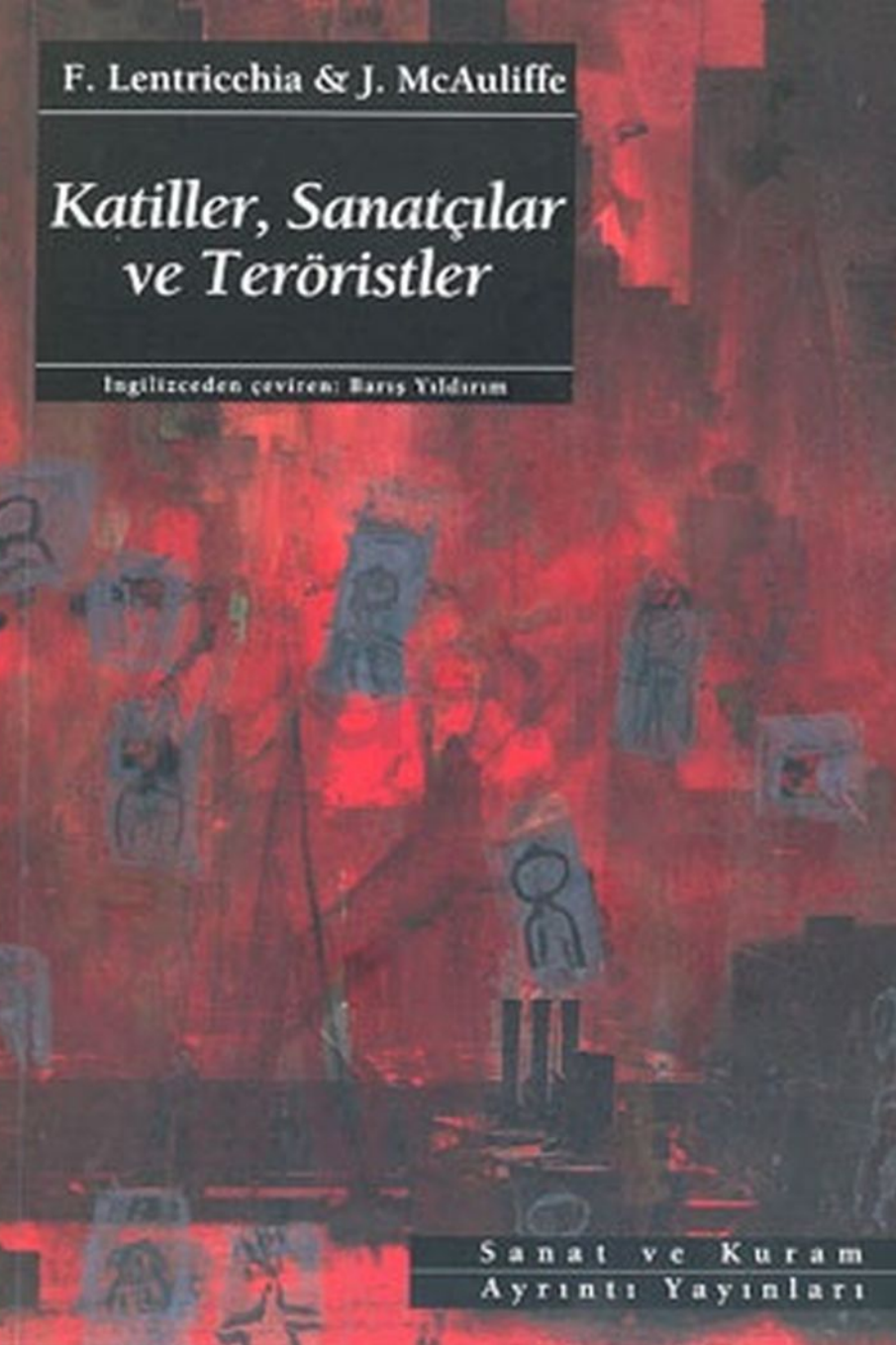
F. Lentricchia & J. McAuliffe

Katiller, Sanatçılar ve Teröristler

İngilizceden çeviren: Barış Yıldırım



Sanat ve Kuram
Ayrıntı Yayınları

Sanat ve Kuram Dizisi

Ayrıntı Yayınları

FRANK LENTRICCHIA, Duke Üniversitesi'nde Katherine Gilbert Edebiyat ve Tiyatro Araştırmaları Profesörü'dür. Asıl olarak eleştiri teorisi, Amerikan edebiyatı ve şiir üzerine çalışıyor. *Critical Terms for Literary Study* (1995) ve *Criticism and Social Change* (1985) gibi eleştiri teorisi kitapları birer klasik haline geldi. W.B. Yeats, W. Stevens, R. Frost, D. DeLillo gibi çeşitli yazarlar üzerine incelemeler yayımladı, *Modernist Quartet* başta olmak üzere on eleştiri kitabı yazdı veya derledi. Birçok romanı ve bir anı kitabı var.

JODY McAULİFFE, Duke Üniversitesi Tiyatro Araştırmaları Bölümü ve Slav Dilleri Bölümü'nde doçenttir. Yönetmenlik ve tiyatro eleştirisi dersleri vermenin yanında, yönetmenlik ve oyun yazarlığı yaptı, Augusto Boal ve Pina Bausch gibi ustalarla çalıştı. *Plays, Movies and Critics* dergisinin editörüdür ve *American Film Institute*'de kadın yönetmenler *workshop*'unun üyesidir.

Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

Katiller, Sanatçılar ve Teröristler

Ayrıntı: 435
Sanat ve kuram dizisi: 15

Katiller, Sanatçılar ve Teröristler
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

İngilizceden çeviren
Barış Yıldırım

Yayına hazırlayanla
Ali Osman Alayoğlu

Kitabın özgün adı
Crimes of art + Terror

The University of Chicago Press/2003
basımından çevrilmiştir.

© The University of Chicago 2003

Bu çevirinin Türkçe yayın hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak düzeni
Defne Kaya

Düzelti
Sait Kızılırmak

Baskı ve cilt
Sena Ofset (0 212) 613 38 46

Birinci basım *2004*
Baskı adedi *2000*

ISBN 975-539-431-1

AYRINTI YAYINLARI
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr
Dizdariye Çeşmesi Sk. No.: 23/1 34400 Çemberlitaş-İst. Tel.: (0 212) 518 76 19 Faks: (0 212) 516 45 77

Katiller, Sanatçılar ve Teröristler

Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

S A N A T V E K U R A M D İ Z İ S İ

POSTMODERN EDEBİYAT KURAMI
Giriş
Niall Lucy

KES YAPIŞTIR
Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği
Dick Hebdige

ŞEYTAN
Yüzü Olmayan Maske
Luther Link

KUTSAL RUH
Michel Tournier

BLUES TARİHİ
Şeytan'ın Müziği
Giles Oakley

TANGO
Tutku'nun Ekonomi Politiği
Marta E. Savigliano

SANATIN İCADI
Bir Kültür Tarihi
Larry Shin

SANAT VE PROPAGANDA
Kitle Kültürü Çağında Politik İmge
Toby Clark

FOTOĞRAF
Çerçevedeki Gizem
Mary Price

MONA LISA KAÇIRILDI
Sanatın Bizden Gizledikleri
Darian Leader

EDEBİYAT KURAMI
Giriş / Genişletilmiş 2. basım
Terry Eagleton

EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK
Georges Bataille

ZAMAN TÜNELİ
Denemeler ve Notlar
John Fowles

KORKUNUN GÜÇLERİ
İğrençlik Üzerine Deneme
Julia Kristeva

KATİLLER, SANATÇILAR VE TERÖRİSTLER
Frank Lentricchia & Jody McAuliffe

İçindekiler

— GİRİŞ 13

I. *GROUNDZEROLAND* *18*

II. EDEBİYAT TERÖRİSTLERİ 32
William Wordsworth
Unabomber
Don DeLillo

III. YALNIZ VAHŞİLER 57
Jack Henry Abbott/Norman Mailer
Fyodor Dostoyevski
Martin Scorsese
Bret Easton Ellis

IV. ÇİZGİYİ AŞMAK 89
Joesph Conrad
John Cassavetes
Thomas Mann
Francis Ford Coppola

V. ACIMASIZ TİCARET 129
Jean Genet
Frederick Douglass

VI. İSTEYEREK KİMSESİZ OLANLAR 149
Herman Melville
J.M. Synge
Thomas Bernhard

VII. HEINRICH VON KLEIST'IN SON MANİK DELİLİĞİ
(Bir kurmaca) 176

— CODA 196

— Kısa Bibliyografya 198
— Alıntı Yapılan Eserler 201
— Dizin 204

Maeve Lentricchia, Jack McAuliffe, Elaine Haynes
ve Stanley Kaufmann'a...

XVI. yüzyılın ortalarında, Havel Nehri kıyısında Michael Kohlhaas adlı bir at tüccarı yaşardı. Babası, döneminin hem en saygıdeğer hem de en korkunç adamları arasında yer alan bir okul müdürüydü. Olağandışı biri olan Michael otuz yaşına kadar tam bir erdem timsali sayılabilirdi. Hâlâ onun ismini taşıyan köyünde, huzurlu biçimde mesleğini icra ederek geçimini sağladığı bir çiftliği vardı; karısının kendisine verdiği çocukları çalışkan ve dürüst olsunlar diye Tanrı korkusuyla büyüttü; onun cömertliğine ya da iyi kalpliliğine minnettar olmayan tek bir komşusu yoktu; kısacası eğer erdemlerinden birini uç noktasına taşımasaydı gelecekte insanlığın hürmetle anacağı bir insan olmak üzereydi. Ancak adalet duygusu yüzünden bir hırsız ve katile dönüştü.

HEINRICH VON KLEIST, *MICHAEL KOHLHAAS*

TEŞEKKÜR

Metni okuyup görüşlerini sunan Edna Andrews, Don DeLillo, Andrew DuBois, Tom Ferraro, Derek Goldman, Frederic Jameson, Scott Lindroth (ki bize Stockhausen tartışmasını işaret eden de odur), Marlene Meyer ve John Rowe'a müteşekkiriz. Stanley Kaufmann tüm metni, sözünü sakınmayan eleştirilerinin, cömertliğinin ve desteğinin, o eşsiz ve güç verici bileşimiyle okudu. Onun bir eğitimci olarak kullandığı yöntemi ne kadar takdir ettiğimizi anlatmaya kelimeler yetmez –bu, artık Amerikan okullarında ve özellikle üniversitelerinde tercih edilmeyen ve korkuyla bakılan bir yöntem. Öğretmek ve öğrenmek isteyenler için acı bir kayıp. Frank Lentricchia, Jody McAuliffe'e ayrıca teşekkür eder: Kitap fikri ona aittir.

Giriş

1916 Paskalya ayaklanmasını konu alan ağıtsal şiirinde W.B. Yeats, İrlanda'daki sömürgeci baskıyı alaşağı etme amacıyla tasarlanan bu politik dram sırasında, ayrıcalıklı sınıftan gelen eğitimli kişilerin saldırgan aktörlere dönüşmesini ele alır. Yeats, saygıdeğer ve nazik aynı zamanda sıkıcı olanların asilere dönüşümü karşısında büyülenir –11 Eylül'ün intihar eylemcisi hava korsanlarının yaşadığı değişime çok benzeyen bir değişimdir bu. Geçmişte "soytarı kostümleri içerisinde yaşayan" insanlar aniden "gündelik komedya"daki

rollerinden sıyrılır. Bu teatral metaforlar hayatın bir sanat biçimi olduğunu ve şiddetin onları trajediye ve belirli bir tür güzelliğe yükselttiğini ima eder. Yeats, idam edilen isyancıları selamlayarak bitirirken, onların ileride "Yeşiller giyilen her yerde" hatırlanacak kişiler olacaklarını söyler, fakat bunun sadece kendi yazdıkları hatırlanacağı için mümkün olduğunu da ima eder. Sayesinde, üne kavuşmaları garantilenmiştir. "Paskalya, 1916"da sanat, kendine ilham veren şiddeti anıtlaştırır:

> Her şey değişti, değişti tamamen
> Korkunç bir güzellik doğdu.

1983 yılında, avangard yazar Gordon Lish, bir seri katilin kaleme aldığı mektuplar halinde ilerleyen ve okuru dahice altüst eden *Dear Mr. Capote* adlı romanı yayımladı. Kadınları gözünden bıçaklayan bu adam, *In Cold Blood* [Soğukkanlılıkla]* adlı romanın yazarı Truman Capote'a iki katilin gerçek öyküsünü anlatmaya başlar ve bu ilk mektubunun on iki versiyonunu yazdığını söyleyip bunları Capote'un yazarca beğenisine sunar. Aynen bir yazar gibi farklı üsluplar deneyerek "doğru olanı" bulmak ister. Flaubert geleneğinin linguistik titizliğini taşıyan ve *le mot just*'ü** arayan bu katil, tanınmış bir romancı olmadığından kendi öyküsünü anlatacak bir yazara ihtiyaç duyar. Para ve ün kazanmak –ki katil (ve Capote) bunların her ikisini aynı derecede arzular– her ikisi için de iyi olacaktır. Lish'in bu romanı, Norman Mailer'in katil Gary Gilmore'un gerçek öyküsünü anlattığı *The Executioner's Song* adlı romanından dört yıl sonra yayımlanmıştı. Gerçek katillere hayran gerçek bir romancıya (Capote) özenen ve başarısız bir romancı olan kurgusal bir katil (Lish'in anti-kahramanı); *The Executioner's Song*'un yayınlanmasından yaklaşık on dokuz yıl önce karısını bıçaklamış olan gerçek bir romancıyı (Mailer) hayran bırakan gerçek bir katil (Gilmore). Katiller ve yazarlar arasındaki ensest ilişkiler burada mükemmel bir biçimde kristalleşir. Edebi yaratıcılık ile şiddetin ve hatta politik terörün bu rahatsız edici yakınlığı, gücü günümüzde

* Truman Capote, *Soğukkanlılıkla*, çev.: Ayşe Ece, Sel Yay., İstanbul, 2004.
** (Fr.) Doğru kelime, yerinde söz. (ç.n.)

bile hissedilen romantik bir aşırılığın mirası. Katiller, sanatçılar ve teröristler birbirlerine ihtiyaç mı duyuyor?

> Sevgili Bay Capote, sezarın hakkı sezara. Sizin çevrenizden kimseye yaltaklanmama gerek yok. Zaten gazetelerde ve de bütün kanallarda varım. Ev sohbetlerinin konusuyum... Peki, soruyorum size, Gotham kentini korkudan altına ettiren kim? Norman mı, siz mi, ben mi?

***

Birçok romantik edebi metnin vizyonu; kökenleri Sanayi Devrimi'ne giden ve amacı tüm dünyayı massetmek, farklılıkları ortadan kaldırmak olan Batılı ekonomik ve kültürel düzeni alaşağı edecek korkunç bir uyanış arzusu barındırır. Elbette bu arzu, terörizm denen şeye duyulan bir arzudur aynı zamanda. Orijinalliğini verili düzenin sınırları boyunca ve sınırların bir adım ötesine geçmesinden alan bir sanat üretmek isteyen, sınırları ihlâl eden [transgressive] sanatsal arzu; bir kültürel rejimi (örneğin sansür ve pornografi yasaları gibi) içeriden ihlâl etmek arzusu değil, bir miktar dışarı çıkıp bizzat rejimin kendisine saldırmak, onu dize getirmek arzusudur.

İleriki sayfalarda, sanatsal bir form içindeki sınırları ihlâl etme arzusunun doğası üzerine iyice odaklanmış tekil bir "argüman"ın, mantıklı adımlarla açımlanıp bütün vakaları kapsayan çürütülemez bir genellemeye ulaşmasını bulamayacaksınız. Sınır ihlâli olgusunun, stratejik olarak seçilmiş örneklere dayanan bir "tarih"i de olmayacak bu; her ne kadar örneklerimizin, XVIII. yüzyılın sonlarından beri öz-bilinçli sanatın merkezinde duran ve Kleist'tan bu yana hırslı [ambitious] sanatçıların, hırslı bir sanatçı olmanın şartı olarak gördüğü o isyan tavrının kışkırtıcı tarihsel görünümleri olduğunu düşünsek de. Okura, bunlar yerine, kendisini uzun ve derinlerde işleyen temaların bir bileşkesi olarak ortaya koyan bir dürtüler ağının kapsamlı bir betimlemesini ve analizini sunuyoruz; bize göre bu ağ, hâlâ süregelen romantizm kültürünün ürkütücü radikal ruhunu yakalamıştır. Niyetimiz, romantik devrim çağının edebi ve politik çalkantı döneminde olduğu gibi, bugün de sapasağlam ayakta duran gözü dönmüş bir sanat kültürünü ele almak.

İç içe geçen ve birbirini aydınlatan bir dizi örnek olayda –yüksek kültürle popüler kültür, kurgusal ve gerçek kişiler, sanat ve hayat düzlemleri arasında serbestçe gezinirken–, politik radikalizmin çeşitli biçimleri arasında bağlantılar kurarak bunların bir ölçüde avangard sanat hareketlerinden doğduğunu gösteriyoruz. Romantizmden modernizme, bu hareketler bilinçli bir biçimde kendilerini devrimci olarak sundular ve Batı'nın düzenini sarsmaya –hatta alaşağı etmeye– kalkıştılar. Sarsıcı şiddet ve terör olaylarının –11 Eylül de dahil olmak üzere– romantik gelenekten doğan bir mantıktan beslendiğini, zira sanat, yaşamı bir intikam duygusu içinde taklit ederken gerçek teröristlerin de kitaplardan ilham aldığını görüyoruz. Sınırları ihlâl etme tutkusu tekrar tekrar sahneye çıkar: Bizi sanatsal mirasımız konusundaki önyargılarımızı gözden geçirmeye iter, en önemlisi de sanatın her zaman iyi, en kötü ihtimalle naif olduğu yolundaki kolaycı varsayımlarımıza meydan okur. Ancak sanatı suçla birleştirmek şeklindeki nafile tutku (daha bu tür bir birleşme gerçekleşmeden) kaçınılmaz olarak başarısızlığa uğrar, çünkü kültürler eninde sonunda kendilerini muhafaza edip sınırları ihlâl etmek isteyenleri tüketir ve metalaştırır.

Sıkça işlenen sınırları ihlâl etme temasını ele alıp, saldırgan ve sanatsal görünümlerini kitap boyunca belirli aralıklarla inceliyoruz. Tekil eserler arasında tematik diyaloglar kurup ya da bunları kışkırtıcı biçimlerde çakıştırıp, farklı söylemleri bağlantılandırmaya dayanan bir mantık uyarınca sıralıyoruz bölümleri –her bir metin ötekini anlatıyor. Bu yöntem asıl işimizi kolaylaştırıyor: Yani, "sanat" kelimesinin geleneksel anlamına göre kimisi sanatsal kişi veya eylem tanımına uymayan çeşitli ve önemli kişi ile eylemlerden oluşan bir küme içinde temamızın –birbirine veya temanın kendisine indirgenemeyecek olan– çarpıcı varyasyonlarını tespit etmek ve araştırmak. Nihayetinde, "sınırları ihlâl etme arzusu" fikrinin zenginliği Platoncu bir kavramda, bütün tekil örnekleri kapsayarak açıklayan bir teoride değil, bizzat bu estetik tekil örneklerin gerçek yelpazesinde gizlidir: Bu eşsiz ve sıradışı somut çeşitlemeler, ayrı ayrı ve toplu olarak, soyut bir sınırları ihlâl etme arzusu kavramından çok daha fazlasını ifade eder. Atasözünde olduğu gibi, ayinesi iştir kişi-

nin, lafa bakılmaz: Eğer okuyucu en az buraya aldıklarımız kadar konuyla alakalı olan ama buraya almadığımız, yapmış olabileceğimiz okumaları da hayal ederse –ki bu oldukça kolay olacaktır–, bunu bir kınama değil iltifat addederiz.

Eğer sınırları ihlâl etmeyi ve dönüştürmeyi değil, mutlu mesut kenara, marjlara çekilmeyi amaç edinen ve böylelikle her türlü radikal toplumsal dönüşüm hırsından vazgeçen başka bir sanatsal arzu türü canlandırırsak aklımızda, kitabımıza dair bir yargı öne sürmüş ve savımızı daha keskinleştirmiş oluruz belki. Marjinalliğe ve dünyanın sanatsal eylemlerle değiştirilemeyeceği fikrine elveda. Sanatçılar sayesinde dar kültür çevrelerinde farklı bir görme biçiminin üretilebileceği, hatta bunun şurada burada kimi değişimler dahi yaratabileceği yönündeki minimalist umutlara elveda. Bu, başarısızlık ve ümitsizlikle karşılaşmayan bir sanatsal eğilimdir, çünkü bu tür bir arzu sürekli bir sürgün haline ve politik hırslardan vazgeçmeye eğilimlidir. Onu terk eden ve kınayan cismani dünya onu aynı zamanda güzel ve meydan okuyucu şeyler üretmede serbest bıraktığı için, bu marjinalite arzusu kendi azınlık statüsüyle barışıktır. Çok daha fazlasını isteyen, sınırları ihlâl etmek isteyen sanatçıların amacı ise asla bu değildir.

1
Groundzeroland*

Terörü daha net gördükçe, sanattan daha az etkileniyoruz.

DON DELILLO, MAO II

11 Eylül akşamı geç saatlerde, günün olaylarıyla ilgili özel bir haber programı bitmek üzereydi. Hamasi bir dille kapanış konuşmasını yapan meşhur bir haber sunucusu, New Yorkluların ertesi gün uyandıklarında değişmiş bir ufuk çizgisiyle karşılaşacaklarını söy-

* 11 Eylül saldırılarından sonra yıkılan Dünya Ticaret Merkezi'nin bomboş kalan arsası "*ground zero*" (zemin, sıfır noktası) olarak adlandırıldı. Yazarların kullandığı *Groundzeroland* (sıfır noktası ülkesi) adlandırması, 11 Eylül olaylarına ve sonrasında Amerikan kamuoyunun bu olaylara bakışına bir yakıştırmadır. (ç.n.)

lüyordu. Ölenleri anan ya da korkunç yok oluşlarını anımsatan tek bir söz etmedi. "Kalplerimiz" ölenlerin acılı aileleri ve arkadaşlarının yanında türünden ifadeler de kullanmadı. Bunlar yerine algısal düzlemdeki bir kopuşu ele alan sözler sarf ediyordu. Rus biçimcilerinin ifadesiyle söylersek, bir "alışıldık olmaktan çıkarma" [defamiliarization]: Hemen sığ veya duygusuz bir adam olduğu yorumuna varmamamız gereken bu meşhur sunucu, bizi böylesi yoğun bir dehşet hissiyle baş başa bırakıyordu. Çoğumuz –çok büyük bir çoğunluğumuz– için katledilen bu binlerce kişinin tamamen soyut olduğunu hatırlayalım. Her ne kadar, insanların Tanrı'ymışçasına herkesin acısını hissetme rolüne soyunduğu Oprah'nın* dünyasında onlar için *yas* tuttuğumuza inandırılsak bile, asla gerçekten yas tutmadık ve tutmayacağız da.

Meşhur sunucu aslında, New Yorkluların, son iki yüzyılın hayalgücü en kuvvetli yazarları ve sanat teorisyenlerinin yücelteceği türden bir deneyim yaşayacağını öngörüyordu. Algı dünyasının üstüne yeni bir manzara çökecekti. Ayrıca yarının –şüphesiz birden fazla anlamda korkunç olan– yeniliği, alışılmış olanın içindeki bir boşlukta; o ana kadar alelade addedilen iki binanın yokluğunda ifadesini bulacaktı. Ölenler, yaralananlar veya olaydan doğrudan etkilenenlerle bir bağlantısı olmayan New Yorklular, ölenler, yaralananlar veya etkilenenler için değil kendileri için, yani yeni olanın terörüne maruz kaldıkları için yas tutacaktı.

Ya diğerlerimiz, New York'ta yaşamayanlar? Bir hac ziyaretine davet edilsek fena mı olurdu? Çocuklarımızı ve tek kullanımlık fotoğraf makinelerimizi alırdık yanımıza. Hemen biletimizi kapardık. Sonra da olay yerini görmek için, ne kadar uzun olursa olsun kuyruğa girip beklerdik. Tüm Amerikalıların gönlünü fetheden New York Valisi Sayın Guiliani, CNN'e çıkıp hepimizi *Groundzeroland*'i ziyarete davet ettiğini açıklasa büyük mutluluk duyardık bundan.

***

New York Times'ın klasik müzik eleştirmenlerinden Anthony Tom-

* Oprah Winfrey: ABD'de meşhur bir program sunucusu. (ç.n.)

masini'nin daha sonra birçok Amerikan gazetesinde tekrar yayımlanan kışkırtıcı yazısından şunları öğreniyoruz: Elektronik müziğin öncülerinden, dünya çapında tanınan Alman Karlheinz Stockhausen'e 16 Eylül 2001'de Hamburg'da bir basın konferansında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki terörist saldırılarla ilgili fikri sorulmuş. Stockhausen, Dünya Ticaret Merkezi'ne düzenlenen saldırının "bütün kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri" olduğunu belirttikten sonra hayranlığını gizlemeden, teröristlerin "müzikte hayal dahi edemeyeceğimiz bir şeyi tek perdede" gerçekleştirdiklerini, "insanların bütünüyle fanatik bir biçimde, delicesine on yıl prova yaptıktan sonra, konsere çıkıp öldüklerini" söylemiş.

Hepimizin ağzını açık bırakan şey, Dünya Ticaret Merkezi'nin harikulade imajlarla örülü bir anlatıya dönüşmesi. Kamera için terörizm. (Bodur ve çirkin bir yapı olan Pentagon'un o garip bölümündeki dumanlar tüten yıkıntıların imajı aynı çekiciliğe sahip değil.) Ancak Stockhausen'i ilgilendiren imajlar değil. Onu büyüleyen eylemin kendisi. "Tüm kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri" derken bunu kastediyor. Stockhausen'in kullandığı bu kışkırtıcı sanatsal benzetme bilerek seçilmiş bir ifade. Şöyle devam ediyor: "Bütünüyle bir performansa konsantre olmuş insanlar var ve bu nedenle 5.000 kişi sonsuzlukta kayboluyor, tek bir anda." Stockhausen'in böylesi bir başarı karşısında kendini daha önemsiz bir sanatçı gibi hissetmesi mi sözkonusu? Adeta bir parça kıskançlık –terörizm kıskançlığı– hissediliyor: "Ben bunu yapamazdım. Bununla karşılaştırıldığında besteci olarak bizler hiç sayılırız."

Stockhausen o esnada, Hamburg'da kendi eserlerinden oluşan dört günlük bir festivalin açılışında sorulara yanıt veriyordu. Aniden konserleri iptal edildi; piyanist olan kızı bundan böyle Stockhausen soyadını kullanmayacağını basına açıkladı; uluslararası tepki çok hızlı ve tahmin edileceği gibi sert oldu. Tartışmaların ortasında Stockhausen, "Şu Lucifer beni ne hale soktu" diyordu, yirmi beş yıllık bir proje boyunca üzerinde çalıştığı yedi operalık bir dizideki önemli bir karaktere göndermede bulunarak duruma bir açıklama getirmeye çalışıyordu.

Tommasini, Stockhausen'in "sanatın bizi yaşamdan alıp dönüş-

türmeyi başaramadığı takdirde bir hiç olduğu düşüncesiyle uzun süredir yanıp tutuştuğunu" kabul ediyordu. Ayrıca Tommasini "kısa bir Schubert şarkısından uzun bir Dostoyevski romanına kadar bir sanat eserinin dönüştürücü bir etkisi olabileceğini" teslim etse de, burada çizginin aşılmış olduğunu düşünüyordu. "Stockhausen sanatın hırslarını tehlikeli bir biçimde şişirmişti." "Gerçeklikle temasını yitiriyor"du, "psikiyatri kliniğine kapatılması" gereken bir "egomanyak" ve bir "antika çılgın"dı o.

Avangard bestecinin ifadelerindeki aşırılık, bir müzik yazarını bir müzik yazarının nadiren geldiği bir noktaya, teorik önermelere itiyor: "Sanatı tanımlamak güç olabilir, ancak sanat, her ne olursa olsun, gerçekliğin ötesine atılan bir adımdır." Mütevazı bir adam olan Tommasini, tek solukta sanatı tanımlayamayacağını, ne olduğunu bilmediğini, ancak yine de onu tanımlayacağını söylüyor ve bizlere "gerçekliğin ötesine atılan bir adımdır" derken, fiilen, sanatın tam olarak ne olduğunu bildiğini belirtiyor. Devam ediyor: "Isırabın teatral bir betimlemesi sanat olabilir, ancak ısırabın kendisi olamaz... Alev alev yanan ikiz kulelerin imajı, her ne kadar dehşet verici bir cazibeye sahip olsa da, sanat değildir." (Tommasini de, görünüşe göre, yanan kulelerin cazibesine kapılıyor. Bu, zavallı Pentagon için geçerli değil elbette; Pennsylvania'daki duman tüten yamulmuş metal tarlasını ise unutun, zaten ondan bahseden bile yok.) Stockhausen'in ise bunun aksine, elektronik imajlardan değil olayın kendisinden bahsetmesi ise Tommasini'ye göre su götürmez bir delilik belirtisi. Sanat temsildir ("betimleme"); aksini iddia etmek, kendini deli ilan etmenin yanında, sanatın özünü oluşturduğu düşünülen şeyi, yani insancıllık denen şeyi yadsımak demektir.

Aksini iddia etmek aynı zamanda, estetik alanındaki devrimcilerin iki yüzyıldır sık sık yaptığı gibi, geleneğe savaş açarak, sanatın kaçınılmaz gerçeği gibi gözüken fikre savaş açmak demektir: Bu fikir, sanatın özü itibariyle suni olduğu (yani hayatın kendisi olmadığı), tanım icabı "bir adım ötede" durduğu fikridir. Estetik devrimciler, tarihsel olarak, polemik savaşına, genelde geleneksel sanatın bir adım ötede olma özelliğini aşmak olarak tanımladıkları sahicilik [authenticity] adına girer. Örneğin, Wordsworth'ün, kendi

gençliğinin şairlerinin yapmacık tarzının aksine, kır insanlarınca "gerçekten konuşulan" bir dille yazma yönündeki meşhur niyeti, ya da onun mirasçısı olan ve avangard standartlara göre aynen Wordsworth gibi ağırbaşlı bir muhafazakâr olan Robert Frost'un "Wordsworth'ün bile yukarısında kaldığı gündelik söyleyişe inme" veya "bir cümlenin sözdizimi, üslup ve anlamını iç içe geçirme" niyeti. Wordsworth ve Frost'un bu sanatsal arzuları, söz ve şey (yazı ve ses) arasındaki uçurumu aşma ve böylece *New York Times*'daki mirasçısından iki bin yıl önce *Poetika*'nın dördüncü bölümünde "Bakarken acı çektiğimiz nesneleri, titiz bir sadakatle yeniden üretildiklerinde haz alarak seyrederiz: En korkunç hayvanların ve" –işte 11 Eylül'ü ilgilendiren bir örnek– "cesetlerin görüntüleri gibi" diye yazan Aristoteles'ten bu yana teorileştirildiği şekliyle edebiyatın dolayımlı ya da temsili karakterini alt etme yönündeki ortak arzulardır.

Acı veren nesneler Aristoteles için temel örneği oluşturur; filozof, temsilin dönüştürücü gücüne dair teorisinde, öz olarak, dünyada acı verici bir varlığı olan bir nesnenin, olduğu yerden alınıp bir sanat formuna sokulduğunda, bize artık haz verdiğini, çünkü şeyin kendisiyle doğrudan etkileşime girmemizin önlendiğini savunur. Artık onu sadece seyrederiz. Dolayısıyla hazzımızın kaynağı ("haz alarak seyrederiz") tam da burada, yani temsil sayesinde mümkün hale gelen seyir ediminde; gerçek şeyle korkunç varoluşu içerisinde yüzleştiğimiz zaman –imkansız değilse bile– pek mümkün olmayan bu davranışta gizlidir.

Aristoteles'in çizdiği bu güçlü geleneksel standarda göre 11 Eylül'de New York'ta yaşanan acı verici olaylar, Tommasini'nin de savunduğu gibi, sanat değildir. Çünkü olay yerinde bulunanlar ve onların akraba ve tanıdıkları için kulelere düzenlenen saldırı korkunç bir olaydı. Ancak bizzat Tommasini'nin de teslim ettiği gibi, imajlara gelince durum değişir. Bunlar "dehşet verici bir cazibe"ye sahiptir. Başka bir deyişle, gerçeklikten uzaklaştırılmış güvenli tefekkür ortamımızda imajlar hazzı tetikler. Buna, nesneye odaklanmaktan kaynaklanan haz denebilir: Odaklandığımız büyüleyici nesnenin içine çekildikçe kendimizi yitirmemizden gelen ruhsal bir

haz. Aristoteles'e göre taklit sayesinde üretilen bu seyirsel haz zengin bir sanat pınarıdır. Dolayısıyla, geleneksel teorik kriterlere göre Manhattan'ın merkezindeki *ground zero* imajları sanat sayılmayı hak edebilir. Bütün o şok edici imajların sanatsal bir gözle düzenlenip gerçekten çarpıcı bir kısa film haline geldiğini hayal etmek pek zor değil. Çarpıcı olanın her zaman hoş olması şart değildir. ("Ve kısa film dalında en iyi film ödülünün sahibi...")

Stockhausen'in yaptığı gibi, bu vahşi sınır ihlâli eylemlerinin estetik bir karakteri ve etkisi olduğundan bahsetmek ne kadar anlamlı? Eylemlerin sanatsal temsili değil, eylemlerin kendisi söz konusuyken? Bu tür bir düşüncenin erdemlerini değerlendirebilmemiz için; sanatın her zaman insani ve insanlaştırıcı olduğu ve sanatçıların, başlangıçta aşağılık bireyler olsalar bile sanat ürettiklerinde asil hale geldikleri, çünkü sanatın etrafındaki herkesi kaçınılmaz olarak asilleştirdiği şeklindeki neredeyse engellenemez duygusallığımızı bir kenara atmamız gerekli.

***

Hamburg'daki hezimetten sonra eve dönen Stockhausen internet sitesinde şu açıklamayı yayımladı: "Eserlerimde, Lucifer'i, isyanın, anarşinin kozmik ruhu olarak tanımladım. O, yüksek zekasını kullanarak yaratılmış olanı yok eder... 'Sanat eseri' tanımını Lucifer'de kişileşen yok etme edimini anlatmak için kullandım." Basın konferansındayken Stockhausen'e, Lucifer'in "sanat eseri"ni bir suç fiili olarak görüp görmediği sorulduğunda, bunun elbette bir suç fiili olduğunu, çünkü öldürülen masum insanlara hiçbir şans tanınmadığını söylemişti. Şöyle devam etti: "Ancak bu esnada ruhsal açıdan yaşanan durum, yani güvenli olanın, aşikâr olanın, gündelik olanın dışına sıçrayış (yani Tommasini'nin iddia ettiği gibi yaşamın kendisinin dışına değil), sanatta da belirli zamanlarda olur... yoksa sanat beş para etmez." (*"da" bağlacına dikkat.*) Stockhausen, haklı bir öngörüyle, oradaki gazetecilerden, "insanlar bunu anlayamayabileceği" için söylediklerini basmamalarını rica etmişti.

Şeytan, yani Stockhausen'i öylesine rezilce konuşturan Baş

Suçlu, yazarın illa ki paylaşmak zorunda olmadığı herhangi bir bakış açısını taşıyan, alelade bir karakter değil, bizzat yazarın özdeşleştiği sanatsal hırs figürüdür (Baş Suçlu Olan Sanatçı). Yaratıyı yok eden mitsel figür olarak Lucifer, Başkası'nın yaratısını, Başkası'nın yasasını yok edendir: "Yaratı"nın ve "yasa"nın zımnen "baskıcı" olduğu varsayılır. İsyan ve anarşinin ruhu Lucifer uzun süredir sanatçıya model teşkil etmiştir; sadece Stockhausen değil onun bir parçası olduğu gelenek için de. *Romantik, peygamberane, vahiysel, devrimci* – bunlar, Stockhausen'in yok etme eseri olarak adlandırdığı, sınırları ihlâl eden sanat eseri geleneğini tanımlamak için sıklıkla kullanılan kelimeler. Sanatın, kendisi estetik değer olmayan, ancak estetik değerin kaynağı olan yok edici gücü söz konusudur burada. Lucifer gibi Stockhausen de nihilist değildir. Stockhausen'in ait olduğu gelenekte, estetik değer, bilinci mümkün kılan bir yok etme biçimidir, ya da Romantik dönem şairi Shelley'nin, sanat bildiğimiz biçimiyle dünyanın üzerindeki "alışılmışlık örtüsünü sıyırır" dediği zaman kastettiğidir. "Bildiğimiz biçimiyle dünya" –alışılmış olanın kötülüğü– ve alışılmış olanı sıyırma -bir ufuk çizgisini değiştirmek gibi mi?-; bu, algıda büyük bir temizlik ve yeni bilincin oluşumunun başlangıcıdır; Stockhausen'in sözleriyle, üzerimizde ruhani bir etkisi olan bir hayalgücü eylemidir -güvenli olanın, aşikâr olanın, gündelik olanın dışına sıçrayış.

Stockhausen'in estetik teoriyle ilgili sözleri, bağlamından koparılırsa, alelade bir avangard ifade haline gelir. Eğer Dünya Ticaret Örgütü felaketinin *imajının* mümkün olan en büyük sanat eseri olduğunu söyleseydi sözleri pek dikkat çekmezdi, zira bu tür bir sanatçıdan da bu tür sözler beklenir –epey acımasız bir *épater le bourgeois** örneği. Ancak Stockhausen kitlesel katliamın filmsel yeniden üretimi için değil bizzat kendisi için ve 11 Eylül'den sadece beş gün sonra, en büyük sanat eseri, demişti. Bunun "elbette" bir suç edimi olduğunu, çünkü öldürülen masum insanlara hiçbir şans tanınmadığını teslim etmesi –ardından söylediği acımasız ifade düşünülürse ("ancak bu esnada ruhsal açıdan yaşanan durum")-, onu en

* Burjuvalarla orta sınıf mensuplarını şok edecek bir söz veya davranışta bulunma. (ç.n.)

çok heyecanlandıran olguya formalite icabı bir önsöz gibi gözüküyor: Yani, şeytani bir edimin, *aynen* bir sanatsal edim gibi, bilinci baştan başa yenilemesi.

Teröristler tam da Stockhausen türü bir sanatçının yapmayı hayal ettiği şeyi gerçekleştirmişti. Amerikalıların dünyaya bakışını örten alışılmışlık örtüsünü sıyırmayı korkunç bir tarzda başarmışlardı. Bilinci ellerine almış ve dönüştürmüşlerdi (ama ne kadar bir süre için?). Stockhausen'in, kendi müziğinin "yeni bir insanı yaratmak" için "zamanın rutinini kırması", "normal insani döngünün dışına çıkması" şeklindeki hırsı, (XIX. yüzyılın yaygın bir düşüncesi olan) sanatçı-peygamber figürünün kültürel hırsıdır; bu sanatçı-peygamber kendisini ve eserini, gerçeğin ve adaletin kaynağı ve de bunların ardından gelecek bir yok etme ve yeniden doğma döngüsünün kaynağı olarak görüyordu; insanlığın estetik yöntemlerle yeniden yaratılmasıydı bu. Bu çerçevede, 11 Eylül'de yaşanan terörist olaylar Stockhausen'in estetik teorisiyle örtüşür ve onun bir sanatçı olarak bunların etkisinde kalmasını anlamak zor değildir.

***

Üç ayrım:

1– Herhangi bir avangard sanatçı gibi Stockhausen de, teröristlerin mutlak bağlılığında yüksek sanatsal ciddiyetteki adanmışlığı (Flaubert veya Joyce gibi) görüyor ve bunu "insanların tamamen fanatik bir biçimde, delicesine on yıl prova yaptıktan sonra, konsere çıkıp öldükleri," benzetmesiyle belirtiyor. Teröristler gibi bütün ciddi sanatçılar da fanatiktir; ancak teröristlerin aksine ciddi sanatçılar henüz sanatın "en büyük" aşamasına ulaşamamıştır. Not: Burada "en büyük" bir eşsizlik iddiası değil teröristlerin sahip olduğu, Stockhausen'in geleneğindeki ciddi sanatçıların ise her zaman ulaşmaya çalıştığı şeye dair bir iddia: "büyük", "daha büyük", "en büyük", kitle bilincini etkilemenin aşamalarını ifade ediyor; sanatın ve terörün en üst aşamasında bilinç sadece etkilenmekle kalmaz, dönüşüm geçirir.

2– Anahtar kelime olan *dönüşüm*'e dair: Burada sağ duyulu bakış açısını temsil etmekten pek rahatsız olmayacağım sandığımız Tommasini'ye göre, Stockhausen, sanatın dönüştürücü olanakları olduğu düşüncesini harfi harfine doğru kabul ettiği için delidir– Stockhausen, Aristotelesçi anlamdaki gibi, nesnenin dönüşüp seyirsel bir düşünme ve haz deneyimi için hoş bir imkân yani duyguların araya girmediği bir kavrama imkânı yaratmasına değil, bizzat mevcut bilincin dönüşümü ve bir Yeni İnsan ve Yeni Dünya imkânının ortaya çıkmasına inanır. Ayrıca bu dönüşüme şart koşulamaz. Tommasini'nin ister gözüktüğü türden, bilincin (ve dünyanın) büyük kısmının yerli yerinde, etkilenmeden ve emniyette kaldığı, küçük ve güvenli bir dönüşüm yoktur. Dönüşüm ya topyekün (ve devrimci) olur ya da dönüşüm olmaz; dönüşümün başarısızlığı sanatın ve terörün başarısızlığı demektir. Gerçek bir dönüşüm bizi yakalayıp sıradanın dışına atar –bizi ele geçiren bu orijinal vizyon bize hareket imkânı tanımaz. Bu tür bir estetik deneyim bir politik vahiy düzeyinde olabileceği gibi, Tommasini'nin "kısa bir Schubert şarkısı"na gönderme yaparken bahsettiği türden bir deneyim de olabilir: Kısa bir süre için bizi uzaklara götüren ve gündelik yaşamda işlev göremez kılan bir esrime deneyimi (içsel vahiy) de olabilir.

3– Stockhausen, 11 Eylül'de New York'ta olanların sanatta "da" olabileceğini ağzından kaçırıp, aksi takdirde sanatın beş para etmeyeceğini söylediğinde, bize bir sanatçı olarak teröristler kadar hırslı olduğunu, sanatın da aynı güce sahip olmasını istediğini söylemektedir aslında. Bu yolla o da bir sanat teröristi olabilecektir. O müziğinde "en büyük"e ait olan düzlüğe ulaşamamış, oysa teröristler onun yapmak isteyip henüz yapamadığı şeyi yapmıştır. Belki hâlâ 11 Eylül'ün baştan çıkarıcılığına kapılmış olduğu için henüz kendinde değilken, bize Dünya Ticaret Merkezi'nde yaşanan olayın sanat olmadığını açıkça söylüyor. Stockhausen'in "da" kelimesiyle ele verdiği mantıksal sürçme tam da budur: Onun sanat düşüncesi sınırları ihlâl etme arzusunun bir alt kümesidir; bu katego-

ri birçok sanat olmayan edimi de içerir –Stockhausen'in müziğinden farklı olarak suç teşkil eden ve cezası olanlar da vardır bunlar arasında. Bunun anlamı şudur: Sınırların ihlâli ve onun arzulanan etkisi, yani dönüşüm, sadece sanatla sınırlı değildir. Stockhausen'in sınırları ihlâl etme ve dönüştürme şeklindeki aşkın hırsı, aslında hırslı sanatçıların iki yüzyıldır en çok korktukları şeyin başlarına geldiğinin göstergesidir: Bu sanatçılar, kültürel açıdan, Televizyon Çağı'nda olduğu kadar etkisiz olmamışlardır hiç.

Şu ana kadar kimse Stockhausen'in, bestelediği eserler nedeniyle cezaevine kapatılmasını önermedi. Tommasini bir kapatılma talep etse de akıl hastanesinden bahsediyor –Stockhausen'in bestelediklerı değil büyük sanat teorisinde söz ettikleri yüzünden hak ettiği bir kapatılma.

***

"Kurşunlanmak son derece gerçektir... hiçbir yapmacıklık ya da sahtelik içermez": Gösteri sanatçısı Chris Burden'ın *Shoot* (1971) üzerine yorumları. Gerçek zamanlı bir etkinlik (kurşunlanma), riske ve yoğun acıya maruz kalan bir vücut (Burden'ın vücudu), nihayetinde amacı bunu yaşayana "zihinsel şeyler" yaşatmak olan bir şiddet eylemi. İllüzyon sahtedir. Batı'nın hakim Aristotelesçi temsil tiyatrosunun toptan hor görülmesini görüyoruz burada. Ama, elbette, seyirci olması isteniyor yine de: Çelişki de burada. O zaman bu hiç de anti-tiyatro değil demek ki. Kurşunlananlar gerçek bir şeye maruz kalıyor. Gerçeğe *dair* bir şeyi değil gerçeğin kendisini iletmek, onu sanatçıyla seyirciyi ayıran boşluk boyunca fırlatmak isteği. Performans sanatı ontolojik-didaktik tiyatrodur.

Ya da büyük olay [big event] denen gösterileri ele alalım –belirli bir mekân ve çevrede gerçekleştirilen olaylar. İleri teknolojiler gerektiren incelikli bir gösteri. Alışılmadık bir yere kurulmuş, devasa bir oyuncu ve çalışan kadrosu gerektiren ve seyirciden belirli bir görsel gramer bilgisi talep eden bir imaj tiyatrosu: Metne veya

öyküye değil, algıya dayalı bir tiyatro. Robert Wilson "imajları dinleyin" diyor. 1990'lardaki performans sanatı, giderek daha büyük meseleleri ele alan bir sanattı. Görsel olarak kodlanmış bir dersler tiyatrosuydu.

New York'u vuran teröristlerin, Stockhausen'in bile estetik kabul etmediği asıl *niyetlerine* rağmen Amerikalı seyircilere –Amerikan televizyonlarının da katkılarıyla– politik amaçları olan bir performans sanatı sundukları söylenebilir. Mekân, yani Dünya Ticaret Merkezi, pek alışılmadık ve politik anlamla yüklü bir mekândı: Küreselleşmiş kapitalizmin sembolik merkezi. İleri teknoloji zapt edilmiş ve oyuna katılmıştı. Oyuncu kadrosu genişti; yücutlar ciddi acılara maruz kalmıştı. Tümü gerçek zamanlıydı ve hiçbir yapmacıklık ya da sahtelik içermiyordu. Bin Laden'in orada olacağından emin olduğu kameralar sayesinde, belirli türde imajlar üretilmiş, çerçevelenmiş ve tekrar tekrar gösterilmişti. Geniş bir seyirci topluluğuna ulaşılmasını garantileyen kamera sayesinde, bu gösteri ifade gücüne kavuşuyor. "yaşam"ın ve "sanat"ın, "olay"ın ve olayın aslına sadık ve eksiksiz kopyası olan film biçimindeki temsilinin paradoksal birleşmesini sağlıyordu.

Daha geleneksel bir ifadeyle söylersek: Yazarlar vardı (Bin Laden, Atta vs.); konu vardı –engellenemez bir anlatı içeren olay örgüsü; binlerce karakter vardı –ama rolü reddetmek gibi bir şansları yoktu, oyunda öleceklerini bilmiyorlardı. Ayrıca bu terörist anlatı deneyimini yaşamaktan başka şansı olmayan bir seyirci de vardı, çünkü bu anlatı medyaya, yani onsuz terörist sanatın cılız kaldığı ve nihayet suçun parçası haline gelerek totaliterleşme sürecini tamamlayan medyaya, kendi gerçek iletişim kanalına kavuşmuştu: Nihayet Amerika Birleşik Devletleri'nin bilinci, gündelik yaşamın kutsal sıradanlıklarına yer bırakmamacasına terör düşüncesiyle doldurulmuştu. Onlar, Amerikalıların sonsuza dek güvensizlik içinde yaşamasına yol açacak, sonunda bizi de dünyanın geri kalanıyla birleştirecek, nihayet tarihin akışının dışında olma halimize son vereceklerdi. Onlar bizi değiştirecekti.

Bu estetik deneyimin ana kaynağı bir boşluk, Manhattan merkezindeki bir harabe çukurudur –intihar pilotlarının orijinal sanatını temsil eden, algısal düzlemdeki o kopuş.

***

Gottfield Semper, 1876'da açılan Bayreuth Festival Playhouse'u tasarladığında, ticari olana, burjuva olana karşıt, "halk kültürü" yanlısı teorik duruşu uyarınca, (tasarımın direktörü Wagner'in de onayıyla) seyirciyi tek bir "sınıfsız" düzleme yerleştirdi. Semper, geleneksel tiyatrodaki seviye farklarını kaldırıp, sınıf farklarını silip ve seyirciyle sahne arasında "mistik bir uçurum" yaratıp, seyircide bir ortak cemaat hissi oluşturmayı hedefliyordu. 30 Aralık 2001'de New York Valisi Guiliani, halk için, *Ground Zero* olarak adlandırılan mistik uçuruma bakan bir gözleme platformu kurdurdu ve istisnasız bütün Amerikalıları bu sahneye gelip "derin bir üzüntü ve müthiş bir vatanperverlik hissi" yaşamaya davet etti. Bazılarının "yanlış nedenlerle" –her ne demekse?– geleceğinden kaygı duysa da, çoğunluğun "doğru nedenlerle" –her neyse bu– geleceğinden emindi. "Turistik mekân" mı, "kutsal yer" mi? Ya da hem "turistik mekân" hem "kutsal yer" mi? New York turizm ve konferans bürosunun da yoğun desteğiyle, platform önerisi "inanılmaz yoğun bürokratik engelleri hızla aştı." Ne de olsa şehirdeki restoran ve oteller uzun süredir sinek avlıyordu.

New York Times'dan Herbert Muschamp platformun tasarımını betimlerken, adeta politik bir derdi olan bir sanat hareketinin manifestosunu dillendiriyor gibi: "Tasarımın elbette bir anlamı var. Stoik ilkelere dayanıyor. Tasarım gereksinimini en temel olana indirgiyor. Buna göre önemli olan sonuçtur. Mistifikasyonu, şaşaayı, kendimizi tarihten koparmak için mimariden yararlanmayı bırakın. Şehrimizi geri verin." Bize dünyadaki ayrıcalıklı yerimizi geri verin. Çünkü tarihin akışının dışında olma halimiz hiç de sona ermedi.

Platformun amacı, terörizm, vatanseverlik ve turizmi mükemmel biçimde birleştiren bir mekânda turistlerin tarihle bağlantı kurmasını sağlamak. Herhangi bir dolayım olmadan ve maksimum bir saydamlıkla, sıra beklemeden tarihleriyle bağlantı kurmak isteyen o hüzünlü, acılı turistlerin, şimdilik ücretsiz bir bilet edinmesi mümkün: Belirli bir zaman için, belirli bir on beş dakikalık aralık için bir bilet. Platformdaki zaman kısıtlamasında, o büyülü on beş dakikada Andy Warhol'un fısıltıları yankılanıyor: Herkese şöhret

vaadi, sınıfsal farkların kalkması. *Magic Mountain*'a bilet var, *Groundzeroland*'e bilet var...

İnsanlar baktıklarının ne olduğunu bilmiyor. Bunu platform açıklıyor onlara. Resimler çekiliyor; hatıra şapkalar ve çörekler satın alınıyor; tişörtler satılıyor; el altından marka güneş gözlükleri pazarlanıyor. İlk gelen şanslı hacmın ismi gazetede çıkıyor; şansa bakın ki Beyzbol Dünya Kupası'nda da sıradaki ilk yeri kapıp gazetelere çıkan kişi bu. Japon turistler "bu gerçekliği", yas tutan bir annenin "evladımın parçaları her yana dağılmış" sözleriyle betimlediği gerçekliği görmeye geliyor. Koleksiyoncular veya müze müdürleri, "estetik ölçütlere dayanarak", rasgele –ama asla tesadüfen değil– nesneler seçip gelecekte sergilenmek üzere saklıyor. Bunlara "*art*ifact," sanatsal kalıntılar, yani terörün sanatsal kalıntıları diyorlar ve New York'ta bunların seçilip toplanması işi, Stockhausen'in terörist saldırının "tüm kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri" olduğu yargısını haklı çıkartıyor. Akıl hastamız neredeyse temize çıkmak üzere.

Tek sorun, kadının çocuğunun her yana dağılmış parçalarını değerli kalıntılara zarar vermeden temizlemek. Başka bazı kültürlerde bu müze müdürleri kutsal olana tecavüz eden akbabalar veya mezar hırsızları olarak algılanırdı herhalde. Müze müdürlerinin seçtiği nesneler derhal "paha biçilmez" hale gelirken, seçmedikleri –"ziyaretçilerin hayal gücünü harekete geçirecek güçten mahrum" oldukları için– değersiz görülüp çöpe veya geri kazanım merkezlerine gönderiliyor. İlk başta kendi meslektaşlarının mezar yerinin dijital fotoğraflarını çeken bir müze müdürüne öfkelenen bir itfaiyeci bile, kısa süre sonra, başkaları da olayı kavrayabilsin diye -belki de Smithsonian müzesinde yerini bulacak– "bir arşiv, bir hatıra" oluşturma düşüncesiyle bir müze müdürü olup çıkıyor.

Turistler kendi varlıklarını tutulan yasa sunulan bir katkı olarak görüyor. Bir adamın yası diğeri için gerçekliğe ulaşma fırsatıdır. Görme haklarına sonuna dek sahip çıkmak isteyen azımlı turistlerin zorla girmeye çalıştığı çevre işyerleri, bu kulesiz boşluğa, bu "sahte New York"a açılan lüks localar adeta. Çukuru televizyonda görmek, yani temsilini görmek yeterince anlam vermiyor. Çok da-

ha büyük, çok daha gerçeküstü olan *Groundzeroland*'e hac ziyaretinde bulunmak şart. İnsanlar bakma haklarını talep ediyor. Demokrasi onlara bakma hakkını, onlardan çalınmış olan manzarayı görme hakkını veriyor.

Paul Bowles, *Sheltering Sky* [Esirgeyen Gökyüzü]* adlı romanında, hakir gördüğü, belirli bir süreliğine yolculuğa çıkan turistlerle, belki de dönmemecesine yola düşen cesur gezginler arasında bir ayrım yapar. Gezginler gizli gerçeği Evan Fairbanks'in saldırıyı gösteren yirmi beş dakikalık videosunda keşfedebilir –tarih, New York Historical Society'de [New York Tarih Cemiyeti] sahneye çıkıyor; buradaki tek vasıta belgeselcinin sessiz kamerasıdır. Görüntüleri seyredip suikastçının gizlendiği yer neresi acaba diye kafa yorabiliriz; TV mi, çukur mu, yoksa zihinler mi?

George Bush, tatile çıkıp para harcayarak vatanseverliğimizi göstermemiz gerektiğini söylemekte haklıysa, *Groundzeroland*'i ziyaret etmek vatanseverce bir davranıştır. Amerikan tüketici kültürünün, tüm sınırları ihlâl eden bu yok etme ve cinayet kadar korkunç bir darbeyi bile massedip metalaştıran olağanüstü gücü, bu kültürün nasıl da yok edilemez olduğunun nihai kanıtı. Gaz maskenizi çıkarıp platforma yürüyün ve on beş dakikalığına, silinmiş olanı –artık orada olmayanı– ve silinemeyecek olanı –popüler kültür üretici ve tüketicilerinin buluşmasını– seyredin. Şiddetli, trajik medya haberleriyle, ölümün vatansever şeref ve görkeminin Warholvari birleşimini yaşayın. Bir poz verin: Felaket ve ölümü, şöhret ve güzellikle bütünleştirin. Büyüklüğü hissedin. Özümseyin onu. Tarihe bırakın kendinizi. Hayatınıza devam edin. Her şeyi anlayın. Huzur bulun.

* Paul Bowles, *Esirgeyen Gökyüzü: Çölde Çay*, çev.: Belkıs Çorakçı Dışbudak, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998.

II
Edebiyat teröristleri

Ezra Pound'un "ciddi sanatçı" olarak tanımladığı kişilerin niyeti, Wordsworth'ten tutun Don DeLillo'ya kadar, hep tutarlılık göstermiştir: Bilinci değiştirmek, "kültürün içsel yaşamını" şekillendirmek ve etkilemek, ya da DeLillo'nun sözleriyle, nihai olarak, kültürün dışsal yaşamını, yani sosyal yapının kendisini şekillendirmek ve etkilemek. Yaklaşık 1800'den bu yana, ciddi sanatçı, şeylerin düzenini her an ihlâl edebilecek bir suçludur ve üstlendiği rol tutarlı bir şekilde romantiktir, çünkü ciddi sanatçıların kanaatince, top-

lumsal koşullar, Wordsworth'ten bu yana yaşanan devasa değişime rağmen, temel yapısal açılardan Wordsworth'ün zamanındakiyle aynıdır.

Wordsworth toplum düşmanı olmayı hangi gerekçeyle savunuyor? Avangard sanatçının klasik savunmasıyla: Aslında kendisi toplum için iyi bir doktordur. Cynthia Ozick'in *New Yorker* dergisindeki yazısında, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sındaki* anti-kahramana benzettiği, yüksek eğitim görmüş, manifesto kaleme alan, meşhur Amerikalı katilin de kullandığı bir savunma: Ozick'in "insani bir amaç" güden "felsefi bir suçlu" olarak tarif ettiği, "Unabomber" adıyla da bilinen ABD'li terörist Theodore Kaczynski'den bahsediyoruz. Wordsworth'ün savunması, insanların ölümcül bir hastalığın pençesinde olduğu ve bu yüzden kendi edebi şiddetinin yaşam verici tedavisine ihtiyaç duyduğu yolundaydı. "Herhangi bir biçimde irade göstermek"ten yoksundurlar –özgür değildirler. Bu özgür olmama halinde, "adeta ilkel bir uyuşukluk durumu"na indirgenmişlerdir ve bunun ana nedeni, der Wordsworth –ve Kaczynski de onaylar–, modernleşme dediğimiz şeydir: –Wordsworth'ün bıraktığı yerden Kaczynski devralır– "insanların şehirlerde toplanması" ve "işlerinin tekdüzeliği", insanları yani bu ürün üreticilerinin kendilerini "tasarlanmış ürünlere", birer kopyaya dönüştürür. Wordsworth der ki –Kaczynski'nin onayladığı gibi– bu nedenler "bir genel kötülük" teşkil eder. Bu "genel kötülük"ün de bir ilksel nedeni bulunur: Kaczynski gibi Wordsworth'ün de (Kaczynski'nin ifadesiyle) "insanlık için bir felaket" olarak gördüğü Sanayi Devrimi. "Zamanı geliyor" der Wordsworth vahiysel bir anlatımla, "daha güçlü insanlar, çok daha yüksek bir başarıyla bu kötülüğe sistematik biçimde karşı koyacak." Wordsworth, "daha güçlü" derken, edebi gücü aşan bir gücü kastediyor gibi; görünüşe göre, delikanlılık çağının büyük tutkusu olan Fransız Devrimi'ni hatırlayarak, acımasız bir güce sahip kişilerden bahseder. Sistematik karşı koyuş, sistemin kendisine, maddi biçimine saldırmayı anlatır: Söz konusu olan edebi değil gerçek bombalardır.

* Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, çev.: Ergin Altay, İletişim Yay., 2004

Ortadaki bahis bu kadar yüksek olunca, yazarın olağanüstü tedbirler alması gerekir. Kültür bombaları yapmak ister:

> Nazım eserler kaleme alan bir Yazarın, belirli alışıldık çağrışım adetlerine uyacağına dair resmi bir anlaşma imzaladığı varsayılır... ancak, şüphesiz ki, birçok kişi benim bu tür bir anlaşmaya uymadığımı görecektir... yazdıklarımda şiir arayacaklar ve benim girişimlerime şiir demek için iyi bir gerekçe bulmaya epey kafa yoracaklar.

İşte Wordsworth'ün, İngiliz edebiyatının devrimci bir akımının temel kurucu metni olan *Lyrical Ballads*'ın (1800) ikinci baskısına önsözünün başlarındaki sözleri. Kendisinin edebiyat tarihinin ana akımının dışına adım attığını hissediyordu: Burada, yerleştikleri konforlu alan içerisinde kendilerini, mevcut kültürün uygulayıcıları, içeriden, merkezden kişiler olarak gören ve verili kültürün ideolojisinin –ona ait değerlerin ve kendisi hakkında anlatmayı sevdiği hikayenin de– sanatsal koruyucuları rolüne soyunan yazarlardan –ve Platon'dan bu yana onları savunan teorisyenlerden– müteşekkil ana akım sözkonusu: Yani, verili kültürden kopacak ve buna zıt değerler ve vizyon taşıyacak, radikal bir edebi ve toplumsal değişimin kışkırtıcısı, bir yok edici olmak isteyen Wordsworth'ün tam zıttı. Bu ikinci perspektife göre edebi değişim; toplumsal değişim ve insanlığımızı geri kazanma yolunda atılmış bir adımdır –toplumsal bir altüst oluşa varan toplumsal bir değişim. Wordsworth'ten bu yana ciddi sanatçılar genelde böylesi bir eleştirel nostalji besler.

Wordsworth (vicdan sahibi bir asi olarak), kamuoyuna bir "şiirler" kitabı sunar sunmaz her yazarın zımnen kendi isteğiyle kabul ettiği anlaşmayı bozmuş olduğu için kaygılıdır. 1800 yılının, dünyaya gözlerini açar açmaz Shakespeare, Donne, Herbert, Milton, Pope ve Thomas Gray'le karşılaşan okurları, Wordsworth'ün şiir diye sunduğu bu düzyazımsı, küstah bayatlık karşısında edebi duyarlılıklarının saldırı ve tacize uğradığını hissetmekten alıkoyamıyorlardı kendilerini.

Yürüyüş yolumda yaşlı bir dilenci gördüm,
Anayol kenarına oturmuştu
Kaba bir işçiliği olan alçak bir duvar üstüne
İrice bir tepenin eteğine kurulmuş...

Wordsworth, insanların haklı olarak kendisinin dönemin toplumunca kısıtlanmış beklentileri altüst ettiğini ve tarih boyunca yazarı ve okurlarını bağlamış olan "resmi anlaşma"yı ihlâl ettiğini düşüneceğine inanıyordu. Bize bu anlaşmanın çağdan çağa değiştiğini ancak her zaman mutlaka bir anlaşmanın varolduğunu söyler. Bir suç teşkil eden, anlaşmanın ihlâli, burada Wordsworth tarafından planlı bir biçimde gerçekleştirilmiş, yani birinci dereceden kültürel cinayet sonucu zamanın şiir düşüncesi katledilmiştir: Tanımı icabı, kısıtlanması, tanımlanması veya yıkıcı tezahüründen önce kamuoyunca bilinmesi mümkün olmayan bir orijinalite adına gerçekleştirilen bir edebi terör eylemi.

Dolayısıyla, anlaşmanın ihlâline yol açan şey, yazarın –alışılmadık çağrışımlarla ilerleyen– orijinalite arzusudur. Anlaşmanın içerdiği alışıldık çağrışım biçimlerine uymayı reddeden yazar, kendinden evvel yazılmış olanı tekrar etmeyi –kendisininkiler de dahil– reddetmiş olur. Ayrıca kendisine edebi gelenek tarafından dayatılan görevi yerine getirmeyi reddetmesi, "küstahlık" değil, kendini geçmişe kölelikten kurtarma arzusunun göstergesidir. Geç kapitalizmin, kültürel üretim alanında, elbette sanayi üretiminde de olduğu gibi, arzuladığı şey tam da sanatçıları, bu gibi düşünceden yoksun tekrar mekanizmalarına sıkıştırmak ve fiilen, standartlaştırılmış sanat eserleri ürettirmektir: Sonuç, her türlü hususi dürtünün bastırıldığının işareti olan "meta" veya "ürün" olur. Diğer yandan, sınırları ihlâl etmek isteyen sanatçının ısrarla arzu ettiği şeyse, kişiliğin ve tüm insani çeşitliliğin her tür kalın çizgiden kurtarılmasıdır. Demek ki, sınırları ihlâl eden sanatçı, kültürün onu metalaştırma ihtiyacı karşısında etkin bir isyan halindedir, "canlı bir şey, sürekli dönüşüm potansiyeli taşıyan bir şey" yaratır –Pound ciddi edebiyatın karakterini böyle tanımlar. Sahici sanatçının suçu orijinalite suçundan ibarettir.

Hastayız ve gittikçe de daha hasta hale geliyoruz. "İlkel uyuşukluğumuzun" içimizde yarattığı "olağanüstü olaylara yönelik açlık, verilerin hızlı iletişimi sayesinde saat başı tatmin edilir". Wordsworth'ten Unabomber'a kadar çeşitli kişilere göre, "kaba ve şiddet içeren" uyarıcılara duyulan bu açlık, makine operatörlerini makineye dönüştüren ya da –Kaczynski'nin kullandığı önemli klişeyle– "toplumsal makinanın dişlilerine" dönüştüren bir teknolojiye dayalı endüstriyel üretim sisteminin yan etkisidir –tekrar eden hareketleri yüzünden birbirinin kopyası haline gelen ve bir darbede "bireysellik" ve "özgürlük"lerinden (ki bunlar Wordsworth'ten DeLillo ve Kaczynski'ye kadar, eşanlamlı görülen kelimelerdir) yoksun bırakılan emekçiler. "İlkel uyuşukluğumuz"a panzehir olarak felaket açlığı çekeriz ve 1800 yılındaki medya bile bu dehşetli açlığa yanıt verir.

> Göz yumuyoruz; teröre, terör haberlerine, ses kayıt cihazlarına, kameralara, radyolara, radyolarda gizli bombalara. İnsanların ihtiyacını hissettiği tek anlatı felaket haberleri. Haber ne kadar korkunçsa, anlatı da o kadar büyük oluyor. En son afyonumuz haberler oldu....

Bunlar, 1991 tarihli *Mao II* adlı romanının kahramanının ağzından konuşan yazar DeLillo'nun sözleri; Wordsworth 1800 yılında ona doğru yol alıyordu.

Wordsworth, çizdiği modern cehennem vizyonunun –teknolojiyle ayakta duran ve büyüyen İngiltere'nin dumanlı kentlerden oluşan çorak ülkesinde kurulu bir cehennemin– karşısına, organik bir karşı-ideal geçirir. Şiirlerinin "mütevazi ve rustik" konularından bahsederken, bu konuları seçme gerekçesini şöyle açıklar: "Çünkü, kırsal yaşamdaki davranışlar... temel duygulardan ve kırsal işlerin zaruri doğasından filizlenir." Dahası, bu "temel duygular" ya da "asli tutkular" anonimdir: Gerçek bedenlerine, "doğanın güzel ve kalıcı biçimlerine" büründüklerinde kavuşurlar. Kırsal yaşamda insan davranışı, toprağı (Kaczynski'nin ifadesiyle) "vahşi doğa" olan bir bitki gibi "filizlenir". Wordsworth, Kaczynski gibi, kırda hayatta kalmanın zor, ama zor olduğu ölçüde de zaruri (doğal) gerçekliğe kök salmış olduğunu, metropoldeki yaşamın ise (T.S. Eliot'un

Unreal City'sindeki gibi) zor olmadığını düşünüyordu. Wordsworth ve Kaczynski pastoralliğe eğilimli, sınırları ihlâl eden filozoflardır: Biri, hukuku neredeyse hiç ihlâl etmeyen hayali edimler, ömür boyu hapse mahkum olan diğeriyse kanlı eylemler gerçekleştirmiştir.

Geleneksel (ve sağduyulu) edebi bakış açısına göre, Wordsworth'ün önsözü yabani bir kibir içerir. Bu kriminel sanatsal niyeti sahiplenen yazar, bize, yeni teknolojinin yarattığı dünyanın "kötü" –dikkat teolojik bir terim*– olduğunu ve aklı başında olan kendisinin de yeni bir tarzda lirik şiirler yazarak bu dünyayı kurtaracağını söyler ve başarıya ulaşmak için de dönemin popüler kültürün –"çılgın romanlar, hasta ve aptalca Alman Trajedileri, tufan gibi her yanı saran boş ama mübalağalı nazım hikayeler"– meydan okumak zorunda olduğunu, çünkü bu kültürün ve onun iletişim araçlarının "genel kötülük"ü besleyip yeniden ürettiğini belirtir. Bir "tufan"a benzeyen popüler kültürün gittikçe içine batar bilinç – Wordsworth'ün bu metaforu, Unabomber ve DeLillo'da (ki o da bir "bulanma ve boğulma"dan bahseder) da yankılanır; o kadar batarız ki içine, şeylerin düzeni için faydalı bir uyuşukluğa sahip vatandaşlar haline geliriz. Sınırları ihlâl eden sanatçı kendisini, kokuşmuş dünyada çürümeden ayakta kalmış biricik muhalif olarak görür: Ancak tek silahı yazılarındaki orijinalliktir ve kültüre karşı sahip olduğu bu yegane insani tepki de işe yaramadığı takdirde fiziksel güç kullanması gerekecektir.

***

> İnsan ırkıyla teknoloji arasındaki ilişkinin alkolikle bir fıçı şarap arasındaki ilişkiye denk olduğunu asla akıldan çıkarmayın.
>
> UNABOMBER

DeLillo'nun *Mao II*'sindeki anlatıcı-kahraman Bill Gray çocukken, oyun olarak kendi kendine maç anlatırdı. Zararsız, kültürel hırsları olmayan bir oyundu bu: Gray buna "artık yitirdiğim, kuşku ve korkudan uzak benlik oyunu" diyor. "Oyuncuları da, spikeri de, seyir-

* Yazarlar "şer" olarak da çevrilebilecek olan *evil* kelimesini kullanmış. (ç.n.)

ciyi de, dinleyicileri de, radyoyu da ben canlandırırdım... Ve o zamandan beri yazılarımda o tür bir masumiyete ulaşmaya çalışıyorum. Yani bir pür uydurmaca oyununa." Ayrı bir dünya olan bu –kendi kendine yeterli, spontane, bütünsel– oyunda öznel alanın mutlak hakimi olan hayal gücü, terörizmin tam zıttıdır. Ancak, artık "pür oyun" yoktur. Büyüyüp bir roman yazarı olduğunda Bill kültürel bir güç elde etmeye yönelik, pek de masum olmayan bir arzu geliştirir. Artık, "düşünme ve eyleme geçme arasında ahlâki ya da uzamsal bir ayrım yok" diye düşünür. Terör, kültürel bir etki yaratma şeklindeki edebi hırsın mantıki sonucu ya da düşünme ve eyleme geçmenin kamusal dünyada buluşup bir patlamanın gücüne eriştiği alan haline gelir:

> Kelimelerle toplum üzerinde bir etki yaratmak... çoğu birey ve küçük grup açısından neredeyse imkânsızdır. Kendimizi ele alalım örneğin. Eğer hiç şiddete başvurmamış ve bu yazıları bir yayımcıya yollamış olsaydık, muhtemelen bunları kabul etmezdi. Yazılar kabul edilip yayımlansaydı bile pek fazla okura ulaşamazlardı, zira medyada yer alan eğlence programlarını izlemek ciddi bir makale okumaktan daha zevklidir... Mesajımızı kamuoyuna kalıcı bir etkisi olacak şekilde iletebilmek için insan öldürmemiz gerekti.

İşte, Unabomber adıyla bilinen Theodore Kaczynski, bize asıl arzu ettiği şeyin insan öldürmek değil, "kelimelerle toplum üzerinde etki yapmak" olduğunu söylüyor: Kaczynski'nin tamamen deli olduğunun su götürmez bir kanıtı. Unabomber da (Bill Gray ya da Wordsworth gibi) aslında radikal bir değişimi yazılarıyla yaratmayı tercih ederdi. Çok geçmeden (Bill Gray gibi) "kültürün içsel yaşamını" cidden etkilemek için şiddet eylemlerinin artık gerekli olduğunu anlamış. Bu şiddet, kültürün dikkatini üzerine çekince, insanların onun yazdıklarını ciddiye alarak ve kitleler halinde okuması, ve ancak bundan sonra, onun yazarca ikna gücünün etkisiyle üretimin teknolojik koşullarını alaşağı etmesi mümkün olabilir. Kaczynski kelimenin daha eski bir anlamıyla "edebi" bir adamdır: Söz söyleyen bir adam, toplumun geleceğini şekillendirecek eğitsel niyetler besleyen biri. Unabomber'ın akıl yürütmesine göre, ciddi

yazarların kültürü şekillendirme idealini tekrar canlandırmanın en güvenilir yolu. Amerika'nın en meşhur yerli teröristi olacak şekilde, medyatik seri cinayetler işlemekti. Bir medya yıldızı olduğu sürece, her ne kadar karanlık da olsa, yayıncılar onunla ilgilenecekti; gerçekten de yayıncılar, kalın bir insancıl kılıf altında da olsa, bunu yaptılar. *New York Times* ve *Washington Post*, Kaczynski'nin *Industrial Society and Its Future* (1995) [Sanayi Toplumu ve Geleceği]* adlı küçük kitabını, sözde daha fazla insanın ölmesini engellemek amacıyla, yayımladılar.

Kaczynski'nin niyeti –ki medya gevezelerince alaya alınıp (pek doğru olmayan bir biçimde) makine kırıcılara benzetildi– teknolojinin saatini geriye döndürmek ve sanayi toplumunun teknolojisinin yerine vahşi doğayı, "yeryüzünün ve canlıların düzenindeki, insanın idaresinden bağımsız ve onun müdahale ve kontrolünden uzak olan öğeleri" geçirmekti. *Manifesto*'sunun birçok yerinde belirttiği gibi, teknolojiden kurtulduğumuz anda, insan yaşamını iyileştirmek için doğayı rasyonel hale getirip kontrol etme şeklindeki aydınlanmış çabamızın uzun süredir sekteye uğrattığı yaşam öğelerini, özellikle de insani öğeleri hayata döndürebiliriz.

Kaczynski'nin *Manifesto*'su, ve Mary Shelley'nin *Frankenstein*'la (1818) başlattığı ve DeLillo'nun *White Noise*'unda (1985) [Beyaz Gürültü]** zirveye çıkan edebi çizgi, bütün güçleriyle, aydınlanmış zihne ve modernliteye karşı durur. Dr. Viktor Frankenstein'la onun yarattığı canavarı ayırt edememe şeklindeki yaygın yanlış, –genelde Frankenstein'ın canavarın ismi olduğu sanılır– çok şey anlatır. Bu canavar; insanlığın iyiliği amacıyla giriştiği işlerin sonuçlarını kontrol edemeyen bir iradenin vücut bulmuş hali, Dr. Frankenstein'ın ölümü yenme amacının istenmeyen, vahşi yan etkisi değilse nedir?

Mary Shelley'nin kahince öngörüler taşıyan romanının kapanış sahnesindeki monologda, canavar, intihar etmeyi düşündüğünü anlatır: "Cenaze ateşimin odunlarını dizip bu zavallı bedeni küle dönüştüreceğim." Kenneth Branagh tarafından çekilen en son film

* Unabomber, *Sanayi Toplumu ve Geleceği*, Kaos Yay., 1996.
** Don DeLillo, *Beyaz Gürültü*, çev.: Handan Balkara, Dost Kitabevi, 2002.

versiyonu da buradan hareketle, canavar, Güney Kutup Dairesi'nde yanarken bitse de, aslında romanın gerçek sonu bu değildir. Shelley, teatral açıdan tatminkâr böylesi bir sahne kaleme almaktansa, şu bitiş cümlelerini seçer: "Bunu söyledikten sonra, kamaranın penceresinden dışarı, geminin yanındaki bir buz parçasının üstüne sıçradı. Az sonra dalgalar onu alıp götürdü ve karanlıkta gözden kayboldu." Final sahnesiyle neyi amaçlamış olursa olsun, Mary Shelley'nin bu bitiş cümleleri, DeLillo ve Kaczynski gibi teknolojik yan etki konusunun uzmanlarının da olumlayacağı, ikinci ve daha karanlık bir yoruma da açıktır: Canavar ölmez, sadece gözden kaybolur. Canavar ölümün yenilmesini temsil ettiğine göre, onun ölmesi, bunu isteyip harekete geçse bile, nasıl mümkün olabilir? Canavar, yani istenmeyen yan etki, serbesttir ve faaliyetini sinsice sürdürmektedir. Aydınlanmış iradenin iyi niyetlerinin hain ve geri alınamaz etkiler yaratan istenmeyen sonuçlara yol açtığını anlatmak için, Shelley'nin finalinin bu yorumunu "Frankenstein etkisi" olarak adlandıralım. Biz çevre felaketlerine yol açmak istememiştik, hayır asla; biz de aynen Dr. Frankenstein gibiyiz.

Kaczynski'nin "mevcut toplumun ekonomik ve teknolojik temelini alaşağı etmek" niyeti, radikal bir çevreci tarafından paylaşılamaz, çünkü onun vahşi doğa dediği karşı-idea, nihayetinde, yeşil dünyayı korumayı değil insanlara teknolojinin onlardan aldığı özgürlüğü iade etmeyi içerir. Teknolojinin bizden çaldığı, bizim "özerkliğimiz" (çok sevilen bir anahtar kelime) ve dolayısıyla saadetimizin koşuludur, der. Hastayız, der, çünkü dünyayla ilişkimizi yapılandıran teknolojik sistemin "tasarlanmış ürünleri"yiz sadece. Gerçek metaların aksine, modernitenin bu pür insan ürünleri (Kaczynski'nin ifadesiyle) "sıkıntı, demoralizasyon, öz-değer yitimi, aşağılık duygusu, kaybetmişlik hissi, depresyon, anksiyete, suçluluk duygusu, hayal kırıklığı, düşmanlık, eş veya çocuk tacizi, yeme bozuklukları gibi" sorunlardan muzdarip halde, çıldırmanın eşiğine gelir. Hep bir kaçık ve deli olarak tarif edilen Kaczynski'nin argüman ve gözlemleri, kıta Avrupası felsefesinde, Alman idealistlerinden Frankfurt Okulu'na ve edebi gelenekte Wordsworth'ten Pynchon ve DeLillo gibi modernistlere uzanan ana tema-

ların bir uzantısıdır. Kaczynski'nin banallığı ve sözde deliliği geniş bir kesimi temsil eder.

Her teknolojik ilerlemenin elbette bariz bir yarar sağladığı için hayata geçirildiğini kabul eder Kaczynski: Dr. Frankenstein gibi teknisyenler (genelde) sadece iyi niyetler besler. Bu da, kötü bir iradeyle hareket etmediğimiz, çeşitli ilerlemelere giderek artan bir bağımlılığa yavaş ama sürekli olarak sürüklendiğimiz ve sonunda tamamen teknolojik sistemin kuklası haline geldiğimiz anlamına geliyor. Niyet iyidir ama sonuç totaliterdir. Mary Shelley'nin romanındaki canavar gibi, sistem, yaratıcısı olan insan aklının kontrolünün dışında bağımsız bir yaşama ve iradeye kavuşur.

> Makinelerin kendilerine dair tüm kararları almasına izin verilirse, bunun sonuçlarını tahmin edemeyiz, çünkü bu tür makinelerin nasıl davranacağını öngörmek mümkün değildir. Tek söylediğimiz, insan ırkının kaderinin makinelerin insafına kalacağı... Ne insan ırkının isteyerek iktidarı makinelere devredeceğini, ne de makinelerin kendi iradeleriyle iktidarı ele geçireceğini iddia ediyoruz. İddia ettiğimiz, insan ırkının, makinelerin tüm kararlarına boyun eğmekten başka seçeneği olmayacak şekilde, makinelere bağımlı olma noktasına kolaylıkla sürüklenebileceği... Sonunda, bu sistemi yürütmek için gereken kararların, insanların kendi zekâlarıyla veremeyeceği kadar karmaşık olduğu bir aşamaya gelinebilir. Bu aşamada, makineler fiilen kontrolü ele alacaktır. İnsanların makinelerin fişini çekip bundan kurtulması mümkün olamayacak, çünkü fişi çekmenin intihar anlamına geleceği bir derecede makinelere bağımlı olacaklar.

Kapımızı çalan bu neo-Orwellyen kıyamet karşısında ne yapılabilir? Eğer, sadece bir kopyalar sürüsünden, yani Kaczynski'nin ifadesiyle, kitle medyasının eğlencelerinin "sel"ine kapılan ve "kaba ve şiddet içeren" imajlarda boğulan "tasarlanmış ürünler"den ibaretsek –Kacyznski'nin aklından Valium'un elektronik versiyonu olan televizyon geçiyor– uyuşukluğumuzdan kurtulmamız nasıl mümkün olabilir? Nasıl yeni bir başlangıç yapabiliriz? Kaczynski'ye göre: Orijinal bir şiddet eylemiyle yanıt vererek. Bir orijin teşkil etme anlamında, yeni bir başlangıç olma anlamında orijinal. İlk önce, ağır suç teşkil eden eylemler, bir dizi bombalama eylemi.

Ardından küçük bir suç, bir felsefe makalesi yayımlama. Bunun ardından da devrim. En nihayetinde, (Wordsworth'ün de umduğu gibi) küçük ve doğaya bağımlı organik cemaatlerde uyum içinde süren bir yaşam imkânı. *Özerklik* Kaczynski için anahtar bir kelime olsa da, *cemaat* daha büyük bir anahtardır; çünkü paradoksal olarak, özerklik ancak cemaat içinde gelişir ve muhafaza edilir.

Theodore Kaczynski, Cynthia Ozick'in *New Yorker*'da yazdığı gibi, Amerika'nın Raskolnikov'u, yani Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sındaki "vizyon sahibi katil"in muadili olabilir. Belki de değildir. Kaczynski, şüphesiz, istisnai zekâya sahip bir adam. Ayrıca Ozick'in yazdığı gibi, "insani amaç"ını (birçok açıdan) saplantı haline getirmiş. Peki o zaman bu insancılın şu dehşet verici dümdüz ifadesine ne demeli: "Mesajımızı kamuoyuna, kalıcı bir etkisi olacak şekilde iletebilmek için insan öldürmemiz gerekti." Bir filozof-suçlu ya da sadece suçlu; ruhsuz psikotik bir katil; Ozick'in "uzlaşmaz bir idealizm" dediği şey adına Montana'nın ormanlarında bir yerlerden bilim insanlarına bombalar gönderiyor.

Bir düşünce (daha iyi bir dünya düşüncesi), bir amaç uğruna tanımadığın insanları öldür.

Bütün Dr. Frankenstein'ları daha fazla canavar üretemeden öldür.

***

> Sürrealizm kendisi için bir topyekün isyan, mutlak itaatsizlik ve planlı sabotaj doktrini üretmekten korkmadı... ve... sürrealizm şiddet dışında hiçbir şeyden umut beslemez. En temel Sürrealist eylem, elde tabanca sokağa fırlamak ve mümkün olan en hızlı biçimde kalabalığa kurşun yağdırmaktır. Hayatında bir kerecik olsun, bu zavallı alçalma ve düşkünleşme sistemine bu şekilde son vermeyi düşünmüş olmayan bir kişi, kalabalığın içerisinde belirli bir yere sahip ve çamurda yuvarlanıyor demektir.
>
> *İKİNCİ SÜRREALİZM MANİFESTOSU*

Sürrealist sanatçı Joseph Cornell, asemblaj sanatını gerçek bir şiirsel biçime, bir ışık patlamasına dönüştüren kutular yarattı. Kendisi

de ciddi bir sanatçı olan ve kutular yapan Kaczynski'nin tarzında gerçek bir bomba patlaması, James Joyce'taki, daha nazik bir bilinç şekillendirme biçimi olan epifani [epiphany] düşüncesinin uç noktasıdır. Cornell'in kutuları Mücevher Kutuları, Müzeler, Eczaneler, Kuş Kafesleri (ki bazılarında üzerine kan dökülmüş kuşlar vardı) ve Habitatlar biçimindeydi, ayrıca geçmişe ait çocuk oyun ve oyuncaklarını, Viktoryan çağının salonlarını ve geçmişe ait başka şeyleri çağrıştıracak şekilde tasarlanmıştı –bir bilmece veya mesaj gibi. Tahtayı cilalayıp parlatarak antika görünümü veriyordu. Kutularının arkalarına eski kitapların sayfalarını kolajlayıp eski izlenimi yaratıyordu. Kutularını çeşitli hava koşullarına maruz bırakıyordu; hatta bir tanesini fırın ateşine tutup iç boyasını çatlatıp soymaya çalışmıştı –kutuyu daha da geçmişe gönderebilmek için.

Theodore Kaczynski yetişkinlik çağının çoğunu 3 x 4 metrelik bir odacıkta geçirip, adeta Cornell'inkilere benzeyen bir kutuda varlığını sürdürdü. Çocukken, bir aile dostunun on üç yaşındaki kızı için yaptığı dikiş kutusu gibi güzel ve incelikli nesneler üretirdi zanaatkârca. Illinois'deki Evergreen Park Lisesi'nde genç bir matematik dahisi iken, sırılsıklam aşık olduğu Joann Vincent De Young adlı bir kıza –ona karşı beslediği erotik hislerin bir işareti olarak– açıldığında etrafa fışkıran küçük bir kağıt süs göndermişti. Daha sonra, kutu yapımıyla –ki tahta türleri konusunda adeta bir uzmandı– bomba yapımı işlerini, sürrealist çağrışıma uygun biçimde bir araya getirdi. İlk eylemlerinden birinde, *Ice Brothers* adlı bir romanın sayfalarına bomba yerleştirdi. Odacığında, Shakespeare, Thackeray, Victor Hugo ve Conrad ciltleriyle çevrili yaşarken Kaczynski kendi sürrealist programını hazırladı. Pillerin etiketlerini soyup, çok eskiden basılmış pulları ve işe yaramaz telleri kullanıp (bu eski nesnelerin tümü de çocukluk oyunlarına dönmesini sağlıyordu: Çimenleri patlatmak, çöp kutusunu havaya uçurmak, bir roket uçurmak, Atom İncileri dediği patlayan küçük nesneler yapmak gibi) insanları öldüren sanat eserleri yaptı. Bombaları zımparalayıp onları yapan elin parmak izlerini ve yağını silmeye çalıştı. İşlerinin izini sürmek imkânsızdı. Zanaat, nostalji, soyutlanmışlık –işte Kaczynski ve Cornell gibi ciddi sanatçıların üç uğraşı.

Cornell'in kutularının çoğu astronomi, bilim ve matematik rehberleriydi. Sayısız sanatsal bulmacasından biri olan ilk kutusu, kariyeri boyunca tekrar edeceği öğeler içeriyordu: Dairesel bir harita, kilden bir boru, bir içki kadehi, bir oyuncak bebek başı, bir yumurta. Kaczynski'nin sanatsal kutu bombaları da tekrar eden öğeler içeriyordu; sanatçının imzası gibi. Zanaatkar Kaczynski, "insanların gerçekten kullandığı" sıradan nesnelerden yararlanıyor –mobilya parçaları, tesisat boruları, lavabo süzgeçleri– ve makine değil el yapımı vida ve tetikler kullanıyordu. Wordsworth "insanların gerçekten kullandığı dil"i alıp –yani sadece şiir kitaplarında bulunan dili değil– "üzerine bir ton hayalgücü atarak" kültürel bombalar üretiyordu. Sıradan nesnelerden patlayıcılar yaratan Kaczynski de aynı şekilde bunların "üzerine bir ton hayalgücü" atıyor. Edebi-teorik selefinin yolundan giden Kaczynski insan tutkularının "doğanın güzel ve kalıcı formlarında vücut bulmasını" arzuluyor. Ne plastik ne de Semtex-H gibi malzemeler kullanıyor.

Sınıfının inek öğrencisi olan bu parlak matematikçi, artık varolmayan bir dünyayı canlandırmaya çalıştı ve bu süreçte bir efsane yarattı –*university*'nin [üniversite] *un*'u, *airline*'ın, [havayolları] *a*'sı ve *bomber* [bombacı]– Unabomber'ın, teröristlerin kullandığı başlıklı sweatshirt'lerden giyerken çekilmiş bir fotosu. Theodore Kacyznski'nin hayal gücü yaşanabilir bir ütopik dünyaya doğru kanat açıyor. André Breton onu "şiddet ile kutsanmış" diye nitelerdi herhalde; acaba Breton'un şu soruya cevabı ne olurdu: Şiddet. Kacyznski'nin kişiliğinde kendinden taviz veriyor mu, vermiyor mu?

***

DeLillo'nun anlatıcı-kahramanı Bill Gray, sanatçının geçmişte toplumda üstlendiği rolden özlemle bahseder:

> Romancı ve teröristleri bağlayan garip bir düğüm var. Batı'da, kitaplarımız şekillendirme ve etkileme gücünü yitirdikçe, giderek birer surete indirgeniyoruz... Yıllar evvel, bir romancının kültürün içsel yaşamı-

mı değiştirmesinin mümkün olduğunu düşünürdüm. Artık bu alan bombacılara ve silahlı adamlara ait. İnsan bilincine akınlar düzenliyorlar. Tamamen massedilmeden önce yazarların yaptığı şey de buydu.

Bu, bilince karşı akın etmek isteyen, alternatif ("değiştiren")* romancı anlayışı; bir zamanlar mevcut dünyaya –sınırları ihlâl eden sanatçının yeniden yapmak için yıkmak istediği dünyaya– dair düşünce ve duygularımızı değiştirmişti. Ancak artık durum farklı. Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ileri teknoloji kültüründe yazar, elektronik kapitalizmin –ki bunun en ikiyüzlü kanalı olan ticari yayıncılık yazarı bir "meşhur suret"e dönüştürür– imaj fabrikalarında tüketilip güçsüz kılınıyor. "Yayıncılık endüstrisini güden gizil güç," diyor DeLillo, "yazarları zararsız kılma güdüsüdür" 11 Eylül'den on yıl önce. Bill Gray, bizim yeni trajedi anlatımızın "patlayan uçaklar ve yıkılan binalardan müteşekkil" olduğunu söyler. Düşünme ve görme biçimimizi şekillendiren kişi teröristtir, "öldürücü mümin, inanç için öldüren ve ölen kişi"dir: Biz Batı'da, sermaye kültürünün ele geçirdiği ünlü yazarı değil teröristi ciddiye alırız.

İmaja böylesine bağımlı bir kültürde, şöhret denen vampir yazarın gırtlağından beslendikçe, yazarın eseri, şok edici bir kolaylıkla, bütünüyle onun imajına, ismine ve yüzüne üşüşür ve bunlar da onun reklamvari yazılarının mezarı olur. Bill Gray karakterini ele alalım: Yirmi yıl ortadan kaybolunca, eski kitaplarının satışları fırlayıp kitapları birer modern klasik haline gelir, kendisi de ünlü olur. Bir yazarın, resminin çekilmesine izin vermemesi bile iradesi dışında, ona, ün, büyük satışlar ve giderek toplumsal meselelere karşı duyarsızlaşma getiren yolu açar: Örnek, Thomas Pynchon. İmajdan arınmışlık bile onun imajı haline gelir: Örnek, J.D. Salinger. Sınırları ihlâl eden romancının bir zamanlar, alışıldık olanı zedeleme, bilinci ve bu sayede sosyal yapıyı değiştirme arzusunu temsil eden kitap, şöyle bir nihai yüzeyselliğe teslim olur: Ünün mutlak zirvesi ve sonu olarak, yazarın dolaşıma giren fotoğrafı (ya da fotoğraf çektirmeme arzusu); geleneksel olarak öz ve derinlik iddiası taşı-

* Yazarlar aynı kökten gelen *alternative* ve *altering* kelimelerini kullanmış. (ç.n.)

yan bir sanatın –parlak bir yüzeyde– yabancılaşması.

Bill, imaj oyunundan muzaffer ayrılamayacağını bilerek, o kadar yıl saklandıktan sonra, imajını filme çeker: Ölmesini, yeteneğini yitirdiği korkusunun hızlandırdığı bir ölümü ilan eden bir jesttir bu ona göre. Bunun ardından varlığından vazgeçmesi yani Lübnan'da rehin tutulan, kendisine çok benzeyen, tanınmamış bir İsviçreli şairle yer değiştirmesi, bu nedenle hem siyasi hem edebi bir edim; onun kültürün içsel yaşamının akışına tekrar girmesini ve kültürün kendi kendisini, olduğu gibi, bütün insanlık dışılığıyla görmesini, böylelikle kendini değiştirmesini sağlayacak en son ve umutsuz girişimdir.

Mao II bir fikir romanıdır ve özünü romancı ve teröristlerin sıfır toplamlı bir oyun oynadıkları iddiası oluşturur. Bill'in sözleriyle, "Teröristlerin kazandığı romancıların yitirdiğidir. Onların kitle bilincini etkileme derecesi bizim duyarlılık ve düşünceyi etkileyen insanlar olarak gerileyişimize denktir. Onların temsil ettiği tehlike, bizim tehlikeli olmadaki başarısızlığımıza eşittir." Wordsworth'ün yeni bir edebi rol olarak gördüğü –anlaşmayı çiğneyen yazar– ve kendini savunmak zorunda hissettiği şey, iki yüzyıl sonra ciddi bir sanatsal yaşamın vazgeçilmezi olarak kabul ediliyordu: Yazarın işlevi duyarlılığı ve düşünceyi etkilemek ve şekillendirmektir, bu tür bir edim, "tehlikeli" bir edimdir veya olmalıdır, zira Wordsworth, DeLillo ve Mahdumları'nın "etkileme" ve "şekillendirme" ile kastettiği şey, "kökten değiştirmek"tir. Tehlikeli bir edim olması gerekir, ancak artık değildir; Bill buna nostaljik bir ilgi duyar.

Bir terörist grubun sözcüsü Bill'e şöyle der; "bulanma ve boğulma" haline indirgenmiş bir toplumda –"bitmek bilmeksizin akan imajların hücumu", medyadan yayılan ve sürekli tekrar edilen mesajlar–, bu tür bir bağlamda, bizim bilincimiz edilgenliğe gömülür, hatta bizzat kendisi reklam ve haber olur, hep aynı reklam ve haberleri gösteren bir TV'ye dönüşür. Her şey asimile olur: Deli, katil, sanatçı hiç fark etmez, "emilir, işlemden geçirilir ve massedilir", elektronik olarak yaratılan bir "ilkel uyuşukluk"a indirgenir (Wordsworth'ün bu ifadesi tam anlamına kavuşur). Kuşatmayı sadece terörist kırabilir, çünkü bizi heyecanlandıran sadece odur, çün-

kü kültür "onu nasıl asimile edeceğini" bilemez. Bill, Wordsworth'ün hastalığa koyduğu tanıyı doğru bulsa da ilaç olarak önerdiği terörü reddeder. Terörist hiç de "yalnız kanun kaçağı" değildir –ki bu tanımı kendisi sahiplenmek ister (ama yapamaz)– o, baskıcı hükümetlerin bir aracıdır, "total imha" yoluyla "total düzen" dayatmak isteyen, "küçük ve mükemmel bir totaliter devlet"tir.

Faşizmin ve kan dökücü şiddetin tam zıt kutbunda duran karşı ideal; Bill'in, tekrarlar ve insan otomatonlardan oluşan bu dünyaya bir anti-tez olarak tarif ettiği kendi yaratma sürecidir: "Benim kendi bilincimin deneyimi bana otokrasinin nasıl başarısız olduğunu, topyekün kontrolün nasıl ruhu çürüttüğünü, yarattığım karakterlerin onları tamamen sahiplenme isteğime nasıl karşı çıktıklarını; içsel çelişkiye, kendimle tartışmaya ne kadar ihtiyaç duyduğumu; dünyanın, tam bana ait olduğunu hissettiğim anda nasıl da beni ezdiğini gösteriyor." Roman yazma süreci, kendi özgürlük ilkesini bulmasını sağlıyor: Politikada değil, yaratma dinamiğinde gizli bir özgürlük. Yazma, açımlandıkça, özgürlüğün ortaya çıktığı alan olur, totalitarizm karşısında bireye zafer getiren özgürlük imgesine dönüşür; burada kastedilen total ilke dışsal bir faşizm figürüyle değil, hepimizin içindeki totaliterlik olarak faşizmle özdeşleştirilir: İtiraf ettiği gibi yarattığı karakterleri sahiplenmek ve kontrol etmek isteyen –Pirandello'ya selam–, ama sonunda bunu yapamayan radikal demokrat romancı da buna dahildir. Bu anlamda "karakterler" asla kontrol edilemez olanın, özgür benliğin temsilleridir. Dolayısıyla yazar, kendisine rağmen, bir demokrasi savunucusu, kendi tahakküm arzusundan kurtulan bir benliğin savunucusudur ve bu benlik de yazarın kendi boyun eğmez sanatsal bilincinden başkası değildir; iç çelişkiler yaşayan ve dünyadaki totaliter itkiye yenik düşmeyen bu yegane şey, Bill'in bildiği yegane tahakküm edilemez varlıktır: Gerçek insanın son ve estetik sığmağıdır. DeLillo, Bill'in ortaya attığı bu kasvetli ve belki de kendini haklı çıkarmasına hizmet eden sanat teorisine, *Mao II*'nin bütününde karşı çıkar, bunun yanı sıra bu direnişle kendisini romantik ve modernist edebiyat geleneklerinin ve onların modernleşmiş dünyaya karşı sundukları genelde ılımlı ve liberal alternatiflerin karşısında konumlandırır, ki bu

geleneklerdeki önde gelen yazarlar da bu tür alternatifleri şiddetle kınamıştır.

DeLillo; postmodernizmin müthiş kendini beğenmişliğini, yani gerçeğin yerine imajı geçirme dogmasını sarsmak umuduyla, imaj, romancı ve teröristi günümüz kültüründeki bir kesişim noktası olarak sunar. Postmodernizm ideolojisine göre, imajın ardında imajın tekrarına temel teşkil eden, insan benliğine ya da sanata ait bir eşsiz öz yoktur. Başlangıçta, der postmodernizm, ne başlangıç, ne İlk Şey, ne orijin vardır. Bunun yerine başlangıçta, tekrar vardır –yani ileri meta kültürünün motoru. DeLillo'nun, Gray'e sempati duyan yanı için, *Mao II*'yi yazmaktaki amacı belli bir etki yaratmak (burada *influence* [etki] kelimesinin *influenza* [salgın] kelimesiyle akraba olduğunu hatırlayalım), böylelikle Romantizmden ve geç XVIII. yüzyıldan ve demokrasinin yükselişinden bu yana, değer yargısı bildiren çeşitli temel politik ve edebi terimlerle ifade edilen toplumsal hastalığı yenecek başka bir hastalığı yaymaktır. Modern Batı kültüründe *orijinalite, yaratıcılık, bireysellik* ve *özgürlük* eşanlamlı terimlerdir ve hep birlikte, yazarda eşsiz bir edebi tarza zemin oluşturan bir sahici benlik meydana getirirler. Sanatçı; eşsiz, özgür benliğin kararlı savunucusu ve kusursuz temsilcisiyken, ait olduğu kültür bu benliği aynı kararlılık ve kusursuzlukla inkâr, ret ve yok eder.

İmaj merkezli elektronik toplumunun, rezilce takviye ve tekrar ettiği tasarlanmış metalara (sonsuzca kopyalanmış insanlar ve diğer ürünler) dayanan kültüründeki yüce değer orijinalite değildir: Campbell marka çorba kutuları, kola şişeleri, Mao'nun ve Marilyn'in resimleridir; bu nedenle Campbell'larımızı, kolamızı, Mao'muzu ve Marilyn'imizi daha fazla tüketelim. Ürünleri tüketen bir insan-ürün. Mao'muz ve Marilyn'imiz o kadar da farklı mı birbirinden? Her ikisi de ölü ve ünlü değil mi? Andy Warhol, bu kültürün ne idüğü belirsiz tanrısı haline gelir (dalga mı geçiyordu? alayla karışık destekliyor muydu?) ve DeLillo'nun romanının rahatsız edici dahisi, hatta çağdaş Batı'yı rahatsız eden hayalet olur. Yazıda ve benlikte orijinaliteye, yok edilmeden tekrar edilmesi mümkün olmayana duyulan bu arzuyu tetikleyen şey, demokrasi

kılığına bürünmüş, hissizleştirici, aynılaştırıcı kültürdür. Yazarın istediği şeyse, DeLillo'yu onaylaması muhtemel olan Wallace Stevens'ın sözleriyle söylersek, "hızlı olan" ve "hesap vermeyen"dir, yani her tür polisten (ekonomik, edebi, elektronik) ve onların tekrar hapishanesinden kaçmamızın tek imkânıdır.

İsviçreli şairi rehin tutan ve Bill Gray'e göz diken terörist Ebu Raşit, kendi imajını çocuğunda ve kendi resmini taşıyan tişörtler giyen genç takipçilerinde çoğaltır. Modernist estetik ve politikanın orijinalite değerine meydan okuyarak, tercümanı aracılığıyla, çok vurucu bir dille, kendi çoğaltılmış imajı için "çocuklara kabul ve itaat edecekleri bir vizyon veriyor", der ısrarla. "Bu çocuklar kim ve nereli olduklarınca belirlenen dar işlevin ötesine geçen bir kimliğe ihtiyaç duyuyor: Anne babalarının ve büyük anne babalarının zavallı, unutulmuş yaşamlarının tamamen dışında bir şeye." "Avrupa'nın bir icadı" olmamalılar. Adamın etrafındaki çocukların anonimliği, korkutucu bir simetriyle, romanın açılış sayfalarında Yankee Stadium'da evlenen 13.000 Moon tarikatı üyesini, DeLillo için benliğin sonunu temsil eden bu karabasan senaryosunu tekrar ediyor: Oğlan-kız çiftleri öyle sıkış tıkıştır ki, bir "çiftler dizisi" olmaktan çıkıp potansiyel olarak korkutucu bir güç taşıyan "sürekli bir dalga", "neredeyse bir tümen gücünde", "heykelsi bir yekpare nesneye dönüşmüş" bir insan kitlesi haline gelirler. Sanatsal ve askeri metaforların bu rahatsız edici bileşkesinde, insan kitlesi sanatın hareketsiz, şekilsiz malzemesidir ve bizzat Yüce Moon Rahibinin kendisi olan heykeltraşın, yani yegane özgür insanın kendisine şekil vermesini bekler: Faşist olarak sanatçı. Bütün bunların tam zıttı Bill'in çocukluğundaki benlik oyunudur: Yani, DeLillo'nun tercih ettiği, masumiyeti geri kazanma ya da kendi bilincinde olmamanın bütüncüllüğü olarak sanatsal süreç metaforu; burada yalın (ve yalnız) birey, hayal gücünü kullanıp –yani ıstıraplarını ve zihinlerini Liderlerine teslim eden pasif Moon tarikatı üyelerinden tamamen farklı bir yöntemle– kendi ayrık benliğini aşabilir. Fakat anlatıcının kasvetli bir tonla söylediği gibi, "gelecek, kitlelere" ve onları manipüle eden, Yüce Moon Rahibi ve Ebu Raşit gibi Baba-Führer figürlerine "aittir."

Bill'in editörü gözünü korkutur:

> Yazarın toplumdaki yerine dair çarpık düşüncelerin var. Yazarın toplumun sınırında durduğunu, tehlikeli işler çevirdiğini düşünüyorsun. Orta Amerika'da yazarlar silah taşır. Bu onlar için bir gereklilik. Sense bunun herkes için geçerli olması gerektiğine inanıyorsun. Sana göre devletin tüm yazarları öldürmek istemesi gerekir. Her hükümet, iktidarda olan ya da iktidara geçmek isteyen her grup, yazarlardan dolayı, onları gördüğü yerde vuracak denli tehdit altında hissetmeli kendisini.

Amerika Birleşik Devletleri'nde yazarlar silah taşımaz; böyle bir gereklilikleri yok. İncelmiş kültürümüz bize ifade özgürlüğü tanır ki, masayı bir iki şairle süslemenin elzem olduğu resmi yemekler haricinde, ciddi yazarları görmezden gelebilsin. Diğer yandan, Orta Amerika'da, devlet, yazarları kendisini tehdit ettikleri için öldürmek ister. ABD içinse, Bill'in aklındaki, bir hükümetin ya da grubun iktidarının antitezi olarak yazar fikri, maalesef tamamen geçersizdir: Sanatçıyı, bu özgür ve orijinal benlik savunucusunu –"bir diğerine benzemeyen bir soluk"– kendisini hiç de romancıların tehdidi altında hissetmeyen bir iktidara karşı konumlandırmış olur. Amerika Birleşik Devletleri'nde iktidar çevresine bakındığında kendi üzerine gelen canlı bir estetik güç görmez. Çevresine bakar ve Gray'i görür.

Bill Gray'in kendisiyle değiş tokuş etmek istediği İsviçreli yazar-rehine ne ister peki? "Hep işe yarayan o eski hikayeler... Ne kadar banal, sıradan, öngörülebilir, bildik, bayat, aptalca olursa o kadar iyi. Zaman ayıramadığı yegane şey orijinaliteydi." Ona göre soyutlanmış bir benlik keyif vermez, orijinalite için zamanı yoktur ve bunun ihtiyacını da hissetmez. Dünya terör ağındaki bir rehine olmasından gelen soyutlanmışlığı yüzünden, bedenini, gerçek varoluşunun zeminini yitirmiş ve elektronik toplumunda dolaşımda olan bir imaja indirgenmiştir. Onu tanıyan tek kişi olan şu kaba saba gardiyan oğlanla aynı fantazilere sahiptir. "Onları Orta Çağ'a, nihai çürümeye götürecek imajlar, hep güvenilir ve doğru olan şu zavallı küçük resimli hikayeler"den beslenmek isterler. Pis bir bod-

rumdaki radyatöre zincirlenmiş rehine, insan varlığının anakarasına bağlanmak ister: Geleneksel olan ve böylelikle insan arzusunun tarihine açılan anlatıların mümkün kıldığı bir bağlantı arzular. Orijinal olmayan, "güvenilir" yani hep işe yarayan anlatının içerdiği gerçek budur: Nihai yıkım anı gelip çattığında insan huzuru dünyaya bağımlılığımda arayacaktır.

Rehine örneğinde, DeLillo geçen iki yüzyılın ciddi sanat kültürünün bahsettiği efsanevi zıtlığı yalanlar, böylelikle modernist düşünce ve edebiyatta utangaçça saklanmış gizli umutla zımnen ittifak içinde olduğunu gösterir. Rehine aracılığıyla, DeLillo bize, aslında kahramanı Gray'e tam bir sempati duyamadığını, yazarın tamamen özerk (bağlantısını koparmış [disconnected]) bir benliği seçmesinin, yanlış ve yıkıcı alternatifler sunan bir topluma karşı tepki olduğunu söyler: Yazar ya benliğini acı çekerek dünyadan koparacak ya da tekrarın hapishanelerine teslim olacaktır. Bu alternatiflerle karşı karşıya kalan ciddi bir yazar, kaçınılmaz olarak benliğini soyutlamayı seçer. DeLillo'nun rehine karakteri, diğer yandan da, cemaate, kapsayıcı bir işbirliği ve karşılıklılık ağında bireyi besleyen ve ayakta tutan bir kolektife duyulan özlemi temsil eder. Soyutlanmış benliğe giden yol, göründüğü gibi özgürlük ve orijinaliteye giden bir yol değil, aksine, başka tür bir hapishanedir.

Bağlantısını koparmış benliğin şu normatif modernist imajlarını bir düşünün: Dostoyevski'nin yeraltındaki adamı, Eliot'un Prufrock'u ve diğer Çorak Ülke sakinleri, Joyce'ın Stephen Dedalus'u. Hepsi de hummalı bir bilincin yansımasıdır: Yabancılaşmış, kendi kendini yaralayan, kendinden nefret eden, nefret dolu ve yalnız. Tümü de mutsuzluğun ve Bill Gray gibi, ölümcül hastalığın yansımaları. Bill'in "gerçek biyografi"si de buna uygun olarak, "mide ağrılarının ve aksak kalp atışlarının, gıcırdayan dişlerin ve baş dönmelerinin ve nefes darlığının hikayeleri; Bill'in çalışma masasından kalkıp banyoya gitmesi ve balgam çıkarmasının ayrıntılı tasvirleri... Ya da Bill'in olduğu yerde durup bunları yutkunmasının... tasvirleri," olurdu. Topluma cephe almış, orijinal, sanatçı bir benlik olarak yaşamak budur; bir odada tek başına, çalışma masanıza zincirli biçimde, kendi kendinizin rehinesi olarak "yalnız bir ömür"

sürmektir. Gırtlağınızı iyice temizleyip daktilonuza tükürür ve yazma hastalığının yeni bir anıtını üretirsiniz: Şişmiş, okunaksız bir "orijinalite", yani kendi benliğinizin hastalıklı orijinalitesinin bir yansıması.

Bill Gray'in, yazma sürecini "kendi kendine tartışma" süreci olarak betimlediği noktada DeLillo, Yeats'in çarpıcı modernist kavrayışını yankılamış oluyor: Diğerleriyle girdiğimiz tartışmalardan retorikler, köşe yazılarına malzeme üretirken, kendimizle yaptığımız tartışmalardan sanat yaratırız. Ancak aslında kendisiyle tartışan kişi Bill Gray değil: O sadece, orijinal (ve de sanatsal üretimin orijini olan) bireyselliğin, özgür insanın modeli veya belki de biricik özgür insan olarak sanatçının bir özelliği kabul edilen değerlerin ısrarlı sözcüsü. Kendisiyle retoriğe indirgenmesi mümkün olmayan tartışmalar yürüten aslında DeLillo; sonuçta *Mao II*, Bill'in değil onun romanı ve metnin bir bütün olarak temsil ettiği şey de onun romancı bilincinin dramatik savruluşları: Bill'in estetik ideolojisinin ateşli bir biçimde savunusundan, İsviçreli rehinenin, soyutlanmış ve hasta benliğini cemaatin tedavisine teslim etme ihtiyacına duyduğu sempatiye; orijinal benliğin ve onun sanatsal görünümlerinin alkışlanmasından bunlara duyulan tiksintiye (Bill'in daktilosuna yirmi yıl boyunca yapışıp kalan balgamı hatırlayalım). Ve bütün bu bilinç ıstıraplarının ötesinde, modernleşmiş Batı'nın materyalizm, ışıltı, medya, bulanma ve boğulma kültürünün kavrayamadığı ve kavradığında da tahammül edemediği bir vizyon.

"Yankee Stadium'da" adlı açılış bölümünde DeLillo, (Bill için ve görünüşe göre DeLillo için de en yüce değerler olan) "özgür irade ve bağımsız düşünce" yükünden kurtulma özlemimizin vurucu bir tasvirini sunar: Moon tarikatı çiftlerini, her şeyden vazgeçmekten büyük bir mutluluk duyarak, kendi "protein yapılarının parçası" haline gelen Yüce Moon'un büyük kolektif hayalinde, "isimlerin yok olacağı bir zaman için, tek dil, tek söz," diye ilahi okurken resmeder. Yankee Stadium'da yani Amerika'da benliğin orijinal atletik virtüozitesinin sergilendiği oyunların oynandığı, böylelikle genel Amerikan benlik mitini besleyen bir mekânda ("tekil özgül-

lüklerin matrisi" olarak Amerikan halkı*), birbirini tanımayan insanların katıldığı kitlesel bir evlenme töreni... DeLillo'nun karanlık vahyine göre, yozlaşmış bir Yankee Stadiumu'unun Amerika'sında benlik oyunu artık oynanmayacaktır.

Peki Bill'in yitirdiği benlik oyunu, yani çocukken odasında oynadığı tek başına maç anlatma oyunu, bir benlik oyunu muydu yoksa bir yitik benlik oyunu muydu? "Daha büyük bir şey"de yitip gitmiş bir benlik mi? (Bill'in, sekreteri ve paraziti olan kişinin kullandığı bu ifade karşısında duyduğu tiksinti, T.S. Eliot'un yaratıcılık, cemaat ve kurtuluş konusundaki fikirlerini çağrıştırır.) Bill'in tarif ettiği şey aslında, bireysel benliğin dağılması, soyutlanma halinden çıkıp benliksiz olmanın mutluluğuna geçiş oyunu değil midir? "Oyuncuları da, spikeri de, seyirciyi de, dinleyicileri de, radyoyu da ben canlandırırdım. O günlerden sonra kendimi hiç o kadar iyi hissettiğim olmadı." Bugünün, o kadar iyi hissetmeyen "ben"in özlem duyduğu şey ne? Şüphesiz –mutlu olan veya olmayan– "ben" değil. Şöyle açıklıyor bize: "Siz, oyuncular ve saha arasında bir ayrım yok. Her şey bütünsel ve saydam." Bill'in tarif ettiği benlik oyunu bu olamaz, çünkü artık "sen" kalmamış, daha büyük bir şeye, bütünsel bir Tam'a teslim edilmiştir –tam da ileriki bölümlerde Bill'in karşı çıkacağı şey. Bill bile "sen"le ne anlatmak istediğini bilmez.

Bill'in yaşadığı çelişkileri "kendi kendine tartışma" olarak nitelememiz için Bill'in iç uyumsuzluğunun farkında olması gerekirdi, ki değildir. Aslında, Bill'in en romantik çocukluk anısına ince bir çelişki yediren DeLillo'dur; kendisiyle tartışan ve bu tartışmanın örtük olarak belirtilen sonucu kendisinin (DeLillo'nun) çok sevdiği beyzbol anılarına ters düşen DeLillo; *Mao II*'yi takip eden *Underworld* romanında Amerikan edebiyatının beyzbola düzdüğü büyük aşk şarkısını kaleme alan DeLillo; röportajlarında, açıkça estetik bireycilik vizyonunu savunan yazarın ta kendisi. Daha önceki romanlarından *The Names*'deki bir karakterin söylediği gibi (ki biz bu sözleri, yazarın dini vizyonun cazibesini alışılmadık bir biçimde

* Yazarlar beyzbol oyununda oyuncuların sahaya dağılımına gönderme yapıyor. (ç.n.)

kavraması olarak algılıyoruz): "Benim gibi bir adamın Mekke'ye karışıp", bir buçuk milyon hacıyla hacca katılması ve "Teslim" olması için, "ne büyük korkuları yenmesi, yalnız kalmak için, içinde yaşayıp varolacağı bir kişisel mekânın kutsallığı için yaşamı boyunca duyduğu o eğilimi aşması gerekir". "Benliğini kumtaşı tepelerinde yakıp kül etmek. İlahi okuyan insanlar dalgasının parçası olmak." Bu cümlelerdeki "yakıp kül etmek", "parçası olmak" gibi mastarlar, gerçekleştirilmiş davranışların değil, arzunun spekülatif isteklerinin (ve korkularının) belirtisi. DeLillo bu tür bir arzuyla arasına mesafe koymuş, bu arzuyu sadece kendisiyle kolayca özdeşleştirilmesi mümkün olmayan karakterlerine söyletmiştir. Ancak kurgusu (başından itibaren) bu arzuyu tekrar eden bir ritm barındırır ve bir yazar figürü olan ve bazı bakımlardan kendi yazarına yakın olan Bill'de de bu ritim vücut bulur. Bill'in çocukluk oyununda yaşadığı ilk kendini unutma deneyimi, onun anlatısının akışım bilinçli zihninin kabul etmeyeceği ve kesinlikle farkında olmadığı bir noktaya götüren bir dip akıntısıdır. Uzun yıllardan sonra New York'a ilk gelişinde, sokaklardaki kalabalığın kitlesel hücumuna bayılır; "Celalabad'daki ilk günüm gibi" der. New York'taki o gününde Amerikan usulü inzivasından kopmaya ve "öğlen saatinde kalabalığın kabarışı"na karışıp sekreter-parazit-gardiyanından kaçmaya karar verir. Yunanistan'da sürekli olarak kaybolur –otelde, mahalle aralarında– hangi şehirde olduğunu bile şaşırır bazen. Bilinçdışı yönünün onu götürdüğü yer neresidir? Junieh kentine doğru yol alan bir feribota binip İsviçreli rehineyle yer değiştirmek için Lübnan'a gider, fakat hastalıklı karaciğeri yüzünden aslında ölüme gittiğini bilir, başaramayacağının farkındadır ve DeLillo ona şöyle bir son düşünce verir: "Bütün kalbiyle unutulmayı istiyordu," ve ölü bedenindeki pasaport ve diğer kimlik belgeleri yağmalanınca bu dilek gerçek olur.

Romanın son cümlelerinde, Beyrut'ta sabahın erken saatlerinde, karakterlerden birinin yüksek teknoloji fotoğraf makinelerinin sık ve güçlü beyaz ışığını top atışı alevi sandığını okuduğumuzda ve o anda Bill'in daha önce, kendisi de fotoğrafçı olan bu kadına, "imaj dünyasının yoz olduğunu," bir camide hiç imaj bulunmadığını ve

bu yüzden "yüzünü göstermeyi reddeden yazarın kutsal olana yaklaştığım" söylediğini hatırladığımızda, bu dip akıntısını yine hissederiz: Yani hem Bill'in kendi yok oluşuna doğru ilerleyen anlatısındaki kendisinin de farkında olmadığı dip akıntısı, hem de (belki de!) DeLillo'nun –asla kendi konuşma ve yazılarında geçmeyen ama bu iç tartışmasının sonucu olan– modern Batı kültürünün havaya uçtuğunu görme arzusu şeklindeki kendi en dip akıntısı. Wordsworth'ten bu yana çoğu ciddi yazarın da paylaştığı, DeLillo'nun sınırları ihlâl etme arzusu, modern (dünyevi, materyalist, bireyci, liberal) değil ruhsal değerleri temel alan bir yaşama yönelir. Bu arzuyu elbette Raşit adlı terörist de paylaşır: Doğu'nun Batılılaştırılması denen "gaddarlık"ı Batı'yı gerçek anlamda havaya uçurarak "tamamlamak".

İşte vizyon:

> İnsanlar her yerde küme küme toplanıyor, kerpiç evlerden, teneke çatılı gecekondulardan ve yaşadıkları deliklerden çıkarak tozlu meydanlarda buluşup bir merkeze doğru yürüyüşe geçiyor, birilerine sesleniyor, yolda başkalarını aralarına katıyor, kimisi koşuyor, kimisi kanlı gömlekler içinde ve sıkış tıkış bedenleriyle, bir sözle veya bir isimle doldurdukları geniş bir açıklığa varıyor, tebeşir rengi gökyüzünün altında birilerine sesleniyor, milyonlar halinde ilahiler okuyor.

Bu, *Mao II*'yi noktalayan imaj dizisinin vahiysel zirvesi: Kıyametin mikro-imajları (yıkılan barajlar, meşhur restoranların önünde patlamalar, yanan bir kanepe, bir tarladaki dumanlar içindeki uçak gövdesi, afet haberlerinin tekrar eden görüntüleri) ve bildiğimiz haliyle dünyanın yaklaşan parçalanışını ima eden makro-imajlar (eski Orta Çağ ressamlarının ıstırap tasvirlerini andırırcasına, Yankee Stadium'daki kitlesel evlenme, Humeyni'nin ölümü, Tiananmen Meydanı, Sheffield'daki futbol kazası).

> *Yeats*: Mutlak anarşi boşalıyor dünyanın üstüne,
> Kana bulanmış dalga boşalıyor,
> Ve hangi vahşi yaratık, nihayet gelen saatinde,
> Beytüllahim'e doğru sürünüyor, dünyaya gözlerini açmak için?

Eliot: Kim bu başlıklı insan sürüleri, sonsuz düzlüklerde uğuldayan,
Çatlamış toprakta sendeleyerek yürüyen
Ve sadece düz ufkun kuşatabildiği,
Çatlaklar ve alt üst oluşlar ve patlamalar mor gökte
Yıkılan kuleler
Kudüs Atina İskenderiye
Viyana Londra
Gerçek olmayan

Kıyamet vizyonu, ister Yeats, ister Eliot, ister DeLillo'da ortaya çıksın, kabusvari –bilinen ve değer verilenin, DeLillo için Batı'nın özgür birey idealinin, yitişi imajı– olduğu kadar umut da içerir, çünkü bütün tiksindirici şeylerin yok oluşunun da imajıdır: DeLillo'nun gözünde en iyi biçimiyle, yirmi yıldan uzun süre işe yaramaz bir özerklik içinde kendini soyutlayan –Batı'nın tekrardan beslenen imaj kültürünün yarattığı ilkel uyuşukluğun postmodern versiyonunda derin uykuda olan bir dünyada hiçbir etkisi olmayan bir özgürlük hali– bir romancı tarafından temsil edilen aynı zavallı Batılı idealin yok oluşu. Birçok romantik ve modernist edebi metnin vizyonu, kökenleri Sanayi Devrimi'ne giden ve amacı tüm dünyayı massetmek, farklılıkları ortadan kaldırmak olan Batılı ekonomik ve kültürel düzeni alaşağı edecek korkunç bir uyanışa yönelik sınırları ihlâl etme arzusu barındırır. Bu arzu, terörizm dediğimiz şeyi de kapsar.

"Daha değerli bir şeye dönüşeceği her aşamada," der Eliot, "kendisini sürekli olarak teslim eder. Bir sanatçının bu ilerlemesi, sürekli bir kendinden vazgeçme, sürekli kişilik yok olması durumudur... Ama, elbette, ancak kişiliği ve duyguları olanlar, kişilik ve duygulardan kaçmayı istemenin ne olduğunu bilebilir."

Bill kendini Lübnan'a gitmek zorunda hisseder, çünkü bir gerçeğin farkına varır, bulunduğu durum neredeyse konuşur onunla, bir kaderi olduğunu ve bunu gerçekleştirmesi gerektiğini söyler. Yunanistan'dan ayrılmadan hemen önce yanan bir ağaç görür. Görür ama yorumlamaz, belki de yorumlayamaz. Hem bilir hem bilmez. Aslında bu yolla ona Beyrut'ta teröristlerce öldürüleceği söylenmiş olur. O zaman doğru Lübnan'a, başkası için kendi yaşamın-

dan vazgeçmeye. Kitle bilincini şekillendirme arzusu –Mao'ya ve Moon'a yakın duran bu romancının içindeki totaliter kötülük– yoktur artık. Ölerek, bir yazardan çok daha fazla bir şey olmak. Dolayısıyla, sanatıyla değil, bir başkası için ölme arzusuyla, soyutlanmış benliğin bildiğinin ötesinde bir inanca ve özgürlüğe kendini teslim eder – ona her zaman dehşet veren kendi benliğini bırakıp çok daha büyük ve değerli bir şeye teslim olur.

III

Yalnız vahşiler

Ateşler içinde yatarken, sayıklamalarla karışık korkunç düşler görmüştü. Asya'nın derinliklerinden Avrupa'ya doğru bugüne dek görülüp duyulmamış bir kıran geliyordu. Dünyanın sonuydu bu. Seçkin birkaç kişi dışında herkes ölüyordu. İnsanların bedenlerinde yeni birtakım kurtçuklar, gözle görülmeyen yaratıklar türüyordu...Bunları bedenlerine alanlar cin tutmuşa dönüyor, deliriyordu. Öte yandan insanlar kendilerini hiç ama hiçbir zaman bu yaratıkların pençesine düşenler denli akıllı, gerçeği bulduklarından emin hissetmemişlerdi. Verdikleri kararları, yaptıkları bilimsel araştırmaların sonuçlarını, ahlâki ve dini inançlarını hiçbir zaman böylesine şaşmaz doğrulukta bulmamışlardı... Kimse kimseyi anlamıyor, herkes telaş içinde koşturuyordu...herkes gerçeği kendisinin bildiğini düşünüyordu...Neyin iyi neyin kötü olduğunda anlaşamıyorlardı...İnsanlar anlamsız bir hınç ve öfkeyle birbirlerini öldürüyorlardı...Dünyada ancak birkaç kişi kurtulabilmişti...ama hiç kimse hiçbir yerde bu insanları görmemiş, hiç kimse bunlardan bir ses çıktığını, bunların bir söz söylediğini duymamıştı.

*SUÇ VE CEZA**

Ama burada yeni bir öykü başlıyor: Bir insanın yenilenmesinin, yeni bir hayat bulmasının, bir dünyadan başka bir dünyaya geçmesinin, hiç bilmediği yepyeni bir gerçekle tanışmasının öyküsü.

*SUÇ VE CEZA***

Burada yeni bir hikaye başlıyor, bir adamın. bir suçlunun, yarı İrlandalı yarı Çinli Rufus Henry Abbott'ın (Jack olarak da bilinir); meşhur yazar Norman Mailer'in ve Random House yayınevindeki Errol McDonald adlı hırslı bir editörün yardımıyla yeniden doğuşunun hikayesi; hapisten erken tahliye olup bir dünyadan diğerine ge-

* Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, çev. Mazlum Beyhan, Öteki Yayınevi, Ankara, 1998, s.649-650.
** *Suç ve Ceza*, s. 654.

çişi, yeni ve hiç bilmediği bir gerçeklikle –hapishane duvarlarının dışındaki dünyayla– tanışıp hızla dejenere olması. Daha önce Gary Gilmore adlı bir diğer meslekten suçlu hakkında *The Executioner's Song* adlı romanı yazan Mailer için, hapishane duvarlarının içindeki dünya pek yabancı değildi.

Abbott ilk defa, Mailer *The Executioner's Song*'u kurgulama aşamasındayken, kendini hapishanelerdeki şiddet konusunda uzman ilan edip Mailer'a Gilmore'un hapishane deneyimi konusunda içeriden bilgi sağlamak için temas kurmuştu. Şiddet konusuna hiç de yabancı olmayan Mailer, bütün gece süren bir partiden sonra ikinci karısı Adele Morales'e bir mektup bıçağı saplamış, ancak kadın kendisinden şikayetçi olmamıştı. Mailer, kısa süre önce *PBS American Masters* adlı bir dergiye verdiği röportajda bıçaklama olayına değindi: "Gittikçe daha fazla şiddete eğilimli birine dönüşüyordum." "Karanlık, çirkin ve saldırgan saldırılar"dan bahsediyordu. Şöyle diyordu: "Bir bakıma hayvanlar kadar çirkiniz ve içimizdeki çirkinlikle baş edemezsek, içimizdeki şiddetle, vahşilikle baş edip onu bir şekilde yüceltmeyi başaramazsak... asla bir yere varamayız."

Abbott, tekrar hapishanesinden, Amerikan ceza sistemi gibi totaliter bir rejimin üretebileceği yegane yurttaş tipinde, yani oldukça kültürlü bir suçlu olarak, örnek bir yurttaş olarak çıktı. Tamamı Mailer'a gönderdiği mektuplardan oluşan *In the Belly of the Beast: Letters from Prison* adlı sansasyonel kitabında kaçınılmaz sonunu öngörmüştü: "Amerikan toplumunda mutlu olabileceğimi hayal edemiyorum... diğer insanlar gibi olmam artık çok büyük ihtimalle olanaksız."

Abbott'ın büyüdüğü eyalet ve federal hükümet cezaevlerindeki karşı-ütopik cemaat ortamı, onu ilk önce bir hücre arkadaşını öldürmeye itmişti, daha sonra da, 18 Temmuz 1981 tarihinde New York şehrindeki Bini-Bon restoranının önünde masum bir garsonu öldürmesinin ardından Mailer ve McDonald'ın girişimleriyle erken salıverilmişti. Mahkeme bu manasız cinayetin nedeni olarak "aşırı duygusal rahatsızlık"ı göstermişti –Abbott da duruşmada ağlarken, cinayeti, "hayal edebileceğim en büyük yanlış anlamalardan biri"

diye nitelemişti. Garson Richard Adan, Abbott yan sokakta işerken rahatsız edilmesin diye gelen geçene bakıyordu, zira Bini-Bon'un tuvaleti yoktu. Adan caddeden sokağa girince Abbott onun kendisine saldırmak üzere olduğunu düşünüp, onu tam da kitabında kanlar ürpertici –ve insanı yerine mıhlayan– bir dille tarif ettiği gibi göğsünden bıçakladı.

> Aynen şöyle olur: İkiniz onun hücresinde yalnızsınızdır. Bir bıçak araklamışsındır (yirmi yirmi beş santimlik, çift taraflı). Bıçağı görmeyeceği şekilde bacağının yanında tutarsın. Düşman gülümseyip bir şeyden bahsetmektedir. Gözlerini görürsün: Mavi-yeşil, sıvı. Seni kafaya aldığına inanır; sana güvenir. Hedef noktayı görürsün. Gömleğinin ikinci ve üçüncü düğmelerinin arasında bir hedef. Sakince sohbet edip gülümseyerek, sol ayağınla yana doğru bir adım atıp onun vücudunun sağ yanına geçersin. Sağ omzunla ona doğru hafif bir dönüş ve dünya altüst olur: Bıçağı sapma kadar göğsünün ortasına soktun. Yavaşça can çekişmeye başlar. O çökerken, onu hızla öldürmen gerektiğini yoksa yakalanacağını bilirsin. Sadece "neden?" ya da "hayır!" der. Başka söz çıkmaz ağzından. Elindeki bıçakta onun yaşamının titrediğini hissedersin. Vahşi bir cinayetin ortasındaki bu duygunun yumuşaklığı insanın aklını neredeyse başından alır. Farkında bile olmadan bıçağı defalarca köklersin. İşini bitirmek için onunla yere uzanırsın. Sıcak tereyağını kesmek gibidir, hiç direnç olmaz. Sonunda hep tek şey söylerler: "Lütfen". Sanki ona zarar vermemen için değil de, işi doğru yapman için yalvarıyormuş gibi gelir.

Bu ölüm dansının ortasında durup "yaşamı tekrar onun içine sokup onu kurtarmaya çalıştığı" için "hissiz bir serseri" olduğunu düşünüyordu kendisinin.

Bir tanık, Abbott'ın, Adan'ı kurtarmaya çalışmak bir yana, Adan sokakta can çekişirken, yani bir mönüyü yardımsız okuyamayan ama bıçak kullanma konusunda kitap yazmış bir katilin elinde ölürken, onunla "sadistçe alay ettiğini" bildirmişti. Hücre arkadaşını öldürmek Abbott'a sanatsal itibar kazandırmıştı: Ünü, Mailer'a gönderdiği mektuplarda, Mailer'ın "bir entelektüel, bir radikal, bir potansiyel lider"in ses tonu diye tanımladığı orijinal ve öfkeli bir tonla şiddeti betimleme becerisinden kaynaklanıyordu: Marx, Mao

ve Stalin'in bir müridi veya Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sının kahramanı Raskolnikov'un kabusunda gördüğü vebalı yaratıkların doğrudan akrabası. Joseph Frank'in, Dostoyevski biyografisinde Raskolnikov için söylediği gibi Abbott da "okuya okuya çıldırmış" mıydı? İdeolojileri büken biri miydi, yoksa onlar tarafından bükülüyor muydu? Bu ideolojiler Raskolnikov ve Abbott'ın uyguladığı türden bir şiddeti teşvik eder mi? Abbott suçu işlediğinde, Mailer kendisinin sorumlu olduğunu biliyordu, çünkü hapisten yeni çıkmış olan Abbott'la birlikte yaşaması gerekliydi ama bunu yapmamıştı; "alkol tedavisi gören birisinin bir ayyaşla yaşaması gibi"; şiddet içeren bir suç işleyen ve düzelmekte olan birisinin (Mailer), düzelmesi beklenen ama hem yaşamda hem yazında hâlâ kana susayan bir suçluyla yaşaması. İşte dil sürçmesine gayet eğilimli bir suçlu.

Adan'ı öldürmesinden kısa süre evvel, eleştirmenler Abbott'ın kalemini ve insanlığını alkışlıyordu; Adan cinayetinden sonraysa, *Rolling Stone* dergisi röportajını iptal etti ve *Los Angeles Times*'dan Doyle McManus onu bir sanatçı değil, "ıstırap yayan bir garabet" olarak betimledi. Oysa modernist gelenekte genelde bu ikisi arasında ayrım gözetilmez. Sanatıyla yaşamı arasındaki bilmecemsi bulanıklığı anlayamadılar, oysa ki yaşamı olmadan sanatı da olamazdı. Norman Mailer, Abbott'a Richard Adan'ı öldürmek yüzünden verilen onbeş yıllık hapis cezasını "cinayet" olarak niteledi. Edebiyat üretmek, Abbott'ın hapishanedeki Araf'tan çıkıp Cennet'e varmasını sağlayamamıştı; Jerzy Kosinski'nin ilk başta düşündüğünün aksine, onun içindeki şiddeti temizleyememişti. Aksine, edebiyat üretmek onu fiilen ölüm cezasına mahkum etmişti.

***

> Acaba, insanların en korktuğu şey ne? Yeni bir adım atmak, yeni bir söz söylemek; işte en korktukları şey.
>
> *SUÇ VE CEZA*

Genç ve eğitimli centilmen, küçük şehirden Petersburg'a hukuk okumaya gelir; Unabomber'ın edebi atası; topluma dair eğitsel ni-

yetler besleyen, söz söyleyen bir başka adam. "Bir Napolyon olmak" iddiasıyla baltayla cinayet işlemeden bir buçuk yıl önce, başkentte yaygın olan radikal ideolojinin etkisi altına girer. Radikalleşmeden önce, annesinin isteği hilafına, evsahibesinin çirkin ve garip bir yatalak olan kızıyla –rahibe olmayı arzulayan ve hep sadaka dağıtan bir kız– evlenmeyi ve bu fevkalade jestle kendini feda etmeyi planlamıştır. Radikal görüşleri yüzünden hep tartışma yaşadığı nişanlısı, kendisi üniversiteden ayrılmadan birkaç ay önce tifüsten ölür. Genç adamın zihnindeki soylu bir biçimde (nişanlısı için) kendini feda etme güdüsünün ve ilhamla gelen cinayet güdüsünün (rehinci kadın ve kızkardeşi) tehlikeli derecede birbirine yakın olduğu anlaşılır. Üniversiteden ayrıldığında, yani rehinci kadınla kızkardeşini öldürmesinden ve aynı zamanda gizemli bir hastalığa yakalanmasından altı ay önce, Rodyon Romanoviç Raskolnikov (ki ismi, bir dinden hizip oluşturup ayrılanları tarif eden Rusça bir kelimeyi çağrıştırır) adı geçmeyen bir kitaba cevap mahiyetinde "Suç Üzerine" adlı bir makale yazıp, *Haftalık Tartışma* adlı dergiye gönderir (ama yazı yayımlanamadan derginin yayını kesilir). Adı geçmeyen kitaba karşı yazdığı makale teorik bir tartışmadır. Üzüntüden hastalanıp yatağa düşen Raskolnikov, Arkadaşı Razumihin'in yardım amaçlı girişimlerini reddedince, Razumihin onu eleştirir, kitaplara gömülmüş, başkalarının fikirlerini çalan ve hiçbir bağımsız yaşam belirtisi göstermeyen biri olmakla suçlar.

Raskolnikov'un teorisine göre "her suç fiiline bir hastalık eşlik eder," ve insanlar bu noktada olağan ve olağanüstü diye iki gruba ayrılır. Olağanüstü insan, gerçekleştiğinde tüm insanlığa yarar sağlayacak kendi "düşünce"sinin yoluna çıkan birisine karşı suç işleme hakkına sahiptir. Bütün kanun koyucular (Napolyon gibi), aslında bir suçludur ve eğer işe yarayacaksa kan dökmekten geri durmazlar. Sıradan –muhafazakar, sabit fikirli– insanlar sadece itaat etmeyi ve üremeyi bilir. Olağanüstü olanlar, yani yeni bir söz söyleyenler, şimdiki zamanı daha iyi bir şey uğruna yok ederken, şimdiki zamanı kontrol eden kitleler, bu suçluların çoğunu ipte sallandırır; oysa sıradan insanların gelecek kuşakları onlara tapınır. Bu olağanüstü olanların bazıları cezadan kurtulup şimdiki zamanda za-

fere ulaşır. Sıradan insanlardan pek azı, doğanın kötü bir şakası sonucu eski dünyayı yok etmeye kalkışsa da, bu pek az başarılı örnek eninde sonunda itaate geri döner, zira yasa böyle öngörür. Ve bu yasaya göre olağanüstü olanların da ancak pek azı bıçağı saplama hakkına kavuşacaktır. Raskolnikov –Unabomber'm manifestosunda ayan beyan ettiği– kan dökmenin vicdanen caiz olduğu fikrini ima etmekle yetinir burada. Bu silahlı insancıl, makalesini dergiye kabul ettirmek için mesajını yumuşatmak zorunda kalmıştır.

Makalenin yazarı "R"nin haberi olmadan, *Haftalık Tartışma* dergisi, *Süreli Tartışma* adlı bir dergiyle birleşmiştir ve cinayeti araştıran savcı Porfiry Petroviç'in ifadesiyle "küçük makale", cinayetlerden iki ay önce bu dergide yayımlanmış ve Porfiry de bu tehlikeli cümleleri özel bir ilgiyle okumuştur. Para almayan R adlı yazarın kimliğini sakladığını ve yazdığı orijinal yazıların polis hariç kimsenin ilgisini çekmediğini derginin editörü kanalıyla öğrenir.

1840'ların Batılılaşmacılar denen akımında görülen reddiye tutkusunu solumuş olan ve inançları faydacılık felsefesinden beslenen 1860'ların Rus nihilistlerinin, yani Rus toplumunun kurumlarını kötülük kaynağı olmakla suçlayan adamların grotesk bir örneği olarak hayal etmişti Dostoyevski, Raskolnikov'u. Her şeyi reddediyorlardı. İdealizmin yerine, hedonistik bir "rasyonel egoizm" ya da aydınlanmış öz-çıkar etiği savundular. Bunun, irrasyonel egoizm ya da aydınlanmamış öz-yıkım diyebileceğimiz en aşırı versiyonu, Raskolnikov'u faydacı bir cinayete sürüklemişti: Yazar-entelektüel ve katilin füzyonu.

Yoksulluğun esiri ve hastalık hastası olan, etrafındaki dünyaya karşı derin bir tiksinti duyan bu fakir ve egoist öğrenci, tabut gibi küçücük bir oda kiralar ve sanrılı bir fare gibi deliğinde yaşar. Ev-sahibesine boğazına kadar borçlu halde, kitap ve defterleri toz içinde, üstünü değiştirmeden ve çarşafsız uyur; tabutundaki kanepesinde, eski bir mantoya sarınarak ve pis bir kılıfı olan yegane küçücük yastığıyla. Hiç öğrencisi ve geçinme imkânı olmadığı için annesinin kısıtlı emekli aylığından para alır ve Svidrigaylov'un (ki tanrı Baküs'ün uslanmaz bir kuludur) evinde mürebbiyelik yapan kızkardeşinin maaşından bir avans kabul eder, oysa Svidrigaylov kız-

kardeşine tatsız bir şekilde evlenme teklifi edince kız işten erken ayrılmak zorunda kalır.

Raskolnikov'un Petersburg'un pisliğine karışmış olması onun yoksulluğunu ve amaçsızlığını sadece daha da ağırlaştırır. Bu nihilist egoizmin onu kemiren kurtları ve vücudunu içten çürüten son raddedeki Napolyon kompleksiyle, Raskolnikov, "Suç Üzerine"de yeni olduğunu düşündüğü bir söz söyler: Daha yüce bir iyi için kan dökmek caizdir. Bu fikrin görünüşteki görkemi, ölü bir bedeni çiğnemeyi meşrulaştırmak için kullanılır: Daha iyi olan adına şimdiki zamanı yok etmek. Suçlu sanatçıların bu atası, söz ve eylem arasındaki uçurumu atlayacaktır. Porfiry, alt kategoriden insanların, deha olmayanların –yeni bir sözden korkan ve değişim istemeyenlerin–, kendilerini üst kategoriden –"yeni söz" söyleme yeteneği olanlardan– sanmasından korkar. Romanın sonunda Raskolnikov'un, birkaç kişi hariç herkesin katile dönüştüğü sanrılı rüyasında tam da bu karışma yaşanır. Raskolnikovların, kanun tanımaz anarşistlerin bitmek bilmez tekrarı rüyanın tüm uzamını doldurur; burada, "Suç Üzerine"de savunduğunun tersine, alt ve üst insan kategorileri, saf ve seçilmiş olup kurtulacak olanlarla, asla kurtulamayacak olanlardan oluşur.

Makalesini kaleme almasından altı ay sonra, Raskolnikov (Wordsworth'ün *Lyrical Ballads*'ın önsözünde tarif ettiği gibi) "ilkel bir uyuşukluk" içerisindedir: Düşünür, düşünce onu sürükleyen, irade ve aklını emip tüketen, onu rezil ama mükemmel biçimde programlanmış bir rüya oyununda, kendi eylemleri üzerinde hiçbir kontrolü olmayan bir kuklaya dönüştüren bir cinayet makinasının dişlisi haline getirir. "Baltayı indirdiği anda, içinde güç doğdu." DeLillo'nun Bill Gray karakteri daha sonra, "Artık düşünme ve eyleme geçme arasında ahlâki ya da uzamsal bir ayrım yok," diyecektir. Oysa, Unabomber'a göre, şiddet eylemleri, aksi takdirde basılması mümkün olmayan yazılarını önceliyordu. Raskolnikov'un durumunda yazının önem kazandığı tek nokta, ki Porfiry yazının yayımlandığını söyleyince Raskolnikov tam bir şaşkınlık yaşar, yazının Raskolnikov'un cinayetle bağlantısını ima etmesidir. Tek kanıt yazıdır. Raskolnikov'u suçu itiraf etmeye zorlayan Porfiry, ona ce-

za indirimi sözü verir: "İşlediğin suç bir çeşit cinnet olarak görülecektir." Raskolnikov sonunda itiraf ettiğinde, ilk kez "yeni bir söz" söyler ve sadece "anlaşılmaz sesler çıkartır".

Bu "berraklık" aşamasına ulaşmadan çok önce "bir araba sürücüsü ona üç ya da dört defa bağırdığı halde, neredeyse atların ayakları altında kaldığı için, sürücü tarafından üç ya da dört kere sertçe kırbaçlanır," –makalesine göre, hakkı olmadığı halde bir dahi gibi davrandığı için kesinlikle hakettiği bir kötek. Yeşil şemsiyeli bir kız, dayak yiyen, dilenci kılığındaki Raskolnikov'a acıyıp eline bir yirmi kopeklik tutuşturur. Elinde bozuk parayla bir köprüde dururken, çarların sarayının görkemli manzarasındaki belirsiz, flu bir görüntü çarpar onu; insan büyüklüğünde dört melek taşıyan katedral kubbesinin güneşte parlayışı ve mavi sular: Ona her zaman "açıklanamaz bir ürperti" vermiş bir imaj. "Ona göre, bu mükemmel görüntü, sağır ve dilsiz bir ruh barındırıyordu içinde" –ona tek kelime dahi etmeyen bir ruh. Raskolnikov parayı suya atar, kendini her şeyden ve herkesten, adeta bir makasla, keser ayırır.

"Suç Üzerine"deki fikrini gerçekleştirmek için, Raskolnikov, rehinci kadını ve kızkardeşini öldürür. Cinayeti işledikten sonra korkunç bir biçimde farkına varır ki, kendisi baltayla öldürdüğü bitten daha fazla bittir. Dünyanın tüm bitleri üzerinde egemenlik kurmak! İşte nihilist saldırısının vardığı yer. Kendini yeni dünyayı yaratan bir yok edici "sanan" ama aslında doğanın elinde "oyuncak" olan bir varlık olarak, ineğimsi bir yaratık olarak görür ve olağanüstülüğe ulaşmadaki başarısızlığının verdiği ıstırapla ve tek istediğinin güç olduğunu teslim ederek, nihayet Sonya'yı, "sınırsız bir merhamet" besleyen bu hayat kadınını fark eder ve onu gerçekten "yeni" olan yegane kişi olarak görüp, ona suçunu itiraf eder: "Evet gün gibi açıktı bu! Ne kimse cesaret edebilmişti böyle bir şeye ne de şimdi eden vardı! Ben... işte bu cesareti göstermek istedim ve öldürdüm... Ben yalnızca cesaret göstermek istedim Sonya, hepsi bu!"

Kendini öldürmek ve polise teslim olmak arasında seçim yapmak durumunda kalan Raskolnikov, ikincisini seçer: Soyluca kendini feda etme halinden, Sibirya sürgününe ve politik hırslardan

vazgeçme noktasına düşüş. Hapiste hastalanınca (bu romanda iyiye dönüşmek için hastalanmak gereklidir) gördüğü çok canlı bir rüyada aşk onu suçunun karanlığından çekip yeniden hayata döndürür. Tan ağardığında, aslında cinayetin ardında hiçbir "ideal" beslemediğini anlar –cinayetin değil koşullara boyun eğmenin asıl suç olduğu inancından vazgeçer: Sadece birisini öldürmek istemiştir, o kadar. Raskolnikov'un hastalığı, içinden tam bir insan olarak çıkacağı ateştir. Eğer (Balzac'ın *Goriot Baba*'sında* olduğu gibi) bu noktada birisi çıkıp, ondan bir milyon frank kazanıp tüm hayallerini gerçekleştirmesi karşılığında yaşlı bir Çinliyi öldürmesini teklif etseydi, tereddüt etmeden, "Çinli adamın yaşamasına karar verdim" derdi.

Unabomber gibi Raskolnikov da deli olarak yargılanır, çünkü dünya bu tür teröristlerin davranışlarını rasyonel kabul edemez. Hukuk öğrencisi yazar, dünyasını yeniden kurmaya karar vermiştir: "Her şeyin içine tükürmekte, aldırmazlıkta en ileri gidenler yasa koyucu olurlar." Yeni bir kanun yapmak, yeni bir Napolyon olmak için, eski kanunu çiğnemek gerekir. Seçtiği silah –entelektüelin tercihi olan– bomba değil, bir balta, ilkel dönemin aleti ve köylünün, toprağın, şeytanın sembolüdür. Marksizm-Leninizm'in selefi olan nihilizme duyduğu inanç yüzünden cinayet işlemeye hazır, öldürücü bir mümin olarak yola çıkıp, sonunda vardığı yer Dostoyevski'nin aşk ve merhamete dayalı köylü Hıristiyan değerleridir –pastoral bir özgürlük vizyonu; zamanın İbrahim peygamberin ve sürülerinin çağında donup kaldığı, güneşle yıkanan stepler ve göçebe yurtları. Raskolnikov'un gücünü elinden alan Tanrı'dır.

Dostoyevski hükümet karşıtı bir çevrenin üyesi olarak politik çizgiyi aşınca aşağılayıcı bir biçimde cezalandırılıp hapse gönderildiğinde, Raskolnikov'u, bu yeni adamı yaratıp, kültürün kendi kendisine bakmasını, Tatar boyunduruğunun (Asya'dan gelen salgın) ve Batı baskısının (nihilizm) bileşimi sonucu ortaya çıkan aşırılığı, yaşanmak üzere olan felâketi görmesini istemişti. Dostoyevski'ye göre özgürlüğe giden yegane yol Hıristiyanca sevgidir. Raskolnikov'un o kadar yüce gördüğü, yeni sözün, kopuş yaratan orijinalli-

* Honore de Balzac, *Goriot Baba*, çev.: Nesrin Altınova, Sosyal Yayınları, 2001.

ğin, aslında en eski söz olduğu, Tanrı kelamı olduğu anlaşılır. Ayrıca yirmi kopekliği nehre attığında gözden yitirdiği, yaşamın eskiden sağır ve dilsiz olan ruhu; onu, Lazarus'un ölüler diyarından çıkması gibi çekip çıkaran Sonya'dan başkası değildir.

Mao II'de Lübnan'da rehin tutulan ve işkence gören İsviçreli yazar gibi, Raskolnikov da, Sibirya'daki esir kampında –Dostoyevski gibi– köylü eziyetine katlanırken, yeni bir söz söyleme arzusundan vazgeçer. Bağlantı kurmayı arzular. Raskolnikov'un cinayet işleyip "yeni adım"ı attığı zaman yaşadığı soyutlanma dayanılmazdı ve onu itiraf etmeye zorlamıştı (Raskolnikov gibi, yoz özçıkarı uğruna hareket eden, ancak onu kurtaracak bir kadından yoksun olan Svidrigaylov'un seçtiği intiharın yegane alternatifi). Soyutlanma, hapishane, kurtuluş. Joseph Cornell'in ve Theodore Kacynszki'nin zanaat, nostalji, soyutlanma üçlüsünün garip bir biçimde çarpıtılmış hali. Bundan böyle onun işi düşünmek değil hissetmek olacaktır.

Raskolnikov'un pastoral vizyonu, ideal bir dünyadan, (Raskolnikov'un aksine suçluluk duygusunun ihsanını yaşayamayıp dönüşüm geçirmeyen Kaczynski'nin öngördüğü) özgür ve özerk bireylerin cemaatinden pek uzak değildir. Raskolnikov'un anlatısı onun hukuk eğitiminden ve "Suç Üzerine"yi yazmasından başlar ve cinayeti, itirafı ve nihayet yeniden doğuşuyla son bulur. Kaczynski'nin anlatısı ise Harvard'daki bir deneydeki beyin yıkama seansından başlar, sakatlama ve cinayet eylemlerinden, devrim ve cemaat düşüyle *Manifesto*'sunu kaleme almasından geçer ve müebbet hapis cezasıyla kesintiye uğrar. Raskolnikov'da olduğu gibi Kaczynski'nin şiddet eylemleri de soyutlanmaya, yani bir başlangıca değil bir sona götürmüştü onu. Raskolnikov, "Sadece büyük adamlar değil, ana yolun biraz dışından yürüyenler –yani bir parçacık da olsa yeni bir şey söyleyebilenler– dahi, doğaları gereği birer suçluya dönüşmekten kurtulamazlar," der. Dostoyevski'yse Raskolnikov'un yeni yaşamının bedelini yüce bir davranışla ödemek zorunda olduğunu söyler.

Rodyon Romanoviç Raskolnikov'un öyküsü, kadın erkek, tanıdık ve yabancılardan gelen bir dizi merhamet ve hayır edimine ma-

ruz kalan, karmaşık ruhlu bir katilin öyküsü. Ancak bu edimleri anlayamadığı için, bunlar sadece onun kafasını karıştırır –çünkü kişinin yardımı ve merhameti "hak etmesi" gerektiğini ve soğukkanlı bir katil olan kendisinin de sevilmeyi hak etmediğini düşünür. Böylece, yaptığı kötülükler okuma ve yazmalarından kaynaklanan bu edebi katil –ki kendi doğasındaki şefkati görememesi trajiktir–, düşünümsel ve kitabi olan akıldan değil de kavranamaz ve spontane olan kalpten –yani bizzat Raskolnikov'un da çok ihtiyaç duyduğu parasını bir arkadaşının dul ve yoksul kalan karısına bir an bile düşünmeden vermesindeki gibi, başkasının iyiliği için davranma "hakkı" olup olmadığını düşünmeden, sadece ihtiyaç belirdiğinde bunu yapan kalp– gelen bir davranışı kavrayamaz.

Sonunda, iyilik, Raskolnikov'un ruhsal sakatlanış öyküsünü noktalar. "Artık," der Dostoyevski, "bir adamın yavaş yavaş yenilenmesinin", "yeniden doğuşunun", "bir dünyadan diğerine geçişinin" ve ardından sonunda hak ettiği merhamet ve yardımı da tatlı niyetine alıp, "yeni ve o ana kadar hiç tanımadığı bir gerçeklikle tanışmasının hikayesi." Bunu anlatmak içinse, Dostoyevski'nin asla yazmadığı bir roman gerekirdi.

***

Martin Scorsese'nin bir filmine bilet almıştık, adı *The King Of Comedy* [Komedi Kralı]. Kariyerinin bu noktasında, yani 1983'te, Scorsese bize hepsi de Robert DeNiro'nun canlandırdığı sosyopatolojik kişilikler etrafında dönen *Mean Streets* [Arka Sokaklar], *Taxi Driver* [Taksi Şoförü] ve *Raging Bull* [Kızgın Boğa] başta olmak üzere çeşitli filmler sunmuştu. Tanıtımdan hareketle bu sefer Jerry Lewis'in de önemli bir rolü olduğunu öğrensek de, (eminiz ki) ana karakter yine DeNiro olacak –çünkü bu bir Scorsese filmi– ve dolayısıyla bu filmin bildik anlamda bir komedi olacağına dair şüphelerimiz var.

Genç DeNiro'nun sanatı, tefekkür eden bir keşişin Tanrı'da yitmesi gibi, oynadığı karakterde yitmekti. Ancak bir filmden bahsederken, bir karakterin değil de onu oynayan yıldızın şöyle şöyle de-

diğini söylemek gibi bir alışkanlığımız var. Hep, "DeNiro der ki," deriz, asla "Jake LaMotta der ki," demeyiz. Romanlara dair alışkanlığımızsa farklıdır. Leopold Bloom böyle yapar veya şöyle der, deriz. Bloom'un James Joyce olduğu sanısına kapılmayız. Bloom sadece bir karakter, kelimelerle oluşturulan bir yanılsamadır.

Diğer yandan filmler imaj toplumundaki gerçeklik katsayısı düşük düzeyde olan bizleri ayrı bir evrene, bir Salaklar Dünyası'na alıp götürür, birtakım karakterlerle değil gerçek ünlülerle samimi bir ilişki kurduğumuzu hissettirir. Beyaz perdedeki yanılsamalar –bunun farkındayız–, her nasılsa –işte nasılını bilemeyiz– yaşamımız dediğimiz acması gerçekliğe daha üstün bir gerçekliğin soluğunu taşır. Selüloit dünya (absürd derecede) ağır, yaşamlarımızsa dayanılmaz şekilde hafiftir. Sadece karakterlerden oluşan romanlar, bize ihtiyacımız olanı sunamaz, bu yüzden de bir roman okumak yerine sinemaya gideriz ya da televizyon izleriz: illa roman okuyacaksak da, Mailer'ın *The Executioner's Song*'u, DeLillo'nun *Libra*'sı* ya da Capote'un *Soğukkanlılıkla*'sı gibi gerçek insanları anlatanları seçeriz.

İşte bu yeni Scorsese filmi için koltuklarımıza kuruluyoruz, DeNiro'dan DeNiro'luk yapmasını bekleyerek. Anlaşılıyor ki, *Komedi Kralı*'nda o da, ünlüleri seyreden ve karmaşık bir ontolojik statüye sahip bir karakter; ünlü bir komedyen olmaya hevesli ama başarısızlığa mahkum salakça ismiyle, Rupert Pupkin: *mon semblable, mon frère***. Rupert Pupkin bize kalırsa postmodern bir Everyman*** tiplemesi.

Filmin açılış sahnesi, filmin içinde bir TV görüntüsü, elektronik bir imajın filmdeki imajı. O an perdede gördüğümüz TV şovuna, ünlü açlığı çeken Rupert gözlerini dikmiş, açıkça sunucu Johnny Carson'a gönderme olan Jerry Langford adlı karakterin çıkmasını bekliyor ve ekranda, bildiğimiz gece TV orkestra şefi Lou Brown, Lou Brown isimli bir karakter olarak ve bildiğimiz sunucu Ed Her-

* Don DeLillo, *Libra*, çev.: Handan Balkara, Dost Kitabevi Yay., 2002.

** Charles Baudelaire'in *Au Lecteur* (Okuyucuya) adlı şiirinin son dizesine gönderme: "*Hypocrite lecteur, – mon semblable, mon frère!*: İkiyüzlü okuyucu, –benzerim, kardeşim". (ç.n.)

*** 15. ve 16. yy.'da popüler olan bir tiyatro oyununun baş karakteri. (ç.n.)

lihy, Ed Herlihy isimli bir karakter olarak var. Mesela Carson'dan Johnny diye, ön adıyla bahsederiz değil mi, hem neden olmasın? Zaten O.J. Simpson'a da "O.J." demiyor muyuz? Geceleri evimize davet ettiğimiz bu yabancı, bir arkadaştan daha yakın, çok daha yakın bize. Ona ilk bakışta aşık olmuşuz, sevdalıyız, çünkü o meşhur ve biz değiliz. İşte şimdi bizzat Johnny sahneye çıkıyor, ama kendisi olarak değil (bizim Marty* rolü önce Johnny'ye teklif etmiş aslında) Jerry Lewis olarak (Jerry Langford, Jerry Lewis). İşte Jerry! Gerçek bir komedi kralı. Bu film bizim Jerry Lewis'in gerçekte ne olduğunu bildiğimizi varsayıyor –gerçek hayatında da bol bol seyredilen dünyaca meşhur bu komedyen, bu filmde, en obsesif seyircisi, bir tür aşığı ve potansiyel katili olan Rupert Pupkin'in, yani onu kimsenin sevmediği gibi sevecek olan bu adamın insafına bırakılıyor.

İşte, karanlık sinemada, bir mağaradaymış gibi oturmuş, karanlıktaki seyirciler, yani bizler tarafından seyredilen ünlü DeNiro'nun, ünlüleri seyreden birisini canlandırmasını bekliyoruz. DeNiro uzun zamandır ondan beklediğimiz rolde: Biz aç seyirciler rolünde. Biz aç seyirciler (ki gereksiz bir fazlalığız) pek o kadar da şaşırmış değiliz, çünkü örneğin bir Robert Redford'un (hangi yaşta olursa olsun) biz rolüne verilmemesi gerektiğini biliyoruz. Tüm Salaklar Dünyası Salakları bir yıldızla temas kurmak ister, fantazilerinde o yıldız olur. Belki bundan da fazlasını, belki imaj dünyasında gerçekten de onun yerini almayı ve sonunda mahrum bırakıldığımız gerçekliğe imaj dünyasında kavuşmayı –sen sus bakayım Platon!– yaşamlarımızın bu korkunç gündelikliğini nihayet sıyırıp atmayı ister.

Sinemanın mağarasında duyumsadığımız acı, karşılıksız aşkın acısı; sırf sevmek değil sonunda sevdiğimize dönüşmek ihtiyacımızdan, kendimizi yok edip beyaz perdedeki imajlardan birinde erime, Tanrı'nın suretinde yitip gitme ihtiyacımızdan kaynaklanan bir acı. Platon'un mağara alegorisindekinin aksine, başlarımız zincirle tutturulmuş değil. Mağaranın duvarında oynayan imajlardan başımızı çevirmeyi ve arkaya, mağaranın ağzından içeri dolan ger-

* Martin Scorsese kastediliyor. (ç.n.)

çek dediğimiz şeyin ışığına bakmayı biz istemiyoruz. Orada zaten bulunmuştuk. Salaklar Dünyası'nı zaten biliyoruz. Kendimizi de ne yazık ki biliyoruz. Eminiz ki, sadece ünlü bir imaj haline gelerek, o büyülü bütünlüğe kavuşabiliriz, bizim arzu –(her zamanki gibi) elde olmayanı elde etme arzusu– diye adlandırdığımız, yaşarken ölmek halinin çok çok yukarısına çıkabiliriz. Yıldız dediğimiz kişi budur demek ki: Arzunun getirdiği acıyı çekmeyen kişi. Tanrı gibi.

Langford Show'dan sahne kapısının dışındaki bir sokak sahnesine keskin bir geçiş. İmza kurtlarından oluşan gürültücü ve heyecanlı büyük bir kalabalık ve yanda ince bıyıklı, Jerry'ninkinin polyester versiyonu kıyafetleri ve salak usulü beyaz ayakkabıları olan bir adam. Kalabalığın içinde kararlı bir şekilde ilerliyor, imza avcıları arasında meşhur birisi o, ilerlerken hayranların argosuyla suikastçilerinkini birleştiren bir argoyla kendisine, "Rodney Dangerfield'ı hallettin mi?" diye soruluyor ve o da bir yıldıza yaraşan kibirli bir tonla, "Tüm hayatım bundan ibaret değil, tüm hayatım bundan ibaret değil," diyor, ilerlemeye devam ederek. Birazdan anlaşılıyor ki, *tüm* hayatını bulmaya doğru yol alan bir adam o.

Sahne kapısı açılıyor, Jerry gözüküyor ve kalabalık tehlikeli bir biçimde üzerine yığılıyor, Jerry kaldırımda bekleyen limuzine zorlukla ulaşıyor. Kamera mezuniyet balosuna gidemeyen adama tekrar dönüyor, ve şimdi yavaş çekime geçiyoruz, Jerry gibi, mezuniyet balosuna gidemeyen ve acilen pembe bir karanfil arayan adam da itilip kakılıyor; öyle ki, yavaş ve yakın çekimde, dosdoğru kendisine gelen o ince bıyıklı adamı görmeyen Jerry'e sabitlenmiş o hissiz ve derin bakışı görüyoruz. Yoksa Jerry Lewis gibisinden bir yıldız filmin açılış anlarında mı öldürülecek? Bir an Janet Leigh'ın *Psycho*'daki [Sapık] kaderini hatırlıyoruz.

Filmlerin içinde ve dışında, bu açılış sahnesi esrarengiz bir biçimde tanıdıktır. *Komedi Kralı*'nın yapım aşamasında, Ronald Reagan bir hayran tarafından vurulmuştu –kendi hayranı değil elbet, biz salaklar John Lennon'u biliriz ve Reagan, John Lennon'la boy ölçüşemez, alt üstü Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanıdır. Aktris Jodie Foster'ın hayranı John Hinckley, önceki bir Scorsese filmi olan *Taksi Şoförü*'nde gördüğü, canlandırdığı karakterden

farklı biri olduğunu da bildiği ve kabul ettiği –zira kendisi bizim salaklardandır– Jodie Foster'ı başkanın kanma bandırılmış bir Sevgililer Günü kartı göndererek etkilemek istemişti. Vurulma sahnesi –meşhur bir adamın bir binadan çıkıp etrafında yığılan kalabalığın arasından geçip limuzinine ilerlemesi– haberlerde tekrar tekrar, yavaş çekim gösterildi; Reagan vurulduğunda yüzünün buruşması, daha sonra bir gizli servis ajanı tarafından arabasına itilmesi.

Komedi Kralı'ndaki sahne de tanıdıktır, çünkü onun öncülünü *Taksi Şoförü*'nde görmüştük: DeNiro, her tarafı –kolu, bacağı, ayakkabısı– tabancalarla dolu, Mohawk saç kesimi ve asker kaputuyla, kalabalığın içinde bir Başkan adayına doğru yavaş çekimde ilerliyor. Hinckley, DeNiro'nun *Taksi Şoförü*'ndeki karakterini oynayarak gerçek bir Başkanı vurmaya çalışıyor. Scorsese tarihsel bir anı mı sahiplenmiş? DeNiro, *Komedi Kralı*'nda Hinckley'i oynamakla, baloya götüremediği kızı etkilemeye mi çalışıyor? DeNiro'yu oynayan Hinckley'i oynayan DeNiro: Scorsese'nin uçurumu. Sonraki sahnelerde, Rupert'in gizli gizli sevdalandığı Rita adlı kızı etkilemeye çalıştığı ortaya çıkıyor. Ama biz salaklar filmlerde kolay faka basmayız. Biz başından beri bu Rita'nın Bobby'nin* gerçek karısı Diahnne Abbot olduğunu biliyoruz. Önceleri sadece "iyi" bir aktör olan ama Oval Ofis'e girince "yıldızlı pekiyi" alan Reagan, pek öyle Kennedy sayılmaz; Jerry Langford da John Lennon değil. Her ikisi de suikasttan kurtuluyor ve 1980'lerin iki komedisi böylece sahnelenmiş oluyor.

Rupert Pupkin bir komedyen olarak "iyi"den de düşük bir not hakeder. Dünyasını yöneten vizyonun içerdiği metafora göre sadece iki çeşit insan var: TV seyredenler –öykünenler– ve TV'ye çıkanlar –dolayısıyla kimseye öykünmediği varsayılanlar. Rupert bir seyircidir; Rupert namevcuttur. Seyredilen haline gelmek, imaj-olarak-gerçek'in odağına –o ana dek yaşamını belirleyen öykünmenin hedefine– yerleşmek ister. İstediği, sanatını yegane kaydadeğer mekânda sahnelemektir, çünkü sadece bu mekân ona sahici bir varoluş sağlayabilir: Kulüpleri boşver, asla bir kulüpte çıkmamıştır ve asla çıkmayacaktır, zaten bodrumundaki uyduruk stüdyosu dışında

* Robert De Niro kastediliyor. (ç.n.)

–orada annesinin bağırış çağırışları hariç karışan olmaz– hiçbir yerde çıkmamıştır. Sadece, bodrumunda, kendisinden oluşan bir seyirci karşısına çıkar. Bu yüzden –Scorsese'nin psikokültürel mantığına göre– adam kaçırma gibi bir suç işlemek ve bodrumundaki sahneden Jerry Langford Show'a, milyonlarca seyirciye ve karşılıklı aşka giden bu en kestirme yolu seçmek durumundadır. Yaptığını suç görmez, kültürce onaylanan bir hedefi olan meşru bir yöntemdir bu.

Rupert önce tartaklama ve haneye tecavüz gibi ufak suçlarla başlar. Fantaziler kurduğu bodrumundaki çılgınca girişimlerinde, Jerry Langford Show kendi şovudur ve Jerry ile Liza mukavva birer maket olarak ona konuk olur (Onlarla konuşur. Güler ve gerektiği gibi başını arkaya atar. Dizine bir şaplak vurur.) Jerry'yi dizginlenemeyen kalabalıktan korumak için bir parça kan döktükten sonra, Rupert, idolü olan adamla birlikte limuzine atlar, idolü de kendine iyilik eden bu adamın evine kadar gelmesine istemeye istemeye izin verir. Yolda Rupert, Jerry'ye öğlen yemeği ısmarlamayı teklif eder, elbette reddedilir ama bu onu yıldırmaz. (Bunu izleyen ve aşikâr bir altmetni olan ara fantazi sahnede, Rupert önemli bir yıldızdır ve öğlen yemeğinde Jerry ona şovunu altı haftalığına üstlenmesi için yalvarmaktadır.) Nihayet yakın ve kişisel teması sağlamış olan ve parmağındaki kan lekesini silmek için adamdan üzerinde ismi yazılı bir mendil alan Rupert, prime time'a giden yola hızlı bir kestirme bulduğundan emindir. (Daha sonra mendili Rita'ya gösterir –bir kefen parçası gibi).

Lewis'in karakterinin Rupert'le yarışırcasına boş olduğunu ortaya koyan bir sahnede, Jerry'nin Rupert'i limuzinde kanlı mendille bırakıp pırıldayan zeminler ve çelik ve cam eşyalarla dolu aşırı antiseptik ve düzenli evine girdiğini görürüz. Antreyi geçerken, o yokken de açık olan bir TV ve daha ilerde TV'lerle dolu bir duvar göze çarpar. Jerry, küçük köpeği haricinde yalnız yaşar. TV'lerin o yokken de açık olmasını arzuladığı aşikârdır: Eve gelmesinin ana nedeni de TV'lerdir. Bütün TV'lerde bir Richard Widmark filmi vardır. Jerry tekli TV'nin önünde, adeta kendini engelleyemiyormuşçasına, yüce bir güç tarafından çağrılmışçasına durur. O da

hayranlığında yiterek seyreder; artık Jerry Langford değildir adeta. Amerika'nın en çok seyredilen gece sunucusu, kendisini seyretme obsesyonuna sahip adamdan az evvel ayrıldığı halde, o anda kendisi, engellenemez bir arzuya sahip, sıradan, soyutlanmış bir seyirci olmuştur. Telefon çalar; Jerry ahizeyi kaldırır. Aynı anda, arkaplanda, Jerry'nin sırtı TV'ye dönük olduğu için göremediği bir sahne görürüz: Widmark da ekranda telefonla konuşmaktadır ve Jerry'yle tam olarak aynı pozdadır.

Scorsese, düzenli aralıklarla anlatıyı bölen çeşitli sahnelerde, biraz gelenekselci bir tavırla, baktıkları nesneye dönüşme arzusuna bulaşmamış, bu film yüzyılında yaşadıkları halde onun teknolojisi tarafından belirlenmeyen bir insanlıkları olan, ahizeyi kaldırma gibi gündelik edimleri selüloit ve elektronik imajlar dünyasından kopya olmayan normal seyircilerden görüntüler sunar. Kayıtsızlık ve sıkılmışlıklarını gizlemeden, bir nebze özgürlükle ve neşeli bir şekilde seyrederler. Seyretmelerinin sebebi filmlerden ibaret bu dünyada yapacak pek başka bir şey olmamasıdır; ancak Rupert ve Jerry gibi kendilerini kaybetmiş değildirler. Bunlar acınası halde olmayan, gündelik yaşamın postmodern tiyatrosundan bağımsız hayatları olan, imaj toplumunun şanslı yurttaşlarıdır.

Rupert, Rita'yı bir Çin lokantasına götürür. İmza defterini gösterip hava atar. Bu sırada bir adam yanlarından geçer, arka çaprazda duran masasına oturur ve sahnenin arkaplanında açıkça görülür bir biçimde yerini alır. Yanına garson gelmez. Scorsese onu oraya, bir tiyatroda ya da televizyon karşısındaymış gibi, seyretmesi için yerleştirmiştir. Rupert'i taklit etmeye başlar –önce belli belirsiz, daha sonra açık açık el ve baş jestleri ve alaycı kelimelerle. Çok eğleniyora benzer, zira sağlıklı birinin bir gösteriyi seyretmesi için kameraların önünde değil, gündelik yaşamın tiyatrosunda doğaçlama bir gösteri çıkarması gerektiğini –bize biçilen seyircilik kaderine bir misilleme gibi– söyler adeta. Sonra aniden durur. Kalkar gider. Oyundan sıkılmıştır. Öylesine uzaklaşır. Scorsese'nin kendi sanatı üzerine düşündüğü bu mikrokozmik sahnede, karakterleri değil sadece adamın gösterisini algılarız.

Rupert defalarca Jerry'yle ofisinde görüşmeye çalışır ve elbette

reddedilir. Nazik bir yardımcı ona bir monoloğunu kasete alıp getirmesini, belki ona figüranlık verebileceklerini söyler. Nezaket her zamanki gibi yanlış anlaşılır. Getirdiği teybi gözden geçirenler, ondan oyunculuğunu tam olarak anlayabilecekleri bir kulüp sahnesi çekmesini, çünkü henüz hazır olmadığını düşündüklerini söyleyince, sorunlu kısımları hemen değiştireceğini, bunun mesele olmadığını söyler. Bu acıklı ve davetsiz ziyaretlerin sayısı iyice artınca sabırlar tükenir ve Rupert güvenlik tarafından dışarı atılır. Ardından, Jerry'nin aslında ofiste olduğunu ve resepsiyonistin yalan söylediğini öğrenir; Rupert bunun üzerine resepsiyondan yıldırım hızıyla geçip Jerry'yi şatafatlı mabedinde otururken hayal ettiği ofislere doğru ilerler. Hemen derdest edilip hışımla sokağa atılır.

Olanlar onu daha da cesaretlendirir ve Rita'yı Jerry'nin Connecticut'taki kır evine götürür. İzinsiz girdiği evde, küplere binen ünlü, polis çağırma tehdidinde bulunarak ona "sana moron olduğunu söyleyen olmadı mı?" diye sorar. Rupert, sonunda, giderken, Jerry ona gerizekâlı der. Kamera, Rupert'in elinde tuttuğu silaha döner. Bir anlık sessizlik. O an, bildiğimiz Scorsese bölgesine girdik diye düşünürüz ama Scorsese artık *Arka Sokaklar* ve *Taksi Şoförü*'ndeki sert gerçekçiliğinden taklitler dünyasına geçmiştir. Rupert'in suç ortağının "gerçek gibi görünüyor," dediğini işitiriz. Langford'u silah zoruyla kaçırırlar ve ancak Rupert'in Langford Show'da monoloğunu sergilemesi karşılığında serbest bırakacaklarını söylerler. FBI'ın şiddet kullanma tehditlerine kulak asmayan Rupert sadece sahneye çıkışını düşünür; prodüktörden başkasıyla konuşmayı reddeder. Ama Rupert'ın suçlar dizisi henüz bitmemiştir. FBI ajanlarına Langford'u (ki çoktan kaçmıştır) teslim etmeden önce, kendisini Langford Show'da görebilsin diye, onu Rita'nın barmaid olarak çalıştığı mekâna götürmelerini ister. Şovu altı hafta için devralmak falan gibi bir isteği yoktur artık. Sırf on beş dakikalık rezalet bile bir ömür hapis yatmaya değer.

Barın üstüne zıplar ve elini, bir dostun omzuna atarcasına TV'nin üstüne koyar ve Rita da yanındayken, kendi imajı ekranda belirdiği zaman sonunda mutluluğa kavuşur. Uzun zamandır ulaşıp içinde yok olmak istediği, imaj-olarak-sevgili, Langford değil ken-

disidir: Kendini TV'de izleyen, kendini TV'de izleyen başkalarını izleyen postmodern bir Narsisus tiplemesi. Artık üst kattan bağırıp çağıran o kadından kurtulup kendi kendisinin sevgi dolu annesi haline gelmiş, kendini doya doya sevmiş ve klasik epistemolojideki özne-nesne ikiliğinin günümüzdeki versiyonu olan seyirci-ünlü ayrımını aşıp "tüm" yaşamını ya da Yeats'in dediği gibi "varolmanın birliğini" bulmuştur.

Daha önce limuzinde geçen bir sahnede Rupert, Jerry'ye, Jerry'nin Jack Paar'dan işi devraldığını gördüğünde, kendisinin ne istediğini anladığını söyler. Elektronik imajlar dışında sahici bir yaşam olmadığını düşünen Rupert'e göre, kendi dönüm noktası, Jerry'nin müthiş başarı öyküsünün tekrarıdır. Ardından, filmdeki TV görüntüsünde –tam da Jerry'yi her gece eve getiren türden bir görüntü– Rupert Pupkin TV dışındaki yaşamını o ana kadar belirlemiş olan, yaşarken ölmek hali olarak arzuyu aşar.

Geleneksel Yeats, "varolmanın birliği"nin yüksek sanatın en yoğun anında ulaştığı bir değer olduğunu söyler: "Ey müzikle dalgalanan beden, ey etrafı aydınlatan bakış,/ Mümkün mü dansçıyı ayırt etmek dansından?" Sivri dilli demokrat Scorsese, bu soruya cevaben, postmodern çağda, Yeats'in idealinin halen geçerli olduğunu, ancak bunun Yeats'in hakir gördüğü kitle kültürünün bağrına taşındığını söyler: Eldeki örnekte, muhtemelen yüksek sanatla hiçbir ortak yönü olmayan uyduruk bir gece şovudur bu. Derin ve kök salmış bir kültür olan geleneksel kültürle, bir yüzeyler kültürü olan postmodern kültür arasında olduğu söylenen ayrım aslında yoktur. Yeats: "Ey kestane ağacı, çiçek veren muhteşem köklü ağaç..." Scorsese: Ey muhteşem köklü televizyon. Rupert Pupkin, işlediği suçun da gösterdiği gibi, seyredenle seyredileni ayırt edemez.

Jerry kaçıp stüdyoya dönerken, bir dükkan vitrininde açık bir TV görür. Ekrandaki kendi şovudur ve sahnede Rupert Pupkin vardır. Durur, seyreder; ancak (gayet anlaşılır bir) öfke ve tiksintiyle değil de, kendi bünyesinde pek mevcut olmayan büyülenmiş seyirci bakışıyla. Onun gözünde de, imajın gücü suçun büyüklüğüne baskın çıkar. Rupert ve Jerry'nin dünyaları iç içe geçer.

Ancak klasik komedinin kaçınılmaz mutlu sonu olan evlilik

–Rupert'in kendisiyle evliliği– filmin gerçek sonu değildir. Hapisane sonrasındaki final bölümü, fantazi mi gerçek mi bilemeyiz, adam kaçıran Rupert Pupkin'in medya yıldızı Rupert Pupkin'e dönüşmesidir. *Taksi Şoförü*'nde olduğu gibi *Komedi Kralı*'nda da sınırları ihlâl etmenin ödülü şöhrettir. Rupert kitap ve film teklifi alır ve kendi şovunu yapar. Suçlu olan kim: Kültür mü, film yapımcısı mı? *Taksi Şoförü*'yle, John Hinckley'i Ronald Reagan'ı vurmaya kışkırttığı yolundaki suçlamalara karşı, Scorsese, *Komedi Kralı*'nda bizden, medyatik bulanma ve boğulmanın işgali altında olan ve bir suçu, sansasyonel bir medya olayı haline geldiğinde ödüllendirmeye dünden razı olan kültürü yargılamamızı ister.

***

1864'te televizyon olmadığı halde, 1983'te Rupert Pupkin'de vücut bulan bilinç, yüz yıl önce, Queens'den çok uzakta, Petersburg'daki bir bodrumda, televizyon şovlarının değil de okuduğu kitapların hakim olduğu bir dille hayali bir seyirci topluluğuna gösteri yapan hastalıklı bir genç adamda hayat buldu. Söz konusu diğer Yeraltı Adamı, Scorsese'nin Pupkin'i gibi, "ilkellik derecesinde yalnız bir yaşam" sürüyordu, ama yaşadığı dünyada kişinin sınıfı, medyatik ünle değil, hâlâ doğum, para ve askeri rütbeyle belirleniyordu. Rupert'in suç ortağı Masha, Dostoyevski'nin dünyasında yaşasaydı; televizyonun iktidar salonlarının dışına atıldığında Doğu Yakası'nda Jerry'nin ardından iç çamaşır ve topuklu ayakkabılar içinde koşturmak yerine, doğum, para, eğitim ve gayrimenkul sayesinde iktidar sahibi olmayı dilerdi.

İkisi de yoksulluğun pençesinde olan Rupert ve Dostoyevski'nin icat ettiği Yeraltı Adamı, kendi üstündekilerin, "krallar"ın dikkatini çekmek için şiddet eylemleri düzenlemek durumundadır: Ruppert kendine ilgi göstermeyen Jerry Langford'u kaçırmayı seçerken, Yeraltı Adamı bir medya yıldızının XIX. yüzyıldaki muadili olan ve kendisine sinek muamelesi yapan bir subaya sokakta çarpmayı planlar. Acınası durumlarını dramatik bir yolla aşma planları kuran bu hastalıklı adamlar ilgilendikleri yıldızları kendi-

lerini dikkate almaya ve arkadaş olma fantazilerini gerçek kılmaya zorlamak ister. Yeraltı Adamı'nın hizmetçisi Apollon onun kendisini bir oyuncu olarak gördüğü bodrum hayallerini ısrarla paramparça eder. Rupert'in annesi de onun bodrumdaki yıldızlık hevesini, onu çocuk yerine koyan bağırışlarla sesini kesmesini söyleyerek rutin olarak kesintiye uğratır ve ona otobüse binip pek görkemli olmayan kuryelik işine yollanmasını söyler. Rupert fantazisinde, televizyonda canlı yayında barmaid Rita'yla evlenirken, aynı zamanda lise müdüründen uzun zaman önce hak ettiği bir özürü kabul eder (her iki kahramanımız da okulda ceza alıp ayak işleri yapmak zorunda kalmıştır) ve Yeraltı Adamı da bir hayat kadınını sefaletten kurtarmak üzereyken, Apollon'un kendisine bir sinek statüsünde olduğunu hatırlatması üzerine bundan vazgeçer. Gerçek hayatta, her ikisi de, gerçek hedeflerinin önünde engel oldukları anda bu kadınlara saldırmaktan kendilerini alıkoyamazlar.

Televizyon Rupert'e hayatta ne yapmak istediğini öğretmiştir: Jerry nasıl Paar'ın yerini almışsa aynen öyle Jerry'nin yerini almak. İmaj dünyası aristokrasisinde, yeni kral eskinin yerini –gerekirse zor kullanıp– alır. Yeraltı Adamı bodrumda kalmaya devam ederek, dünyayı reddeden, acı dolu özerkliğini kucaklar. Scorsese'nin filmindeki finalin sanrılı imajına oldukça benzeyen bir durum: Sessiz ve derin düşüncelere dalmış Rupert, fantazisindekine yaraşır bir seyirci önünde tek başına, ebedi bir suskunluk içindedir.

***

> Duygularımızın türlerini çoğaltmaktan başka bir işe yaramamıştır uygarlık... Duygularının çeşitliliği yüzünden insanoğlu, korkarım, kan dökmede bir zevk aramaya kadar varacak.
>
> *YERALTINDAN NOTLAR*[15]

> Bu notlar da, bunların yazarı da besbelli hayal ürünüdür. Bununla birlikte, toplumumuzun durumunu, yapısını gözönüne alacak olursak, bu notların yazarı gibi kişilerin aramızda bulunmasının yalnızca mümkün

15. Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, İletişim Yay.,, 2002, s. 38.

değil aynı zamanda zorunlu olduğunu kabul ederiz. Benim bütün istediğim, pek yakın bir zaman öncesinin tiplerinden birini herkesin gözü önüne daha açık olarak sermektir. Bu tip, henüz tükenmemiş kuşağın bir temsilcisidir.

FYODOR DOSTOYEVSKİ, YERALTINDAN NOTLAR'
[*AMERICAN PSYCHO*'DAKİ ALINTI]

Bret Easton Ellis'in kötü ün sahibi romanı *American Psycho*'nun* [Amerikan Sapığı] başına aldığı sözlerde Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*'ın yazarı gibi, varlığını "toplumumuzda biçimlenmiş koşullara" borçlu olduğumuz kişilerin gerekliliğini, kaçınılmazlığını vurgular. Ellis, böylelikle, 1860'ların St.Petersburg'uyla 1980'lerin Manhattan'ı; *Notlar*'ın Yazar'ıyla Patrick Batemani, anti-kahramanla –"henüz tükenmemiş kuşağın," yeni bir neslin temsilcisi– *Amerikan Sapığı* arasında bir karşılaştırma yapmaya davet eder bizi.

Olay şöyle: XIX. yüzyıldan, tahakküm arzusu besleyen, aşağılandığı için aşağılayan, insanlara zihinsel eziyetler eden, ahlâkın kendi yakasını bırakmayan tesirleriyle savaşan bir entelektüel/sanatçı figürü. Yeraltı Adamı, yolunu kapattığı için kendisini fiziken kenara iten, ancak bu sırada kendisini kaale bile almayıp "sinek muamelesi" yapan bir subayı betimlemek için seve seve edebiyata başvurur. *Anayurt Notları* adlı dergi, subaya dair *exposé*'sini*** yayımlamayı o ana kadar hiç *exposé* yayımlanmadığı gerekçesiyle reddeder. Yeraltı Adamı orijinal bir edebi biçim yarattığı için cezalandırılır.

Dostoyevski'nin sanatçı figürü Ellis'in romanında yozlaşıp, Harvard mezunu, bol hisse senedi sahibi ve de çok pahalıya satın aldığı resmi duvara ters asacak kadar estetik duyarlılıktan yoksun, Wall Street'te çalışan bir yöneticiye dönüşür. Hatta bu durumu yüzüne vurma hatasını işleyen bir eski kız arkadaşını işkenceyle öldürür. Gerçekten öldürür mü? Bateman'ın notlarına (daha doğrusu lis-

* *Yeraltından Notlar*, s. 15.
** Bret Easton Ellis, *Amerikan Sapığı*, çev.: Fatih Özgüven, Om Yayınevi, Ağustos 1999.
*** Fr. Bir suçu teşhir eden makale. (ç.n.)

telerine) en fazla Yeraltı Adamı'nınkiler kadar güvenebileceğimize göre, sözkonusu sapığın (ki zihinsel dengesizliği aşikârdır) itinayla ayrıntılandırdığı bu suçlardan herhangi birini işleyip işlemediği tartışma konusudur. En pahalı metaların yüzeylerine karşı duyarlı bir kavrayışa sahip olmaktan suçlu olan bu kapitalizm estetinin, bu suçları kendi üstüne yapıştırmasının nedeni sadece kibir de olabilir.

Bateman, yazar sayılabilir, zira bu birinci tekil şahıs notlar/listeler ona ait, bunları yazan o. Aynı zamanda bir yönetmen de sayılır, çünkü bir kameraya dönüşen gözlerine pan, cut, zum, yavaş geçiş, smash cut, lapse time gibi sinema komutları verir. Yeraltı Adamı ise içinde kaynayan şeyi, evde okuduğu roman ve şiirlerde, bunların yabancılaştırıcı ve alçaltıcı etkisinin tamamen farkında olduğu ve okuduğu kitapların kendi davranışlarını belirleyip kendisini mekanik bir yaratığa dönüştürdüğünün farkında olduğu halde, edebiyatın dışsal duygulanımlarıyla, yani yüksek ve güzel olanla söndürür. Bateman, kibir ve tahakküm arzusu dışındaki tüm hislerini bastırmak için, alçak ve rezil olanı, bunların etkisinin farkında değilmişçesine içine çeker, gerçekliğe değil imaja karşı romantik bir aşk besler ve zaten baştan beri çok sınırlı olan benliğini de kültürün çöplüğünde –video filmler, CD'ler, televizyon, porno– yitirir.

Seyredecek bir şeyinin olması (kendi imajı, TV, video filmler, vs.) Bateman'ı kendi üzerine düşünmekten, yani Yeraltı Adamı'nın yakasını bırakmayan ıstırapların kaynağından kurtarır. Ellis kitaba, bastırılmış bir homoseksüel yönü olan, kadın düşmanı kahramanının, elinde hardcore porno dergileri ve kanayan burnunu tamponlar halde, asansörde, sık sık homoseksüel olmakla suçlanan Tom Cruise'la karşılaştığı bir sahne koymuştur. Kapıcıya göre Bateman elle tutulamaz, gerçek dışı, hayalettir –bir insanın değil imajın tüm özelliklerine sahiptir. Boyca epey daha kısa olan Cruise ise (paradoksal biçimde), selüloit yıldız olması dolayısıyla, çok daha fazla gerçekliğe sahiptir, Bateman'dan kat kat fazla elle tutulurdur.

> İşte istediğin oldu. Gerçek yaşamla yüz yüze geldin.
>
> *YERALTINDAN NOTLAR**

* Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, s. 101.

Hem Bateman hem de Dostoyevski'nin Yazar karakteri kendisine bakınca öfkeli bir tatminsizlik hisseder, kendisi hakkındaki görüşünü etraftakilere atfeder ve sonuçta aşırı bir ıstırap çeker. İkisi de uykusuzluk çeker. Sürekli Bateman'ı başkasıyla karıştıran birileri çıksa da –Ellis'in romanındaki Wall Street tayfası fiilen birbirinin kopyası olsa da– Bateman kendisinin herkesten farklı olduğunu düşünür. Ne Bateman ne de Yeraltı Adamı kendisini fark etmeyen insanları affeder. Yeraltı Adamı için, gerçeklikle yüzleşmenin yolu birisini tokatlamak, sokakta birine çarpmak, kaba bir dil kullanmaktır. Bateman içinse, yüz yirmi yıllık uygarlığın ona öğrettiği şey, gerçek anlamda fark edilmek için şiddet güdülerini çok daha ileriye götürmek gerektiğidir. Yazar Ellis de, eserini yazarken aynı hastalıktan mustarip olmuş olabilir.

Amerikan Sapığı Dostoyevski'nin kısa romanının yapısal mükemmelliğine yaklaşamaz bile. *Yeraltından Notlar*'ın birinci bölümünde, Yazar kendini ve görüşlerini tarif eder ve varoluşunun nedenini aydınlatmaya çalışır; yirmi yıl öncesinde geçen ikinci bölüm, yani notların kendisiyse yaşamındaki çeşitli olayları kapsar. *Amerikan Sapığı*, *Yeraltından Notlar*'ın abartılı biçimde gerçekleştirilmesi, adileştirilmesi gibidir, çünkü Bateman Yeraltı Adamı'nın kullandığı edebi metaforu gerçek kılar. *Notlar*'ın sonunda, Yeraltı Adamı okuyucuya "Sizin kendi yaşamınızda yarıda bıraktığınız şeyleri ben sonuna kadar götürdüm," der. Bateman de aynı sözü Yeraltı Adamı'na söyleyebilirdi. Her ikisi de "yaşamak" ister ve "canlı yaşam"a giden bilet şiddet olur.

Amerikan Sapığı'nın açılışında henüz adını öğrenmediğimiz Bateman, el kamerasıyla uzunca bir cümle/çekim'le sahneyi kurar ve sonunda iş arkadaşı Tim Price'ta odaklanır. Genelde sıradan biri olarak görülen Bateman, aşırı bir öz-bilinç hali içerisinde yaşadığı ve dışarıdan bir onay alma açlığı çektiği için, kendi yansımasını Price'ta ve her tür cam yüzeyde bulur. Kendini yaşamak için kendi imajını görmesi gereklidir ve Yeraltı Adamı'nın aksine, gördüğü görüntüden hoşlanır.

> O sırada gözlerim duvardaki aynaya takıldı. Akşam olanlardan sonra bitkin, solgun, bayağı, hırçın yüzüm ve darmadağınık saçlarım bana

çok iğrenç göründü. "Aman öyle olsun, beni iğrenç bulursa daha memnun olurum..." diye geçirdim içimden.

*YERALTINDAN NOTLAR**

Seri katil Ted Bundy'nin biyografilerini okuma saplantısı olan ve en büyük meselesi gösterişli bir restoranda rezervasyon yaptırmak, iyi bir masaya oturmak ve ne ısmarlayacağını düşünmek olan Bateman'in kendisini iş arkadaşlarından ayrıştırmasının yegane yolu, genelde hainee ırkçı ya da kadın düşmanı saldırılar gerçekleştirmek ya da en azından bunları düşünmektir. Bateman'in, yeni kredi kartının, takıldığı erkek kulübündeki homofobik arkadaşlarınınkinden üstün olmadığı korkusu onu, elleri kendi başına hareket eden bir canavara dönüştürür. Ama öldürme isteği, aniden, sanki Bateman'in zihni bilinmeyen bir üçüncü şahsın kanaldan kanala zap yaptığı bir TV imişçesine, şampanya içme ve kendini anlık olarak memnun etme arzusuna dönüşür.

Başkalarıyla karıştırılmak ona acı verir, zira en büyük üzüntü kaynağı başkaları tarafından tanınmamaktır. Karşımızda, iyi giyinmeye, iyi saç bakımına, iyi süslenmeye, iyi öldürmeye bunca zaman ayırdığı için (ki tam bir doğrular ansiklopedisidir), oynadığı bu rolün içinde yitip gitmiş bir adam var. Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı gibi o da namevcuttur. Kimse onu, onun tarafından öldürüldüğü ana dek ciddiye almaz. Bu yüzden de sabit bir kimliğe ihtiyaç duyar.

Yeraltı Adamı işe yaramazın teki olduğunu bilir, kendine katlanamaz ve korku içindedir. Peki ya Bateman? Brooks Brothers marka paltosunun üzerinde bir tutam ahlâk bulsak da, bu ahlâk ipliklerı Ellis'in çeşitli suçları ayrıntılandırırken durmak bilmeksizin yığdığı toz toprağın altında kalır. 1980'lerden tüketici-seri katil bir yupinin itirafları şeklinde ilerleyen roman, genelde epey yoğun bir tiksintiyle karşılanmıştır.

Bırakmıyorlar... İyi... İyi olamıyorum.

*YERALTINDAN NOTLAR***

* Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, s. 107.
** Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, s. 146.

Dostoyevski *Suç ve Ceza*'ya, *Yeraltından Notlar*'dan sonra, ve anti-kahraman Raskolnikov'un birinci şahıstan anlattığı bir itiraf (Ellis'inki gibi) olarak başladı. Bu yaklaşımı çok dar ve kısıtlayıcı olduğu gerekçesiyle bir kenara atıp, Raskolnikov'un sanrılı iç yaşantılarına da yer bırakan mükemmel üçüncü şahıs anlatıyı kurguladı. Ellis, tiksindirici tekrarın ve aşırılığın bu tartışmalı ustası, zaman zaman başarılı olan eserinde birinci şahıs anlatısının tüm kısıtlamalarını yaşadığı halde bu biçimin avantajından –yani anlatıcının anlatının katılımcısı olduğu kadar eleştirel bir gözlemcisi de olabilmesi durumundan– yararlanamaz.

Yeraltı Adamı'nın kibirini yaratan yoksulluktu: "Öyle kibirliyim ki, sanki derim yüzülmüş de hava bile canımı yakıyor." Adrenalin ataklarının avucunda ve sürekli gerilim halinde olan Bateman'in kibiriyse kültürel olarak edinilmiş gibi. Onun arzularını karşılayacak ürünleri dosyalama arzusu, bu kibiri tatmin etmek yerine, başının üzerinde ince bir buz tabakası oluşturuyor ve yüzeyin altında, yarı hissiz haldeki Bateman bunu kırıp diğer tarafa geçmeye çalışıyor. Bateman para ve mevki sahibi olsa da, helânın deliğine düşünce ona elini uzatacak kimsesi yok.

1840'lar, bizim 1960'larımız gibi, yüce, güzel, insancıl fikirlerle doluydu. 1860'lardaysa, 1980'lerdeki Reagan-Bush dönemi gibi faydacı bir karşı-estetik su yüzüne çıktı. "İçimde açık, tanımlanabilir bir duygu yoktu, hırs hariç... Bir insanın tüm özelliklerine –et, kan, deri, saç– sahiptim, ama öylesine insanlıktan çıkmıştım ki normal merhamet duygum bile ortadan kalkmıştı." Wall Street, ütopik kapitalist toplumun bu ideal binası, bir bakıma Dostoyevski'nin bahsettiği, dökme demir ve camdan yapılmış Kristal Saray'ın muadilidir: "Gelecek ütopik komünist toplum için ideal bir yaşam alanı" (*Yeraltından Notlar*).

> Çünkü birisi üzerinde tiranlık ve iktidarımı kurmadan gerçekten yaşayamam...
>
> *YERALTINDAN NOTLAR*

Bateman'in, ırkçı duygularla, bir serseriye ibne diyerek bıçakla sal-

dırması, Raskolnikov'un rehinci kadınla kızkardeşini baltayla öldürmesi kadar teklifsiz ve vahşi. Raskolnikov'un kurbanı gibi serseri de bir asalaktır ama katille kurbanın ekonomik pozisyonları yer değiştirmiştir. Rehinci, Raskolnikov'un ihtiyaç duyduğu paraya sahiptir. Serseriyse Bateman'de bulunan paraya ihtiyaç duyar. İşlediği suçun resmini mizahi bir dille çizdikten sonra, "kurt gibi aç ve susamış" olan Bateman, kurbanın çıktığı restorana, yani Amerikan kapitalizminin dünya pazarındaki egemenliğinin ezeli sembolü McDonalds'a girer.

Bateman sürekli anksiyete ataklarıyla kıvranır. Söylediklerini duyan yoktur. O "cinayetler ve idamlar" dedikçe insanlar "şirket birleşmeleri ve satın almalar" anlar*. Sony marka bir avuçiçi Handycam kurup kadın cinayetlerini kameraya alır. Bateman gezegeninde sadece kendisi değil kurbanları da bir filmdeymiş gibi davranır. Yavaş çekimde hareket ederler. Uyanık mı yoksa rüyada mı olduğunu anlayamaz: "Her şeyi filmlerde olduğu gibi hayal etmeye öyle alışığım ki," der; Yeraltı Adamı için her şeyin edebiyattaki şekliyle gerçekleşmesi gibi.

> Artık sevemiyordum... benim için aşk manen tiranlık ve üstünlük kurmaktı.
>
> *YERALTINDAN NOTLAR***

Patrick Bateman'a dair ne denebilir? Çok kokain çeken bir gizli homoseksüel olduğu mu? Kendini işe yaramaz, duygusuz ama hâlâ aklı yerinde olarak nitelerken, boş olduğunun farkında olmayacak denli boş birisi olmadığı anlaşılır. Ellis TV'de büyük uçak kazalarının görüntülerinin bitmek bilmez bir tekrarıyla, Bateman'in kullandığı yeni deodorantların sahnelerini üst üste bindirir. Wall Street'e karşı eleştirel bir duruştan tamamen yoksun olan Bateman, Reagan'ın hayalindeki Çorak Ülke'ye uyum sağlamayı garip ve hissiz yöntemlerle reddeder; bir yandan Reagan'ın arz yanlısı, *trickle-*

* Burada "*murders and executions*" ile "*mergers and acquisitons*" ifadeleri arasındaki ses benzerliğinden yararlanılmış. (ç.n.)

** Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, s. 148: "Ben de onlara, 'Neden olmasın?' diye soracağım. 'Artık sevemeyecek bir insan olduktan; sevgiyi manen üstün görmek, zorbalık yapmak olarak kabul ettikten sonra...'" (ç.n.)

*down economics** anlayışını tüm görünümleriyle seve seve benimserken, diğer yandan özgür iradesini ortaya koymak için kötü şeyler yapar. Bateman, Kuralsızlaşmış Adam'dır** ve Ellis'in romanı. *Suç ve Ceza*'da Svidrigaylov'un ifade ettiği Amerika vizyonunun son raddesine kadar gerçek kılınmış halidir: İnsanın ceza almadan baltayla cinayet işleyebildiği bir yer. Buna göre uygarlık, insanı daha sert ve dolayısıyla daha kana susamış ve savaşmaya uygun hale getirmiştir.

> Birinin önüne bütün yeryüzü nimetlerini serin... yalnız uyuması, balık kaymak yemesi, bir de insan soyunun tükenmemesine çalışması için önüne bütün zenginlikleri yığın; bakın, bu insan salt nankörlüğü, rezilliği yüzünden başımıza ne püsküllü belalar açacaktır.
>
> *YERALTINDAN NOTLAR****

Hikaye tatsız bitiyor –Ellis'in oynadığı pis bir oyun. Manhattan şehir merkezinin arka sokaklarında taksicilerin kovalayıp sıkıştırdığı Bateman'i, *M* filmindeki Peter Lorre karakterine benzetebiliriz. Ya da Bateman'in sekreteri Jean, onun Sonya'sı, insanlığını geri getiren kişi olabilir. Eğer Bateman video film, TV ve CD'leri reddederse, dönebileceği bir toprak var mı? Ruhani otoritenin kapitalizm olduğu Amerikan dünyasında, sağaltıcı bir ideal olarak Hıristiyanlığın yeri yok. Arkadaşının katili olan Bateman'i yakalayan taksici ucuza gidiyor, adalet duygusu bir Rolex saate satın alınıyor –ertesi gün de sigorta şirketi Bateman'e yeni saatini veriyor. Gerçekliğin taklidi olan Bateman, çoğu seri katil gibi yakalanmadan cinayetlerine devam ediyor. Sonunda *M* filmindeki Peter Lorre gibi, içi kendine duyduğu nefretle dolduğu bir anda bir çocuğu öldürüyor. Bateman, "Önümde duran bu şey, bu bükülmüş ve kanlar içindeki şey, ne gerçek bir tarihe ne kaydadeğer bir geçmişe sahip; kaybedilmiş bir şey yok," diyor –Bateman'in kendi benliğinin yansıması.

---

* Zenginlere sağlanan vergi kesintisi ve mali teşviklerin yoksullara da eninde sonunda yarar sağlayacağı fikrini savunan liberal iktisadi görüş. (ç.n.)

** Kuralsızlaştırma kelimesiyle piyasa üzerindeki çeşitli denetim ve düzenlemelerin Reagan döneminde kaldırılması kastediliyor, kuralsızlaşmış adam ifadesiyse piyasa değerlerini tamamen içselleştirmiş bireyi ifade ediyor. (ç.n.)

*** Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, s. 45.

Bir şekilde dağınık ve anlamsız bilinç parçalarından yola çıkıp tam bir bilinç yokluğuna varıyor, şüphesiz Aristocu mantık sayesinde: Sadece hayalinde olsa bile keyfi ve aşırı şiddet eylemleri gerçekleştirmeye devam ederek, içindeki en son insanlık kırıntılarını da yitiriyor. Sonunda tüm insanlığından arınıyor. Nişanlısı Evelyn'in kusursuz biçimde söylediği gibi: O kadar öfkeli olmasının bir nedeni yok, hissettiği düşmanlık temelsiz. Bu adamın bir sorunu var mutlaka. Ama tam olarak ne? Suç onda mı, yoksa Bateman'i yaratan koşulları mı suçluyor Ellis? Ellis, Bateman'in ürün listelerini, cinayetlerin ayrıntılı tasvirlerini ve çeşitli pop yıldızlar üzerine bitmek bilmeyen makaleleri (ki sonunda okunamaz hale geliyor) sözde sebep olarak sunuyor. Böyle zengin, aşırı eğitimli bir çöp kafa sonunda bir seri katilden başka ne olabilir? "Engellenmiş... ihtiyaçlarını" ifade etmesinin tek yolu insan öldürmek. Yamyamlığa doğru indikçe, insan öldürmenin kendisinin tek gerçekliği olduğunu ve bunu filme alması gerektiğini fark ediyor. "Bunun dışındaki her şey önceden gördüğüm bir film gibi." Vicdanı, acıma duygusu ve tüm umutları Harvard'da yok olmuş –Kaczynski'nin başına gelenlerin uğursuz bir yankısı adeta.

Ellis, acı bir hataya kurban gitmiş: Ürünlerin ve pop müzik zırvalarının listeleri kusan ve şiddetin dozunu kaçıran, histen yoksun bir anti-kahramanı anlatırken, gerçekten histen yoksun bir roman yazmış, ürün ve pop müzik zırvalarının listelerini kusmuş ve şiddetin dozunu kaçırmış. Redaktörün kırmızı kalemi bile, kitaptaki katarsis yokluğunu, Bateman'in ya da okuyucunun Bateman hakkında daha derin bir bilgi edinememesi sorununu çözemez. "Benim anlattıklarımdan yeni bir kavrayış çıkarılamaz. Size tüm bunları anlatmamı gerektiren bir neden yoktu. Bu itirafın anlamı yok..." Elbette Ellis kendi amacının tam da bu olduğunu, Bateman'ın kendi yaşamını film sanatına dönüştürme çabasının onun anlamlı bir biçimi ve sonucu olan bir hayata duyduğu ihtiyacı anlattığını söyleyecektir –zira Ellis'e göre dünyada bu tür bir hayat mevcut değildir.

> Sıkıntıdan patlayacak hale gelip aykırılıklara, çelişkilere karşı içimde sönmez bir istek duymaya başlayınca kendimi her tür rezilliğin kucağına atıyordum.
>
> *YERALTINDAN NOTLAR*[*]

Bateman ve yaratıcısı post-endüstriyel hissizleşmeden mustarip: İki yüz küsur yıldır insanlığın mekanikleşmesi, aşırı kalabalık, doğadan yabancılaşma, habere boğulma ve bizi sürüdeki ineklermişiz gibi zaman zaman dürten bir sanatın alışıldık hale gelmesi, onları sanatsal veya başka etkiler yaratmak için aşırı bir şiddete başvurmaya götürüyor. Her ikisi de Wordsworth'ün bahsettiği "ilkel uyuşukluk"tan mustarip. Wordsworth tekdüze işlere sahip, şehirlerde çoğalıp biriken bu Wall Street tiplerinin yaşayacağı sorunu o zamandan öngörmüştü: "Olağanüstü olaylara yönelik açlık". Wordsworth "rezil uyarımlara duyulan bu alçaltıcı susuzluk"u kötü görüyordu. Ancak Ellis, Wordsworth'ün bu kötülüğe karşı çıkacağını düşündüğü sanatçılardan biri değil. Aksine bu yazar, yeteneğine rağmen, pislikte yuvarlanmaktan alamıyor kendini. Ellis eseriyle belirli bir etki yarattı ama muhtemelen istediği etki değildi bu. Romana yönelik eleştirel tepkiler –yayımından önce kınanması gibi– kitaba lanet okuyordu. *National Organization Of Women*'in [Ulusal Kadın Örgütü] Los Angeles birimi yayıncı Vintage'ı ve onun bağlı olduğu Knopf yayınevini boykot etti.

> Sanırım kitap, 1980'lerin çarpık, sapmış, çılgın gidişatına dair hislerimin ifadesi...Tüketimde aşırılık. Yüzeylere yönelik total, kompülsif hayranlık. İnsanın kim olduğuyla değil de giydiği ve satın aldığı şeyle tanımlanır hale gelmesi.
>
> ELLIS, *RENO-GAZETTE-JOURNAL*

Joseph Frank'ın Dostoyevski biyografisinde belirttiği gibi, eleştirmen Mikhailovski, "Gaddar bir Yetenek" adlı makalesinde, *Yeraltından Notlar*'dan sadistçe pasajlar alıntılar ve bunların Dostoyevski'nin içindeki "işkence etme eğilimini" gösterdiğini savunur. Benzer şekilde, Christopher Lehmann-Haupt "[Ellis'in] kendi sesiyle

[*] Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, s. 65.

psikopat anlatıcının sesi arasında ironik bir mesafe olmadığını," belirtir. Her iki örnekte de yazarın kullandığı hicivsel parodi yanlış anlaşılmış ve olduğu gibi kabul edilmiştir. Hicivsel bir figür olan Bateman, "Ben" olarak anlatıcı, bir klişedir ve gerçek anlamda bir karakter olarak görülmemesi gerekir, ancak onun psikolojik varlığı ve özellikle kadınlara yönelik şiddetinin gücü, bu kişisizleşmenin etkisini azaltır.

Sadece Henry Bean romanı "Bir hiciv, Reagan Çağı'nın...çok komik, itici, sıkıcı, baştan çıkarıcı, anlamsız bir hicvi," olarak kabul etti. Ellis'i "ahlâkçı" diye niteleyerek, Bateman'ın işlediği suçlarla Jean Genet'ninkiler arasına bir çizgi çekti: Bateman özgürlüğe ulaşmak için değil intikam için isyan ediyordu. "*Amerikan Sapığı*," Nixon'ın başlattığı ve Reagan ile Bush'un tamamladığı, "kaçınılmaz olarak keyfi cinayetlere yol açan," "hırs ve ruhsuzluk"u anlatıyor. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'da ortaya çıkışını öngördüğü, "anlamsız bir kinle" birbirini öldüren insanlarla dolu, ahlâktan yoksun dünya, Jack Henry Abbott'un gerçek yaşamında ve *Amerikan Sapığı*'nın kurgusal dünyasında tam olarak gerçekleşir.

IV
Çizgiyi aşmak

> Jean-Luc Godard'ın "ilk filmi *Breathless*'ı (1959) [Serseri Aşıklar] çekerken, tek bir çekimde göz için kabul edilebilir maksimum kamera dönüş açısı kaç derecedir diye sorduğu söylenir. Yüz seksen derece olduğu söylenmiş kendisine. Hemen kameramanı Raoul Coutard'dan bundan çok daha fazlasını kullanmasını istemiş."
> Bu meydan okuma tavrına "çizgiyi aşmak" denir.
>
> *JEAN-LUC GODARD INTERVIEWS*

Hint Okyanusu, Pasifik ve Çin Denizinde geçen altı yılın ardından, Charley Marlow –bir modernist yazar figürü, neticesiz diye nitelenen hikâyelerin anlatıcısı– Londra'ya (kendi ifadesiyle) arkadaşlarla dinlenip tembellik etmek –onları işlerinden "alıkoymak" ve evlerini "basmak" – için "Doğu'dan payını almış" olarak geri döndü. Arkadaşları kimdi? Şirketler Müdürü, Avukat ve Muhasebeci: Belçika imparatoru İkinci Leopold'un imparatorluk adına Kongo'daki kârlı fildişi ticaretinde üretime katılma ve yerlilere ahlâki bir ilerle-

me kazandırma yetkisi tanıdığı, Afrika'da (Fransız, Hollandalı ve Portekizliler gibi) çeşitli imtiyazlar elde etmiş olan bir İngiliz firmasında yüksek mevki sahibi kişiler.

Londra'da dinlenmekten sıkıldığında ve iyi bağlantıları olan birinin yardımıyla –Kongo Genel İdaresi'ndeki en güçlü kişilerle ilişkisi olan ve Brüksel'de yaşayan bir teyzesi– Marlow, kıtanın derinliklerine yollanan bir buharlı gemide kaptan rütbesine atanmayı başarır. *Heart of Darkness*'ın* [Karanlığın Yüreği] ilk sayfalarında, onu Thames nehrinde yol alan *Nellie* adlı bir yelkenlide –lüksün kucağında otururken– eski arkadaşlarından oluşan dinleyicilerine Kurtz adlı bir adamın hikayesini anlatmaya başlarken buluruz: Dinleyicileri, Avukat, Muhasebeci, ismi geçmeyen ana anlatıcı ve yelkenlinin bonkör sahibi ve kaptanı olan Şirketler Müdürü'dür.

Marlow Kurtz'la buluşmak için verdiği mücadeleyi ve yol boyunca karşılaştığı sömürgeciliğin korkunç görüntülerini anlatır –Kurtz, Belçika İmtiyazlı Madencilik Kumpanyası'nın çok değer verdiği bir temsilcisidir. Marlow, Kurtz'u elindeki inanılmaz ganimetin yükünden kurtaracak, ayrıca da –ve en az bunun kadar önemli olmak üzere– "haritalara bayılan" bir "ufaklık"ken sahip olduğu bir düşü gerçekleştirecektir: Dünyanın "bilinmeyen yerleri" demekten keyif aldığı yerleri araştırmak ve böylece –Conrad'ın on yıl kadar sonra otobiyografik bir kitabında da tekrar edeceği sözlerle– "en büyük, en boş" olana, yani kara kıtaya duyduğu "tutku"yu gidermek.

Marlow, hakkında asla pek fazla bir şey öğrenemediğimiz Kurtz'la buluşmak için yaşadığı zorlu deneyimden sonra Brüksel'e ve oradan da ana anlatıcının "canavar şehir" dediği Londra'ya döndüğünde, (Conrad gibi) cangılda yakalandığı ağır hastalığı henüz tam olarak iyileşmediği halde, dinlenmek, tekrar arkadaşlarına mani olmak, evlerini işgal etmek ve onlarla yemek yiyip eğlenerek hikâyesini anlatmak istemiştir. Ancak rahatsız edici anlatısının ortasında sözü kesilir ve kendisinden "medeni" olması istenir, fiilen, karnını doyuran eli ısıran nankör bir misafir gibi azarlanır.

* Joseph Conrad, *Karanlığın Yüreği*, çev.: Sinan Fişek, Yeni Ankara Yay., Ankara, 1976.

Yine de bu iyi bağlantılara sahip, zaman zaman vefasız olabilen Marlow adlı anlatıcı, hep (coğrafi olduğu kadar ideolojik olarak da) eve, canavar Londra'ya ve karnını doyuran ele geri döner. Huckleberry Finn'in aksine "arazide kaybolmak" arzusu duymaz.

***

> Sanki şimdiye dek, hiç bir maddesel varlığı olmayan bir şeyin peşinde koşmuşum gibi büyük bir düş kırıklığı içindeydim. Tüm bu yolu sırf Bay Kurtz'la konuşmak için aşmış olsaydım ancak bu kadar bozulabilirdim... beklemekte olduğum tek şeyin gerçekten bu olduğunu anladım –Kurtz'la konuşmak. O sırada da tuhaf bir şey fark ettim: Onu bir işi yaparken değil de konuşurken düşlemişim hep anlıyor musunuz?...Adam bir ses olarak sunulmuştu bana. Tabii hiçbir eylemle ilişkisiz de görmüyordum adamı. Bana bu adamın tek başına tüm öbür temsilcilerden çok fildişini topladığını, takas ettiğini, dolandırdığım ya da çaldığını büyük bir kıskançlıkla anlatmamışlar mıydı? Sorun o değildi. Sorun onun yetenekli bir yaratık olduğu ve tüm yeteneklerinin içinde en ileri geleninin, en ağır basanının konuşma yeteneği, sözleri olduğuydu –şaşırtıcı, aydınlatıcı, en yüceltilen, en iğrenilen derdini anlatma yetisi: Aşılmaz bir karanlığın yüreğinden nabız gibi atarak akan bir ışık, ya da yalancı bir dökülme.*

İşte Marlow, Kurtz'un öyküsünü anlatırken farkında olmadan kendi öyküsünü de aydınlatır. Marlow'un hikâyesinin, adı verilmeyen, karanlıktaki ana anlatıcısına, tırnak işaretini özellikle vurgulayarak, "Conrad" diyeceğiz. (Tırnak işaretsiz yazılan) Conrad, kitabın kapağındaki isim, emperyalizmin projesine suç ortağı olmamak amacıyla –arzusuyla da denebilir– kendini iki anlatıcıya bölmüş –"Conrad" ve kendi otobiyografik yansıması olan Marlow. Conrad tüm romancılık kurnazlığına rağmen, bu günahının metinde ortaya çıkmasını engelleyemiyor. Marlow gibi, tırnak işaretsiz Conrad da farkında olmadan kendi hikâyesini anlatacak bize.

Marlow, Kurtz'un hakim olduğu İç Şube'ye varmak üzereyken, kendisine Kurtz'un kesinlikle öldüğü yani "bir hiç peşinde" koşmuş olduğu söylenir. Sonunda Kurtz'u canlı ama ölümün eşiğinde

* Joseph Conrad, *Karanlığın Yüreği*, s. 98-99.

bulduğunda, onu, iç bölgelere yaptığı yolculukta karşılaştığı çeşitli önemli –ve insanlıktan çıkmış– sermaye temsilcileri dizisinin zirve noktası olarak tarif eder: Bunlardan biri olan Şirket'in baş muhasebecisi adeta "berber mankeni" gibi giyinmiştir; bir diğeri olan Merkez Şube'nin yöneticisinin "içi bomboştur," ve "buraya gelen bir adamın iç organı olmamalı" demektedir; "mukavvadan Mefistofeles" diye nitelenen başka birinin içindeyse "biraz tozdan başka hiçbir şey" yoktur. Marlow'un birazdan Kurtz'u tarif etmek için kullanacağı sözlerle, bütün bu adamların "içi oyuk"tur.

Melville'in Ahab karakteri ("oyuk bir metalik fıçı" gibi çınlayan göğsüyle bir erken Kurtz'dur), Fitzgerald'ın Gatsby'si ("içi talaşla doldurulmuş" gibi gözüken geç bir Kurtz) ve Eugene O'Neill'in Hickey'si (New York şehrinin baş illüzyon dağıtıcısı) gibi, Conrad'ın Kurtz'u da sahneye epey geç çıkar ve o ana kadar, insanı merakta bırakan çeşitli ipuçlarıyla tarif edilir: O bir şair, ressam, müzisyen, gazetecidir... –şüphesiz, bir sanatçı-entelektüel figürü. Ayrıca "tüm Avrupa'nın" der Marlow, "katkısı vardı Kurtz'un yaratılmasında". Avrupa'nın (yani içi oyuk kültürel ebeveyninin) bir ürünü, salgısı olan Kurtz Avrupa'nın sesidir, Avrupa'nın sanatçı entelektüeli ve kültür polisidir. Uyguladığı tüm sanatlar arasında onun ifade gücünü ve kimliğinin siyasal özünü en iyi temsil eden "büyük toplantılarda insanlarda yarattığı heyecan"dır. Kamuya hitap gücü sayesinde –ki Marlow tekrar tekrar Kurtz'un hitabet yeteneği üzerinde durur–, "aşırı uçtan bir parti"den popüler bir politikacı olabilirdi rahatlıkla. Marlow bu *hangi* parti olurdu, diye kendine sorar ve verdiği yanıt tüm içi oyuk adamlar için geçerlidir: "Herhangi bir parti... O bir aşırılıkçıydı." En önemlisi "şaşırtıcı" bir "anlatma yetisi"ne sahip olan bu "yetenekli yaratık" Kurtz; Marlow'u ve -Marlow'un ve Kurtz'un bahtsız Dr. Frankenstein'ı hatırlatan yaratıcısı– Conrad'ı sersemletir. Kurtz ifade eder, "etrafa yayılır". Hitabeti kuvvetlidir –güç ve tutkuyla haykırır. Ama etrafa yayılması ve haykırışının temelinde ne yatar? İçi oyuk özü değilse ne?

Marlow emperyalizmin pırıltı retoriği karşısında alaycıdır. Emperyal sermayenin kullandığı çarpıcı ifadeleri, yani, "yüce fikir", "soylu hedef", "ilerleme, "bilgi", "ışığın elçileri", "cahil milyonla-

rı korkunç davranışlarından arındırmak", "filantropizm", "acıma" ve "bilim"i durmadan ve sertçe tükürür adeta. Hepsine "kokuşmuş" der. Avrupa'nın Afrika'daki misyonu, kendi özündeki doldurulamaz oyuğu doldurmak, "ölüm ve ticaretin neşeli dansı"nı yaparak yemek, yemek, yemektir.

Dolayısıyla imparatorluk sanatı, ya da Kurtz'un içinden "nabız gibi atarak akan bir ışık" dökülen hatip ağzı, aynı zamanda doymak bilmezliğin de ağzıdır. Marlow'a göre, bu ağız "benim amacım, benim fildişim, benim istasyonum, benim nehrim, benim–" der; "her şey ona aittir". "Ağzını genişçe açtığını gördüm –bu ona garip bir doymak bilmezlik görüntüsü verdi; sanki tüm havayı, tüm dünyayı, önündeki tüm adamları yutmak istemiş gibi." Kurtz buharlı gemiye taşınırken, Marlow şöyle der: "Onu bir an sedyenin üzerinde ağzını doymak bilmez bir biçimde açarken hayal ettim... mükemmel görüntülere, korkutucu gerçeklere doymayan bir gölge; gecenin gölgesinden daha karanlık ve soylu bir biçimde görkemli bir hitabet gücünün kıvrımlarına bürünmüş bir gölge."

Açıkça görüldüğü gibi, Marlow *bilir*: Kurtz'a bakarken imparatorluk ekonomisinin gerçek yüzünü görür. Yoksa sadece *bu* Marlow'un ve ancak *bu* anlarda imparatorluk karşıtı bir anlatıcı olduğunu söylemek daha mı doğru olur? Eldorado Araştırma Seferi ile karşılaştığında şu sözleri eden diğer Marlow'a ne demeli: "Topunda bir damla önsezi yoktu ve dünyanın işlerini yürütebilmek için bunların gerekli olduğunun farkında değillerdi. İstekleri, dünyanın içindeki hazineleri söküp çıkarmaktı ama amaçları bir kasa hırsızınınkinden farksızdı." Bu sözde kaşifler sadece "paragöz", "açgözlü" ve "hain"di. *Bu* Marlow (yani Şirketler Müdürü'nün misafiri olan), kendinin emperyal retoriğin azılı karşıtı olan haliyle adeta hiç tanışmamış ya da bunu unutmuş gibi gözüküyor. Bu Marlow emperyal retoriğin kuklası, Kurtz'un ifade yeteneğini yaptığı kanlı işlerden ayrı tutma gereksinimi duyan biri, diğer Marlow'un bildiğini –Kurtz'un hitabet yeteneğinin Şirket adına yaptığı işlerin gösterişli, "rezil" edebi kılıfından ibaret olduğunu– bilmeyen biri. Kurtz'un yeteneği karşısında büyülenen bu Marlow, Kurtz'un "Korkunç! Korkunç!" şeklindeki son sözlerinin son bir günah çı-

karma olduğuna, Şirket adına yaptığı her şeye dair utanç dolu bir yargı olduğuna inanma ihtiyacı duyar. Diğer, sivri dilli Marlow'sa, Kurtz'un -"yalnız irademizi kullanarak sınırsız denebilecek iyilikler yapmak için gücümüzü kullanabiliriz," diye başlayan– notlarının, tarafsız ana anlatıcının, Kurtz'un yüce niyetlerini gerçekleştirecek "yöntemin sergilenmesi" dediği şeyle, o meşhur çiziktirmeyle bittiğini bilir: "Bu hayvanların kökünü kazıyın!"

Kendi içinde çelişkili bir karakter olan Marlow'un anlatısındaki bu yarılma *Karanlığın Yüreği*'nin neredeyse her yerinde görülür. Akademik camianın politik açıdan sola meyleden bir üyesi gibi, kültürlerin kıyaslanamaz olduğuna ve evrensel bir standart aramanın boş olduğuna inanır. Gece davulların sesi için "Hıristiyan bir ülkedeki çan sesleri kadar derin bir anlam yüklüler," diye düşünür ve bu anlamı kavraması ebediyen (ve zorunlu olarak) imkânsız olsa da, onu olduğu gibi bırakmaya, farklılığına saygı duymaya isteklidir. Gemiye çıkan aç yamyamlar Beyaz adamı –kendisi de dahil– öldürüp yemek istemediklerini söyleyince, Marlow onların "kendini tutma"yı bildiği –ona göre medeniyetin temel alameti olan, doğal bir güdünün geri çekilmesi, içeride tutulması halini tanımlamak için kullandığı anahtar terim– sonucuna varır. Şaka yollu, Beyazların –Beyaz oldukları için– tatsız tutsuz görünmüş olabileceğini de kaydeder. Başka bir kültürün bakış açısına göre onlar tiksindiricidir. Kurtz'da olmayan şey tam da bu "kendini tutma"dır ve böylece Avrupa aydınlanmasının en ince temsilcisi Kurtz, tamamen doğal güçlerin insafına kalmış doğal bir nesne, "rüzgarda eğilen bir ağaç," asıl ilkel olur.

Kongo'daki Siyah kültürün insaniyeti Avrupa'nın Beyaz Hıristiyan kültürüne denktir. Ya da: Siyahlar tam insan statüsüne ulaşmak için Avrupalıların getirdiği ahlâki doktrine ihtiyaç duyar. Hangisi? Siyahlar gerçekten uygardır ve Kurtz bir hayvandır mı, yoksa tam tersi mi?

Marlow'un bu farklı ve uyumsuz düşünceleri, diyalektik ilkesinden faydalanarak çözülecek gibi değil. Hegelyen İdea anlamında, daha üst ya da derin bir bütünlüğe varmaz –çelişkileri ve uyumsuzlukları çözmeden içeren bir estetik ilke ya da anlatım tarzından

yoksundur zira. Belki de Marlow'un anlatı sanatı, onun kavrayışındaki yarılmaya baskın çıkmıştır. Belki de onun sanatı kendisinin bildiğinden fazlasını bilmektedir. Ana anlatıcı, "Conrad", bize tutacak bir kulp sunar:

> Denizci öykülerinin dolaysız bir yalınlıkları vardır, anlamları da bir incir çekirdeğini ancak doldurur. Ama Marlow... sıradan bir denizci değildi, ona göre öykünün anlamı çekirdeğin içinde değildi, sisi belirleyen parıltı gibi, ay ışığının ölü yalazının ortaya çıkardığı o puslu halelerden biri gibi öyküyü saran bir şeydi.*

Karanlığın Yüreği'nin "içinde", kalbinde, içi tamamen oyuk Kurtz var ama bu, insanı hayran bırakan bir oyukluk. "Nefret edilen şeylerin büyüleyiciliği" ifadesi Marlow'a ait ve hikâyenin başında, imparatorluğun (Roma) hizmetinde olan, "togasını giyinmiş saygıdeğer bir genç vatandaş"ı tarif etmek için kullanılıyor. Kurtz'un antik çağdan bu atası (Marlow'un hayalgücüne göre) bir zamanlar karanlığın kalbi olan (ki "Conrad"a göre hâlâ da öyledir) Britanya'nın "derinliklerindeki bir kale"den gördüğü ilkelliğe tepkisini böyle dile getiriyor. Adeta Nietzscheci bir tarihçi gibi konuşan Marlow'a göre, Kurtz'un hikâyesi sadece güç ve zenginliğin hakimiyetinin ve günahlarının sürekli tekrar eden öyküsünün en son episodudur. Bu karanlık tarihsel metafiziğe göre gelecek geçmiştir, "şimdiki zaman" yanlış bir kullanımdır ve muhalefet, şeylerin ırk ayrımı gözetmeksizin tüm toplumlarda her zaman uyduğu ve her zaman uyacağı düzene karşı çıkan nafile bir jestten ibarettir.

Kurtz'un içindeki oyuk çekirdeğin "dışında"ysa, Marlow'un anlatım tarzı, Kurtz'un öyküsünü sarmalayan ve Marlow'un hayranlık duyduğu bu varlığa karşı hissettiği, şaşırtıcı bir farklılık gösteren tepkilerini yansıtan inanılmaz elastik cümleleri barındırır.

> Sorun onun yetenekli bir yaratık olduğu ve tüm yeteneklerinin içinde en ileri geleninin, en ağır basanının konuşma yeteneği, sözleri olduğuydu –şaşırtıcı, aydınlatıcı, en yüceltilen, en iğrenilen, derdini anlat-

* *Karanlığın Yüreği*, s. 21.

ma yetisi: Aşılmaz bir karanlığın yüreğinden nabız gibi atarak akan bir ışık, ya da yalancı bir dökülme.

"Sorun": Bu cümle bir meselenin altını çizecek gibi, hatta Conrad'a tamamen aykırı olan sıradan denizci öykülerinin "dolaysız yalınlığı"nı vaadeder gibi. "Yetenekli bir yaratık" ve tüm yetenekleri arasında biri göze çarpıyor; ki görünüşe göre mesele burada: Kurtz'un "konuşma yeteneği". Yazar neden burada durmuyor? "Sözleri" diye devam eden kısım pek gerekli değil, Kurtz'un iyi bir konuşmacı olduğu az evvel söylenmişti. "Konuşması", "sözleri": Bu gibi tekrarlarla, Marlow kendi büyülenişinden bahsederken, onun ifade yeteneğini ve tesirini görüyoruz. Sayıklamaya başlıyor. Asıl mesele kendi büyülenmesini anlatmak ama bunu yapamıyor. "Konuşma yeteneği", "sözleri", "ifade yeteneği". Marlow sabitleniyor. Ve ardından o derin dalış, Kurtz'un yeteneğini betimleme çabası: "Şaşırtıcı, aydınlatıcı", –aynı anda mı, sırayla mı?– "en yüceltilen, en iğrenilen," –zıt özellikler. Yoksa Kurtz'la ilgili "sorun" onun şaşırtıcı olmasının nedeninin, bu zıt özelliklerin, "ve" bağlacının belirttiği gibi eşzamanlı olması mı? "Aşılmaz bir karanlığın yüreğinden nabız gibi atarak akan bir ışık" ya da "yalancı bir dökülme." Işık ve karanlık: Bu uzun öykünün obsesif imajları, klasik bir edebi zıtlık. Peki Kurtz'un yeteneğinde bunlar birbirinden ayırdedilebilir mi? Yoksa aydınlanma (bir Conrad okuru olan Unabomber'ın düşündüğü gibi) nihai karanlık mıdır? Ve Kurtz'un (ve emperyalizmin) karizmatik gücünün kaynağı *bu* mudur: Yani Kurtz'un (ve emperyalizmin) felce uğratma, aynı anda cezbetme ve itme, dolayısıyla Conrad'ın, Marlow'un ve bizim anlayış ve yargı gücümüzü etkisiz hale getirme becerisi? Büyüleme, esir etme, özdeşleşme. Hakir görme, tiksinti, ironi, kinizm. *Karanlığın Yüreği*'ndeki şizoit tonlar bunlar ve bunların ıstıraplı sözcüsü Marlow, hem Kurtz'u acımasızca eleştiriyor hem de onu bir idol gibi görüyor. Oysa eğer Kurtz'a açık bir zihinle muhalefet edilmezse Avrupa'ya da muhalefet edilemez. Sınırları ihlâl edici hiçbir sanatsal edim mümkün olamaz.

Marlow'un "dışında", ana anlatıcı "Conrad"ın bir çerçeve sunan

sesi; ve seyirlik zevkimiz için Marlow'u çerçevelemekten, nesnelleştirmekten veya uzaklaştırmaktan çok onun edebi stilini yansıtan, bizi (ve "Conrad"ı) içine çeken cümleler: "İster altın arayıcısı, ister şöhret düşkünü olsun, hepsi de o nehirden [Thames] yola koyulmuştu, ellerinde kılıç ve çoğu zaman meşaleyle, iktidarın ülkedeki habercileri ve kutsal ateşten bir kıvılcım taşıyan kişiler olarak."

Marlow'un anlatı konusunda savunduğu teori modernist: Anlam soyutlanabilir ve ayrıştırılabilir bir (çekirdeğimsi) merkezde değil, bütünün estetik dokusunun o sarıp sarmalayan "sis"indedir: Renk imajları, kelime seçimi, cümle yapısı, cümlelerin akışı. Kapalı, özerk ve insanı yakalayan bir estetik "deneyim". "Anlam" yok. Hiçbir soyutlanabilir ifade yok, emperyalizmin kötülüklerine dair bile.

Karanlığın Yüreği'nin kendi içine kapalı sanatını açıklayan, bu estetik özerklik temelli anlatı teorisi üç tane net olarak soyutlanabilir tematik anda yankısını bulur. Marlow'u, ölümcül hasta olan Kurtz'u bulması için ırmağın yukarısına taşıyacak olan geminin yolculuk başlamadan tamir edilmesi gereklidir. Bu noktaya kadar Marlow bize, Kurtz hakkında bir dizi dedikodu duyduğunu ve Siyahların fiziksel kötü muamele gördüğü şiddet gösterilerine tanık olduğunu söyler. Gemiyi tamir etme gereği adeta onu rahatlatır. "Ertesi gün sırtımı merkeze dönüp işe koyuldum. Yaşamın kurtarıcı yanlarını ancak böyle denetimim altında tutabileceğimi düşünüyordum." Birkaç sayfa sonra çalışmayı sevmediğini söyler: "Ama, çalışmanın içinde olan şeyden, kendini bulabilme fırsatından hoşlanırım. Kendi gerçeğini –kendin için, başkaları için değil– başka hiç kimsenin bilemeyeceği şeyi bulmak... başkaları dışa vuran oyunu görebilirler ancak, gerçek anlamını da hiçbir zaman kavrayamazlar." Sonunda da şöyle der: "Hayır, kişinin, varoluşunun belirli bir döneminde gizli olan yaşam duygusunu –bu varoluşa gerçeklik ve anlam veren şeyi, bu varoluşun hassas ve kapsayıcı özünü– başkasına aktarması imkânsız. İmkânsız. Yalnız rüya gördüğümüz gibi yalnız yaşıyoruz...."*

Hikâye anlatıcı Marlow'un teması tanıdık modernist bir tema:

* *Karanlığın Yüreği*, s. 54 ve 65

"Kişiliğin kalın duvarları" içerisinde varlıkbilimsel yabancılaşma, çıkamamacasına hapsolma. Walter Pave bize bu teoriyi çok daha önce sunmuştu: Joyce, Woolf ve Eliot böyle kapalı kalan sanatçının en canlı imajlarıdır. Ancak Conrad'ın uzun öyküsünde, bu modernist fikir Marlow'un ellerindeki sorumluluğu temizlemesini sağlayan bir bahane olur. "İş" kaçışına yardımcı olur, –"kurtarıcı"dan kastettiği de budur– var olandan, karşı duramadığı emperyalist vahşetin gerçeklerinden kaçış. Çünkü, Marlow "acıma" ve "ilerleme" söylemlerini eleştirse de teyzesinin kendisine dediği gibi, o da bir "işçi"dir ve "işe alınmasının karşılığını vermiştir".

Etkileyici son sayfalarda, Marlow, Kurtz'un nişanlısına gerçeği söylemek istemediğinde –çünkü kadınlar "olayın dışında"dır, der, onlar rahatlatıcı yanılsamalara ihtiyaç duyar– akılda tutmamız gereken, Kurtz'un nişanlısının her adımda Marlow'un cevaplarına yol gösterip ona tam duymak istediği şeyleri söyletmesi, Kongo'dan ganimet çıkaran Kurtz gibi Marlow'dan kendisine teselli *çıkarması*; ve Marlow'un da Afrika'daki konumunu sözde "olayın dışında" olan teyzesine borçlu olmasıdır. Teyzesi ona, tam da yüksek bir ahlâki düzlemde gezinirken, işçinin, yani kendisinin de tamamen suç ortağı olduğunu, "işe alınmasının karşılığını" verdiğini söyler.

***

> Hiçbir uygarlık belgesi yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın.
>
> WALTER BENJAMIN

Marlow, Kurtz'un "kötünün iyisi" olduğunu söyler. Bununla, Kurtz'la, Kurtz'u sadece "yöntemleri" "sağlam olmadığı" için onaylamayan Şirket arasında tercih yapması gerekse Kurtz'u seçeceğini ima eder. Scorsese'nin *Komedi Kralı*'ndaki, kültürce onaylanan bir amaç güden ancak ona ulaşma yöntemi sağlam olmayan (ama nihayetinde etkili olan) Rupert Pupkin gibi, Kurtz da kendini aşırılığa sürükleyen kültür tarafından, kültürün gerçek niyetlerini apaçık ettiği için ikiyüzlü bir biçimde eleştirilir. Üstün bir hitabet

yeteneği olan Kurtz, Afrikalıların *başını* keser ya da kestirir ve onları evinin tam karşısına ön bahçedeki çitin üstüne asar ya da astırır. Avrupa'nın iradesine karşı çıkanlara yönelik olarak, uygarlık –ve ilerleme, acıma vs.– adına şiddet eylemleri gerçekleştirir. Emperyal sanatçı ve Avrupa'nın örnek bir belgesi olarak Kurtz, uygarlığın barbarlığını sergiler. Ancak sergilediği uygarlığın "suçluluğu" değildir, çünkü neyin suç olduğu uygarlık tarafından tanımlanır ve onun çıkarına göre kullanılır. Afrikalıların, onları Şirket'e karşı sorumlu kılan "anlaşma"ların "yasallığı"na göre "suçlu" olduğu söylenir. Bir yerde, Marlow, Kurtz'un ruhu için "yasa tanımaz" der. Yanılmıştır: Kurtz ve Şirket yasanın ta kendisidir. Dostoyevski'nin Raskolnikov'u olsa, Kurtz olağanüstü insandır, kendinden menkul bir haklılıkla şiddete başvuran insandır, derdi. Yani kendinden menkul kanun koyucudur. Unabomber'ın kullandığı dilbilgisini bir kenara bırakırsak, normal dilbilgisi kurallarına göre "uygarlık"a "suçlu" demek mümkün değildir.

Conrad, emperyalizmin ırkçı kültürünü içeriden yıkan birisi olabilmiş midir? Yeni, karşıt bir dünya kaleme alabilmiş midir? Yoksa, *Karanlığın Yüreği* şeylerin emperyal düzeninin sözcüsü olmaktan kaçınmanın ne kadar zor olduğunu mu gösteriyor? Eserin anlatısal yapısında, hem Marlow'un yelkenlideki dinleyicilerinden biri olan ana anlatıcı "Conrad", hem de bizzat Marlow, aynı anda hayranlık ve dehşet duyar. Kitabın son cümlesinde, "Conrad" Thames'i bir nehirden ziyade "su yolu", emperyal saldırının kanalı, hep Avrupa'nın dışına – *Karanlığın Yüreği*'nin son sözleriyle, "korkunç bir karanlığın kalbine doğru"– süzülen bir "ışık"ın rotası olarak betimler.

Ne Marlow ne de "Conrad"ın yapabileceği bir yoruma, yani aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmayan hiçbir uygarlık belgesi olmadığı yorumuna izin veren kişi bu anlatıyı oluşturan kişi ya da Aristoteles'in diliyle anlatının nihai anlatıcısı ve ilk nedeni olan Joseph Conrad'dır (tırnaksız yazılan), yani Marlow'un dinleyicilerinden biri ya da hikâyedeki bir karakter olmayan bu adamdır. Tırnaksız yazılan Conrad'ın yoğun karamsarlığı, bizi ancak kötüler arasında seçim yapabileceğimiz, her yerin karanlığın kalbi olduğu, uy-

garlığın –ister Afrikalı ister Büyük Britanyalı olsun,– zorunlu olarak barbarlık içerdiği sonucuna götürür. İlk sayfalarda, "Conrad" Londra'yı bir canavar, mutlak cehennem olarak sunar. Başka bir deyişle, *Karanlığın Yüreği*'ndeki emperyalizm tasviri, sadece insanlık durumunun altında yatan ilkelliğin –tüm kültürlerde içsel olarak bulunan yırtıcılığın– uygarca ifadesidir. İnsan olan yerde düzen olur, düzen olan yerde de düzenin dışında duranlara yönelik şiddet olur: İşte Conrad'ın kitabının iddiası. Uygarlık-ilkellik zıtlığı yanlıştır. Aradaki bağlantı, utanç verici kanıt, Kurtz'dur ve Joseph Conrad umutsuzdur.

Bu da demek olur ki, tırnaksız yazılan Conrad'a göre, emperyalizmin doymak bilmez –doymak bilmezdir çünkü maddiyatçı değerlere sahiptir– ağzının dışından düşünmek ve yazmak mümkün değildir, ayrıca maddiyatçılığa karşıt olan ve durumdan hiç hoşnut olmayan kendisi de, ne kadar isterse istesin, sınırları ihlâl eden bir yıkıcı değil, eninde sonunda egemen kültürün sözcüsü olmaktan kaçmamayan bir yazardır. Conrad ve "Conrad" tek bir figürde erir ve bu figür, Marlow gibi, hoş bir öğleden sonra, arkadaşları ve geminin sahibi Şirketler Müdürü tarafından yelkenliyle gezintiye davet edilir. Amacı sonuçta geminin sahibini yüceltecek bir hikâye anlatmaktır: Emperyalizme dair, modernist bir şiir gibi belirsizliklerle dolu, emperyalizm karşıtı bir neticeye varamayan, hatta hiçbir şeye ilişkin neticeye varamayan, dolayısıyla saldırmak istediği şeyle, saldırma arzusunu gerçekleştirmek imkânsız olduğu için uzlaşan, neticesiz bir hikâye.

Çizgiyi aşmak zordur. Yitip gidecek bir arazi yoktur. En azından Conrad'da yoktur.

***

: Ben o gün kocakarıyı değil kendimi öldürdüm.

*SUÇ VE CEZA**

* Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, s. 505. (ç.n.)

Kamerayı bir silah gibi kullanınca bir ihbarcıya dönüşürsünüz....Ancak yasa dışı ihbarcılar da vardır.

JEAN-LUC GODARD

Ben gangsterim. Bir şeyi istersem onu alırım.

JOHN CASSAVETES

John Cassavetes, filmlerini kendine dair henüz bilmediği bir şeyler öğrenmek için çektiğini söylerdi. *The Killing of a Chinese Bookie*'yi [Çinli Bir Bahisçinin Ölümü] çekince ne öğrendi? Eşsiz Ben Gazzara burada Cosmo Vitelli rolünde –gece şovundaki gösterileri seçen, yöneten ve düzenleyen bir kulüp sahibi ve auteur.* "Cosmo": yüksek kültür çevrelerinden olmasa da kültürlü biri –biraz keskin dilli ve kaba saba bir İtalyan kökenli Amerikalı, koşullarını ağır olan bir mahallede büyümüş, hayatı iyi bilen ama yine de sanat yapmak isteyen bir kişi. Eğer seyirci şovu beğenmezse hepsini tuttuğu gibi dışarı atıyor. İşler kesat. Baştaki sahnelerin birinde, "boğazına kadar tefeciye borçlanmış" olan Cosmo, Cassavetes'in gerçek prodüktörü Al Ruban'ın oynadığı tefeciye son ödemesini yapar ve tefeci de "Artık gidip kendin için çalışabilirsin," der. Cosmo, tefeciye Cosmo'nun en yüce gördüğü değer olan tarzdan yoksun olduğu için içinden küfreder. Önemli olan sınıf değil tarzdır. Art arda birkaç viski yuvarlar ve sıcak bir Los Angeles öğleden sonrasında limuzinine atlayıp felaketine doğru süzülürken, ironiktir ki, kendisinin dünyayı kuyruğundan yakaladığını, müthiş bir adam olduğunu söyler –aslında bu iddialara kendisi bile inanmaz. *Santa Monica Seven* gazinosundaki –katı bürokratik, şirketleşmiş bir kurum, hastanevari bir beyazlık içinde– sosyetik kumar partisinde kendisine eşlik eden üç striptizcisi meme ve kıçlarına bakan diğer kumarbazlardan rahatsız olur; oysa bu, Cosmo'nun yüksek estetik standartlardaki striptiz kulübünde asla başlarına gelmeyecek bir durumdur. Cosmo yirmi üç bin dolar kaybedince tüm parasının kulüpte olduğunu söyler ve 223 ve 17 numaralı senetleri imzalar. Ertesi sabah erken saaatlerde geri dönerken, striptizci kız arkadaşı

* Auteur: (Fr.) Yazar, besteci, oyun yazarı gibi birçok özelliği birleştiren sanatçı. (ç.n.)

endişelendiğini söyleyince, Cosmo kestirip atar: "Topu topu birkaç kağıt parçası."

Biraz para alıp gazinoya geri dönmesi gerektiğini bildiği halde, kulübünün suni ışıklarına ve her yeri saran renklerine geri dönüp, şova katmayı düşündüğü bir garson kızı mülakata alır. Kulüp onun evidir, önemli olan, yaşam veya ölüm değil kulüptür ve gangsterlerin onu öldürebileceğini biliriz. Sanat ve yaşam arasındaki farkı göremeyen kız arkadaşı, garson kızın sahnede yarı çıplak zıplayıp durduğunu görünce kavga çıkarır. Cosmo kendini savunur: "Ben bir kulüp sahibiyim. İşim kızlarla." Bay Kültürlü, yani Cosmo'nun alter ego'sunu temsil eden, şovun *raisonneur*'ü,* Paris numarasında alayla karışık, Fransız pornosuna hürmetini ifade eder: Cassavetes'in samimi gerçekçilik eğilimini paylaşan meslektaşı Jean-Luc Goddard'a üstü örtük bir göndermedir bu. Bay Kültürlü –ya da Bay Muhteşem de diyebiliriz– "*I Can't Give You Anything But Love*" şarkısını söylerken, Cassavetes kamerayı bardaki Cosmo'nun tepesinde yakın çekimde dolaştırır. Cosmo, Cassavetes'i temsil eder, Cassavetes sinemasının genel konusu aşktır ve özelde *Çinli Bir Bahisçinin Ölümü*'nün konusuysa sanat aşkıdır.

Seven tayfası, peşlerindeki hazır ve nazır muhasebecileriyle birlikte ortaya çıkıp bir meseleden bahsederler: Bir türlü kurtulamadıkları bir "serseri" vardır. Cosmo'dan bir Çinli bahisçiyi temizlemesini isterler. Şüphesiz, bahisçi, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sında Raskolnikov'un işlediği ideolojik cinayetin kurbanı gibi bitler sınıfına aittir. Cosmo'yla Raskolnikov da daha yüce bir amaç uğruna cinayet işleyecek insanlardır. Gangster, "Doğulu"nun öldürülmesiyle Cosmo'nun Kore Savaşı deneyimi arasında bağlantı kurmaya çalışır. Cosmo'ysa neden cinayet işleyemeyeceğine dair birçok bahane sıralar: Zor bir çocukluk yaşamıştır, bu işlere bulaşmak istemez; "...yanlış adama geldiniz. Kafasız olabilirim ama aptal değilim." "Ben bir kulüp sahibiyim. Bu mekânı sıfırdan aldım ve adam ettim," ama kulübün kaç para getirdiğine dair verilere sahip değildir, çünkü ona hayattan uzaklaşma keyfini sağlayan sanatına destek olduğu sürece, para umrunda değildir. *Seven* tayfasının ka-

* (Fr.) Ahkam kesen, çok bilmiş kişi. (ç.n.)

badayısı olan Flo, Cosmo'nun borçlu olduğu ve borcunu ödemesi gerektiğinde ısrar eder. Sonunda, Cosmo'nun Çin Mahallesi'ne birkaç güzel kızla gidip bahisçiyi kulübe davet etmesine ve adamın kulüpte öldürülmesine karar verilir, ama bu durumda bile borcu tamamen kapanmayacaktır.

Post-Polanski bir atmosferi olan Çin Mahallesi, kanunsuzluğun, keyfi cinayetlerin ve kontrolsüzlüğün kol gezdiği tehlikeli bir yerdir. Cosmo sıcak diye şikayet eder, yemeğini yemez, ortadan sıvışıp her sanatçının nihai sığmağı olan bir sinemaya kaçar ama sinemada saati unutunca kızları kulüpteki gösteriye yetiştirmek için çok acele etmesi gerekir –bu arada o yokken kulüpte tam bir karmaşa yaşanmaktadır. Teddy, "*After the Ball Is Over*"ı söylemekte ancak kimse striptiz yapmamaktadır. Cosmo işleri düzene koymadan önce Mafia Mort adlı gangster karakterine bahisçiyi aramadığını itiraf eder ve borcu azaltmak değil tamamen ödemek istediğini söyler. Zira bu taviz sanatsal çalışmalarının saflığına leke sürecektir. Bunun üzerine asık suratlı intikamcı Flo, onu bir ara sokağa sokup canına okur, bu da Cosmo'nun gayet iyi anladığı bir dildir. Mitolojide Minotaur'un labirentine giren Theseus'a iplik veren Ariadne'nin aksine, Flo, Cosmo'ya 38'lik bir ordu silahı, Çin Mahallesi'nin (labirentin) haritasını ve bahisçinin/Minotaur'un evinin anahtarını verir, ardından oraya çalıntı bir arabayla gitmesini ve dönerken de taksi tutmasını kesin talimatlarla bildirir. Bahisçinin, kapısını bekleyen üç başlı Cerberus'a hamburger eti verip onu sakinleştirmesi gereklidir. Bindikleri arabanın boğucu karanlığında, Cosmo'nun suratını gangsterlerden ayırt etmek imkânsızdır. Kendisine absürd derecede katı talimatlar verilir: Hamburger ekmeği, hardal, ketçap, turşu ve soğan kullanmak kesinlikle yasaktır. Flo'ya göre dünyadaki en büyük günah olan borçlu olma günahını işleyen Cosmo'nun, sanatı şovu düzene koymayı unutması ve cinayet işlemesi gereklidir. Arabada gangsterlerle muhasebeci arasında sandviç olan Cosmo'nun eli kolu bağlıdır. Patron ona borcu iptal etmek için yırtılacak senetleri uzatır ve Cosmo anlaşmayı imzalar.

Çin Mahallesi'ne giderken, otoyolun ortasında aracın tekeri patlar ve hâlâ iyi bir vatandaş olan Cosmo, atlayıp motor kapağını

açar. Ücretli bir telefondan, adını Ted diye verip (Bay Kültürlü'nün ismi) taksi çağırır. Sonra kulübü arayıp sahnede neler olduğunu sorar ama kimseden doğru dürüst yanıt alamaz. Cinayet işlemeye giderken bile kafasında sahnede olan bitenler vardır. Telefonda Vince'le konuşurken adam sahnedeki gösterinin hangisi olduğunu anlasın diye ona çatlak sesiyle "*I Can't Give You Anything But Love*"ı mırıldanacak kadar düşer; onun yokluğunda sanatının öleceği aşikardır. Rehinci kadının Raskolnikov'un elinde ölmesinin (Raskolnikov'a göre) herkese yarar sağlayacak olması gibi, Cosmo da sanat uğruna bahisçiyi feda edecektir.

Raskolnikov'un rehincisi gibi Çinli bahisçinin de yalnız olacağı varsayılır, oysa adam havuzda sevgilisiyle oynaşmaktadır. Cassavetes bahisçiyi bütün insanlığıyla resmeder: Çıplak, görmüş geçirmiş yaşlı bir adam; gözlüksüz halde kız arkadaşını çapkın çapkın öpmektedir. Cosmo iyice düşünür, adamı vurmadan önce tüm sonuçları değerlendirir. Gözlükleri olmadığından adeta kör olan ve son anlarında neşeyle ıslık çalan bahisçi, Cosmo'ya bakar, onu görüp görmediğinden emin olamaz, gözlerine inanamıyormuş gibi bakar ve sonunda merhamet dilemeye başlar. Cosmo soğukkanlılıkla bahisçiyi öldürür, korumalarını vurur ve önce bir otobüse sonra da taksiye atlayıp ortadan kaybolur. Cinayet ona bir filmdeymiş hissini verir. Bir sinemanın önünde iner ama içeri girmez. Artık sanat onu Yüce Dolar'ın hüküm sürdüğü Los Angeles ya da Amerika Birleşik Devletleri'nden uzaklaştıracak bir rüyaya ya da yolculuğa çıkaramaz. Artık filmler ona yardımcı olamayacaktır. Korku içinde, kız arkadaşının annesini, "dünyanin en iyi annesini" görmeye gider. Giderken, karnının üstünden, karaciğerinden vurulduğunu fark eder. (Cassavetes de, muhtemelen Meksika'da bir Hollywood filmi çekerken kaptığı, hepatit –hayali bir kurşun– sonucu sirozdan ölecekti).

Filmde labirent imajı durmaksızın tekrar eder: Sürekli karşısına beyaz ve siyah koridor ve odalar çıkar; kulüpte, gazinoda, bahisçinin evinde ve hatta Flo'nun –komik bir biçimde, yanlış ama çok vurucu bir tarzda– Karl Marx'ın kitlelerin afyonu dindir derken yanıldığını –sıkılı dişlerinin arasından– söyleyip "asıl afyon para, para,

para," dediği terk edilmiş garajda. Cosmo'nun dinleme kapasitesi karşısında dönüşüm geçiren Flo, bu yeni arkadaşını öldürmekten vazgeçer. Aksine, Cosmo, cinayetten canlı kurtulma suçu işlediği için gansterler peşine düştüğü zaman Mort'u öldürür. Phil hem iyi bir anlaşma yapmaktan bahsedip, hem de garajın kapılarını bir bir kapatıp onu tuzağa düşürmeye çalışınca, bir gölgeye dönüşmek üzere olan Cosmo gölgelere saklanır ve merdiven boşluğundan sıvışır.

Cosmo "anne"sine geri döner ama kadın onu bir suçlu olduğu için dışarı atar ve bu sefer kadının kızının aşkını da yitirir. Gangsterlerin pususunu atlatıp tekrar kulübe döndüğünde kalabalığı tam bir kargaşa halinde, sahneyi terk edilmiş ve tüm sanatçıları üst katta depresyonda bulur. Bay Kültürlü, –Cassavetes gibi– kendisinin bazılarının "acayip" dediği (eleştirmen Richard Combs ileride *Çinli Bir Bahisçinin Ölümü* için acayip diyecekti) özgün bir kişiliği olduğunu; işler kötüye gidince tüm suçun kendisine ait olduğunu, ama işler düzelince tüm övgüyü striptizcilerin aldığını söyler: Bu arada bir sürü espri patlar.

Cassavetes'in kendi hayatı da bir Cassavetes filmine benziyordu. Değişken mizaçlı, hırslı, konuşkan gibi sıfatlarla tanımlanan; spontane olanın estetiğini sezgileriyle üreten bu adam, plan yapmayı reddediyordu, çünkü "planladığın hiçbir şey asla gerçek olmaz," diyordu. *Karanlığın Yüreği*'nde egemen kültürün kuralları karşısında belirsizlik yaşayan Joseph Conrad'ın aksine Cassavetes hiçbir kural olmadığına inanıyordu –"dili yaratmak senin elinde". Eğlence kültüründen ve Hollywood'un, oyuncuları stüdyo yöneticilerine boyun eğdiren düzeninden nefret ederdi. Kendisi özgürce ve bildiği gibi düşünürdü, böyle yapan oyuncularla çalışırdı ve yeni bir adım atmak isteyen –Raskolnikov'a göre insanların en korktuğu şey– seyirciler arardı. İlk filmi *Shadows*'un [Gölgeler] başdöndürücü başarısından sonra, kısa bir süre Hollywood sisteminde çalıştı ancak çalışması üzerinde kendi kontrolünün olmayışına ve dışardan gelen müdahalelere katlanamadı. Bu aşamada, Conrad'ın Şirketler Müdürü karakterinin Hollywood versiyonu olan Stanley Kramer –Cassavetes'in çektiği *A Child is Waiting*'in [Bekleyen Ço-

cuk] prodüktörüdür–, ona filmi tamamlamak için iki haftası kaldığını bildirir, ki bu Cassavetes gibi bir sanatçı için kabul edilebilir değildir, ve son düzenlemede Kramer, filmi duygusal bir havaya büründürür. Bunun üzerine, daha önceleri sürekli psikopat katil rollerine çıkan profesyonel bir oyuncu olan Cassavetes, birikimiyle "amatör" film çekimlerine başlar ve yeni fikirlerinden ne kendi egosu ne de işadamlarının elindeki büyük kaynaklar karşısında taviz verir.

Joseph von Sterberg'in Marlene Dietrich için "Ben Dietrich'im" demesi gibi, Cassavetes de karısı Gene Rowlands için "Ben Rowlands'ım" derdi herhalde. Cassavetes ve Rowlands, seyirciyle rahatsız edici ölçüde doğrudan bir samimiyet kurmaya çalıştı. *Opening Night* [Açılış Gecesi] filminin deneme gösteriminde, film bittiğinde seyircinin alkışladığını duyunca son yarım saati tekrar düzenledi. Seyircide yaratmak istediği duygu alkışlama değildi. Prodüktörlerinden biri olan Sam Shaw, onun çalışmasını şöyle betimliyordu: "John kusursuz çekimleri sevmez....fazla iyi olmuşsa değiştirir –kameranın önüne birisinin omzunu yerleştirir." Filmlerde "...açıklayıcı olan şeyleri çıkartır. Sadece fragmanlar önemlidir onun için," diyordu Shaw.

Doğaçlama çektiği *Gölgeler*'den sonraki tüm filmlerinde, şaşmaz bir gerçek duygusuyla, yoğun olarak yapılandırılmış bir gerçek yaşam dokusu ve spontanlık ilüzyonu yaratti beceriyle. "Gerçeği gördüğünüz gibi, saniye saniye aktarmanız gerçeğin kendisi değildir. Bence, gerçeği başkasının gördüğü gibi aktarmak çok daha önemli ve aydınlatıcıdır." Cosmo'nun finaldeki şevklendirme konuşmasında göstericilere dediği gibi, "Sizin gerçeğiniz benim yanlışımdır. Benim yanlışım sizin gerçeğinizdir." Cassavetes aktörün metni yorumlama biçimine kendi gerçeğini dayatmazdı: bunun yerine aktörü en derinden gelen en orijinal ifadeyi bulmaya teşvik ederdi. Bu ısrarı sayesinde, tamamlanmış metinler karşısında bile doğaçlama duygusunu yitirmedi.

Çinli Bir Bahisçinin Ölümü Ezra Pound'un "ciddi sanatçı" figürünün Amerika'daki alegorisidir: Sanayi Devrimi'nden beri toplumu güden ticari kurumların seviyesiz talepleriyle kuşatılmış sanat-

çı. Yanlarından ayrılmayan muhasebecileriyle bir Çete; Çete (Mario Puzo'dan öğrendiğimiz gibi) sadece para. para, para diyen ve para için –yani Cosmo'nun umduğu gibi sanat için değil– cinayete göz yuman Sermaye'nin metaforudur. Sermaye'ye karşı, Sanatçı'nın sahip çıktığı tek şey de soyuttur: "Hayalgücü". Cosmo'nun kulübündeki en önemli gösterilerden biri olan "Hayalgücü" adlı bölüm çok komiktir; hayalgücü öznel düzlemde bulutlu bir günde güneş açtırır. Hayalgücü, dönüşüm ve hayattan uzaklaşmadır: Bu değerler Cosmo'nun kendisi ve seyircileri için arzuladığı mutluluğu tanımlar. Cosmo'nun tek sevdiği şey hayalgücü olduğundan, hayalgücünün yerel şubesi olan kulübünü de sever ve geliştirir. Ancak Cosmo'nun yaşadığı dünyanın kalbi Sermaye'ye aittir ve dünyayla temas kurduğunda hep taviz verdiğini hisseder, ancak yine de *Crazy Horse West*, hayalgücü dünyasını canlı tutmak için dünyayla alışveriş halinde olmak zorundadır: Bu kaçınılmaz alışveriş onu kaçınılmaz olarak yok edecektir. Cassavetes bu filmde, aşağıdakilerin yaşamından duyarlı bir doku yaratır, kapitalin teorik eleştirmenlerinin rutin olarak kullanıp durduğu soyutlamalardan uzak durur. Ancak bu dokunun altında ve bunu destekler halde; karşıt fikirlerden, iyi ve kötüden oluşan (Wordsworth'ten Yeats, Pound ve Stevens'a kadar birçok şairin mükemmel bulacağı) alegorik bir yapı bulunur: Ciddi sanatın sonunu haber veren klasik modernist anlatıyı çağrıştıran alegorik bir yapı.

Çinli Bir Bahisçinin Ölümü, *New York Times*'da Judith Crist tarafından "bir karmaşa, fikirde olduğu kadar çekimde de özensiz, kavramsal açıdan da tezleri açısından da anlamsız," diye yerildi. Crist doğru olarak, filmi "Cassavetes'in ellilerde dikkate değer bir aktör olduğunu ispatladığı o küçük bütçeli sıkı suç filmlerinden biri"nin yeniden yapımı diye niteledi, ancak *Çinli Bir Bahisçinin Ölümü*'nün o "küçük bütçeli sıkı suç filmleri"nin otobiyografik bakış açısından yeniden kaleme alınması olduğunu fark edemedi. Cassavetes'in sanatı için para kazanmak adına, –cinayet işlemenin estetik muadilini gerçekleştirip– o tür filmlerde oynamak zorunda kalması gibi, Cosmo da kulübünü ayakta tutmak için gerçekten cinayet işlemek zorunda kalıyordu. *Los Angeles Times*'dan Charles

Champlin, Cassavetes "gangster geleneğine yakın 'popüler' bir film mi yapsın, yoksa çağdaş Amerikan toplumuna dair incelemelerine yeni bir tane daha mı eklesin, karar verememiş," diyor. Oysa *Bahisçi* bunların ikisi de değildir.

Filmlerinde güzel fotoğrafların, kendi başına bir değer olarak yer almaması onun son derece orijinal stilini oluşturuyordu: Tekniğin olmadığı izlenimini verme tekniğiyle doğallığa ulaşma. Elkamerası kullanımı olayları anlık ve hiper-gerçek [hyperreal] kılar. O imajın görsel gücüne değil, imajın taşıyacağı duygusal güce önem veriyordu. İmaj ne kadar çıplak ve az güzel olursa, o kadar güçlü olurdu. Film hakkındaki fikirleri, Don DeLillo'nun *Mao II*'sindeki romancının roman yazma konusundaki fikirlerine benzer: Bunu herkes yapabilir. Teknik ve kamera açısı obsesyonlarının ötesine geçmek istiyordu. Bu bir sıyırıp atma edimi, bir "via negativa"ydı.

Cassavetes'in dehası, demek ki, bizi kahramanlarının ve onları seven insanların iç hayatlarıyla, arada bir aracı yokmuşçasına temasa geçirmesinde gizli. Bizi kahramanların düşünce ve duygularının içine yerleştirmek için geleneksel teknikler ve açılardan vazgeçerek, duyguyu kaybolmadan filme çekmek ve bu süreçte yeni bir biçim yaratmak: "Tek yaptığımız onların yaptıklarını kameraya almak oldu. Neredeyse bir röportaj gibiydi." Teknik konusunda bir uzman, bir Bay Kültürlü olan bu adam, hiç teknik kullanmadığını söyleyerek kendisiyle röportaj yapanları sık sık kandırdı. Godard için söz neyse, Cassavetes için duygu odur. "[Çekimlerde] diyalogları pek dinlemem. Asıl olarak seyrederim ve bunların karşıya bir şey iletip iletmediğine, bir şey ifade edip etmediğine bakarım." Dram, aktörlerin söylediklerinde değil, davranışlarında gizlidir ve o da davranışları belgeler. Cassavetes'in filmi başarılı olur, çünkü kamerası Cosmo'nun düşündüklerini ve hissettiklerini yakalar.

Bir auteur/klüp sahibi olan Cosmo, Çinli bahisçiyi öldürünce artık auteur/klüp sahibi olmaktan çıkar. Keşfettiklerini çevresindekilere de öğütler, ancak, kendisi gibi değil insanların istediği gibi olduğu zaman mutlu olduğunu ve kişinin kendi benliğini yaratmasının zaman aldığım söyler. "Bir kişilik seçin kendinize...İnsanların hayatlarını biraz daha mutlu kılalım ki kendileriyle yüzleşmek zo-

runda kalmasınlar. Başkasıymış gibi davransınlar. Mutlu olsunlar. Neşeli olsunlar." Neşe "başkası olmak" ediminde gizlidir. Ancak sonunda Cosmo, müzik yönetmeninin yeni bir gösteri istediğinden bahseder ve artık auteur'ün değişmiş olduğunu kabul eder. Hâlâ bir sokak esteti olan Cosmo, Sonny Venice adlı barmeni, adamın adının güzelliğine bastıra bastıra, takdim eder. Artık uzak ülkelere değil sadece kendi içine doğru hayalgücü yolculuklarına çıkacaktır. Yan tarafını tuta tuta sahneden iner ve Sunset Bulvarı'na çıkar, kıpkırmızı kana bulanmış elini cebinden çıkarır ve koyu mavi spor ceketinin her yerine siler. Yeni rolünde garip bir biçimde rahattır: Ölmek üzere olan, bu sakin ölüme yarı yarıya aşık bir adam rolü. En son sahne, Bay Kültürlü'nün, striptizcilerden biri omzunda şakadan bir ateş yaktığında sergilediği bıkkın rahatsızlıktır, sanat ve eğlence arasındaki ezeli savaşta yeni bir sayfa, Bay Kültürlü'nün keyfinin kaçıp sahneden inmesine neden olan bir çatışma.

Godard'a göre sinema bir savaştır. Cassavetes, *Çinli Bir Bahisçinin Ölümü*'nü çektiğinde kendisi hakkında öğrendiği şey, ciddi sanatçının sanat savaşında telef olduğu, sanatını canlı tutmak için ticari bir toplum tarafından işlemeye zorlandığı suçların kurbanı olduğudur. Raskolnikov gibi, ciddi sanatçının asıl öldürdüğü kendisidir, Çinli bahisçi değil. Kullandığı tekniklerle Cassavetes Hollywood'un belirlediği oyun kurallarını çiğner, marjinal bir film yapmayı başarır, ancak anlattığı hikâyede sanatsal sınırları ihlâl etme eylemi Sermaye'nin iktidarını sarsamaz. Amerikan labirentinden –kapitalin pençesinden– Cosmo'yu çıkaran şey, sanat değil ölüm olur.

***

> Hemen hemen daha lise sıralarında kendisine bir isim yapmıştı.
> *VENEDİK'TE ÖLÜM*[*]

Thomas Mann'ın ironik bir yansıması –alter-egosu, yazar-kahraman– olan Gustave Aschenbach, elli yaşında soylu statüsüne yük-

[*] Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm*, çev.: Behçet Necatigil, Adam Yay., İst., 1982, s. 15.

soltilir. Artık *von* Aschenbach'tır, kralın ve devletin hizmetinde, çalışkan, şerefli ve özverili yaşamlar sürmüş olan bütün erkek ataları –subaylar, hakimler, bakanlık bürokratları– en sonunda hak ettikleri gibi onurlandırılmaları dolayısıyla mezardan alkış tutar ona. Hepsi huzur içinde yatsa da, arada hâlâ rahatsız olan, çünkü ailenin bu ilk statüsü yükselen kişisi, ilk asili adına mutsuz olan bir istisna vardır: Ana tarafından büyükbabası ve Bohemyalı bir müzik bestecisi olan bu rahat duramayan naaş, hâlâ torununun kanında düşünmektedir adeta. Şevkli ve anlaşılması güç güdüleri olan biri olarak, dört gözle, o sözde değerli ve politik açıdan kabul edilebilir torununun *kendi* gibi bir sanatçı olacağı günü bekler: Karanlığın aydınlığı zıt olması gibi, meşhur edebi kişilerin zıttı olan bir sanatçı. *Kendi* gibi karanlığa ait, sınırları ihlâl eden bir sanatçı; yani Almanya'nın uluslararası ün sahibi kültür sözcüsü olup da, Büyük Frederik'in hayatına dair berrak bir destan yazan bir adam değil. Dikkatle, bütün dikkatiyle halılar ören birisi değil; bir yazarın, bir adamın kasılmış yumruğu değil. Tüm bir neslin öğretmeni olan; eserleri genç kuşaklar için okullarda doğru düzyazı örneği olarak okutulacak biri hiç değil –gördüğümüz gibi psikolojik sorunlarla boğuşan modern kahramanımıza yol gösteren bu sanatçı, ahlâki metanetten yoksun da değil. Katı ve soğuk bir kurumda çalışan ve görev icabı yıratan biri değil –hem genel kamuoyunun hem de uzmanların beğenisini toplayan dengeli bir sanatçı da olmamalı: Hayır, *von* Aschenbach değil, kendisini onurlandıran kültürün yasalarını ihlâl eden, o zamana kadar temsil ettiği her şeyi ihlâl edip bunlara meydan okuyan bir yazar. Kamuoyunda onca övgü alan sanatsal çalışmalarından artan bir yorgunluk hisseden von Aschenbach, sinirlerini zorlayan uğraşından dolayı aşırı gerilen, giderek daha az uyuyan bir (keyifsiz) kurgu ustası birden özgürleşip kendisine skandal ve yıkım getirecek bilinçaltına teslim olacaktır.

Çalışma masasına oturmadan önce soğuk duşa girmekten vazgeçecek, eskisi gibi günlük çalışmasına başlamadan önce gümüş şımdanlara mum koyup notlarının yanına yerleştirmeyecektir artık. Bu, yavaş yavaş ölen, romancı Aziz Sebastian figürü –ki karısını gençken kaybetmiş, tek kızını evlendirmiş ve hiç oğlu olmamıştır–

artık tek bir cümle üretmek için bile müthiş irade spazmlarına ihtiyaç duymaktadır. Eseri gittikçe daha resmi bir ton, neredeyse didaktik –muhafazakar, biçimsel, hatta formüle edilmiş– bir tarz ele vermektedir; derken güzel bir günde, yazma gücü kesinlikle ve umutsuzca tıkandığında, Münih kırlarında uzun bir yürüyüşe çıkar ve biraz kaba, hatta edepsiz bir kızıl saçlı adam görür ve içindeki engellerin açıldığını hisseder. Puslu bir gökyüzü altında, gür bitkilerle –iri, şişkin ve inanılmaz çiçeklerle kalınlaşmış bitkiler– dolu, tropik bir bataklık hayal eder ve bu manzaranın tam kalbinde kendisini yemek üzere olan pusuda bir kaplan görür; kalbinin korkuyla ve anlatılamaz bir özlemle çarptığını hisseder.

Venedik'e gider –bu yer *onun* için Afrika cangılı, karanlığın kalbidir–; rahatlamak ve o müthiş irade spazmlarıyla kendini zorladığı her şeyi unutmak, yani von Aschenbach'ı unutmak için. Yazabileceği her şeyi yazmadan ölmekten korkan ama yazdığı şeylere de katlanmayan bu yazar Venedik'e, von Aschenbach'ın ölümünü tamamlamaya gider; o kasılmış yumruk ve kollar Venedik'te açılacak ve... neye sarılacaktır? Venedik (ve Venedik'in arzulu, rahatlatıcı, şehvetli sanatı) Almanya'nın Öteki'sidir; nasıl Marlow'un Afrikası İngiltere'nin Öteki'siyse.

Lido'da, on dört yaşında güzel bir oğlan: Tadzio. Gülümser; o da gülümser. Oğlana, hiç sahip olamadığı oğluna yaklaşır, ona ve onunla yapacaklarına dair içi suçluluk, tiksinti ve zevkle doludur; oğlan da bu gülünç çapkını davet eder gibidir ve onu alıp Venedik'in hastalıklı sokaklarında gezdirir. Tamamen sarhoş, çıldırmış olan ve sevgilisinin odasının kapısında kendisini durduramayan, yakalanma tehlikesini düşünemeyen Aschenbach, atalarını, o yüce, öz-kontrollü adamları hatırlar ve onların kendisi hakkında ne diyeceğini düşünür; sanat savaşının bu yoldan çıkmış askeri, Eros'un bu kölesi, daha hâlâ onların gözündeki değerini korumaya çalışacak kadar çaresizdir.

Bu saygıdeğer yazar, bir çocuğa tecavüz etmeye aday bu adam bu arada Venedik'in devlet sırrını öğrenir: Bu mükemmel turizm kentinde aslında Asya kolerası kol gezmektedir ve kentin ticari çıkarlarını korumak için bu bir sır olarak saklanmaktadır. Suça ortak

olduğunu hisseden, kendinden tiksinen Aschenbach, devletin kokuşmuşluğunu gösteren bu sırrı saklı tutar ve varolan rejimi zımnen destekler, ki Tadzio'sunu yeni bir yaşam ve yeni bir sanat –açık yumruğun, kanın, akıldışılığın sanatı– için duyduğu arzunun içinde tutabilsin.

Kumsalda oturup, dalgalar arasındaki oğlana bakarken, (saçma ve acayip bir biçimde ama kutsal bir ateşle) seni seviyorum, diye düşünür. Aschenbach bu soluk tenli ve güzel davetkar oğlanın gülümseyerek kendisini zengin beklentilerin enginliğine çağırdığını hayal eder. Daha önce de sık sık yaptığı gibi, kalkıp peşinden gider. Ancak bu sefer onu bekleyen ölümdür.

> Bu adam, bir kızıl saçlı tipi gösteriyor, bu tipin sütbeyaz ve çilli cildi onda da görülüyordu.
>
> *VENEDİK'TE ÖLÜM**

Halk edebiyatında kızıl saçlıların sahtekârlığı tasdik edildiği halde, güneş ışıkları gibi yayılan kızıl veya sarı saçları kutsanır. Suçlu kahraman Gustave von Aschenbach, Venedik'te Ölüm'üne doğru kaçınılmaz biçimde yol alırken, kendisine hastalık bulaştıran ve ilerde ateşli kızıllığın pençesine düşeceğinin habercisi olan bir dizi kızıl görür. Münih'te, aristokrat gaga burunlu Aschenbach açık havaya çıkmak için geldiği bir mezarlıkta, kesinlikle Bavyeralı olmayan, memleketi belirsiz, küçük ve kalkık bir burunlu, gırtlağında iri bir Adem elması olan bir hacıyla karşılaşır –hacının mezarlık şapelinin neresinden çıktığını anlayamayız. Kısa süre sonra Aschenbach açık havayı kendi vücudunun düzlüklerinde arayacaktır.

Şapelin kapılarını koruyan canavar heykellerinin üstünde duran bu grotesk hacının görüntüsü, şapelin önyüzündeki yazıların mistik anlamlarına dalmış olan Aschenbach'ın dikkatini cezbeder. Bu hacının "yüksekteki ve yükseltici" varlığı, onu uzun zamandır bastırdığı bir gerçeklik düzeyine çıkarır ve onu Tanrı'mn evinde huzur bulmaktan alıkoyar. Ebedi Işık vaadi Aschenbach için gerçekleşmeyecektir. Onun yerine, hacının "cesur ve hükmedici, hatta... acı-

* Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm*, s. 9.

masız tavrı," onu gözlerinden yakalayıp, içini bir nöbetle, Aschenbach'ın o ana kadar sıkı sıkıya kilitli olan göğsündeki engelleri açan psişik bir sancıyla doldurur ve içine bir yola düşme özlemi, bir parça şehvet düşürür. Aschenbach bu özlemden bulaşıcı bir hastalık gibi uzak durur ve hacının düşmanca, hayvanca yüz ifadesinden, deforme olmuş kıvrık dudaklarının arasındaki, diş etleri soyulmuş, çıplak, uzun ve beyaz dişlerinden başını çevirir. İrade ve meydan okumayı temsil eden, yüzünde derin kırışıklıklar olan, gözlerinin rengi olmayan bu kızıl saçlı adam, güneş tanrısı değil, cehennemin bekçisi. Aschenbach'ın puslu, "dumanlı, canavarca, sık bitki örtüsüyle kaplı" arzu vizyonunun görselleştirilmiş bir temsilcisidir. Aschenbach onu bir saniye sonra, tek gecelik bir ilişki gibi unutur, ancak hastalık çoktan zihin gözüne bulaşmıştır ve onu "elleri arkasına bağlı, gözleri yere dikili" halde, olduğu yere mıhlar.

Aschenbach, Pola'dan Venedik'e doğru yola çıkan buharlı gemide, yüksek sesle konuşan yaşlı bir adamın genç yüzünü inceler - adamın ucuz takma dişleri, kızarmış yanakları ve kırmızı bir kravatı vardır: Sevgilisi Tadzio'da tekrar karşımıza çıkacak açık bir yara gibi. Kırmızı görmek Aschenbach'a "rüyavari bir perspektif kırılması," "bir sürüklenme hissi" yaşatır ve bu his ancak gözlerini açtığı zaman bir parça geçer. Bir grup kanlı canlı gencin, arasıra karınlarını gıdıklayan bu yaşlı züppenin varlığından keyif aldığını görmek onda tiksinti yaratır. Venedik'te gençlik dolu Tadzio'ya vurulduğunda kendisi için de bu yaşlı adam için hissettiği iğrenmeyi hissedecektir. O ana kadar diş bakımı haricinde her tür kozmetikten uzak durmuşken, yolculuğunun sonuna doğru sık sık berbere gider, öyle ki makyaj ve saç boyasıyla sonunda korkunç bir palyaçoya benzemeye başlar –palyaçonun dudakları fazla olgunlaşmış çilekler (Aschenbach'a kolerayı bulaştıran meyva) gibi kırmızıdır ve kırmızı bir kravat takar. Geminin güvertesinde Venedik görününce yaşlı adam tekrar ortaya çıkar; bu sefer rezilce sarhoş olmuştur, imalı imalı dilini hareket ettirmekte ve gözleri dönmektedir. Aschenbach perspektifini yitirir, afallar. Daha sonra, İç Çekiş Köprüsü'nde de bu adamın istekli ısrarlarından son anda kurtulur. Rüya gören bir kişi gibi, rüyasındaki herkes, grotesk olanlar da dahil, kendisidir.

Genç-yaşlı adamın içinde bulunduğu grupta öne çıkması gibi, Tadzio da *Hotel des Bains*'deki arkadaşlarının arasında öne çıkar. Aschenbach'ın rüyasında gördüğü kendisine saldırmak üzere olan kaplanın gözleri, Tadzio'nun "garip alacakaranlık grisi gözleri"ne dönüşür. Sarı sarı lüleleri, göğsünde kırmızı bir kurdele ve kusurlu, çarpık, mavimsi dişleriyle bu oğlan Aschenbach'ı yiyecek mitsel hayvandır. Ayrıca Tadzio'nun hastalıklı oluşu onu özellikle heyecanlandırır. Diğer kırmızı hayvanlar gibi, oğlanın dudakları da kontrolsüz kasılmalarla öfkeli bir tiksinti içinde kıvrılır –kırmızı, kontrolsüzlüğü, yani Aschenbach'a ölüm getiren suçu temsil eder.

Havuçkafalar: Çimende gizlenen bu yılanlar, şeytanla, yani Baş Sınır İhlâlcisi'yle, ateşte yanmaktan zevk alan ilk kızılla işbirliği içindedir. Bu havuçkafalar, kendi içindeki karanlığın kalbine giden deniz yolculuğunda, onun çizgiyi aşıp sefahat, hastalık ve ölüme gitmesine yol açan kilometre taşlarıdır. Kızılları yöneten savaş tanrısı Mars, fevri, düşüncesizce hareket eden, aşırı heyecanlanan, dikkatsiz, kolay sinirlenen, aşırı saldırgan ve maceracı bir tanrıdır; yani Aschenbach'ta olmayan tüm özelliklere sahiptir. Aschenbach'ın duyduğu ölçüsüz macera arzusu, onun kırmızılaştığının, irrasyonel olana yöneldiğinin ilk işaretidir.

Aynen hacı gibi, bacakları çapraz ve sağ eli kalçasının üzerinde duran ve gayet istekli olan Tadzio, oteldeki parmaklıkların üzerinden eğilerek attığı bakışlarla yaşlı aşığına süpriz yapmaya çalışır. Aschenbach, Tadzio'ya yönelik günahının farkına vardığı anda, ki öylesine rezildir ki Tadzio'nun annesi ve dadısı onu defalarca kumsalda Aschenbach'ın bulunduğu mekândan geri çağırırlar, Napolili bir soytarı figürü, en son şeytani karakter, ortaya çıkar. "Önden kalın bir tutam kızıl saç sarkar," dili genç-yaşlı adamınki gibi ağzının içinde kıvrılır, son derece büyük ve göz alıcı bir Adem elması (cinsel organ gibi) vardır, hacının kalkık burnuna ve yüzündeki derin kırışıklıklara sahiptir -kendinden önce gelen figürler dizisinin korkutucu bir zirvesidir. Güçlü dişleri olan (ki daha iyi dişler daha hayvansıdır) bu rezil şarkıcı, varlığını inkâr ettiği bulaşıcı hastalığı uzak tutmak için sürdüğü asit fenikle buram buram kokar. Şarkısının kaba kahkahaları, kokusu, Tadzio'nun varlığı Aschenbach'ı adeta felç

eder. Aschenbach yaşamının, oğlanın kum saati vücudundaki pas kırmızısı kumların akışı gibi savruluşunu izler. Soytarı çıkarken maskesini atar, misafirlere dil çıkarır ve gecede kaybolur; Aschenbach elinde artık parlamayan, lâl rengi nar suyuyla kalakalır.

> Gezi arzusuydu bu, başka bir şey değil; fakat bir nöbet gibi bastırmış, bir tutkuya dönüşmüş, adeta bir sanrı haline gelmişti.
>
> *VENEDİK'TE ÖLÜM*[*]

Hacının ortaya çıkışı Aschenbach'ı başka bir düzleme savurur, onu insanbiçimli ağaçlardan oluşan bir dünyada bir ağaç haline getirir: Kıllı ve şekilsiz, çıplak köklerini toprağa ya da suya (ama asla Aschenbach'ın alışık olduğu, düşünceyle yüklü havaya değil) batırarak adeta orada yüzen devasa beyaz, göğüsümsü çiçekleri emmek isterler. Ayrıca geniş omuzları ve "garip gagaları" (belki kalkık buruna bir gönderme) olan yarı-insan kuşlar. Ve kaplanın onu heyecanlandırıp korku ve özleme, yani yuvayı, aklı, öz-kontrolü, düzeni ve çabayı terk edip yeni bir edebiyat yaratacağı bu ülkeye götüren gözleri.

Şehrin ve kendisinin sırrını korumaya mutlak kararlı olan ve kendi klasik sanatını ve ahlâkını kaos uğruna küçümseyen Aschenbach, kitabın sonlarına doğru, evinden uzaklarda, ruhunun teatral bir hayalini görür. İşgalci Hunların tecavüz edip yağmaladığı bir ülke gibidir vücudu. Ruhunun tiyatrosuna dramatik gerilimler hakimdir: Korkuya karşı arzu ve merak; acımasızlığa karşı sevimlilik; iradeye karşı teslimiyet. Deli erkek, kadın ve oğlanlardan oluşan bir güruh Tadzio'nun isminin son hecesini ulur. Rüyasında Aschenbach'ın duyuları ve beyni soluyan vücutlarla, keçilerin kokusuyla, pis su ve kokuşmuşluk ve hastalığın kokusuyla dolar. Bu seslerin ve duygulanımların elinde çırpınan kalbi teslimiyetle gelecek zevki bekleyerek çarpar. Tadzio'ya, bu yabanıl tanrıya, çelişkilerle kilitlenmiş haldeyken, sonunda ona karşı duyduğu şehvete teslim olur, Dionysosçu cümbüşe katılır –gözleri kör eden bir öfke, taparcasına şehvet, keçi etini kopartıp dişleme, birbirini kesip akan kanı

[*] Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm*, s.10.

emme, rasgele cinsellik, rezilce hayvanlaşma–, ve Töton yaşam dağından aşağılara yuvarlanır. *A Streetcar Named Desire*'daki [Arzu Tramvayı] bir sahnede Stanley Kowalski, Stella'yı üzerinde durduğu sütunlardan çekip aldığında Stella'nın duyduğu mutluluk, "rengarenk ışıkların parıldaması" gibi, bu yabanıl tanrı, bu oğlan şeytan Tadzio da Aschenbach'ı yaşadığı dağdan çekip alır. Bu rüya Aschenbach'ı, işlediği suçu birisinin öğreneceği kaygısından kurtarır. Bu arada bulaşıcı hastalık haberi de ortaya çıkmıştır. Ancak gördüğü rüya, *von* Aschenbach'ı onun hissettiği şehveti cezalandıran kültürden kurtaramaz; rüyanın sonunda tiksintiyle dolu, suçluluk duygusu çeken bir sınır ihlâlcisi olarak kalır. Tadzio onu dağdan çekip almıştır, ama asıl Töton dağı onun içinde gizlidir.

Suç ve Ceza'da, Aschenbach gibi kendinden tiksinen bir pedofil olan Svidrigaylov, intiharının hemen öncesinde kötü bir rüya görür: Çiçeklerle dolu bir kır evinde, Svidrigaylov tarafından kirletildiği için kendisini öldüren, Tadzio gibi on dört yaşındaki bir kızın tabutu durur; dışarıda rüzgâr uğuldamaktadır. Sular yükselir. Otelinin koridorunda Svidrigaylov beş yaşında soğuktan titreyen bir kız bulur. Onu alır odasına götürür, soyup yatırır. Daha sonra kızı kontrol ettiğinde, kızın yüzü günahın kırmızı dudaklı, ateşli yanaklı yüzüne, bir hayat kadınının yüzüne dönüşür ve Svidrigaylov gerçekten dehşete kapılır. Kendisinden kurtulmasının mümkün olmadığını bilerek –Raskolnikov'un kızkardeşinin onu sevgisiyle kurtarması söz konusu değildir– son gösterisi için resmi bir seyirci bulur. Bir gözetleme kulesinin yanında, Akhilleus tipi başlığı olan bir itfaiyeciye, Amerika'ya, yani Raskolnikov'a dediği gibi "yaşlı kocakarıları istediğin gibi pataklamanın serbest olduğu" ülkeye gideceğini söyler. Ardından, Dostoyevski'ye göre ölü veya diri suçluların mitsel yurdu olan Amerika'yı düşünürken, silahıyla beynini uçurur.

> Sahibi görünürde yok bir fotoğraf makinesi, deniz kenarında sehpası üstünde duruyor; üzerine örtülmüş siyah bir bez, artık sıcaklığı azalmış rüzgârda şak şak ederek çırpınıyordu.
>
> *VENEDİK'TE ÖLÜM**

* Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm*, s. 97.

Mann'ın hem düşündürücü hem erotik uzun öyküsündeki temel kriz sahneleri kumsalda geçer; Aschenbach tamamen giyinik olarak, elinde yazı takımıyla, gölgedeki bir sandalyeye oturmuş halde, dalgaların ve kumların arasında oynayan Tadzio'yu seyreder: Koşarken, yürürken, güreş yaparken ya da sadece suyun kenarında dururken; özellikle de bir Grek heykeli pozunda ayakta dikilirken: Mükemmel (insani olmayan) güzellik, tanrısal dinginlik, Biçim'in saf mükemmelliği.

Venedik'te Ölüm'ün ele aldığı en derin felsefi konu Platon ve Yeni-Platonculardan beri Batı geleneğinde yer etmiş bir konu. Tanrısal olan ile insani olan arasındaki ilişki nedir? Oluş'un sonsuz dünyası (durma) ile Oluşum'un geçici dünyası (akma)? Görüngüler dünyasının rastlantısal olmayan, mutlak Biçimleri ile rastlantısal olaylar, Biçimlerin kopyaları, taklit imajları? Gerçeklik ile Temsil? Gerçeklik ile Güzellik? Esritici güzellikte bir nesne, ister insana ister doğaya ait olsun, ister sanatçının kurnaz eli tarafından şekillendirilmiş olsun, tanrısallığa götüren bir merdiven, bir köprü olabilir mi? Sokrates'in Phaedrus'a söylediği gibi, güzellik, ruhani olanın, duyularımızla algılayabildiğimiz yegane boyutu mudur? Ama, Sokrates'in uyardığı gibi bu sadece bir köprüdür, yani şeyin kendisi, Kendinde Şey değildir. Köprüde zaman harcamak, köprünün kendisini sevmek, kötü yola meyletmektir. Tadzio'yu Biçim'in saf mükemmelliği, bir Grek heykeli olarak görmek demek, Tadzio'yu değil onun ideal halini Grek sanatı biçiminde görmek demektir. Teni değil sanatı görmektir.

Aschenbach'ın kumsaldaki düşünceleri ıstıraplıdır. Tadzio, vücut bulmuş bir mitos gibi denizden çıkan "bakirce saf ve eksiksiz", "genç bir tanrı"dır: Tanrıların kökeni, Biçim'in doğuşu olur. Ancak Biçim burada *vücuda bürünmüştür*: Bukleleri ıslak, narin bir genç tanrı, göz için bitmek bilmez bir keyif ve güneşten leziz bir ziyafet. Güneş, ışığın kaynağı ve tanrı Apollo'nun simgesi, bu vücudun üzerine şehvetli mucizelerini yağdırır –hareketlerinde gizli bir şey vardır: "Koşarak gelir, saçlarını geriye atar, elini uzatırken bir ayağını yere basıp ötekinin ucu üzerinde durur, vücudunda hoş bir bükülüş, bir dönüş, zarif bir gerilme, nezaketten doğan bir utanç, asa-

letten gelen bir beğendirme arzusu görülürdü."*

Neredeyse ürperen Aschenbach, Tadzio'nun vücudunun "bildiğimiz tenden daha saydam" bir maddeden olduğunu düşünüyordu. Aschenbach bu saydamlıktan geçerek tanrısal düşüncelere, zihinde tekil ve saf mükemmelliğe ulaşıyor veya ulaştığını sanıyordu –bir bakıma Bill Gray'in "saf uydurma oyunu" gibi. Tadzio'da "imaj ve suret, hayran olunsun diye ayağa kalkmıştı". Böylece Aschenbach'ın ruhu, zihin nesnelerinden düşüp bütün dikkatiyle duyu nesnelerine yoğunlaşmış, güneşli, dolu bir kumsalda tamamen afallamış ve büyülenmişti. Duyuların güzel nesnelerinin, hafızamızı harekete geçirip Tanrı'ya ve şeref bulutlarını izleyerek buraya geldiğimiz gerçek yurdumuza karşı içimizi "acı ve özlemle tutuşturması" gerekirken, bu nesneler bizi tensel bir vecd içerisine hapsediyor. Artık söz konusu olan Aschenbach'ın sevdiği varlığın imajı olarak Tadzio değil, Tadzio'nun kendisidir; *başka* bir şeyin imajı olarak değil, bütün o duyusal tekilliği içerisinde, kendinde imaj olarak Tadzio. Aschenbach'ın (adeta bir sinema müptelası gibi) saf imaja kapılması, onun çöküşüdür, Platoncu cehennem ideasına doğru inişidir. Tadzio'nun sahilde sıçrayıp oynamasını seyrederken vecd halinde titrer, bir yazma nöbetine tutulur ve de sanat ve tat üzerine kısa bir makale yazar. Yazısını ateşleyen, kendisinin de bir suç kabul ettiği arzusudur. Yazıyı bitirdiğinde, hayalinde Tadzio'nun tadını canlandırır ve asla Tadzio'nun teninin tadına bakamayacak olan kendisini baştan çıkmış hisseder.

Aschenbach'ın suçu ceza kanununa göre suç olmasa da, kapitalist kültürün faydacı özünü yıkma tehdidini barındırır. Onun gerçek suçu; radikal bir estetik tavır benimsemesi, kendini *duyular tarafından ve duyular için* idare edilen ve hiçbir üretkenlik ya da yarar hedefi gütmeyen, belirli bir tefekküre, duyusal algıya bırakmasıydı. Tadzio'nun imajına yönelttiği büyülenmiş dikkat –yani çılgınca ve çaresizce çocuğun peşine düşmeden önce kumsaldaki o pürdikkat bakış–, kültürün kendisini onurlandırdığı o son derece dengeli ve ahlâki açıdan sorumluluk sahibi kurgularını da tehdit eden bir sınırları ihlâl etme edimidir. Tadzio'nun imajına yönelttiği büyülenmiş

* Thomas Mann, *Venedik'te Ölüm*, s. 58.

dikkat, etkin olmaktan çok duyusal tefekkür ve hayranlığa dayanan bir homoerotizm teşkil eder: Bu da yeni ulaştığı estetik anlayışa uygun düşer.

Platon'dan Mann'a ve oradan DeLillo ve Scorsese'ye kadar aynı tema görülür. İmaj hem pislik hem de cazibedir, Oluş'un inkârını temsil ettiğini bildiğimiz halde onu içimize almak isteriz. Mann'ın çok genç yaşlardan beri şöhrete doğru ilerleyen Aschenbach'ı, terk edilmiş ve tripod üzerinde duran bir fotoğraf makinesinin ve onun adeta sahiciliğin cenazesini temsil eden ve deniz rüzgârında durmadan dalgalanan siyah örtüsünün huzurunda ölür. DeLillo'nun Bill Gray'i gibi, Aschenbach evden uzakta, şöhretten ve o şöhretin içinde yarattığı mutsuz benlikten kaçmaya çabalarken ölür; Bill Gray'in miras olarak alacağı, fotoğraf makinesinin belirlediği, imaja tapınan bir dünyada ölüp yok olur.

***

> Dolarlar benim lanetim; ve habis şeytan sürekli bana bakıp gülüyor –sonunda iyice küçülüp yok olacağım... en çok yazmak istediğim şey yasak, para getirmiyor. Ancak tamamen öteki tarzda yazabilmem de mümkün değil. Sonuçta ortaya karmakarışık bir şey çıkıyor ve tüm kitaplarım birer yamalı bohça.
>
> HERMAN MELVILLE, *MEKTUPLAR*

Francis Ford Coppola'nın *Apocalypse Now* [Kıyamet] filminin bir Hollywood filmi olmaktan çıktığı nokta, Coppola ve sinematografı Vittorio Storaro'nun Joseph Conrad'ın dillendirdiği estetik direktiflere uymaya başladıkları an: Buna göre sanat; tek hedefi "görmeyi sağlama," evrenin her tür görünür yönünün "altında yatan, çokkatlı ve tekil gerçeği aydınlığa çıkararak," "evrenin renkler, ışık ve gölgeler arasındaki biçimlerini... bunların arasından temel olanı, kalıcı ve özsel olanı –bunların asıl aydınlatıcı ve inandırıcı özelliğini–, bunların varoluşunun biricik gerçeğini bulmak" olan bir çabadır. Filmin dilinde sanatçının Conrad'dan aldığı direktifleri hissederiz.

Coppola'nın anlatısının kopuş yaşadığı nokta, Conrad'daki El-

dorado Keşif Grubu'nun (Kongo'da ahlâki bir amaçtan yoksun hırsızlar) liderine benzeyen Kilgore karakterinin komutanın botundan atladığı noktadır. Vietnam'da sörf yapılabilecek sayılı yerlerden biri olan bu ırmak ağzı, kaçınılmaz biçimde bizi Kurtz'un zamanına geri götürür. Film zaman içinde varolan bir sanat biçimi olduğu için, Conrad'daki, her bir cümledeki balta girmemiş cangılın adeta uzun öykünün tamamını içerdiği uzamsal sanatının zıttıdır. Nasıl *Karanlığın Yüreği*, anlatı düzeyinden daha çok cümle düzeyinde tecrübe edilmesi gereken bir eserse, bu da imaj düzeyinde tecrübe edilmesi gereken bir filmdir. *Kıyamet*'in söz konusu kopuşu bize Joseph Heller'in aynı adlı romanından çekilen *Catch-22* adlı filmi hatırlatır; bu uzunlukta filmler genelde anlatı biçiminde kalma eğilimindedir. Aslında Coppola iki film yapmış, daha doğrusu birincisi verili kültürün belirli bir konu takip eden sanat yapıtı ihtiyacını karşılayan, ikincisiyse sanatçının görsel saflık ihtiyacını karşılayan iki bölümden oluşan uzun bir film çekmiştir. Coppola'nın filmin aşırı uzun ve yavaş olmasından çekinmesi ve ABD'deki dağıtım haklarına sahip olan stüdyoya finansal açıdan bağımlı olması, onu aynı anda iki efendiye, ticarete ve sanata hizmet etmeye zorladı. Coppola'nın kendi sinema vizyonunun su yüzüne çıkması için hikâyenin bir noktada kopması şarttı: Filmi etkileyici kılan da konusu değil imaj örgüsü. Coppola, kendinden önceki Melville gibi, filmin sonunun peşinde koşarken –Melville'se balinanın peşinde koşuyordu–, iki efendiye birden hizmet etmek için gösterdiği yamalı çabaları sonucunda yıkıldı, ikiye bölündü. Melville'in ve Coppola'nın kariyerlerinin, kişisel açıdan sorunlu geçen sonraki dönemlerinin sırrı sırasıyla *Moby Dick* ve *Kıyamet*'in karanlık gölgelerinde gizlidir.

Sahilin gözden yitişini izlemek, bir bulmacayı düşünmek gibi.

Storaro bize, adeta Conrad'ın hayali Kongo'sunun imaj ve suretinde yaratılmış bir Vietnam yüzü sunar; "gülümseyen, somurtan, davetkâr, büyük, kötü, tatsız ya da ilkel ve her zaman dilsizdir, havada bir fısıltı dolaştığı sanılır." Coppola bunun Vietnam hakkında bir

film değil Vietnam *olduğunu* iddia ediyordu. Yoksa bu, nüfuz edilemez katı bir kütleyi anımsatan, beyaz bir dumanı andıran bir Vietnam hayali mi? Bu aynı zamanda Kongo'dur da. Ve nihayet, Marlow'un "işim" dediği şeyin Amerikan versiyonunu da temsil eder: Marlow, Coppola'nın filmindeki benzeri Willard gibi işini sevmez ama işin ona kendisini bulma fırsatı sunmasını sever. Willard'ın görevi ona kendisini bulma şansı sağlar, ama bu da illa ki bulacağı şeyi seveceği anlamına gelmez: Koyu yeşil –neredeyse siyah– bir cangıl, beyaz dalgalar, ağır ağır ilerleyen bir sis ve sert bir güneş. Conrad'daki tüm imajlar filmde de mevcuttur ve daha önemlisi Storaro bu imajları Conrad'ın cümlelerindeki ritimle sıralar. *Kıyamet* filminin, Kilgore'un bottan atladığı andan sonraki ritmi, seyircide Conrad'ın bahsettiği bir "trans hali"ni; ağaçlara bile hakim olan "doğal olmama" durumunu; canlı şeylerin "uyumadığı ama adeta taşa dönüştüğü" bir hali yaratır. Bütün olaylar –kaplan saldırısı (yeşil renk), kayıkta geçen mini My Lai sahnesi* (parlak güneş ışığı), Do Lung köprüsündeki karnavalımsı sahne (gecede ışık süzmeleri, alevler, dumanlar, patlamalar ve yavaş bir flaş efekti), Komutan'ın mızrakla öldürülüşü, gazete fotoğrafçısının bir komedya Harlequino'su gibi ortaya çıkışı–, tüm bunlar, Marlow'un "uğursuz bir siyah bezin önünde oynanan sefil bir fars" diye nitelediği sahneleri andırır. Bunların hepsi sahte ve aslında içi talaş doludur, sarı bir dumanın ışığında, yanan helikopterler ve plastik levhalarla, ağaçlardan sarkan cesetlerden oluşan bir arkaplanda sahnelenmektedir. Conrad'ın kolalı yakalı Şirket Müdürü, burada bir diğer "berber mankeni" olan General karakterinde tekrar sahneye çıkar ve bir savaş bölgesinin tam ortasında Willard'ı kızarmış biftek yemeye davet eder. Şirket hâlâ Şirket'tir, sadece adı CIA olmuştur. CIA ve omzu kalabalık subaylar, Conrad'ın alaycı ifadesiyle, "beş kuruş karşılığında... art arda numaralarını" sergiler.

> Yolunu yitirdin... bir zamanlar bildiğin her şeyden sonsuza dek koptuğunu ve büyülendiğini sanacak kadar.

* Mart 1968'te Vietnam'ın My Lai köyünde Amerikalıların gerçekleştirdiği katliam, ABD'de de büyük toplumsal çalkantılara yol açmıştı. (ç.n.)

Willard ve Kurtz adlı karakterlerin hikâyesi Marlow'la Kurtz'un hikâyesinin aynısı olmasa ve Amerika'nın Kamboçya çıkartması Belçikalıların Kongo'daki hırsızlığına tam benzemese de, her iki öyküde de kötü karakter aynıdır: O çürüyen, yapış yapış ve kıvranan gücüyle Doğa'nın kendisi. Ayrıca uzun öyküyle filmin birçok özelliği farklı olsa da, cangıla dair estetik vizyon ikisinde de aynıdır. Bu vizyonlar, bütün o canlı güçleriyle, her iki sanatçının sınırları ihlâl edici politik arzularına üstün gelir. Bizim görmemizi sağladıkları şeyler duyusal açıdan o kadar güzeldir ki, Conrad ve Coppola gibi biz de, emperyalizm ve savaş karşıtı politik argümanlardan giderek uzaklaşırız. Doğa burada, politik olan ve olmayan tüm soyut düşünceleri hem estetik düzlemde hem de gerçekte yener. Marlow/Willard'ın gemiden gördükleri şeyler öykülerin merkezinde yer aldığı için, asıl dram Marlow/Willard'ın iç dünyasıyla, doğanın insanbiçimli, teatrallaştırılmış, renklendirilmiş görünümü arasındadır. Kurtz, kalbindeki cangılla ve Doğa kadar kontrolsüz kişiliğiyle zaten bu doğanın bir parçası olmuştur. "Bir hapishanenin kapalı kapıları"nı andıran orman açılıp onu içine almıştır ve Storaro, ışığı, Marlon Brando'yu bir hayalet, bir gölge, bir hayal gibi aydınlatacak şekilde kullanır. O hâlâ, temelde karanlığın ele geçirdiği bir sestir. Dramatik soru, doğanın Willard'ın kalbini ve zihnini de bir vampir gibi ele geçirip geçiremeyeceğidir. Conrad'ın uzun öyküsünde doktor, Marlow'a, asıl değişim içimizde olacak dememiş miydi? Tropik doğa kendisini onun vücuduna, yani anlatının geçtiği asıl mekâna kazımaktadır.

Kırmızı gölgeleri olan mavi bir ışık altında, bot, insanı kör eden bir sis içerisinde, vızıldayan oklar arasında, hayalet bir gemi gibi yüzer. Irmak kıyısına adeta Christo'nun tablolarını andıran kırmızı bir perde düşmüştür ve havada mor bir duman vardır. Sonunda Kurtz'un büyülendiği yere, renkli duman ve ateşten menkul hayali bir şehre ulaştıkları anda, adeta *Hudson River School* ressamlarının romantik estetik dünyasına geçiş yaptığımızı sanırız. Turner'ın resimlerini andıran imajlar, sonsuzluğu, sınırların yokluğunu çağrıştırır. Üst üste binen ve yavaş yavaş çözülen görüntülerde adamların yüzünde binalar yanarken, içsel olanla dışsal olan arasındaki sınır

çizgisi flulaşır. Kurtz'un dosyasındaki fotoğraflar ve yazılar suya saçılır, sonsuz ırmakta yok olur gider.

Komutanın öldürülüşü, Conrad'ın Siyah dümencinin ölümünü tasvir edişine birçok ayrıntısına dek benziyor. Komutan vurulduğunda arkaplanda kan kırmızısı bir duman yayılır. Siyahi Komutan, bir mızrakla göğsünden vurulunca, CIA'in yalnız kurtu Beyaz Willard'a mızrağı saplamak için Willard'ın başını kendi kanayan yarasından çıkan mızrak başına doğru çeker. Demek ki Amerika alçak yüzünü tam olarak sergilemek için topu topu bir nehir, bot ve cangıldan ibaret bir sahneye gereksinim duyuyormuş.

Kurtz'un yürüttüğü mantık, Amerika Birleşik Devletleri'nin Vietnam'daki varlığımızı açıklamak için kullandığı gerekçelere şaşırtıcı ölçüde benzer: "Sadece irademizi kullanarak, iyilik uğruna, pratik olarak sınırsız bir güç kullanabiliriz." Marlow, Kurtz'un notlarını okuduğunda, "aziz bir İyilikseverlik tarafından yönetilen egzotik bir Enginlik," gibi bir izlenim oluşur içinde. Ancak Kurtz gibi Amerikalılar da "son sayfanın dibinde karalanmış" kırmızı nota saplanıp kalmış gibidir: "Bu hayvanların kökünü kazıyın!" Sanatçı ve suçlu figürü Kurtz, karşısına çıkan eşikten atlamıştı. Marlow, Şirket'in atmosferini solur, onun tamamen kötülükle dolu olduğunu düşünür ve rahatlamak için zihnen Kurtz'a döner. İki kötü arasında seçimini yapmış olur böylelikle. Diğer yandan Coppola'nın Willard'ıysa Şirket'in verdiği görevi yerine getirir. Willard, Kurtz'u öldürür ama onun yerine geçmez, böylelikle Marlow gibi o da tereddüt edip geri adım atar: Eşikten atlamaz. Uzun öykünün sonunda Marlow bir kenarda, "tefekkür eden bir Buda gibi, dikkat çekmeden ve sessizce" oturur. İlk sayfalarda, "Conrad" Marlow'u bir put gibi, Buda pozunda otururken tasvir eder ve yelkenlide oturanlar arasında denizi izlemeyi sürdüren tek kişinin o olduğunu söyler. Yoksa deniz midir, damarlarında kan değil nehir suyu dolaşan bu evsiz gezgini izleyen? Willard sonunda görevini tamamlamaya ve Kurtz'u öldürmeye karar verdiğinde (büyük ölçüde Kurtz bunu yapmasını istediği için), adeta insani bedenini yeşil suyun zemininde yitirmiş ve özüne dönmüş bir yaratık gibi, kamuflajlı bir suratla nehirden çıkar.

O nehirden yukarı ilerlemek dünyanın başlangıcına geri dönmek gibiydi.

Storaro imaj örgüsünde Güneydoğu Asya'nın Disneylandleşmesine yer verir ve çapraz ateş altında sörf yapan askerler görüntüsünde zirveye çıkan "rüya duygusu"nu izleyiciye aktarır. Kurtz'un sakladığı, sevgi dolu bir annenin on sekiz on dokuz yaşındaki oğluna yazdığı mektupta varolan geçmiş, Chef'in kız arkadaşından gelen "Sevgili John," tadındaki mektup -tüm bunlar, gerçeğin garipliği karşısında birer rüya gibi gelir onlara. Buradaki yavaş, durağan akış, Conrad'ın "gizemli bir mana üzerinde düşünen bir güç" dediği şeyin Coppola versiyonudur. Bu görünüşteki hareketsizlik ve aynılık aktörlerin gerçeğin çeşitli taklitlerini yaptığı yerlerde karşımıza çıkar, örneğin, My Lai olayını yeniden canlandırmalarında olduğu gibi. Conrad, "hikayeyi görmemizi... bir isyanın bağrındaki sarsıntıda, saçmalığın, şaşkınlığın, sersemliğin karışımını, inanılmaz olana kapılıp gitme halini görmemizi," sağlamaktan bahsetmişti. Bu inanılmaz görüntü savaş imajlarının estetize edilmiş halidir. Aschenbach'ın *Venedik'te Ölüm*'de yaşadığı tropik kabus, Conrad'daki "ağaçlar, ağaçlar, milyonlarca masif, devasa, yükseklere erişen ağaçlar" imajına oldukça yakındır. Bu çılgına dönmüş tarih öncesi Doğa, suç güdüleri için en uygun ortamı sağlar; kötülükle iç içe girmiş bir gerçeğin, derinlerdeki gizli bir gerçeğin gizemli durağanlığını bize aktaran bir imaj örgüsüdür. Conrad, Mann ve Coppola'daki tarihöncesi dünya, bu sanatçıların "bir akıl hastanesinde patlak veren isyanı seyreden aklı başında insanlar gibi, gizemli bir çekime kapılıp hayaletler gibi oradan oraya sürüklendiği," geçmişe ait bir dünyadır.

Yaratıcı gücünün doruğunda gibi gözüken sanatçı Coppola, Filipinler cangıllarında, dört müthiş filminin sonuncusunu çekerken (diğerleri *Godfather 1* ve *2* [Baba 1 ve 2] ve *The Conversation*'dır [Konuşma]) görünüşe göre delirdi. Suçlu sanatçı figürü Kurtz da ormandan sağ çıkamamıştı ve onun geleneğinin burada devam ettiğini görürüz. İstemeden Doğa ve sanatın tuzağına düşen ve Marlow gibi kendisini yaptığı işte keşfetmeye zorlanan Coppola, bunun ye-

rine kendini uyuşturucu ve kadınlar arasında yitirdi. Ya da belki, sevdiğini düşündüğü işin içinde keşfettiği kendi benliğini pek sevmemişti. Sanat yaşamı öylesine harfiyen taklit ediyordu ki, –bu (anahtar kelime olan) *cangıl*da da o kadar çok para ve ekipman vardı ki– Coppola kontrolünü yitirdi. Öyle ki, orijinal filmin çekilmesinden yirmi iki yıl sonra, filmi Walter Murch'le birlikte –hâlâ Moby Dick'i kovalamaya devam eder gibi– yeniden düzenledi ve toplam elli üç dakikalık görüntüyü restore edip filme ekledi. Filmin çok uzun ya da çok yavaş olması artık umrunda değildi. Willard'ın bir Fransız plantasyonunu gezdiği sahne, Conrad'daki vizyona da uygundu: Bu yolculuk aslında geçmişe yapılan bir yolculuktu, emperyalizm denen olgu, Romalılardan İngilizlere, Fransızlardan Amerikalılara kadar insanlık tarihinin organik bir parçasıydı. Coppola'nın yani *Kıyamet*'in Kurtz'u hatırlatan imparatorunun işlediği büyük sanatsal suç; görünüşe göre, kendi vizyonuna sadık kalamaması ve bunun yerine, tüm sahneler aksiyonu sürüklemelidir, şeklindeki Hollywood kuralına uymuş olmasıydı. Çekimlerde gemiden karaya inmemek için çok çaba göstermişti. Willard ve Chef mango bulmak için bottan inerler ancak mango yerine aç bir kaplanla karşılaşırlar; bunun üzerine deliye dönen Chef bir daha asla bottan inmeme kararı alır. Kaplanla bir defa karşılaşmak yeter de artar bile. Coppola yirmi iki yıl önce Chef'in bu kuralına sıkı sıkıya uymuştu: Botun dışında çekilmiş olan bir dizi sahne şu ana kadar hiç gösterilmedi. Sanatsal vizyon, eninde sonunda, ne kadar taviz verirse versin, ticari mantığa kendini kabul ettirir.

Conrad'ın uzun öyküsünde, evdeki kadınlar emperyalizmi güçlendiren bir retorik üretir. Marlow'un teyzesi aydınlanma adına Afrika'nın talan edilmesini meşrulaştıran martaval karşısında büyülenmiş gibidir. Conrad, Kurtz'un Nişanlısını, Storaro'nun filmde Brando'ya verdiği ışık gibi bir ışıkla aydınlatır: Işık sadece onun pürüzsüz ve beyaz alnına vurur. Nişanlı, Marlow'un ona anlattığı Kurtz'un öyküsünü, sözünü keserek, kendi sözlerini ekleyerek, onun cümlelerini kendi istediği gibi tamamlayarak kontrol eder. Conrad'da, Şirket'in kapılarını, yani cangılın, Karanlığın, bizzat cehennemin kapılarını, hararetle örgü ören biri genç diğeri yaşlı iki

kadın tutar. Yaşlı olanın görünüşünde "sert ve umursamaz bir sükunet" vardır ve çevreye "kaygısız bir bilgelikle" bakar; onun yüzü de taştan bir putu andırır. Kurtz'un Afrika'daki kadını da hep hiddetle konuşur. Marlow ne kadar ısrar etse de kadınlar olayın dışında durmak bir yana, kendi sözde güzel dünyalarında kalmayı reddederler. Willard'ın taşa dönüşmesi gibi onlar da erkeklerin dünyasının en olumsuz yönlerini ve erkeklerin kalbindeki karanlığı alırlar. Yaşadıkları odaların gittikçe artan karanlığında tek ışık alan yer pürüzsüz, beyaz alınlardır. Filmde de yolculuğun gidişatında kritik bir rol oynayan yine bir kadındır. Bayan Coppola, Vietnam'ın *Montagnard*'lar denilen yerli halkının bir bufaloyu kurban etme törenini bir araştırmacı merakıyla incelemiş olmasaydı, Coppola filmin nihai versiyonunda kullandığı bitiş sahneleri dizisini bulamazdı: Williard'ın Kurtz'u öldürüşüyle bir hayvanın kurban edilişi iç içe geçer –bu sahne dizisinin, *Baba I*'in sonunda, vaftiz töreniyle beş Mafya ailesinin şeflerinin öldürülmesinin iç içe geçmesini tekrar ettiği de söylenebilir.

Willard'ın ortalama büyüklükte bir kafatası olduğu halde, son sahnede devasa bir taş putun yüzü onun maskemsi yüzüyle ve zihniyle birleşir ve Kurtz'un "Korkunç! Korkunç!" şeklindeki sözleri arkada yankılanır –onunki, Marlow'un zihnindeki şekilsiz griliğe pek benzemeyen bir vizyondur. Marlow için bir özet, bir yargı bildirir şu kelimeler: Dürüstlük, İsyan, Kararlılık, Gerçek. Willard ise cangıldaki fısıldamaları artık ruhunun derinliklerinde duymaktadır. Willard ne Kurtz'un Nişanlısını ziyaret eder ne de başka bir nehirde yaptığı başka bir yolculukta Kurtz'un öyküsünü generallere veya CIA'e anlatır. Bu, ülkesinin ve belki de kendisinin de asla uyanmayacağı bir kâbustur.

***

Beyrut'a sorunlarını getirme.

MAO II

Doğunun ölü şehri Beyrut, harabeye dönmüş otelleriyle, küresel

köyün şiirsel merkez noktasıdır. *Mao II* Beyrut'u, trafikte ters şerite girmenizin sorun olmayacağı, Amerikan kültürünün –Hollywood film afişleri, Coca Cola reklamları– ve Doğu usulü ilânların –Maoist teröristlerin Çin'deki devrimci posterlere benzeyen çağrı afişleri– süprüntülerinin biriktiği müthiş bir çöplük olarak tarifler. Anthony Burgess, *Clockwork Orange*'de [Otomatik Portakal], İngiliz ve Rus kültürünü ve dilini üst üste bindirip, aniden saldırganlaşan gençleri kullanarak fütürist bir vizyon yaratmıştı. DeLillo ise Amerikan ve Doğu, Çin ve Lübnan kültürlerini, "tek ortak dilimiz Beyrut" denen saldırgan bir gerçeklik içinde birleştirir. DeLillo'nun romanındaki Maocu terörist lider, Amerika'daki şöhret çılgınlığının ve Çin'de Başkan Mao etrafındaki kişi kültünün tam bir uzmanıdır. Teröristin hem Avrupa karşıtı hem İslam karşıtı olan ve daha çok Koreli Sun Yung Moon'u hatırlatan vizyonu uyarınca Bill Gray bir odaya kilitlenir ki lider onu görmek ve onu her yanından saran "Batı'yı, nasıl taklit etmeye çalıştığını... nasıl rol yaptığını, göz boyadığını sürekli olarak hatırlamak," zorunda kalmasın. Bir yazar gibi bu Doğulu da, sefil odasından çocuklarla konuşarak, onları soğukkanlı katillere dönüştürerek tarih yazmaktadır.

Raskolnikov'un sefil odasında makale yazarken öykündüğü Napolyon, olağanüstü bir Oryantalistten beklenecek bir davranışla bütün bir orduyu Mısır'da terk etmişti. Napolyon, piramitler, rehinci bir kadın –tehlikeli bir hastalığın pençesindeki bir kişiye uygun meşgaleler. Raskolnikov polis dedektifine olağan ve olağanüstü insanlar arasındaki ezeli savaşı kutladığını ve bunun elbette, Yeni Kudüs kurulana kadar devam edeceğini söyler. İncil'den kaynaklanan bu Yeni Kudüs vizyonu "Tanrının cennetten gönderdiği kutsal bir şehir"dir. *Mao II*'de Bill Gray'in fotoğrafçısı olan Brita, Beyrut'tayken, otelinin balkonundan aşağı atlamayı ve gecenin bir yarısı otelin önünden geçen, silahlı korumaların koruduğu bir düğün alayına karışmayı hayal eder. Onlarla birlikte cennete doğru yürüdüğünü düşünür. Tanrı'nın kutsal şehrine doğru mu acaba?

Raskolnikov'un Sibirya'daki rüyasmda gördüğü salgın Asya'nın içlerinden gelmektedir. Birbirinin kopyası deli, çıldırmış, cinayete susamış yaratıklardan oluşan bu sürü, *Mao II*'deki terörist-

lerin çocuklarını ve Moon tarikatı mensuplarını çağrıştırır. Rus tarihinde, ülkenin Doğulu Tatarların boyunduruğuna girmesinin korkunç bedeli istibdat ve serflik olmuştu. Dostoyevski serfliğe karşı çıkınca hapse atılıp idam cezası aldı, ancak infaz acımasız Çar'ın son dakikada gelen tüyler ürpertici iyi niyet gösterisiyle iptal edildi. Batı'daki tipik Doğu vizyonuna göre, tüm şeytanlar, her tür tehlike ve tehdit, Doğu'dan gelir. Jack Henry Abbott yarı Çinlidir. *Çinli Bir Bahisçinin Ölümü*'nde Cosmo Vitelli'nin öldürmek zorunda olduğu bahisçi sadece Çinli olmakla kalmaz, o aynı zamanda çetenin başedemediği, korku duyulan bir Öteki'dir –melekler şehri Los Angeles'ın içinde adeta başka bir ülke olan Çin Mahallesi'ndeki şatosunda yaşayan güçlü bir derebeyi. Sadece bir sanatçı, Çinli bahisçiyi öldürmeyi başarır ve bunu yaparak kendisini de yok eder.

Aschenbach'ın yakalandığı ölümcül pedofiliyi temsil eden bir metafor olan kolera da Asya kaynaklıdır. Bu egzotik –Doğulu, cinsel, irrasyonel, yaratıcı– salgın, ona meşhur ama soğuk kaleminin şiddetle ihtiyaç duyduğu ateşli atılımı sağlayacaktır –ya da o öyle umar. Sorunlarını Venedik'e taşımış ve Doğu'yu aşırı olgunlaşmış, kırmızı, hastalıklı çilekler gibi yutmuştur. Şehvete kapılmış ve şehvetini, şehrin Asya'dan gelen salgını gizlemesi gibi gizlemiştir. Aşkı hissetmiş ve sevdiği oğlanın davetiyle Adriyatik'in dalgaları arasındaki Yeni Kudüs'e doğru ölümcül bir yolculuğa çıkmıştır. Oğlan "dışarıya, zengin deneyimlerin enginliğine giden yolu gösteriyordu." Ve Aschenbach da onun peşinden Doğu'ya doğru gitti.

Conrad'ın Avrupa emperyalizminin amaçlarını tasvir etmek için kullandığı çarpıcı ifadeye göre ("iğrenç olana duyulan hayranlık"), Batı "iğrenç" addettiği şeye (Doğu'ya) duyduğu "hayranlık" yüzünden kaçınılmaz olarak kendi sorunlarını Beyrut'a getirir –ya da Coppola'nın vizyonundan bakarsak, kendi kültürel hastalıklarını, Vietnam'a, yani Amerika'ya felaket getiren bu Cennet'e taşır.

V
Acımasız ticaret

Öyleyse, kimsesiz iki çocuğun öykülerine bakalım: Biri köle, diğeri sokağa bırakılmış bir çocuk –sosyal güvenlik kurumlarında büyümüş bir çocuk; her ikisi de ana babasız büyüyen, bir Siyah ve "beyaz ya da pembe olan ama aslında Siyah" olan bir diğer Siyah. Onları mülksüzlerin bir üyesi olarak damgalayan kostümleriyle "baskı altında ve beyazlara karşı isyanda"ydılar. Frederick Douglass'ın ilk kıyafeti daha çok olmayan kıyafetlerden ibaretti: "Ayakkabım yoktu, çorabım yoktu, ceketim yoktu, pantalonum yoktu;

üzerimde, ancak dizime kadar gelen kaba keten bir gömlekten başka bir şey yoktu." Jean Genet serbest olduğunda bile bir mahkum gibi giyiniyordu: "Siyah bir tulum, siyah yün çoraplar ve tahta ayakkabılar," –bu kostümü daha sonra *Hizmetçiler** oyunundaki baş karakterlerde tekrar edecekti. Her iki çocuk da Genet'nin *Çiçeklerin Meryem Anası*** adlı romanında tarif ettiği bir gruba aitti: "Birer hayvan gibi avlanan, yüzleri erken kırışan, yanardağı andıran çocuklar ırkı." Her ikisi de doğuştan sahip olmadıkları bir sesi sahiplendiler ve ezenlerin dilini, hem taklit ederek hem yeniden icat ederek mükemmelleştirdiler. Genet oyun yazarıydı; oyun yazarı olmayan Douglass ise (yine de) en çarpıcı yerlerinde gerçek bir olay olmaktan çıkıp adeta sanata dönüşen kölelik yaşamının öyküsünün temel "sahne"lerinde dramatik sunuşlara, teatralliğe ve ritüelleştirilmiş bilince büyük önem veriyordu. Biri kundakçı bir yazar ve ezilenlerin sözcüsü oldu; diğeri de kundakçı bir yazar ve ezilenlerin sözcüsü oldu.

Islahevinde tesadüfen eline geçen Ronsard'ın sonelerinde keşfettiği dil Genet'yi baştan çıkardı. Sartre'ın sekreteri kendi kendini eğitmiş olan Genet'nin kalemini şöyle tarif ediyordu: "Yazarken ipte yürüyen bir cambaz gibi, sürekli bir mücadele halinde." Genet için bu cambaz ipi, kendisinden çok çaba talep edip ona yalnızlık veren ve günü geldiğinde de şairane bir ölüm vaadeden sanatı için, sanatçının sadece kendisi için çalıştığı "tehlikeli ve göz kamaştırıcı bölge"yi temsil eden bir metafordu.

Genet gibi Douglass da ezenlerin tumturaklı ve zarif diliyle yazar. Amacı belirli bir okuyucu kesimine ulaşabilmektir. *Narrative of the Life of Frederick Douglass: An American Slave*'in [Amerikalı Köle Frederick Douglass'ın Hayat Hikâyesi] açılış sahnesinde, tanık olduğu "korkunç bir gösteri"yi, "dehşet verici bir temsil"i –teyzesinin kamçılanmasını ve bu "kanlı işlem"den sonra kendisinin kaçıp bir dolaba saklanmasını–, jest ve imajların ayrıntılarına yurttaşı Genet'yi aratmayan bir titizlik göstererek, son derece teat-

* Jean Genet, *Hizmetçiler*, çev.: Salah Birsel, Nisan Yay., 1990.
** Jean Genet, Çiçeklerin Meryem Anası, çev: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

ral ifadelerle betimler. Bu sahne, kendisinin ifadesiyle köleliğin cehennemine açılan kapı, adeta bu cehennemin acımasız bağrında vaftiz edilişidir. Bizi beraberinde "kanla lekelenmiş kapı"dan içeri soktuğu sırada, hislerini ifade ederken kendini oyuna kaptırmayan iyi bir Brecht oyuncusu gibi, sahnede sergilenen tüm dehşeti seyircinin zihnine ve kalbine salar.

Efendi'nin Douglass'ın teyzesini dövmesine neden olan temel suç, ona –onun "soylu vücudu" ve "güzel ölçüleri"ne– duyduğu arzuya karşılık vermemesiydi. Efendi, teyzesini başka bir köle erkekle yakalayınca, onu "önce mutfağa götürdü ve boynundan beline kadar soydu," ellerini çarpraz yapıp iple bağladı ve kamçılamak için bir kancaya astı. Genet de, *Balkon* adlı oyununda köle ve efendi arasındaki bu aynı ritüelin tekrarlanmasının nedeni olarak arzuyu gösterir.

Jean Racine'in neoklasik oyunlarında olduğu gibi, Genet'nin alegorik oyunlarında da, kaderleri tarafından hükmedilen mitsel karakterler; Roland Barthes'ın *On Racine* adlı kitabında "dilin anlaşılmazlıkları ve niyetlerin devasa boyutu karşısında cümlelerin bükülmesi" diye nitelediği bir söylemden yayılan, ritüelin, disiplin altına alınmış tutkuların, psikolojik şiddetin ve şiirsel hazzın hakim olduğu garip dünyalarda yaşarlar. *Narrative*'deki efendi köle ikilisi, *Balkon*'daki hakim, cellat ve hırsız üçlüsünün habercisidir. Genet'nin oyununda bir kerhanenin çeşitli müşterileri, fahişelerle geçen ritüelvari sahnelerde güçlü adamlar rolüne bürünür: Piskopos, Hakim ve General. Kerhanenin müşterilerinin, üstlendikleri alegorik işlev haricinde ismi yoktur. (Douglass'ın *Narrative*'inde de birçok karakterin ismi alegorik bir simgedir: Bay *Gore* [Kan], Bay *Severe* [Sert], Bay *Freeland* [Özgürülke] gibi.) *Balkon*'un başında sadece Polis Şefi gerçektir, ama o da aslında yerine bir taklitçisi geçsin ister ki, kendisi de arzunun bir parçası olsun ve "erotik gündüz düşlerine karışsın ve... kerhanenin mitolojisinde bir kahraman olabilsin".

Kerhanedeki karakterlerin ağzından, sokaklarda gerçek devrimcilerin gerçek iktidar figürlerine karşı isyan ettiğini ve onları yok etmeyi başardığını öğreniriz. Gerçek Polis Şefi; kerhanedeki Pisko-

pos, Hakim ve General taklitçilerini dış dünyada aynı görevlere atamak ister, ancak onlar içeride birer taklitçi olarak kalmayı tercih eder. Devrimin lideri, Polis Şefi'nin ilk taklitçisi olmak şeklindeki kaçınılmaz rolünü oynamak için kerhaneye gelir (Genet'nin dünyasında devrimciler ezenleri taklit etmek zorundadır), ve görkemli bir jestle kendisini hadım eder. Genet şöyle açıklar: "Çıkış noktam İspanya, yani Franko İspanyasıydı ve kendini hadım eden devrimci de yenilgiyi kabul eden tüm Cumhuriyetçilerdi." Hadım olan devrimci ölür; gerçek Polis Şefi hadım olan taklitçisinin yerini alır ve devrim tekrar başlar.

Balkon'un ikinci sahnesi Douglass'ın özyaşamöyküsündeki bir sahneyi andırır: Bir fahişe tarafından oynanan genç ve güzel Hırsız karakteri, *görünüşte* bileklerinden zincirlenmiştir ve göğüsleri açıktadır, bir banker tarafından oynanan, yüzüstü sürünerek kendisine doğru gelen bir Hakim'e doğru ayağını uzatır. Bir pezevengin canlandırdığı Cellat, Hırsız'ın önüne çıkar. Birlikte, bir mahkemenin işleyişini, erotize edilmiş bir gösteri biçiminde canlandırırlar: Cellat döver ve kırbaçlar, Hırsız çığlık atar ve banker sürünür. Genet Hırsız'a, eğer isterse bir hırsız olmayı reddetme ve Hakim'in rolünü parçalama şansı tanır. Hakim ise, paradoksal olarak asıl *bu* reddin suç olduğunu söyler. Genet'nin acımasız zekâsına göre asıl suç ezeli diyalektikteki rolünü oynamayı reddetmektir. Hırsız, Hakim'in zayıflığını kullanır –onu süründürür– ama hırsız olmayı reddetmeyi başaramaz.

Douglass'taki köleliğin cehennemine giriş –teyzesinin dövülüşü– sahnesindeki Efendi, Hakim'in ve Cellat'ın bir bileşimidir ve Hakim gibi, o da kızın çığlıklarına yönelik erotik bir arzu hisseder. Peki Efendi'nin Hakim gibi süründüğünü ne zaman göreceğiz? Çocuk Douglass bu sahne karşısında korku ve dehşete kapılır ve doğru biçimde, kendisinin de yakında bu sahneye çıkacağını hisseder.

Douglass, Baltimore'da on iki yaşında, bu sefer özgürlüğe açılan bir kapıdan geçerek, yazar olmak isteyen bir sanatçının temel becerileri olan okuma yazmayı öğrendi. Baltimore'da efendisi olan kadın ona okuma yazma öğreterek büyük bir günah işlemiş olur –bu hem Beyazlar hem de Siyahlar için ağır cezalar öngören bir

suçtur– ve kısa süre sonra kocası bu suçun gereğini yerine getirir. Efendi karısına, okuma becerisinin genç Douglass'ı kontrol edilemez ve bir köle olarak işe yaramaz hale getireceğini, ve onu "rahatsız ve mutsuz" kılacağını söyler. Okuma yazma konusundaki bu önemli sözler Douglass'ın içinde uyuyan devi, mücadele etmeye kararlı ruhu uyandırır ve onu tamamen yeni bir yönde düşünmeye iter. O ana kadar, Beyaz adamın Siyah adamı köle etme gücünün sakladığı gizemi çözememiş olan Douglass'ın Efendi'si istemeden kölelikten özgürlüğe giden yolu onun için aydınlatır ve (ironik olarak) karısından çok daha iyi bir öğretmen olur.

Efendi'nin karısının bıraktığı yerden sokaktaki mülksüz, aç, Beyaz çocuklar devralır: Douglass onlardan ekmek karşılığında ders alır. Okudukça kendisini köle edenlere karşı öfkesi, varlığından duyduğu ıstırap ve ölme arzusu artar: Okuma kendi koşullarına dair bir bakış açısı sunsa da bir çözüm göstermez; ona düşünmenin lanetini ve ihsanını getirir –hastalıklı bir öz-bilinç; özgürlük düşüncesi duyularına ıstırap verir. *Köleliğin ilgası* sözü içine hayat üfler ve kendisi de bir sömürge kölesi olan iyi bir İrlandalı'nın tavsiyesi sayesinde, kaçmak için kendi geçiş kağıtlarını yazması gerektiğini ve dolayısıyla okumak kadar yazmaya da ihtiyaç duyduğunu kavrar ve kaçışına hazırlanır. Kaçtıktan sonra "ilgacı" sıfatını hak ettiğini düşündüğü bir Beyaz adama kendisine bir isim koyma ayrıcalığını tanır, elbette annesinin ona verdiği yegane isim olan Frederick'in kalması koşuluyla. Edebiyatın *güç*'üne kalpten inanan birisi olan ilgacı, Sir Walter Scott'un *The Lady of the Lake* adlı eserini okumaktadır ve "Douglass" ismini önerir. Böylelikle siyasi bir radikal olan bir köleyle haksız yere sürgüne gönderilen epik kahraman olan soylu İskoç kralının bileşiminden yeni bir kimlik doğar.

Yazmayı öğrenmeye, köle olarak çalıştığı tersanede, marangozların işaretlediği tahta parçalarındaki dört harfi kopya ederek başlar. Douglass için yazmak, her şeyden önce, dünyayı tasvir etmek için değil, dünyaya müdahale edip sonunda onu değiştirmek için vardır. Mükemmel bir metaforla, gemi inşasında çalışmasıyla, çapulcu, korsan Efendi'lerden uzağa, kölelikten özgürlüğe doğru yol alacağı gemisini oluşturmak için yazmayı öğrenmesi iç içe geçer.

Fakir Beyaz çocuklarla yarışarak derslerine devam ederken, normalde gerginlik ve kavgayla örülü sınıfsal ayrımları aşan ilişkiler kurar. Tebeşirle çitlere, duvarlara ve kaldırımlara harfler yazar ve baskıcı bir düzen içinde bir isyankâr haline gelir. "Efendi Thomas'ın kopya kitabındaki boş bırakılmış yerleri, onun yazdıklarını kopyalayarak doldurdum. Efendi Thomas'ınkine çok benzer bir el yazısına sahip olana dek bunu sürdürdüm." Öğrenci sonunda bir öğretmen haline gelir ve köle arkadaşlarına okumayı öğretmek gibi affedilemez suçlar işler. Efendisinin elyazısıyla kendisine bir geçiş kağıdı yazıp özgürlüğe kavuşur ve özgürleştirme çabasını orijinal yazılarıyla sürdürür.

***

Genet, satın alacak parası olduğunda bile kitap çalardı ve bir hakime, birisi çıkıp kendi kitaplarını çalsa bundan gurur duyacağını söylemişti. Cocteau da bir seferinde onun müthiş bir yazar ama korkunç bir hırsız olduğunu söylemişti. Genet çok genç yaştayken çabucak şunu kavramıştı: "Hayatta her şey bana yasaktı... O yüzden ben de bir muhasebeci ya da yazar konumunu değil... dünyayı gözlemleyebileceğim bir konumu benimsedim. On üç ya da on beş yaşımdayken içimde... gelecekte olacağım yazarı yarattım." Yerel aksanla değil, sivri bir Paris Fransızcasıyla konuşurdu. Genet, okulun hemen yanında oturduğundan kendisine okuma yazma öğreten öğretmenini sık sık ziyaret etti, ciltler dolusu okudu, okul malzemelerinden çaldı ve hep bir ajitatör olarak, diğer sosyal güvenlik çocuklarını da çalmaya teşvik etti. Bu kimsesiz çocuk, oğul rolünü, bunun bir yanılsama olduğunu bilerek oynarken, hırsız rolünü benimseyip sahiplendi.

Sosyal güvenlik kurumlarında yetiştirilen çocukların eğitimi on üç yaşında sona erdiği halde, talihli Genet tipografi öğrenmesi için bir meslek okuluna gönderilir ama okuldan kaçar. Genet, kaçışından sonra köle muamelesi görür ve Douglass'ın da sık sık başına geldiği gibi, vücudunun tüm bölgeleri ve kıyafetleri en küçük ayrıntısına dek belgelenir, ölesiye nefret ettiği Fransa tarafından vü-

cudu sömürgeleştirilir. Suçlunun boyu, burnu, ağzı, çenesi, gözleri, siması ve "efemine bakışları", ayrıca elbette kıyafetindeki renkler gereğince not edilir. Douglass, erkek, kadın ve çocukların at, koyun ve domuzlarla yan yana –ve eşit konumda– maruz kaldığı bu tür "yakın" incelemelerin ve "kaba tetkiklerin" gaddarlığını anlatır. Meslek okulunun müdürü Genet'nin kaçışını "macera romanları okumaktan kaynaklanan garip bir zihniyet"e yorar. Yani çocuğu özgürlüğe kışkırtan edebiyattı; aynen Douglass'ın *The Colombian Orator* gazetesinde bir efendiyle kölesi arasında geçen, kölenin efendisini kendini azat etmeye ikna ettiği bir diyaloğu okuyup, aynısını uygulamaya kalkması gibi. Bay Covey'nin Douglass'ı iple bağlamaya çalıştığı sahne Douglass'a mücadele etmeye kararlı bir adama dönüşme fırsatı sunar. Eğer Köle, köle olmayı reddederse, Efendi'nin varlığını elinden alır. Ancak bu reddedişle birlikte efendiyi taklit etmiş olur: Silah (Cellat) rolüne bürünür, "köleliğin kanlı eline kaba kuvvet"le karşı koyar ve Bay Covey'nin kanını döküp onu korkudan bir yaprak gibi titretir.

Douglass ehilleşsin diye kapı dışarı edilip Bay Covey tarafından alınmadan önce, Kaptan Thomas Auld adıyla bilinen, zira Efendi ünvanın saygınlığına sahip olmayan efendisi tarafından bilinçli bir biçimde aç bırakılıyordu. Douglass, Kaptan Auld'un "iç güveysi" bir köle sahibi olduğunu, evliliği sayesinde köle edindiğini söyler. Auld içgüveysi ve fakir olduğu için, bir bakıma sahip olduğu köleler gibi kimsesizdi, dolayısıyla, beceriksiz bir adam olduğu kadar kötü bir oyuncu da olduğu için, gerçek bir köle sahibinin ancak "havasını, sözlerini, tavırlarını" taklnabilirdi. Efendi rolü, "güç, korku veya hile" kullanarak aldatma kapasitesi ve iktidar istemi gerektirir ve kölelerin Efendi'ye nasıl davranacağı tamamen efendinin rolünü oynama becerilerine dayanır. Kaptan Auld, sadece köle sahipliğine değil, Metodizm mezhebine de sonradan geçtiği için, sınırlı becerilere sahip kötü bir aldatıcıydı, hep başkalarını taklit etmek durumundaydı ve sık sık kölelerinin alay konusu oluyordu; haliyle de, İncil okuyan Douglass'ı çekemiyordu. Onu ehilleştirmeye çalışmaktan bıktı ve kendisinden daha iyi bir taklitçi, bu role daha uygun bir kişi belki bu işi yapar diye onu kovdu. Bay Covey, fakir

bir kiracı çiftçi ve din öğretmeniydi ve geçimi, Efendi rolüne soyunan zengin köle sahipleri için köleleri ehilleştirerek kazandığı üne dayanıyordu. Doğuştan bu role ait olmayan ve kendisi de bir bakıma fakir Beyaz bir köle olan bu adam kesinlikle Efendi Thomas'tan daha iyi bir aktördür. Pusudaki yılana benzeyen Covey, hayatını "en rezil aldatmacaları planlamaya ve gerçekleştirmeye" adamıştı: Her şeyi sahteydi. Eğer "efendilerin yüceliği kölelerine de geçecek olsaydı", Douglass, sözde kendisini ehilleştiren ve köle yapan Covey'e bağlanarak bir milim bile yükselemezdi. Ancak Douglass, rolünü oynamayı –"ayakta durup, söz dinleyip, korkudan titremeyi"– reddetti. Covey'nin uyguladığı şiddete karşı asıl Efendi'sinden destek bekleyip başarısız olunca, kendini savunup bir Beyaz'a el kaldırmak suçunu işledi. Bu davranışıyla gerçek bir insan haline geldi ve Covey de şikayetçi olmaya kalkışmadı, çünkü on altı yaşındaki bir kölenin onun kanını döktüğü duyulacak olsa köle ehilleştiricisi olarak ünü paramparça olurdu. Douglass böylece Covey'i kuyruğundan yakaladı ve bu davranışıyla yeniden doğup "köleliğin mezarlığından özgürlüğün cennetine" yükseldi.

Aynen Hakim gibi, Efendi de, Genet'nin "kesin özgürlük alanı" (mutlak özgürlüğü kastediyor) dediği yerde bulunduğu için ölü sayılır: Covey, Douglass'ın ifadesiyle "sorumsuz iktidar denen zehir"i içmiştir. Genet'nin dünyasında her ceza, her dayak, Efendi'nin hayatına mal olur: Efendi'nin içindeki insanlık, rolünden kaynaklanan davranışlarıyla zehirlenir. Bir Hıristiyan olan Douglass, rolü yüzünden insanlığı yok olan köle sahibine acır; radikal bir eşitlik taraftarı, suçlu ve azizi birleştiren alışılmadık bir mümin olan Genet ise sadece diğer suçluların ve mülksüzlerin insanlığından bahseder. Genet'ye göre iktidar yapısının üst basamaklarında bulunan herkes aktördür ve tüm jestleri sahtedir. Sadece hiçbir mülkü olmayıp da her kural ve düzene karşı gelenler kendi insanlığından bahsedebilir; ancak bu insanlık da onların yönetici sınıf rolü oynama arzuları yüzünden sürekli kirlenir. Cübbelerini giyer giymez birer cesede dönüşen yüksek memurlara ise Genet hiç insanlık atfetmez. Devrimin lideri de kaçınılmaz olarak kendisini ezeni taklit etmek zorunda olduğu için onun da bir cesede dönüşeceğini söy-

ler. Douglass, kendisini dövmeye kalkışan efendiye (Covey) eliyle karşı durduktan sonra, şeklen köle olsa da aslında artık köle olamayacağına karar verir. Özgürlüğüne kavuştuktan sonra, elini sadece yazmak için kullanacağını, böylelikle kendini ezenleri taklit etmeyi terk edeceğini ve ölümcül ve öldürücü efendi-köle, hakim-hırsız diyalektiğinden kurtulacağını düşünür. Sanatçı rolünü üstlenerek "insanların zihnine ulaşmak için" kendi yaşamının imajını sunar. Ve yaşamaya devam eder.

***

> Bir de başka türden bir sanat eseri vardır ki, özünde saldırgan ve ateşlidir... sanat eseri devrime hizmet edemez, ayrıca benim fikrimce her tür değeri ve otoriteyi reddeder... Devrimin görevi kendi karşıtlarını cesaretlendirmektir, yani sanat eserlerini. Bunun sebebi, soyutlanmış tek bir sanatçının mücadelesinin ürünü olan sanat eserinin, tefekküre meyletmesi ve bunun da uzun vadede burjuva olsun olmasın her tür değerin yok edilmesine ve bunların yerine özgürlük dediğimiz şeye gittikçe yaklaşan bir şeyin koyulmasına yol açmasıdır.
>
> GENET

Genet *Hizmetçiler*'de iki kızkardeşin hem çok sevip hem çok nefret ettikleri hanımefendilerini öldürmek amacıyla kalkıştıkları obsesif ve başarısız girişimi anlatır. Oyunun sonunda içlerindeki hanımefendi fikrini öldürmeyi başarırlar: Kızkardeşlerin küçüğü olan Claire, Madam rolünü oynar, Madam için hazırladıkları zehirli çayı içer ve ölürken, büyüğü Solange, köleliğin mezarından –Madam'ın "süslü cesedi"nden– kurtulup yeniden doğuşlarına tanık olur. Martin Scorsese'nin Rupert Pupkin karakterinin evinin bodrumunda TV'deki gece sunucusu Jerry Langford rolünü oynaması ve bir gece televizyona çıkmak için adam kaçırma suçu işlemesi gibi, hizmetçiler de "ömür boyu avanak" olmaktansa bir günlüğüne kraliçe olmayı yeğler.

Solange'ı özgürlüğe iten okumaktır: Okuduğu suç haberleri Madam'ı öldürme ve kulluk bağlarını koparma yönündeki kuvvetli arzusunu besler. Aynı şekilde Douglass da köleyken, efendisinin

karısı "hiddet dolu bir yüzle" ona koşup "tüm korkusunu aşikâr eden bir tavırla" elindeki gazeteyi çekip almıştı. New Bedford'da özgür bir adamken *Liberator* adlı gazeteyi satın alıp tarif edilemez hisler içerisinde okurdu. Gazete onu besliyor, ruhuna alevler salıyor, hâlâ köleliğin pençesinde olanlara karşı daha önce hiç duymadığı bir duygudaşlıkla dolduruyordu. Köleliği adeta bir Genet oyunundaki abartılı karakterlerden biri gibi, "milyonların kanıyla kızıla bulanmış" giysiler içinde ve "açgözlülükle etimizden kendine ziyafet çeker" halde canlandırıyordu.

> Gerçekten orijinal bir sanat eseri her zaman için bir saldırıdır. Duyarlılığımızı değiştirmek, vizyonumuzu dönüştürmek amacıyla alışkanlıklarımıza şiddet uygular.
>
> BERNARD FRECHTMAN, GENET'NİN ÇEVİRMENİ

Mücevherleri ve şişirilmiş trajik jestleriyle, abartılı ve kızıllara boyanmış Madam figürü; onu taklit edecek derecede seven ve onu öldürmek isteyecek derecede ondan nefret eden iki hizmetçi, iki kızkardeş. Okuduğu *Gerçek Dedektif* adlı kitap Claire'in alışkanlıklarına şiddet uygular: Madam'ın gözünde iyice "acayip"leşir, kitap Madam'a gereken hızda hizmet etmesini engeller ve Claire'i bir suç planlamaya iter: Okları Madam'ın aşığı Mösyö'ye yöneltmek için polise Madam'ın kaleminden kurgusal mektuplar gönderip Mösyö'yü en aptalca hırsızlıklarla itham eder (Genet'ninkilerden pek farklı olmayan suçlar). Claire'in kurguları Mösyö'nün tutuklanmasına neden olur ve ayrıca Madam'ın da suçlu olduğu ama suçu Mösyö'ye atmaya çalıştığı ve cezayı hakettiği anlamı taşır. Madam rolünü oynayan Claire, Madam'ın el yazısını taklit ederek onun sevgilisini hapse gönderen mektupları, "hiçbir imla ya da sözdizimi hatası olmaksızın, hiçbir karalama yapmadan," kaleme alır. Kusursuz kurgularıyla "gözyaşları içinde Madam ve kelepçe vurulmuş sevgilisi" imajını oluşturarak Madam'ı öldürmeye çalışan Claire sonuçta bunun tam zıttına yol açar: Madam'ı bir suçluya yakınlığı sayesinde şöhrete kavuşturup, zarifçe acı çeken bir azize dönüştürür.

Oyunun açılış sahnesinde, Madam ortada yokken, Claire Madam'ı ve Solange da Madam'ı öldürmeye çalışan Claire'i canlandırır. Hizmetçi Claire, hizmetçilerin gerçekte birbirini sevmediğini düşündüğünden, Solange'm aslında Madam rolünü oynayan *kendisini* öldürmeye çalıştığını düşünür. "Pislik...pisliği sevmez." Biri diğerini sevmez çünkü biri diğeri olmak istemez. Sadece, hizmetçilere yönelik aşağılayıcı bakış açısını içselleştirdikleri Madam'ı sevip o olmak isterler. Buna göre, Madam rolündeki Claire hizmetçileri hakir görmek durumundadır: "Onlar insan sayılamaz. Hizmetçiler vıcık vıcıktır. Onlar kokuşmuş bir lağım gibi odalarımızdan ve koridorlarımızdan akar, üstümüze bulaşır, ağzımıza girer, bizi kirletir. Sizi kusmak istiyorum!"

Bunun aksine Douglass diğer köleleri "şu ana kadar hissettiğim her şeyden güçlü bir sevgiyle" sever ve kurgusal geçiş kağıtlarını kendisi ve diğer kölelerin ilk kaçış girişimi için yazar. Büyük ihtimalle, küçük görmek bir yana çok sevdiği arkadaşlarından biri tarafından ele verilip yakalanınca o da Claire gibi ihanet duygusuyla sarsılır. Tutuklandıklarında kendisi kâğıtlarını yakar, diğerleri yutar ve "hiçbir şeye sahip olmadıklarına" yemin ederler. En korktuğu şey başına gelip arkadaşlarından ayrılınca bir sonraki kaçma girişimi başarıya ulaşır.

Kaçtıktan sonra, kısa ama zorlu bir süre boyunca hiç kimseye güvenemez. Genet'nin örnek aldığı kişilerden biri olan Racine'e yaraşır bir monologda, birisinin kendisini anlaması için nelerin gerektiğini anlatır: "Yabancı bir ülkede kaçak bir köle olsun... benim yerimde olsun... acımasız insan avcılarının peşinde olduğunu hissetsin...en zorlu durumlara maruz kalsın...işte ancak o zaman angaryalar çekmiş ve kamçı yaraları taşıyan kaçak kölenin çektiği zorlukları anlayıp ona sempati duyabilir."

Claire gerçek Madam'ı çayına uyku ilacı katıp zehirlemeyi başaramayınca, Solange daha fazla köle rolü oynamayı, "orada oturup korkudan titremeyi" reddeder. Madam rolündeki Claire çayı kendisi içmeye karar verir. Böylelikle kendisini Solange'dan koparmayı başarır ve Solange da tamamen teatral bir jestle "buz kalıbı" Madam'dan kurtulup suçlu/azizlerin safına katılır. Solange, Madam'ın

taklitçisi kızkardeşini yok etmeyi başarır, aynen Douglass'ın Efendi'nin taklitçisi Bay Covey'i yok etmesi gibi. Ancak aradaki fark şudur ki, Douglass, Genet'den çok daha az fantastik bir tavırla ve çok daha zorlu gerçek koşulların etkisiyle, sonunda gerçekten, Covey'nin titreyen görüntüsünden özgürleştirir kendini ve bütün köleler, "bizzat kendileri olarak değilse de isimlerinin taşıdığı cehennem azabıyla," onun yanındadır.

***

Büyük Ev Çiftliği yolundayım,
Hey-ya, hey-ya, hey!

Büyük Ev Çiftliği'nde ayak işleri yapmak için seçilen köleler, ki bu göreve seçilmek uğruna politikacılar gibi kampanya yürütürlerdi, yolda edepsiz ve tutarsız şarkılar söylerdi; şarkılardaki neşeli duygularla şarkının hüzünlü tonu arasında tam bir tezat vardı. Nasıl neşeyle hüzün uyumsuz bir biçimde biraradaysa; prangaların şakırdaması ve zincirlerin şıngırtısıyla, büyük suçlara bol bol büyük kılıf sağlayan bir dine inanan köle sahiplerinin okuduğu vakur dualar ve kutsal ilahiler aynı anda işitilirdi. O sıralar hâlâ, hem büyük eve özlem duyup, hem de kulluk etmekten dolayı keder içinde olmanın kaçınılmaz ikilemine sıkışmış olan Douglass bu şarkıların anlamını kavrayamıyordu. Şarkılar bilincini etkileyebiliyordu ama gözünden yaşlar akması için özgür olması gerekecekti.

"Zaman zaman, bazı zihinlerin köleliğin ne kadar korkunç olduğunu anlaması için, konuyla ilgili ciltler dolusu felsefe okumasındansa bu şarkıları dinlemesinin daha etkili olduğunu," düşünürdü. "Köleliğin insanı nasıl insan olmaktan çıkardığına dair ilk düşünce pırıltıları"m bu şarkılara borçlu olduğunu söyler. Douglass isteyen herkesin Albay Lloyd'un plantasyonunun derinliklerine gitmesini, böylece onların da kölelerin neşe ve hüznü aynı anda yaşadığını görmesini, onların ruhlarının da etkilenmesini isterdi. Bu sesleri bir kere işittikten sonra, artık çoğu Kuzeyli gibi, kölelerin söylediği şarkıların "onların hoşnutluğunun ve mutluluğunun kanıtı" olduğunu söylemeleri mümkün olamazdı. Bu sesleri inceledikçe, kölelik-

ten nefret edecek ve onun pençesindeki insanlara sempati duyacaklardı: Douglass'ın nihai politik niyeti de buydu.

Balkon'da,* devrimin kaçınılmaz sonucu, buharlaşıp, dönüşüp bir şarkı olmaktır. Devrimin lideri tarafından kerhaneden, yani yanılsamanın kalesinden kurtarılan bir fahişe, dava uğruna politik mücadele yürütmeye başlar. Ancak devrimciler, zayıf düşen mücadeleyi tekrar canlandırmak için onu bir şarkıya dönüştürmeye karar verince, tekrar yanılsamalara esir düşer. Ve devrimin ele geçirdiği sokaklardan geçerek kerhaneye dönen pezevenk karakteri, en kötüsünün, yani yağma ve cinayete kışkırtılan kadınlardan da kötü olan şeyin, şarkı söyleyen bir kız olduğunu söyler. Douglass gibi Genet de şarkının dinleyenin ruhunu etkileme gücüne sahip olduğuna inanıyordu. Polis Şefi isyancıların şarkılarının güzel olmasını umar, çünkü güzel oldukları takdirde isyancılara cesaret ya da şarkılar için ölme isteği vermeyeceğini düşünür: Zira güzellik ve politika birarada olamaz. Genet'ye göre, şarkı, eğer güzelse politik bir araç olmaktan çıkmış demektir; yok eğer politik bir davanın bayrağı olmuşsa sanat olmaktan çıkmıştır.

Genet'nin son oyunu, *Paravanlar***, Cezayir'deki Fransız sömürgeciliğini derinlemesine ele alır. Oyunun tasarımındaki ana öğe, oyunun adından da anlaşıldığı gibi, gerçek nesneler dünyasıyla estetik temsil dünyası arasındaki, yani gerçeklik ve yanılsama arasındaki temel gerilimdir. Politik ve estetik eğilimlerinde sürekli kararsızlık yaşayan Genet, önce orijinal prodüksiyonun yönetmeni Roger Bun'a *Paravanlar*'ın "Cezayir savaşı üzerine uzunca bir tefekkür" olduğunu yazmışken, üç yıl sonraysa "Cezayir Savaşı'nı çok da fazla kafana takma" demiştir. Hain hırsız Said, çirkin karısı Leyla ve Said'in anarşist annesi katırtırnakları arasındaki evlerinde yaşarlar (Genet'nin ismi de katırtırnağı anlamına gelir) ve *Hizmetçiler*'deki iki hizmetçinin dilini, yani dışlananların o güçlü ve kaba, nefret ve öfke dolu dilini, kullanarak severler birbirlerini. *Paravanlar* aynı zamanda suçu da ele alır: Sömürge döneminin ardından kişinin kendisini keşfetmesi ve yeniden kurmasının tek yolu, kötüyü seçmektir.

* Jean Genet, *Balkon*, çev.: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 1990.
** Jean Genet, *Paravanlar*, çev.: Sosi Dolanoğlu, Remzi Kitabevi, 1991.

Kendi halkı olan sömürgeleştirilmiş Arap nüfusa her ihanetinde, Said'in şöhreti ve "yüceltilen alçaklığı" büyür. Araplar sömürge güçlerine karşı isyan ederler; ekranlarda beliren bir dizi çizimde meyva bahçelerini ateşe verdiklerini görürüz. Bu gerçeküstü manzarada, Fransız sömürgeci Efendi Harold'un domuz derisi eldiveni, Douglass'ın bahsettiği köleliğin kanlı elini hatırlatırcasına, süzülerek sahneye girer ve Efendi Harold'un sesiyle konuşarak kölelerine sahip çıkmaya çalışır. Ortamdan büyülenip yangını fark etmeyen Fransızlar, Arap isyanının aradığı bahaneyi kendilerinin sunduğunu söylerler: "Biz olmasak... çoktan çürüyüp gitmişlerdi."

Anti-kahraman hırsız Said'in annesi, hiçbir dava gütmemenin ne kadar önemli olduğunu anlatırken, oğlunu başına geleceklere karşı uyarır: Kahramanlaşıp bir Arap şarkısında ölümsüzleşmek. Kadın, tam bir saçmalık dediği bir durum sonucunda isminin bir köy meydanına verilmesi tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır, zira çantasının iplerine sıkışan bir Fransız askerini yanlışlıkla az daha boğduğu için kahraman olur. Bir sembole dönüşeceği düşüncesi karşısında yıkılan bu ebedi anarşist, oğluna şu tavsiyeyi verir:

"Sustur heyecanlarını, üzerlerine pisle onların!"

Genet'nin oyunu hem yaşayanlar hem de ölüler ülkesinde geçer. Karakterler öldüğü zaman, kâğıttan paravanları yırtıp öbür dünyaya geçerler. Ölüler, Said'i aralarına davet ederler, çünkü o onlara ilham veren "küçük çöp yığını"dır, onlara kendinden geçmeyi öğreten serseridir, o artık yargılanamayacak kadar ileri gitmiştir. Onun "boklu" halini muhafaza etmek isterler yitip gitmesin diye. Yaşayanlar, yani Arap savaşçılar, Genet için her zaman yanılsamanın mekânı olan kerhaneden çıkarlar ve Said'den kendileriyle gelmesini ve üzerindeki vatan haini derisini atıp kendileri gibi bir Savaşçı derisi giymesini talep ederler. (Said'in aksine Genet Cezayirli isyancıların tarafını tutuyordu.) Said kaçmaya çalışınca onu vururlar, böylece yine onların dışında kalmayı sürdürmüş olur. Karısı ölmez, kıyafetlerinin arasında yok olup ortadan kaybolur. Said ne ölüler ülkesine geçer ne de bir şarkıya dönüşür. Bunun yerine, sadece onun ve çok sevip nefret ettiği karısının bildiği, ne yaşayanlara ne de ölülere ait olan başka bir bölgeye iner.

Fransa üzerine kitap yayımlamak istemiyorum. Entelektüel olmak istemiyorum. Fransa'ya dair bir şey yayımlarsam, entelektüel rolü kesmiş olurum. Ben bir şairim. Bana göre, Panterleri ve Filistinlileri savunmak benim bir şair olarak işlevime denk düşüyor. Eğer Fransa üzerine yazarsam Fransa'daki siyasal arenaya girmiş olurum –bunu hiç istemem.

GENET

Eserlerinin muğlak ve apolitik doğasında ısrar eden Genet, oyunlarının politik bir amaca hizmet etmek için şarkıya dönüştürülmesine izin vermedi. Bu ısrara rağmen, *Paravanlar*'da Fransız askerlerin ölmekte olan teğmenleri şerefine osurdukları bir sahne yüzünden öfkeye kapılan ordu, gösterimler sırasında defalarca sahneyi bastı –bu da Genet'nin epey hoşuna gitti. Said'i/kendisini asla bayrağa dönüşmemesi gereken "küçük bir çöp yığını" olarak gören Genet, bir anarşist ve Filistinlilerin destekçisi olarak şöyle diyordu: "Bakın şimdi: Filistinlilerin kurumsallaştığı gün onlara destek vermeyi bırakacağım. Filistinliler de diğer uluslar gibi bir ulus olduğu anda, artık onların yanında olmayacağım.... bu noktada onlara ihanet edeceğim." *Balkon*'un teması olan, devrimcilerin kendilerini ezenleri kaçınılmaz olarak taklit ettiği fikrine yürekten inandığı için, Yahudilerin Filistinlilere muamelede, eski efendileri Nazilerin insanlık dışılığını benimsediğini savundu. Genet'ye göre düzeni ihlâl eden bir suç başarıya ulaştığı noktada ihlâl olmaktan çıkar. Sahicilik, sadece isyan eyleminde, yani pozitif alternatif sunmayan negatif eleştiride mevcuttur. Sadece devrim sürecini destekler, asla devrimin sözde zaferini değil. Hırsız Said, aynen hırsızdan yazar olan Genet gibi, kültürel sömürgecilikten özgürleşmek istiyordu: Kendini soyutlayarak, bir şarkıya dönüşmeyi reddederek, cennete gitmek yerine sonsuza dek isyan halinde kalarak...

Genet eşcinsel olması sayesinde "Cezayirlilerin diğer erkeklerden farklı olmadığını" anladığına inanıyordu. Ona kalırsa eşcinsellik ırk ve sınıf ayrımlarını dümdüz eden bir güçtü. ama "kitaplarımı eşcinsellerin özgürleşmesi için yazmadım. Kitaplarımı tamamen farklı bir nedenden dolayı –kelimelerden aldığım haz, virgüllerden, hatta noktalamadan aldığım haz, cümleden aldığım haz için– yaz-

dım." Kitaplarını estetik bir haz uğruna yazdı. Genet, Kara Panterler'i desteklemiş olsa da, bazı Siyahlar onun eşcinselliğine ve teninin siyah olmayışına bakıp onun kendilerinden farklı olduğunu söylediler. Siyah yazar Ed Bullins, "Siyah insanlar cemaatlerine beyaz sapıklığının girmesine izin veremez; bir Panter'in siyahına bürünmüş olsa bile". Bullins, Genet'nin "Siyah sanat, siyah devrim ve siyah insanlar hakkındaki ibnece fikirleri"ne karşı ve Genet'nin kendini "zenci" olarak gördüğünü söylemesine karşı uyarılarda bulundu.

1961 ile 1984 arasında Genet kaydadeğer bir şey yazmasa da şairlikten Üçüncü Dünya'nın mülksüzlerinin, özellikle de Filistinlilerin politik destekçisi olmaya doğru ilerledi, Kara Panterler'i savundu. Şair/anarşist politikaya girmek istiyorsa sanat üretmeyi bırakmak durumundadır. Douglass, efendileri nasıl kendisini "ele aldıysa" (şiddeti anlatmak için kullanılan bir deyim) kendisi de kölelik karşıtı reformu öyle "ele alıp savundu". Genet ve Douglass, düşünme ve yazmanın silahlardan çok daha tehlikeli olduğu inancını paylaşıyordu.

***

> Siyah olmak isterdim. Onların hissettiğini hissetmek istiyorum.
>
> GENET

> Yoksa beyazlık, özünde, bir renk değil de, renklerin görünüşteki yokluğu ve aynı zamanda tüm renklerin bir birleşimi olmasın...?
>
> *MOBY-DICK*

Karşılıklı güç ilişkilerine takıntılı olan Genet, Siyah olmayı istese de, Sartre onu Melville'in beyaz balinasına benzetmiş –"hem korkutucu hem bildik", "koyun kemiği kadar beyaz ve parlak"– ve Genet için "ibneliğin Moby Dick'i" demişti. Eserlerinde diyalektik gerilim takıntısını barındıran Genet kendi içinde Siyah ve Beyaz kutuplarını taşıyordu. Melville'in *Moby-Dick*'te betimlediği ve Sartre'ın buradan alıp Genet'ye yakıştırdığı beyazlık, "adı konmamış bir terör saçıyor"du. "Kavranması imkânsız bir yaşam hayale-

ti" –hayalgücünün görünmez dünyasında yol alan bir şeytan– "karşısında ürktüğümüz renksiz ya da tüm renkleri içeren bir ateizm" olan Genet hiçbir sosyal ya da politik iktidar tarafından kavranamaz, yakalanamaz, içerilemez ya da kontrol edilemez.

Siyah ve Beyaz Genet'de, *Hizmetçiler*'den *Siyahlar*'a* geçmek için kısa bir ip cambazlığı gereklidir. İki hizmetçi sokakta bulunmuş iki çocuk gibi, Madam'ın kölesi gibi giyinmişti, *Siyahlar*'daki karakterlerse mit figürleridir. Genet'nin yaşamöyküsünü yazan Edmund White *Les Negres*'in "Zenciler" olarak çevrilmesinin daha doğru olacağını söylese de, Tennessee Williams bunun tam bir intihar olacağını düşünmüştü. Genet'nin çevirmeni Bernard Frechtmann *Siyahlar*'ı tercih etti, çünkü 1961 yılında *Siyah* kelimesi de hâlâ olumsuz anlam taşıyordu. Oyunun altbaşlığı da *Bir Palyaço Gösterisi*'dir. *Siyahlar*'ın ilk sahnesinde, bir yanda tecavüz edilip öldürülen bir beyaz kadının, ama öyle herhangi bir beyaz kadın değil tüm Beyaz ırkın annesinin cenaze töreni; diğer yanda da olayın sanığı Siyah adamın duruşması vardır –suçlunun adı Ne Köy Olur Ne Kasaba'dır, zira aslında yargılanan tüm Siyah cemaattir. Sanık, çeşitli sömürge görevlilerini temsil eden Beyaz maskeleri giymiş Zencilerden oluşan bir mahkeme heyeti önünde suçu tekrar canlandırmak durumundadır. Heyettekiler, Misyoner, Yargıç, Vali, Kraliçe ve Uşak'tır. Siyah adamın, münasip bir ismi olan Fazilet adlı fahişeye duyduğu aşk da onun içindeki Beyazlığı –belki de Douglass gibi, çok daha etkili olan öfke yerine aşka bağımlı oluşunu– gösterir.

Sahne arkasında süren başka bir dava daha vardır: Siyahların planladığı isyana ihanet eden Siyah hainin davası. Hain, siyahlardan oluşan bir mahkeme tarafından cezalandırılıp idam edilir. Genet'nin eserinde gerçek dünyayla estetik temsil dünyası arasında hep varolan gerilim burada da sahnedeki fantastik şiirsel-dini ritüelle, sahne arkasındaki gerçek dava ve idam arasında ortaya çıkar. *Aziz-Nazarlık-Şehri* adlı karakter bu idamın Siyahların kendi arala-

* Jean Genet, *Zenciler*, çev.: Nami Başer, Ayrıntı Yay., İst., 2000. Yazarların yaptığı ayrım ve tartışmalar nedeniyle bu metin içinde eserin "zenciler" değil de "siyahlar" olarak anılması uygundur. (ç.n.)

rında sahtekârlık edip rol yapmasına son vereceğini ve onlara kendi halklarından insanların kanını dökmenin cezasını öğreteceğini düşünür (ama Beyazlar önünde rol kesmeye devam etmek serbesttir). Oyundaki Siyahlar özgürlüğe kavuşmuş olsa da, sömürgeci etkiden arındırılmış ve gerçekten kendilerine ait olan bir kültürü tekrar ya da baştan yaratmaları için önce içlerindeki Beyazlıktan kurtulmaları gereklidir. Sahne arkasındaki gerçek mücadele, sahnede, yönetilen konumundaki Siyahların, yöneten Beyazlara hâlâ öykündüğü ritüelleştirilmiş mücadelenin hem ideolojik hem mekânsal açıdan kenarında kalır.

Teatral dünyada dönüşüm ve devrimi mümkün kılan şey tam da onun açıkça gerçek dünyadan farklı olduğunun gösterilmesidir, çünkü Genet'ye göre gerçek dünyada bu tür bir dönüşüm mümkün değildir. Gerçeklik aldatıcı ve yetersizdir; tek teselliyi sanat ve görünüş sunar. Sahne arkasında, bir hain idam edilir ve başka bir lider kavgayı devam ettirir. *Aziz-Nazarlık-Şehri* şöyle der: "Amacımız sadece onların [Beyazların] kendileri hakkında bize dayattıkları fikirlere karşı mücadele etmek değil; aynı zamanda onların canlı kanlı bedenlerine karşı da mücadele etmeliyiz." Ama sonunda Siyahlar Beyazları sadece fantazide, Beyaz mahkemenin üyelerini (yani Beyaz maskesi giymiş Zencileri) ritüelle yok ederek yenerler.

> Bu oyun Siyahlar için değil, Beyazlara karşı yazıldı.
>
> GENET

Özgür bir adam olarak New Bedford'a gelen Douglass, oradaki limanda "yüksek sesli şarkılar," "korkunç sövgüler ya da okkalı küfürler" duymasa da, "Önemli mevzu" başlığı taşıyan bir ilândan bir toplantı ya da bir çeşit davanın haberini alır. Karaderili bir adam, kavgalı olduğu kaçak bir köleyi sahibine yerini bildirmekle tehdit etmişti. "Şevkli" karaderili insanlar, birbirlerini kana susamış hainlerden korumak amacıyla, dini bütün bir yaşlı adamı "başkan", yani hakim olarak atadıkları toplantıya haini de çağırır. Hakim bir dua okuduktan sonra şöyle der: "Arkadaşlar hain şimdi aramızda ve siz gençlere onu dışarı çıkarıp öldürmenizi öneririm." Eğer birkaç "da-

ha çekingen" katılımcı çoğunluğun haini "ele alması"na engel olmasa, bu olağanüstü mahkemenin üyeleri ve jürisi bu kutsal ricayı hemen yerine getirecektir. Hain kaçıp ortadan kaybolur ve bir daha asla civarda böyle tehditler işitilmez.

Douglass'ın *Narrative*'inde bahsettiği hain yakalanıp öldürülse, Genet –Douglass'ı okuduğunu varsayalım– bu törenleştirilmiş cinayeti onaylardı. Ancak Douglass'ın "dava" sahnesinde bahsettiği "çekingen" kişiler –gerçek birer Hıristiyan ve devrimci gibi– Hıristiyanlığı suça kılıf eden Beyazları taklit etme döngüsünü kırdılar. Hain bile olsa bir kardeşlerinin öldürülmesine izin vermediler. Bunun yerine hain ortadan kaybolup geride başka hain namzetlerinin gözünü korkutacak bir anı bıraktı, böylelikle taklit döngüsünün ezeli olmadığı anlaşıldı.

> *Kellerkeli:* Eğer beyazlar bizimle ilgili konularda değişiklik yapacaklarsa, bunu bize acıdıklarından değil, bizden korktuklarından yapsınlar!
>
> *SİYAHLAR*

Douglass'ın anlattığı toplantıdaki "başkan" hain namzetleri arasında terör estirmek ister, çekingenler ise karaderili insanın görenleri "dehşet buhranı"na düşüren, *Narrative*'deki önceki bir sahneyi ritüel halinde tekrar etmesini engeller: Bay *Gore*'un [Kan] kamçılanmayı reddederek dereye giren köle Demby'yi soğukkanlılıkla vurması. Dehşet buhranı, Beyazların bu atadan gelme kültürü, özgür kölelerin hayalgücünde yer etmiştir ve onları cinayeti tekrar etmeye iter, neyse ki özgün düşünebilen birkaç çekingen kişi çıkıp çoğunluğun iradesini durdurur. Çekingenler, hain namzetinin öldürülmesine katılmak istemediklerinden dolayı çekingen denerek eleştirilseler de, çekingenlikleri sayesinde birçok insanın ruhunun kardeş kanıyla kirlenmesini engellerler. Karaderili hain namzetini öldürmek suç kabul edilmeyecekti; nasıl bir köleyi öldürmek suç değilse. Cemaatte hiçbir üzüntü olmayacaktı, katiller cezalandırılmayacaktı: Özgür Siyahlar için bu hain namzetinin üç kuruşluk canı vardı. Cemaat yıkıcı bir dönüşüm sonucunda neredeyse gaddar Beyaz Efendi (Bay *Gore*) haline gelmişti.

***

Onların konuşmaları ve tavırları aynen ezenlerinki gibiydi: Douglass'ın marsel usulü dalgalı saçları, Genet'nin "kusursuz gri takımı". Gündelik yaşamın teatralliğine duyarlı, görünüşlerini ve eylemlerini sanat eserlerine çeviren birer züppe, birer artisttiler. Baudelaire olsa, onların yaşamlarına ruh veren şeyi hemen kavrardı: "muhalefet ve isyan: Tüm [züppeler] insan gururunun en iyi yönünü temsil eder: Günümüz insanları arasında çok nadiren rastlanan, saçmalıklarla mücadele edip bunları yok etme ihtiyacı. Züppelik, özellikle demokrasinin henüz tam gücüne kavuşmadığı, aristokrasinin yeni yeni sendeleyip eskimeye başladığı geçiş dönemlerinde ortaya çıkar. Bu zorlu dönemlerde kimi adamlar –sınıfından kopmuş, kızgın, işsiz ama yoğun bir dirence sahip kişiler– yeni bir tür aristokrasi kurma fikriyle ortaya çıkıp bunun daha dayanıklı olacağını zira en değerli ve yok edilemez insani kabiliyetlere ve iş ile paranın sunamayacağı cennetten inme melekelere dayanacağını savunabilir. Züppelik, dekadans dönemlerindeki son kahramanlık patlamasıdır." Suç ve sanatın bu havai birleşimi; bu isyankâr züppelere, bu serserilere efsane statüsü kazandırdı.

Tamamen farklı türden bir efsane olan Lee Harvey Oswald da Genet'nin takdirini toplamıştı:

> Başkan Kennedy'ye karşı özel bir nefretim yok; beni ilgilendirmiyor bile. Ancak yalnız bir adam kalkıp da, Amerikan toplumu ya da Batı toplumu ya da Kötülük'ü reddeden herhangi bir toplum gibi yoğun olarak örgütlenmiş bir topluma karşı çıkınca, evet, ben onun tarafında olmak isterim. O kişiye sempati duyarım, tüm topluma karşı yalnız olan çok büyük bir sanatçıya ne kadar sempati duyarsam o kadar; ben her yalnız adamın yanındayım.
>
> GENET

Genet, bu politik suikastçiyle saf tutarak ahlâki soyutlanma ve sanatsal büyüklük adasına sürgüne giderken, Douglass politik platforma çıkıp, ahlâki bir zafer kazanmış olarak Kötülük'e karşı sesini yükseltir.

VI

İsteyerek kimsesiz olanlar

Herman Melville, en iddialı kitapları *Moby-Dick* ve *Pierre*'in kısa sürede ticari açıdan ve eleştirmenler gözünde başarısız olmasından sonra, uzun bunalımının nihai aşamasına girdi ve *Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street** adlı uzun öyküyü kaleme aldı. Ana karakter hukuk firmasında çalışan bir kopya memurudur. Aynı zamanda Bartleby'nin patronu da olan avukat-anlatıcı karakterine göre, Bartleby hakkında eskiden Washington D.C.'de "Kayıp Mek-

* Herman Melville. *Bartleby*, çev.: Münir Göle, İletişim Yayınları, 1991.

tuplar Ofisi'nde alt düzey bir memur" olarak çalışmış olduğuna dair muğlak bir dedikodu hariç bir şey bilinmemektedir. Anlatıcının bildikleri büroda tanık olduklarından ibarettir, ancak görüp duydukları öyle bilmecemsidir ki, ciddi anlamda bir şey bilip bilmediğini söylemek mümkün değildir; öyle ki, Bartleby'nin ilk okuyucusu olan anlatıcı dahil hiçbir okuyucu Melville'in sunduğu hermenötik bilmece ve yazarın aniden alegori ve mesel düzlemine çıkışı karşısında şaşırmaktan alamaz kendisini –bu bizim için de geçerli. Orta sınıf emekçilerin kabûsvari dünyasının gerçekçilikle gözlemlenmiş detayları üzerine kurulu alegori ve mesel, ya da Wordsworth'ün "ilkel uyuşukluk"unun beyaz yakalılar bölgesine taşınmış hali: Kafkaesk bir Melville. *Bartleby*, değişik bir yazarın, krizdeki bir yazarın hikâyesidir; aynen kendi kariyerini, düşmanca bir ortamda bulunan ciddi bir yazarın kaderinin örneği olarak gören Melville gibi. "Düşmanca" burada "ticari" demektir: Wall Street, Melville'in Amerika'sının metaforudur.

***

Melville, yirmi beş yaşındayken, neredeyse okuma yazması olmadığı halde iki popüler ve beylik kitap olan *Typee* ve *Omoo* ile başlangıç yaptı. Bunlar ham deneyimlerin ortalama bir hayalgücüyle ele alındığı romanlardı ve şüphesiz yazarın özgün pırıltısını taşıyor olsalar da bir bakıma Amerikan kültüründe halihazırda sağlam bir yer edinmiş olan edebi biçimlerin birer kopyasıydı. Birden meşhur olan ve hayatını yazar olarak sürdürmeyi düşünmeye başlayan Melville, büyük edebi eserleri keşfetti, doymak bilmez bir okuyucu kesildi, beylik olanı –yani kâtiplik yapmayı– terk etti ve aldığı ilhamla orijinal işlere kalkıştı –ileride bunun sanatsal bir intihar olduğu anlaşılacaktı. Sonuçta, üçüncü kitabı olan *Mardi*'de –ki *Moby-Dick*'ten bile uzundur– popüler çalışmalarındaki macera-romanı/yolculuk anlatılarını; anlaşılması güç sembolik yolculuk terimleri kullanarak, felsefi ve politik temalara dair zorlu (hatta zaman zaman yorucu olabilen) bir incelemeye, ya da, fiilen, kütüphanede yaptığı kendi yolculuklarının ayrıntılı bir dökümüne dönüştürdü:

eleştirmenler hoşnut değildi; *Typee* ve *Omoo* ile edindiği okuyucular kitabını almak istemedi.

Artık evli ve genişleyen bir ailesi olan ve ucu ucuna geçinen Melville, hâlâ yazarlık yaparak yaşamaya ve ailesini geçindirmeye kararlı olsa da, kültür, yazdıklarını giderek daha fazla reddediyor ve yazdıkları ona çok sınırlı miktarda para getiriyordu. Kültürü (ve bir bakıma kendisini de) memnun etmek için bir yıldan az sürede kaleme aldığı *Redburn* ve *White-Jacket*, *Typee* ve *Omoo*'yu hatırlatan, genç maceracı erkeklerin yabancı ülkelere yelken açtığı türden kitaplardı, ancak sert ve acımasız sosyal sahneleriyle tam bir macera romanı olmaktan da uzaktılar. Kamuoyu yutmadı; inatçı Melville, Hawthorne'a bahsettiği "yamalı bohça" tarzında ısrar etti ve *Moby-Dick*'le *Pierre*'i yarattı. "Dolarlar benim lanetim," diyordu Hawthorne'a, "en çok yazmak istediğim şey yasak, para getirmiyor. Ancak tamamen *öteki* tarzda yazabilmem de mümkün değil."

Herman Melville'in yaydığı inanılmaz edebi enerjiyi anlatmak için basit bir kronoloji bile yeterli:

1846, *Typee*
1847, *Omoo*
1849, *Mardi*
1850, *Redburn*
1850, *White-Jacket*
1851, *Moby-Dick*
1852, *Pierre*

James Joyce *Ulysses*'i yedi yılda yazdı. Melville yedi yılda *Ulysses*'in boyutuna denk dört kitap yazdı, ki bunların biri *Moby-Dick*'ti. Daha otuzlu yaşlarının ortasındaydı. Ardından, başarısızlığı giderek büyüyen yazar, 1850'lerin ortasında birkaç öykü ve 1857'de *The Confidence-Man*'i yazdı. Ardından, hayatının son otuz dört yılında hiçbir kitap yayımlamadı. 1891'de öldüğünde *New York Times*, *Henry* Melville'in ölüm ilanını yayımladı. Başka bir New York gazetesiyse *Hiram* Melville'in ölüm ilanını bastı.

1853'te basılan *Bartleby*'da Melville yaşamını bir bütün olarak, geçmişi ve geleceğiyle görmüştü.

***

Bartleby geldiğinde, Melville'in avukat-anlatıcısı, New York şehrinde Mülkiyet Anlaşmazlıkları Kurulu'nun başına henüz yeni atanmıştır –özel mülkiyetin ayrıcalık ve gereklerinden kaynaklanan zenginliğin yasal koruyucusudur. Onun deyişiyle, "zenginlerin hisse, ipotek ve tapu senetleri arasında sıcacık bir iş" yürütmektedir. Ayrıca hukuk bürosunu da "sıcacık bir inziva" diye tanımlar –sanki uğraştığı hukuki mülkiyet işleri ve işyeri onu vücuden ve ruhen ısıtıyormuş gibi. Öykünün başında kendini okura tanıtırken, belirli bir gururla, bir zamanlar John Jacob Astor'un yanında çalıştığından bahseder, ki adamın ismi bile kulağını okşamaktadır: "Kabul ediyorum ki tekrarlamaya bayıldığım bir isim bu, çünkü yuvarlak ve küresel bir sesi var ve bir altın külçe gibi çınlıyor." Mülkiyet işleri ve olağanüstü zenginlerin isimleri, anlatıcıda tüm duyularını saran bedensel bir konfor yaratıyor, hatta bu, işine düşkün, dışarıya sımsıkı kapalı ve vurdumduymaz adama erotik haz veriyordu.

Anlatıcı yeni görevindeki işlerin hiç olmadığı kadar yoğun olduğunu (keyifle) belirtir. Başka bir kâtip gerekir, verilen ilanı görüp gelen Bartleby işe alınır ve sınırsız bir enerjiyle, gece gündüz, yemek arası bile vermeden kopyalama işine girişir. Bir gün aniden, ortada bir neden olmaksızın, nazik ancak sarsılmaz ret cevapları vermeye başlar. Meşhur yapmamayı-tercih-ederim'lerinden ilkinde, hassas belgeleri kopyalamaya aynı müthiş enerjiyle devam ettiği halde, tashih yapmayı reddeder. İşvereni rutin angaryalardan birini talep ettiğinde, yine "yapmamayı tercih ederim," der. Ardından kopyalama işini yapmayı da reddeder. İşini yapmak istemez. Sonunda işyerinden çıkar: Wall Street'in göbeğinde, sadece gerçek bir Wall Street'linin fark edeceği alışılmadık bir delilik sergiler. Yol boyunca, kendisinden bir açıklama istendiğinde, Bartleby sadece "yapmamayı tercih ederim" der. Basiretli ve sağduyu sahibi biri olmakla hep övünen anlatıcımız, sırayla, önce kafa karışıklığı yaşar,

sonra (belli belirsiz) öfkelenir, bencilleşir, giderek kendi akıl sağlığından şüphe etmeye başlar ve sonunda –onun için en önemlisi budur– "kardeşçe melankoli" dediği bir hisle giderek Bartleby'ye bağlanır.

Bir bakıma, Bartleby'nin işvereni ve anlatıcısı asla şu ilk izleniminin ötesine geçemez: "Hareketsiz bir genç adamdı, bir sabah, yaz olduğu için açık olan büromun kapısının eşiğinde belirdi. Hâlâ zihnimde canlandırabiliyorum onu: Solgun ve kibar, acınacak ölçüde saygılı, çaresiz bir ümitsizlik içinde." İlk izlenimi anlatısal kompozisyonun retrospektif bakışında tekrar görülür: Hikâyeyi anlatarak, Bartleby'yi anlamak ister. (Bu, iki yazarın öyküsüdür.) Eşikte "hareketsiz" durduğunu söyler. Acaba heyecanlı taklalar atmasını mı bekliyordu? Avukatın eşikte duran Bartleby'yi böyle gereksiz ayrıntılarla anlatışında, anlatısının sonunda damıttığı, Bartleby'nin kendisi için gerçek anlamı gizlidir. Bize sık sık Bartleby'nin bir kadavraya benzediğini söyler. Anlatıcımız, anlatı sırasında, ilana ölü bir adamın yanıt verdiği hissine kapılmıştır. Eşikte duran "solgun" Bartleby imajıyla bir bakıma anlatıcı öykünün sonunda Bartleby'nin gerçekten öleceğini öngörmüş olur, ama aynı zamanda –ki bunun farkında olduğu pek söylenemez, en fazla bilincinin kenarında duran bir sezgidir– daha büyük, sosyal ve ekonomik bir ölüm tehlikesini, sistemsel ölümü de ima eder. Dolayısıyla üçüncü bir yazar belirir; Melville'in anlatıcısının bilinçdışını da kavrayabilen okuyucu (biz). Orada, eşikte, der bu üçüncü hikâye anlatıcısı, özel mülkiyet üzerine kurulu toplumsal sistemin reddi, avukatın yaşam tarzının reddi durmaktadır ve avukat sahip olduğu tüm değerlere rağmen, gizemli bir biçimde bunun cazibesine kapılır.

Bir yaşındayken anne ve babasını kaybettiği dışında geçmişi hakkında bir şey bilmediğimiz, kendinden önceki Kaptan Ahab karakteri gibi, Bartleby de karşımıza –bir tür– kimsesiz olarak çıkar. Ahab'ın, ya da Melville'in en meşhur anlatıcı karakteri Ishmael'in aksine, Bartleby, Melville gibi kendi rızasıyla kimsesizliği seçmiş, okuyucu üzerinde belirli bir etki yaratması planlanan bir karakterdir. Bartleby kendisini isteyerek geçmişsiz, ailesiz, memleketsiz olarak sunar –köklerinin olup olmaması önemsizdir. Avukat, "kim

olduğunu, ne zaman geldiğini ya da dünyada akrabası olup olmadığını bize söylemek istemedi" der. (Bu açıdan avukat da neredeyse bir o kadar dünyadan uzaktır: Bartleby'nin ruh ikizi gibidir, onun melankoli ve yalnızlık kardeşidir.) Bartleby adeta şöyle der gibidir: Beni bilmek için şifa bulunmaz soyutlanmışlığımın, "çaresiz ümitsizlik"imin ve dipsiz üzüntümün anlamını bilmek yeterlidir. Kişinin anne babasını bilip bilmemek önemsizdir. Adeta, benim kimsesizliğim bireysel değil ontolojik, burada, bu yerde, bu anda olmanın getirdiği bulaşıcı bir hastalık, benim için ve bana dokunanlar için ölümcül bir hastalık, der gibidir.

Babasını on iki yaşında yitirmiş olan Melville, kendisini yabani doğanın ortasındaki Ishmael karakterine yansıtmıştı. *Moby-Dick* boyunca, şiddet giderek Ishmael'den çekilir, ama kitabın kapalı ekonomisi gereğince, şiddet Ahab'ın –ona İradenin Deccali diyebiliriz– içine akar, o olur. Ahab'a hiç benzemeyen Bartleby, yine de onunla ortak bir yöne sahiptir: Her ikisi de güçlü Amerikan kurumlarına karşı çıkar. Ahab, metafizik intikam arayışı içerisinde Beyaz Balina'ya ölümcül zıpkınını saplamak isterken, aynen şeylerin düzenini ihlâl etmek isteyen ciddi sanatçı gibi, XIX. yüzyılın ilk yarısında Amerikan ekonomisinin kilit noktası olan balina endüstrisini alaşağı etmek ister. Metafizik için ticaret sözcüğü pek bir "yarar" ifade etmez, aynen Melville'in *Moby-Dick*'te kullandığı sembolik anlatım –ki popüler edebiyattaki kâtipliğe karşı bir intikam gibidir– için bir şey ifade etmediği gibi. Oysa bunun tersi doğru değildir: Ahab ve Melville ticaret için epey "yarar" ifade eder. Ne Ahab'ın arayışı, ne Melville'in sembolik anlatısı, Melville'in ve en tanınmış karakterinin (ki Melville'in kendini yansıttığı en saldırgan karakterdir) karşı koyduğu iş dünyasının (balina avcılığı, beylik romancılık) dışarısında yer alır. Melville'in kendisine dair en romantik düşüncesi olan tehlikeli sanatçı figürünün daha pür bir alegorik temsili olan Bartleby, ülkenin finansal merkezini alaşağı etmeye kalkar. Tashih yapmayı reddetmesi, hata ve kaosun özel mülkiyet ilişkilerini ele geçirmesi gibi isyankâr bir olasılığı güçlendirir. Kazanma ve harcama dünyası karşısındaki inatçı kayıtsızlıklarıyla, Ahab ve Bartleby, toplumsal düzenin çürük tahtalarıdır –toplumsal

sisteme karşı yükümlülüğü olmayan kimsesiz çocuk; kimseye borcu olmayan aç bırakılmış kimsesiz çocuk görünümündeki, sınırları ihlâl eden sanatçı.

Her ikisinin hikâyesi de duvarlarla ilgilidir. Wall Street; Mülkiyet Anlaşmazlıkları Kurulu'nun binasını kuşatan ve kendileri dışında manzara bırakmayan devasa duvarlar –anlatıcıya göre Bartleby bu manzara karşısında "kör duvar düşleri"ne dalar-, ve Beyaz Balina'nın duvarı. Mürettebata ilk hitabının ortasında Ahab şöyle sorar: "Mahkumun dışarı çıkmak için, duvarı yıkıp geçmek dışında bir şansı var mıdır?" Ahab tüm doğal olayları Tanrı'nın –ya da Şeytan'ın– kurnaz bir oyunu gibi görür: Kendi hapishanesi haline gelen, doğanın yarattığı duvarı "mukavva bir maske" gibi parçalayıp öte tarafa, gerçek olana geçecek, insanı çıldırtan Beyaz Balina duvarını inşa eden Kötü İlk Yaratıcı'ya ulaşacaktır. Ancak Ahab'ın müthiş iradesi, kendi özgürlüğünün aracı ya da özgür irade değildir asla. Mürettabat üzerindeki müthiş iktidarına rağmen, kontrolsüzce Moby Dick'in peşinden gider; aksini düşünemez bile. Melville'e göre Ahab'ın iradesi kendisine ait değildir.

Bartleby, pasif oluşundan dolayı, Melville'in karakterleri arasında özgür insan rolüne en az uygun olan gibi görülse de, belki de, Melville'in yegane özgür insan figürü, onun en tehlikeli yaratısıdır. Tashih yapmayı ikinci defa reddettiğinde şu konuşma geçer:

"Yapmamayı tercih ederim."
"*İstemiyor* musun yani?"
"Tercih etmiyorum."

Bartleby'nin avukatın sözüne itirazı aslında özgürlüğün kelime dağarcığının yeniden yazılmasıdır: "tercih etmek" ve "istemek" aynı ölçüde "seçim" anlamı taşısa da, Bartleby'nin "tercih etmek" fiili hep (açık veya örtük olarak) dilek kipini, hayalgücü dünyasını çağrıştırır. Bartleby, ancak olasılıkları tarttıktan sonra hoşuna gideni seçtiğini, bir sanatçı gibi seçenekler arasında tercihte bulunduğunu, gerçekten özgür bir seçim yaptığını ima ederken, avukatın kullandığı "*istememek*" Ahab'ınkine benzer bir güdülenmeyi anlatır

–Melville'in italik kullanımı bir ses vurgusunu, gergin bir sesi gösterir; seçilecek tek bir "olasılık" vardır, dolayısıyla "olasılık" yoktur, seçim yoktur, özgürlük yoktur.

Bartleby henüz eşikte belirmemişken, diğer kâtiplerin komik sunuluş biçimi, Bartleby'nin redlerini alegorik bir çerçeveye yerleştirir. Sadece takma adlarını bildiğimiz ve bizzat işverenleri tarafından karakterlerine göre isimlendirilmiş olan "Hindi" ve "Cımbız", biri sabah diğeri öğleden sonra çalışan ve günün diğer yarısında işe yaramayan bu iki kişi, bize birbirini tamamlayan ruh halleri olarak, fiziksel güdülerle hareket eden mekanik yaratıklar olarak sunulur. Bu sindirim sistemi kuklaları zaman zaman sinirli, fevri ve (en önemlisi) verimsiz olur. Ama biri "açık"ken diğeri "kapalı" olduğundan ve her ikisi de "açık"ken son derece "yararlı" –anlatıcı için bu, şirket için faydalı, demektir– olduğundan, gün iyi geçer. "Bekçiler gibi nöbet değiştirirler," der anlatıcı. Avukat pek memnundur. Bartleby'yi işe almasının nedeni yeni bir elemanın kendisini daha da memnun kılacağını düşünmesidir, çünkü "bu kadar ağır başlı görünen birisi" ister istemez diğer iki otomaton üzerinde "verimli bir etki" yaratacaktır. Bununla, onların, biyolojilerine daha az bağlı, daha üretken kâtipler olacağını kasteder. Bu bedenler alegorisini tamamlamak için Bartleby'nin sıradışı zayıflığını, iştahsızlığını hatırlayalım. Melville, zalimce, Bartleby'nin bedeninden "özgür" olmasının, yemeyi reddetmesinin sonucu olduğunu ima eder. Wall Street Amerikası'nda özgür olmak ölmek demektir.

Avukatın hesabı tutmaz. Hindi ve Cımbız aynı mekanik varlıklar olmayı sürdürür ve Melville'in en hınzır komik dokunuşlarından biriyle, Bartleby'nin anlatıcının faydacı arzularının tam zıttı bir etki yarattığını görürüz. Hindi, Cımbız ve bizzat avukat, Bartleby'nin anahtar kelimesini (*tercih etmek*), anlamını kavramadan ağızlarına dolarlar –kelimeyi fark etmeden kullanırlar; kelimeyi kullandıklarını inkar etmek için kelimeyi kullanırlar. Tek istisna avukattır; "'tercih etmek' ifadesini pek de uygun olmayan bir sürü durumda istemeden kullandığını" belirtir ve kâtiple münasebetinin "beni [onu] zihinsel açıdan cidden etkilediğini," söyler. "Acaba daha ileri ve aşırı sapmalara yol açacak mı bakalım?"

Avukat istemsiz –yani düşüncesiz– konuşmalarının farkındadır; Bartleby'nin dilini fark etmeden kullanan Hindi ve Cımbız'a benzediğinin farkındadır. Bartleby onların kolektif bilinçdışının iplerini çekmiştir adeta. Sadece Bartleby isteyerek, yani özgür bilinciyle, tam ve serbest iradesiyle "tercih etmek" der. Avukatın planı suya düşer –Hindi ve Cımbız özgürlüğün sözel cilasını sahiplenmiştir ve öz-kontrolünden gurur duyan avukat kendini istemsiz edimlerle, ya da kimbilir daha nasıl biçimlerde yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Melville'in Bartleby'ye yüklediği alegorik rol tam olarak nedir? Özünde özgür insan figürü, Amerikan kapitalizminin sinir sisteminde durup da ayak uydurmayı reddeden sanatçı olarak bir karmaşayı, belki bir değişim iradesini temsil etmektedir. Ama hangi amaca hizmet eden bir değişim? Buradaki özgür insan, toplumsal düzenin çürük tahtası, bu kimsesiz adam, *bir şeylerden* özgürdür ama bir şeyler yapmak *için* özgür değildir; o varken Hindi ve Cımbız kendilerini sadece farklı bir biçimde yeniden üretirler; yeni bir düzenin yeni insanları olmak yerine, bilinçsiz bir taklit yoluyla daha da kuklalaşırlar. Diğer yandan, ilk başta tam Bartleby'nin alegorik zıddı, Ciddi Sanatçı'ya karşıt İş Adamı gibi görünen avukat, istemsiz davranışlar sergiler ve yaptığı taklitin, sağduyusunu yitirmesinin ötesinde "ileri ve aşırı sapmalara" sürüklenmekten korkar. "Tercih etmek" salgınının tam bu noktasında Bartleby kopyalama işine devam etmeyi reddeder. Avukat neden diye sorduğunda, Bartleby, işyerinin dışındaki kör duvara bakarak, ilk kez böylesi açıksözlü bir tavırla, "Nedenin ne olduğunu kendiniz görmüyor musunuz?" diye yanıtlar. Avukat, Bartleby'nin, son haftalarda kopyalama işinde sergilediği "eşsiz çalışkanlık"tan kaynaklanan görme yetisindeki geçici gerilemeden bahsettiğini sanır. Oysa asıl neden Bartleby'nin düşlerinin nesnesi olan kör duvarlardır bizzat. Avukatın daha kötüsünün gelmesinden, uğursuz bir genel isyandan korktuğu anda Bartleby, Ticaretin Beyaz Duvarı karşısında umutsuzluğunun derin pasifliğine gömülür. Duvarı delip geçmekte kararlı olan Ahab'ın aksine Bartleby vazgeçmiş gibidir. Bartleby, ister *bu* duvar olsun, ister dibinde öleceği Tombs hapishanesinin duvarı olsun, duvarın

"inanılmaz kalın" olduğundan, delinip geçilemeyeceğinden, her yeri çevrelediğinden ve yaşamın hapsedici gerçeği olduğundan –aynen anlatıcı gibi– emindir.

Ancak, onun bu vazgeçişi, paradoksal olarak Wall Street toplumunda daha da güçlü bir kargaşa etkisi yayar. Üstelik metindeki bu uğrak, hem Melville'in toplumsal dönüşüme dair umutlu fantazisi *hem* de sanatsal praksise dair umutsuzluğudur. Bartleby, aynı yaratıcısı gibi, kâtiplik etmekten vazgeçer. Melville'in kopyalamayı bıraktığı an, orijinal romanlarının başlangıcı oldu, ancak tutunmayı başaramadı. Kültür onu görmezden geldi. Melville'in, Bartleby'nin kâtipliği reddetmesinde cisimleşen fantazisi, bu tür bir reddin toplumu radikal bir değişime (daha ileri ve aşırı sapmalara) zorlayacağıydı ve bu fantaziyi öykünün son üçte birlik kısmının çoğunluğunda işledikten sonra bunu terkedip ciddi sanatçının gerçekliğini ortaya koydu: Sanatçının tüm çabaları kendi yıkımına yol açan bir başarısızlıkta son buluyordu. Bartleby'nin alegori çerçevesinde duvara gözlerini dikip durmasının Melville'in yaşamöyküsündeki eşdeğeri, orijinal romanlar yazmaya başlamasıydı. Melville, fiilen, "ciddi" sanatsal arzunun, sanatçı üzerindeki yıkıcı etkisi bakımından; sanatçıda ilk yarayı açan ve onda karşı çıkma itkisini tetikleyen hastalığa, yani ticaret dünyasına denk bir hastalık olup olmadığını sorar. Ticaret toplumu denen hastalık onu tedavi etmeye soyunan iyi doktor rolündeki sanatçı yanında intihar eğilimli sanatçıyı da üretir. Kafka'nın "Açlık Sanatçısı"nın ilk örneği olan Bartleby, kötü bir düzenle bağlantı içinde olmayı reddeder, başka bir düzen de olmadığından, kendini aç bırakarak öldürür.

***

Melville'in uzun öyküsündeki güçlük, karanlık da olsa belirli bir fikri temsil etme işlevine sahip olan baş karakterin sunduğu bilmece üzerinde kafa yorarak değil, anlatıcı üzerine kafa yorarak bir parça aşılabilir. Melville'in anlatıcısı, kesinlikle yaratıcısının bir yansıması değil, Melville'in asla kullanmadığı bir kip kullanan bir karakterdir –istemeden kendi öyküsünü anlatan birinci tekil şahıs

anlatıcının gerçekçi, psikolojik bakımdan yüklü modu.

Anlatıcı, Bartleby'nin "neşeli bir çalışkanlık" içinde olmadığından yakınır. Bartleby'nin, müthiş üretkenliği karşısında önemsiz addedilmesi gereken bu mutsuzluğu, bir nedenle (acaba *hangi* nedenle) bu sağduyulu işadamı için önemsiz değildir. Geriye dönüp baktığımızda, farkında olmadan Bartleby'nin üzüntüsünde bir tehlike sezdiğini söyleyebiliriz. Bartleby tashih yapmayı reddettiğinde, anlatıcının aklına, devrimin "ateşli şair"i Byron gelir ki, onu da asla böyle bir iş yaparken hayal edemez. Avukat, Bartleby'nin deli olduğu sonucuna varsa da kendini "garip bir biçimde gardı düşmüş, etkilenmiş, alt üst olmuş." hisseder. "Garip"tir, çünkü bu hisler bu durumda hiçbir anlam taşımaz –bunlar işverenin gardını düşürür, iş açısından yararlı değildir. Kendisini "son derece mantıksız ve hiç görülmemiş bir biçimde yılgın," hissettiğini belirtir. Bir yandan Bartleby'ye "sağduyu"dan bahsedip "akıl mantık var," derken, bahsettiği akla duyduğu inancın sarsıldığını hisseder; bir şekilde, "tüm adalet ve aklın yitip gittiğini," hisseder ama Bartleby'nin nasıl bir aklı ya da karşı-aklı temsil ettiğini söyleyemez. Akıl diye bildiği şeyle temasını yitirmektedir, "bu çelimsiz, beş parasız yaratık karşısında rezilce geri adım attığı" için utanç duyar; peki öyleyse niçin "kendine karşı isyan edilmesi için yanıp tutuşur"?

Bartleby'yi bir Pazar günü büroda gördüğünde, Bartleby "meşgul" olduğunu söyleyip onu içeri almayı sinirli bir tavırla reddedince, anlatıcı kendisini "hakarete uğramış hisseder ama yine de yanında çalıştırdığı memurunun kendisine hükmetmesine ve onu kendi işyerinden kovmasına göz yumar." Tam bu noktada, iktidar ilişkilerinin yapısı alt üst olurken, anlatıcı hiç de rahatsız edici olmayan bir hüzün, kardeşçe bir melankoli, ortak bir insanlık bağı hisseder içinde. Baş Retçi'yle kurulan bu bağ, azami tehlike anıdır ama üzerinde uzun süre durulmaz. Bartleby tashih yapmayı tekrar reddeder ve işte o zaman anlatıcı aklını yitirdiğini ve "daha ileri bir sapma"ya yaklaştığını düşünür. Bartleby kopyalamayı reddettiğinde anlatıcı, o kırılgan insanlık bağının koptuğunu ya da neredeyse koptuğunu hisseder. İçinden Bartleby'yi "evrende yapayalnız kalacağı bir yere" savurmak ister. Ancak Bartleby henüz tam olarak an-

latıcının sempatisini tüketmiş değildir. Anlatıcı, bir İş Adamı olarak –ki kimliği "adam"lığına dayanır ve adamlığı da asla mülkiyet haklarından ayrılamaz–, Bartleby işyerini terk etmeyi reddettiğinde ona şu soruları yöneltir.

"Bu yerin kirasını sen mi ödüyorsun?"
"Vergimi sen mi ödüyorsun?"
"Bu yer sana mı ait?"

Bu noktada kamuoyu ne der, diye düşünür, skandal çıkmasından korkar, her zamanki ihtiyatıyla, Bartleby'nin "uzun süreli kullanımdan doğan hakla" büroda hak iddia edebileceğinden kaygılanır, müşterileri yitirmekten korkar, bu garip kâtibin hareketsizliğinin bir güruhu harekete geçireceğinden –acaba ne yapmak için?– korkar. Ancak Bartleby işyerinden çıkmayı reddettiğinde, anlatıcı uysalca işyerini terk eder ve Bartleby'nin "mucizevi yükselişi"ni teslim eder. "Mucizevi" sözü doğrudur, çünkü sermayenin mantığına göre bunun anlaşılması mümkün değildir. Nihayet, Bartleby'yi dışarı çıkmaya ikna edemeyince bürosunu taşımaya karar verir ve taşınırken de kendi içindeki bilmecemsi duyguları düşünür: "Bunca zamandır kurtulmak istediğim kişiden nihayet kopardım kendimi." İş Adamı, Bartleby için kaygılıdır, ancak maalesef, çıkmayı reddeden Bartleby serseri diye tutuklanır.

Hep sabit olmayan bir tonla anlatısını sürdüren anlatıcı harekete geçemeyip, Bartleby de harekete geçmek istemediğinden, sonunda toplumsal sistem her ikisine karşı harekete geçer (ikisini de "sabitler") ve sonuçta anlatıcının Bartleby'nin karşıtı değil yarım gönüllü müttefiği olduğu anlaşılır –ancak bu yarım gönüllülük onu aynı zamanda sistemin yarı-isteksiz temsilcisi haline de getirir: Toplumdan kaynaklanan bir psikolojik ve ahlâki felç durumunun mükemmel bir imajı. Son cümlelerinde Bartleby'nin Kayıp Mektuplar Ofisi'ndeki eski işiyle ilgili dedikoduyu bize anlatır: Bu dedikodu alegorik açıdan, en iyi eserlerini bunları asla okumayacak okurlara gönderen Melville'e göndermedir.

Anlatıcı kendini fiziksel açıdan hiç tarif etmese de, onu geçmiş dönemlerin başarılı adam imajının edebiyattaki yansımasıyla hayal

edebiliriz: Şişman, göbekli ve dolayısıyla zengin. Neredeyse hiçbir şey yemeyen Bartleby'nin vücuduna gelirsek; onun fiziksel sıskalığı aynı ölçüde sıska olan tek-boyutlu psikolojik haline uyan bir imajdır. Bartleby'yle Melville bize, olmakla olmamak arasındaki sınırda duran ağırlıksız bir karakter sunar. Onun bu karakteri çizmede, ana karakterini canlı kılamayan bir yazar gibi başarısız olduğunu düşünmemek gerekir. Melville daha çok bize neredeyse silik, boş bir insan örneği sunmak istemiş gibidir: Vurgulamak istediği nokta, kopya etmeyi reddeden ve orijinaliteyi isteyen Bartleby'nin eşikte belirdiği andan itibaren her bakımdan sıska düşmesidir, silik, boş olmasıdır. Bartleby'nin fiziksel, Melville'in ise yazar olarak ölümü, yaşamları boyunca, kâtiplik yaptıklarında bile onları içten içe kemiriyordu: Adeta Melville'in orijinal romanlar yazdığı devre, Bartleby'nin zayıflığının ölümcül devresine denk geliyordu. Kargaşacı yazarları kolayca üstünden silkeleyip gömen ve isimlerini unutan, asla kaçamayacakları bir kültürün avucundaki Bartleby ve Melville, başından itibaren ölüme doğru yol alırlar -aç, evsiz, anasız babasız, kültürel evsizler olarak. Ancak bu sanat suçluları her şeyi göze almıştır.

Melville'den sonraki ciddi sanatçılar ve onların destekçileri tarafından kolayca ve duygusallıkla kullanılan, Sanat ile Ticaret zıtlığı burada alt üst olur. *Bartleby* kaybetmeye mahkum iki kardeşin hikayesi gibidir: Mutsuz Sanat Adamı ve Mutsuz İş Adamı. Peki ya kazanan? Hiçbir müdahaleye fırsat vermeyen Frankensteinvari bir sistem. Fırsat vermemeyi tercih eder de diyebiliriz.

***

Melville'in kimsesiz olduğu miti gerçek ailevi durumundan kaynaklanmıştı –on ikisinde babasını kaybetmişti, annesi de (anlaşıldığı kadarıyla) tam anlamıyla soğuk ve umursamaz biriydi. J.M. Synge'in kimsesizlik miti ise İngiliz kökenli İrlandalı atalarının zengin geleneğini –sınıfsal kökenini, Protestanlık dinini– inkâr edip, kendi ifadesiyle "ılımlı milliyetçilik"i benimseme şeklindeki ideolojik bir karardan kaynaklanıyordu (Synge pek de ılımlı sayıl-

mayacak biçimde, "İrlanda'ya ait her şey gözümde kutsal hale geldi," diyordu). Melville'in otobiyografik miti nasıl en önemli eserlerini beslediyse, kendi isteğiyle kimsesiz olan Synge'in kültürel dünyası da en önemli oyunu *The Playboy of the Western World*'ü [Babayiğit]* besledi. Oyunun yankı uyandıran bölümü sahne arkasında ve oyun başlamadan önce, hakiki İrlandalı kimliğinin efsanevi yurdu Batı İrlanda'da, annesiz bir genç adamın, isyankâr bir öfkeyle baba/ezen figürünü öldürmesi, daha doğrusu öldürdüğünü sanmasıdır. Oyunun kurgusuna bakarak Synge'in kararlı bir Aristotelesçi olduğu söylenebilir: Oyunun konusunu dinlemek bile insana oyundaki aksiyonu hissettirmeye yeter. Ancak Synge'in *Playboy*'da cesurca farklı türleri birleştirmesi karşısında –politik alegori ve rahatsız edici komedinin birleşimi ve son sahnede, aşkı ve özgür İrlanda arzusu elinden alınmış bir kadın kahraman–, Aristoteles'in eski kategorileri herhalde aşılamaz ama orijinal bir şaşkınlık geçirirdi.

***

Oyun açılırken, "vahşi görünümlü ama hoş bir kız" olan Pegeen Flaherty'yi kaba saba bir taşra meyhanesinde, gelinliği için gereken malzemelerin listesini çıkarırken buluruz. Damat adayı Shawn içeri girer. Pegeen işinden başını kaldırıp ona bakma zahmetine girmeden (çarpıcı bir kayıtsızlıkla) babası meyhaneci Michael'ın arkadaşlarıyla sabahlamaya gideceğini ve ertesi güne kadar dönmeyeceğini, kendisinin de geceyi yalnız geçirmekten korktuğunu söyler. Korkak Shawn, hayaletlerden ve özellikle de Rahip Reilly'nin edeceği laflardan korktuğundan kızla kalmak istemez. Kız onun korkaklığıyla dalga geçer; bu damat adayının açıkça İstenmeyen Damat olduğunu anlarız. Bu sırada, "yorgun, korkmuş ve kirli" olan, "kısık bir sesle" konuşan "zayıf bir genç adam" içeri girer. Beklenen beyaz atlı prens bu mudur? Adı Christy Mahon'dur ve oradaki herkese (Pegeen, Shawn, Michael ve Michael'ın ahbaplarına) gün-

* "Babayiğit", *İrlanda Oyunları*, çev.: Özcan Özer ve Saffet Korkut, Mitos Boyut Yay., 2003.

lerdir yolda olduğunu, babasını öldürdüğü için kaçtığını söyler. Beklenmeyen şekilde, bu alelade genç adamın sözleri derhal dinleyicilerini dönüştürür, onları hayrete düşürür ve bu hayret de dönüp genç adamı dönüştürür. Pegeen dudağını ısıra ısıra hemencecik Shawn'u başından savar. Cinayet iddiasının ağırlığı zayıf genç adamı kahraman ve tahminimizce İstenen Damat statüsüne yükseltir. Genç adam karşımızda büyür, cesur ve gözüpek olur.

İkinci perdenin başında, Christy'yi –ki Michael onu yardımcısı olarak alıp kalacak yer vermiştir– yalnız başına, "sevinçli ve neşeli" buluruz; "Artık iyi birisi olacağım," der. Üç taşra kızı, baba katili için getirdikleri hediyelerle içeri girer –haber çabuk yayılmıştır. Dahası kızlar kahramanı o gün yapılacak spor müsabakalarına katılmaya davet eder. Ne de olsa herkesi alt edecek bir "babayiğit" değil midir o? Niye olmasın? Baba katili değil midir o? Baba katilinin şair namzeti de olduğu anlaşılır: Christy, kendisini hayran hayran seyreden kızlara hikâyesini anlatır ve anlatı ve lirizm yeteneğine sahip bir sanatçı olduğunu gösterir, abartılı öykülerinde tam da baba/ezen figürünü öldürüp tüm bir köy halkını ayaklarına kapandıracak bir kahraman figürü çizer. Pegeen ve Christy karşılıklı olarak dönüşüp hemen aşık olurlar. Artık gerçek aşkın önünde engel olan Shawn, Christy'ye Amerika'ya tek kişilik gidiş bileti ve güzel kıyafetler getirir. Christy onu kovalar, ama kıyafetleri almayı da ihmâl etmez. Christy kasıla kasıla kapıya kadar yürür, kemeriyle oynar. Kapıyı açar ve barın dışında ölü bir adam görür, geri gelir. Aşkın önündeki iki numaralı engel, yani Christy'nin öldürdüğü babası ortaya çıkmıştır. Christy hemen içeri kaçar, kapının arkasına saklanır.

Üçüncü ve son perde Christy'nin spordaki başarısının haberleriyle açılır. Her müsabakayı kazanan Batı Dünyasının Babayiğit'i hayranlarının omzunda taşınır ve ödüllerini kabul eder. Ardından kara haber gelir: Pegeen'in babası kızının Shawn'la evlenmesine izin vermiştir. Pegeen bunu reddeder; cesur kahramanı da Shawn'u korkutur, aşkın önündeki birinci engel sıvışmak durumunda kalır. Bunun üzerine Michael Christy'yi kabul eder, çünkü "şu dünyada cesur bir dost elmas değerindedir." Aşkın önündeki ikinci engel,

Baba Mahon, Christy'yi gözüne kestirmiş bir dul kadının oyununa gelip ortadan kaybolmuşken, birden tekrar çıkagelir. Pegeen, kahraman damadın babasını cesurca öldürdüğünün yalan olduğunu görüp hayal kırıklığına uğrar, Christy'yi reddeder. Bunun üzerine Christy işi adam gibi yapmaya karar verip babasını barın (ve sahnenin) dışına kovalar; Christy tekrar içeri girdiğinde, onu eli kolu bağlanmış halde, cinayet suçundan karakola götürülürken görürüz. Pegeen kızgın bir demirle adamın ayağını kavurur. Baba Mahon tekrar sahneye gelir, hâlâ canlıdır ama bu sefer neşeyle oğlunun peşinden köle gibi dolaşır. Bu beklenmedik manevrayla birlikte, dramatik bir komediye uygun bir son için her şey hazırdır artık. Maalesef Shawn ve Pegeen evlenme aşamasındadır ve oyun Pegeen'in tam İrlanda usulü figanıyla son bulur: "Tanrım, onu kesinlikle kaybettim artık. Batı Dünyasının Biricik Babayiğiti'ni kaybettim."

***

Playboy'un konusu komiktir, hatta kilit noktalarda absürdleşir. Komedi geleneğinde bu özelliklerin birleştirildiğine daha önce de rastlansa da, Synge, kışkırtıcı bir orijinaliteye sahip bir oyun yazarı olarak böylesi absürd bir durumu –baba cinayetinin kutlanması– çok iyi gözlemlenmiş bir köy gerçekliğine oturtur. Synge oyunun önsözünde, oyunda sahici karakterler ve sahici "konuşmalar" var (yani uydurmaca yok) der. Bu sahiciliğin kökeni Batı İrlanda'nın gerçek topraklarıdır. Modern metropol –Wordsworth gibi onun için de bu "yapmacık" anlamı taşır– yazarlarının "incelikli kitapları"nda bu sahicilik yoktur.

Playboy'un Dublin'deki ilk gösterimlerinde yaşanan arbedeler, Synge'in köylü yaşamını romantize etmeden ve hicivle karışık ele alışına tepkiydi. Karakterleri kaba saba ve ben merkezlidir ayrıca hiç de kahramansı değildir. Yüzyılın başındaki milliyetçi propagandada olduğu gibi, imparatorluk boyunduruğundan kurtulmaya çalışan, pür İrlandalı ruhuyla dolu azizler değildirler. Arbede çıkaranların karşı çıktığı şey Synge'in sunduğu keskin portreler, özellikle de kadın figürleriyse –ki tarihsel kanıtlar bunu doğruluyor– bu, on-

ların tutuculuğunu gösterir. Ama bu kişilerin fark edip karşı çıktığı şey, Synge'in, köylü sınıfına dayanan başarılı bir ayaklanma şansının çok az olduğu düşüncesiyse, arbedeciler Synge'i gayet doğru kavramışlar demektir.

Pegeen'in yalnız kalma korkusu hemen politik bir anlama bürünür. Pegeen "Kutsal İrlanda"nın şair-hikâyecileri olan eski isyancıları özlemle anarken, İrlanda'nın iki efendisi olan "ülkede çalışmadan duran binlerce [İngiliz] asker"den ve sürekli Rahip Reilly'den bahsettiği için dalga geçtiği Shawn dolayımıyla değindiği, Katolik Kilisesi'nden korku ve nefretle söz eder. Ona göz kulak olması gerekirken, İrlanda usulü sabaha kadar süren bir içki partisine giden babası da Shawn'u Katolik değerleri için değil mali kaynakları dolayısıyla tercih eder: Bu da, Yeats'in deyişiyle "yağlı kasa", yani İrlanda'nın üçüncü efendisi olan paraya göndermedir.

Bu bağlamda, Pegeen geleneksel (dişil) "Kutsal İrlanda" rolünü üstlenir; Christy'nin ilk ortaya çıktığı sırada kendisini kurtaracak kahraman erkeği beklemektedir. Christy işlediği suçu anlatmadan önce Michael ve arkadaşları bir sürü tahminde bulunur, bu sırada her biri emperyalist gücü içeriden vurma isteklerini dışa vurur. Synge bizi burada "hikaye"nin ötesine, "eylem"e taşımıştır: Hayatın bu dinamik ruhu, bu oyunda İrlandalıların içindeki özgürlük arzusunun mitsel hareketinde vücut bulur. Bu oyunun gerçekçi çerçevesinde absürd duran, baba cinayetinin kutlanması ve yüceltilmesi olayı, alegorik açıdan inandırıcıdır. Köylü yaşamının kumlu dokusunun altında patlamak için en küçük bir bahane arayan, bir isyan ruhu, romantik bir edebi figürün önderlik etmesini bekleyen politik şiddet özlemi gezinir. Ve Christy de, Synge'in sahne talimatlarından anlaşıldığı gibi, tam bu bahaneyi sunar. Gerçekte şair-asi rolüne en az uygun adaydır; Pegeen'in ifadesiyle "tepesi atınca müthiş öfkelenen şu ateşli hoş çocuklar"dandır. Dalavereci Widow Quin karakterinin şu sözleri ancak alegori düzleminde bir anlam ifade eder: "Babasını öldüren bir adamın içinde müthiş bir hiddet var demektir." Baba katili figüründe, özel ve kamusal, romantik ve politik biraraya gelir ve Christy'nin gerçekte bu rol için fazla hafif olması tam yerindedir. Bu da Synge'in oyununun her yerinde olduğu

gibi ikili, yani hem komik hem politik bir anlam içerir. Yine de, cemaatin arzusu, onun şair-asi rolüne uygun olduğuna karar vermiştir. Dolayısıyla rolü oynayacaktır, çünkü arzunun gözünde rol onun için biçilmiş kaftandır. Burada, Christy'nin, tüm politik baskıyı temsil eden babasını öldürdüğü iddiasıyla cesaretlenen sanatçı-olarak-cemaat, eldeki bu cılız arzu nesnesini (Christy'yi) alıp umutlarının kahraman gerçekleştiricisi haline dönüştürecektir.

Playboy'un özündeki devinimin temeli, gerçekliğin bütün inatçı pejmürdeliğine rağmen, arzunun bu gerçekliği dönüştürmeyi istemesidir; Synge'deki mizahın kaynağı da budur (Christy'nin aradığı şöhret ve konfordur); bu, Synge'in İrlanda yaşamının her yerinde hissedilen politik bilinçdışıyı tasvir etme tarzıdır; İrlanda'yla ilgili milliyetçi umutları iğneleyerek ele almasının nedeni de budur. Arzu, İrlandalıların fantazi dünyasında sıkışıp kalacaktır çünkü –burada Christy'nin temsil ettiği– arzunun nesnesi arzunun kahramanlık ihtiyacını karşılamaktan tamamen acizdir. Tüm bunlar demek olur ki, Synge'in İrlanda'yı kavrayışına göre, politik arzu, kahraman kurtarıcılara yöneldiği sürece, eyleme ve gerçekleştirilebilir bir niyete dönüşmeyi başaramayacaktır. Öfkeli milliyetçiler bunu kavrasalardı, açılış gecesinde çıkardıkları arbede için daha da sağlam bir gerekçeleri olurdu.

***

Karakterleri ve cemaati ortak bir kadere sürükleyen eylem devrimci değil muhafazakârdır. Özel veya kamusal, Her Tür Haksız Otoritenin Düşmanı şeklindeki heyecan verici (ama yanlış) imajı kafalara yayan, Baba katili Christy aslında babayı öldüremez. Baba'yı öldürmek mümkün değildir. İşlediği suçla şair-hikaye anlatıcı rolüne bürünen suçlu aslında suçlu falan değildir ve onun sınırları ihlâl etme hikâyeleri hikâyeden ibarettir, gerçeklikten kopuk lirik kurgulardır. Oyunun sonunda, baba oğul arasındaki geleneksel güç ilişkisi yok edilmeden kalır; sadece ters dönmüştür, öyle ki ezen rolü oğula geçmiştir. Sevgilisi ve özgürlüğü, aynı şair-baba katili figüründe biraraya gelen Pegeen (ya da İrlanda) bir darbede romantik

aşktan ve özgürlük vaadinden mahrum kalır. Synge'e göre, bunların ikisi de aynıdır, ikisi de gerçeklikten kopuktur. Pegeen, İngiliz emperyalizmiyle birlikte İrlandalıları yönetecek olan Shawn'la (ya da Katoliklikle) evlenir. Ve Pegeen'in en son acı çığlığı –"Batı Dünyasının Biricik Babayiğiti'ni" kaybetmiş olduğu– yürek paralayıcıdır. Christy, babasının deyişiyle "şu yerden bitme velet", zavallı Christy'cik, dünyanın tek babayiğitidir. Bu, İrlanda'yı nereye götürür? Sonunda cemaat en başa, yani bu oyunda, dindirilmeyen (ve dindirilemez) acıdan ayrı düşünülmeyen umudun ortaya çıkışından önceye dönmüştür.

***

İyi birisi değilim, işte bu kadar basit.

WITTGENSTEIN'IN YEĞENİ

Sanattaki çürük tahtalar arasında belki de en çürük olanı Avusturyalı Thomas Bernhard'dır: Bu durmak bilmez parçalayıcının paragrafsız romanlarından etrafa saldırı fırtınaları yayılır –"acıklı bir bok çukuru"na benzettiği ülkesi Avusturya için hiçbir devrim ya da reform vizyonu ya da umutlu bir yeniden inşa hayali sunmaksızın, modern Avusturya'yı teşkil eden her şeyin saldırgan bir eleştirisini yapar. Melville'in *Bartleby*'si gibi, Bernhard'ın yazdıkları da nihilizme balıklama dalar; ancak öykülerinde en karanlık geceyi bile uysal uysal karşılayan Melville'in aksine, Bernhard ışığın yok oluşuna karşı müthiş bir küfürbaz –ve komedisel– enerjiyle öfke kusar: On beş roman, on sekiz tiyatro oyunu, birer kitap kalınlığında altı otobiyografik parça, birkaç cilt melankolik lirik şiir, birçok senaryo.

Yayınlanan konuşmalarında sürekli olarak Avusturya kültürünün ve siyasetinin önde gelen kişi ve kurumlarına saldırıyordu –Nobel ödüllü, saygıdeğer Elias Canetti ve Bruno Kreisky ve Kurt Waldheim (ki eskiden Nazi ordusuna hizmet etmişti) gibi eski şansölyeler de bundan nasibini aldı. *The Woodcutters* adlı romanının satışı kitapta kendine hakaret edildiğini (gayet haklı olarak) düşünen tanınmış bir besteci (ve eski arkadaşı) tarafından bir süre dur-

duruldu. Kitap Avusturya ve Almanya'da haftalarca basını kızıştıran bir skandala yol açtı. Bu tecavüzlerinin en harikuladesi olan; Vişne Bahçesi'nin Çehov'un ölçülü sempatisinin zerresi olmaksızın yeniden yazılmış kara versiyonu olan *Heldenplatz* adlı oyun, Viyana'daki Burgtheater tarafından 1988-89 sezonunda sahnelendi –Bernhard 1989 şubatında ölecekti– ve metnin kimi kışkırtıcı bölümlerinin basına sızması sonucu, açılış gecesi başlama saati geldiğinde iki yüz kadar polis tiyatronun tüm girişlerini sarmıştı. Bernhard, alışıldık tavrıyla, 1988 yılında geçen oyununu, Avusturya'nın Hitler'in Reich'ına katılmasının ellinci yıldönümüne adamıştı. Karakterlerden biri "Şimdi Viyana'da, otuz sekizde olduğundan fazla Nazi var," der. Heldenplatz (Kahramanlar Meydanı): 15 Mart 1938'de Hitler ve ordularının tarihte görülmüş en büyük Avusturyalı kalabalığı tarafından karşılandığı, Habsburg Sarayı'nın önündeki anıtsal meydan. Bir diğer karakter, "meslektaşlarımın sadece yüzde doksanı Nazi" der.

Oyunu İngilizceye tercüme eden Gitta Honegger, "Açılış gecesinde," diye yazar, "sağcı eylemciler (ilk eleştirmenler) tiyatronun önüne at dışkısı döktü." Daha alışıldık türden ve Nazilere sempatisi olmayan bir eleştirmense Bernhard için "bir Viyana Yahudisini bir Alman çobanı gibi havlatıyor," diye yazmıştı. Bu eleştirmen Bernhard'ın her zaman fırsat eşitliğini kötüye kullanan biri olduğunu unutmuştu: Ağır hasarlı Yahudi karakterleri de kötüye kullanma konusunda birer şampiyondu. Açılış gösterisinin sonunda seyirci kırk dakika ayakta alkışladı –yazarın keskin nihilizmiyle bağdaştırması zor bir durum. Viyanalılardan kırk dakika. Bir karakter şöyle der: "Her Viyanalı doğuştan seri katildir."

***

Bernhard'ın biyografisindeki kilit dönemler bir çürük tahta oluşum reçetesi gibi adeta. Annesi onu 1931 yılında, Hollanda'daki evlenmemiş annelere hizmet veren bir evde doğurdu: Kadın, Katolik Avusturya'dan oraya sürülmüştü. Babası onları terk etmekle kalmadı, Thomas'ı asla oğlu olarak kabul etmedi ve Bernhard da ba-

basını hiç tanımadı. Thomas annesini de kadının sarf ettiği korkunç cümlelerle hatırlıyordu: "Hayatımı mahvettin." "Sen bir hiçsin!" "Senden utanıyorum." "Sen de baban gibi serserisin." "Beş para etmezsin." Asıl olarak anneanne ve büyükbabası tarafından Salzburg'da kalabalık bir ortamda yetiştirildi ve burada önce Nazilerin, savaştan sonra da Katolik Kilisesi'nin işlettiği bir okula gitti. Bernhard, kurgularında bu iki rejimi aynı ölçüde faşist addedip birleştirdi: Israrla, bunların Avusturyalı karakterinin derindeki ikiz ifadesi olduğunu yineledi.

On sekiz on dokuz yaşında klasik şana merak sardı ve tam operada bas-bariton kariyerine kendini hazırlamışken, ağır bir zatülcenbe tutuldu, bunun üzerine yanlış (ona göre suç teşkil eden) bir tanıyla tüberkülozdan ölmek üzere olduğu düşünülüp tüberkülozun son evresindeki hastalara ayrılmış sefil bir hastaneye kapatıldı ve burada doktorların umutlarını boşa çıkartmayıp gerçekten tüberküloza yakalandı. Opera kariyeri planları yok oldu ve onu hayatı boyunca zayıf düşüren kalp-damar hastalıklarının ateşlediği kronik hasta kariyeri yükselişe geçti. Kendi içine, yazma üzerine kurulu bir dünyaya kapandı ve yazılarının yegane ve iğrenç nesnesi, onun kendisinden zengin şeylerle besleyici bağlantılar kurmasını engelleyen dünyaydı; kendi içinde bulduğu, birçok bakımdan zavallı benliğe karşı da tiksintiden başka bir şey hissetmedi; kendisini kimsesiz bırakan bir dünyadan onay görmeyi isteyen terk edilmiş bir çocuktu. *Wittgenstein'ın Yeğeni** edebiyat ödülleri dağıtan kişilerin asıl isteği ödülleri alanların üzerine işemektir, der. Ödülü kabul ederseniz, işenmeyi de hak etmiş olursunuz. Kendisine birçok ödül sunuldu ve hepsini de kabul etti.

***

Bernhard'ın yapıtlarında dışkıya bol bol göndermede bulunulur, çünkü tüm yazılarının temel önermesi dünyanın "beyinsiz, kültürsüz" ve iflah olmaz bir "lağım çukuru" olduğudur. Dolayısıyla mo-

* Thomas Bernhard, *Wittgenstein'ın Yeğeni: Bir Dostluk*, çev.: Fatih Özgüven Metis Yayınları, 1989.

dern Avusturya onun için tüm modern Batı kültürlerinin metaforudur. Lağım çukuru, birkaç düşünen insanda –ki Bernhard eserine bunlardan *çok* az sayıda alır– yaşamboyu süren tehlikeli isyancı tepkiler yaratır; tehlikeli, çünkü devrimciliğin çok yüksek perdedeki tonlarıyla güdülenen bir yaşam, sadece devrimcinin bedenini ve zihnini alt üst eder ve sonunda kronik ve hatta ölümcül fiziksel ve zihinsel hastalıklara yol açar –ki Bernhard fiziksel ve zihinsel ayrımını yıkar. Kendi estetik anlayışının psikososyal bağlamı içerisindeki en zarif sunumu olan *Wittgenstein'ın Yeğeni*'nde, Bernhard, adeta Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı'nın nihilist oğluymuş gibi, şu kaçınılmaz soruyu sorar: Devam etmek niye? Neden yakın arkadaşı Paul Wittgenstein'ın zihinsel hastalığına teslim oluşu gibi o da ciğerlerindeki hastalığa teslim olmasın? Ve eğer bu da çözüm olmazsa, neden insan kendini kendi eliyle öldürmesin?

Wittgenstein'ın Yeğeni'nin başında Paul ve Thomas'ı hastanede, iki yüz metre arayla yatarken görürüz; Paul delilere ayrılmış Ludwig kliniğinde, Thomas akciğer hastalarına ayrılmış Hermann kliniğindedir ve iki mekân sürekli olarak paralel tasvirlerle kurgulanır. Hastalıktan yılan Paul'un aksine, yılmaz Thomas isyandan kaynaklanan hastalığına sevinir ve hastalığı kullanarak *zenginleştirir* kendisini. Zenginleşmenin kökeni hastalık, hastalığın kökeni isyan, isyanın kökeni de lağım çukurudur. Thomas gerçek kimliğini hastalığın içinde keşfeder.

Çürümeden kaynaklanan bu zenginleşme nedir tam olarak? Bernhard için bu sanatıdır. *Wittgenstein'ın Yeğeni*'nde bize hastalığın kendi varlığının "yaşam pınarı" olduğunu söylediğinde, aslında bize söylediği varlığının yaşam pınarının lağım çukuru olduğu, onsuz bir sanatçı olamayacağı, onun kendi ilham perisi olduğudur. Sanatçı olmak için *mondo merda*'ya, bok dünyasına, gereksinim duyan çürük tahta sanatçılar arasında en ışıltılı olan Bernhard'dır belki de.

Bernhard'ın sanatının doğası ve işlevi nedir? *Heldenplatz*'da bize iki metafizik ipucu verir:

1. Düşünen kişi her sabah kalkar kalkmaz kusmaktan

alıkoyamaz kendisini.
2. Gerçeklik öyle kötüdür ki
tarifi imkânsızdır
hiçbir yazar onu
gerçekten olduğu haliyle tarif edemedi,
korkunç olan da bu

Burada tanımlanan şey, sanatı bir dışavurum –iç sürecin dışarı çıkartılması– olarak kabul eden romantik teoridir. Yazmak kusmaktır. Besin olarak aldıklarımız aslında zehirdir. Paul'un sanat ya da felsefe üzerine yapıtlar yayımlamak gibi bir huyu olmadığından, tek yaşadığı deliliğidir –ki bu delilik müzik, insanseverlik, kafeler ve Formula I yarışlarına yöneliktir– ve bu yüzden delilik onu zihnen ve bedenen yavaş yavaş öldürür. Ancak bulantısını sanatsal açıdan kullanan Thomas, bunu kusar, (aynen gerçek kusma edimindeki gibi) içimize yaşam gıdası diye giren çürümüşlüğün tanığı olan bir kusmuk söylemi üretir; toplumun suçlarına tanıklık eder. Yazmak; tedavi etkisi yaptığı, öfke bulantısını dindirdiği kadar, bir vefa borcudur aynı zamanda. Bernhard'ın müthiş üretken edebi yaşamı, aslında, kendisini kusturan şeyi berrak bir kusmuk diline döküp sağlamlaştırır; ortada, bu tepkisel sanatın bir şeyleri değiştireceğine dair umut yoktur. Asıl suçlu, sanatçı değil toplumdur ve asla ıslah edilemez. Gerçek tarif edilemeyecek ölçüde kötüdür –Bernhard'ın eserinde durmadan tekrar edilen dehşet budur. Paradoksal olarak, tam da, düşünen insanın her sabah dışarı çıkarttığı, sürekli kusulan bu dehşet, geleneksel tarzda temsil edilemeyenin dolaylı ama etkili bir temsili ve suçlanması haline gelir. Bernhard'ın kurgusal yapıtlarının stil ve biçimi, onun dışavurum merkezli estetik anlayışının organik bir ifadesidir. Onun bölümsüz –paragrafsız– düzyazıları, durmaksızın monolog halinde olan bir insan sesi imajı yaratır; opera kariyerini farklı bir şekilde devam ettirmeyi başaran Bernhard'ın bunaltısının pürüzsüz kanalı olan gırtlağından gelen kusursuz bir legato* gibi.

* Bir dizi notanın ara verilmeden bağlanarak okunacağını anlatan müziksel terim. (ç.n.)

***

Avusturya çelik kartelinin imtiyaz sahibi olan, silah üretiminden milyarlar kazanan ve Bernhard'a göre sadece mal mülke değer veren Wittgenstein ailesi, zihin meselelerini hakir görür ve XX. yüzyılın en tesirli filozofu olan Ludwig Wittgenstein'ı "*utanmaz bir karakter*", "*ailenin aptalı*" olarak kabul ederdi. Bernhard'ın seçtiği başlık kendi başına bir öyküdür: Dehasının ürünlerini asla yayımlatmayan ve sınırsız bir müzik tutkusu olan deli Paul'un tek akrabası Ludwig'dir; her ikisinin de başka akrabası yoktur. Her ikisi de aile tarafından manen terk edilmiştir; Bernhard'ın kendi ailesi tarafından manen (ve fiilen) terk edilmesi gibi. Thomas, Paul ve Ludwig gibi gerçek kişilerin açıkça kullanıldığı *Wittgenstein'ın Yeğeni*, fiilen Avusturyalı kimsesiz sanatçı filozoflardan oluşan yeni bir aile yaratır. Thomas, Paul ve Ludwig: maddiyatçılıklarını sanata verdikleri desteğin arkasına gizleyen Wittgenstein'lara ve Avusturya'ya karşı. Thomas, Paul ve Ludwig: Birbirine kan yoluyla değil, isyan, hastalık ve en yüksek zihinsel başarılarla bağlanan akrabalar.

Tüm roman ve oyunları gibi *Wittgenstein'ın Yeğeni* de bir aşırılık öyküsüdür –Bernhard'ın anlatacak başka öyküsü yoktur. Bu iki adam çok yüksek fiziksel ve zihinsel tehlike içindedir; sebep Avusturya'dır; sebep bu dünya üzerinde ve bu dünya tarafından tatmini imkânsız ihtiyaçlarının azami yoğunluğudur; çünkü ne Paul ne de Thomas gerçek bir benlikten bekleneni veremez –içlerindeki tek şey öfke kılığına bürünmüş yenik idealizmleridir; benlikleri boştur ve Tanrı'nın aksine yoktan var edemezler; çünkü içlerinden biri arkadaşlıklarına ihanet edecektir; çünkü soyutlanma ve ölüm korkusu her şeyi imkânsız kılar. İhtiyacı en çok duyulan şey –bir aile yuvasının ve bir kültürel yuvanın insanı besleyen sevgisi– mümkün değildir. Evsiz olmak, Bernhard'ın aşırılığının dayandığı olumsuz temeldir: "Gerçek şu ki, *sadece arabada giderken* mutlu oluyorum, az evvel ayrıldığım yerle gitmekte olduğum yer arasındayken. Sadece yoldayken mutluyum; gideceğim yere vardığımda birden hayal edilebilecek en mutsuz insan oluveriyorum. Öz olarak, hiçbir yerde bulunmaya katlanamayan ve sadece iki yer arasında mutlu olan insanlardan biriyim."

İlksel lağım çukuruna karşı aşırılık söylemini üreten ilksel aşırı tepkiler *Wittgenstein'in Yegeni*'nin neredeyse her yerinde görülür: "Sadece yoldayken mutluyum..."; "hayal edilebilecek en mutsuz insan..."; "o anda Paul'la müzik ya da felsefe ya da siyaset ya da matematik üzerine herhangi bir sohbet yürütmek imkânsız geldi bana..."; "(Avusturya'daki) bu yerleri sadece acıklı bir bok çukuru olarak tanımlayabilirim ve belki de daha da boklu bir tanımı hakediyor bunlar...entelektüel gayeleri olan hiç kimse *Neue Zürcher Zeitung* bulmanın imkânsız olduğu bir yerde varolamaz... Hiç olmazsa *Neue Zürcher Zeitung* bulunan bir yerde yaşamalıyız dedim ve Paul tüm kalbiyle onayladı beni."; "(kafelerde) asla yeni bir şeyler öğrenmedim ve sadece sıkıldım, rahatsız oldum ve boş yere bunaldım..."; "Gençliğimin ilk yıllarından beri, sahip olduğum en büyük avantajın İngilizce ve Fransızca kitap ve gazeteleri okuyabilmem olduğunu düşünürüm. Ya sırf, birer çöp torbasından ibaret olan Alman gazetelerine mahkum olsam, hayatım neye benzerdi? Kullanılmış tuvalet kağıtlarının kitlesel tedavülü olan Avusturya gazetelerine zaten bir şey demiyorum." Bu noktada aşırılık söylemi ani bir dönüşle acımasızca kendini yargılamaya dönüşür: "Kendimi katlanılmaz buluyorum ve benden bile katlanılmaz olan, benim gibi bir yazarlar ve düşünürler güruhu var. Mümkün oldukça edebiyattan uzak duruyorum, çünkü mümkün oldukça kendimden uzak duruyorum."

Ancak aşırılıkların en önemlisi Paul'le olan arkadaşlığıdır: "Başka bir erkekle kurduğum ilişkilerin en değerlisi." Her ikisi de hastanede olduğu halde, Bernhard aniden, ya kendisinin ya da Paul'un ölümüyle bu arkadaşım yitireceğinden korkar. "Bu adamı, yani konuşurken keyif duyduğum yegane adamı aniden özledim... varolmaya devam edeceksem buna hep gereksinim duyacağım." Sanatını ortaya çıkaran ve dolayısıyla varoluşunun "yaşam pınarı" olan hastalığı gibi, Paul de onun varoluşunun yaşam pınarlarından biridir. Her nasılsa –ama nasıl?– iki pınar birden vardır. Ancak vazgeçilemez olan şey, Paul'le yaptığı sohbetler değildi. Sohbetlerden önemli olan, Bernhard'ın "asla unutmayacağım" dediği şey "konuşmadan geçirdiğimiz müzik geceleri"ydi. Demek ki müzik vası-

tasıyla daha derin bir bağ kurulmuştu –müzik, Bernhard'ın felsefi kahramanları Schopenhauer ve Kierkegaard'a göre, göstergesel olmayan sanat, tüm görüngülerin aşılmasıydı: Paul'le, sezgisel olanın insanötesi sessizliğinde birleşmişlerdi.

Yaşam pınarı lağım çukurudur; yaşam pınarı hastalıktır; yaşam pınarı sanattır; yaşam pınarı arkadaşlıktır: Bu kadar çok yaşam pınarı adayı olunca, Bernhard'ın umutsuzluğu daha belirginleşir. Aslında hiç yaşam pınarı yoktur ve bu dinsiz adam, keskin bir çelişkiyle, müzik estetiğinin içinden lağım çukurunun ötesine uzanır, inanmadığı şeye doğru.

***

Sevgiye en fazla ihtiyaç duyan kişi, sevemez ve sevilmekten korkar: "Aslında *aniden* koşup boynuma sarılmasından ve hıçkıra hıçkıra ağlamasından korktum. Onu seviyordum ama sarılmasını istemiyordum ve elli dokuz altmış yaşındaki bu adamın hıçkıra hıçkıra ağlamasından nefret ediyordum." İşte Bernhard'ın korkularının, 1967 yılında, bu iki arkadaş ayrı kliniklerde aciz haldeykenki tarifi. Tedavisi olmayan o kendini yaralayıcı tarzıyla, incelikli –ve garip biçimde komik– bir dille şöyle der: "Böyle davranan bir kişinin hasta olduğu başından beri belliydi." Bernhard, Paul'un son günlerinde, "aşağılık bir kendini koruma içgüdüsü"yle arkadaşından kaçtığını söyler. Bildiği yegane ve kaçınılmaz gerçek olan ve yüzleşmekten korktuğu ölüm gerçeğinden sakınmak istiyordu. Paul'u terk etti. Paul öldüğünde başka bir ülkedeydi. Son cümlede söylediğine göre bu güne kadar Paul'un mezarını ziyaret etmemiştir.

Eski Ustalar'da*, Bernhard'ın seksen iki yaşındaki alter ego'su olan birinci sınıf müzik eleştirmeni, kendisi için her şey demek olan en önemli müzik, felsefe vs. kitaplarının, karısı ölüp de kendisini Shakespeare ve Kant ve Mozart ve Tintoretto'yla "tamamen korkunç bir anlamda" başbaşa bulduğu anda hiç işe yaramadıklarını, hiç teselli vermediklerini, tamamen saçmasapan duruma düştüklerini söyler bize. Ancak karısı öldüğünde ve karısına dair bilgisi

* Thomas Bernhard, *Eski Ustalar*, çev.: Sezer Duru, Yapı Kredi Yay., İst., 2002.

işe yaramaz hale geldiğindedir ki, zihin dünyasının bir hiç olduğunu, karısıyla yaşamının her şey olduğunu, tek tesellisinin karısı olduğunu fark eder. Bernhard'ın nihilist kaleminin sırrı şudur ki, aslında önemli bir şey, tek bir şey *vardır*, ancak o buna ulaşamaz çünkü elindeyken onu değerlendirmeyi bilemez. Paul Wittgenstein yaşamına girdiğinde kendisi intiharın eşiğinde, umutsuzluğunun doruğundaydı ve Paul hayatını katlanabilir kıldı. Ardından, öz-eleştirisinin en acımasız noktasında, Paul'le yaşadığı acı deneyim yüzünden, kendisi için önemli olan şeyler arasından insanları çıkardığını söyler. Bernhard, hayatını yaşamaya değer kılan Paul Wittgenstein'ı gerektiğince sevememişti: Paul'un ölümünden sonra suçluluk duygusuyla kaleme alınan bir tefekkür.

Bernhard'ın Paul'ü terk edişini ayrıntılandırırken yazdıkları –"İyi bir insan değilim, işte bu kadar basit,"– tedavi edilemez aşırılığının bir tarifidir: Benim kötülüğüm benim ontolojik durumumdur; bu zamanüstü bir kötülüktür ve dolayısıyla zaman içinde gerçekleştirdiğim edimlere bağlı değil. Hiçbir edimim, aşk edimleri de dahil benim kim olduğumu değiştiremez; öyleyse neden onları gerçekleştireyim? Gerçekleştirmedim de. Bernhard, başka bir lağım çukuru daha var, der: *c'est moi*.

Sınırları ihlâl etmek isteyenlerin yaşadığı umutsuzluğun üç yüzü: Melville'in fiilen intihar eden sanatçısı Bartleby; Synge'in sevgiyi ve özgür İrlanda umudunu terk eden Pegeen'i; Bernhard'ın, kendine duyduğu nefrette isteye isteye yuvarlanan Bernhard'ı.

VII

Heinrich von Kleist'ın son manik deliliği
(Bir kurmaca)

21 Kasım 1811 öğleden sonrası yazar Heinrich von Kleist bir cinayetin faili ve bir intiharın kurbanı olmuştu. Bu çift edim, işlediği suçların en büyüğü ve eserlerinin en kötü ün sahibi olanı, *Penthesilea* adlı oyununda savunduklarının nihayet gerçek hayatın sahnesinde sergilenmesiydi. O ve Henriette Vogel, anayolun yaklaşık yüz adım uzağında, küçük Wannsee gölünün yakınındaki bir tepede bulunduklarında, vurulmuş ve kan içinde yatıyorlardı. Resmi rapora göre, "Yaklaşık bir ayak derinliğinde ve üç ayak genişliğinde bir çukurdaydılar." Kadın sırtüstü yatar haldeydi ve Kleist da onun ayaklarının arasında diz çökmüştü, sol eli sol dizinin üzerinde gev-

şekçe duruyordu. Kadının kalçası hizasında duran Kleist'ın başı, hâlâ silahı ağzı doğrultusunda tutan sağ elinin üzerindeydi. Bu yazar-yönetmen, 1810 sonbaharında performans sanatının ilk örneklerinden biri olan söz konusu vahşi-bir-ölüm-olarak-sanat performansı için araziyi keşfe çıkmışken, Wannsee kıyısında şair Fouqué'yle karşılaşıp arkadaşça ve neşeyle tokalaştı. Daha önce bir kez daha orada arkadaşlarıyla karşılaşmış ve en iyi ölüm yönteminin ne olacağını düşünmüşlerdi: Bir bakıma bir öngösterimdi bu. Kleist'ın yaklaşımında, cepleri taşla dolu halde bir sandalda yavaşça sürüklenir ve gözler gökyüzüne çevriliyken kafaya sıkılan bir kurşun ve yuvarlanıp suya düşmek vardı. Sadece yuvarlanıp düşmek. Asıl gösterimde öldüreceği kadın olan Henriette Vogel'den önce, tesadüfen tanıştığı bir şair olan Karoline von Günderrode'yi de sınamıştı. Ancak Karoline intiharını solo gerçekleştirecek ve boynuna taşlarla ağırlaştırılmış bir havlu bağlayıp çıplak göğsüne bıçak saplayarak aşk uğruna kendini öldürecekti: Cinayetten oldukça farklı bir suçtu bu.

***

Manik Delilik Üzerine Bir Diyalog

Öğretmen: **H. v Kleist**, ümitsiz oyun yazarı, ümitsiz aşık
Öğrenci: **K. v. Günderrode**, şair, ümitsiz aşık

1804 Kışı. Nehir kenarında tesadüfî bir karşılaşma.

H. v Kleist: Olayın arkaplanı: Bu, nihayet yıkılıp hasta düştüğüm ve beş ay boyunca yatağımdan veya odamdan çıkmadığım, Mainz dönemi denen sürecimin sonrasına denk düşüyor. (Bu süreç, Fransız imparatorluğunun kuruluşuna ve her tür entrikaya tanık olmak için Paris'e yaptığım yolculukların arasına denk geldi. Ayrıca bunun hemen arefesinde, geçirdiğim manik delilik ya da deliliklerde, iki defa, imparator namzeti ve geleceğin imparatoru Bonapart'ın İngiltere seferine katılmaya çalışmıştım.) Mainz; evdeki müzikle,

yani ailemin kakofonisi ve en son büyük umutlarımın suya düşüşüyle yüzleşmeden evvelki son duraktı. Karşımdaki sorunlarla baş edemediğimde hastalandığımı söylemem yanlış olmaz sanırım. Ya hasta olup yataktan çıkamam ya art arda birçok yolculuğa çıkarım, ya da her ikisi birden.

Bu seferki garip yolculuğumda başka bir gezginle, bir bayanla tanıştım. O andan beri hastalığımın nedenlerine dair her tür kavrayışımı yitirdim. Hastalığı bir yolculuk olarak, zihin nehrinde yavaşça yol alan bir kayık ya da bedenin engebeleri boyunca gerçekleştirilen zorlu bir tırmanış olarak düşünüyorum. Bu bedenin başkasının bedeni olmasını ne kadar isterdim. Bu diyalog belki olayların sıralanışını aydınlatabilir. Her şey sona erdiğinde, herkesin benden başta yapmamı istediği şeyi nihayet yaptım ama o da pek uzun sürmedi. Ardından da kendim, yapmak istediğim şeyi yaptım.

Diyalog

Onu ilk görüşüm: Ren nehrinin kenarında, kuruyup devrilmiş bir çamın üzerinde, elinde bir tarakla ayakta duruyor. Saçları sanki yıkanmaya hazırlanıyormuş gibi çözülü. Yaklaştığımı duyunca, dönüp korkuyla –yoksa tiksintiyle mi?– bana bakıyor.

Heinrich: Sizi rahatsız ettim-

Karoline: (başını sallayarak) Sınırsız bir su kütlesi olduğunu umduğum ama şu gereğinden fazla görünür karşı kıyısıyla sadece bir nehir olan bu suyun üzerinde uzanan kasvetli gökyüzünün altında tamamen yalnız olmak ne kadar güzel.

Heinrich: Gitmemi ister misiniz?

Karoline: Hayır, birlikteyken de yalnız olabiliriz.

Heinrich: Korkarım bu gayet iyi bildiğim bir durum.

Karoline: (sırtını nehre döner) Su sınırsız olsaydı keşke; şu karşı kıyı düşüncelerime ket vuruyor.

Heinrich: Bir şey mi istiyor sizce?

Karoline: Tanınmak istiyor belki de. Ya da bize bir şey vaat ediyor.

Heinrich: Özgürlük mü?

Karoline: İçimizde oraya gitme isteği yaratan şey ne burada?

Heinrich: Üzerinde durduğunuz ölü ağaç bende dengemi yitirdiğim hissi uyandırıyor.

Karoline: Düşmek mi?

Heinrich: Evet, rahatsız olmazsanız –(elini uzatır ve onu daha sağlam bir zemine getirir) sizi dün burada gördüm. Bir şeye el sallıyordunuz.

Karoline: İmkânsız bu.

Heinrich: Bir gemi mi görmüştünüz?

Karoline: Her gün buraya sadece bakınmak için gelirim.

Heinrich: Neye?

Karoline: Bunu sorduğunuza göre yanılmışım demek ki?

Heinrich: Ne konuda?

Karoline: Sizin de onu görebildiğinizi sanmıştım.

Heinrich: Neyi?

Karoline: Geleceği.

Heinrich: Sanki gözkapaklarım kopartılmış gibi geliyor. Hiçbir yerde yaşam belirtisi görmüyorum ama suda, rüzgârda, bulutların hareketinde, kuşların çığlıklarında duyuyorum onu.

Karoline: Demek ki nehrin içindeki nehri hissediyorsunuz gerçekten. Tek istediğim burada tatmin olmak, nehrin serinliğini ve sürekliliğini içime çekmek, daha ötedekileri görmemek.

Heinrich: Burası çok sessiz. Nehir, yanakları kızaran bir bakire adeta.

Karoline: Bu sabah bir fırtına koptu burada.

Heinrich: Buraya daha önce de geldiğimi söylemeliyim size. Bir sandala atlayıp nehrin ortasına kadar kürek çekerdim, sonra sandala uzanıp gökyüzüne bakar ve tüm dünyayı unuturdum. Su beni ele geçirir, bir düş seline boğardı.

Karoline: Bir su kütlesine baktığımda kendimi ölümü düşünmekten alıkoyamıyorum. Gerçi bu birçok başka şey için de geçerli.

Heinrich: Karşı kıyıya geçmek ister miydiniz benimle?

Karoline: Burasıyla orası arasında ne fark var ki?

Heinrich: (bir gözlük uzatarak) Bunu takın lütfen.

Karoline: Bu gözlük yeşil.

Heinrich: Püf noktası da bu. (Kadın gözlüğü takar) Artık gördüğünüzün gerçekten yeşil mi olduğunu yoksa sadece yeşil mi göründüğünü anlayamazsınız.

Karoline: Durmadan, bana ilgisini kaybeden erkeklere aşık oluyorum.

Heinrich: İlgileri tamamen mi kayboluyor?

Karoline: Hayır sadece erotik açıdan. Zihnimle ilgilenmeye devam ediyorlar.

Heinrich: Meseleyi anlıyorum.

Karoline: Sonra da başkasıyla evleniyorlar.

Heinrich: Bir defa nişanlandım ama zihinsel bir ilgi duymuyordum. Zihinsel ilgimi canlandırırsam erotik bir ilgi de doğacak diye düşünüyordum. Açıkçası, ayrıldığımızda onun rahat bir nefes aldığını düşünüyorum.

Karoline: Şimdiki anı düşlerde yitirmek ve tahayyülümde yaşamak için yazıyorum.

Heinrich: Ben yazmamam imkânsız olduğu için yazıyorum. Ne yazabiliyorum, ne yazamıyorum. Yön hissimi yok eden korkunç baş ağrıları çekiyorum.

Karoline: Baş ağrılarım beni kör ediyor.

Heinrich: Nehre dönelim isterseniz. Bir zamanlar bir delilik etmiştim. Daha doğrusu birden fazla delilik ettim ama burada belirli bir tanesinden bahsetmek istiyorum. Yeşil gözlüğümü parçaladıktan sonra, mükemmel bir kendimi yok etme yöntemi keşfettim. Kardeşim Leopold, Potsdam'daki eski alayımdan arkadaşlarım Rühle ve Gleissenberg ve ben birlikte yola çıkmıştık. Bir göle geldik. Kendimi ortadan kaldırmak düşüncesi o gün aklımın ucundan geçmiyordu. Su kütlesine, göle, küçük Wannsee'ye bakarken, ruhumun sonsuz bir arzu denizinin ortasında, bilgi seraplarının arasında, içinde-

ki kaygı ve cehaletle dolu steril bir bölgede terk edilmiş bir sandal olduğunu hissettim –anlarsınız, filozof Kant'ı yeni keşfetmiştim. Yani denizin müthiş deliliğinin insafına kalmıştım diyebiliriz. Tanrı'nın nefesi beni limana taşısın diye açtığım ruhsal yelken iman değil kendini yok etme isteğiydi.

Karoline: Bunu ilk kez mi düşünüyordunuz?

Heinrich: Sahneyi ilk kez kurguluyordum. Kendimi öldürme saplantısı benim için bir sabit fikir, melankolimin özü haline geldi. Burada Mainz'da, Dr. Wedekind deli olup olmadığımı anlamak için beni gözlüyor, çünkü mantıklı yaşamın ufkunda bir şimşek gibi çakan mantıkdışıyla ilgileniyorum. Eğer çıldırmışsam gerçekten, bundan kurtarılmak istemiyorum. Bunu yazılarımda gerçekleştirmek istiyorum. İçimin en derinlerinde olanla, en yalnız tarafımla iletişim kurmak istiyorum.

Karoline: Ama, bu en yalnız tarafımızla sadece başkasıyla konuşurken iletişim kuruyor olmamız ne kadar ironik değil mi?

Heinrich: İşte bu yüzden bunu yalnız değil başka birisiyle yapmayı istemiştim hep.

Karoline: Bunu benim yapmam gerektiğini mi düşünüyorsunuz?

Heinrich: Bir prova yapalım isterseniz.
(Aşağıda bağlı duran bir sandala binerler.)
En önemli nokta, sonucu önceden kesin olarak garantilemek. Gölün ortasına kadar kürek çekiyoruz, bir cebimize taş dolduruyoruz.

Karoline: Epey ağır taşlar gerek. Kaya demek daha doğru.

Heinrich: Ateş ettiğinizde arkaya düşecek şekilde oturun. (Otururlar.)

Karoline: Hedefi şaşırabilirim diye.

Heinrich: Kesinlikle. En kötü ihtimalle boğulup ölürsünüz.

Karoline: Peki bunun nedeni ne olabilir?

Heinrich: Neden, neden... Bunu kutlamak için de yapabilirim, umutsuzluktan da yapabilirim, hiç fark etmez. O gün, küçük Wannsee'nin kenarında, elde edebileceğim herhangi bir Gerçek'in ölümümden sonra artık Gerçek olmayacağını fark ettiğimde parçalanmıştım. Gerçek, dünyada hiçbir yerde yok. Benimle mezarıma gelecek bir Gerçek yok. Her şey boş. Kendimi rahatlatmak zihnimi dağıtmak için göl kıyısında bir delilik daha yaptım. Sağanak yağmurda yürüdüm ve arkadaşlarımı bağrıma bastım. Yağmur uyuşmama yardım etti.

Karoline: Gerçeği mülk edinilecek bir şey olarak görmekle hata ediyorsunuz. Mezarımıza hiçbir şey götüremeyiz ki.

Heinrich: Öylesine yoksulum ki.

Karoline: Öte yandan eğer ben deliysem, benimki umutsuz bir tutkunun sonucu.

Heinrich: Delilik tahayyülün karmaşasından ibaret. Buraya gelirken, üstün bir eser yazamadığımdan dolayı kendimi öldürmem gerektiği gibi bir sabit fikirden mustariptim. Bu bitmek bilmez bir üzüntü yaratıyordu içimde. Napolyon'un ordusuna katılmaya çalıştım ama beni kabul etmedi. Melankoli, deliliğin güçsüzlüğünün sınırına ulaşmış hali; asla şiddete varmaz. Pıhtılaşmış ağır bir kanla dolup tıkanmış damarlar gibiyiz.

Karoline: Bu duruma alışığım ben.

Heinrich: Düşünce hareketleri kesintiye uğramış; öyle ki zihnimin

durumu, affedersin, bağırsaklarımın halini –tam bir tıkanmışlığı– yansıtıyor.

Karoline: Kadınlar için durum farklı.

Heinrich: Yataktan kalkamama sorununuz var mı?

Karoline: Hem de nasıl. Üzüntü ve korku.

Heinrich: Kendimi öldüremeyeceğim korkusu. Eserin başarısızlığı karşısındaki üzüntüm.

Karoline: Sonuç: Bulantı.

Heinrich: Zihnin, bağırsakların, tahayyülün tıkanması.

Karoline: Biraz daha kürek çekelim. (İlerlerler.) Altı yaşımda babam öldü ve on yedi yaşımda bir manastıra kapatıldım. Her nasılsa, etrafım kadınlarla çevriliyken, erkekçe arzular edindim.

Heinrich: Ne gibi?

Karoline: Her şeyden önce, yazma arzusu. Maalesef param yoktu ama paraya sahip olmak da genelde yazma arzusuna yol açmaz. Bir bilmece.

Heinrich: Benim de hiç param yok. Kızkardeşim olmasa işim bitikti.

Karoline: Benim öyle bir kızkardeşim yok. Ve savaş meydanındaki güzel ölüm–

Heinrich: Benim Napolyon'la birlikte ulaşmaya çalıştığım şey–

Karoline: O da benim kısıtlı imkânlarımın ötesinde.

Heinrich: Benim ailemde bu tür ölümler genelde intihardır ve intihar etmek için askeri rütbe gerekmez. Ordudan ayrıldım çünkü subayların insan olduğuna inanmıyorum.

Karoline: Ama askeriyede en azından insanın kendi bağımsızlığını ifade etme şansı var.

Heinrich: Bana kalırsa yok. Bu yüzden yazmaya yöneldim. Bundan önce de öğretmenliği denemiştim. İnsan asker olmayı sadece bu mümkün olmadığı için ister. Ben asker olmak istemiyorum, çünkü ailem asker olmamı bekliyor. Ben orduya katılmak istediğimdeyse ordu beni almadı. Vesaire, vesaire.

Karoline: Beni kabul edecek olsalar kalırdım.

Heinrich: Ve tek bir satır şiir bile yazamazdın.

Karoline: Ben aşk istiyorum. Yazarak para kazanamıyorum. Yoksulluğun pençesindeyim.

Heinrich: Bir kadının vücudunda sıkışıp kalmış bir erkek. Savaşmak ve öldürmek istiyor.

Karoline: Annem gerçek adını kullanamayan gizli bir yazardı.

Heinrich: Sırtüstü yere uzan. (Kadın uzanır.) Yukarı bak.

Karoline: Ölüm, umudun, birleşmenin, acıdan ve yalnızlıktan kaçışın mekânıdır.

Heinrich: Silah kullanman şart değil.

Karoline: Bir hançer de iş görürdü.

Heinrich: (kadının yanına uzanır) Yalnız gitmek istemiyorum. Ar-

kadaşım Pfuel'den benimle gelmesini istedim. Her seferinde reddetti.

Karoline: (ona döner) Neden tek başına gitmiyorsun? Ölüm son değildir. Kimyasal bir süreçtir, güçlerini ayrıştırır ama bir yok oluş değildir.

Heinrich: Sen sadece erkeklerin kendi yaşamlarını yönlendirme özgürlüğüne sahip olduğunu ve kadınların yokluk ve gelenekler yüzünden eli kolu bağlı olduğunu düşünüyorsun. Roma'da intihar ahlâki ve politik bir edimdi. İngiliz intiharı ise bir hastalıktır çünkü kendilerini herhangi bir neden olmadan öldürürler. İntihar ederler ve mutlu olurlar. Ya Alman intiharı? Fransızlar, Almanlarda nesnesi ya da yararlı bir amacı olmayan bir metafizik eğilimin hakim olduğunu ve bu yüzden kendilerini sırf kapristen dolayı öldürdüklerini düşünüyor.

Karoline: Gelecek yaşamı düşünmek de bir nesne sayılmaz mı? Bunun yararlı olup olmadığına gelirsek...

Heinrich: Goethe'nin kahramanı Werther kendini aşk için öldürmüştü. Fransızlar, Almanların vatansever sayılmayı hakedecek insanlara bir kariyer sunabilecek şekilde tasarlanmış bir politik sisteme ihtiyacı olduğunu düşünüyor. Belki Napolyon bizde böyle bir sistem yerleştirmeyi kafaya koymuştur. (Öpüşecek denli yakındırlar.)

Karoline: Gerçekleşememiş, raydan çıkmış bir erotik kimlik. Gerçekleşememiş yazarlık kimliği. Ulaşılamayan mutluluk. Hezeyan; delirium. Lira –Latincede yol, oluk demek. De lira. Yoldan uzaklaşmış. Delirium. Akıl hastası mıyız biz?

Heinrich: İntihar deliliğe teslim olmak anlamına mı geliyor?

Karoline: Delilik bir sanat eserinin yokluğudur.

Heinrich: Peki ya intiharın kendisi en yüce sanat eseriyse? Sanat eseri, eserin yokluğu olan uçurumun kenarındaki sarp kayalıktır. Sanatçının deliliği olan uçurumun kenarındaki sarp kaya. Yani her şey o anda nerede durduğuna bağlı. Eser, durmadan deliliği sınırlarına iter.

Karoline: Hava kararıyor.

Heinrich: Bence umut yok ve devam etmek faydasız.

Karoline: (gözlerini açmadan) Haklısın.

Heinrich: (birkaç saniye sonra) Bana bak.
(*Bir saniye sonra kadın bakar, ama ışık yüzünden gözleri kısıktır. Adam kadının üzerine eğilip ona gölge yapar ve kadın gözlerini açar.*)
(Sessizlik. Yavaş bir sesle.) İzin ver bana.
(Sürüklenip sazların arasına girerler. Adam kadının yanına uzanır, yüzü kadının göğüslerinin üstünde, eli kadının üzerindedir. Orada hareketsizce yatarlar. Ancak altlarındaki her şey hareket eder, onları da hareket ettirir, hafifçe, aşağı ve yukarı, sağa ve sola.)
Geceyarısını geçti. Hiç böyle bir sessizlik bilmemiştim.

Karoline: Sanki dünyada yaşayan kimse yok gibi.

Heinrich: İçeri girmeye hazır mısın?

Karoline: Gel karanlık, geceyle sarıl bana
Ki dudaklarım yeni hazlar içsin.
Kendini Gece'yle sar, dindirir içindeki özlemi
Ve alır acını, Lethe'nin serin dalgaları gibi.
(*Işıklar kararırken, yavaşça nehir aşağı akarlar.*)

***

Birkaç sene sonra Bayreuth kentindeki akıl hastanesinde birkaç ay kaldım. Bu sırada neredeyse deliriyordum. Çünkü yazmama izin vermediler. Her tür tahayyül edimi; tutkuları, arzuları ya da hezeyanlı sanrıları artıracağı gerekçesiyle yasaktı. Hastanenin yöneticilerinin ve personelinin beni ve birçok diğer hastayı davet ettiği "çay partileri"nde, gözlem yaptığımız kadar gözlemleniyorduk da. Kurumdaki yaşamın dışındaki bu tür ortamlarda sadece rol yapan müzmin bir Yabancı oluyordum. Doğal halim bir casus, duvardaki bir sinek gibi ortadan kaybolmaktı. Hatta bir seferinde, yanlışlıkla bir politik casus sanılıp tutuklandım ve hapse atıldım. Akıl hastası da değildim. Sadece bir Akıldışılık Çağı'nın temsilcisiydim.

Kendimi zehirlemeye kalkınca hastanedeki kalış sürem uzadı. Bir arkadaşım beni aşırı dozda afyon alıp bilincimi kaybetmiş halde buldu. Asıl niyetim afyonla Napolyon'u zehirlemekti. Ancak bir şekilde fikrim değişti ve kendi üzerimde kullandım. Yegane solo girişimim bu oldu. Akıl hastanesinde daha çok mu daha az mı mutluydum diye düşünürüm zaman zaman. Daha çok mu daha az mı kendim olmuştum? Sadece birkaç ay sürdü. Rahatsız kişilerin kendileri gibi kişiler arasında iyileşemeyeceğini düşünüyordum. Ama ben kendim gibi kişiler arasında değildim.

Hastalar, oyunum *Penthesilea*'yı sahnelemeye karar verdiler. Bir tefekkür biçimi olarak, onu hafızamdan yüksek sesle okurdum ve hastalar duyduklarından hoşlandılar. Bu, oyunun prömiyeri oldu diyebiliriz. Hastanede –akıl sağlığının sınırlarını çizmeye çalışan bir yerde olacağı kadar– Amazonları oynamaya hazır, özellikle de dışarıdaki toplumun bilmediği yüksek bir enerjiyle şiddet ve şehveti canlandırmaya müsait kadınlar vardı. Erkek hastalar da rol aldı. Zaman zaman olaylar kontrolden çıktı ve müdahale gerekti.

Kağıtlarımın arasında sevgili dostum Dahlmann'dan bir mektup çıktı. Değerli bir tarihçi olan Dahlmann'la birlikte çift pasaportla yolculuk yapmıştık (evli bir çift gibi!), ve benim teorik olarak ortadan kaybolduğum 1809 yılının temmuz ortasından ekim sonuna kadar Dahlmann yanımdaydı. Bayreuth'taki hastaneye gömülmem diyelim, bu sürede oldu. Açıklamak istemediğim nedenlerden dolayı ben gösteriyi izleyemeyince, Dahlmann seyirci olarak gelip bana

gösterinin ayrıntılarını aktardı. Dahlmann, oyunun delilerce sahnelenmiş halini bile iyi bulduğuna göre, oyun gerçekten iyi olmalı sanırım.

***

Sevgili Heinrich,

Bizi hastanenin hamamına götürdüler ve beni (artık karın mı yoksa kocan olarak mı bilemiyorum), diğer hastaların ailelerini ve hastane müdürünü ağırlamak üzere yapılmış bir platforma oturduk. Bana izin vermelerinin nedeni çift pasaportumuz ve senin bugün gösteriyi seyredemeyecek olman. Bu hamam, Su ve Ateş'in ölümcül kavgaları için mükemmel bir mekân gibi görünüyor.

Oyun açılırken zil çalıyor. Hastalar oturuyor, uzanıyor ve yıkanıyor. Aniden beyaz fayanslı odanın arka tarafında kadın ve erkek hastalar arasında gerçek bir kavga çıkıyor. Bu senin oyununun açılışında olduğu gibi, nedenini bilmeden birbirleriyle savaşan Yunanlılar ve Amazonlar izlenimini güçlendiriyor. İşi iyice ilerletip vampir gibi birbirlerinin boğazlarını ısırmaya başlayınca, hemşireler duruma müdahale ediyor, hastaları arka tarafa itiyor ve onlara sakinleştirici bir şarkı söylüyor.

Hastane müdürü son anda Odysseus'u oynamak için oyuna girmeyi kabul ediyor, çünkü hastalardan birisinin yakalanması, soğuk duşa tutulup, bağlanıp arka tarafa çekilmesi gerekiyor. Diğer kavgacılar geri çekilip banklara uzanıyorlar.

Açılış sahnesindeki, beş günün olaylarını kapsayan giriş bölümleri kısaltılmış ve ağzından köpükler saçan bir Akhilleus tarafından mim olarak oynanıyor. Akhilleus çıldırıyor; bir uyur gezer, bir manik olan, hatta bazen de kasılıp sarsılan Penthesilea'nın peşinden koşuyor. Diğer üç Yunan kralını canlandıran iki erkek hemşireyle müdür, kovalamacaya bakıp aralarında sessizce konuşuyor. Diğer kadın ve erkek hastalar arka tarafta durmadan ayaklarını yere vuruyor.

Mimde, Penthesilea'nın Akhilleus'u ilk görüşü canlandırılıyor. Önce ifadesiz bir yüz, sonra bir kızarma, ardından şiddetli bir kasılma görüyoruz ki, o noktada hemşireler müdahale edip onu sakin-

leştiriyor. Penthesilea Akhilleus'a bakarken hiçbir şey duymaz oluyor, sarhoşça seyrediyor onu. Akhilleus'u kovalarken sanki kalbi nefretle dolu gibi. Ardından Akhilleus'u onu öldürmek üzere olan bir Troyalıdan kurtarıyor. Akhilleus teşekkür edeceğine onu öldürmeye kalkıyor. Hemşireler Akhilleus'u zaptetmek için (zira ağzından köpük saçıyor ve çıldırmış halde) ayak bileklerini zincirleme fikrini değerlendirip sonra bundan vazgeçiyor. Onlar Akhilleus'un delice kararlılığı karşısında aklın gücünü temsil ediyor gibiler. Nihayet Akhilleus içinde su olmayan bir havuza düşüyor. Öfkeden gözü kararan Penthesilea onu kurtarmaya çalışsa da başarısız oluyor.

Beş adam Akhilleus'un atlarını canlandırıyor. Bu deli, sahneye muzafferane girerken hemşirelerden birinin kendisine verme nezaketi gösterdiği bir kamçıyla adamları kırbaçlıyor. Atlar da ayaklarını yere sürtüyor.

Erkek atının sırtına yapışmış olan Penthesilea Akhilleus'a yetişiyor. Akhilleus yolunu değiştiriyor, Penthesilea onu tekrar yakalıyor ve yanından giderken ona ölümcül bir darbe savuruyor. Ancak Akhilleus sallanıyor, Penthesilea kendini durduramayıp ıskalıyor, bir taşa çarpıyor ve DÜŞÜYOR. Bütün kadınlar üst üste düşüp büyük bir yığın oluşturuyor. Penthesilea bunun içinden çıkmayı başarsa da Akhilleus'u yakalama ümidi suya düşüyor.

Tüm bu mim gösterisi, Akhilleus asıl girişini yapmadan önce oluyor. Bu gösteriyi topyekun kaostan kurtaran şey, şaşırtıcı durağanlık anları, düşme ve ayağa kalkma jestleri. Kalbin korkuyla donup kaldığı anlar. Troyalı, Akhilleus'u alaşağı edince, Penthesilea *tam iki dakika* donup kalıyor.

Bu açılış sahnelerinde hissettiğim dehşeti anlatamam. Bir adım sonra ne olacağına dair hiçbir fikrim yoktu ve tehlike tüyler ürpertiyordi. Burada, akıldışılığın bu sessiz ve gözden uzak evinde, herbirimizin derisinin altında gizli olan canavarı damıtmışsın adeta. Kendi hakkımızdaki gerçeği öğrenmek için delilere ihtiyacımız var demek ki. Birlikte, bu Napolyonlar dünyasında kendimizle ne yapacağımızı keşfetmek için ilk yola düştüğümüzde, kendimizi burada bulacağımız hangimizin aklına gelirdi?

Akhilleus, daha önce üç Yunan kralın durduğu sahnenin merkezine girer. Yaralandığının farkında bile değildir. Kral arkadaşları Odysseus ve Diyomedes onu beraberlerinde götürmek için dil dökerken, onun tek gördüğü iki erkek hasta tarafından oynanan atının döktüğü terdir. Uzaklara dalmıştır. Krallar Akhilleus'un fikirlerini Penthesilea'dan uzaklaştırmayı başaramaz. Kralların tek amacı Penthesilea'yı yakalayıp Yunanlılara ya da Troyalılara sadakat yemini etmeye zorlamaktır.

Bir erotomanyak tarafından oynanan Akhilleus için savaş huzurdur. Arzu ve ölüm aynı nefeste fısıldanıyor. Akhilleus Penthesilea'yı hem gelini olarak hem de cesedini Troya sokaklarında gezdirmek için istiyor. Erotomanyak'ın çıldırma eğilimi rolüne de uyuyor.

Hemen ardından Penthesilea giriyor. Penthesilea'nın prensesi Prothoe bir hemşire tarafından canlandırılıyor. Amazon Penthesilea'nın göğsü yok, ama sonunda, Akhilleus'u gördüğünde onu felç eden, yıkan duygunun içinde saklı olduğu yeri bulacak. Aynı yerde öldürme duygusunu da bulacak.

Penthesilea'nın zihni DÜŞÜŞ'ünden sonra bulandı. Hemşireler onu bir banka oturtuyor ve sahnenin geri kalanında uzanmasını sağlıyor. Akhilleus kendine söylenenleri anlamıyor. Penthesilea kendi yaptıklarını ve söylediklerini hatırlamıyor ve Akhilleus'un karşısında da kendisini tanıyamıyor. İkisi de yeni bir dünyaya geçmiş gibi.

Heinrich'in, senin, Penthesilea aracılığıyla şöyle seslendiğini duyabiliyorum: ŞÖHRET'i yakalamaya çalıştığında her zaman karşına karşıt bir güç çıkar. Bu da kanında meydan okuma arzusunun kaynamasına yol açar. Şöhret, yakalamaya çalıştığın altın saçları lüleli bir adam gibidir.

Eğer bu prodüksiyon profesyonel bir tiyatroda gerçekleşseydi, aklı başında insanlar deliymiş gibi davranacaktı. Buradaysa delilerin aklı başında gibi davranmaya çalışıp başarısız oluşunu görüyoruz. Her ikisinde de sonuç benzer ve bu deli dünyadaki en aklı başında şey onların tutkularının deliliği sanki. En aklı başında olan şey bu, çünkü en fazla güç onda gizli. Bir yerde, bir Amazon tara-

fından aşk için yakalanan bir Yunanlı diğer mahkumlara kısık bir sesle: "Buradaki gerçek kadar çılgın bir rüya görülmüş müdür acaba hiç?" diye soruyor.

Prothoe, kraliçenin vahşi bir tutkuyla delirdiğini, zehirlenmiş bir aslan gibi güçten düştüğünü –gözleri pırıl pırıl parlıyor, düşüncelerini gecenin içinden almış gibi–, hummalı olduğunu görüyor. Arzusu onu hasta ediyor. Öyle ki, hemşireler onu soğuk duşa sokuyor. Asla elde edemeyeceği bir şeyi, kendi istediği biçimde istemekten vazgeçmiyor. Akhilleus'u, hak ederek yani kılıcıyla kazanmadığı sürece kabul edemez. Hırs sonuçta ona ölüm getirecek.

Banklardaki kızlar Aşk Bayramı için kırmızı kağıttan çiçekler yapıyor. Kırmızı kan ve beyaz fayanslar. Penthesilea çiçekleri parçalıyor ve kızlar parçaları topluyor. Penthesilea kolyesini kopartıyor. İnciler fayansa dökülüp her yana dağılıyor. Kızlar su deliklerine düşmesinler diye onları yakalamaya çalışıyor.

Penthesilea, fatihinden kaçamadığını görüp gözyaşlarına boğuluyor. Gözlerini güneşe –Akhilleus'a, Şöhret'e– dikiyor, güneşin altın saç lüleleri alev alev. Sonunda Penthesilea havuza dalıyor ve kendini boğmasın diye hemşireler onu yakalıyor. Bayılıyor.

Bu iki aşık doğanın iki zıt gücüne benziyor.

Prothoe, "Bir kadının göğsünde, asla gün yüzü görmemesi gereken ne kadar çok his kaynar," diyor. Penthesilea'nın düşmanı, sonunda onu mahvedecek düşman, kendi göğsünün içinde yaşıyor.

Akhilleus, Penthesilea'ya silahsız olarak, kraliçenin esiri olarak geliyor. Birbirlerini ölene dek sevmek rüyasına gömülmüş olduklarından artık kim olduklarını bilmiyorlar. Aşk sahnelerini savaş bölüyor. Akhilleus, Penthesilea'yı son bir düelloya davet ediyor, böylelikle Penthesilea'nın kendisini yenip onurunu kurtarmasını istiyor aslında. Bunun yerine, öfkeden deliren Penthesilea delilerin canlandırdığı köpekleriyle onun peşine düşüp onu parçalıyor.

Yaklaşan felaketi hisseden müdür, görevlilerden Akhilleus'u zaptetmesini isterken, hemşireler de aynısını Penthesilea'ya yapmaya çalışıyor. Akhilleus'u yakalasalar da Penthesilea kaçıyor ve müdür bundan sonra olanların sorumluluğunu alamayacağını söylüyor.

Penthesilea dişleriyle kendi derisini gerçekten parçalayıp el ve ağzında kan efekti yaratıyor. Oyundaki jestin gerçek anlamı da bu zaten, Akhilleus gibi kendisini de dişleriyle parçalıyor. O ve sevdiği tek vücut oluyor! Ardından dehşetli bir sessizlik yaşanıyor. Penthesilea'nın bakışları sonsuzlukta kaybolup gidiyor, boş bir sayfa karşısındaki bir yazar gibi. Müdür kızıp gözlüklerini Penthesilea'ya fırlatıyor, sonra da ondan özür diliyor.

Artık tam bir şizofreni geçiren Penthesilea başından aşağı tas tas su döküyor, adeta mahpusluğunun bilinciyle kendini vaftiz ediyor. Ellerine bakıp ağzını yokluyor, kanın tadına bakıyor. Akhilleus'u öpe öpe öldürdüğünü sayıklıyor. Öpmek ve ısırmak, ısırmak ve öpmek. Deli ceketi giydirilmiş Akhilleus'u son bir defa öpüyor. Platforma doğru dönüp doğrudan bize hitap ediyor: "Düşündüğünüz kadar deli değildim eskiden." Sonra, birileri onu yakalayıncaya kadar kendisini dört kez bıçakladığında aklında tek bir düşünce var: Ne kadar canlı kalırsa, kendisi ölüm karşısında o denli çaresiz olacaktır. Yıkılır ve ölür.

Ölüp ölmediğini bilmiyorum ama onun öldüğü düşüncesi içimde asla doldurulamayacak bir boşluk yaratıyor.

F.C. Dahlmann
17 Ekim 1809

***

Karoline'e gelirsek, o soğuk Ocak günündeki kritik karşılaşmamızdan sonra bana yazdığı mektuplarda kendisinden eril kişi zamiriyle ya da bir erkek arkadaş olarak bahsetti. Bir süre sonra yasak bir aşk ilişkisi sonucunda aklını yitirdi. Bu yitim, doğrudan doğruya, arzuya teslim olmasına ve tutkularını kontrol etme ya da azaltmayı başaramamasına bağlanabilir –bunların tümü de şiir yazmaya bağlı semptomlar. Kendisini reddeden bekar adaylardan sonra gelen evli akademisyen de sonuçta Karoline yerine, bir *ménage à trois** yerine, bir intihar akdi yerine, karısını tercih etti. Bu kopuş intiha-

* (Fr.) Üç kişilik ilişki, aşk üçgeni. (ç.n.)

rın katalizörü olsa da, intiharın zemini önceden hazırdı. Sahneyi bizim yaptığımız provadan bir miktar farklı biçimde oynadı. 26 Temmuz 1806 günü, aynı nehrin kenarında dururken, şalına taş doldurdu ve kendini iki kere kalbinden hançerledi. Demek ki gerekli güce sahipmiş. Yola düşme arzusu nihayet ölümünden sonra, gerçekleşmiş oldu.

Zihninde ve kalbinde
en derin yarayı hisseden:
Acı ayrılık çağrısını duyan kişi;
sevdiğini kaybeden kişi
o sevgili kalpten
vazgeçmeyi seçti
(THE ONE LAMENT, DIE EINE KLAGE, KAROLINE VON GÜNDERRODE)

***

Nasıl Kleist için aşk, elinde olmayanı arzulamak anlamına gelirse, yaşamını yazmak da kendisinin yok olması gerektiği anlamına gelir.

Son gece, soğukkanlılıkla, tüm belgeleri ve mektupları yakar. Berberine yapılacak bir ödeme ve evsahibine verilecek bir hediye için gerekli ayarlamaları yapar. Daha sonra, ölümünün, Sezar'a yenilince gururundan intihar eden Uticalı Cato'nun ölümü gibi görkemli olacağını düşünerek iyi bir uyku çeker.

Henriette ölümlerin bu en görkemli ve tensel olanında Kleist'ın sevgilisi olmuştu. Kleist'ı kesip açtıklarında, aşırı alkolden şişmiş karaciğerini ve beyaz çarşafa kapkara dökülen ödsuyunu gördüler. Henriette o sabah Kleist için giyinmişti, çıplak bedeni kaz tüyü kadar beyazdı, pürüzsüz ve tüylü, dantel ve kurdelalar içindeydi ama Kleist ona elini bile sürmedi, çünkü mürekkep lekeleriyle onun saflığını kirletmek istemiyordu. Henriette'in rahmini açıp içindeki kanseri gördüler; içi yumrularla doluydu. Kleist ona asla dokunmamıştı, onu o anlamda istememişti. Henriette piyano çalarken, Kleist kendi bedenini çaldığını hissediyordu ve bu havai duygu içini

güneşten gelen beyaz bir ışıkla dolduruyordu: Penthesilea'nın Akhilleus'u ilk kez görüşü ve onun gücü karşısında adeta kör oluşuydu bu.

Kleist ve Henriette Vogel'in aşkı, bu cinayet-intihar gösterisiyle nihayet tam olarak gerçekleşmiş olur; sanatçı Vogel'de kendisini sürekli güneşe, aracısız yaratım edimine, Penthesilea ve Akhilleus arasındaki teatral bağı gerçek yaşamda yaşamaya itecek birisini buldu –iki zıt gücün, birbirini sonsuza dek karanlığa mahkum eden tutulması. Kleist'ın sanatı en mükemmel haliyle bu suç ediminde vücut bulur. Ardından her şey bittiğinde, çürüyen etleri akrabaları teşhis etsin diye masalarda kaldı ama vücutları tamamen dönüşmüştü.

Kleist bunu yaptığında omuzlarından kanatlar fışkıracağına, havanın daha hafif olduğu ve birbirimizi melekler gibi seveceğimiz, rüzgârla dalgalanan yeşil çayırlarla kaplı bir dünyada yaşamaya başlayacağına inanıyordu.

Coda

> Birden, her nasılsa, "o an zaman duracak," şeklindeki olağandışı sözün anlamını kavradım. Muhtemelen... o an, kendisine vahiy gelen Muhammed'in ters çevirdiği bardaktaki su daha dökülmeden Muhammed'in Allah'ın varlığının her zerresini görecek zamanı bulduğu andır.
>
> DOSTOYEVSKİ, *BUDALA*

Ve okur, bu diyalog dizisini tamamlamak için, Heinrich von Kleist ve Muhammed Atta arasında, yani intihar eden sanatçıyla intihar pilotu arasında geçen bir diyalog hayal edebilir. Ve sınırları ihlâl eden bir sanat yaratma güdüsüyle şiddet güdüsünün birbirine nasıl bu kadar tehlikeli biçimde yakın olduğuna dair bir kavrayış hayal edebilir (çünkü bunu tam olarak kavramamız mümkün olmadığından ancak hayal edebiliriz).

Atta, Kleist'a bunu neden yaptığını sorar ve Kleist ona şöyle

der: Henriette ve ben sığ çukurda yüz yüze oturuyoruz. Henriette oğlak derisi eldivenler içindeki ellerini kucağında birleştirdiğinde, ben, büyük tabancayla onu sol göğsünün üzerinden vurarak öldürüyorum (sırtüstü düşüyor ve yüzü yukarıya bakıyor) ve tabancayı çukurun kenarına koyuyorum. Sonra tam doldurmadığım (ve acaba hata mı ettim diye düşündüğüm) küçük tabancayı ağzıma sokuyorum, çünkü sesimin geldiği yer burası, –üçüncü bir tabanca da gerçekten bir hata yaparsam diye sekiz adım ötede duruyor– ve kendimi öldürüyorum. Aynı anda tabancayı ayaklarımın dibine düşürüyorum, ellerimi dizlerimin üzerine yaslıyorum ve on gramlık kurşunun küçük dilimin ardındaki kemiğe girdiğini hissederken, demir bir çubukla ağzımı açmadan beynime gömülmüş ölüm nedenimi bulamasınlar diye dişlerimi sıkıca kenetliyorum, çünkü söyleyecek başka sözüm yok. Oturduğumuz andan itibaren ölmekte olduğumu ve vizyonumun nihayet tamamlandığını biliyorum.

Atta da Kleist'a şunu der: Uçağın burnunun (kanadının değil) kuleye değdiği anda, Kudüs'e gidecek, yedi cennete yükselip melekler, peygamberler ve Allah'la konuşacak, ateşler içindeki Cehennem'i ziyaret edecek ve sonra da yok oluşuma zamanında yetişecek kadar zamanım oluyor. O an haricinde hiçbir arzu taşımıyorum. Zamanın sonunun her şey demek olduğunda hemfikiriz.

Ve sanatçının ve teröristin ikiz motivasyonu üzerine kafa yoran okuyucu, Wallace Stevens'ın tahayyül sürecini "bir arzu nesnesi olmayan bir arzu" duymak olarak tanımlamasına dönebilir. Arzunun nesnesi sadece ve sadece eylemin kendisini yapmak olduğundan, arzu deneyimi kendi kendisinin nesnesi olur. Arzu eyleminin dışında varolan herhangi bir arzu nesnesi bir yanılsamadır. "Her şey zihin ve şiddet olur ve hiçbir şey hissedilmez." Kanatlara, yeşil çayırlara, temiz havaya ve aşka elveda. Hükümetlerin, toplumların ve rejimlerin yıkılmasına elveda. Herhangi bir seyirci topluluğunun vereceği herhangi bir tepki ancak ölümden sonra gelecektir ve dolayısıyla bilinemez. Eylemin kendisinde "Allah'ın varlığının her zerresini" görür ve "her şeyi bilirler".

Kısa bibliyografya

Geçen yıllarda, ele aldığımız yazarlarla ilgili bilimsel çalışmaların büyük bir kısmını okuduk. Buraya sadece kitabın bölümleri üzerinde doğrudan etkisi olan birkaç kitap ve makaleyi aldık. Metinde alıntılanan birincil ya da ikincil kaynakları ise koymadık; bunları "Alıntılanan Eserler" bölümünde bulabilirsiniz.

Groundzeroland

Cardwell, Diane. "A Nation Challenged: Ground Zero; First Viewing Platform Opens to the Public." *New York Times*, 30 Aralık 2001, böl. IB, 8.

Chen, David W. "Office Workers Haunted by Views of Terror Site." *New York Times*, 19 Ocak 2002, A1.

Collins, Glenn. "Vessels of a City's Grief: Displays from Sept. 11 Form a Museum Exhibition." *New York Times*, 8 Mart 2002, B1

Cooper, Michael. "A Nation Challenged: The Site; a Viewing Stand Brings Pilgrims to Ground Zero." *New York Times*, 31 Aralık 2001, B5.

Cooper, Michael. "Metro Briefing/NewYork: Manhattan: Tickets for Ground Zero." *New York Times*, 9 Ocak 2002, B4.

Dewan, Shaila K. "Blue Halo Suggested for Wound Downtown." *New York Times*, 2 Ocak 2002, B3.

Feuer, Alan. "Video Captures Sept. 11 Horror in Raw Replay." *New York Times*, 12 Ocak 2002, 1.

Handelman, David. "History's Rough Draft in a Map of Ground Zero." *New York Times*, 3 Ocak 2002, F9.

Koestenbaum, Wayne. *Andy Warhol*. New York: Viking Penguin, 2001.

Leland, John. "Letting the View Speak for Itself." *New York Times*, 3 Ocak 2002, F1.

Lipton, Eric, ve James Glanz. "A Nation Challenged: Relics; from the Rubble, Artifacts of Anguish." *New York Times*, 27 Ocak 2002, böl. 1, 1.

Murphy, Dean E. "As PublicYearns to See Ground Zero, Survivors Call a Viewing Stand Ghoulish." *New York Times*, 13 Ocak 2002, böl. 1, 31.

Osborne, William. "Symphony Orchestras and Artist-Prophets: Cultural Isomorphism and the Allocation of Power in Music." *Leonardo Music Journal 9*, (1999): 69-75.

Rich, Frank. "Patriotism on the Cheap." *New York Times* (Op-Ed), 5 Ocak 2002, A11.

Robinson, Marc. *The Other American Drama*. Baltimore ve Londra: Johns Hopkins University Press, 1997.

Saulny, Susan. "A Nation Challenged: Tourism; Pilgrimage to New York City: Paying Respects and Spending Little." *New York Times*, 29 Aralık 2001, B1.

Stewart, Barbara. "Crowds Line up for New Ground Zero View." *New York Times*, 2 Ocak 2002, B3.

Edebiyat Teröristleri

Caws, Mary Ann. *Joseph Cornell's Theater of the Mind*. New York: Thames & Hudson, 1993.

Douglas, John ve Mark Olshaker. *Unabomber: On the Trail of America's Most- Wanted Serial Killer*. New York: Pocket Books, 1996.

Gibbs, Nancy, Richard Lacayo, Lance Morrow, Jill Smolowe ve David Van Biema. *Mad Genius*.

New York: Warner Books, 1996.
Lentricchia, Frank, der., *Introducing Don DeLillo*. Durham, NC., ve Londra: Duke University Press, 1991.
McShane, Kynosta, der., *Joseph Cornell*. New York: Museum of Modern Art, 1980.

Yalnız Vahşiler

Barnes, Anne. "Disgusting Designer Label Litero Nasty." *London Times*, 25 Nisan 1991, Features.
Bean, Henry. "Slayground." Review of *American Psycho*, by Bret Easton Ellis. *Los Angeles Times*, 17 Mart 1991, Book Review Desk, 1.
Billington, James H. *The Icon and the Axe*. New York: Random House, 1966.
Brombert, Victor. *In Praise of Antiheroes*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
Humphrey, Clark. "Psychological Horrors—Two Novels Embody Current Murder Cycle." *Seattle Times*, 28 Nisan 1991, L7.
Kelly, Mary Pat, der., *Martin Scorsese: A Journey*. New York: Thunder Mouth Press, 1991.
Kennedy, Paul. "*American Psycho-Sick* or *Creative?*" *Florida Today*, 3 Temmuz 1991.
Lehmann-Haupt, Christopher. "Books of the Times; 'Psycho': Whither Death Without Life?" *New York Times*, 11 Mart 1991, C18.
Marchand, Philip. "*American Psycho* Storm Rages: Gruesome Novel Sparks Debate about Literature, Censorship, and Media Hype." *Toronto Star*, 13 Nisan 1991, G3.
Porlock, Harvey. "On the Critical List." *London Times*, 24 Mart 1991, Features.
Porlock, Harvey. "On the Critical List." *London Times*, 28 Nisan 1991, Features.
Rosenblatt, Roger. "Snuff This Book! Will Bret Easton Ellis Get Away with Murder?" *New York Times*, 16 Aralık 1990, böl. 7, 3.
Sion, Michael. "*American Psycho* Is Just a Book about the 1980s, Author Says." *RenoGazette-Journal*, 20 Mart 1991.
Weinraub, Bernard. "Mailer Tells a Lot: Not All, but a Lot." *New York Times*, 4 Ekim 2000, B1.
Yardley, Jonathan. "American Psycho': Essence of Trash." *Washington Post*, 27 Şubat 1991, B1.

Çizgiyi Aşmak

Achebe, Chinua. "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*." In *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*, der. Robert Kimbrough. New York, W. W Norton, 1988.
Canby, V. "From 30's porn to 70's corn." *New York Times*, 7 Mart, 1976, böl. 2.
Cassavetes, John. "What's Wrong with Hollywood." *Film Culture*, no. 19(1959), 4-5.
— "Interview." By Jonas Mekas. *Village Voice* (23 Aralık, 1971), 63-64.
— "Interview." By John Cassavetes. *Film Comment* (Temmuz-Ağustos) 1988).
Combs, Richard. "The Killing of a Chinese Bookie." *Sight and Sound* (kış 1976-77), 61.
Conrad, Joseph. "To Make You See," In *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*, der. Robert Kimbrough. NewYork: W. W. Norton, 1988.
Di Piero, W. S. "Inspired Muleheadedness." *Take One* 5, no. 3 (Ağustos 1976), 35-36.
Dorall, E. N. "Conrad and Coppola: Different Centres of Darkness." *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*'in içinde, der. Robert Kimbrough. New York: W. W. Norton, 1988.
Gelmis, Joseph. *The Director as Superstar*. New York: Doubleday, 1970.
Hagen, William M. "*Heart of Darkness* and the Process of *Apocalypse Now*." *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism* içinde, der. Robert Kimbrough. New York: W. W. Norton, 1988.
Hatch, R. "Films." *Nation* (28 Şubat 1976), 253-54.
Izenberg, Gerald N. *Modernism and Masculinity*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
LaBrasca, Robert. "Two Visions of 'The horror!'" *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*'in içinde, der. Robert Kimbrough. New York: W W. Norton, 1988.
Levich, Jacob. "John Cassavetes: An American Maverick." *Cineaste* 20, no. 2 (Aralık 1993), 51-53.

LoBrutto, Vincent. "John Cassavetes." *Films in Review* (Ocak-Şubat 1997), 6-10.
Pym, John. "The Killing of a Chinese Bookie." *Monthly Film Bulletin* 47, s. 556 (Mayıs 1980): 92.
Sacharov, Al. *The Red Head Book*. NewYork: Word of Mouth Press, 1982.
Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
Sterritt, David, der. *Jean-Luc Godard: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
Stevenson, James. "John Cassavetes: Film's Bad Boy." *American Film* (Ocak-Şubat 1980), 44-79.
Thomson, David. "'Apocalypse' Then and Now." *New York Times*, Pazar 13 Mayıs 2001, 2A1.
Wilmington, Mike. "Worth the Wait: *Apocalypse Now*" *Heart of Darkness: An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*'in içinde der. Robert Kimbrough. New York: W.W. Norton, 1988.

Acımasız Ticaret

Brustein, Robert. *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*. Boston: Little, Brown, 1964.
Coe, Richard N. *The Vision of Jean Genet*. New York: Grove, 1969.
Gates, Henry Louis Jr. *New York Times Book Review*, 2 Haziran 2002, 18.
Soledad Brother: The Prison Letters of George Jackson. Jean Genet'nin Önsözü. New York: Coward McCann, 1970.

İsteyerek Kimsesiz Olanlar

Honegger, Gitta. *Thomas Bernhard: The Making of an Austrian*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2001.
Kiberd, Declan. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. Londra: Jonathan Lape, 1995.
Marx, Leo. "Melville's 'Parable of the Walls." *Sewanee Review* 61 (1953): 602-27.
Robertson-Lorant, Laurie. *Melville: A Biography*. New York: Clarkson Potter, 1996.

Heinrich von Kleist'ın Son Manik Deliliği (Bir Kurmaca)

Beckett, Samuel. *Krapp's Last Tape*. New York: Grove Press, 1960.
Geary, John, *Heinrich von Kleist*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1968.
Goethe, Johann Wolfgang von. *The Sorrows of Young Werther*. çev. Michael Hulse. Londra: Penguin, 1989.
Greenberg, Martin, çev. *Heinrich von Kleist: Five Plays*. New Haven, Conn. ve Londra: Yale University Press, 1988.
Kleist, Heinrich von. *Marquise of O and Other Stories*. çev. David Luke ve Nigel Reeves. Harmondsworth: Penguin, 1978.
Miller, Philip B., der., *An Abyss Deep Enough: Letters of Heinrich von Kleist*. New York: E. P. Dutton, 1982.

Alıntı yapılan eserler

Abbott, Jack Henry, *In the Belly of the Beast: Letters from Prison*. New York: Random House, 1981.

Aristoteles, "*Poetics*." Francis Fergusson'un önsözüyle, New York: Hill & Wang, 1961.

Balzac, Honoré de. *Le père Goriot*. New York: C. Scribner's Sons, 1928. [Honore de Balzac, *Goriot Baba*, çev.: Nesrin Altınova, Sosyal Yay., 2001]

Barthes, Roland. *On Racine*. çev. Richard Howard. New York: Hill & Wang, 1964.

Bernhard, Thomas. *Old Masters*. çev. Ewald Osers. Londra: Quartet Books, 1989. [Thomas Bernhard, *Eski Ustalar*, çev.: Sezer Duru, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 2002]

Bernhard, Thomas. *Wittgenstein's Nephew*. çev. David McLintock. New York: Alfred A. Knopf, 1989. [Thomas Bernhard, *Witgenstein'ın Yeğeni: Bir Dostluk*, çev.: Fatih Özgüven, Metis Yay., 1989]

Bernhard, Thomas. *Heldenplatz*. çev. Honegger. *Conjunctions*, no.33 (Sonbahar 1999).

Bingham, Caleb. *The Columbian Orator*. Boston: J. H. A. Frost, 1841.

Bowles, Paul. *The Sheltering Sky*. New York: New Directions, 1949. [Paul Bowles, *Esirgeyen Gökyüzü: Çölde Çay*, çev.: Belkıs Çorakçı Dişbudak, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1998]

Brandt, George W. *Modern Theories of Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

Breton, André. *Manifestoes of Surrealism*. çev. Richard Seaver. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969.

Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. New York: W. W. Norton, 1963. [Anthony Burgess, *Otomatik Portakal*, çev.: Aziz Üstel, İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2003]

Capote, Truman. *In Cold Blood*. New York: Random House, 1965. [Truman Capote, *Soğukkanlılıkla*, çev.: Ayşe Ece, Sel Yay., 2004]

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londra ve NewYork: Routledge, 1996. [Chris Burden ve Robert Wilson hakkında bilgi için]

Cassavetes, John. *Shadows*. 1961.

Cassavetes, John. *A Child Is Waiting*. 1962.

Cassavetes, John. *The Killing of a Chinese Bookie*. 1976.

Cassavetes, John. *Opening Night*. 1978.

Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. NewYork, W. W. Norton, 1988. [Joseph Conrad, *Karanlığın Yüreği*, çev.: Sinan Fişek, İletişim Yay.,İstanbul, 1994]

Coppola, Francis Ford. *Apocalypse Now*. 1979. *Apocalypse Now Redux*. 2001.

Çehov, Anton. "The Cherry Orchard." *The Plays of Anton Chekhov*'un içinde. çev. Paul

Schmidt. New York: Harper Collins, 1997.
DeLillo, Don. *The Names*. New York: Alfred A. Knopf, 1982.
DeLillo, Don. *White Noise*. NewYork: Viking, 1985. [Don DeLillo, *Beyaz Gürültü*, çev.: Handan Balkara, Dost Kitapevi Yay., Ankara, 2002]
DeLillo, Don. *Libra*. New York: Viking, 1988. [Don DeLillo, *Libra*, çev.: Handan Balkara, Dost Kitapevi Yay., Ankara, 2002]
DeLillo, Don. *Mao II*. New York: Viking, 1991.
Dostoyevski, Fyodor. *Crime and Punishment*. çev. Richard Pevear ve Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Classics, 1993. [Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza*, çev.: Mazlum Beyhan, Öteki Yay., Ankara, 1998]
Dostoyevski, Fyodor. *Notes from Underground*. çev. Richard Pevear ve Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Classics, 1993. [Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev.: Mehmet Özgül, İletişim Yay., İstanbul, 2002]
Dostoyevski, Fyodor. *The Idiot*. çev. Richard Pevear ve Larissa Volokhonsky. New York: Knopf, 2001. [Fyodor Dostoyevski, *Budala*, çev.: Nihal Yalaza Taluy, Can Yay, İstanbul, 2002]
Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. New York: Modern Library, 2000.
Eliot, T. S. *Selected Essays*. NewYork: Harcourt, Brace & World, 1960.
Eliot, T. S. *Collected Poems, 1909-1962*. NewYork: Harcourt Brace Jovanovich, 1964.
Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. New York: Vintage Contemporaries, 1991. [Bret Easton Ellis, *Amerikan Sapığı*, Om Yayınevi, çev.: Fatih Özgüven, Ağustos, 1999]
Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner's Sons, 1925.
Frank, Joseph. *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865—1871*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1976.
Frank, Joseph. *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860—1 865*. Princeton, N.J.: Princeton UniversityPress, 1986.
Frost, Robert. *Selected Letters of Robert Frost*. der. Lawrence Thompson. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1964.
Genet, Jean. *The Maids and Deathwatch*. çev. Bernard Frechtman. NewYork: Grove Press, 1954. [Jean Genet, *Hizmetçiler*, Nisan Yay., çev.: Salah Birsel, 1990]
Genet, Jean. *The Balcony*. çev. Bernard Frechtman. New York: Grove Press, 1958. [Jean Genet, *Balkon*, çev.: Uğur Ün, Ayrıntı Yayınları, 1990]
Genet, Jean. *The Blacks: A Clown Show*. çev. Bernard Frechtman. NewYork: Grove Press, 1960. [Jean Genet, *Zenciler*, çev.: Nami Başer, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2000]
Genet, Jean. *The Screens*. çev. Bernard Frechtman. NewYork: Grove Press, 1962. [Jean Genet, *Paravanlar*, çev.: Sosi Dolanoğlu, Remzi Kitapevi, 1991]
Genet, Jean. *OurLady of the Flowers*. çev. Bernard Frechtman. NewYork: Grove Press, 1963. [Jean Genet, *Çiçeklerin Meryem Anası*, çev.: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yay., İstanmul, 2000]
Kaczynski, Theodore. *The Unabomber Manfesto: Industrial Society and Its Future*. Berkeley: Jolly Roger Press, 1995. [Unabomber, *Sanayi Toplumu ve Geleceği*, Kaos Yay., 1996]
Lang, Fritz. *M*. 1931.
Lish, Gordon. *Dear Mr. Capote*. New York: Holt, Rinehart &Winston, 1983.
Mailer, Norman. *The Executioner's Song*. Boston: Little, Brown & Co., 1979.
Mann, Thomas. *Death in Venice and Seven Other Stories*. çev. H. T. Lowe-Porter. NewYork: Vintage International, 1989. [Thomas Mann, *Venedikte Ölüm*, çev.: Behçet Necatigil, Adam Yay., İstanbul, 1982]

Melville, Herman. *Moby-Dick*. der. Charles Feidelson, Jr. Indianapolis: Bobbs Merrill, 1964. [Herman Melville, *Moby Dick*, çev.: Mina Urgan-Sabahattin Eyüboğlu, Yapı Kredi Yay., İstanbul, 1999]

Melville, Herman. *Pierre*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press; Chicago: Newberry Library, 1971.

Melville, Herman. "Bartleby the Scrivener, a Story of Wall Street." *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839—1860* içinde, der., Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, G. Thomas Tanselle, vd. Evanston, Ill.: Northwestern University Press; Chicago: Newberry Library, 1987. [Herman Melville, *Bartleby*, çev.: Münir R. Göle, İletişim Yay., İstanbul, 1991]

Melville, Herman. *Correspondence*. der. Lynn Horth. Evanston, Ill.: Northwestern University Press; Chicago: Newberry Library, 1993.

O'Neill, Eugene. *The Iceman Cometh*. NewYork: Random House, 1967.

Ozick, Cynthia. "Dostoyevsky's Unabomber." *New Yorker*, Şubat 24-Mart 3, 1997.

Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. der. T. S. Eliot. New York: New Directions, 1968.

Scorsese, Martin. *Mean Streets*. 1974.

Scorsese, Martin. *Taxi Driver*. 1977.

Scorsese, Martin. *The King of Comedy*. 1983.

Scott, Sir Walter. *The Lady of the Lake*. Londra: Blackie & Son, tarihsiz.

Shelley, Mary. *Frankenstein*. Middlesex: Penguin Books, 1985. [Mary Shelley, *Frankenstein*, çev.: Orhan Yılmaz, İthaki Yay., İstanbul, 2002]

Shelley, Percy. "A Defence of Poetry." *Criticism: The Major Texts*'in içinde, der., Walter Jackson Bate. NewYork: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

Sterritt, David. *Jean-Luc Godard: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

Stevens, Wallace. *The Collected Poems*. NewYork: Random House, 1982.

Stockhausen, Karlheinz. "Karlheinz Stockhausen." (http://www. stockhausen.org.)

Synge, J. M. *"The Playboy of the Western World" and "Riders to the Sea."* New York: Dover Publications, 1993. [J. M. Synge, *İrlanda Oyunları*, çev.: Özcan Özer ve Saffet Korkut, Mitos Boyut Yay., 2003]

Tommasini, Anthony. "The Devil Made Him Do It." *New York Times*, 30 Eylül 2001.

Von Kleist, Heinrich. *Plays*. çev. Humphrey Trevelyan. New York: Continuum, 1982.

Von Kleist, Heinrich. *Five Plays*. çev. Martin Greenberg. New Haven, Conn., ve Londra: Yale University Press, 1988.

White, Edmund. *Genet: A Biography*. New York: Vintage, 1994.

Williams, Tennessee. *A Streetcar Named Desire*. NewYork: New Directions, 1947.

Wordsworth, William. "Preface to the Second Edition of Lyrical Ballads' *Criticism: The Major Texts*'in içinde, der., Walter Jackson Bate. NewYork: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

Yeats, W. B. *Selected Poems and Three Plays*. der. M.L. Rosenthal. NewYork: Macmillan, 1986.

Dizin

11 Eylül 13, 16, 8, 22, 25, 26, 45

A
A Child is Waiting 105
A Streetcar Named Desire 116
Abbott, Jack Henry 59, 60, 61, 88, 128
Abbott, Rufus Henry 58
acı veren nesneler 22
acıma 93
Adan, Richard 60, 61
Afrika 90, 93, 111, 125, 126
After the Ball Is Over 103
Ahab 92, 154, 155, 157
ahlâk 88
Akhilleus 189, 190, 191, 192, 193, 195
akıl hastanesi 188
ambitious 15
American Psycho [Amerikan Sapığı] 79, 81, 88
Amerika 123
Amerikan benlik miti 52
Amerikan kapitalizmi 157
Amerikan kültürü 127
Amerikan tüketici kültürü 31
anarşistler 64
Anayurt Notları 79
anti-kahraman 79, 86
Apocalypse Now [Kıyamet] 119-121, 125
Araf 61
Araplar 142
Ariadne 103
Aristoteles 22, 23, 86, 99
Aristotelesçi temsil 27
Arka Sokaklar 75
Arsitotelesçi 162
artifact 30
arzunun nesnesi 197
Aschenbach, Gustave 109, 111-119, 124, 128
asemblaj sanatı 42
Astor, John Jacob 152
Atta, Muhammed 196, 197
auteur 101, 109
auteur/klüp 108
authenticity 21
avangard 21, 22, 24
avangard sanat 16
avangard sanatçı 25, 33
Avrupa 99
Avrupa emperyalizmi 128
Avusturya 167, 168, 169, 172, 173
Aziz-Nazarlık-Şehri 146

B
Baba 1 126
Balkon 131, 132, 140, 143
Balzac 66
barbarlık 99, 100
Barthes, Roland 131
Bartleby 150, 152, 161, 167
Bartleby 150, 152-161, 175
Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street 149
Bateman, Patrick 79-86
Batı 117
Batı kültürleri 55, 169
Batılılaşmacılar 63
Baudelaire 148
Bayreuth 188
Bayreuth Festival Playhouse 29
Bean, Henry 88
Berjamin, Walter 98
Bernhard, Thomas 167, 168, 170-172, 174, 175
Beyaz Balina 154, 155
Beyaz Hıristiyan kültürü 94
Beyazlar 146, 147
beyazlık 144
Beyrut 54, 56, 126, 127, 128
bilgi 92
bilim 93
Bin Laden 28
bireysellik 36, 48, 52
Bloom, Leopold 69
Bonapart 177
Bowles, Paul 31
Branagh, Kenneth 39
Brando, Marlon 122, 125
Breathless [Serseri Aşıklar] 89
Brecht 131
Breton, André 44
Brown, Lou 69
Brüksel 90
Buda 123
Budala 196
Bullins, Ed 144
Bun, Roger 141
Bundy, Ted 82
Burden, Chris 27
Burgess, Anthony 127
Bush, George 31
büyüleme 96
Byron 159

C-Ç
cahil milyonlar 92
Campbell 48
Canetti, Elias 167
Capote, Truman 14, 15, 69
Carson, Johnny 69
Cassavetes, John 101, 102, 104-107, 109
Catch-22 120
Cato, Uticalı 194
Celalabad 54
cemaat 42, 53
Cennet 61
Cerberus 103
Champlin, Charles 108
Chef 125
Christy 163, 164, 165, 166, 167
CIA 121, 123, 126
ciddi sanatçı 106
Cimbız 156, 157
cinayet-intihar 195
Claire 137, 138, 139
Clockwork Orange [Otomatik Portakal] 127
Coca Cola reklamları 127
Cocteau 134
Combs, Richard 105
Conrad, Joseph 43, 90- 92, 95-98, 100, 105, 119-125, 128

Coppola, Francis Ford 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128
Comell, Joseph 42, 43, 44, 67
Cosmo, Raoul 89, 102-107, 109
Covey 136, 140
Crazy Horse West 107
Crist, Judith 107
Cruise, Tom 80
Çehov 168
Çiçeklerin Meryem Anası 130
Çin 127
Çin Mahallesi 103, 128
Çinli Bir Bahisçinin Ölümü 105-107, 109, 128
Çorak Ülke 51

D
Dahlmann 188, 189, 193
Dear Mr. Capote 14
defamiliarization 19
delilik 186, 191
delilik belirtisi 21
DeLillo, Don 32, 36, 37, 39-41, 44-49, 51-56, 64, 69, 108, 127
DeNiro, Robert 68, 72
devrimci 24
Die Eine Klage 194
Dietrich 106
disconnected 51
Diyomedes 191
doğa 122, 124, 128
Doğu'nun Batılılaştırılması 55
Donne 34
Dostoyevski 21, 33, 42, 51, 61, 63, 66-68, 77, 79, 81-83, 99, 102, 128, 170, 196
Douglass, Frederick 129-136, 139, 140-142, 144, 146-148
dönüşüm 26, 27
Dublin 164
Dünya Ticaret Merkezi 20, 26, 28
Dünya Ticaret Örgütü 24

E
edebi terör 35
Eldorado Keşif Grubu 120
elektronik imajlar 76
Eliot, T.S. 36, 51, 53, 56, 98
Ellis, Bret Easton 79, 83, 87, 88
emperyalizm 96, 99, 100, 125
épater le bourgeois 24
epifani 43
esir etme 96
Eski Ustalar 174
estrime 26
estetik devrimciler 21
estetik teori 24, 25
Evan Fairbanks 31
Everyman 69

F
Fazilet 145
FBI 75
felaket haberleri 36
filantropizm 93
Filipinler 124
Filistinliler 143, 144
Fitzgerald 92
Flaherty Pegeen 162
Flaubert 14, 25
Foster, Jodie 71
Fouque 177
Frankenstein 39
Frankenstein 41, 42, 92, 161
Frankenstein etkisi 40
Frankfurt Okulu 40
Franko İspanyası 132
Fransa 134, 143
Fransız Devrimi 33
Frechtman, Bernard 138, 145
Frost, Robert 22

G
Gaddar Bir Yetenek 87
Gatsby 92
Gazzara, Ben 101
genel kötülük 37
Genet, Jean 88, 130-140, 142, 144-148
Gerçek Dedektif 138
Gilmore, Gary 59
Godard, Jean-Luc 89, 101, 102, 108, 109
Godfather I ve *2* 124
Goethe 186
Goriot Baba 66
Goundzeroland 30
Gray, Bill 51, 64, 118, 127
Gray, Thomas 34
Grek sanatı 117
ground zero 18, 23
Ground Zero 29
Groundzeroland 19, 31
Guiliani 19, 29
gündelik komedya 13
Günderrode, Karoline von 177, 194

H
Haftalık Tartışma 62, 63
hakir görme 96
hastalık 62
Hawthorne 151
Heart Of Darkness [Karanlığın Yüreği] 90, 91, 94-97, 99, 100, 105, 120
Hegelyen İdea 94
Heinrich 191
Heldenplatz 168, 170
Heldenplatz 168
Heller, Joseph 120
Henriette 194, 197
Henry Melville 151
Herbert 34
Herlihy, Ed 70
hicivsel parodi 88
Hickey 92
Hinckley, John 71, 77
Hindi 156, 157
Hiram Melville 151
Hıristiyan 66, 147
Hitler 168
Hizmetçiler 130, 137, 141, 145
Hollywood 105, 125
Hollywood film afişleri 127
Honegger, Gitta 168
Hotel des Bains 114
Huckleberry Finn 91
Hudson River School 122
Hugo, Victor 43
Humeyni 55

I-İ
I Can't Give You Anything But Love 102, 104
Ice Brothers 43
ılımlı milliyetçilik 161
In Cold Blood 14
In the Belly of the Beast: Letters from Prison 59
Industrial Society and Its Future 39
Ishmael 153, 154
ışığın elçileri 92
İbrahim peygamber 66
ideolojiler 61
İkinci Sürrealizm Manifestosu 42
ilerleme 92
ilkel uyuşukluk 46

imaj 22, 24, 48, 54, 55, 118-120
İncil 135
influence 48
influenza 48
intihar 186, 187, 193, 194
İrlanda 162, 164-167, 175
ironi 96

J
Jean-Luc Godard Interviews 89
Jerry Langford Show 73
Joyce, James 25, 43, 69, 98, 151

K
Kaczynski, Theodore 33, 36-44, 67, 86
Kafka 150, 158
Kamboçya 122
Kant 174, 182
Kara Panterler 144
Karoline 193
katiller 15
katiller ve yazarlar 14
Katolik 167
Katolik Kilisesi 165, 169
Kierkegaard 174
Kilgore 120, 121
kinizm 96
kır 36
Kleist, Heinrich von 15, 176, 177, 194, 195, 196, 197
Knopf 87
kolera 128
Komedi Kralı 69, 71, 72, 77, 98
Kongo 89, 90, 94, 98, 120- 122
Kosinski, Jerzy 61
köleler 136, 137, 140
kölelik 142, 144
kötü 37
Kramer, Stanley 105, 106
Kreisky, Bruno 167
Kudüs 197
Kuralsızlaşmış Adam 85
kurtuluş 53
Kurtz 90-100, 120, 122-126
küreselleşmiş kapitalizm 28

L
Langford Show 75
Langford, Jerry 69, 72, 74, 77, 137
le mot just 14
Lehmann,-Haupt, Christopher 87
Leigh, Janet 71
Lennon, John 71, 72
Les Negres 145
Lewis, Jerry 70
Liberator 138
Libra 69
Lish, Gordon 14
Lloyd, Albay 140
Londra 90, 91, 100
Lorre, Peter 85
Los Angeles 104
Los Angeles Times 61, 107
Lucifer 23, 24
Lübnan 54, 56, 67, 127
Lyrical Ballads 34, 64

M
M 85
Madam 137, 138, 139
Magic Mountain 30
Mahon, Christy 162
Mailer, Norman 14, 58, 59, 61, 69
Manhattan 28, 79
manik delilik 177
Mann, Thomas 109, 117, 119, 124
Mao 48, 57, 60, 127
Mao II 36, 37, 46- 48, 52, 53, 55, 67, 108, 126, 127
Maoist teröristler 127
Mardi 150, 151
Marilyn 48
Marksizm-Leninizm 66
Marlow, Charley 89-99, 121-126
Mars 114
Marx, Karl 60, 104
McDonald, Errol 58
McDonalds 84
McManus, Doyle 61
Mean Streets [Arka Sokaklar] 68
medya 36
Mekke 54
Meksika 104
Melville, Herman 92, 119, 120, 144, 149, 150-152, 154-158, 161, 162, 167, 175
ménage à trois 193
Metodizm 135
metropol 36
Mikhailovski 87
Milton 34
minimalist 17
Minotaur 103
Mısır 127
Moby Dick 125, 144, 155
Moby-Dick 120, 144, 149, 151, 154
modernist 51, 61, 97, 98, 100
modernite 39
modernleşme 33
mon semblable, mon frère 69
mondo merda 170
Montagnard 126
Moon 57
Moon tarikatı 49, 52, 128
Moon, Sun Yung 127
Morales, Adele 59
Mozart 174
Murch, Walter 125
Muschamp, Herbert 29
Mülkiyet Anlaşmazlıkları Kurulu 155
Münih 111
My Lai 121, 124

N
Napolyon 62, 64, 66, 127, 183, 184, 186, 188, 190
Narrative 131
Narrative 147
Narrative of the Life of Frederick Douglass: An American Slave 130
National Organization Of Women 87
Neue Zürcher Zeitung 173
New Bedford 138, 146
New York 18, 19, 22, 26, 28-30, 54, 59, 92, 152
New York Historical Society 31
New York Times 19, 22, 29, 39, 107, 151
New Yorker 33, 42
Nietzsche 95
nihilist 65
nihilizm 66
nostalji 67

O-Ö
O'Neill, Eugene 92
Odysseus 191
Omoo 150, 151
On Racine 131
Opening Night 106
organik cemaatler 42

orijinalite 48, 50
Orwell 41
Oswald, Lee Harvey 148
Ozick, Cynthia 33, 42
özdeşleşme 96
özerk 51
özerklik 42
özgürlük 36, 48

P
Paravanlar 141, 143
Paskalya, 1916 14
Pave, Walter 98
PBS American Masters 59
Pegeen 163-165, 167, 175
Pennsylvania 21
Pentagon 20, 21
Penthesilea 176, 188
Penthesilea 189-193, 195
performans sanatı 27, 28
Petersburg 61, 64, 77
Petroviç, Porfiry 63
peygamberane 24
Phaedrus 117
Pierre 149, 151
Pirandello 47
Platon 16, 34, 70, 117-119
Pnychon 40
Poetika 22
politik radikalizm 16
Pope 34
popüler kültür 37
Porfiry 64, 65
pornografi 15
postmodern 56
postmodernizm 48
Pound, Ezra 32, 35, 106, 107
Price, Tim 81
Protestanlık 161
Prothoe 192
Prufrock 51
Psycho [Sapık] 71
Pupkin, Rupert 69, 72, 76, 77, 98, 137
Puzo, Mario 107
Pynchon, Thomas 45

Q-R
Quin, Widow 165
Racine, Jean 131, 139
Raging Bull [Kızgın Boğa] 68
raisonneur 102
Random House 58
Raskalnikov, Rodyon Romanoviç 42, 61-68, 83, 84, 99, 102, 104, 105, 109, 116, 127
rasyonel egoizm 63
Razumihin 62
Reagan, Ronald 71, 72, 77, 84
Reagan-Bush dönemi 83
Redburn 151
Redford, Robert 70
Rillong Stone 61
romancı 44, 46, 48, 50
romantik 16, 24, 32, 171
romantizm 15
Rowlands, Gene 106
Rupert 73
Rus nihilistleri 63

S-Ş
sahicilik 21
Salinger, J.D. 45
sanat 20, 26, 125
Sanat 161
sanat eseri 186, 187
sanat kültürü 15
sanatçı-entelektüel 92
sanatçılar 15, 23, 197
sanatçı-peygamber 25
sanatı tanımlamak 21
sanatsal 24
Sanayi Devrimi 33, 56
sansür 15
Sartre 130, 144
Schopenhauer 174
Schubert 21
Scorsese, Martin 68, 69, 71, 73-78, 98, 119, 137
Scott, Sir Walter 133
Semyer, Gottfield 29
Sezar 194
Shadows 105
Shakespeare 34, 43, 174
Shaw, Sam 106
Shawn 162-164, 167
Sheffield 55
Shelley 24, 40
Shelley, Mary 39, 41
Sheltering Sky 31
Shoot 27
Sibirya 65, 67, 127
Simpson, O.J. 70
Siyah kültür 94
Siyahlar 145
Siyahlar 146, 147
Soğukkanlılıkla 69
Sokrates 117
Solange 139
soylu hedef 92
soytan 13
soyutlanma 67
söz ve şey 22
St. Petersburg 79
Stalin 61
Sterberg, Joseph von 106
Stevens, Wallace 49, 107, 197
Stockhausen, Karlheinz 20, 21, 23- 28, 30
Storaro, Vittorio 119-122, 124, 125
suç 62
Suç Üzerine 62, 64, 65, 67
Suç ve Ceza 33, 42, 58, 61, 83, 85, 88, 100, 102, 116
Sunset Bulvarı 109
Sürreli Tartışma 63
sürrealist eylem 42
Svidrigaylov 63, 64, 67, 116
Synge, J.M. 161, 162, 164-166, 175
şehvet 115
Şeytan 23
şeytani 25
şiddet 38, 44, 64, 81, 86, 99, 100, 196

T
Tadzio 112-114, 116-118
Tanrı kelamı 67
tasarlanmış ürünler 33, 41
Taxi Driver [Taksi Şoförü] 68, 71, 75
teknoloji 39
tekrar 48
Televizyon Çağı 27
temsil 22
tercih etmek 156, 157
terör 38, 50
teröristler 15, 16, 20, 25, 26, 28, 44-48, 66, 197
terörizm 56
Thackeray 43
Thames 97, 99
The Colombian Orator 135
The Confidence-Man 151
The Conversation 124
The Executioner's Song 14, 59, 69
The Killing of a Chinese Bookie 101
The King of Comedy [Komedi Kralı] 68
The Lady of the Lake 133

The Names 53
The Playboy of the Western World 162
The Woodcutters 167
Theseus 103
Tiananmen Meydanı 55
Ticaret 161
tiksinti 96
Tintoretto 174
Tommasini, Anthony 19, 21, 26, 27
toplum düşmanı 33
toplumsal makinanın dişlileri 36
trajedi 14
transgressive 15
trickledown economics 84
TV 73, 76
TV seyredenler 72
TV'ye çıkanlar 72
Typee 150, 151

U
Ulysses 151
Unabomber 33, 36-38, 44, 61, 63, 64, 66, 96, 99
Underworld 53
Unreal City 37
uygarlık 99
uygarlık-ilkellik 100

V
vahiysel 24
Venedik 111, 113, 128
Venedik'te Ölüm 109, 112, 115-117, 124
Venice, Sonny 109
via negativa 108
Vietnam 120, 121, 126, 128
Vintage 87
Vitelli, Cosmo 101, 128
Viyana 168
Vogel, Henriette 176, 177, 195
von Aschenbach 110

W
Waldheim, Kurt 167
Wall Street 83, 84, 87, 150, 152, 155, 156, 158
Wannsee 177, 181, 183
Wannsee gölü 176
Warhol, Andy 29, 31, 48
Washington D.C. 149
Washington Post 39
Werther 186
White Jacket 151
White Noise 39
White, Edmund 145
White-Wacket 151
Widmark, Richard 73
Willard 121-125, 126
Williams, Tennessee 145
Wilson, Robert 28
Winfrey, Oprah 19
Wittgenstein, Ludwig 172, 175
Wittgenstein'ın Yeğeni 167, 169, 170, 172, 173
Woolf 98
Wordsworth 21, 22, 32-38, 40, 42, 44, 46, 47, 55, 64, 87, 107, 150, 164

Y
Yahudiler 143
Yankee Stadium 55
yaratıcılık 48, 53
yayıncılık endüstrisi 45
yazar-entelektüel 63
yazarlar 45, 50, 51
yazı ve ses 22
yazma süreci 52
yazmak 171
Yeats, W.B. 13, 14, 52, 55, 56, 76, 107, 165
Yeni Kudüs 127, 128
Yeni-Platoncular 117
Yeraltı Adamı 77, 78, 80, 81, 83, 84, 170
Yeraltından Notlar 78-85, 87, 87
Yunanistan 54, 56
yüce fikir 92

Z
zanaat 67
züppelik 148

Acaba katiller, sanatçılar ve teröristlerin birbirlerine ihtiyacı mı var? Biri olmadan diğeri varlık koşullarını önemli ölçüde yitiriyor mu? Frank Lentricchia ve Jody McAuliffe, *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*'de sanatsal yaratıcılık ile şiddet, hatta politik terör arasındaki rahatsız edici yakınlığı ele alıyorlar. Tartışmaya ABD'yi sarsan 11 Eylül saldırılarıyla başlıyorlar. Besteci Karlheinz Stockhausen'in Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılışını büyük bir sanat eseri olarak tanımlamasıyla ortaya çıkan skandalı ayrıntılı olarak çözümleyen Lentricchia ve McAuliffe, politik aşırılık ile avangard sanatsal hareketlerin en azından son iki asırdır nasıl birbirlerini beslediklerini göstermeye girişiyorlar. *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler*, birçok romantik edebi görüşün altında Batı'nın dehşet uyandırıcı ekonomik ve kültürel düzenini yok etme arzusunun bulunduğunu açığa çıkarıyor. İlginçtir, terörizmin de arzusu aynı...

Lentricchia ve McAuliffe, bu romantik ve yıkıcı geleneğin bayrağını suçlularla teröristlerin devraldığını iddia ediyorlar. Yazarların geleneklere aykırı yaklaşımı, Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sı ile Martin Scorsese'nin *Komedi Kralı*'nı eşleştirirken, Bret Easton Ellis'in *Amerikan Sapığı*'nın kahramanı ve gerçeküstücü sanatçı Joseph Cornell ile Unabomber arasında bağ kuruyor. Yazarlar, Don DeLillo, Joseph Conrad, Francis Ford Coppola, Jean Genet, Frederick Douglass, Herman Melville, J. M. Synge ve daha birçok yazarla film yapımcısı arasındaki kurgusal diyaloglar aracılığıyla sanat kültürünün ne kadar da umutsuz olduğunu anlatmayı hedefliyorlar. Kitap, Heinrich von Kleist ile 11 Eylül saldırısının faillerinden Muhammed Atta arasındaki kurgusal bir sohbetle sona eriyor. Bu sohbet aslında "Kuzey-Güney", "Merkez-Çevre", "Batı-Doğu" ayrımlarında ifadesini bulan bir "ilişki"yi de açığa çıkarıyor. Merkezle çevre ülkeler arasındaki çatışmaya ayrıntılı bir şekilde değinilen kitapta emperyalizmin yayılmacılığının ardındaki "hayranlığa" vurgu yapılıyor: "Conrad'ın Avrupa emperyalizminin amaçlarını tasvir etmek için kullandığı çarpıcı ifadeye göre ('iğrenç olana duyulan hayranlık'), Batı 'iğrenç' addettiği şeye (Doğu'ya) duyduğu 'hayranlık' yüzünden kaçınılmaz olarak kendi sorunlarını Beyrut'a ya da Vietnam'a taşır."



AYRINTI • SANAT ve KURAM
ISBN 975-539-431-1