CEM İLERİ

okurun belleği

DENEME

§

okurun belleği

CEM İLERİ



VERSE

DENEME

§



EVEREST
1499

CEM İLERİ

1975 yılında İstanbul'da doğdu. Saint-Benoit Lisesi ve Galatasaray Üniversitesi'nden mezun oldu. 2000-2004 yılları arasında Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık'ta çalıştı, *Cogito* ve *Sanat Dünyamız* dergilerinin editörlüğü ve sergi koordinatörlüğü görevlerini üstlendi. 2005-2008 yılları arasında İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde editör olarak görev aldı. 2002 yılında Sel Yayınları tarafından yayınlanan *Negatif İmge* adlı deneme derlemesinde yer aldı. *Yazının da Yırtılıverdiği Yer – Bir Bilge Karasu Okuması* adlı ilk kitabı 2007 yılında Metis Yayınları tarafından yayınlandı. Halen Everest Yayınları'nın yayın yönetmenliğini yapmaktadır.

okurun belleği

Benjamin Okuru Sebald

CEM İLERİ

§

Yayın No **1499**
Deneme **99**

Okurun Belleği
Cem İleri

Yayına hazırlayan: Didem Nur Güngören
Dizi tasarımı: Beste Doğan
Sayfa tasarımı: Emir Tali

© 2016, Cem İleri
© 2016, bu kitabın tüm yayın hakları
Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Şubat 2016

ISBN: 978 - 605 - 141 - 975 - 6
Sertifika No: 10905

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

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

Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

İÇİNDEKİLER

1. "Şüpheli, güvenilmez bir meşguliyet..." 9
2. Kayıp Mekânın İzinde 35
3. Benjamin Okuru Jacques Austerlitz 85
4. Yıldızlardan Sonsuzluğa 125
5. Toz Örtsün Kentlerinizi 159
6. Camda Gecikme 183
7. Resim Alegorisi 217
8. Kol Kırılması Olasılığına Karşı 273
9. Şuvalkin'in İmzası 311
10. Gemi Enkazı 357
11. Yer Değiştiren Kasaba 387
12. Yıkıntılar Arasında 409
13. Aile Albümü 461

Sadece bir iplik yumağını çözme eylemindeki sevinç!
Ustaca sarılmış bir yumağı çözmüş olduğumuzdan hiç kuşku
duymamak – tüm üretkenliğin sevinci bu değil midir,
en azından düzyazıda?

1

"Şüpheli, güvenilmez bir meşguliyet..."



Edebiyatta bütün büyük yapıtların ya yeni bir tür kurduğu ya da bir eskisini ortadan kaldırdığı söylenir ki doğrudur; başka bir deyişle bütün büyük yapıtlar özel vakalardır. Bu vakaların en akıl almazlarından biriyle karşı karşıyayız. Aynı anda hem kurmaca hem otobiyografi hem de güncel değinmeler toplamı olan yapısından tutun da, sonu gelmez cümlelerinin sözdizimine kadar her şey kuralı aşıyor burada. Edebiyatın bu büyük özel vakasının

aynı zamanda son on yılların en büyük edebi başarısı olduğu da söylenebilir.

Winfried Georg Sebald, 20. yüzyılın son çeyreğindeki üretimiyle edebiyattaki son "olay"ı meydana getirdi. Birkaç kısa metnini ve akademik çalışmalarını dışarıda bırakırsak, Sebald'ın yapıtı yalnızca dört kitaptan oluşuyor. Hakkında yazılanların oluşturduğu külliyatsa kütüphaneler dolduracak genişlikte. Birdenbire ortaya çıkıp bütün dikkatleri üzerine çeken gizemli yazarın yapıtı, Avrupa düşüncesinin kendisiyle son, görkemli hesaplaşmasına denk geliyordu hiç kuşkusuz. Büyük bir kültürün, yıkımının eşiğinde, geçmişini yeniden anımsaması, defteri kapatmadan önce gerçekleştirdiği son envanter çalışması.

Sebald eleştirisinin geniş deltasında yer alan ana başlıkları art arda sıralamak bile, yapıtın nasıl alımlandığını görmeye yetecektir. Büyük harfli kavram-başlıklar, nicedir parçalanmış büyük anlatının farklı dönemlerini özetlemek gibi bir işlevi ister istemez üstlenmek zorunda kalıyorlar: Tarih, Bellek, Bilinç, Zaman, Mekân, Travma, Soykırım, Göçmenlik, Arşiv, Fotoğraf, İmge, Manzara, Unutuş, Anımsama vs. Sonuçta ortaya, Borges'in alıntılanmaktan paramparça olmuş ünlü haritası büyüklüğünde bir ilişkilendirme ağı çıkıyor. Avrupa kültürünün temel taşlarının, kavramlarının, sorunsallarının hemen hepsi gelip bir noktada Sebald'ın yapıtına bağlanıyor.

Sebald'ın, alçakgönüllü akademik kitaplarının ardından kaleme aldığı (2001 yılında, erken gelen ölümüyle bir anda tek başlarına kalıveren) dört kitapla böylesi bir etki oluşturmayı beklemediği ise ortada. Belki bir kez daha, herhangi bir yapıtın doğru yer ve zamanda ortaya çıkışının yarattığı kelebek etkisinden söz etmek gerekecek. Okumaların, incelemelerin sonsuza uzanan genişliği karşısında yapılabilecek en akıllıca iş, bir adım geri çekilerek, söz konusu ağa dışarıdan bakmaya çalışmak olacaktır.

Sebald'ın yapıtını çevreleyen akademik üretimin ana çizgileri, büyük harfli başlıkların ardında yer alan ama belki hepsinden önemli başka bir okuma-yorumlama olasılığını gizliyor. İlişkilendirme, bağlantılandırma, karşılıklılaştırma olarak tanımlanabilecek bu yaklaşım, Sebald'ın üretimini, Avrupa kültürünün en temel saplantılarından birinin genişletilmiş özeti haline getiriyor. Her öğenin diğer tüm öğelerle yan yana getirilebileceği, yorumlama çalışmasının sınırlarının çoktan iptal edildiği, aşırı-yorumlamanın aşırı-yorumlandığı bir üst-metin makinesi. Sebald, yapıtıyla bu devasa makinenin minyatür bir modelini gerçekleştiriyor. Makrokozmos içinde tıkır tıkır işleyen mikrokozmos. Çarkların dönüşüyle ortaya yeni kavramlar çıkıyor, bunlara, çoğunlukla zaten var olan bir kavramın yeniden ele alınmasıyla, ön ya da son ek almasıyla, üstünün çizilmesiyle, altının oyulmasıyla, içinin boşaltılıp yeniden doldurulmasıyla ortaya çıkan ikincil kavramlar ekleniyor. Avrupa kültürü, Sebald'ın yapıtında kendi yansımasını görmekte, bu yüzden, gecikmedi: yıkıntılar üzerine inşa edilmiş yıkıntılar üzerine yeniden inşa edilmekte olan yeni yapıların birbirlerine dev düzeneklerle, çılgın tasarımlarla bağlandığı ürkütücü bir kazı-şantiye alanıydı söz konusu olan.

Sebald hakkında konuşmak, daha baştan, özgün tek bir cümle bile üretebilmenin olanaksız olduğunu kabul etmeyi gerektiriyor. Okuru en çok kışkırtan da bu olanaksızlık: özgün bir cümle kurma, yeni bir bağlantı keşfetme, öngörülmemiş bir yaklaşım geliştirme arzusu, okumanın olanaklarının bir hayli zorlanmasına, yüzlerce denemecinin aşırı-yorum duvarına toslamasına yol açıyor. İşin tuhafı, hiçbir yorum denemesinin, hiçbir bağlantılandırma çabasının fiyaskoyla sonuçlanmaması. Arayan herkes mutlaka bir şeyler buluyor, az çok mantıklı çıkarımlar elde etmeyi beceriyor. Tam olarak Sebald'dan mı, yoksa çağın reflekslerinden mi kaynaklanıyor bu durum, belki asıl sorgulanması gereken bu.

Sebald hakkında yüzlerce akademik çalışmanın yapılmasının, hemen her gün yeni bir yazı, inceleme, kitap yayınlanmasının, konferansın, sempozyumun gerçekleştirilmesinin, gazete yazılarından denemelere, monografilerden derlemelere hemen herkesin ondan bahsetmesinin, yapıtından hareketle çağdaş sanat sergilerinin, fotoğraf okumalarının yapılmasının, yapıtın topografyasını keşfe yönelik geziler düzenlenmesinin, yalnızca Sebald'a ilişkin haberler veren bloglar açılmasının, onun yöntemlerinden hareketle birtakım yazarların, denemecilerin ve sanatçıların artık adına *Sebaldvari* denebilecek biçemde kültürel üretimler gerçekleştirmeye başlamış olmasının "Sebald hastalığı"na yakalanmak şeklinde açıklanabilecek bir fenomene işaret ettiğini düşünebiliriz. Sebald'ın kurallarını, dinamiklerini hatta geçmişe dönük olarak geleneğini belirlediği yöntemin nasıl bir anda yaygınlık kazandığı, akademik yazıdan denemeye, eleştirel metinden kurmacaya geniş bir yelpazede sayısız yazarın bir anda Sebald-sonrası metinler üretmeye başladıkları ortada.

Bu hastalık, ilk başta kendi yaratıcısını etkisi altına almıştı oysa ki. Sebald'ın, yazınsal üretimiyle, kendi eleştirmenlik kariyerinin bir tür yapıbozumunu gerçekleştirmeye çalışmasının altında da bu hesaplaşma isteği yatıyordu. Sebald'ın karşılaştırmalı edebiyat alanında uzman bir akademisyen olarak, birdenbire, 50 yaşından sonra birtakım kurmaca metinler üretmeye başlaması, yazarın etrafında oluşan halenin, efsanenin en önemli parçalarından biridir. Ne olmuştu da eleştirel metin, bir aşamada, *yetmemeye* başlamıştı? Başkalarının metinlerine adanmış yıllar boyunca kafasında birikmiş soru işaretleri, çelişkiler, yapılan işin anlamına ilişkin tereddütler, sonradan ortaya çıkan kurmaca metnin doğasını büyük ölçüde belirliyor. Metnin yapısı, bir şeyi yapmakla bir şeyden bahsetmek arasındaki gerilimden besleniyor. Sebald'ın ustalığı da tam burada: eleştiriyi kurmacalaştırarak, kendi ikile-

mini, kendi metinlerini okumaya çalışan eleştirmenlerin sorununa dönüştürüyor.

Bu kurmaca metinler olmasaydı, bugün hiç kimse, İngiltere'nin taşrasındaki bir üniversitede öğretim görevlisi olan W. G. Sebald adlı bir Alman'ın yazdıklarını okumayacaktı. Bu çok mu önemlidir? Eleştirel üst-metnin, başkasının yazısının bir noktaya gelindiğinde yetmemesi, doyurmaması, telafi edilemez bir boşluğu su yüzüne çıkarmaya başlaması nasıl bu kadar belirleyici olabilir?

Sebald'ın tam olarak ne düşündüğünü asla bilemeyiz. Kendisi, tüm hayatını, birtakım yazarların zihinlerine sokulmakla, onların tam olarak ne düşündüklerini, düşünmüş olabileceklerini anlamakla geçirmiş biri olarak, bunun olanaksızlığını en uç sınırlara kadar zorlamıştır zaten. Eleştirel yazıdan, düşünce yazısından anlatıya geçişin sancıları Sebald'ın metninin temel mekanizmasına dönüşür. Eleştirel düşüncenin anlatısal olanaklarla karşılaştığı bu anda, metnin her iki yana birden savruluşunu engelleyebilecek mihenk taşlarına gereksinim vardır. Sebald bu olanaksızlıktan yeni bir olanak yaratacaktır.

Eleştirmenin, deneme yazarının, düşünürün başka bir dile, düşüncenin içine gizleneceği, anlamın kendisini savunmak zorunda kalmadan işleyebileceği bir tür kurmacaya doğru nasıl adım adım kaydığını anlamak için, Roland Barthes'ın geç dönem kavramsallaştırmalarından birini ele almak, onun giderayak kendi yazısının otopsisini yapışına tanıklık etmek yol gösterici olabilir. Barthes'ın ders notlarının bir araya getirildiği *Romanın Hazırlanışı*, eleştirel metinden, denemeden, yapıt üzerine yapıttan, düşünce yazısından kalkarak düpedüz kurmacaya, (o "yaratıcı" denen) anlatıya yönelme arzusunu temel alır. Fakat sorun bu kez başkasının sorunu değildir, *Aşk Söylemi*'nde bile o ünlü soğukkanlılığını koruyan, *Barthes Üzerine*'de kendisinden

üçüncü tekil kişi olarak söz eden eleştirmen, bu kez eleştirel metnin içine kendisini kurmaca bir karakter olarak yerleştirmeyi denemektedir. *Camera Lucida*'da altını çizdiği gibi, biri anlatımcı diğeri eleştirel iki dil arasında savrulan bir özne olmanın sıkıntısı içindedir. Barthes tüm seminer boyunca roman yazmayı bir tür "fantazya" olarak konumlandırır ve yazı türünü değiştirmenin, kısa metinden uzun metne, parçalı anlatımdan uzun anlatıma, eleştirel denemeden romana geçmenin olanaklarını araştırır. Barthes'ın kendi yazısının sınırlarını aşmaya yönelik bu arzusu, bizi Sebald'ın kırılma anına ulaştırabilir.

Barthes *Romanın Hazırlanışı*'nda aslında yazı mekânını hazırlar. En küçük birimden en büyüğüne katman katman genişleyen, perde perde açılan bir ritimle yazının ve mekânın nasıl ortak birimler aracılığıyla ortaya çıkarılabileceğini gösterir. Sözcükten, karalama notundan, odanın bir köşesinden, pervazdan girerek, içinde yer aldığı mekânı genişletme stratejilerini kurgular, bunların bir arada kurmacaya doğru evrilişlerini sahneler. Proje, tümüyle 'şimdi ve burada'nın kayda geçirilmesini sağlayan anlık jestlerden soluklu parçalara, kısadan uzuna, notlardan sürekli bir akışa uzanma gereksinimini sorgular. Zaman birimi olarak an'ın 'şimdi ve burada'sının nasıl genleştirilerek, uçlarından çekilerek bir eşzamanlılığa, dolayısıyla mekânsallığa dönüştürülebileceğini araştırır.

Barthes'ın bir işi yaparken yaptığı iş üzerine düşünme alışkanlığını burada da görüyoruz. Seminer, bir yandan da seminerin ne olduğunu araştırıyor. Eleştirel yazıdan romana giden yolda bir ara-durak burası. Derslerin yapısını geniş ölçüde belirleyen çağrışımsal mantığın izleri sayfa üzerine yansıyor. Oklar, geri dönüşler, ileri sıçrayışlar (film dili, *flashback*, *flashforward*, *timing*, İngilizce bilmeyen Barthes'ın kimi zaman ressam sezgisiyle sayfaya savurduğu imler), kısa duruşlar, duraklamalar, duraksamalar, başlığa

başlıklar, paranteze parantezlerle neredeyse okunaksız hale gelen yoğunlaştırılmış bir tür zihin haritası. *Romanın Hazırlanışı*, Sebald'ın romana hazırlanışının tüm aşamalarını görmemize olanak tanıyor. Döngü bir kez daha yineleniyor, Sebald, şahsi masalını yapmak için gündelik notlardan, çiziktirmelerden, haikudan Proust'a uzanan yolu kat eden Barthes'ın yolunu izliyor.

"Yazmak, ancak üstdilden vazgeçme söz konusu olduğunda tam olarak yazmaktır," diyordu Barthes. Annesini kaybettikten sonra yaşadığı bir "satori"de, bir aydınlanma anında, bunun ne demek olduğunu keşfedecektir. "Geri dönüyorum, bomboş bir ev; o yaşanması güç an: Öğle sonrası (yeniden söz edeceğim bundan). Yalnızım, hüzünlüyüm → Uzanıp yatma, 'salamura'ya yatırılıyormuş gibi; oldukça yoğun biçimde düşünüyorum. Birdenbire bir fikir doğuyor kafamda: 'yazınsal' yön değiştirme gibi bir şey. Şu eskiden kalma iki söz geliyor aklıma: Edebiyata girmek, yazı alanına girmek; *yazmak*, sanki bunu hiç yapmamışım gibi; bundan başka bir şey yapmamak."[1]

Neden bahsediyor Barthes? Başkasının sözünden, dilinden, imgesinden sıyrılarak, başkaları hakkında yazmayı bırakarak bakışı kendisine çevirmekten; üstdilden, anlam arayışından, şeyleri birbirlerine benzetip durma, çoğaltma tutkusundan vazgeçmekten mi? Yazma isteği, her durumda, geç ortaya çıkmış, gecikmiş, geriden gelmiş, ötekilerin ardından, yaşamın sonunda çiçek açmış bir arzudur Sebald'da. Tam da Barthes'ın dile getirdiği konuma uygundur bu yüzden. Sebald bu bağlamda "yazmak isteyen kişi"dir.

Barthes ve Sebald, yazamama durumunu, kapanmayı, kilitlenmeyi örneklemek için Flaubert'le ilgili aynı imgeye başvururlar.

---

1 Roland Barthes, *Romanın Hazırlanışı 1*, Sel, s. 38.

"Salamuraya yatar gibi uzanıp yatma

Yukarıda sözünü ettiğim frenlemeler çoğu kez ve daha olağan biçimde yazı tıkanıklıkları, yazı *kesintileri* biçiminde ortaya çıkar → Bunlar da Flaubert'de bedensel olarak 'salamuraya uzanıp yatma' halinde kendini gösterir: Yazı masasını terk ederek güçsüz biçimde divana uzanmak. Flaubert 1852'de 31 yaşındayken: 'Bazen, kendimi bomboş hissettiğimde, ifade edecek sözü bulamadığımda, sayfalar çiziktirdikten sonra bir tek tümce bile oluşturamadığımı görünce, kendimi divanıma atar ve orada içimi kaplayan sıkıntı bataklığına dalmış olarak şaşkın şaşkın yatarım."[2]



2 Roland Barthes, *Romanın Hazırlanışı 2*, Sel, s. 187-188. Nabokov da *Edebiyat Dersleri*'nde, "metin denen şeyi oluşturmanın güçlüklerinden yakındığını duyar gibiyim" dediği Flaubert'in bu kaygısına sık sık atıfta bulunur.

Bu pasaj da *Satürn'ün Halkaları*'ndan:

"...sahici olamamaktan korkuyordu Flaubert; öyle bir korkuydu ki bu, Janine Dakyns'in söylediğine göre, bazen haftalar boyunca kanepesinde öylece oturur, artık tek bir satır bile yazamayacağı kaygısıyla eziyet içinde kıvranıp dururdu. Böyle durumlarda, demişti Janine, gelecekte herhangi bir şey yazamayacağını hissetmesi bir yana, o güne kadar yazdıklarının da, sonuçları açısından düşünüldüğünde, gözden kaçırılmaması gereken, affedilmez hatalar ve yalanların art arda sıralanmasından başka bir şey olmadığını düşünüyordu Flaubert."[3]

Sebald'da çok sık karşımıza çıkan bir durum; dilin yetersizliği, yazamama, ifade edememe sıkıntısı. Özellikle Austerlitz bu dertten muzdariptir. Bir yerde, Wittgenstein'ı çağrıştıran şu cümleleri kurar: "Dilin eski bir şehir olduğunu farz edersek, sokaklar ve meydanlarla dolu dolambaçlı bir yer, çok eski dönemlere uzanan evleri, yıkılmış, ıslah edilmiş ve yeni inşa edilmiş mahalleleri ve açık araziye doğru sürekli genişleyen kenar mahalleleri olan bir şehir, o zaman ben de uzun süre ayrı kaldığı için bu yığıntı içinde artık yolunu bulamayan, bir otobüs durağının ne işe yaradığını bilmeyen, arka avlu, kavşak, bulvar veya köprü nedir bilmeyen bir insan olurdum."[4]

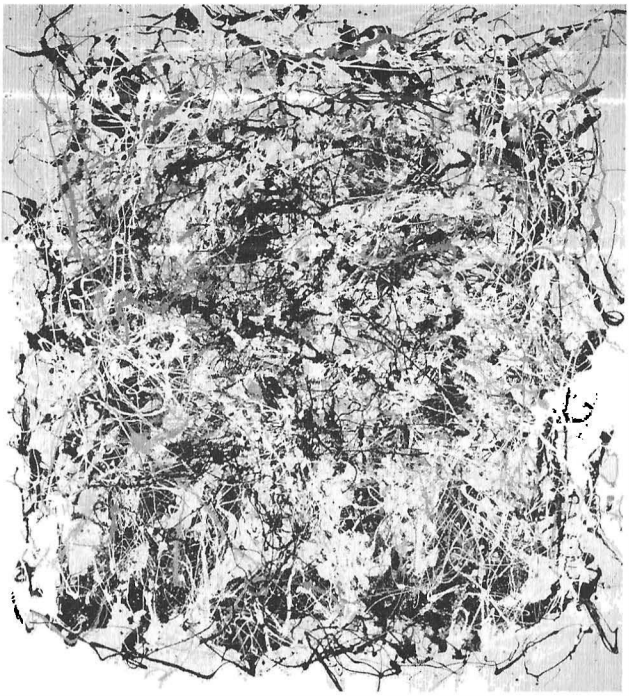
> Daha Paris'teyken araştırmalarımı bir kitap halinde derlemeyi kafama koymuştum, ama daha sonraları yazıya dökme işini hep erteleyip durdum. (...) Yalnızca Enstitü'den Alderney Street'e eve getirdiğim kâğıtlarımın büyük kısmı, daha ilk gözden geçirişimde bile bana artık işe yaramaz, yanlış ve

3 W. G. Sebald, *Satürn'ün Halkaları*, Can, s. 17.
4 W. G. Sebald, *Austerlitz*, Can, s. 114.

çarpıtılmış karalamalar gibi göründü. Karşımda tutunabilenleri ise, gezginin dolaştığı neredeyse unutulmuş manzaraları tıpkı bir albümü karıştırır gibi bir daha gözümde canlandırabilmek için yeniden ölçüp biçip bir düzene oturtmaya çalıştım. Ancak her geçen ayla beraber bu işi başarmak için gösterdiğim gayret arttıkça, sonuç beni daha fazla hayalkırıklığına uğratıyordu ve evrak paketini açıp yıllar içerisinde üstünü yazıyla doldurmuş olduğum sayısız kâğıdı elime alır almaz içimi bir bıkkınlık ve tiksinti duygusu kaplıyordu, dedi Austerlitz.[5]

Yazma uğraşının alegorileri bununla sınırla kalmaz. *Göçmenler*'de, ressam Max Aurach'ın (aura?) rutin çalışması da yazının olanaksızlığını dile getirmektedir. Sebald, kendi yaptığı işin karşılıklarını başka disiplinlerden (fotoğraf, mimari, resim) örnekler vererek araştırır. "Günün sonunda Aurach'ın artık iyice silikleşmiş çizgi ve gölgelerden, yeniden modeline son derece benzer bir resim ortaya çıkarması beni hep hayrete düşürürdü. Bir o kadar şaşırdığım, ertesi sabah modelini karşısına alıp resme ilk göz atışında, yaptıklarını tekrar silmesi ve iyice tahrip olmuş arka planda, bu çalışmalardan neredeyse acınacak hale gelmiş modelin Aurach'ın sözleriyle son tahlilde anlaşılmaz gözleri ve yüz hatlarının tekrar kazınmasıydı. Sonunda Aurach'ın belki kırk denemeyi atıp tekrar çizdikten ve bir daha karaladıktan sonra artık işi bittiğinden değil bitkin düştüğü için bıraktığı her resim, zedelenmiş kâğıtta dün ve bugün ruh gibi dolaşan, gri ve kül olmuş bir yüzler galerisinden bir görüntüydü."[6]

5 *Austerlitz*, s. 112.
6 W. G. Sebald, *Göçmenler*, İletişim, s. 151-152.



Sebald'ın pastiş tutkusu, başka üslupları kendine mal etme gereksinimi burada da ortaya çıkar. Kitabın sonunda yeniden hikâyenin yazılma sürecine geri döndüğünde, bilinmeyen başyapıtının peşindeki Aurach hakkında yazma deneyiminin, nasıl ressamın tekniğini benimsemesine yol açtığını üstü kapalı gösterir.[7]

7 Yalnızca Max Aurach merkezinde toplanan hikâyelerin dökümü bile, Sebald'ın yapıtının işleyişini göstermeye yetecektir. Aurach karakterinin çıkış noktasında gerçek bir ressam vardır: Frank Auerbach. Sebald ismi değiştirerek kullanır ama ressamın bu değiştirilmiş haliyle bile hâlâ gerçek kişinin kolaylıkla tanınabileceğinden endişelenmesi dolayısıyla

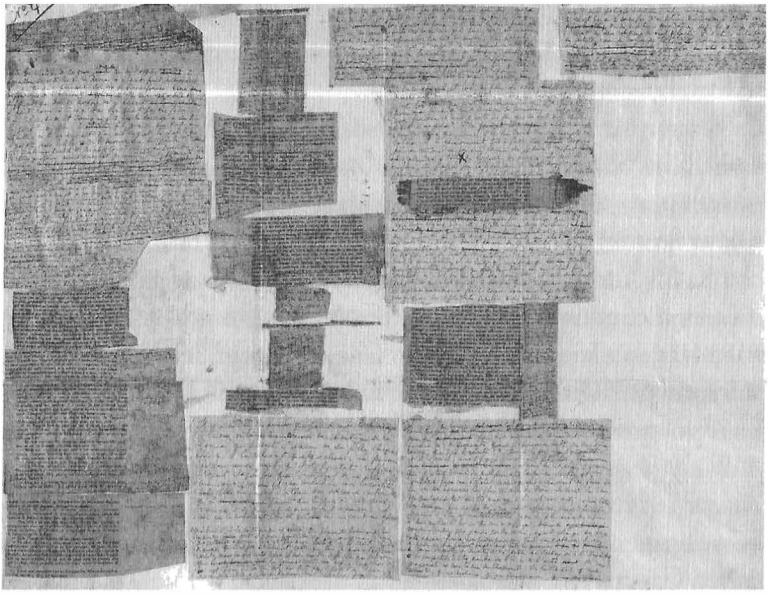
"1990/91'in kış aylarında zaten az olan boş zamanlarımı, yani haftasonları ve geceleri, daha önce anlattığım Max Aurach'ın öyküsü üstünde çalışarak geçirdim. Sık sık saatlerce ve haftalarca bir arpa boyu ilerlemediğim, hatta geriye gittiğim, aşırı bir titizliğin elimi kolumu bağladığı ve neredeyse beni felç ettiği bir çalışmaydı. Bir yandan seçtiğim konu ve ona uygun bir anlatım tarzı bulamayışım, diğer yandan yazma eylemini sürekli sorgulamam hızımı kesiyordu. Kurşunkalem ve tükenmezle yaptığım karalamalar yüzlerce sayfayı doldurdu. Yazdıklarımın büyük bölümünün üstü çizildi, karalandı ya da eklerden dolayı okunmaz hale geldi."[8]

Barthes, Proust'un şahsi masalının "yazmaya çalışma" isteğiyle başladığını söylüyordu. *Kayıp Zaman*'ın tüm programı bu istem doğrultusunda şekillenir. Sebald'ın fantazmagorisinin de, kendisini, buna benzer bir itkiden hareketle var ettiğini söylemek mümkün.[9] Yazmaya çalışan, daha doğrusu tüm okumalarının defterini dürmek, onlarla bir kez olsun hesaplaşabilmek, tüm yaşamı boyunca yaptığı bu deli saçması, güvenilmez, katlanılmaz işin ne anlama geldiğini sorgulayabilmek adına Barthes'ın gerçek yazı, su katılmamış yazı dediği şeye yönelen "okuyan adam"ın hikâyesidir bu.

İngilizce baskıda isim Max Ferber'a dönüşür ve kitapta yer alan ressama ait bir resmin fotoğrafı da çıkartılır. Hakkında uzun uzun konuşulabilecek bir yer değiştirme, isim değiştirme, imgenin yok olması işlemi bu kez sonradan kitabın başına gelmiş, Sebald'ın kafasındaki kurmaca anlayışına kendiliğinden bir katkı sağlamıştır.

8 *Göçmenler*, s. 215-216.

9 Sebald'ın "bir tür proje olarak yazı çalışması"nı sorunsallaştırmasının ardında yatan isimlerden biri de hiç şüphesiz Thomas Bernhard. Anlatılarında sürekli karşımıza çıkan "projesi bir türlü ilerlemeyen adam" figürü, Bernhard'ın alâmetifarikasına dönüşmüştür.



Sebald'ın metinlerindeki kimi anlatım bozuklukları ya da tuhaflıklar, hatta düpedüz beceriksizlikler, saçmalıklar, yazarın geç yaşta kurmaca yazmaya yönelmiş olmasından dolayı kuşku uyandırıcı bir nitelik kazanır zaman zaman. Bunlar, genellikle kurmaca olarak adlandırdığımız metinlerde sık karşımıza çıkmayan türden hatalar, muğlâklıklar, tutarsızlıklar olarak nitelendirilebilir. *Austerlitz*'te örneğin, anlatıcıyla, tamamen plansız programsız çıktığı Belçika içi gezilerinin *hemen hepsinde*, son derece ilgisiz zamanlarda ve yerlerde karşılaşmalarının ardından birtakım akademik konulara ilişkin görüşlerini *kaldığı yerden* anlatmaya başlayan Austerlitz hiç de inandırıcı değildir. "Austerlitz, uzun zaman sonra tamamen tesadüf eseri karşılaşmamızla ilgili tek bir söz etmeden, sohbeti aşağı yukarı bir zamanlar ara verdiğimiz yerden

başlattı."[10] Sıradan bir hikâyede kolaylıkla bulabileceğimiz sayısız ayrıntı, akışa yönelik bilgi, bağlantı parçası burada eksiktir. Austerlitz, kitap boyunca adının tam olarak ne anlama geldiğini ya da benzer bir adın var olup olmadığını sorguladıktan sonra, bir anda *Gare d'Austerlitz* ve *Quai d'Austerlitz* adlarını sıralayıverir. Anlatıcının, anımsamalarının kaydını aktardığı bölümlerde, sık sık, anımsama kapasitesini aşan son derece ayrıntılı açıklamalar, o anda bir kitaptan okuyormuş izlenimi uyandıran pasajlar, farklı dillerden cümleler, bilimsel verilerin dökümü gibi yazılı dile ait parçalar çıkar karşımıza. "Yanımıza ne tür gece kelebekleri ve güvelerinin geldiğini artık bilmem mümkün değil, belki *phoesia tremula* ve *euplegia quadripunctaria, plusia chrysitus* ve *agrotis ypsilon, hyles euphorbiae* ve *hyles vespertillo, archiearis parthenias* ve *marmo maura, acherontia atropos* ve *hepialius humuli* idiler."[11] Bütün o konudışına çıkmaların, önemliymiş izlenimi uyandırıp da hiçbir anlama gelmeyen sapmaların, Janine Dakyns'in çalışma masası ya da Gwendolyn'in pudra saplantısı gibi abartılı betimlemelerin, ayrıntılı listelemelerin okuru getirip bıraktığı yer tam anlamıyla bir hayalkırıklığıdır. Bütün bunlar ne anlama gelir?

Adını koymak gerek, bildik bir portre değil karşımızdaki. Sebald'ın gerçek bir hikâye anlatıcısı olmadığını, başka bir derdinin olduğunu kabul etmek gerek. Ancak bundan sonra, metindeki tüm aksaklıklar başka bir şeye dönüşür. Aksi takdirde kurmaca metinler üretmeye heveslenmiş orta yaşlı bir eleştirmenin hüzünlü imgesinden ayrı düşünemeyeceğimiz birtakım tikler, ancak bu önkabulden sonra yerli yerine oturur. Okurun gözüne sokulan rastlantılar, aynı yerde, aynı yerden geçen öyküler, kişiler, defalarca yinelenen aynı sahneler, her şeyin bu kadar kolayca birbi-

10 *Austerlitz*, s. 41.
11 *Austerlitz*, s. 86.

rine bağlanıvermesi vs. Öğrenilmiş yazıdır Sebald'ınki. Okuma deneyimi her satırda kendisini gösterir, geri çekilir. Aktarmanın, bilgiyi sunmanın, gerçeğe yaklaştırmanın geleneklerinden süzülen tecrübeyle ince ince yerleştirir metne ikircik sanatını.

Satürn'ün ortaya çıkış hikâyesini şöyle anlatıyor: "Nasıl başladığını anımsamıyorum. İki haftalık bir avareliğin masraflarını karşılaması niyetiyle Alman gazeteleri için kısa yazılar yazma gibi bir düşüncem vardı. Başta plan buydu yani. Ama yalnız başınıza yürüdüğünüzde birtakım şeylere denk geliyorsunuz. Bence bu yürümenin en büyük avantajı. Bu kadar sık yapmamın nedenlerinden biri de bu. Sapa bir yerde bir şey buluyorsunuz ya da bir yerlerdeki küçücük bir müzede, Londra'da asla bulamayacağınız, yerel bir tarihçi tarafından yazılmış bir broşüre denk geliyorsunuz. Orada sizi başka bir yere yönlendiren tuhaf ayrıntılarla karşılaşıyorsunuz. Sistemli olmayan bir araştırma yöntemi bu ve tabii ki bir akademisyen için son derece sıradışı bir durum, çünkü biz her şeyi sistemli bir biçimde yapmak durumundayız."

Bu cümlelerde Sebald'ı okuyan herhangi bir okurun deneyiminin izlerini görmek mümkün. Aynı kaybolma, yeni şeyler, tuhaf ayrıntılar keşfetme, onları yan yana getirerek bir adım daha ilerleme dürtüsü. Sebald'ın yazı deneyimini okurun okuma deneyimiyle örtüştürdüğü sayısız durumdan biri.

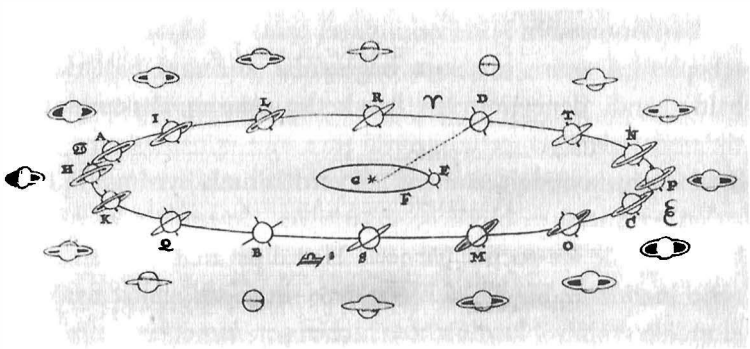
> Okurken birtakım notlar almaya başlıyorum, notlar birikiyor. Bir ayrıntı beni başka bir yere yönlendiriyor. İçimde şöyle bir his doğduğunu anımsıyorum: şu an okumakta olduğum kitabı değil de ötekini okumalıyım, çünkü okuduğum bu kitap beni öteki kitaba yönlendiriyor. Bundan önce, defalarca okuduğum bu kitaptan önce, defalarca okuduğum

öteki kitabı okumalıyım. Derken bu rastlantısal malzemenin kimi öğelerinin birbirleriyle bağlantılı olduğunu düşünüyorum. Giderek her şey birbiriyle bağlantılı olmaya ya da bana öyle gelmeye başlıyor. Yazarın tüm bunları bilinçli olarak yapıp yapmadığı sorusu zihnimi asla terk etmiyor. Bir yandan bulduklarımdan memnuniyet duyuyor, bir yandan da bunların gerçek olup olmadıklarını, başkalarının da aynı noktalarda aynı şeyleri akıl edip etmediğini merak ediyorum. Asla emin olamadığımı anımsıyorum. Okur olma durumunun bir tür anatomisi çıkıyor ortaya yavaş yavaş. Tabii Sebald'ın, okurun bu duruma düşebileceğini hesaplamış olabileceğini düşündüğüm anda, her şey yeniden, sıfır noktasından başlıyor. Bu sefer karşımda, deneyimimi öngörmüş, bu deneyimi yazısının içine potansiyel olarak yerleştirmiş, arayıp bulduğum her şeyi benden önce akıl etmiş yazar var.

Sebald, söyleşilerinde yazarlığı "şüpheli, güvenilmez bir meşguliyet" olarak tanımlıyor. "Yazar" olmak gibi bir niyetinin olmadığını, akademik zorunluluk dolayısıyla yazmaya başladığını belirtiyor. Sebald'ın kurmacasının temelinde, demek ki, yazarlığı reddeden, bu zorunluluktan kendisini olabildiğince sıyırmak isteyen, bu rahatsız edici konumu başka bir etkinlikle değiştirmeye çalışan biri yer alıyor.

Sebald sürekli okuyan bir figüre dönüşüyor metin boyunca. Yazısı, sayısız okumanın içinden geçiyor. Günlükler, mektuplar, belgeler, ansiklopedik bilgiler, gazete kupürleri. Bu kaydırma hareketi önemli. Okurla yapılan anlaşmanın devredışı bırakılma-

sı demek bu. Karşınızda bir yazar yok, sizin gibi, *başkalarının yazdıklarını* okuyan biri var. Okuyan ve her satıra gölgesini düşüren bir okur. Sebald sanki her seferinde şöyle demektedir: Bakınız, altını ben çizdim, vurgu bana ait, italikler benim. Sebald, okurun karşısına başka bir okuru yerleştirerek, sürekli çoğalan bir imge oluşturuyor. Hatta şunu söylemek mümkün: yapıtın okurları, eleştirmenleri kıstırdığı konum budur, aşağı yukarı. Metinden çıkarılabilecek ne kadar okuma, yorumlama olasılığı varsa, hepsini oraya kendisi yerleştirmiştir. Sebald, bir eleştirmen olarak, öncelikle okuma eylemiyle bütünleştirir kendisini. Ancak yazardan çok okur olabildiğinde bir tür kurmaca yaratabileceğinin farkındadır. Dolayısıyla farklı yazı türlerini bir araya getiren bir alaşımın ortaya çıkarılmasından önce farklı okuma türlerinin birlikteliği söz konusudur. Sebald'ın içine iyiden iyiye daldığı bu birbirini okumanın bitmeyen serüvenleri, sonuçta bir tür okuma etiğinde karar kılmasına, sonradan ortaya çıkacak yazı biçiminin değerlerinin bu denklemden hareketle şekillenmesine yol açacaktır. Hem okumanın hem yazmanın arasına girer tuhaf yazı.



Sebald'ın yazısı, şans eseri ortaya çıkmış rastlantıların, bağlantıların, karşılaşmaların izini sürmekten ibaretmiş hissi uyandıran bir doğallığa sahip görünür ilk bakışta. Her şey sanki o şekilde gerçekleşmiş; bir yolculuk süresince cereyan etmiş olaylar, tanıklıklar silsilesi kayda geçirilmiş, okura sunulmuştur. Tüm o olayların, parçaların, anların, mekânların nasıl olup da yan yana gelebildiklerini sorgulamamıza fırsat tanımadan kendimizi kaptırdığımız akış, yazı eyleminin arkasında yatan devasa seçme-bir araya getirme-programlama aygıtını görmemizi engelleyecektir hiç şüphesiz. Sebald'ın yaptığı, bir yolculuğun yazısını yazmak değil, belki de hiç çıkılmamış bir yolculuğun düşünü kurmaktır oysa ki. Tümüyle tersine bir yolculuk, bir tür yolculuk-olmayan'dır bu.

Sebald'ın yapıtına yönelik, bu bir noktadan sonra anlamsız ya da düpedüz gerçeküstü denebilecek ilgi, aslında yazarın 'seçilmiş yakınlıklar' diye nitelendirilebilecek bağlama dahil ettiği figürlere ilişkin takıntılı ilgisinin yansımasından başka bir şey değildir. Sebald'ın okurları da, bir süre sonra, tıpkı Sebald'ın başkalarına yaptığı gibi, onun yapıtı çevresinde dönmeye, yavaş yavaş bir tür başdönmesinin içine çekilmeye, tam olarak anlayamadıkları sebeplerden ötürü birtakım bağlantılar kurmaya başlarlar. Sebald, kendi deneyiminden hareketle, okurun alışkanlıklarıyla, tikleriyle, algısıyla, refleksleriyle ince ince oynamaktadır. İçinde bulunduğu konudan, zamandan, yerden hızla ayrılmanın ustası, anlatıları üst üste bindirir, yaşantıları, duyumları ve konudışı gözlemleri iç içe geçirir, bir yüzyıldan diğerine, bir kıtadan öbürüne inanılmaz bir akıcılıkla atlayıverir. Hızla, fakat ayağınızın altındaki zemini kaydırırken hiçbir şey hissetmezsiniz. İşlem sona erdikten sonra, gözlerinizi açtığınızda, bana neler oldu, neredeyim, siz kimsiniz sorularına muhatap hekimin soğukkan-

lılığı karşısında, tüm o rastlantısal keşiflerin, anlam boşluklarını doldurmaya çalışıyor gibi görünen bağlantıların, gerçeğin gerçeküstü yankılarının geçmişte kalmış silik birer anı gibi zihninizin içinde dönüp durması dışında, her şey eskisi gibi devam eder.

Sebald edebiyatta bir olanağa işaret ettiği için, edebiyat metninin koordinatlarının, yerlemlerinin, bileşenlerinin değişebileceğini, yazının bambaşka yerlerden beslenebileceğini gösterdiği için önemlidir. Kendisinden önce bu yeniliklerin zaten yapılıp yapılmadığıyla ilgili tartışmayı da içine alacak şekilde alanı genişletmiştir. Deneme ile kurmaca metin, yazı ile imge, zaman ile mekân arasındaki bildik sınırlar tümüyle iptal edilmiş durumdadır. Sebald, bu konulara ilişkin tüm bir tarihi kendi metninin araç gereci, okuma kılavuzu haline getirmeyi başarmıştır. Hakkında üretilen devasa literatürün nedenlerinden biri de budur. Başlangıç noktasının, etkilenme alanının sınırlarının bir türlü belirlenememesi. Sebald'ın, yapıtını, okuma yöntemlerinin geniş ağı içinde konumlandırma becerisi olağanüstüdür. Yapıt bir tür yakınlık, hısımlık kurma biçemi geliştirmiştir. Sebald'ın postmodernliği, hatta post-postmodernliği, tekrar tekrar aynı konulara geri dönme, aynı okumaları farklı niyetlerle yineleme, daha önce defalarca dile getirilmiş sözü, kurmaca figürler aracılığıyla kopyalama zorunluluğundan güç almaktadır.

Yazarın mekânlar-zamanlar-kişiler-olaylar arasında gerçekleştirdiği benzerlikler bulma, birbirine bağlama, çağrışımların peşine takılma oyunu, aslında bizzat okurları için hazırladığı tuzak-yapının bir değişkesinden başka bir şey değildir. Sebald bu tasarımı önce kendi üzerinde deneyimleyerek okurun önünü açar, onu aşırı-yorumun abartılı noktalarına dek ilerleme, gerçeküstünün veriminden beslenme, bellek yapbozlarını tutkuyla tamamlama konusunda cesaretlendirir. Yazar ve okur arasında

gerçekleşen bu mütekabiliyet ilişkisi, okumanın hazzını çift taraflı olarak genişletir. Sebald'ın iki şeyi, iki anı, iki bilgiyi her bir araya getirişinde, okur da bunun bir benzerini yazarının eşliğinde yineleme hakkına sahip olduğunu düşünecektir.

Yazmanın doğasına aykırı bir iş yapmaktadır dolayısıyla. Yazdığı her cümleyle, o cümlenin nasıl okunması gerektiğine ilişkin bir bilgiyi okura aktarmaktadır. Bu, cümlenin o andaki içeriğinden tamamen bağımsız bir başka içerik oluşturmak demektir. Bir tür biçimsel içerik. Biçim bilgisi. Doğal tarih ya da zamanın yapısı ya da ipek üretimi üzerine bir cümle, ya da bunların tümünü bir araya getiriveren bir paragraf, söz konusu içerikten koparak, bambaşka bir bağlamdaki belirli noktaları bir araya getirme konusunda uzlaşımsal bir jest sunar okura.

Kendine göndermeli yazının varabileceği son noktadır bu yüzden Sebald'ın metni. Her santimetrekaresi, tuvalin tamamının küçük ölçekli bir kopyasına dönüşmüş bir resimdir karşımızdaki ya da yine Borges'in haritasında olduğu gibi, burada da yüzeyler, katmanlar, arayüzler örtüşür, üst üste biner, birbirlerini kapsar. Temsille gerçeklik birbirinin içinde erir. Okur, yazı mekânını ayak izlerinde adımlar.

Bugün sanat ve edebiyatta sık sık karşımıza çıkan, kendisini artık neredeyse bir tür olarak ortaya koyan bir tanım, "sınıflandırılamayan" O kadar çok yapıta atfediliyor ki, sınıflandırılabilir olanın tamamen ortadan kalktığını düşünmeye başlıyor insan. Her biri tekil biçimde benzersiz mi bu yapıtların, yoksa gerçekten sınıflandırılamayanın çoktan sınıflandırılmış niteliklerine mi sahipler yalnızca? Bugünün sanatını, ileride bu başlık altında incelemek mümkün olabilir mi? Dolayısıyla, bu sınıflandırılamayanların da kendi aralarında sınıflandırılmaları, alt türlere, birimlere ayrılmaları gerekmiyor mu?

Sebald'ın kurduğu bu "sınıflandırılamayan" yapı, aslında bir bağlantılar şemasından başka bir şey değil. Sebald'ın burada yaptığı şey, neredeyse, parçaları yan yana getirmekten ibaret. Çağrışım silsileleri, motifler, konular, yaklaşımlar, içerik, bunların tümü de değişebilir, geriye yalnızca işleyişin mantığı kalacaktır.

Sebald'ın bellekle kurduğu ilişkinin, okur tarafından yeniden üretilmesi, anlatının yorumlanma sürecinin iyiden iyiye çetrefilleşmesini sağlıyor. Anlam katmanlarını ayrıştırırken, ayrıntıları ve onların yönlendirdiği çağrışım dizilerini harekete geçirirken, okur, bir aşamada, ele geçirdiğini düşündüğü birtakım bağlantıların yazarın kendisi tarafından düşünülüp düşünülmediğini, bu ilişkilerin bilinçli olarak metne dahil edilip edilmediğini sorgulamaya başlıyor. Edebiyat metnine yöneltilmesine alışık olmadığımız türden sorulardır bunlar: Sebald acaba, şu anda, okurken kurduğum bağlantının farkında mıydı, bu bölümü yazarken şu kitabı, olayı, yapıtı anımsamış mıydı? Bu tuhaf merak kendi kendisini haklı çıkarabilir elbette, ama yorumun meşru kılınabileceği herhangi bir dayanaktan yoksun, yalnızca onu icat edenin, akıl edenin kişisel fantazmagorisinden beslenen böylesi soruların sürekli karşımıza çıkması, Sebald'ın, bu yorumlama potansiyelini, bellek araştırmasının bir metaforu olarak metnine yerleştirdiğini de düşünmemize yol açacaktır.

Sebald'ın bellek araştırması, geçmişin bugünde birtakım yıkıntılar aracılığıyla varlığını sürdürmesi, ölülerin bir anda geri gelmesi gibi sayısız metaforla dile gelen bakış açısı, bir yandan da yapıtın kendisine yönelik bir tanımlamanın ipuçlarını verir. Tüm bunlar, yapıtın kendisini konumlandırma anlayışının metaforlarına dönüşür.

Edebiyat tarihindeki hemen her şeyden *sonra* gelen bir yapıtla karşı karşıya olduğumuzu asla unutmamamız gerekiyor.

Sebald'ın geçmişe yaptığı yolculukların en önemlisi de, doğal olarak, öteki yapıtlara *doğru* ilerlemesidir. Sebald'ın yapıtı, sanki o yapıtların arasına yerleşmeyi istemektedir. Ama bunu farklı bir yoldan yapmaya çalışır. Onlarla bir tür öncelik-sonralık ilişkisi kurmak, etkilenme endişesinin çokyönlü gerilimlerini yapıta yansıtmak değildir yaptığı. Sebald, bir dizi seçilmiş yapıtla kurduğu ilişkide bu zamandizinsel zorunluluğu ortadan kaldırmaya, onlarla farklı bir düzlemde ilişkiye girmeye çalışmaktadır. Bunu, yapıtın konusunu oluşturan bellek çalışmasını kanonik yapıtlara uygulayarak gerçekleştirir. Yapıtlar arasındaki ilişki, anlarla anıların birbirine karıştığı, neyin daha önce yaşanmış, neyin şu anda yaşanmakta (yazılmakta) olduğunun kestirilemediği bellek oyunlarının birer izdüşümüne dönüşür. Bu karanlık bölgede işlemekte olan tüm kavramlar da çift anlamlı işlevler üstlenir, hem içeriğin, hikâyenin hem de biçimin, dilin öğeleri haline gelirler. Sebald araya giren garip bir oyun oynamaktadır.

Sebald, 20. yüzyılda ortaya çıkan birtakım türlerarası metinsel çalışmaların etkisiyle, onları bir adım öteye götüren, bu metinlerin biçimsel yaklaşımlarını çok daha geniş, ağır bir içerikle birleştiren yeni bir bireşime ulaşır. Burada "eleştirel kurmaca" ile "kurmaca eleştiri" arasındaki farkın altını çizmek gerekir. İlki, Kundera'nın, tarihini son derece ayrıntılı bir biçimde dile getirdiği, kökü çok eskilere uzanan bir tür alt-tür, içinde eleştiri-deneme öğelerini barındıran, anlatıyı bir düşüncenin evrilişinin anlatısı da kılan *Niteliksiz Adam* gibi kurmaca metinlerin başlattığı, ilerlettiği gelenektir. Kurmaca metnin, konudışına sapmalarla, karakterlerine verdiği uzun monolog fırsatlarıyla, tema çeşitlendirmeleriyle, anlatının ritmini bölen deneme üslubuyla, düşünce yazısını kendisine mal etmesi olarak görülebilir bu çaba.

Diğer yanda da ağırlıklı olarak Fransız edebiyatının söz sahibi olduğu, çarpıcı örneklerini verdiği eğilim yer alır: Kurmaca eleştiri, ilkinin çizdiği güzergâhı tam tersinden kat ederek belki yine aynı noktaya varır. Eleştirel metnin, düşünce yazısının, denemenin arasına yaşamöyküsel, anekdotik malzemelerin, anıların, gündelik yaşamdan fragmanların yerleştirilmesi, hatta en iyi örneklerinde, anlatı jestlerinin eleştiri yazısında yeniden denenmesi, sınanmasıyla kendisini var eden, ilkinden çok daha melez bir tür ortaya çıkar. Eleştirel kurmaca yerini bu örneklerde kurmaca eleştiriye bırakır, Borges, Blanchot, Barthes, yenilerde Vila-Matas, Pierre Bayard...

Sebald'ın yapıtı, bu iki yaklaşımdan beslenmesine rağmen, onlardan çok farklı bir noktaya taşır türlerarası ilişkinin boyutunu. Bu iki alt-kategoriye de tam olarak yerleştirilemeyecek bir iş yapmaktadır: anlatıyı birtakım düşüncelerin taşıyıcısı, çerçevesi, değişkesi olarak sürdürmek ya da eleştirel metnin mesafeli, soğuk yapısını kırmak için dilin olanaklarını zorlamak gibi bir çaba söz konusu değildir. Sebald kariyerinin başından beri zaten eleştirel anlamda yazmış olduğu, üzerinde düşünmüş, tartışmış olduğu her şeyi, bu kez pek de kurguya, anlatıya benzemeyen bir yöntemle yeniden dener, yeniden üretir.

Yoğun referanslama, anıştırma, gönderme sistemiyle, bir yandan Batı edebiyatı kanonunu kendisine tarihsel bir referans kılar, bir yandan da, aradan zarifçe çekilerek asıl görülmesi gerekene işaret eder. Burada hem ulaşılması zor bir sürekliliği hem de bu tarihin sert bir eleştirisini aynı anda okumak mümkün. Sebald'ın bu takıntısının nedeni, kendisinden önce gelenlere, geçmişe bir yanıt hazırlamanın ancak bir tür bellek çalışması aracılığıyla mümkün olabileceğini düşünmesidir. Yapıtın, adeta, kendi belleğinin derinliklerinde gizlenen öncüllerine ulaşmayı arzuladığı

söylenebilir. Oysa bir yandan da kendisini, tüm zamandizinsel sınırlamaları elinin tersiyle iterek, belleğinde yer eden yapıtların arasına yerleştirmeye çalışmaktadır.

"Eski ile yeninin birleştirilmesinde, yeni icat edilmiş öğenin, biçimin, fikrin, eski yapının üzerine ince bir tabaka gibi kaplanması. Yeni öğe, eskinin biçimsel niteliklerinin birebir taklidi ya da çağdaş biçemin bir örneği değil, fakat, var olan yapının karakteristiklerinin yeniden yorumlanmasının sonucu olmalıdır."



Eski yapının, yapıtların doğasının yeniden yorumlanması, bir tür görme sorunudur. Edebiyat kadar eski, eskinin içindeki yeniyi, yeninin içindeki eskiyi görme uğraşı. Sebald bu halitayla,

eskiden ve yeniden yapılmış duvarla, bütün ilişkilerin çatıldığı cepheyle, yüzeyle uğraşır. Kendisini her zaman çoğul kimliklerle, konumlarla tanımlayan yapıt, bir tür zamandizini bozma eylemi gerçekleştirir.

Sebald'ın "kurmaca" anlayışını, yapıta yerleştirdiği mekanizmayı çözmek için, bağlantıları tek tek bulgulamak, birbirleriyle ilişkilerini çözmek, kullandığı teknikleri inceden inceye betimlemek yerine, Sebald hakkındaki pek de tükenecek gibi durmayan okumaların çıkış noktasına geri dönmek, yapıtı tam da bu bitiştirme, iliştirme çalışmasının başladığı, kararın verildiği anda kavramak, onun temel motiflerinden birini mercek altına almak, aynı işi burada yeniden gerçekleştirmek gerekir. Bu yaklaşım, durumun Sebald'a özgü olmadığını, herhangi bir nesneye gereğinden fazla yaklaşmayı seçen herkesin sonunda gelip dayanacağı uçurumlardan biriyle karşı karşıya olduğumuzu göstermesi açısından da anlamlıdır.

Sebald'ın okur için oluşturduğu zihinsel oyun alanı, bağlantıların herkes tarafından kendi çapında bulgulanabilmesini öngörüyor. Okuma ediminin önünü açıyor, işi yazarlıkla yan yana konumlandırıyor, okuru bir adım ileri sürüyor. Tüm kavramsal altyapıyı, okumanın özgürleştirilmesi deneyimine zemin olarak hazırlıyor. Yazının olduğu kadar okumanın da bir tür araya girme, kesintiye uğratma, parçaların yerlerini değiştirerek yeni bir düzen oluşturma işi olduğunu gösteriyor. Okumayı açma, okumayı öngörme, okumayı kurgulama önerisi, tepesinde okuma etiğinin keskin kılıcının parıldadığı bir sahnelemeyle bellek mekanizmalarına bağlanıyor. Kendi okumanızı tamamladığınızda, "okuma"yı okumuş oluyorsunuz, Sebald adlı okurun belleğiyle karşılaşıyorsunuz.

2

Kayıp Mekânın İzinde

Sebald'ın yapıtının ardındaki gölgeyi işi bilen okurun fark etmemesi olanaksız: Walter Benjamin tüm karmaşıklığıyla oradadır. Tüm akımların dışında, sınıflandırılamaz Benjamin'de kendi imgesini, kurmak istediği yapıtın karşılığını bulmuş olmalı Sebald. Ne çok insanın düşüydü bu! Sebald bu ütopik hedefe yaklaşanların başında geliyor.

Benjamin yapıtını tamamlayamadan intihar etmişti. Sebald da, geç başladığı bu belalı uğraşın orta yerinde bir trafik kazasıyla hayatını noktaladı. Geç çiçek açan, ağırdan alan, kılı kırk yaran, en verimli çağında yaşama veda eden iki yazarın ortaklıkları ilk bakışta görünenden bir hayli fazla.

Sebald'ın yazarlıktan çok okurlukla meşgul olduğunun, yaptığının tam anlamıyla bir *okuryazarlık* olduğunun en iyi kanıtı, Benjamin'le kurduğu ilişki biçimidir. Sebald, bir okur olarak, Benjamin'in yazılarında üzerinde durduğu, düşündüğü tüm konuları yeniden ele alır. Tam da Benjamin'in bıraktığı yerden. Eleştirel metin ile kurmaca metin arasındaki sınırdan. Sebald'ın onca yıllık akademik kariyerinin sonunda, birdenbire, kurmaca metinler üretmeye başlamasının nedeni, akademik dünya ile edebiyat arasındaki bu çelişkili konumu, bu sınıraşımını bir kez daha deneyimleme isteği, eleştirel dilin yetmediği yerde Benjamin'in işin içine kattığı sıradışı yöntemleri, eleştiri tekniklerini ve kavramsal depoyu daha geniş bir kurgu alanında yeniden üretme arzusu olabilir.

Benjamin fotoğrafın buluş saatinin gelip çattığının belirgin oluşundan bahsediyordu, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*'nde. Aynı dönemde birçok insan aynı konu üzerinde çalışıyordu, fotoğrafın ortaya çıkışı tek bir zihnin yaratıcılığından değil dönemin ruhundan kaynaklanmıştı. Sebald'ın yarattığı "yeni tür" için de aynı şey söylenebilir. Benjamin'in ünlü aforizması: büyük sanatçılar ya yeni bir tür yaratmışlardır ya da bir öncekine son noktayı koymuşlardır. Sebald'ın yapıtına hem olağanüstü bir güç veren hem de okuru kuşkulandıran çelişkili konum da buradan kaynaklanır. Sebald bu yeni türü yaratmak için geç bile kalmıştır! Gecikme, geriden gelme, sonrasında, araya girme stratejisini de beraberinde getirecek, yapıtı oluşturan tüm anlam alanını ağ gibi saracaktır. Sebald'ın Benjamin'den ödünç aldığı tüm kavramsal altyapı, bu ileri geri hareket içinde kendisini anlatı bağlamına yerleştirir: aura, bellek, melankoli, alegori...

Benjamin'in düşünür kimliği ile edebiyatçı kimliği hakkında süregiden tartışma bugün bile geçerliliğini koruyor. Adorno, Benjamin'de potansiyel olarak var olan edebiyatçıya temkinli yaklaşmış ama kimi zaman da bütün gücünü, yoğunluğunu bu yönüne borçlu olduğunu itiraf etmiştir. Adorno'nun "deneme" hakkında, biçiminde yazdıklarına Benjamin'in gölgesi düşmüştür. *Minima Moralia*'nın düşünce yazısıyla imgesel yazıyı kaynaştıran yapısı tamamen Benjamin'in etkisindedir.

Bu bağlamda Sebald'ın da, *Pasajlar*'ın 19. yüzyıl için düşlediği, düşündüğü, tasarladığı yapıyı 20. yüzyıla uyarladığını söyleyebilirim, kesinlikle. Austerlitz'in *20. Yüzyılın Başında Berlin'de Çocukluk* adlı yapıtın müellifi olduğu, *Satürn'ün Halkaları*'nın, 'Satürn Yıldızı Altında'ki Benjamin'in olanaksız Avrupa yolculuğunu yinelediğini, belki de bu yüzden altbaşlığının "İngiltere'de Bir Hac Yolculuğu" olduğu da rahatlıkla iddia edilebilir. Sebald,

Benjamin'in mekânsal düşünce biçimini yeniden kurmacaya çevirir. Denemeden yola çıkarak kurmacaya, mekândan yola çıkarak zamana ulaşır, mekânın zamana bağlı işleyiş biçimini ortaya çıkarır.

Benjamin'i okumak, onun başka metinleri okumak için kat ettiği yolu kat ederek gerçekleştirilmesi gereken bir iştir. Mekânlarla kurduğu ilişkinin jestleri, "yazısının" düşünme biçimini belirler. Deneme yazısının "edebiliği", yerini, düşünce yazısının mesafeliliğine bıraktığında, ilişki ağı çoktan kurulmuştur. Anıların, günlüklerin, mektupların Benjamin'i düşünce yazısına giriştiğinde, çocukluğunda nesneleri, mekânları kendisine mal etmesinden farklı bir iş yapmamaktadır aslında.

Nurdan Gürbilek, Benjamin'in yaşamsal, yazınsal ve düşünsel kararsızlığından söz ederken, yazdıklarına damgasını vuran bu temel çelişkinin de altını çizer: "Bir yanda kapalı, belirsiz, ezoterik bir dil anlayışı, diğer yanda anlamlı bir edebi faaliyetin ancak eylemle yazının birbirlerini kesin bir ritimle izlediği bir düzen içinde ortaya çıkabileceği inancı. Bir yanda *Tora*'nın her paragrafında kırk dokuz anlam katmanının olduğu doktrinine inanç, diğer yanda 'âna layık' uyanık bir dil geliştirme isteği, 'eylemli toplulukları etkilemeye elverişli gösterişsiz biçimlere, broşürlere, el ilanları, makale ve afişler'e yatkınlık." Bağdaşmıyor gibi gözüken, aslında Benjamin'in tam da yapıtıyla sorguladığı çelişkidir. Taraflardan birini seçmesini bekleyemezdik ondan. Bir taraf olma durumu yoktur çünkü burada. Benjamin'in anıların uzaklığıyla, mekânın giriftliğiyle, yazının karmaşıklığıyla kurduğu ilişkinin bileşenlerini yeniden araştırabileceği bir düzlem, dilin olanaklarını zorlamasını sağlayacak bir olanaktır ortaya çıkan. Benjamin'de bağdaşmayan, bağdaşması da beklenemeyecek bu çelişki yapıtının kalıcılığını sağlar. Yazınsal deneme ile düşünce yazısı arasında

görülen farklılık, ancak, kavramla imgenin Benjamin'e özgü ortakyaşarlığı dikkate alındığında bir engel olmaktan çıkabilir.

Benjamin, düşüncesini olası tüm biçimler aracılığıyla deneyimleme eğiliminde olmuştur her zaman. İlk ortaya çıktığı andaki saf cümlenin kuramsal hali, anlatısal hali, esrar etkisindeki, aşk etkisindeki hali, özyaşamöyküsel hali de tek tek gözden geçirilir, düşünce sınanır. Nesneye hep farklı bir yerden bakmaya, her seferinde oradan farklı bir tınıyla uzaklaşmaya çalışır Benjamin. Bir tür yineleme, deneme/yanılma, yeniden-üretim döngüsü. Okuma atölyesi gibi işleyen Benjamin'in imgelemi sergileme mantığını kendine mal eder. Şeyleri yan yana koyar, yerlerini değiştirir, düşüncenin, düşünme biçiminin, anlamın yapısı her seferinde değişir. Farklı sanat türlerini birbirlerinin kodlarıyla, malzemeleriyle okuma tutkusu, geleneksel sınırları aşmasına, resimde anlatısal olanakların, mimaride sinemanın izini sürmesine neden olur. Sürekli karşılaştırılan, birbirlerine benzetilen, yakınlaştırılıp uzaklaştırılan nesnelerin, görünümlerin, olayların içinden geçerek, kendi konumunu, o an üzerinde çalıştığı konuya mesafesini, konunun bileşenlerinin kendi aralarındaki ilişkiyi kendi yaptığı işi sorgulamak üzere devreye sokar.

Benjamin'de her zaman, birbirlerini üreten, besleyen, gizleyen farklı dillerin eşzamanlılığı söz konusudur. Tıpkı tümüyle ayrı kaynaklardan bir araya getirilmiş binlerce alıntının oluşturduğu dev ansiklopedide olduğu gibi. Mekânsallaşmış düşünce ve yazı pratiğinde, düşünce asla *zamanı geldiğinde* ortaya atılan, savunulan ve sonrasında yerini bir başka düşünceye bırakan zamandizinsel çizgide ilerlemez. Tam tersine, uzaklıkla yakınlığın diyalektiği gibi, her şey, her düşünce, sınırları sürekli genişleyebilen bir mekânda farklı yerlerde ama yan yana, mekândizinsel bir yerleştirme içinde yer alır, koleksiyonun eşsiz parçaları olarak sergilenir.

Gürbilek, yapıta damgasını vuran çelişkiyi, yazarla devrimciyi, kültür adamıyla eylem adamını karşı karşıya getiren ikili tutumu örneklendirirken haklı olarak soruyordu: "Deneyimin yegâne koşulu olarak gördüğü *aura*'nın, nesneleri benzersiz kılan halenin, gelenek zincirinin, bunu mümkün kılan hafızanın yok olmasından yakınmasıyla; *aura*'nın çözülmesinde sanatın ritüelden kopup politikaya açılmasının, demokratik ve kolektif bir iletişimin imkânlarını görmesi, ne ölçüde bağdaşabilir?"[1] Benjamin'in farkında olduğu ve "onaylanamaz nitelikteki yazınsal biçimleme" olarak tanımladığı, bu yüzden de biricik, uzlaşmaz bir konumda olduğunu bildiği yazı anlayışı, tüm bu çelişkili konumların içinden geçebileceği tekil formülü sunuyordu ona. Projesi, bir noktada olanaksızlığını dayatmaya başladığında, tüm bu karmaşıklığı taşıyabilecek şeyin, dilin kendisi olduğunu fark etti. Eagleton da bu biçimsel arayışın altını çizer: "*Alman Yasoyununun Kökenleri*'nin sırrı, sadece bu özelliklerden bahsetmesi değil, bizatihi bunlar tarafından yaratılmasıdır. Benjamin'de, incelediği bir konuyu tarif etmek için kullanıp da kendi eleştirel yöntemine yandan bir bakış atmayan bir nitelendirme neredeyse yoktur."[2]

Bu "çelişki", Benjamin'in bugün neden bu kadar ilgi çektiği sorusunu da yanıtlamaktadır: temelinde edebiyat eleştirisi olan yapıt, dilsel ve düşünsel öngörüleriyle, modern yaşamın tüm çelişkilerini kendisinde barındırmaktadır. Yeniden-üretim üzerinden araçsallık, teknoloji, özgün yapıt ve kopya, taklit, pastiş ilişkileri; aura bağlamında zaman ve mekân üzerine geniş bir düşünme; çocukluk anılarının yeniden-üretimi üzerinden anımsama, tanıklık; Baudelaire üzerinden kentbilim, gündelik

1 Nurdan Gürbilek, *Son Bakışta Aşk*, Metis, s. 29.

2 Terry Eagleton, *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*, Agora, s. 36.

hayata ilişkin yeni strateji ve taktikler; fotoğraf üzerinden görme biçimleri vs. Sonunda da tüm bu ilgileri bir araya getirerek tek bir mekânda toparlayan *Pasajlar* projesiyle modern yaşamın muazzam bir incelemesi.

Benjamin'in mekânla kurduğu ilişki farklı katmanlardan oluşmaktadır. Bu ilişki kurma biçimi, adım adım, yapıtı anlamlandıracak, kuşatacak temel öğe olmaya doğru ilerler. Önceleri bir tür gözlem, kaydetme, bakış geliştirme biçimi olan tutum, giderek üzerinde çalıştığı her konunun temelinde yer alacak bir görme biçimine, düşünme biçimine, yazı biçimine dönüşür. Dolayısıyla, bu farklı mekânsallıkları belirlemeden, yapıtı okumak mümkün değildir. Çok sık yer değiştiren, birbirlerinin yerine geçen bu katmanların sıkı bir şekilde denetlenmesi, karmaşıklığın bir ölçüde giderilmesini sağlayabilir.

Benjamin yazılarının hatırı sayılır kısmını kentlere ayırmıştır. Kentsel paradigmalar, düşüncesinin evrimini belirler. Öncelikle "gerçek" mekânlar üzerinde durmak gerekir. Bin dokuz yüzlerin başında Berlin'de geçen çocukluk, Moskova günlüğü, 19. yüzyılın başkenti Paris. Öncelikle kentler vardır. Kentlerin fizyonomisini çıkarma girişimi her şeyden önemlidir Benjamin için. Kent aracılığıyla ulaşamayacağı düşünce ya da düşlem yoktur. Çoğu zaman bakışını kentin bakışıyla birleştirir. Susan Sontag yazarın kentlerle kurduğu ilişkiyi melankolik bakışıyla birleştirir: "Kendi duyarlığını büyük ölçüde, kentlerle olan düşlemsel, ince, zekice bağlantısından inşa etmiştir. Sokaklar, pasajlar, arkadlar, labirentler, edebi yazılarında, en çok da on dokuzuncu yüzyıl Paris'i üzerine tasarladığı kitapta, ayrıca gezi notları ve anılarında yinelenip duran temalardır."[3]

3 Susan Sontag, "Satürn Yıldızı Altında", *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Metis.

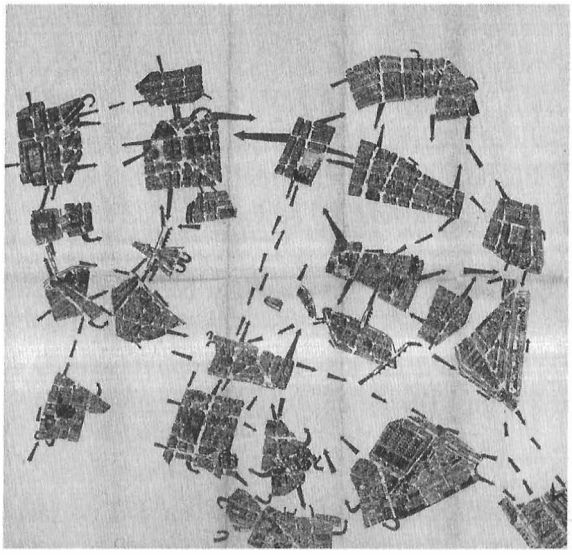
Benjamin'in imgeleminin temelinde mekânsal bir dilbilgisi yer almaktadır. Anlamın ortaya çıkması, genellikle, mekânsal bir eğretilemenin devreye girmesiyle gerçekleşir. Bu her adımda giderek karmaşıklaşan bir şekilde ilerler ve en sıradan, gündelik durumlardan en yaşamsal olanlarına dek uzanır. Benjamin kentlerle tutkulu bir ilişkiye girer. Mekânları tek tek ele geçirmek, gizli bağlantılarını keşfetmek, orada dönen gizli oyunları ortaya çıkarmak ister gibidir. "Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklarıdır; kafelerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır."[4] *Berlin'de Çocukluk*'un temel amacı, yerlere benzemek, yerleri ele geçirmek, giderek yerlerle özdeşleşmektir. Çocuk, karşısına çıkan "güçlüklerle, uygulanmazlıklarla dolu" mekânları her seferinde farklı yöntemler deneyerek dönüştürmeye uğraşır. Kimsenin anlam veremeyeceği birtakım jestlerle çalışır bu yüzden; bulunan tek tavuskuşu tüyüyle, bisiklete binerken yolun dalgasıyla yaptığı izdivaçla, ikiye böldüğü bir sözcükle kurar hükümranlığını. "Kraliyet binalarının gölgesinde kalan yerleri kendime mal eder dururdum."[5] Bu tekniğin ilk alıştırmalarını, cumba penceresinden bakarak hiç ayağını basmadığı bütün caddeleri idaresi altına alan Proustvari Tante Lehmann'ı ya da başka ülkelerden gönderdiği kartpostallarla bütün o yerleri oturduğu Blumeshof'un kolonilerine dönüştüren anneannesini izleyerek yapmıştır.

Listeci, koleksiyoncu, arşivci Benjamin'in aklına, günün birinde, Paris'te bir kahvede otururken, yaşamının haritasını çıkar-

4 Walter Benjamin, *Pasajlar*, YKY, s. 131.

5 Walter Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, YKY, s. 52.

mak gelir. Önce ilk arkadaşlarının bir dökümünü çıkarır. Sonra her biri aracılığıyla edindiği yeni arkadaşları, ardından bunların birbiriyle iç içe geçtiği durumları saptar. Sonunda, bir sürü girişi olan, çıkışsız bir labirente ulaşır. Kentte kaybolmak, Benjamin için, her zaman, kapalı bir metnin labirentlerinde kaybolmakla aynı anlama gelmektedir. Kent yürüyüşü ve okuma, yaşamın biricik hazları olarak, Benjamin'in kendisini içine yerleştireceği ağı kurarlar. Quignard'ın tersine çevirdiği gibi ya da: "Ağ, büyüklüğüne, genişliğine, biçimine, sağlamlığına, tuzaklarına göre, kendisi için gerekli örümceği örer." Benjamin'de mekân, harita sokak yol olarak, yazınsal mekânın ilk imgelerini ortaya çıkarır. Metin karşısında düşlere dalmak için gerekli ilk adımdır bu. Metni avucunun içi gibi bilmenin getireceği can sıkıntısından kurtulmak için, her seferinde yeni yollar aramak, yeni kaybolma stratejileri geliştirmek gerekmektedir.



Kentler vardır, her biri ayrı bir metin, ayrı bir imge olan sayısız olanak, olasılık; içinde yaşadığı ya da yalnızca düşlerinde, düşüncelerinde ziyaret ettiği bir dizi kentin oluşturduğu ağa hapsolmuştur Benjamin. Berlin, Paris, Moskova, Ibiza, Capri, Kudüs, Svendborg, New York. Portbou. Benjamin'in kentler arasında tuhaf bağlantılar kurma alışkanlığının izlerine Proust'ta da rastlarız: birbirlerinin yerini alabilme özelliğine sahip bu kentler, Proust'un kahramanının Paris, Combray, Balbec, Venedik arasındaki devinimsiz yolculuğunu anımsatır. Bu kentlerin imgeleri de, düşler gibi, sürekli olarak birbirlerine karışır, birbirlerini yorumlamaya başlar. Sonunda ortaya, birçok haritanın, şemanın, krokinin üst üste gelerek oluşturduğu gerçekdışı, fantastik, imgesel palimpsest çıkar. Benjamin'in *Moskova Günlüğü*'ne sonradan *İspanya Seyahati* adını vermesini ya da New York'a gitme umuduyla bir yazısına "Zentralpark" adını vermesini de bu bağlamda düşünebiliriz.

Benjamin bu üst üste bindirme alışkanlığını hemen her yere, konuya uygular. Konular, bağlamlar, içerikler değişir ama görme biçimi, bakış açısı bu katmanlaştırılmış zaman-mekân metaforunu asla kaybetmez. "Burjuva yemek odasının üstüne Cesare Borgia'ya ait bir ziyafet salonu yerleştirilmişti; evin hanımının özel odasından Gotik bir şapel yükseliyordu, evin beyinin çalışma odasında bir Acem şeyhinin konağı ışık oyunları sergiliyordu." Cihat Burak'ın *Büyük Yarasa*'sı geliyor aklıma.

Benjamin'in kenti, mekânı, yerleri okuma biçiminin Sebald'ı nasıl etkilemiş olduğunu göstermek için bir iki örnek vermek yeterli. En çarpıcılarından biri, Benjamin'le Sebald'ın imgeleminde farklı yerlerin nasıl bir araya getirildiklerine ilişkin. Benjamin'in olanaksız kenti, ruh kardeşi saydığı denizcinin tuhaf kentine benzer.[6] Denizci "açık denizde öyle bir kentte yaşamaktadır ki,

6 Benzer bir imgeyi Hugo'dan seçip alacaktır Benjamin. *Sefiller*'den

bu kentin Marsilya'sının Canebière'i üstünde Port Said'den bir bar ile az ilerisinde, karşıda bir Hamburg batakhanesi, Barselona'sının Plaça de Catalunya'sında Napoli'deki Castel dell'Ovo bulunmaktadır."[7] Austerlitz de eline geçen hemen her şeyi okuduğu bir dönemde buna benzer bir ağ kurgular zihninde. "Böylece kafamda zamanla Arap Çölü, Aztek İmparatorluğu, Antarktika kıtası, karla kaplı Alpler, Kuzeybatı Geçidi, Kongo ve Kırım Yarımadası'nın tek bir panorama içerisinde yan yana yer aldığı, her bölgenin insanının da yine ait olduğu yerde yaşadığı bir çeşit ideal harita oluştu."[8] Yersizyurtsuz, memleket nostaljisinden, geri dönüş beklentisinden, her türlü ulusal kimlikten, aidiyetten feragat etmiş iki göçebenin aynı düzlemde yer aldıkları bir yok-yeri imlemektedir bu haritalar. Bu tarz haritalar ikisinin de sürekli kafasını kurcalamaktadır. Benjamin'in ideal kent haritası, Sebald'ın ideal yakınlık haritası, bağlantılandırma şemaları, zihinsel kartografya. Austerlitz'in annesinin izinde sürdürdüğü yolculuk, anlatının alt metnini oluşturacak bir harita çıkartır karşımıza: Anvers, Liège, Brüksel, Terezín, Londra, Bala, Oxford, Prag, Nürnberg, Paris.

İç içe kentler. Olanaksız kentler. Görünmez kentler. Benjamin'in olanaksız kent haritasında, tüm yer isimleri ve düşünce durakları ile tanıdığı insanların adları karmaşık bir ağ oluşturacak şekilde yer almaktadır. Burası Benjamin'in ütopik, imgelemsel kentidir. "Moskova'ya giden kişi, Moskova'nın kendisinden önce, Moskova aracılığıyla Berlin'i görmeye başlar." Görme bi-

---

alıntıladığı pasajda, Hugo'nun Paris'te gördüğü antik çağı gösterirken, kendi bakış açısını da yansıtır: "Antoine dış mahallesinin meyhaneleri Aventin tepesinde, Sibylla'nın mağarası üstüne inşa edilmiş ve derinden gelen kültsal ilhamlarla bağlantılı tavernalara benzerler." *Pasajlar*, s. 178.

7 *Tek Yön*, s. 80.

8 *Austerlitz*, s. 59.

çimi böyle şekillenmiştir Benjamin'in. Her imge, başka bir imge aracılığıyla gelir, uzaklardan, giderek yakınlaşır; bir diğerinin içine siner. Çocukluk döneminin etkisini tüm yaşamı boyunca üzerinde hisseden Benjamin için hemen her mekân "Saklanılacak Yerler"den biridir.

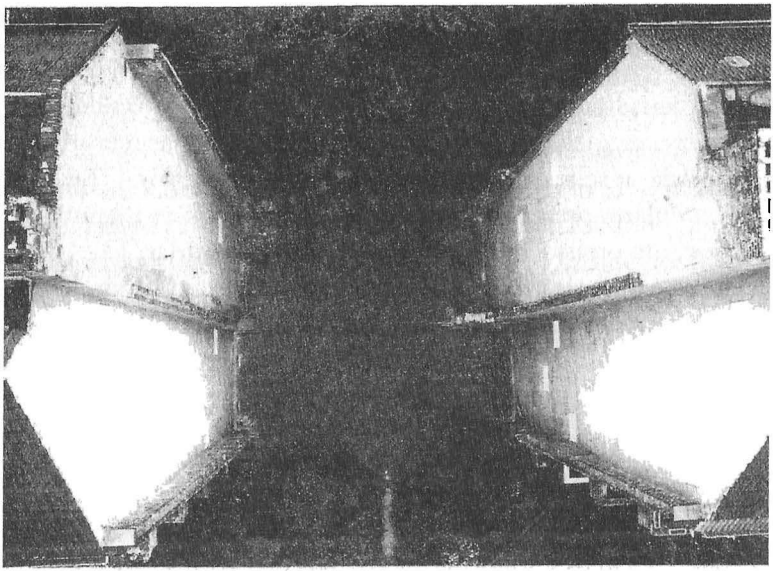
Moskova Günlüğü'nde, kentin içine gizlice yerleştirilmiş olduğunu düşündüğü bir köyün izini sürer: "Bu sokakların tuhaf bir özelliği var: Rus köyü bu sokaklarda saklambaç oynuyor. Cümle kapılarının herhangi birinden geçildiğinde, insan kendini büyük bir yerleşimin girişinde buluyor; bu yerleşimler çoğu zaman öylesine geniş ve dağınık ki, sanki bu şehirde mekânın hiçbir parasal karşılığı yok. Bir çiftlik ya da köy yayılıyor önünüzde." "Moskova'da gizlenen köy, dış mahallelerin sokaklarında ansızın çırılçıplak, apaçık ve kesin bir biçimde ortaya çıkıyor." "Bu kiliseler, avluların ortasında, tıpkı mimari açıdan pek az işlenmiş bir manzaranın ortasındaki köy kiliseleri gibi duruyorlar."[9]

Kentte kaybolmak, saklanmak, açığa çıkmak, görünür olmak, açığa çıkarmak, göstermek ustalık gerektirir. Benjamin'in bakışının, dilinin bu ilk katmanı, böylece, labirentlerden, pasajlardan, gizli dehlizlerden, tuhaf örgütlenmelerden, kentsel komplolardan oluşan tuhaf bir mekâna açılır.

Kent bir ulaşılamazlık, ele geçirilemezlik sınırı çizer. Benjamin her şeyin dışındadır. Çember, annesinin dikiş makinesinin etrafından başlar, dalga dalga yayılarak odasını, evi, sonra da çocukluğunun Berlin'ini baştan aşağı kuşatır. Araçlar, evler, parklar, bahçeler ulaşılmazdır. Kentin her günle birlikte vaat ettiği kazalar ve cürümler, çocuk onlara ulaşamadan kaybolur. "Soyulmuş bir vitrin, içinden bir ölünün çıkarıldığı ev, caddede bir atın tökezlediği yer – böyle yerlerde dikilir kalır, olayın bırak-

9 *Moskova Günlüğü*, Metis.

tığı o varla yok arası esintiye doymaya bakardım."[10] Bu eşik deneyimi, sınırda kalakalma, kapıdan içeri girememe durumu, bir sözcüğe ulaşamama, onu ele geçirememe deneyimiyle örtüşür. Kayıp mekânı ve sözcüğü başka bir şekilde yeniden var edecek, kendinin kılacak yöntemleri arayışı da böyle başlar. Olayın, şokun, felaketin, kazanın, davetin uzaklaştırılmış, engellenmiş aurasını yeniden üretmek için geliştirdiği çocukluk yöntemleri,



10 *Berlin'de Çocukluk.* Aynı imge *Baudelaire* yazısında yine çıkar karşımıza, bu kez Hugo'nun kitleye ilişkin düşüncesini açımlarken: "Bir cadde, bir yangın, bir trafik kazası insanları bir araya getirdiğinde, bu insanlar artık sınıfsal belirlenmişlikten çıkmışlardır." *Pasajlar*, s. 156. Benjamin, çocukluk deneyimlerini kuramsal boyutta yeniden ele alır, başkalarının deneyimlerini kendi deneyimlerine dönüştürür, Sebald'ın da yapacağı gibi.

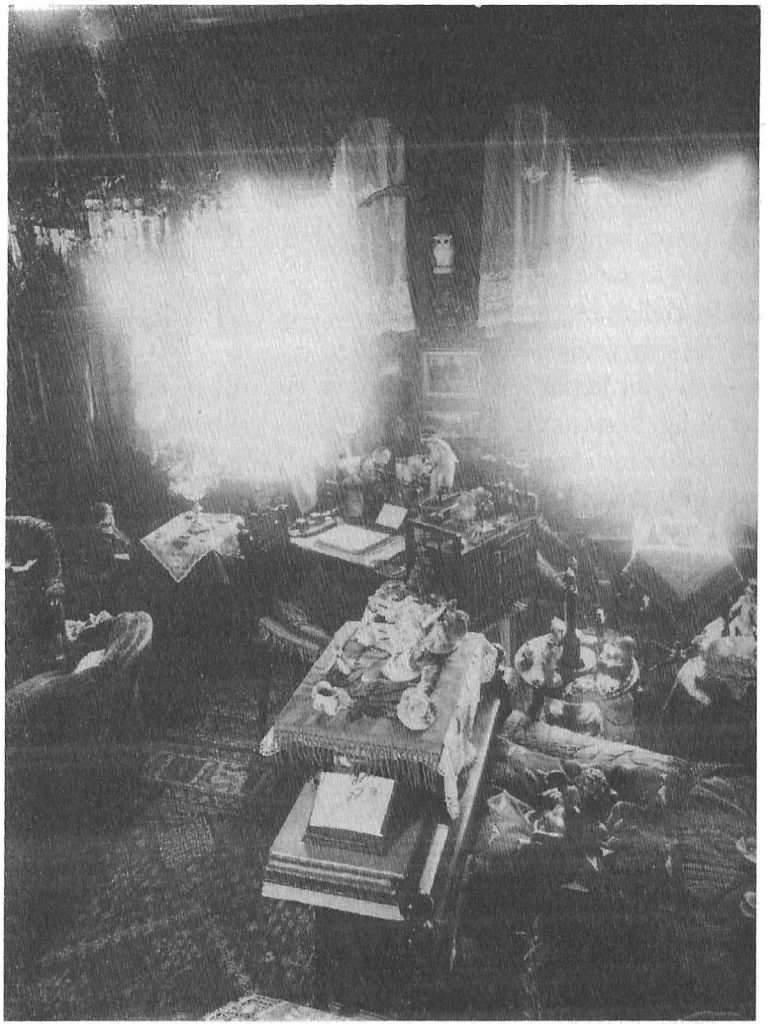
sonradan, bakmayı, ele geçirmeyi arzuladığı her şeye uygulanacaktır. "Benim için önemli olan, her şeyin uzaktan bana doğru yaklaştığını, hasta yatağımda saatlerin yaklaştığını görür gibi görme eğilimidir."

Sebald'ın anlatıcısı, Benjamin'in esrar ve çocukluk deneyiminden türettiği dilsel jestleri, algılama biçimlerini, sözcüklerin çevresinde dönen düşsel dansı kendisine mal eder. Anlatı boyunca okura da sirayet eden dalgınlığının, aşırı tedirginliğinin, hassasiyetinin, kırılganlığının, her an bir felaket, bir kaza olacakmış gibi hissetmesinin nedeni budur. "Esrarkeşin deneyimi, tek bir yerden yüz tane yeri emecek güçte bir bakışın yaşattığı deneyimdir."[11] Bellek bir zar tabakası kadar incelir ve aşırı duyarlı göz, bu yüz ayrı yerden kopup gelen görünümleri, sesleri, imleri, bir kamera gibi kendi içine yansıtır. Zaman-mekân ilişkisinin güvenilirliği konusunda derin şüpheler beslemektedir. "Gerçi, dedi Austerlitz bir süre sonra, bugüne kadar yolculuklarda zaman ile mekân ilişkisinde hep yanıltıcı ve gerçekdışı bir şeyler olmuştur, bu nedenle dışarıdan her döndüğümüzde, gerçekten gidip gitmediğimiz konusunda katiyen emin olamıyoruz."[12]

"Yola Çıkış ve Dönüş" Benjamin için de her zaman sorunlu bir süreç olmuştur. "Galiba insanı alıp götüren rüya gemisi o zamanlar sık sık, konuşma sesleriyle tabak şıkırtısından oluşan dalgaların üzerinde sallana sallana yataklarımıza yanaşır, sonra da sabah erkenden bizi, daha yeni çıkacağımız yolculuğun heyecanı *sanki yol bitmiş de dönüyormuşuz gibi*, kıyıya indirirdi. (...) Hiçbir uzaklık, siste rayların kavuştuğu yerden daha uzak değildi. Ama daha demin çevremi saran yakınlık da uzaklara kaçıyordu. Ev hatıralarda başkalaşmış gibiydi. Dürülmüş halıları, keten örtülere

11 *Esrar Üzerine*, İmge, s. 120.
12 *Austerlitz*, s. 15.

sarılıp dikilmiş avizeleri, kılıf geçirilmiş koltuklarıyla, jaluzilerinden sızan yarı aydınlığıyla, biz daha ekspresimizin basamağına



ayağımızı basarken, bir saattir ağır ağır yerleşmeye başlayan tozun üstüne belki de çok geçmeden kendi hırsız izlerini bırakacak olan yabancı tabanlara, hafif ayak seslerine duyulan bir bekleyişe kapı açardı. Bu yüzden, her seferinde yurtsuz biri olarak dönerdim tatilden."

"Sınırsız zaman değildir Proust'un bize açtığı ebediyet, çizgileri kesişen sarmal zamandır. Asıl ilgilendiği, zamanın en gerçek –yani mekâna bağlı– geçiş biçimidir," diyordu Benjamin. Belki de tam burada ortaya çıkmıştı *Pasajlar* projesi; zamanın mekâna bağlı geçiş biçiminin çılgınca bir kaydını tutma düşü. Sontag şöyle açıklar bağlantıyı: "Benjamin, geçmişinden hatırlamak için seçtiği her şeyin geleceğin bir habercisi olduğunu düşünür, çünkü belleğin işi (onun deyişiyle insanın kendisini sondan başa doğru okuması) zamanı çöküşe uğratır. Anılarının kronolojik bir sıralaması yoktur. Benjamin otobiyografi adını reddeder çünkü zaman önemsizdir. (*Berlin Günlüğü*'nde, "Otobiyografinin işi zamanladır, art ardalıkla ve yaşamı sürekli bir akış haline getiren şeylerledir," diye yazar. "Oysa ben burada mekândan, anlardan ve süreksizliklerden bahsediyorum," der.) Proust çevirmeni olarak Benjamin *À la recherche des espaces perdus* adı verilebilecek bir başyapıtın bazı bölümlerini yazmıştır." Bernd Witte de, *Walter Benjamin* adlı kitabında, *Berlin'de Çocukluk*'un parçalarından "Gesellschaft"ın (Toplum/Davet), *Kayıp Zamanın İzinde*'nin giriş motifinin yeni bir yorumu olduğunu dile getirir. "Bu anılar, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinden esinlenerek yazılmıştır."

Zaman hakkındaki roman, aslında tamamen mekânlara odaklanmıştır. Proust'ta kayıp zaman, kayıp mekânla birlikte var olmaktadır. Bir yer aracılığıyla gelmeyen hiçbir anı yoktur. Anımsama anları hep belirli bir mekân duygusuyla birlikte ortaya çıkar. Anı, sıkı sıkıya mekânla bağlantılıdır, dolayısıyla

da, kayıp zaman bulunduğunda, mekân da tüm gerçekliğiyle ortaya çıkıverir. Proust, mekâna bağlı zaman deneyimiyle, bu farklı zaman ve mekânları bir araya getirir. *Études sur le temps humain* adlı kapsamlı çalışmasında zaman ve mekân ilişkisini ele aldıktan sonra Proust'un yapıtındaki mekânsallığa yoğunlaşan Georges Poulet'nin *L'espace proustien*'de gözlemlediği gibi, Proust'un mekânsallığının merkezinde deneyimin *süreksizliği* yer almaktadır. Dolayısıyla, bu deneyimin fitilini ateşleyen mekânlar da süreksizlik içindedir. Proust, belleğinin çabasıyla bu mekânlar arasında bir bağlantı kurmaya çalışmaktadır. Proust'un mekânları çoğalır, birbirlerinin içine girer, yer değiştirir, biçim değiştirir. Anılar ve mekânlar adeta birbirlerine yapışık gibidir. Romanın daha ilk sahnesinde, odanın betimi ile mekânsallık ortaya çıkar. Odanın kapalı mekânı, tüm dünyayı içine alacak boyutlara ulaşır.

Benjamin, çocukluğuna yönelik metinlerden başlayarak, geçmişinin izlerinin peşinde sürüklenen bir adamın izlerinin peşinde sürüklenmektedir. Yaptığı iş, kendi üzerinden bir Proust okuması gerçekleştirmektir. Çocukluk, bir kez daha, yeniden üretilmektedir. Böylece, Benjamin'in tüm kavramsal, imgelemsel, düşünsel malzemesini bir Proust okuması için devreye soktuğunu söyleyebiliriz. Burada temel, çıkış metni ile üst-metin, eleştirel metin arasında çok tuhaf bir ilişki gerçekleşmektedir. Benjamin, sanki Proust'un eşsiz deneyimini, bir kez daha, bu kez başa dönerek onu yeniden okumak için devreye sokmaktadır. Benjamin'in yapıtı, bu bakış açısından, hiçbir zaman tüketilemeyecek bir çoğaltma işlemine dayanır. Zamanla mekân arasına sıkışıp kalmış anlatıcının deneyimini, bu gerçekten acı içinde gerçekleşmiş ve tıpkı kayıp zaman gibi, yakalanması, ancak insan hayatında belki de yalnızca bir kez karşısına çıkabilecek birtakım rastlantılara bağlı olan deneyimi, yeniden üretmek zorundadır. Ama elindeki

araçlarla, Proust'un ve anlatıcısı Marcel'in kullandığı araçlarla, bilinçle, erdenlikle bunu gerçekleştirebilmesinin olanaksızlığını fark ettiği anda, yeni birtakım araçların devreye girmesi gerektiğini de düşünmeye başlar. Metni okumak, yeniden, yeniden okumak, Benjamin gibi sapkın bir okuru bile asla tatmin etmeyecek, metnin içine girmenin başka yollarını araştırmaya yöneltecektir. Proust'un deneyiminin karşılıklarının neler olabileceğini düşünmeye de böyle başlar.

Benjamin, Proust'un zamanla kurduğu ilişkiyi mekân üzerinden yeniden deneylemek gibi güç bir deneye girişir. Proust'un zaman, doğrusallık, hatıra, süre, an, anımsama, unutuş, istemdışı bellek gibi kavramlardan oluşan sözdağarcığını mekânsallaştırır. Proust'un zamansallıkla ilgili geniş deneyimini, kurduğu yazınsal bağlamı, zamandan türettiği dilbilgisini, yaşamdan felsefeye uzanan düşünmeyi, yeniden, bu kez zamanın yerine mekânı koyarak gerçekleştirir. Proust'un tüm jestlerini, figürlerini, üsluplarını kendisine mal eder. Sonuçlarının yazının biçimi, dünyayı yazıya dökme girişimi, estetik ve eleştirel yaklaşım üzerinde görülebileceği tam bir ters çevirme, yer değiştirmedir yaptığı. Proust imgesini var eden tüm ilişkilendirmeler Benjamin'de öncelikle mekânsal düzlemde ele alınır. Benjamin yapıtını mekânsallık ilkesinden hareketle kurar; tüm Proustvari kavramları, ilişkilerindeki karmaşıklığı ve zenginliği koruyarak mekânsallık düzleminde yeniden üretir; zamandan mekâna bu geçiş, Benjamin'in düşünsel ve yazınsal arayışının tüm noktalarına uyarlanacaktır.

Benjamin sanki tüm yapıtı boyunca bir tür Proust okuması gerçekleştirmiştir, farklı farklı konulara odaklansa da, bunların ardında çok farklı bir Proust okuması (da) varmış izlenimine kapılırız. Birbirlerinden ilk bakışta tamamen farklı konular, izlekler içinden bu okuma sürmektedir. Bir tür gizli, örtük okumadır bu.

Okumanın Benjamin'e özgü biçiminde, okuma, yazma ve yeniden yazma birbirine karışır. "Sanat Yapıtı"nda, aura kuramında, teknolojiye ve araçlara yaklaşımında, kente bakışında bu bağlantı kendisini dipten hissettirir. "Kayıp Mekânın İzinde", *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bir tür yeniden-üretimidir.

Barthes, Proust'u, yazma arzusunun sahneye koyucusu olarak görür. Kitabın biricik anlatısının, yazmak isteyen bir öznenin anlatısı olduğunu söyler. *Kayıp Zamanın İzinde*, yazmayı istemenin romanıdır. Proust tuhaf bir deneye girişir; neredeyse bir laboratuvar çalışması olarak öngördüğü projesine, ancak tüm araç-gereçleri elinin altında hazır olduktan sonra başlar. "Çalışma" büyülü sözcüklerin başında gelmektedir. Sık sık engellerle karşılaşan, zorlu bir savaşım olarak yazı çalışması, deneyler, açıklamalar, açıklamaların açıklamaları, usavurmaların usavurulması şeklinde devam eden bir dizi deneyi içermektedir. Yapıt bu deneylerin bir raporu gibidir. Bu yüzden *Kayıp Zamanın İzinde*'yi, edebi yetenekten yoksun birinin yazma projesi olarak görmek hiç de zor değildir. Dahası, ideal Proust okurunun ilk yapması gereken de, iyi kötü bir edebiyat yapıtından farklı bir metin okumakta olduğunun bilincinde olmaktır. Proust bir benzerlikler, bağlantılar yazarıdır. Taklit, karşılaştırma, kopya, yakınlaştırma, yan yana getirme; alışkanlıklar, yinelemeler oluşturma üzerinden kurar anlatısını. Barthes, Marcelci olmayan giremez, diyordu. Marcelciliğin temel koşulu şudur: saplantılı benzerlik düşkünlüğü, her yerde ve her şeyde benzerlikler bulma isteği. Proust'un iki ânı, iki odayı, iki oturma biçimini birbiriyle karşılaştırması, istemdışı belleğin körelmemesini sağlamak için yaptığı gündelik bir egzersizdir.

Romanın en ünlü pasajlarından biri, Proust'un "çalışma"ya yüklediği anlamı ortaya koyarken bir yandan da tekniği apaçık

gösterir. Anımsamanın zaman içinde nasıl dönüşebildiğini, anımsanan bir mekânın, nasıl, yazı yazma işinin metaforu haline gelebildiğini açıklayan sahne, Proust'un romana, sanatı hakkında düşünmesine olanak verecek şekilde yerleştirdiği, yaşamlarını farklı sanat dallarına adamış (romanda sürekli yeniden belirdikleri için de "hazırlanmış" kişiler olarak tanımladığı Vinteuil, Elstir gibi) benzerlerinden Bergotte'un ölümünü anlatır. Yıllardır evinden çıkmayan, kimseyle görüşmeyen, yazı yazmayan yazar, adeta kendisini son bir yüzleşmeye davet eden resmi görmek için evinden çıkmaya karar vermiştir.

"Ölümü şu koşullarda olmuştu: Hafif denebilecek bir üremi krizi nedeniyle dinlenmesi söylenmişti. Ama bir eleştiri yazısında, Vermeer'in, çok sevdiği ve çok iyi bildiğini zannettiği (Hollandalı ressamlar sergisi için Lahey Müzesi'nden ödünç alınmış olan) *Delft Manzarası* adlı tablosunda, (kendisinin hatırlamadığı) küçük, sarı bir duvar parçasının, tek başına incelendiğinde, değerli bir Çin sanatı örneği gibi, kendi başına yeterli bir güzelliğe sahip olduğunu okuyunca, Bergotte birkaç patates yedi, sokağa çıktı ve sergiye gitti. Daha çıkması gereken ilk basamaklarda, başı dönmeye başladı. Birçok tablonun önünden geçti ve Venedik'te bir *palazzo*'nun veya deniz kıyısında basit bir evin esintileri ve güneşiyle boy ölçüşemeyecek olan bu sahte sanatın kuruluğunu, anlamsızlığını hissetti. Nihayet Vermeer tablosunun önüne geldi; resmi daha göz alıcı, bildiği her şeyden çok daha farklı hatırlıyordu, ama eleştirmenin makalesi sayesinde, daha önce fark etmemiş olduğu küçük mavi figürleri, kumun pembeliğini ve son olarak da, minik sarı duvar parçasının müthiş dokusunu gördü. Başdönmesi artıyor, Bergotte, yakalamak istediği sarı kelebeğe bakan bir çocuk gibi, gözlerini o değerli duvar parçacığından ayırmıyordu. 'Ben de böyle yazmalıydım,' diye düşünüyordu. 'Son kitaplarım çok kuru; üst üste kat kat renk sürmem, bu küçük sarı duvar parçası gibi, cümlelerime kendi başlarına bir değer

kazandırmam gerekirdi.' Bu arada başdönmesinin ciddiyeti dikkatinden kaçmıyordu. Karşısında ilahi bir terazi görüyordu; bir kefesinde kendi hayatı, öteki kefede ustaca sarıya boyanmış küçük duvar parçası durmaktaydı."[13]

Proust bu kristal sahnede tüm yapıtı avucumuzun içine bırakıverir. Bergotte, belleğinin gücüne güvenerek, adeta meydan okumak üzere karşısına dikildiği resmin, anımsadığından çok farklı olduğunu görür. Resme ilişkin anısı kusurlu, şüpheli ve güvenilmezdir. İstemli belleği yazarı yüzüstü bırakarak sahneyi terk etmiş, geriye yalnızca benzerlikler oluşturma refleksi kalmıştır. Proust, Bergotte üzerinden, kendi yazı serüveniyle son bir hesaplaşmaya girişir. Bergotte yaşamı boyunca, tıpkı bir ressam gibi yazmayı arzulamıştır. Kendi kendine tekrarlar: *küçük sarı duvar parçası* ve sundurması, küçük sarı duvar parçası. Kendi yapıtını önceleyen, asla ulaşamayacağı bir mükemmelliği birkaç fırça darbesiyle elde etmiş resim, yazarın iyiden iyiye zayıflamış kalbine son bir darbe indirir. Bergotte birdenbire bir kanepenin üzerine yığılıverir, son bir krizle yere düşer ve ölür.

Proust kendi ölümünü öngörmüştür. 1921 yılının Mayıs ayında, Jeu de Paume'da açılan "Hollanda Resmi" sergisiyle ilgili

13 Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde/Mahpus*, YKY, s. 182-183. Proust'un anlatıcısı bu gözleminde haklıdır. "Vermeer için, peşinde olduğu gerilimi yaratmanın bir başka yolu da bir yüzeye değer kazandırmak olarak tanımlayabileceğimiz, kendisine ait o özgün teknikte yatar. Bu yöntem bir kez geliştirildiğinde –ve elbette ki bir teknikten fazlasıdır– renkleri bir kakma işinin öğeleri gibi yan yana koyarak işler: Birbirlerinin içinde erimelerine izin vermeden, yan yana koyduğu küçük bitişik alanlarla rengi yerleştirir. *Yüzeyi oluşturan ve çoğu zaman minicik olan bu öğeler çok yakın değerler ve nüanslardır."* Pontus Hulten, *Vermeer ve Spinoza*, Norgunk, s. 33. *Altını ben çizdim.*

makaleleri okuyan Proust, kendisini yıllardır yapıtını tamamlamaya adamış olduğu halde, sergiyi görme isteğine engel olamaz. Sağlığını tehlikeye atarak sergiye gider. Bir yıl sonraki ölümüne kadar bir daha evinden çıkmayacaktır.

Benjamin, Proust'un istemli belleğini, dikkatliliğin çağrısına uyan bir bellek biçimi olarak tanımlar. Bu sınırlı, yetersiz, süreksiz, zihnin emrindeki anımsama biçimi, ancak doğal olduğu ölçüde kendisini sunabilir. Proust, bu geçici belleğin, bir fotoğraf albümünün sayfalarını çevirmekten daha fazla zahmete mal olmayan bir tür göz aldanması olduğunu söyler. Oysa istemdışı bellek, kayıp zamanı yakalamanın biricik yoludur.

"Bir zamanlar yürümeyi nasıl öğrendiğimin rüyasını görebilirim. Ama bunun bana hiçbir faydası yok. Şimdi yürüyebiliyorum, ama yürümeyi öğrenemem artık." "Okuma Kutusu" adlı metninde ortaya çıkan, geçmişin yakalanmasının bu olanaksızlığı, Benjamin'i başka yollar aramaya yöneltecektir.[14] Yürümeyi yeniden öğrenmek de bunlardan biridir. Yürümeyi öğrenen, bir süre sonra doğal olarak kaybolmayı da öğrenir. Benjamin'in Moskova'daki nihai amacını dile getiren cümle: "ve nihayet kayboldum!"dur. Kaybolma sanatı, böylelikle yapıtının temel stratejilerinden birine dönüşür. Önünde uzanıp duran boş kâ-

14 Benjamin eğretilemeyi Kafka'dan almıştır: "Ben de başkaları gibi yüzebilirim, ancak başkalarından üstün bir belleğim var, bir zamanki yüzemezliğimi unutamadım. Bunu da unutmadığım için yüzme yeteneğimin bana yararı dokunmuyor, yeteneğime karşın yüzemiyorum.", *Taşrada Düğün Hazırlıkları*, Cem, s. 319. "Teknik"te, kameranın 'görsel bilinçaltı'nı ortaya çıkarmasına ilişkin olarak, yine aynı imgeyi kullanır: "İnsan ana çizgileriyle de olsa, insanların yürüyüş biçimlerine ilişkin bilgi edinebilir; ama aynı insanların, yürüme eyleminin saniyesinin kesri kadar bir bölümünde nasıl davrandıkları konusunda hiçbir şey bilmediği kesindir.", *Pasajlar*, s. 72.

ğıdın, okuma fişlerinin, binlerce alıntının, sözlük maddelerinin, okunmuş, okunacak kitaplar listesinin, sokakların, kentlerin içinde kaybolma sanatı. Proust'un kayıp zamanı, nasıl anımsamayla değil de ancak istemsiz bellek aracılığıyla ortaya çıkarılabilirse, Benjamin'in kayıp mekânı da, istemsiz bir şekilde, kendiliğinden gerçekleşen bir kaybolmanın içinde gizlidir. Kaybolma, dikkatin dağılmasını değil, en yüksek noktaya ulaşmasını gerektirir. Kaybolduğunu düşünmek, sanki kaybolmuş*muş* gibi yapmak, kaybolmanın tam tersini getirir. Bu, geçmişteki bir ânı ısrarla anımsamaya çalışan zihnin, anının çekirdeğini bir türlü kıramamasına denktir. Hiçbir zaman, bilinçli bir şekilde kaybolmayız. Hiç bilmediğimiz bir kentte kaybolmak diye bir şey yoktur. Orası, kayboluşun gerektirdiği sınırlardan bağımsız bir yerdir. Kayboluş, ancak, bir sınır düşüncesinin varlığı ile mümkün olabilir. Kaybolma, mekânı fark etmenin biricik yoludur. Demek ki Proust'un *unutuş*'u Benjamin'de karşılığını *kayboluş*'ta bulur. Kenti yeniden bulabilmek için kaybolması gerektiğini bilir, Benjamin. Anımsama, her seferinde auranın yeniden ortaya çıkışıyla birlikte gelecektir.

Proust nasıl yekpare bir zamanı yeniden yakalamayı başardıysa, Benjamin de, denizcilerin düşsel kentine benzer anakronik, eşzamanlı, birbirlerine pasajlarla bağlanan yekpare mekâna kavuşmayı bekler. "Bir şehirde yolunu bulamamak pek bir şey ifade etmez. Bir şehirde, ormanda kaybolur gibi kaybolmak ise eğitim ister. Bunu başarana cadde isimleri kuru dalların çıtırtısı gibi seslenmeli, şehir merkezindeki dar sokaklar ona günün hangi saati olduğunu dağ başındaki bir gölcüğün kesinliğiyle yansıtmalıdır. Ben bu sanatı geç öğrendim; öğrenince de, ilk bıraktığı izleri defterlerimin arasındaki kurutma kâğıtlarında beliren labirentler

olan rüyayı gerçeğe çevirdi bu sanat."[15] Zamandan mekâna geçiş uzun ve zahmetli bir yolculuktur. Tek bir istemsiz kayboluş anıyla yakalanması kolay değildir. Benjamin, tüm yapıtı boyunca bu anın sürekliliğini sağlamaya çalışır.

"Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sini, Bergson'un düşüncesi doğrultusunda, deneyimi bugünün toplumsal koşulları çerçevesinde yapay yoldan üretmeye yönelik bir deneme saymak olasıdır. Çünkü bu deneyimin doğal yolla oluşması, giderek daha az hesaba katılabilecek bir olasılıktır," diyordu Benjamin. Tüm çalışmasının, özelde de *Pasajlar* projesinin bu uğurda gerçekleştirilmiş denemeler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Benjamin'in özellikle *Pasajlar* projesiyle ele aldığı belli başlı temaları Sebald'da hemen fark etmek işten değil: ilerlemeye dair yanılsamalar, modernlik eleştirisi, şok deneyimi, felaket, yeni olanla hep aynı olanın diyalektiği, anımsama teknikleri, arkeolojik yazı biçemi, kolektif bilinçaltı vs. Sebald'ın Benjamin okumalarında özellikle yoğunlaştığı sorunları da bir çırpıda sıralamak mümkün: kayıp aura yeniden ele geçirilebilir mi, farklı mekân ve zamanları birbirine iliştiren hikâye anlatıcısının deneyimi yinelenebilir mi, yeniden-üretim çağında gerçeklik duygusunun elimizin altından kayıp gitmemesi nasıl mümkün olabilir? Bütün bu sorular, Sebald'ın Proust okuru Benjamin'i okumasını öncelikle mekânsal bir araştırmaya odaklar. Sebald, Benjamin'in aura üzerinden geliştirdiği zaman-mekân kavramlaştırmasını bellek araştırmasının metaforuna dönüştürür. Ustasının zaman

15 *Tek Yön*. Benjamin eğretilemeyi Hugo'dan almıştır. "Baudelaire" incelemesinde şöyle bir alıntıya yer verir: "*Sefiller*'in insanı şaşırtan bir pasajında, ormanda olup bitenler, kitlenin varlığının bir arketipi olarak ortaya çıkar. 'Bu caddede olup bitenler, bir ormanı şaşırtmazdı; ağaç gövdeleri ve çalılıklar, bitkiler, birbirine artık ayrılması olanaksız biçimde dolanmış dallar ve yüksek otlar karanlık bir yaşam sürdürürler.'", *Pasajlar*, s. 156.

ve mekân karşısındaki tedirgin, ikircikli bakışını benimser, kendine mal eder, orada potansiyel olarak yatmakta olan anlatısal yapıların izini sürer.

Sebald kayıp zamanı yeniden ele geçirmek, kayıp anılara yeniden ulaşmak, anımsamak istemez. Anımsamanın yapısını araştırmak üzere yola çıkar. Dolayısıyla derdi anılar değil, anıları ortaya çıkaran mekanizmadır. *Konuş, Bellek*'te Nabokov, "patolojik derecede kuvvetli anımsama yeteneği"ni örneklendirirken, 1904 yazında, daha beş yaşındayken, 1903 yazından beri görmediği eviyle ilgili nostaljik bir imge oluşturmaya çalıştığından söz ediyordu: "Şimdi bu *anımsadıklarımı anımsayışım*, 60 yıl daha yaşlı bir anımsayış, ama çocukluğumdaki anımsayış kadar sıradışı değil." Nabokov, faydasız bir biçimde, çocukluk anımsamasını yeniden anımsamaya uğraşmaktadır. Sebald bu uğraşın tamamen faydasız olmadığını düşünecektir. Kurduğu mekanizmanın düğümlerinden biridir bu. Büyütülmüş, genişletilmiş ayrıntı. Barthes'ın klasik tanımını anımsayalım: "Eğer bir tablonun, bir resmin ayrıntılarını büyütürseniz, bir başka resim üretmiş olursunuz. Bütün Nicolas de Staël'in, Cézanne'ın beş santimetrekaresinden çıkmış olduğu söylenebilir." Sebald da, Nabokov'un birkaç satırına uygulamış olabilir bu büyütme işlemini. Ama Nabokov gibi, anımsadıklarını yeniden anımsamak değildir amacı. Sebald'da, en azından Sebald'ın anlatıcısında Nabokov'unki gibi bir anımsama yeteneği yoktur. Hiçbir şey anımsamıyor değildir ama anımsadıkları, o siyah-beyaz fotoğraflardaki gibi belirsiz, karanlık, parçalıdır. Kayıp bir geçmişi tümüyle yeniden canlandırmaya yetmeyecektir. Bu yetiyi yapay yollarla, Proust gibi yeniden üretmenin de çözüm getirmeyeceğini bilmektedir.

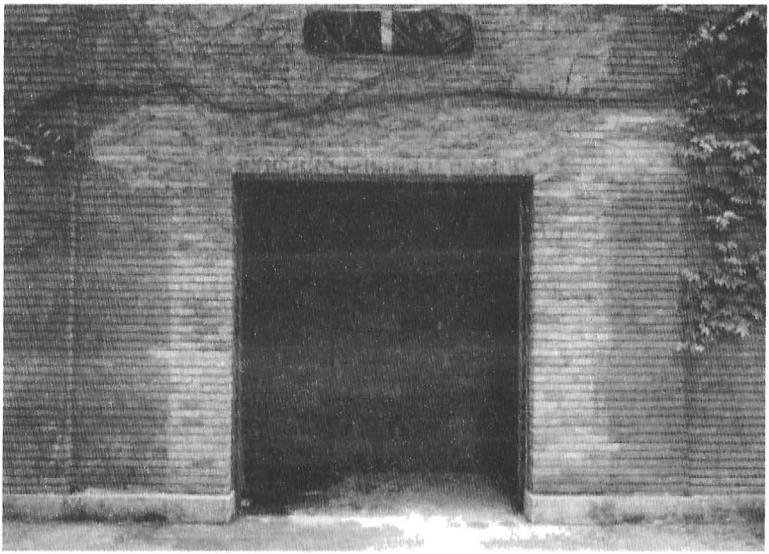
Hiç unutmayan anımsayamaz ya da Nabokov gibi anımsama işini bir tür bellek tiyatrosuna dönüştürür. Sebald, roman yazmanın temel gereklerinden biri olan anımsama zorunluluğunu

kurmacalaştırarak sıyrılacaktır işin içinden. Anımsamak için, öncelikle unutmaya çalışması gerekmektedir. Sebald kendisini unutma denen boşluğun içine yerleştirir. "Unutma" ile Benjamin'in "Kaybolma" jesti iç içe geçer. Sebald'ın anlatıcısı, unutmaya *ve* kaybolmaya çalışır. Bunu başarabilmesinin biricik yolu da, anımsama ve işaretleme düzeneğini en sıkı biçimde yeniden inşa etmekten geçmektedir. Kaybolmak için mekânın, yerin, bölgenin sınırlarının belirlenmesi gerekir. İnsan hiç bilmediği bir yerde kaybolamaz, hiç bilmediği bir şeyi unutamaz.

Austerlitz'te ve diğer anlatılarda Sebald anlatıcıya çoğu zaman gerçeküstü boyutlara ulaşan bir anımsama yeteneği bahşetmiştir. Alıntılar "tuhaf bir biçimde kelimesi kelimesine" aklında kalır. Benjamin'in yalnızca alıntılardan oluşması planlanan görkemli yazınsal montajının bir karşılığı gibidir Sebald'ın yapıtı. Anımsama, bir aşamada kendisini bir tür ezberleme yöntemi olarak da açığa vurur. Anımsamanın kırık döküklüğünü, tökezlemelerini aşan kimi yerlerde, hem Austerlitz'in hem de anlatıcının düpedüz ezberden konuşuyor (ya da ezberden anımsıyor) olduğuna tanıklık ederiz. Sebald burada "ars memorativa" olarak bilinen bellek tekniğine göndermektedir. Bu teknik, kabaca birtakım bilgilerin önce belirli sembollerle eşleştirilip, sonra da bu sembollerin düşsel bir mekânın farklı bölümlerine yerleştirilerek belleğe nakşedilmesi işlemine dayanır. Bilginin zihinde görselleştirilmesiyle işleyen teknik, Sebald'ın imgeleminde, yazılı metinle dinleme eylemini, imgelerle betimlemeleri, anımsamayla ezberin farklı olanaklarını karşı karşıya getirir. Ezberlemek, anımsamanın tersidir çoğu zaman. Bir kez ezberlenen bir sözü bir daha anımsamamız olanaksızdır. Sebald, "o gün tam olarak ne konuştuğumuzu artık anımsamıyorum," dedikten hemen sonra bir metinden okur ya da ezberden konuşur gibi bütün sahneyi en ince

ayrıntısına kadar anlatmaya başlayan kahramanlar aracılığıyla bu çelişkiyi sık sık vurgular.

Sebald'ın anlatıcısı ne Nabokov gibi hiçbir şeyi unutmayan, ne Proust gibi her şeyi hatırlayan, ne de Perec gibi hiçbir şeyi hatırlamayan biridir. Sık sık, parçalı biçimde, bölük pörçük, fragmanlar, alıntılar, ezberlenmiş bütünlükler aracılığıyla anımsar, bir süre geçtikten sonra bu anımsama anlarını yeniden anımsar. Sürekli birbiri üzerine yıkılan devasa anımsama blokları gibidir belleği. Geriye, ne zaman nerede nasıl gerçekleştiği belli olmayan anımsama yıkıntıları kalacaktır. Hans Haacke'nin *Germania* işini anımsatır Sebald'ın belleği: parçalanmış, üst üste binmiş mermer bloklar, yakılmış yıkılmış boş bir mekân. Haacke, Hitler'in tasarladığı yapıyı parçalayarak, Alman Pavyonu'nun belleğini ortaya çıkartmış, mekânın kendi tarihini anımsamasını sağlamıştı, aradan çekilerek. Sebald da, saf, billursu, kesin anımsamayı belirli



bir mesafeyle, Bernhardvari dolaylı anlatımla, ileride göreceğimiz sayısız teknikle anımsamanın anımsanmasına dönüştürür.

Benjamin "yanlış anlama" dediği verimli kayma hareketine, postmodernistlerin aşırı-yorumuna benzer bir vurgu getirir. *Mummerehlen* bir yanlış anlamadır. Sözcükte gecikmedir. Tüm diğer yanlış anlaşılan, çocuğu evlerin, mobilyanın örneklerine benzeten, 'çocukluğun bütün o çarpıtılmış dünyası'nı içine alıveren kesintiye uğratılmış, aşındırılmış, montajlanmış sözcüklerle birlikte "çocukluğun kelimelerinin yetişkinlerin karşısına çıkışındaki sırrına varılmazlığı"[16] meydana getirir. Yanlış anlama, Benjamin'in, geriden gelme, kesintiye uğratma, kristalleştirme gibi okuma araç-gereçlerini barındıran takımyıldızına eklemlenir. "Bu yanlış anlama için, kendisini destekleyen ne varsa doğruydu." Sebald, okuru, Benjamin'in çocukluk oyununa dahil edecektir. Bu kez tek tek sözcükler değildir söz konusu olan, blok halinde parçalar, giderek anlatının tümü oyuna katılır. Metin, okurun yanlış anlamasını destekleyen işaretlerle doludur. *Austerlitz*'te bu ilişki zirveye ulaşır. Unutulmuş çocukluğa ait kayıp sözcükler, yetişkinin bir türlü sırrına varamadığı tuhaf işaretler, evlere manzaralara okuma parçalarına benzer hayaletler olarak çıkar Austerlitz'in karşısına.

Sözcükleri bağlamlarından koparan, onlara yeni, hiç kullanılmamış anlamlar taşıyan verimli yanlış anlamanın, kendisini bellek ve anılar üzerinde deneyen bir türevi daha vardır: yanlış anımsama. Kayzerpanorama, bu kısır ikna edişin araçlarından birine dönüşür. "Bu sihir beni bir öğle sonrası Aix şehrinin şeffaf resmi karşısında, çınar yaprakları arasından Cours Mirabeau'ya dökülen zeytuni ışık içinde, tabii benim *hayatımın diğer dönemleriyle hiçbir ortak noktası olmayan bir zamanda*, bir kere oynamış

16 *Berlin'de Çocukluk*, s. 27.

olduğuma ikna etmeye bile yeltenmişti."[17] Görüntü yanıltıcıdır, yanlış anımsar, anımsatır. Sebald'ın görüntü karşısındaki tutumu da aynıdır. İmgelere, fotoğraflara, temsile güvenmez.

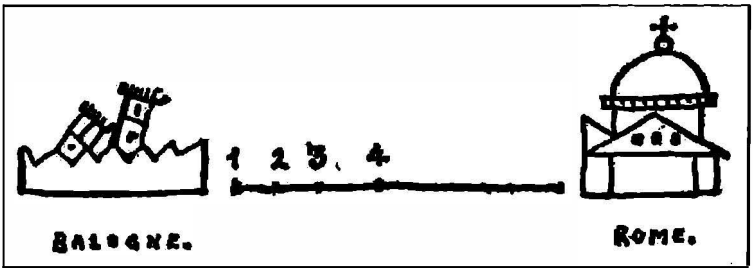
Schwindel. Gefühle'nin başında, imgelere güvenilmezliğin çarpıcı bir örneği yer alır. Napoléon Bonaparte'ın ordusuyla İtalya'ya giden Stendhal, en ufak ayrıntısına kadar anımsadığını düşündüğü bir manzaranın, aslında o yerin gerçek hali değil de yalnızca bir gravürü olduğunu fark eder. Aslında anı olarak belleğe yerleşen, gravürün kendisi bile değil, kopyası, yeniden-üretimidir. Böylece Sebald, oluşan anının da bir tür yeniden-üretilmiş yalancı bellek olduğunu kesinler.[18]

Sebald'ın metinlerinin tipik özelliği, bir mekânı başka, yanlış bir mekâna taşımakla ilgili sayısız fanteziyle dolu olmalarıdır. Sebald bir mekânı başka bir yerde hayal eder, o an içinde bulunduğu yere çağırır, bir yerin bilgisini başka yere nakleder, iki farklı yeri birbirine dikér. Austerlitz, bir ara, Karmelitska'daki arşiv binasının içavlusunun sadece bir hapishaneyi andırmakla kalmadığını, aynı zamanda bir manastırı, binicilik okulunu, opera bina-

17 *Berlin'de Çocukluk*, s. 18. *Abç.*

18 Sebald'ın dörtlemesinin ilk cildi olan *Schwindel. Gefühle*'nin birebir karşılığı "*Başdönmesi. Duygular*"dır. İngilizce ve Fransızca çevirilerde yalnızca ilk sözcük kullanılmıştır (Vertiges/Vertigo). Burada yine bir sözcük oyunuyla karşılaşırız. "Schwindel", İngilizce "swindle" sözcüğünü çağrıştırmaktadır. Dolandırıcılık, sahtekârlık anlamına gelen sözcükle birlikte okunduğunda "Sahte Duygular" gibi bir anlam çıkar ortaya. İmgelerin, duyguların, anlatıcıların, belleğin güvenilmezliği, daha ilk kitabın adında ortaya çıkar. *Okurun Belleği*'nin yayınlanmasından kısa bir süre önce, *Schwindel. Gefühle*'nin Türkçesi yayınlandı. Başlıkta, sözcük oyunu şöyle dursun, kitabın özgün adı yerine, İngilizce ve Fransızcayı izleyerek *Vertigo* kullanılmış. Bu yüzden metinde kitaptan özgün adıyla söz ettim, daha önce çevirdiğim alıntıları da olduğu gibi, değiştirmeden kullandım.

sını ya da tımarhaneyi de andırdığını söyler.[19] Her şey, her şeyi andırmakta, nesneler birbirlerini çağırmaktadır. Aykırı bir alıntılama düzeneğidir bu. İsim, anı, olay, zaman iki farklı topografyayı birleştirir, metinlerarasılık mekânlararasılığa dönüşür.



Yine *Schwindel. Gefühle*'de, yıllar sonra memleketine geri dönen anlatıcı, yol üzerindeki duraklarından birinde, Graubünden'in Sumvitg köyündeki Saint Benedict Şapeli'ni ziyaret eder. "Şapel o kadar ufaktı ki, içinde bir seferde bir düzineden fazla insanın ayin yapması veya ibadet etmesi kesinlikle mümkün değildi. Dış tarafı ağaç kabuklarıyla örülmüş bu duvardan kabuğun içinde oturdum bir müddet. Küçücük pencerenin önünden kar taneleri uçuşuyordu, kısa bir süre sonra, sanki seyir halinde bir mavnanın içindeymişim ve engin bir denizi geçiyormuşum gibi geldi bana. Islak kireç kokusu deniz havasına dönüştü; alnımda seyir rüzgârını, ayaklarımın altında kalmış dağlardan çıkılan bir deniz yolculuğu hayalinin kollarına bıraktım."[20]

Bir tür metin-içi labirent, okurların hemen kavrayamayacakları gizli bağlantılarıyla pasajların kent içindeki işleyiş mantığının benzeridir yazıda kurulan. Bu ani, gerçeküstü metinsel pasajlarla

19 *Austerlitz*, s. 133.
20 *Vertigo*, s. 157.

deneyimi başka bir yere nakletmek ister gibidir. Özgün deneyimin yeriyle o yerin anımsandığı yer arasındaki tuhaf ilişkiye odaklanır.

Göçmenler'de Max Aurach, Manchester'daki odaya girdiğinde ilk anda Polonya'da bir şehre geldiğini zanneder. "Beşinci kattaki odama girdiğimde, ilk anda Polonya'da bir şehre geldiğimi sandım. Odanın eski tarz döşenişi bana nedense kadifeden, şarap kırmızısı bir kılıfı, belki bir mücevher ya da keman kutusunun içini çağrıştırdı." Bu, Benjamin'in düşlerinde sık sık karşımıza çıkan bir imgeleme biçimi, verimli bir yanlış anlamadır. "Bana Hollanda-Hindistanı'ndaki evlerini gezdiriyorlardı. Bulunduğum odanın duvarları koyu renkli ağaç kaplamaydı ve bende bir refah havası uyandırıyordu. Ama 'daha bu bir şey değil' diye söylendi beni dolaştıran rehber. Yukarı katın manzarasını görürsem asıl o zaman şaşıracakmışım. Aklıma hemen biraz ötede uçsuz bucaksız görünüşü geldi denizin ve merdivenden yukarı çıktım, pencerelerden birine yaklaştım, baktım aşağılara. Biraz önce ayrıldığım o sıcak, duvarları ağaç kaplı ve kendi evimi andıran oda gözlerimin önünde duruyordu."[21]

Göçmenler'deki Polonya sahnesinin kaynağı Benjamin'in esrar deneyimidir. Benjamin, uyuşturucu etkisindeyken, Silezya bölgesinde, Polonya sınırları içinde yer alan Myslowitz'teki hiç yaşanmamış okul günleri hakkında çok tuhaf, çok güzel, şiirsel ve tutarsız sözler söylemeye başlar birdenbire. "Zevkli döşenmiş, göz alıcı bir çalışma odası vardı. Kendi kendime sordum: Bu genç adam bu denli kültürlü olabilmeyi nasıl başarmış? Babası ne iş yapar? Manifaturacı mı, yoksa mısır tüccarı mı? Birden bu yerin Myslowitz olduğunu anlayıverdim. Baktım. Ve sonra, caddenin bitiminde sağda Myslowitz'teki liseyi gördüm; ve okulun saati (çalışıyor gibi görünmüyordu, acaba durmuş muydu?) biraz

21 Walter Benjamin, *Parıltılar*, Belge, s. 48.

sonra on biri gösterdi. Dersler tekrar başlamış olmalıydı. Tamamen bu imgenin içine daldım, ama bu kez sağlam bir zemin bulamadım."[22] Nedir bu düşsel nakil işleminin, mekânlararası dokubilim deneyinin amacı? İki yer arasında, tam olarak ne olmuş olabilir?

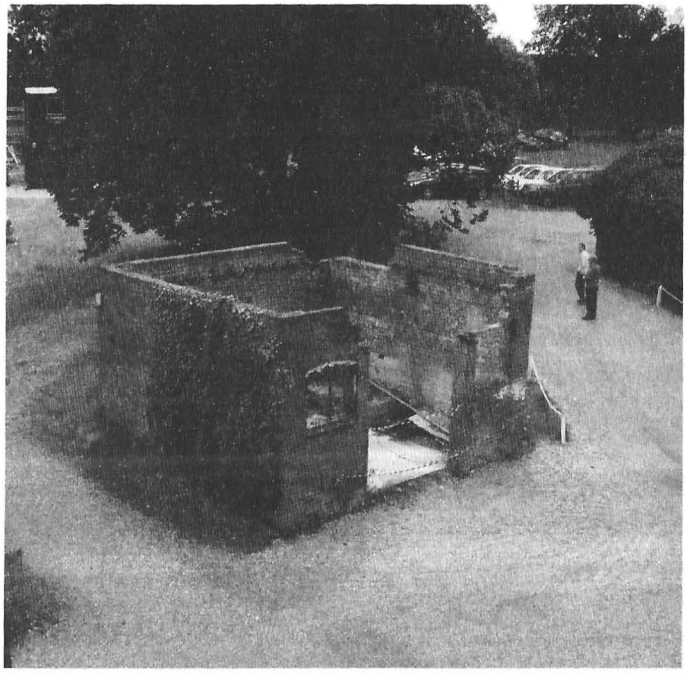
Anıların, mekânların yer değiştirebilirliği, Sebald'ın tüm kişilerinin içinden geçmek zorunda olduğu dar geçitlerden biri. Kimsenin anısı mutlak, kesin, kendisine ait değildir, her an bir başkasının anısıyla ya da anı zannettiği imgeyle kötücül bir işbirliğine girebilir. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri, Sebald'ın Michael Hamburger'i ziyareti sahnesidir. Tam anlamıyla bir *tour de force* olan sahne, iki akademisyen-göçmen-eleştirmenin kendilerine seçmiş oldukları hayaletleriyle tuhaf bir zihinsel mücadeleye giriştikleri, Hölderlin ve Hofmannsthal ile birlikte Heiner Müller tarzında bir tür *Quartet*'i canlandırdıkları bir bellek tiyatrosuna dönüşüverir. Birbirlerine benzeyen, yaşamları boyunca aynı yazıları, yazarları yineleyip duran, en sonunda da birbirlerinin özyaşamöyküsel anekdotlarını alıntılamak zorunda kalan bu trajik figürler, sonsuz benzeşim yasasının, geri döndürülemez döngüselliğin an acıklı noktasında sıkışıp kalmışlardır.

Birdenbire Polonya'da bir şehre, hatta aynı şehre, Myslowitz'e (Drohobycz mi yoksa?) geldiğini zannetme deneyimi, bu kez *Satürn*'de, Sebald'ın ikizi, benzeri, ikiyüzlü okuru Michael Hamburger'in Berlin anılarında çıkar karşımıza. Michael'in halüsinasyonları ve düşleri, kısmen bir metropol olan Berlin'i kısmen de kırsal Suffolk'u anımsatan bir çevrede geçer.

"Middleton'daki evde değil de, annemin anne ve babasının Bleibtreustrasse'deki büyük malikânesinde olduğumu fark ede-

22 "Myslowitz – Braunschweig – Marsilya", *Esrar Üzerine*, s. 153.

bilmem için, rüyamda bir saat, hatta daha uzun bir sürenin geçmesi gerekiyor. (...) Şimdi ise herkes burada toplanmış, Berlinli akrabalar, Alman ve İngiliz arkadaşlar, kayınvalidemle kayınpederim, çocuklarım, yaşayanlar ve ölüler. (...) Pencereden dışarıya baktığımda, uzaklarda tipik bir Silezya manzarası gözüme çarptı. Ağaçlarla kaplı dağların çevrelediği bir vadiden kubbe biçimli, altın renkli bir çatının ışıltısı yükseliyordu. *Burası Myslowitz, Polonya'da bir yer*, dediğini duydum babamın ve arkama döndüğümde babamın sözcükleri taşıyan buğulu soluğunun buz gibi havada asılı kaldığını gördüm."[23]



23 *Satürn'ün Halkaları*, s. 165-166. *Abç.*

"Bugün sokaklardan geçerken birden mavi sıradağları ve Uludağ'ın karlı tepesini gördük. Kalbim korkunç bir şekilde çarpmaya başladı, bir an kendimi İsviçre'de ya da kendi memleketimde sandım."[24]

---

24 *Göçmenler*, s. 129. Sebald'ın bu mekânsal nakil ve kaydırma işleminin "işlemediği" biricik yer belki de İstanbul'dur. *Göçmenler*'de Ambros Adelwarth'ın ağzından "bir tiyatro oyunundaki sahneler gibi sürekli değişen bir manzara" olarak nitelendirdiği 1913 yılının İstanbul'u, bu çağırmanın, dikmenin, taşımanın kendiliğinden gerçekleştiği bir şehirdir. "Saraya benzeyen binalarla dolu bir cadde uçurumla son buluyor. Bir tiyatroya gidiyorsunuz ve ön salondaki kapıdan çıkıp bir ormana dalıyorsunuz, başka bir sefer karanlık ve gittikçe daralan bir sokağa sapıyorsunuz, tam kapana kısıldım derken, köşeyi dönmek için bir adım atıyorsunuz ve birden bütün kent manzarasının ayaklarınızın altında uzandığını görüyorsunuz. Çırılçıplak bir yamacı çıkıyorsunuz ve gölgelik bir vadiye geliyorsunuz, bir evin avlusundan giriyor ve bir cadddeye çıkıyorsunuz. Pazarda dolanırken kendinizi mezar taşlarının arasında buluyorsunuz. Çünkü tıpkı ölüm gibi, İstanbul'un mezarlıkları da yaşamla iç içe." Cosmo ile Ambros'un Eyüp'te bir ev kiraladıkları tarihten iki yıl önce, Le Corbusier şehri ziyaret etmiş ve aşağı yukarı aynı yerlerde aynı gözlemlerde bulunmuştur. "Göz alabildiğine uzanan bostanların üst tarafından dolaşan bir sokağa girdim, karşıma bir sürü han çıktı, sonra bir duvar uzayıp gitti, ardından da içinde birkaç servi bulunan boş bir araziye vardım; kafes içine alınmış mezarlar ve de vaftizhane büyüklüğündeki camiye vermiş sırtlarını. Yüksek bir istinat duvarı gölgede kalmış. (...) Mezarlar sokaklara kadar giriyor, ağaçların dalları altına, camilerin çevresinde hazirelerine yerleşiyorlar. (...) Büyük bir tiyatrodaki, duyulmadık bir gösteriyi andırıyor her şey. (...) Süleymaniye'yi hiç bu kadar büyük görmedimdi; bir dağın tepesine yerleşmiş gibiydi, bir gecede inanılmayacak kadar büyümüştü sanki. Arkama döndüm; mercan rengi ve mavi bir anafor içinde Cenevizlilerin kulesini gördüm. Hayal âlemindeydim sanki." Le Corbu'nun *Şark Seyahati*, modern mimarlık tarihinin en tartışmalı metinlerinden biridir. Berlin'den başlayıp İstanbul, Bursa, Aynaros, Atina üzerinden Luzern'de tamamlanan yolculuk, kimilerine göre, 25 yaşındaki mimarın sanatını tümden etkilemiş olması dolayısıy-

la son derecede önemlidir. Mimar, sonradan gerçekleştireceği tüm tasarımların nüvelerini bu yolculukta bulgularmış, yaşamı boyunca yanından ayırmayacağı çizimler, eskizler, fotoğraflar ve notlarla geri dönmüştür. Uğur Tanyeli, Le Corbusier'nin yolculuğunu bir tarihle ilişki kurma çabası olarak görmenin, aslında bir temsiliyet teknikleri uygulamasını tarih olarak adlandırmak anlamına geleceğini söyler. "Le Corbusier hiçbir historiyografik tutarlılık endişesi duymadan, gördüğü ve önemsediği her tarihsel yapıyı, bazen sadece ayrıntıyı defterlerine çizer, küçük rölöveler alır, onların mimari değerlerine ilişkin notlar katar bu temsiliyet nesnelerine. Bu tabii ki *yassıltılmış bir geçmiştir*; içerdiklerinin ardzamanlı bir düzeni ve eşzamanlı bir iç tutarlılığı yoktur. Ne kronolojik bir sıralamaya tabidirler ne de aynı çağın içinde üretilenler bir tema ya da tür bütünlüğü içinde organize edilmişlerdir." ("Mimarların Hafızası ya da Yassıltılmış Geçmiş", *Rüya, İnşa, İtiraz*, Boyut, s. 94.) Le Corbusier, farklı dönemlerin mimarlık ürünlerini bağlamlarından kopartarak yan yana getirir, onları kendi söyleminin öğelerine dönüştürür, biçimsel bir katalog, bir tür bellek albümü yaratır. Le Corbusier temsil meselesini, ilerleyen yıllarda yeniden-üretimler, hazır-yapım görüntüler, fotoğraf-resim ilişkisi, kolaj gibi farklı araç-gereçlerle tekrar tekrar ele alacaktır. *Şark Seyahati*, mimarın bellekle ilişkisi açısından da kritik bir noktada yer alır. 1911'de arkadaşı Auguste Klipstein'la birlikte gerçekleştirdiği yolculukla 1966 yılında yayınlanan metin arasında tam 55 yıl, koca bir ömür vardır. Bu sürede Charles-Edouard Jeanneret, Le Corbusier'ye dönüşmüş ve yapıtını tamamlamıştır. *Seyahat*'in yayınlanmasından tam bir yıl, mimarın Akdeniz'in ortasındaki trajik ölümünden birkaç hafta önce, Roquebrune-Cap-Martin'deki kulübesinde ("bis"), 1965 yılının Temmuz ayında elyazmalarını düzeltir, eklemeler çıkarmalar yapar, notlar düşer. Jeanneret'nin geçmişin mimarlık ürünlerine yaptığını, bu kez Le Corbusier, Jeanneret'nin metnine yapmakta, kendi tarihini yeniden-üretmektedir. Le Corbusier'nin bu yeniden anımsama anlarından birindeki sözleri, bir tür *sahte-anı* niteliğiyle hâlâ gizemini korumaktadır. 1947 yılında *Arkitekt* dergisinde kendisiyle yapılan bir söyleşide şunları söyler: "Eğer hayatımın en büyük gafı ve en büyük taktik hatası Atatürk'e yazdığım mektup olmasa idi, bugün büyük rakibim Prost yerine güzel İstanbul şehrinin imarile ben uğraşacaktım. Bu mektupta, inkılâp yapmış bir milletin en büyük inkılâpçısına İstanbul'u eski hali ile asırların tozu toprağı ile bırakmasını tavsiye ediyordum. Ne

Sebald'ın mekânlararası trafiğinde iki mekân arasında sıradan bir bağlantı ya da bir anıyla bir yeri birleştiren düz anımsama ilişkisi yer almıyor. Sebald yapıtını önce eskizler, çizimler, maketlerle kurgulamış gibi görünüyor. Sanki önce filmine mekân arayan bir yönetmen gibi yerleri belirlemiş, aralarındaki bağlantıları kurmuş, rastlantıları, eşleşmeleri, benzerlikleri belirlemiş, sonra da bu mekânlar *arasına* yerleştirmiş anlatısını. Dolayısıyla zamandizinsel değil, mekândizinsel; eşmekânlı, mekânlararası, hatta giderek üstmekânsal bir anlatı söz konusu. Yolculuk yazısı da, dolayısıyla, bu gidiş gelişin dökümüne dönüşüyor. Sebald, yolculuk edebiyatının tüm basmakalıplarını, sözdağarcığını okura yönelik bir komplo olarak yeniden düzenliyor. Benjamin'in uzaklık-yakınlık diyalektiği burada da işliyor: "Bir köyün, bir şehrin arazideki ilk görünüşünü öylesine biricik, öylesine tekrarlanmaz kılan şey, bu görüntüde uzağın en sıkı-fıkı bir bağlılık içinde yakın ile birlikte titreşmesidir."[25]

Satürn, bu anlamda bir restorasyon çalışmasına benzer. Yolculuğun farklı katmanları üst üste binmiştir. İlk katmanda bir

---

büyük hata ettiğimi sonradan anladım." Richard Serra bir söyleşisinde, heykel çalışmalarında belirleyici olan bir deneyimden bahsederken Le Corbusier ile Ayasofya'yı yan yana getirir. "Ronchamp Kilisesi'nde doluluk ve boşluk gerçekten birdir. Mekânın duvarları bir arada tuttuğunu ve aynı şekilde duvarların da mekânı bir arada tuttuğunu orada anlıyorsunuz, hepsi bir ve aynı alan. (...) Ronchamp'ın devasa bir hacimsel mevcudiyeti vardır ve bu, kısmen delinmiş duvardan ve bu deliklerin ışığı içeriye alma biçimlerinden ileri gelir. 1996 yılında, Atina'dan İstanbul'a kadar otostop yaptım ve Ayasofya'yı gördüm. Mekândaki ışığın fiziksel bir niteliği vardı; neredeyse dokunabileceğiniz kadar somuttu. Bu deneyimi, Ronchamp'ı görene kadar bir daha yaşamadım." Hal Foster, *Sanat-Mimarlık Kompleksi*, İletişim, s. 330.

25 *Tek Yön*, s. 50.

yolculuğun hikâyesi vardır. İngiltere'nin küçük kıyı kasabalarının manzarasında ve tarihinde karşısına çıkan ve belki de ısrarla arayıp bulduğu, aynı anda birçok yerde birden gerçekleşen bir parçalanma, dağılma, çözülme, çökme, bölünme, dökülme, bozulma sürecinin izlerini takip etme düşüncesi. Can çekişmekte, hızla gözlerinin önünde yol olmakta olan dünyanın kaydı.

İkinci katman gelip ilkinin üzerine yerleşir: yolculuk düşüncesiyle hesaplaşma. Sebald'ın, hac yolculuğu boyunca birtakım rastlantıların, çağrışımların, anımsamaların güdümünde hareket ettiği izlenimine kapılırız. Bir yerden bir yere gitmeyi amaçlamıyor, bu iki yer arasını en gecikmeli, dolambaçlı yollardan nasıl tamamlayabileceğini merak ediyor gibidir. Birdenbire yön değiştirir. Benjamin yönlenme yetisine sahip olmadığını söylüyordu, Sebald da öyledir: yön değiştirir ama en basit engelleri aşamaz, kendisini sürekli bir açık alanda kapana kısılmış hisseder, kent planlarının içinden çıkamaz, sağını solunu karıştırır, en ufak arbedede, zorlanmada sonsuza kadar sürecekmiş gibi gelen bir başdönmesine tutulur. Aslında evinden hiç çıkmamalıydı, diye düşünür şefkatli okur.

Sebald'ın yolculuğunu zaman mı belirlemektedir, mekân mı? Yolculuk boyunca keşfettiği izler mi kendisini birtakım tarihsel olaylara, dönemlere götürmektedir, yoksa tam tersine, birtakım olayların kalıntılarını bulmak amacıyla mı çıkmıştır yolculuğa? Kurmacanın tam olarak nerede ortaya çıktığını göstermesi açısından kritik soru. Bütün bunlar tam olarak ne zaman ve nerede gerçekleşmiştir? Buradaki sorun, kurmaca olan, yani önceden düşünülmüş, üzerinde çalışılmış, belirli bir ilişkilendirme şemasına oturtulmuş olan ile yolculuk esnasında gerçekleşen doğaçlama, rastlantısal, gerçek olay arasında bir kararsızlığın yaşanmasıdır. Okumayı tetikleyen, zorlaştıran da budur. Sebald, okuru, sürekli

olarak "oradaki" anlatıcı ile "burada ve şimdi", masa başındaki yazar arasında kararsız kalmaya sürükler.

Sebald'ın performansı, arazi sanatının yaratıcılarından Robert Smithson'ın "Passaic Anıtlarında Bir Gezinti"sine benzer. Bu da bir tür hac yolculuğudur. Smithson'ın dil ile araziyi birleştiren yaklaşımı, Sebald'ın zihinsel aşınıma uğramış bellekleri için ideal bir karşılaştırma olanağı sunar. "Tıpkı toprak gibi, insan ruhu da sürekli aşınıma uğramakta. Akıl ırmakları eğretileme kıyılarını yavaş yavaş sürüklüyor, beyin dalgaları düşüncede yalıyarlar oyuyor, fikirler ufalanıp cehalet taşlarına ve billurlaşmış kavramlar parçalanıp kumlu akıl tortularına dönüşüyor."

Bir yer-olmayanda, yapay bir manzarada gerçekleştirilen hac yolculuğu deneyiminin, sonradan, iş bittikten, geri dönüldükten sonra, çalışma bölgesinin duvara asılmış krokisi, bölgeden toplanmış ve galerinin zeminine serpiştirilmiş jeolojik örnekler, bulunmuş nesneler, fotoğraflar ve deneyim olarak metin fragmanlarıyla aktarımı, Sebald'ın arazi sanatını da örneklendirir. Bunlar gerçekleşmiş bir performansın izdüşümleri, kaydedilmiş belgeleridir. Yerleştirme-yazı, doğrudan deneyim yerine geçmek isteyen her türlü temsil değerini reddeder, yalnızca deneyimin temsilinin olanaksızlığını temsil eder. Galeriyi gezdiğinizde, artık o deneyim çoktan bitmiş, yok olmuştur. Karşınızdaki cansız belge yığını, ölümleri istifleyen bir aile albümünü andırır.

> Daha önce defalarca okumuş olduğunuz, artık neredeyse ezbere bildiğinizi düşündüğünüz *Austerlitz*'i ya da *Satürn*'ü, ortasından bir yerden açıp yeniden okumaya başlayın. Her seferinde, ilk kez gelmiş olduğunuz bir kentte hissedersiniz kendinizi, kaçınılmaz olarak. Bu Almanca kitaplar için çok

yerinde olarak şöyle denebilir: "es lässt sich nicht lesen". Bir iki tanıdık isme, imgeye rastlar göz, ama nerede olduğunu asla tam olarak çıkartamaz. Açığa vurulamayan korkunç bir sırları vardır sanki. Kerteriz almak için sayfaları ileri geri çevirmeye başlarsınız, konunun ucunu, bölümün başını yakalamak için. Her adımınızda daha da derinlere indiğinizi, kentin iyice yabancıya kapalı bölgelerine doğru süzüldüğünüzü, giderek düpedüz kaybolduğunuzu görürsünüz. Tecrübeyle sabit. Önceki okuma deneyiminizin kılavuzluğu hiçbir işe yaramıyor. *İstersen bir kez de sen okumayı dene.*

Bu blok yazının *böyle* olmasının nedeni, zamana ilişkin düşüncesidir. Zamandizinsel yapıyı yok ederek tamamen mekândizinsel bir yerleşim planını devreye sokar Sebald. Daha doğrusu, önceden tüm ayrıntılarıyla işlediği, bir çizgi üzerinde sıraladığı, klasik bir anlatıda olması gereken tutarlılık denklemleriyle belirlediği zamandizinsel çizelgeyi bozarak mekânsal bir şema üzerine geçirir. Metin içinde geri dönüşlerin, bir iki sayfa bile gerilemenin okumanın rotasını tümüyle çarpıtmasının nedeni de budur. Zamandizinsel sanatlardan biri olan romanın bu en genelgeçer kuralı defalarca yıkılmıştır şüphesiz. Modernist edebiyatın başyapıtlarının yerle bir ettiği ilk kalıplardan biridir zaman-mekân birliği. Sebald işi bir adım öteye götürür. *Zamanı mekânsallaştırır.*

Sebald'ın tekniğini ayakta tutan, yapıtı herhangi bir malumatfuruş tarihsel anlatıdan, akademik çalışmadan ayıran özellik, çağrışımsal depoyu oluşturan yorum, bilgi, anekdot, çıkma, dipnot türünden tüm malzemenin mekâna yerleştirilmesidir.

Sebald, zaman içinde başıboş bir biçimde ilerlemenin bir süre sonra boşlukta ilerlemekten farkı olmayacağını gördüğü için, ayaklarını yere sağlam basmak ister, bu yüzden de zamanı mekâna boşaltır. Zamanda değil mekânda ilerlemekte, zaman mekânı takip etmektedir.

Austerlitz, bu mekânsallaştırılmış zaman düşüncesini bir manifestoyla açıklar. "Geçmiş zamanın hangi yasalara göre geri geldiğini anladığımızı sanmıyorum, dedi Austerlitz, şu da var ki, zaman diye bir şeyin olmadığına, sadece daha üst bir stereometri düzeyinde iç içe geçmiş, yaşayanlarla ölülerin gönüllerince aralarında dolaşabileceği mekânlar olduğuna dair inancım da günden güne artıyor."[26]

Mekânsallaştırma, eşzamanlılaştırma, dolayısıyla zamanın sürekliliğini, geri dönüşsüz ilerlemeyi kesintiye uğratma çabası Benjamin'in temel düşüncelerinden biriydi. Bu bağlamdaki en yetkin metni de hiç kuşkusuz "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"-dir. Sebald, Benjamin'in "Tezler"ini defalarca okumuş olmalı. Eagleton'ın "esrarlı, imalı, hatta bilmecemsi, imgelerle, alegorilerle, apansız gelen ilhamlarla bezeli, garip paradokslarla yüklü" dediği metin, Sebald'ın yapıtında sık sık çıkar karşımıza. Bu cümleleri Austerlitz'ten duymak hiç de şaşırtıcı olmazdı: "Zamanında ölüler tarafından solunan havanın bir kısmı değil midir etrafımızda uçuşan? Yeryüzünde bizi önceleyenlerin seslerinin yankısını bulmaz mıyız dostlarımızın sesinde? Ve başka bir çağın kadınlarının güzelliği bizim dostlarımızınkine benzemez mi?"

Zaten "Tezler"e doğrudan yapılan göndermeler, bunun bir olasılıktan fazlası olduğunu gösterir. Austerlitz'in gizli tanıklarından biri olan, gizemli Ivor Grove'un sahibi James Mallord Ashman konuşmasını şöyle sürdürdü, dedi Austerlitz: "Prepa-

26 *Austerlitz*, s. 168.

ratory School'a gönderilmeden önceki akşam, yatağımın başucunda duran komodinin köşesine çaresiz bir öfkeyle oyduğum kertiklerin üzerinde parmağımı gezdirirken içimde aniden bir kez daha aynı öfke kabardı ve daha ne olduğunu anlayamadan kendimi arka avluda buldum, elimdeki silahla defalarca garajın saat kulesine ateş ettim, kurşunların açtıkları delikleri kadranda hâlâ görebilirsiniz."[27]

Aynı imge, 15. Tez'de yer alır: "Tarihin sürekliliğini infilak ettirmek bilinci devrimci sınıflara, eylem halinde oldukları anda özgüdür. Devrim yeni bir takvim getirir. Yeni bir takvimin başladığı gün, tarihsel bir zaman toparlayıcısı gibi işler. Anma günleri olan bayram günleri görünüşü altında geri gelen hep aynı gündür aslında. Öyleyse takvimler zamanı duvar saatleri gibi saymazlar. Yüzyıldır Avrupa'da küçücük bir izi bile kalmamışa benzeyen bir tarih bilincinin anıtlarıdırlar. Temmuz devrimi sırasında söz konusu bilincin damgasını vurduğu bir olay da yaşanmıştır. İlk çarpışma gününün akşamı Paris'in birçok yerinde birbirinden bağımsız ve habersiz olarak *aynı anda duvar saatlerine ateş edildiği* ortaya çıkmıştır."[28]

Takvimle saatin karşı karşıya getirildiğini görürüz bu satırlarda. Devrim takvimden yanadır. Anımsamadan, bellekten yanadır. "Takvimler, Benjamin için, boş zamanın karşıtını temsil eder: tarihsel, heterojen, hafıza ve güncellikle yüklü bir zamanın ifadesidirler. (...) 15. Tez, kendisini önceleyen iki tezin homojen zaman kavrayışına karşı eleştirisini sürdürür, fakat bu boş zamansallığı daha kesin biçimde tanımlar: Bu *duvar saatleri*'nin-

27 *Austerlitz*, s. 100-101.

28 Walter Benjamin, "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler", 15. Tez, Oğuz Demiralp çevirisi, *Tanrı Bakışlı Çocuk. Abç.*

kidir. Sarkaçlı saatin tümüyle mekanik, otomatik, niceliksel, her daim kendine eşit zamanıdır: mekâna indirgenmiş bir zaman."[29]

Benjamin'de saat hep bir gecikmenin, kesintinin, ertelemenin işaretidir. "Okulun avlusundaki saat bozulmuştu galiba, hem de benim yüzümden, 'çok geç'te kalmış duruyordu." Austerlitz de saatin, saat zamanının büyük muhaliflerinden olduğunu açıklayacaktır birkaç sayfa sonra:

"Aslında, dedi Austerlitz, asla bir saatim olmadı, ne bir regülatör ne bir çalar saat ne de bir cep saati, hele bir kol saati hiç. Belki de benim de o günlerde asla anlayamadığım bir içtepiyle, ama şimdi zannettiğime göre zamanın geçmemesini, onun peşinden geri koşabileceğimi, orada her şeyin daha evvelden olduğu gibi olduğunu veya daha doğrusu, *zamanın bütün anlarının eşzamanlı olarak yan yana var olabileceğini*, aynı şekilde tarihin anlattığı hiçbir şeyin gerçek olmadığını, olup bitenlerin henüz yaşanmadığını, tam tersine şu anda, onları düşündüğümüz anda yaşandıklarını umut ettiğimden –her ne kadar böyle bir şey doğal olarak daimi bir sıkıntı ve asla sona ermeyen bir eziyet ihtimali doğursa da– zamanın gücüne karşı her zaman direnmiş ve kendimi güncellik denen şeyden soyutlamış olduğumdan dolayı bir saat bana öteden beri gülünç, baştan aşağı yalancı bir şey olarak görünmüştür."[30]

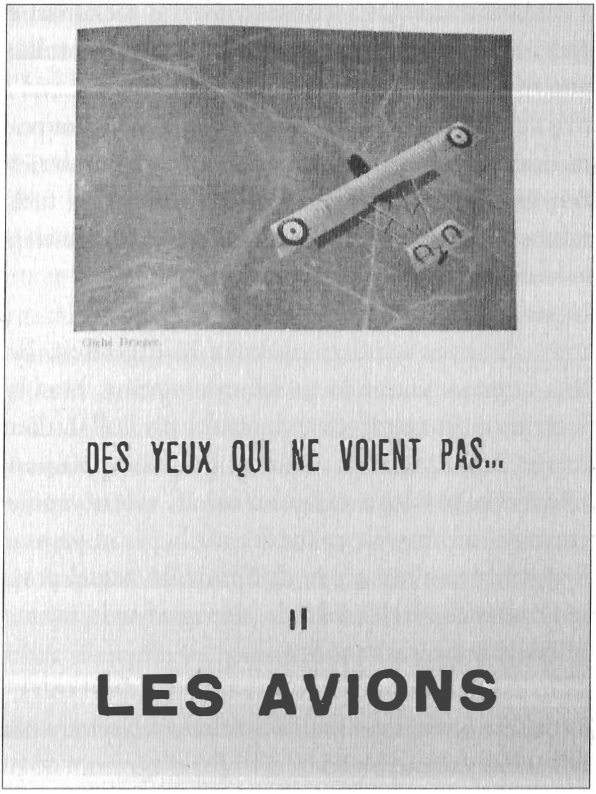
Bu satırlarda Austerlitz'in, tezlerin ana düşüncesini yineleyen düşünce akışını görmemek olanaksız. Sebald'ın, takvimi, bir tür anı albümü, anımsama aracı, farklı bir zamansallığın kaydı olarak değerlendirişine bir başka örnek, "Göklerde Bir Kuyrukluyıldız: Johann Peter Hebel Anısına Bir Takvim Parçası" adlı yazısında

29 Michaël Lövy, *Walter Benjamin: Yangın Alarmı*, Versus, s. 113-114.
30 *Austerlitz*, s. 95. *Abç.*

çıkar karşımıza. Sebald, biçemini etkileyen isimlerin başında yer aldığını sık sık yinelediği Johann Peter Hebel'in *Kalendergeschichten* (Takvim Hikâyeleri) adlı yapıtı üzerine kaleme aldığı bu yazıda, Hebel'le ilişkisinin temelinde yatan yaşamöyküsel bir anekdota yer verir. Her yıl bir Kempter Takvimi satın alan dedesi, yakınlarının ve arkadaşlarının doğumgünlerini, ilk buzu, ilk kar yağışını, ilk dolu yağışını, fırtınaları ve buna benzer irili ufaklı tüm olayları takvimin kenarına büyük bir sabırla not edermiş. Sebald, 1773 yılından beri kullanılan bu takvimlerin genel yapısının neredeyse hiç değişmediğini, içinde her zaman çarpım tabloları, faiz oranlarını hesaplamaya yarayan çizelgeler, azizlerin isimleri, kırmızıyla işaretlenmiş olarak pazar günleri ve kutsal günler, ayın evreleri, gezegenlerin ve burçların simgeleri ve Yahudi takviminin yer aldığını anlatır ve ekler: "Bütün bunlar, benim için, tıpkı çocukluğumda olduğu gibi, bugün bile, her şeyin sonsuza kadar mükemmel bir biçimde düzenlenmiş olduğunu düşlemeyi sevdiğim bir sistem oluşturmaktadır."[31] Bu şüphesiz, Sebald'ın, geçmişi, şimdiyi ve geleceği aynı anda deneyimlemek amacıyla yapıtını içine yerleştirdiği kendine özgü zaman anlayışını en iyi ifade eden açıklamalardan biridir. Hebel'in, anonim bir anımsama, günlük takvim yaprağındaki basit bir kayıt gibi algılanmalarını arzulayarak, öykülerini içine yerleştirdiği bir tür kabuk olan *Almanak*, belki de Sebald'ın yazar olarak üretmek istediği biçime karşılık gelmektedir. Benjamin *Hikâye Anlatıcısı*'nda Hebel'in, Sebald'ı da etkileyen bu özelliğinin altını çizer: "Hiçbir hikâyeci anlattıklarını doğal tarihe Hebel'in yaptığından daha fazla yedirememiştir." İçinde farklı mekânların, zamanların, mevsimlerin, doğal tarihin, başkalaşımların, ebedi dönüşlerin yer alacağı, farklı

31 W. G. Sebald, *A Place in the Country*, Hamish Hamilton, s. 9-13.

yazarların birlikte oluşturacağı bir tür yazınsal sistem. Sebald, kol saatinin, duvar saatinin mekanik zamanının karşısına takvimin mekânsallaşmış zamanını çıkartır.



Bu, aynı zamanda mekânın da zamansallaştırılması, mekân içinde mekânların yaratılması anlamına gelmektedir. Anlatı boyunca zaman sanki en sıradan şekilde ilerlemekteymiş gibi

görünür ama okur hiçbir zaman tam olarak nerede, hangi anda olduğunu çözemez. Kronolojik gibi görünen zaman çoktan topografinin terimlerine çevrilmiştir oysa ki. Artık an, süre, eşzamanlılık, flashback, flashforward, anımsama, unutma gibi her türlü zamansal kategori, kavram yerlerini mekânsal eşdeğerlilerine terk etmiştir. Bunlar zamansallığın tüm karmaşıklığını kendilerine mal eden, sonradan yapay bir biçimde imal edilmiş, tasarlanmış ve biricik niyetleri zamanı kendi yüzeylerine hapsetmek olan ikircikli mekânlardır: sit alanları, yıkıntılar, tekinsiz, perili evler, boş alanlar, devasa yapılar. Zaman bu mekânlarda sıkışıp kalmıştır. Zamansal kategorileri, anımsamanın yapısını, bellek mekanizmalarını çözümlemek için bu zamanı yakalamış mekânları sınıflandırmak gerekir.

Okumayı daha da içinden çıkılmaz hale getiren, Sebald'ın, yapıya, inşa etme ve yıkma karşılıklı eylemlerine, bina bilgisine, mimarlık tarihine ait metaforları durmaksızın kullanırken, onları metnin vazgeçilmez yapıtaşları olarak görürken, bir yandan da, örneğin *Austerlitz*'te bütün yaşamını tuhaf, aykırı yapıların tarihini araştırmaya adamış bir mimarlık tarihçisinin yaşamöyküsünü kendi ağzından anlatması ya da *Satürn*'ün temel programı ve problematiği olarak yerle, mekânla, topografyayla insanoğlunun kurduğu ilişkiyi seçmiş olmasıdır.

Sebald'ın asıl kurgusunu bu dilsel dayatmada aramak gerekir. Karşılaştırılabilir öğelerin sürekli birbirlerinin yerine kullanılması, anlatıyla anlatıya aracılık eden metafor dizgesinin çoğu zaman yer değiştirmesine yol açar. Sebald'ın tam olarak bir yapıdan mı, bir hikâyeden mi, yoksa bir imgeden mi bahsettiğini kestirebilmek çoğu zaman güçtür. Özellikle *Austerlitz*'te, bir dizi mimari kavramın, temanın, motifin yalnızca birer metafor olmakla yetinmeyerek anlatının temel mekanizmasını oluşturduğunu fark

ederiz. Üstelik yazar bunu türlerarasında gidip gelen bir metnin içinde yapmaktadır. Araya birden giriveren fragmanın eğretileme mi, hikâyenin önemli bir parçası mı olduğuna karar verme zorlu görevi okura bırakılmıştır. Dil, tüm bu karmaşıklığı taşımakta, okuru iki tarafa da eşit bir merakla sürüklemektedir.

Sebald'ın mekânları sık sık yazma, okuma eyleminin, belleğin metaforlarına dönüşürler. İçlerine girip çıktığı, uzun uzun betimlediği bu ayrıksı mekânlarda tam olarak ne gördüğünü anlamak için bir tür mesafelendirilmiş mekân bilgisine gereksinim vardır. Bir yandan bu türden mekânların olabilirliğinin denetlenmesi, bir yandan da düşgücüyle geliştirilen metaforik anlatıma ayak uydurulması zorunluluğu okuru ikisi arasında bırakır.

"Taş zeminin yaklaşık otuz santim üzerinde, yukarıda, gömme bir kapı vardı. Bu kapıdan, her katta çift duvarların içine gömülmüş gizli geçitlerin açıldığı karanlık merdiven sahanlığına çıkılıyordu. Böylece elinde kömür kovası, gaz lambası, odun sepeti, temizlik bezleri, çarşaf ya da çay tepsisiyle sürekli dolaşan hizmetçilerin, efendilerinin önüne çıkmadan işlerini görmeleri düşünülmüştü. Çoğu kez içinde yaşadıkları odaların duvarlarının arkasında hizmetçilerin koşuşturduklarını bilen bu insanların kafalarından neler geçtiğini tahmin etmeye çalışır ve çok düşük bir ücret karşılığında tüm günlük hizmetlerini yaptırdıkları bu insanların hayalet gibi gölgelerinden korkuya kapıldıklarını düşünürdüm."[32]

Sebald okumalarında da sıklıkla karşımıza çıkan ikilemin kaynağında, tam da bu iki farklı okuma düzlemini, "metafor"-la "metonimi"yi sürekli bir gelgitin içine sıkıştıran yapıt yer almaktadır. Sebald, Benjamin'in mekânsallık üzerine kurduğu düşünme biçimini bir metafor olarak kullanmak yerine, gerçek

32 *Göçmenler*, s. 15.

mekâna yansıtır, kesintiye uğratılmış fragmanter yazıyı, bellek olarak tabloları, mekânsallaştırılmış kuramı ve kent olarak metnin kendisini, bu kez, tam da gerçeküstücü bir jest, Brechtvari bir yabancılaştırma efekti yaratıp, metin olarak kentle karşı karşıya getirerek bir tür kısa devre gerçekleştirir. *Pasajlar*'ın eleştirel dil ile bu dilin içinde kendisine tuhaf bir yer bulan alegorik dili birleştiren formülüdür çıkış noktası.

Zamanın bu bir anlığına devredışı bırakılışında, vinçleri taşıyan vinçleriyle, arkadların üstüne inşa edilen arkadlarıyla, labirentlerin içine yerleştirilen labirentleriyle, metnin metni, kentin kenti olan görünmez kent çıkıverir ortaya. Tarihin yok olduğu geçici anda, 19. yüzyılın başkenti Paris. Kent gibi okunabilen metnin, metin gibi okunabilen kenti okumaya kalkması. Tam da harita okumayı bilmeyen birinin okuyabileceği türden olanaksız bir harita, düş görmeyenin düşü, anımsamayanın anımsaması. Tasarının her anlamda "patlaması" da bu yüzden. Benjamin olanaksız düşünü ancak "böyle" gerçekleştirebilirdi, belki de. Kenti ve kitabı havaya uçurarak.

Tüm yapıtın özü, tamamlanmamış, tamamlanamaz pasajlarda yer almaktadır. Sayısız taslak, minyatür model; notlar, özetler, pasajların asıl hammaddesini oluşturan alıntılarla birlikte oluşturur mozaiği. Değerli, değersiz, anlık, geçici, ışıltılı imgelere karşılık gelen irili ufaklı, farklı yerlere, kâğıtlara, farklı dönemlerde, farklı yerlerde geçirilmiş sözler. Nesneler ve onları bir anlığına da olsa aydınlatmayı amaçlayan alıntılar. Böylece, Benjamin'in günlük mesaisinde, evinden dışarı çıktığı andan itibaren, görünümlerle onlara eşlik edecek alıntıların bir ortak yaşayışı söz konusudur. Tezgâhta gördüğü tanımsız nesne, hem nesnenin kendisini hem de onunla ilgili bir alıntının olabilirliğini aynı anda hayata geçirir. Bütün zamanını bu tuhaf eşleştirme oyunu

içinde geçirir Benjamin. *Pasajlar*'ın kayıp mekânı, böylelikle, yavaş yavaş, nesnelerle alıntıları görünmez çizgilerle birleştiren bir imgesel harita üzerinde kendi kendisini inşa etmeye başlar. Paris'in içinde bir başka Paris olarak. İnşa edilmemiş değil, inşa edilemeyen, inşa edilmemek için inşa edilmiş bir tür "kâğıt mimarlığının" ilk örneğidir belki de bu.

Pasajlar'ın çağrısı, alıntılardan birinde çıkar karşımıza. Maxime du Camp'dan aktardığı bir pasajda, Baudelaire'in modernizm düşüncesini yönlendirmiş esinlenmeyi görmektedir Benjamin. Dile getirmediğiyse, o anda tüm bu alıntılanmış isimlerle kendisini özdeşleştirdiği, *Pasajlar*'ın tam da bu olgunluk dönemi eseri olacağı gerçeğidir. Alıntı, içinde yer aldığı metni açıklamakta, eleştirel yazı kendine göndermektedir. Sanki *Pasajlar*, nasıl bir kitap olacağından söz eden, konusu yalnızca bu olan bir kitapmış gibi. Alıntılar da, pasajların tam merkezine yerleştiği gerçeküstü kentsel mekânın en görünür yerlerine yerleştirilmiş amblemlerdir.

"Artık yaşlılığın eşiğinde bulunan yazar, insanın akıp gitmiş hayatını düşünürken her şeyde kendi melankolisinin yansımalarını gördüğü anlardan birini yaşamaktaydı. Görme gücünde meydana gelen ve gözlükçüye gitmesine yol açan hafif eksilme, yazara, insanoğlunun yaşamındaki her şeyin o kaçınılmaz faniliğini hatırlatmıştı. Doğuda çok yolculuk yapmış, artık toprak olan ölülerin ıssız diyarlarını gezmiş olan yazar, ansızın çevresinde tozutup duran bu kentin de tıpkı önceki birçok başkent gibi, günün birinde mutlaka öleceğini düşündü. Perikles döneminin Atina'sının, Barca döneminin Kartaca'sının, Ptolemeler döneminin İskenderiye'sinin, Sezarlarının zamanındaki Roma'nın bugün bize ne kadar olağanüstü gelebileceğini aklından geçirdi... Kimi zaman insana olağanüstü bir konumun kapılarını açan ani bir ilhamın etkisiyle, antik çağ tarihçilerinin kendi kentleri üze-

rine yazmadıkları kitabı Paris için kaleme almaya karar verdi... Olgunluk döneminin eseri, iç dünyasında belirmişti."[33]

Sebald, dolaylı göndermelerinden birinde, Benjamin'in *Pasajlar* üzerine çalıştığı yerde birdenbire aynı çalışmayı anımsayıverir, ne rastlantı! "1959 yılının kış aylarında Rue Richelieu'deki kütüphanede tez çalışmama kaynaklık eden ve yazarı Maxime du Camp'ın yazdığına göre, Doğu'nun toz toprak haline gelmiş ölülerden oluşan çöllerini gezip Paris'e döndükten sonra, 1890 yılında, Pont-Neuf'te gördüğü başdöndürücü bir vizyon üzerine kaleme almaya başlayıp da ancak yedi yıl sonra tamamlayabildiği altı ciltlik *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle* eseri geldi aklıma."[34]

Benjamin, önce imgelem sonra düşünce aracılığıyla ele geçirdiği kavramların tümünü bir anda karşısında bulur. Passage, geçiş yeri, iki yeri birbirine bağlayan geçit, ara-yer. Pasajlar, hem içeride hem dışarıda olma duygusu verir. Benjamin'in içerisi/dışarısı ayrımı, burada hem en somut, maddi karşılığına hem de en yetkin eğretilemesine ulaşır. *Passage*, aynı zamanda alıntı, parça yazı, gazete kesiği, kâğıda düşülmüş not, anın kaydedilişidir. Benjamin'in serüveni bu iki "passage" arasında gidip gelmiştir hep. Metinden mekâna sürekli bir geçiş. "Bu projenin yöntemi edebi montaj. Bir şey söylemem gerekmiyor. Yalnızca göstermeliyim. Ne parlak üslup oyunlarına başvuracağım ne de hazineden herhangi bir şey çalacağım. Yalnızca artıklar, yalnızca çöp; ki onları da tarif etmeyip yalnızca sergileyeceğim." Başka türlü olamazdı zaten. Bulduğu şeylerin, onları bulmak için kurduğu yazının parçaları olduğunu dehşetle fark etmiş olmalı.

33 *Pasajlar*, s. 180.
34 *Austerlitz*, s. 252.

Pasajlar, panoramalar, dünya fuarları, Paris caddeleri, barikatlar, sokaklar, anıtlar, şehrin oluşturduğu irili ufaklı labirentler, kalabalıklar, tüketiciler, devrimci topluluklar olarak kitleler, pasajlardaki, büyük mağazalardaki, dünya sergilerindeki metalar, fotoğraflardaki, aynalardaki, taşbaskılardaki imgeler, aydınlatılmış iç mekânlar, flâneur, aylak, kumarbaz, fahişe, Baudelaire'in yanı sıra Fourier, Saint-Simon, Hugo ve Marx. Benjamin'in modernitenin tarihöncesinde bir anlığına yakaladığı rüya mekânında her şey ne kadar kalabalıksa, Sebald'ın modern sonrasında da o kadar ıssızdır. Benjamin'in diyalektik imgelerinin karşılıklarını aramaktadır adeta Sebald, bu kıyamet ortamında. Büyük yapılar terk edilmiş, bir tür apokaliptik dönem başlamıştır. Modern dönemden geriye kalan endüstri enkazları (petro-kimya kombinası), yıkıntılar, ıssızlık, kopyanın kopyası, vs.

Benjamin'in özgün tarih felsefesi, Sebald'ın projesinin mihenk taşını oluşturur. Geçmişi şimdiki zamana davet etmek, nostaljik refleksi tersine çevirmek, şeyleri şimdileştirmek. Avrupa'nın kolektif rüyasının (bir kez daha) çöküşünü belgelemek. Benjamin'in *Pasajlar*'la kurmaya çalıştığı kolektif bellek haritasının bir benzerini, bu kez 20. yüzyıl için yapmaktır Sebald'ın öncelikli planı. Benjamin'i yinelemekte, 19. yüzyıl yerine, aynı dikkatle 20. yüzyıla bakmakta ve yine yinelenenin kaydını tutmaktadır.

Sebald, 20. yüzyılın defterini kapatırken, Benjamin'in Gerçeküstücülerde gördüğü kökensel enerjinin de son tanıklığına soyunur: Artık eskimiş olanda, başka deyişle ilk demir yapılarda, ilk fabrika binalarında, en eski fotoğraflarda, ölmeye başlamış nesnelerde, salon piyanolarında, beş yıl öncesinin giysilerinde, gözden düşmüş lokallerde belirginleşen devrimci enerjileri *son gören* Sebald olacaktır.

Ölmekte olan pasajlar, yerlerini ölmekte olan kentlere bırakmıştır. Artık var olmayan yerleri artık var olmayan, yalnızca alın-

tılarda karşımıza çıkan metin parçacıklarıyla birleştirmek, ikisinin ortak tutkusu, düşünme biçimi halini almıştır. Alıntı yaparak, yan yana getirerek, üst üste bindirerek, aradan çekilerek konuşmak.

Pasajlar üzerine en kapsamlı çalışmalardan birini yapmış olan Susan Buck-Morss'un yorumu, Sebald'ın bu yapıtı yorumlama ve kendi yapıtını kurgulama biçimine ışık tutabilir. *Pasajlar*'ı tek bir anlatı çerçevesi içinde kavrama amaçlı tüm çabalar başarısızlığa mahkûmdur. "Parçalar yorumcuyu bir anlamlar yığınının içine atar ve Barok alegoricilerin melankolisine rakip çıkabilecek bir epistemolojik hüzünle tehdit eder. (Geçen yedi yıl içinde bu tür umutsuzluklara düştüğüm –ya da bunun aksine, Benjamin'i zaten kendi malı olarak gören postmodernizmin bayrağı altında semiyotik serbest düşüşten haz aldığım– anların bazılarının enfes birer ayartma olarak göründüğünü kabul etmeliyim.)"[35] Önce, parantez içinde dile getirilen düşüş ve ayartmanın kendi çalışmamın tam da merkezinde yer aldığını söylemeliyim. Sebald'ın da, Benjamin'i kendi malı gibi gören, dahası, yapıtını Benjamin'den hareketle kuran postmodernistlerden biri, belki sonuncusu olabileceğini düşünüyorum. İkinci olarak, Buck-Morss'unki gibi son derece kapsamlı, felsefi bir araştırma-incelemenin boyumu fazlasıyla aşacağının bilincindeyim. Son olarak da, yazarın, felsefecinin bu tek anlamlara indirgenemez düşünme biçiminin bir benzerini yalnızca yazınsal araç-gereçleri kullanarak gerçekleştirmeyi arzulamış olduğunu düşünüyorum. Sebald'ın, okuru içine salıverdiği anlamlar yığınının, bundan daha geniş bir yığından alıntılanmış olduğunu düşünmek bile rahatlatıcı bir etki yaratabilir.

35 Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği*, Metis, s. 72.

3
Benjamin Okuru Jacques Austerlitz

"Düşümde çorak bir arazi gördüm. Burası Weimar'ın Pazar meydanıydı. Meydanda kazılar yapılıyordu. Ben de kumu biraz eşeledim. Bir kilise kulesinin ucu belirdi. Büyük sevinç içinde, preanimizm döneminden, *Anaquivitzli*'den kalma bir Meksika tapınağı, diye düşündüm. Gülerek uyandım."

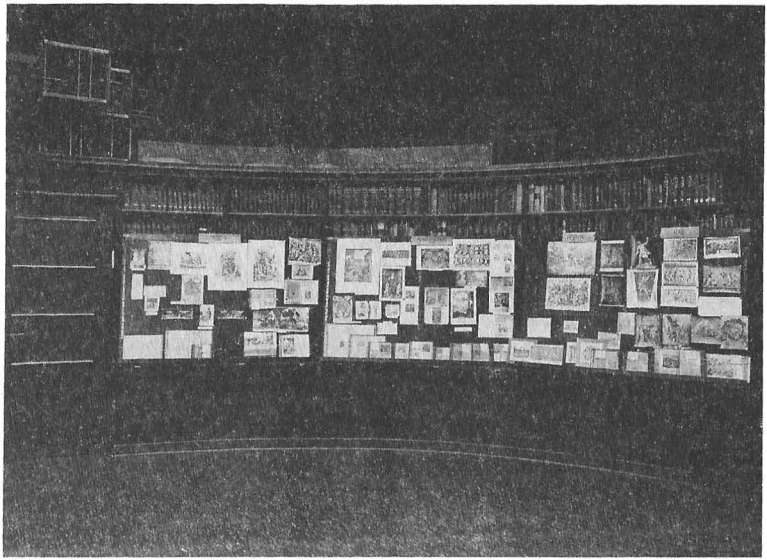
Benjamin'in *Kayıp Mekânın İzinde*'si tam da burada, *Tek Yön*'ün "Altyapı Çalışmaları" adlı notunda yer alan bu düşte ortaya çıkıvermiştir, belki de.

Belki de bir başkasının düşünde.

Austerlitz, Paris'te, Richelieu Sokağı'ndaki Ulusal Kütüphane'ye her gidişinde gördüğü bir adamı anımsar birdenbire. Bazen uyuyan ve iki rüya arasında sağından soluna dönen kimseler gibi, yapraklar arasında kımıldayan insanlarla doludur salon. Okuma salonunda yanında genellikle saçları özenle kesilmiş, kolluklu, yaşlıca bir adam oturmaktadır. Onlarca yıldır kilise tarihine ilişkin bir sözlük üzerinde çalışıyor olmasına rağmen, ancak "K" harfine gelebildiğinden eserini hiçbir zaman tamamlayamayacağı ortadadır. Ufacık, inci gibi yazısıyla bir kez olsun tereddüte kapılmadan veya bir şey silmeden *küçük fişlerini peş peşe doldurur ve sonra onları alfabetik olarak düzgünce önüne serer.* Kurmaca bir kahramanın gördüğü düş, olasılık, Sebald'ın sayısız anıştırmasından biridir, yersizyurtsuz Austerlitz'in ağzından, en az onun kadar tuhaf ustasını anmaktadır.[1]

1 Aslında Sebald'ın anlatıcısı, Austerlitz'i başka bir düşünüre, Wittgenstein'a

Sebald'ın, kendisiyle özdeşleştirebileceğimiz en önemli kahramanı Austerlitz, Benjamin'in karbon kopyası, benzeri, türevi gibidir. Emekliye ayrılmış bir sanat tarihi hocası olan Jacques Austerlitz, tüm yaşamını Avrupa'daki çeşitli yapılar, anıtlar arasındaki gizli benzerliklerin, yakınlıkların araştırılmasına vakfetmiştir. Bir tür mimarlık tarihi yazmakla uğraşmakta, bu yüzden de zamanının büyük bölümünü arşivlerde, kütüphanelerde akıl



benzetir. Ne zaman Austerlitz'e baksa, mantıklı düşüncelerinin ışığında olduğu kadar duygularının karmaşasında da hapsolmuş bu mutsuz düşünürü görür gibi olur. Yüzlerinde taşıdıkları dehşete uğramışlık ifadesi, yaşamları boyunca sırtlarında taşıdıkları çanta, vücut yapıları, insanı görünmez bir sınırın ardından inceleme tarzları, derme çatma hayatları, mümkün olduğunca az şeyle yetinme arzuları, hepsi aynıdır.

almaz ayrıntıların, hiç kimsenin ilgilenmediği konuların peşinde tüketmektedir. Kurduğu bağlantıların tuhaflığı dolayısıyla, çoğu zaman kendisi de bu bir türlü tamamlanamayan çalışmanın nereye doğru ilerlediğini bilemez durumdadır. Giderek bir takıntıya dönüşen çalışması, onu şimdiki zamandan uzaklaştırmakta, günlük, sıradan diyaloglar kuramayacak uzaklıklara götürmektedir. Dilin yapısına, anlamın iletilebilirliğine yönelik şüpheleri, kaygıları de en az Benjamin'inkiler kadar sahicidir.

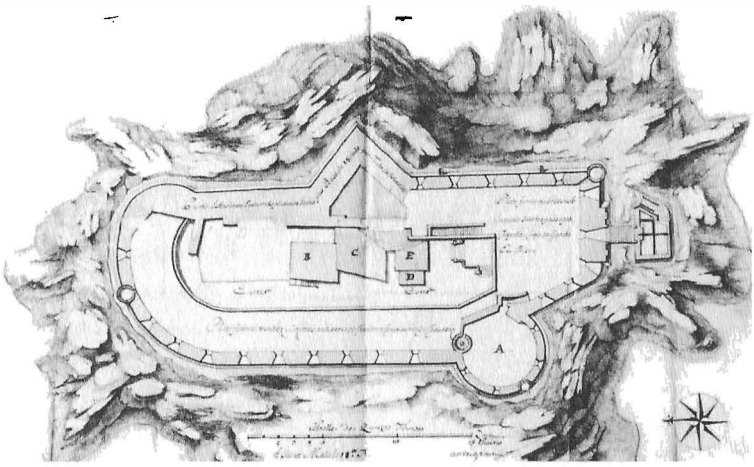
Şu satırlarda Sebald'ın Benjamin'i düşündüğü çok açık: "Austerlitz'in düşüncelerini konuşurken üretebilmesi, deyiş yerindeyse *dalgınlığının tam içinden* akla gelebilecek en ölçülü cümleleri kurabilmesi ve uzmanlık bilgisini bir anlatıcı ustalığıyla naklederken hikâyenin, *anıların yeniden canlandığı bir nevi metafiziğine yaklaşması* beni baştan beri şaşırtmıştır."[2]

Austerlitz'in yaşamı boyunca peşinden koştuğu büyük projesi *Pasajlar*'ı çağrıştırır: "Yazmaya niyetlendiğim bu kitapla ilgili hayatımın çeşitli dönemlerinde kurduğum hayallerim, çok ciltli sistematik-betimleyici bir eserin planından başlayarak hijyen ve sağlık, ceza infaz kurumları mimarisi, dünyevi tapınaklar, suyla şifa sanatı, hayvanat bahçeleri, yola çıkış ile dönüş, aydınlık ile gölge, buhar ile gaz ve buna benzer birçok konuya ilişkin denemeler dizisine kadar uzanıyordu."[3] Foucault'yu, 32 ciltlik Le

2 *Austerlitz*, s. 15. *Abç.*

3 *Austerlitz*, s. 112. Bir başka yerde de Benjamin'in çalışma yöntemini örnekler: "(...) akşama kadar oturup incelediğim eserlerin küçük puntoyla yazılmış dipnotları, bu dipnotların atıf yaptığı kitaplar, sonra onların dipnotları derken, hep daha geriye döndüm, beni gerçekliğin bilimsel tasvirinden en ince ve en tuhaf ayrıntılara götüren sürekli bir geri dönüş hareketi içine girdim adeta, tabii bunun etkilerini de tamamen içinden çıkılmaz bir hal alan, gitgide daha da dallanıp budaklanan notlarımda görmek mümkündü.", s. 231.

Corbusier Arşivi'ni ve Aldo Rossi'nin Avrupa mimarisine yönelik yapısalcı bir tipoloji araştırmasına giriştiği *Şehrin Mimarisi*'ni de çağrıştıran yapının, bu yeni tarih felsefesi yönteminin kökeninde hiç şüphesiz *Pasajlar* yer almaktadır. "Kapitalist dönemin mimari üslubu, özellikle bu üslubun kendini en çok cezaevlerinde, mahkeme, opera ve borsa binalarında, tren garları, akıl hastaneleri ve işçiler için dik açılı bir şemaya göre kurulmuş yerleşim bölgelerinde gösterdiğini söylediği düzen mecburiyeti ve anıtsallığa olan eğilimi" araştırmanın merkezinde yer almaktadır.



Projenin sonu *Pasajlar*'ın sonuna benzer. Çıkış noktasındaki program, yolda tamamen terk edilmese bile bir hayli değişime uğrar, akademik niyet, tamamen kişisel bir ifade biçiminin arayışına, bir tür takıntıya dönüşür: "Bir doktora tezi hazırlama amacıyla başladığım çalışmalarım, dedi bir keresinde Austerlitz bana, çoktan bu amaçlarını aşıp bütün bu binaların *kendi aralarındaki benzerlikler* ile ilgili bir araştırmanın sadece kendi görüşlerime

dayanan sonu gelmeyen hazırlık çalışmalarına dönüştüler."[4] Austerlitz, önceleri, Londra'daki bir sanat tarihi enstitüsünde (Courtauld?) doçent olarak görev yapmıştır ama yıllar içinde bu projeye ve akademik kariyerine son vererek gerçekten yapmak istediği şeyin, bir tür fantazmagoryanın peşine düşer.

Öte yandan, Austerlitz'in zihninin bir tarafında da *Berlin'de Çocukluk* yer almaktadır. Adorno, *Çocukluk*'un, yazarın *Pasajlar* için topladığı malzeme yığınının karşısında öznel bir denge oluşturduğunu söyler. Benjamin'in *Pasajlar*'ın karşısına çıkardığı bu şahsi ve muhterem kitap, devasa projenin minyatürüdür. Tarihsel arketipler, bu kitapta anıların dolaysızlığının içinden parıldamaktadır. Bir tarafta son derece nesnel ölçütlere göre toparlanmış belgelerden oluşan arşiv çalışması, diğer tarafta yalnızca belleğin toparlayabildiği kadarına sahip, öznel, şifreli bir dil. Öznelle nesnelin, kişisel ve toplumsal belleğin, arşivle tarihin bu tuhaf bireşimi Sebald'ın kendisine örnek aldığı modellerden biri olmalı. Sebald bu iki farklı dilsel anlayışın tek bir yapı içinde nasıl birlikte var olabileceğini, aynı anlatımın nasıl hem bir belge kadar sert, mesafeli, cansız hem de bir yaşamöyküsü kadar yakın, sıradan, doğal kılınabileceğini araştırmaya buradan başlamış olmalı. Sebald'ın kitaplarında alıntıyla anımsamanın, ansiklopedik bilgiyle anekdotun, gerçek fotoğraflarla kopyaların bir aradalığı, Sebald'ın, Benjamin'in yapıtının her okurun görebileceği ikili yapısını kendisine mal ettiğini gösteriyor. *Çocukluk*, Austerlitz'in defalarca okuduğu, adım adım yolunu çizdiği kitap olmalı. Bu iki kitabı yan yana okumalı.

Austerlitz'te Benjamin'in iki projesi birleşir. Bir yanda, mimarlık ve kentbilim üzerinden gelişen, sistematik-betimleyici bir

4 *Austerlitz*, s. 33-34. *Abç.*

20. yüzyıl modernizmi incelemesi, diğer yanda kayıp çocukluğun, kimliğin, belleğin adım adım keşfediliş süreci. Austerlitz bir yandan *Pasajlar*'ın geniş coğrafyasının izini sürerken, bir yandan da Benjamin'in çocukluğunda bir yolculuğa çıkarak, hiç sahip olamadığı çocukluk anılarını bulmaya çalışır. İki projenin kesiştiği yer tam da burasıdır. Austerlitz'in özyaşamöyküsel arayışı, büyük projesinin içinden geçmekte, o mekânları, yapıları, tarihi incelerken aslında kendi gerçek hayat hikâyesine yaklaşmaktadır.

Austerlitz, Benjamin'in şehrin kalabalığı içindeki yapayalnız "aylak adam" figürünü yinelemektedir. Kendisinin bile farkında olmadığı gerçek hikâyesinin peşindeki bu tuhaf tip, Benjamin'in Baudelaire'de bulup ortaya çıkarttığı imgenin yeni bir sürümü gibidir. "Aylak adam çift düzeyli parke taşlı yolda sanki içinden bir saat mekanizmasıyla itiliyormuş gibi yürür. İçeride, bu mekanizmanın gizlendiği yerde, eski bir oyuncaktaymış gibi bir müzik kutusunda şu işitilir: çocukluğumdan bu yana / çocukluğumdan bu yana / bir şarkı izliyor beni hep. Çevresinde onu sarmış olanı tanır, bu ezgi sayesinde, *bir çocukluk konuşur onunla, kendi gençliğinin geçmişi değildir bu... daha önce yaşamış bir çocukluktur*, bu çocukluğun kendisininki ya da bir atasınınki olması önemli değildir."[5] Bu bilinmeyen çocukluk, yaşamı boyunca peşini bırakmayacaktır.

Sebald'ın (Sebald'a benzeyen) anlatıcısının Austerlitz'le kurduğu ilişki, bir yandan da, Benjamin'in bu kez Poe üzerinden zenginleştirdiği "Kalabalıkların Adamı" imgesini çeşitlendirir. *Bir hastalığın ardından* ilk kez yeniden kentin kalabalığına karışan bir adamın hikâyesidir anlatılan. Anlatıcı, onyıllara uzanan bir süre boyunca Austerlitz'i izler, onunla hep büyük şehirlerin

5 Oğuz Demiralp çevirisi, *Tanrı Bakışlı Çocuk*, s. 145. *Abç. Pasajlar*'daki tam metin için bkz. s. 263.

ortasında, rastlantı sonucu yeniden karşılaşır ve tıpkı bir dedektif romanındaymışız gibi bu gizem ve suç hikâyesinin ipuçlarının yavaş yavaş ortaya çıkışına tanıklık ederiz. Sebald şehrin her köşesine bir suç mekânı gibi bakar. Metne yerleştirdiği gizemli fotoğraflar aracılığıyla suçu ortaya çıkarmak ister gibidir.

Çocukluk'un güzergâhı, Austerlitz'te temalar ve mekânlar aracılığıyla yinelenmektedir: devasa yapılar, kütüphaneler, tren istasyonları, fotoğraf albümleri, kelebek avı, yüzme havuzu, vs. Ama daha önemlisi, bellekte gerçekleştirilen kazı çalışmasıdır. Sanki Sebald, *Berlin'de Çocukluk*'un geçtiği yerlerin benzerlerini başka mekânlar üzerinden bir araya getirmektedir, déjà-vu etkisi içindeymişçesine ya da okurda bu izlenimi uyandırmak ister gibi. Ama arada hep bir fark, anıların art arda gelişinde hep bir gecikme vardır, hayvanat bahçesinin Nocturama'ya dönüşmesinde olduğu gibi. Sebald'ın gündelik hayata bakışına egemen olan tuhaflığa en olgun haliyle Benjamin'de rastlarız. Her olayın, ara-olayın, önümüzden geçiveren bir aracın, yaklaşan akşamın, havalanan güvercinin metafizik bir anlama doğru bizden uzaklaşmakta olduğuna ilişkin, tuhaf, açıklanamaz bir histir öncelikle bu. Günü, en azından günün dişe dokunur bir iki parıltısını kurtarma son hamlesi.

Benjamin'le Austerlitz'in birer çocukluk anısı, tuhaf biçimde, aradaki uzaklıkları aşarak birleşir. *Çocukluk*, Benjamin'in yitik cennetinin anımsanmasıysa, Sebald'ın *Austerlitz* aracılığıyla gerçekleştirdiği, bu kayıp auranın anımsanmasının anımsanmasıdır. Kendi yaşamadığı (çünkü bilmediği) bir geçmiş, hayalet olarak geri gelir.

Berlin'de Çocukluk'un gerdanlığı, Benjamin'in haşhaş deneyiminden belleğinde kalan cümlelerden biridir: "*Ey çocukluk günlerinin kış şekeriyle kaplı nar gibi kızarmış zafer sütunu*". Cümle, ikizini bulmakta gecikmez, kitabın dördüncü parçasının başında yine karşımıza çıkar: "Geniş meydanın üzerinde, günlük takvim yaprağındaki kırmızı tarih gibi dururdu sütun." 15. Tez'in imgeleri burada yinelenir: tarih bilincinin anıtı olarak takvim, bayram günleri şeklinde geri gelen hep aynı gün... "Zafer Sütunu" başlıklı minyatür, anıtın kitaba dönüşmesini örneklendirir: "Karşı karşıya olduğum şey, o muhteşem kitap karşısındaki halime benziyordu; aynı savaşın resimlenmiş günlüğüydü bu kitap ve hiçbir zaman bitiremediğimden, bütün ağırlığıyla üstüme biniyordu." Söz konusu sütun "*Siegessäule*", savaş da, III. Napoléon'un sonunu ve Komün'ü hazırlayan Sedan Savaşı'dır. Parlak kırmızı bir granit yüzeyin üzerine inşa edilen sütun, zafer kazanılan üç savaşta ele geçirilen düşman toplarının namlularıyla dekore edilmiş dört kumtaşı bloktan oluşmaktadır.

Benjamin'in aurasal cümlesi, ilk önce, *Esrar Üzerine*'de, bir şiirin içinde belirir. Benjamin "esrar" deneyimi ile kendi kavramsallaştırmalarının doğasını yazınsal bir bağlamda araştırmaktadır.

Berlin sisinde
Gottheil'in *Berlin Peri Masalları.*
Ah kış günlerinin şekerli sisiyle
Nar gibi kızarmış zafer sütunu
Fransız topları hükümsüz kılıyor
Sorumu.
Barbarossa 1771[6]

6 *Esrar Üzerine*, s. 139.

Anıştırma "Berlin Günlüğü"nde de yer alır aynı şekilde. Birbirinden son derece farklı yaşamsal deneyimleri tek bir potada eriten, tuhaf bir anımsama ve temsil kabiliyetine sahip, nefes alıp veren bir nesneye dönüşür sonunda. Kendi tarihinin, önceki hallerinin izini süren mıknatıs-cümle.

Sebald'ın hazırladığı yorum *olasılığını* bu yüzden göz ardı edemeyiz.

"Ufak bir mola verdiğimiz Pilsen ile ilgili, dedi Austerlitz, sadece perona indiğimi ve içimde bir hatırlama refleksi uyandırdığından *dökme demir bir sütunun başlığının* resmini çektiğimi hatırlıyorum. Ama sütuna baktıkça içimi bir huzursuzluk kapladı. Bir yara kabuğu gibi kahverengi pas lekeleriyle kaplı bu karmaşık *başlık bezeklerinin* vaktiyle, 1939 yazında, çocukları taşıyan trenle Pilsen'den geçerken sahiden belleğime kazınıp kazınmadığı sorusu değildi beni huzursuz eden, aksine, her ne kadar saçma olduğunu bilsem de, yüzeyinin pul pul soyulmasıyla adeta canlıymış gibi görünen bu dökme demir sütunun *beni hatırladığı* ve deyiş yerindeyse artık benim hafızamdan silinmiş olaylara tanıklık ettiği düşüncesiydi."[7]

Austerlitz'in Çek taşrasındaki bir tren istasyonunda karşısına çıkan süslemeli dökme demir sütun, neden, kendisinin bile bilmediği nedenlerden dolayı geçmişe dair bir imgeyi ortaya çıkarır

7 *Austerlitz*, s. 198. Kafka ile Max Brod'un birlikte yazmayı planladıkları "Richard ve Samuel – Orta Avrupa Topraklarında Ufak Bir Gezi" adlı romanın "İlk Uzun Tren Yolculuğu (Prag – Zürih)" adını taşıyan ilk bölümünde, kahramanlar Pilsen'de ufak bir kahve molası verirler. Peronda dikilirken, sonradan Dora Lippert olduğunu öğrenecekleri yabancı bir kızın kendi kompartımanlarından dışarıyı seyrettiğini görürler, kızla tanışıp yolculuklarına birlikte devam ederler. Kafka, *Hikâyeler*, Cem, s. 203.

birdenbire? Zamanın küfü, pası, tozu, o *arsanik* dehşet bir anda geçmişten kopup gelir. Bunun kişisel bir anımsama biçimi mi, öğrenilmiş, okunmuş bir deneyim mi olduğunu kestirebilmek güçtür. Buna benzer bir algılamaya, kitabın sonunda, Vera'nın cümlesinde de rastlarız. "Sanki bu resimlerin kendi hafızaları var, bizim, yani hayatta kalanlar ile artık aramızda olmayanların eskiden nasıl olduklarını hatırlıyorlar."[8]

Nesnenin kendisine bakana geri bakması, Benjaminci motiflerden biridir. Baudelaire yazısında, deneyimi, istemdışı belleğin işleyiş biçimlerinden biri olarak değerlendirir. "Oysa bakış, yöneldiği yerden kendisine yanıt verilmesi beklentisini de içerir. Bu beklentinin gerçekleştiği noktada bütün boyutlarıyla bir *aura* deneyimi de var demektir. (...) Kendisine bakılan ya da bakıldığına inanan, bakışlarını kaldırıp yanıt verir. Baktığımız bir nesnenin aurasını duyumsamak, onu bakışlarımıza yanıt verme yetisiyle donatmak anlamına gelir. Bu deneyim, istemsiz belleğin verilerine uymaktadır."[9]

Fotoğrafın Kısa Tarihçesi'nde şu alıntıya yer verir Benjamin: "Başlangıçta onun yıkadığı fotoğraflara uzun süre bakmaya çekindik. Alışılmadık ayrıntıları ve doğaya olan alışılmadık benzerlikleri nedeniyle bu fotoğraflardaki insan yüzlerinin de bize baktıklarını (bizi dikizlediklerini) düşünüyorduk."[10] Nesnelerin, imgelerin, fotoğrafların anımsama yeteneğine sahip olduğu inancı Benjamin'in peşini bırakmamıştır. Minyatürlere, oyuncaklara, süs eşyasına, maketlere düşkünlüğü bilinir. Austerlitz'in Terezín'deki ANTIKOS BAZAAR'ın vitrininde gördüğü, camın diğer tarafından, tek gözle, iyice yakından, yaklaşık bir saat

8 *Austerlitz*, s. 166.
9 *Pasajlar*, s. 238.
10 Walter Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, YGS, s. 13.

boyunca, büyüsünden sıyrılamadan incelediği, akıl erdirilemez sorulara yanıt verebilecekmiş gibi duran nesneler, Benjamin'in de saatlerce izleyebileceği türden şeylerdir, özellikle de içinde muhteşem deniz çiçeklerinin yüzdüğü şu cam küreler.

İki vitrin düzenlemesi, benzerliği açıkça yansıtıyor:

"Bir kehanet barındırıyormuş gibi görünen farklı büyüklükteki üç pirinç havanın sırrı neydi, ya kristal kâselerin, seramik vazoların ve toprak testilerin, madalyonun, yaldızlı cam tuğlanın, portatif altarın, bronz binicinin, melek büstünün, *Theresienstadt Kolonyası* yazılı teneke reklam panosunun, midye kabuklarıyla süslü kutucuğun, minyatür laternanın, yelkenleri rüzgârla şişmiş gibi görünen gemi maketinin..."[11]

"Hatıra eşyaları ve biblolar, sanki tüyler ürpertici bir etki yaratmak peşindeler, odalığı canlandıran biblo, mürekkep hokkasının yanında tuzak kurmuş gibi bekliyor; üstlerinde örgü giysiler bulunan, tapınmanın esrikliği içindeki kadınlar, kül tablalarını kutsal su kaplarıymışçasına ellerinde taşıyorlar. Bir kitapçı dükkânı, aşkı öğreten kitaplarla renkli Epinal basımları birbirlerine komşu kılıyor, bir oda hizmetçisinin anılarının yanında Napoléon'un Marengo Savaşı'na gönderiyor."[12]

Benzerliğin nedeni alegoristin bakış açısıdır. "Alegorist, bir unsuru hayat bağlamının bütününden koparır. Onu yalıtır, işlevinden yoksun bırakır. Bu nedenle alegori, özü itibariyle bir fragmandır. Alegorist, yalıtılmış gerçeklik fragmanlarını bir araya getirir ve bu yolla anlam yaratır. Bu, ortaya atılmış anlamdır, fragmanların başlangıçtaki bağlamından çıkarsanamaz."[13]

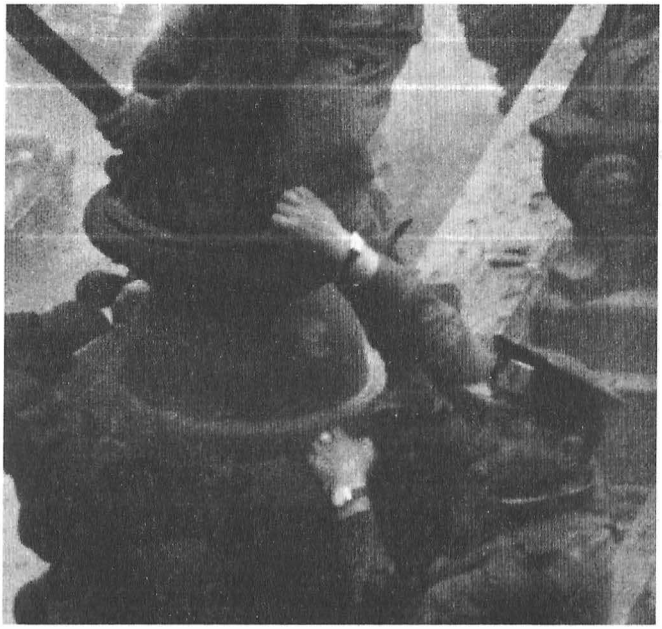
---

11 *Austerlitz*, s. 175-176.
12 *Pasajlar*, s. 254-255.
13 Walter Benjamin, *Avangard Kuramı*, Peter Bürger, İletişim, s. 135.

Alegoriyi yaratan belki de yıkımın kendisidir. Sırrına varılamaz bir gelişmeler ağı sonucunda sahiplerinden uzun ömürlü olmayı başaran bu nesneler artık bağlamsız, işlevsiz, anlamsız kalmışlardır. Onları yan yana getirme, geçmişten kurtarma görevi alegoriste düşmüştür. Sebald burada Benjamin'in alegori kuramını yeniden ele alırken, savaş, felaket, soykırım, yıkım karşısındaki ironik konumunu da işaret eder. Yapılması gereken iş zaten çoktan yapılmış, anlam çoktan, kendine özgü anlamların peşindeki özne tarafından dolaylı olarak değil, bizzat yaşam tarafından, tarih tarafından doğrudan yaratılmıştır. Alegorist kaybetmiştir, tabii alegorik olarak. "Nesne melankolik bakış altında alegorikleşiyorsa, melankoli onun içindeki hayatı alıp onu ölü ama sonsuza kadar muhafaza edilmiş olarak bırakıyorsa, o nesne alegoriste kayıtsız şartsız teslim olmuş demektir. Artık kendine ait herhangi bir anlam yaymayacaktır; anlam adına sahip olduğu ne varsa, alegoristin ona yüklediklerinden ibarettir."

Sebald'ın alegori kuramının bağlamını yerinden oynatması, yapıtın da temelinde yer alır. Kullandığı tüm yazınsal teknikler bu yer değiştirmenin sonucudur. Alegoristin temel araçlarından biri olan yazınsal montaj çalışmasını, aura kavramını, temsil sorununu, alıntı stratejisini, benzerlikler kurma, karşılıklı ilişkilendirme, kesintiye uğratma, gecik(tir)me yöntemlerini hep bu tersine çevrilmiş, işlevsizleştirilmiş alegori anlayışından hareketle ele alacaktır.

"Alıntı"ya bakalım. Sebald'ın alıntı stratejisinin temelinde Benjamin'in dikkati yer almaktadır: "Bir koleksiyoncu gibi çalışan alıntıcı, geçmişe uzanarak bulduğu yaşam deneyimlerini yeni bir gözle anlamlandırarak bütün bunları geçmişin kendisine karşı kullanılacak duruma getirir." Benjamin aynı metinleri sürekli



olarak dolaşıma sokar. Esrar deneyiminden türetilmiş parçalar bunun en iyi örneklerinden biri. Deneyim, farklı biçimlerde yinelenir, kimi zaman bir öyküye dönüşür, kimi zaman felsefi bir araştırmaya eklenir. Bazen ufak değişiklikler, aynı metnin bambaşka anlamlara ulaşmasına olanak verir. Hem *Tek Yön*'de hem *Çocukluk*'ta kullanılan "Atlıkarınca" gibi. Kendi metinlerini de tıpkı alıntıladıkları gibi kullanma alışkanlığına sahiptir Benjamin. İsim vermeksizin kendi metinlerinden bile alıntılar yapar. Bu yazılı parçalar hem kendisine aittir hem de alıntıladığı metinlerden farksızdır. Bir noktadan sonra bunun önemsiz bir ayrıntı olduğuna hükmedecektir. Önemli olan, hangi bağlam içinde, ne amaçla kullanıldıklarıdır.

Alıntı, Benjamin'de geçmişin alıntılanması anlamında da kullanılmıştır. "Fransız Devrimi kendini yeniden başlayan bir Roma olarak görüyordu. Eski Roma'yı, tıpkı modanın bir eski zaman giysisini alıntıladığı gibi alıntılıyordu." Her çağ bir diğerine gebedir. Her çağ, her dönem, bir diğeri tarafından alıntılanabilir.

Benjamin'de alıntı, bağlamından koparılmış fragmandır. *Pasajlar*'ın temel yapısı bunu doğrular: "Şimdiki zaman, kitabın metnini oluşturacaktı; tarih ise bu metindeki alıntılardan oluşacaktı." Fragmanlar, farklı bir montajla bir araya getirilir. İçinden çıkarıldıkları bağlamlar ise artık geride kalmıştır.

"Olayları büyük küçük diye ayırmadan anlatan vakanüvis, bunu yaparken şu gerçeği de hesaba katmaktadır: şimdiye dek meydana gelmemiş olan ne varsa, hiçbiri tarih için yitirilmiş sayılmamalıdır. Elbette yalnızca günahlarından kurtulmuş insanlığa ait olabilir geçmişinin tümü. Başka bir deyişle, yalnızca böyle bir insanlık için, her anında *alıntılanabilir* hale gelir geçmişi. *Yaşamış olduğu anların her biri bugünün gündeminde yer alan birer alıntı olur* – ve o bugün de son gündür."

Alıntılamak, anımsamakla eşanlamlı kullanılır. Geçmiş olayın, ayrıntının, deneyimin, bir yazı parçacığı gibi alıntılanması, demek ki başka bir yaşamın, tarihin, acının, metnin bağlamından sökülüp alınarak şimdinin zamanına taşınması işlemi. Dolayısıyla anımsama ile alıntılamanın birleştirilmesi, kazı sonucu elde edilen anı fragmanlarının da alıntıdan başka bir şey olmayabileceğini gösterir. Alıntı bu yüzden anımsamanın kiplerini devralır. 'İstemli/istemsiz alıntılama' gibi iki tuhaf, melez kategorinin ortaya çıkmasına yol açar.

Sebald, bağlamından koparılmış alıntıyı eski bağlamına iade eder. Daha doğrusu, okuru bu bağlamlara geri gönderir. Alıntının, göndergenin kaynağındaki başkayere. Benjamin'de alıntıların, göndermelerin gerçek bağlamlarına iade edilmesi söz

konusu değilken, Sebald'da anlam tamamen bu arkaplanda bir tür *afterimage*, hayalet-imge olarak yer alan bağlamlardan hareketle kurulur. Metne, okumanın jestlerini geri vermektir bu. Bir epifani anında, bir takımyıldız etrafında birleşen birkaç öğenin, bağlantı olasılığının çıkarttığı kıvılcım, yarattığı vertigo, istemsiz anımsama gibi anlık bir etki, şok yaratarak geçip gidecektir. Sebald'ın tamamen masa başında yakalandığı bu başdönmesini okura aktarma isteğidir tekniği geliştiren. Okumanın rastlantısallığının doruğa çıktığı bu ânı yeniden-üretmenin, okura geri vermenin, yaşadığı deneyimi okurun yeniden yaşamasının yolunu arar Sebald. Bu sıradışı birleşme anının yapay yollarla yeniden-üretimine girişir. Bir alıntının gönderdiği metni okurken, bir ayrıntı, okuru Sebald'ın metninin bir başka yerine gönderir. Bir tür paralel okuma ortaya çıkar böylece. Bu deneyimin anlatılarak yaşanması olanaksızdır. Ancak aynı okuma-araştırma-anımsama güzergâhının yeniden kat edilmesiyle mümkün olabilir.

Benjamin sözcüklerin de kendi auralarına sahip oluşunu, Karl Kraus'tan, kendi aforizmalarına çok benzer bir alıntıya başvurarak dile getirir: "İnsan bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsa, sözcük de geride o kadar uzaklara gider."[14] "*Dökme demir sütun*"a geri dönelim.[15] Tren garının, bekleme salonlarının Sebald'ın metinlerinde ne kadar yaşamsal bir metafor, bir tema-mekân

14 *Pasajlar*, s. 251, 76a.

15 Belki de kitabın başına dönmek gerekir. "Sebald" adlı anlatıcı, daha Austerlitz'le tanışmadan *önce*, Anvers Centraal Station'un ön cephesinin solundaki bir kulenin tepesinde, tek hörgüçlü devesiyle Afrika hayvanlar ve yerliler âleminin temsilcisi olarak bir asırdır tek başına Flandr göklerine yükselen, *tamamı bakır pasıyla kaplanmış* zenci çocuk heykelini görerek hayrete düşer. Aslında yanlış anımsamaktadır. Heykel, hayvanat bahçesinin girişinde yer alır, solda değil sağdadır ve deve çift hörgüçlüdür.

olduğunu ileride yine göreceğiz. Bunda Benjamin'in etkisi çok açık. *Tek Yön*'de, sonsuzluğa giden yataklı vagon trenlerinin ayin zamanında hareket ettiği, inananların bekleme salonlarında oturup içindeki göndermeleri ve fihristleriyle uluslararası tren sefer cetvellerine çok benzeyen kitaplardan ilahiler okudukları bir din istasyonuna benzetilen Marsilya Katedrali, Sebald'ın garlara yüklediği mistik, metafizik, gerçeküstü anlamlar için kılavuz niteliğindedir. Benzetmenin aynısını Sebald'da da görürüz. Austerlitz, Anvers Centraal Station'daki ilk buluşmalarında anlatıcıya, bu mekânın, Roma panteonlarından esinlenerek oluşturulduğundan, giriş salonuna adım atan herkesin uluslararası ticarete ve uluslararası ilişkilere adanmış, her türlü dünyevilikten uzak bir katedraldeymiş hissine kapıldığından bahseder.

Şu paragraf tam da Benjamin'e özgü bir bakış açısına dayanmaktadır: "Roma panteonlarında tanrıların ziyaretçilere tepeden baktığı yüksek kürsülerde, Anvers tren garında hiyerarşik bir düzenle 19. yüzyıl ilahlarının –madenciliğin, endüstrinin, ulaşımın, ticaretin ve sermayenin– sergilenmesi de buna pek uygun düşüyor."[16]

Austerlitz'in "gar iptilası", her türlü şebeke fikrinin, mesela bütün demiryolları sisteminin kendisini çocukluğundan beri büyülemiş olmasıyla da ilgilidir. Paris'te yaşadığı yıllar boyunca, neredeyse her gün, büyük garlardan birine, çoğu kez Gare du Nord veya Gare de l'Est'e gider, buharlı lokomotiflerin isle kararmış cam salonlara girişini veya pırıl pırıl aydınlatılmış, gizemli, pulmanlı trenlerin enginlere açılan gemiler gibi yavaş yavaş kayarak gecenin içine karışmasını izler.[17]

16 *Austerlitz*, s. 14.

17 Demiryolu takıntısına *Göçmenler*'in "demiryolunda son bulan" Paul Bereyter'inde de rastlarız. "Sanırım her zaman, onu ölüme giden bir

Sebald'dan önce, Benjamin okumuştu Proust'u. Ünlü "Valéry, Proust ve Müze" yazısında Adorno, Proust'un tren istasyonuyla müzeyi karşılaştırmasının altını çizer. "İstasyonlar Proust'un sanki maksadını nesnelerinden emip alan belleğinin bakışı altındaki her şey gibi, tarihsel arketiplere dönüşür: Ayrılığı temsil ettiklerinden trajik arketiplerdir. (...) Müze hakkındaki belirleyici cümleler, istasyonun fizyonomisine oturtulmuştur."[18]

Çocukluğun büyüsünün yeniden ele geçirilmesi, esrar deneyimlerinde karşımıza çıkar. İki deneyim birçok noktada birleşir. Yeni, anlamsız, yalnızca kendisine göre anlamlı, yalnızca bağlama göre anlamlı sözcükler türetmek, "getirilen şey"lere benzer kapalı kutular, saklanacak yerler olarak makrokozmos biçime sahip mana-sözcükler aracılığıyla kendine bir düş dünyası kurmak demek olan çocukluk ile uyuşturucunun etkisiyle ortaya atılan paket-sözcükler arasında gidip gelen zihnin çalışma ilkeleri birbirini andırır.

Benjamin *Pasajlar*'da demirin mimariye girişinden sık sık söz eder. "Pasajların oluşmasının ikinci koşulu, demir konstrüksiyonun kullanılmaya başlamasıdır. Birinci İmparatorluk döneminde bu yapı tekniğine, yapı sanatının Antik Çağ Yunan mimari anlayışında yenilenmesine bir katkı gözüyle bakılmıştı."[19] "Fourier ya da Pasajlar" bölümünde tırnak içinde geçen bir ifade önemlidir: "Konstrüksiyon, bilinçaltının rolünü üstleniyor." Meselenin düğümlendiği yer ise, Benjamin'in, *Pasajlar*'ın kendi başına

---

yol olarak gördü. Tren tarifeleri, ücretler, demiryolunun mimarisi, tüm bunlar, S.'deki evinden anlaşıldığı gibi, zamanla onda saplantı haline geldi. Kuzeye bakan boş odada kalastan bir masanın üstündeki demiryolu maketi, bugün hâlâ Paul'ün Almanya'ya özgü talihsizliğinin simgesi gibi gelir." *Göçmenler*, s. 60.

18 *Sanat Müzeleri 2*, Editör: Ali Artun, İletişim, s. 190.

19 *Pasajlar*, s. 88.

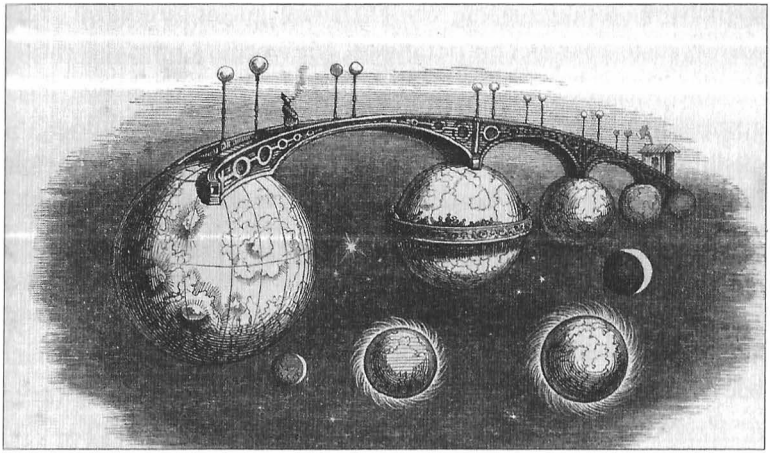
tamamlanmış sayılabilecek birkaç parçasından biri olarak ayırdığı, "Gerçeküstücülük" ve "Proust" metinleriyle aynı dönemde kaleme alınan "Satürn'ün Halkası ya da Demir Konstrüksiyonlar Üzerine Bir Şeyler" adlı kısa metnidir. "Dünya fuarları, malların evrenini yaratır. Grandville'in fantazyaları ise evrene malın özyapısını verir. Bu fantazyalar evreni modernleştirir. Satürn'ün halkası, Satürn sakinlerinin akşamları hava almaya çıktıkları, *dökme demirden* yapılma bir balkona dönüşür."[20]

Benjamin'in esrar aracılığıyla görüme ulaştırdığı "süs" deneyimi, Austerlitz'in bellek katmanları arasından bulup çıkardığı imgelemsel ağın işleyiş mantığını açıklar. Sebald'ın aşırı yoğunlaştırması sonucunda, muazzam bir çağrışım tabakası sarıverir tek bir nesnenin çevresini. "Çağrışım montajı" olarak vaftiz edilebilecek bir teknikten bahsetmek mümkün olabilir burada.

"Zoka'ya dair hiçbir meşruiyet, süsün oluşturduğu en gizli ve genellikle en ulaşılmaz yüzeyler dünyasını, Zoka'nın yardımıyla aniden kavramanın bilincinden daha geçerli olamaz. Hemen her yerde bizi kuşattığını biliriz. Buna rağmen, birkaç başka şey önünde olduğu gibi, süsün önünde de kavrama gücümüz işlevini yitirir. Genellikle onu hemen hiç görmeyiz. Ama Zoka'da, varlığı bizi yoğun bir şekilde meşgul eder. Aşırı bir mutluluk ve hoşnutluk hissiyle birlikte bizi o kadar uzağa götürür ki, kendilerini bize çocukluğumuzda ve yüksek ateşle yattığımız günlerde seçip sunan bu süs deneyimlerinden neşeyle yararlanır, onları oyunbazca tüketiriz."[21]

Okur zokayı yutmuştur. Tarih Melekli Sütun, Zafer Anıtı, Süsleme ve Suç, Loos, Kracauer'in, Austerlitz'in adını aldığı Offenbach'la ilgili çalışması *Offenbach ve Zamanının Paris'i*'nde

20 *Pasajlar*, s. 95.
21 *Esrar Üzerine*, s. 114.



ele aldığı süsleme izleği, hepsi birdenbire kafasına üşüşüverir.[22] Kracauer süsün modernist tasarım tarafından tamamen ortadan kaldırılmasının tehlikelerini işaret ediyordu. Süsün suça dö-

22 Austerlitz, Prag ziyaretinde, Vera'dan, annesinin 1938 yılının sonbaharında, Stavovske Tiyatrosu'nda, Jacques Offenbach'ın *Hoffmann'ın Masalları* operasında, kariyerinin başlangıcından beri hayalini kurduğu Olympia rolüne çıktığını öğrenir. Dahası, Çekoslovakya'da pek yaygın olmayan Jacques ismini de, annesinin herkesten fazla hayranlık duyduğu besteciye borçludur. Benjamin "Satürn'ün Halkası" yazısında, Offenbach'ın *La vie parisienne* operetinin bir tren garında geçen ilk tiyatro eseri olduğunu söyler. Kracauer'in *Jacques Offenbach ve Zamanının Paris'i* adlı çalışması, Benjamin'in *Pasajlar*'ın özetini yazdığı dönemle çakışmaktadır. İki proje arasındaki benzerlik çarpıcıdır. Benjamin *Pasajlar*'da Baudelaire'e odaklanırken, Kracauer'in projesinin merkezinde Offenbach ve operetleri yer almaktadır. Kracauer'in çalışması, "ana teması yalnızca konu aldığı kahramanın hayatının sunumuyla sınırlı olan biyografilerle aynı grupta yer almaz. Bu tür biyografiler, silik bir arkaplan önünde, portre edilmiş biçimleriyle görünen portre fotoğraflarına benzer... Jacques Offenbach'ın kişiye özel biyografisi değil bu, toplumsal bir biyografisi." David Frisby, *Modernlik Fragmanları*, Metis, s. 221.

nüşmesinin totaliter gücü, faşist söylemi güçlendireceğini iddia ediyor, süste köktenci bir potansiyel görüyordu. Özyaşamöyküsel romanı *Ginster*'in mimar başkişisi, Berlin'e yabancılaşma duygusuna ancak süslemeye yönelik bir ilgiyle karşı koyabileceğini düşünür. Bu yüzden modern-öncesi mimarlığın cam ve demir kullanımını inceler. Marsilya'da, Eski Yunan'dan beri süsleme sanatlarında kullanılan *Acanthus* bitkisinin izini sürer.

Burada benzeşimlerin akıl almaz bir hızla birbirleri üzerine yapışmaları, sürekli bir evrim içinde bir imgeden diğerine geçişin kaydının tutulması söz konusu. Okurun bu çağrışım zincirini izleyebilmesi hiç de kolay değil.

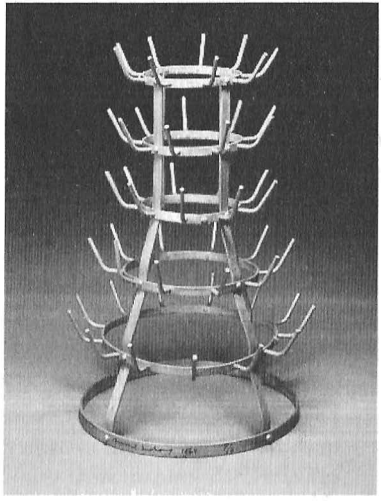
Pasajlar birçok şeye benzetilmiştir: yapı, kent, ütopya, olanaksız mimarlık, Eiffel Kulesi, Piranesi'nin alegorik çizimleri, Kafka, iç dekorasyon, koleksiyon, restorasyon vs. Bizzat Benjamin tarafından, bütün bu süreç boyunca, her seferinde farklı bir analojinin nesnesi kılınmıştır. "Fourier, pasajlarda *Phalanstère*'in mimarlık alanındaki örneğini görmüştür. Fourier'nin pasajları bir tepkiyi dile getirircesine değiştirmesi de ilginçtir: aslında ticari amaçlara hizmet eden bu mekânlar, Fourier'de konutlara dönüşür. *Phalanstère*, pasajlardan oluşan bir kent olup çıkar."[23] Bir buluşmalarında, Austerlitz, anlatıcıya, 19. yüzyılda bazı hayırsever grişimcilerin beynindeki ideal işçi şehri vizyonunun nasıl bir kışlalaşma hareketine dönüştüğünü açıklar. Austerlitz'in burada sözünü ettiği Fourier'nin *Phalanstère*'i ve bu ütopyadan hareketle Jean-Baptiste André Godin'in inşa ettiği *Familistère*'den başka bir şey değildir.[24]

Barthes, "Eiffel Kulesi" metninde, kulenin başkalaşımlarının sınırsızlığından söz eder. Kule yerine Pasaj yazarak aynı güçte bir

23 *Pasajlar*, s. 90.
24 *Austerlitz*, s. 29.

başka metin elde etmek mümkün. "Tam anlamıyla Paris'i dile getirmesinin ötesinde, insana özgü en genel düşsellikle ilgilidir o; yakın, kalıpsal biçimi sonsuz bir şifre eğilimi kazandırır ona: Sırasıyla ve düşgücümüzün çağrılarına göre, Paris'in, modernliğin, bağlantı kurmanın, bilimin ya da 19. yüzyılın simgesidir, füze, bitki gövdesi, derrick, fallus, paratoner ya da böcektir."[25] Kule demirden bir danteldir, köprüdür, gören bir nesnedir, görülen bir bakıştır. Görmek ile görülmek arasındaki ayrılığı, sıradan karşıtlığı hiçe saymasıyla Pasaj'ın benzeridir. Kule ve Pasaj, geriye bakan nesne, hem iç hem dış olan, hem dikizlenen hem dikizleyen ayna; Sebald'ın sütunu bu ikisinin bir türevi gibidir.

Susan Buck-Morss, Pasajlar ile Eiffel Kulesi'nin, Benjamin'in zihninde zaten çoktan bir benzerliğin içinde yan yana yer almış olduğunu dile getirir.



"Bu yeni ilkenin teknik potansiyeli yüzyılın sonunda montaj ilkesinin ilk mimari biçimi olan Eiffel Kulesi'nin inşasıyla semeresini verdi:

Burada görsel plastikliğin gücü inorganik malzemenin enerjisinin aşırı derecede küçük, aşırı derecede etkili biçimlere kattığı ve bunları birbirleriyle en etkili tarzda birleştirdiği olağanüstü bir entelektüel enerji gerilimi karşısında sessiz kalır. 12000 metal parçasından her biri mili-

25 Roland Barthes, *Eiffel Kulesi*, YKY, s. 14.

mine kadar hassasiyetle belirlenmektedir, tıpkı 2,5 milyon perçinden her biri gibi.

Benjamin'in kendisinin *Pasajlar* planını da aynı anlamda almamız gerekir:

Keskin ve ince bir şekilde imal edilmiş olan en küçük mimari parçalardan büyük yapılar dikmek. Hatta küçük, özel anların analizinde bütünsel olayın kristalini bulmak. Bu tarihsel materyalizmin vülger biçiminden kopmak anlamına geliyor. Tarihin inşasını bu şekilde kavramak gerek. Yorumların yapısında."[26]

Benjamin, *Pasajlar*'da benzerliğin altını çizer. "Sökülebilir demir parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş Eiffel Kulesi, insanda bıraktığı dantele benzer izlenim bir yana, demiryolu raylarıyla tamamen aynı ilkeler kullanılarak inşa edilmiştir ve gökdelenlerin doğrudan öncüsüdür."

Son olarak Benjamin, pasajlarla tren garlarını bir araya getirecektir: "*Çok erken kullanılmaya başlamış cam*, yine çok erken

26 *Görmenin Diyalektiği*, s. 95. Gençliğinde çelik fabrikasında çalışmış olan Richard Serra, heykel çalışmalarında çelik kullanmaya karar verdiğinde, bunu modern heykelin kaynaklama yöntemiyle, parça-bütün ilişkisine ağırlık veren tutumuyla değil, mühendislik ve tektonik bilgisiyle yapmaya karar verir. "Çelikle bir yapı malzemesi olarak, kütle, ağırlık, karşı-denge, yük taşıma kapasitesi, noktasal yük çerçevesinde uğraşmak, heykel tarihinden tamamen ayrılmak anlamına gelir; buna karşılık çelik, teknolojinin ve sınai yapıların tarihini belirler. Kulelerin, köprülerin, tünellerin vb. inşasında en büyük ilerlemeyi sağlamıştır. Benim örnek aldığım modeller, çeliğin bir yapı malzemesi olarak potansiyelini araştıran isimler oldu: Eiffel, Roebling, Maillart, Mies van des Rohe.", *Sanat-Mimarlık Kompleksi*, s. 224-225.

kullanılmaya başlamış demir: Aslında hepsi de aynı soydandı, yani pasajlar, feodal palmiyeleriyle kış bahçeleri ve 'Veda Selamı' adlı yaprakları el sallayan yapay orkidenin üretildiği istasyon salonları."[27]

Bunca farklı şeye benzemiş, benzetilmiş bir yapıdan ve bir kitaptan aynı anda söz etmekte olduğumuzun altını çizmek gerekir. Yapı kitabı, kitap yapıyı biçimlendirmekte, doğrulamakta, alegorileştirmektedir aynı zamanda. Burada apaçık bir temsil krizi söz konusu.

Pasajlar'ın iki farklı çağı birleştiren içeriği kadar önemli olan, bu içeriği oluşturma biçimidir. *Pasajlar*'ın mimarisi, her okur için aşılması gereken eşiktir. İçeriğindeki, tema ve motiflerindeki tüm karmaşıklığı, parçalılığı kendi yapısında aynen yansıtır. Okuma, pasajların yapım ve yıkım tarihi ile *Pasajlar*'ın yapımı ve yıkımı arasındaki ilişkiye odaklanır böylece. Kitap, konusunu biçimsel olarak yeniden üretmenin en iyi örneklerinden biridir.

Pasajlar, farklı parçalardan oluşan bir şantiye alanı gibidir: sunumlar, konvolutlar, yorumlar, alıntılar vs. Konvolutlarda yorum ile alıntı arasındaki ilişki belirsizdir. Alıntı ne zaman biter, yorum ne zaman başlar belli olmaz. Konvolutlar, çok farklı dönemlerden gelip üst üste binmiş alıntı-yıkıntılardan oluşur. *Pasajlar*'a ilişkin yorumlar, bu malzemenin tamamlanmış görünümleri göz önüne alınarak yapılır genellikle. Yani araştırmacı, yıkıntılara bakarak henüz inşa edilmemiş olan potansiyel yapıyı görmeye çalışır. Paradoks da tam burada: yıkıntının, zaten yıkılmış olan yapıyı kendi içinde –ileriye dönük olarak– barındırdığını düşünmek, Benjamin'in tarih felsefesinin özeti gibidir. Benjamin, *Pasajlar*'da, bu yıkıntı eğretilemesini sık sık kullanır: "Mal ekonomisinin sarsılmasıyla birlikte, burjuva sınıfının

27 *Pasajlar*, s. 256.

anıtlarını, daha bunlar ayaktayken birer yıkıntı olarak görmeye başlarız."[28] İnşaat alanına bizzat girmiş olan Rolf Tiedemann, *Pasajlar*'ın fragmanlarını, henüz yalnızca temel çizgileri belirlenmiş ya da temel çukuru kazılmış bir binanın yapı malzemelerine benzetir. Temel çukurunun yanında bir alıntılar yığınına rastlanmaktadır, bunlar örülecek duvarlar için öngörülmüştür. Dürer'in *Melencolia*'sındaki tarih meleğinin çevresini kuşatan, Sebald'ın "yıkım araçları" olarak nitelendirdiği, henüz kullanılmamış araç-gereçler gibi.

Benjamin, *Pasajlar*'ın mekân ile dil arasında gidip gelen çelişkili yapısını Baudelaire okumalarına borçludur hiç kuşkusuz. Baudelaire'i kent bağlamına yerleştirir, şairin sözcük seçimleriyle kentin yapısı, tarihi, dönüşümü arasında bağlantılar kurar. "Baudelaire'in dize yapısı, bir büyük kentin planına benzetilebilir; insan bu kentin bina bloklarının, büyük kapılarının ya da avlularının koruması altında, kimsenin dikkatini çekmeksizin hareket edebilir. Bu planda, tıpkı bir ayaklanmadan önce komplocular tarafından yapıldığı gibi, sözcüklere yerleri tam olarak gösterilmiştir."[29] Benjamin'in Baudelaire'de gördüğü, yine kendi biçeminden başka bir şey değildir. Şu cümleleri yazarken kendi kapalı dilini düşünmemiş olabilir mi? "Baudelaire, tezlerini çarpıcı bir biçimde, adeta barok üslubunda bir ışıklandırmayla bağlama yerleştirmekten hoşlanırdı. Bu tezler arasındaki bağlamı –böyle bir bağlam var olduğu ölçüde– perdelemek, Baudelaire'in kuramsal düzlemdeki tutumunun bir gereğiydi."[30] Benjamin, bir yandan, Baudelaire'in karanlık pasajlarını aydınlatmak için birbiriyle en ilgisiz ayrıntıları yan yana getirmekte, bir yandan da

28 *Pasajlar*, s. 104.
29 *A.g.y.*, s. 192.
30 *A.g.y.*, s. 169.

bu 'bağlantıyı yeniden kurgulama' çalışmasının kendi yapıtının kılavuzu olduğunun altını çizmektedir. Baudelaire'in paçavracısı, Benjamin'in otoportresidir: "Bu adam büyük kent neyi fırlatıp atmışsa, neyi ezip geçmişse, hepsinin bir dökümünü yapar ve toplar. İsrafın yıllık birikimlerini ve stoklanmış süprüntüleri bir araya getirir; önündekileri tasnif eder."[31] 19. yüzyıl Paris'inin planı da Benjamin'in cümle yapısına benzetilebilir. Baudelaire'i kent üzerinden okuyan Benjamin'i kent üzerinden okumak, Sebald'ın düşlerinden biriydi hiç kuşkusuz.

Sebald'da sık sık karşımıza çıkan devasa boyutlardaki, labirentvari, planı programı işleyişi tahmin edilemez yapılar da Austerlitz'in zihninde iki farklı şekilde işler: bir yandan, çalışmanın izdüşümü olarak, *Pasajlar*'ın birer metaforuna dönüşürler, bir yandan da bellek metaforları olarak işlerler.

Çağrışım akışı okuru başlangıç imgesine geri döndürür böylece, son imge, yine, Zafer Anıtı'dır. Hem kültür anıtı hem de savaşı ve katliamı kutsayan barbarlık anıtı. Benjamin'in ünlü aforizması, Austerlitz'in bilinçaltına yerleşmiş gibidir.[32] "Aynı

31 *A.g.y.*, s. 173.

32 "O halde galiple duygudaşlık, daima hükmedenlerin işine yarar. Tarihsel maddeci için bunun anlamı yeterince açıktır. Bu âna kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi, ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara. Ama tarihsel maddeci zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Çünkü bu kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, *dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemeyecek* bir kökene sahiptir. Varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludurlar. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürününün kendisi gibi, elden ele aktarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan." "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler", 7. Tez.

zamanda" ifadesi yırtığı işaret eder. Austerlitz'in bakışı ikiye bölünmüştür: bir yanda yaşamını adadığı kültür tarihi, mimarlık abideleri, modernizmin, ilerlemenin devasa yapıları, teknoloji harikaları; öte yanda barbarlığın, zulmün, katliamın, baskının ve yıkımın canlı belgeleri. Fakat göz, bellek, bilinç aynı doğrultuda seyretmez, birinin gördüğü ânı, anıtı öteki ıskalar. Austerlitz'in zihni, incelediği her yapıda var olan bu ikirciği hem kaydeder hem bilinçaltına gömer.

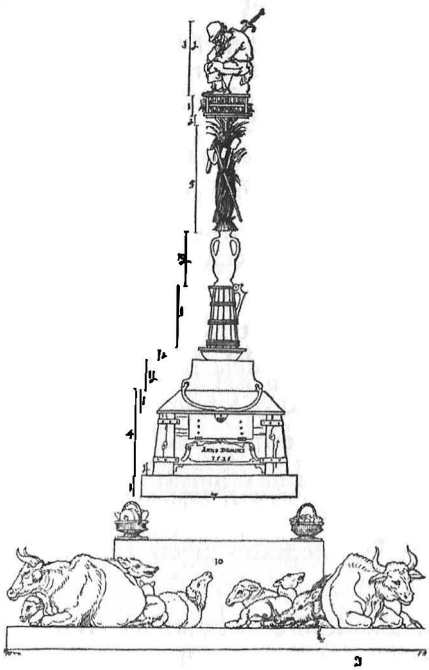
Austerlitz'in zihnini bu bağlamda uzun süre meşgul eden imgelerden birinin, Benjamin'le Sebald'ı *Melencolia*'da birleştiren Dürer'in "Zafer Anıtı" tasarımları olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Zafer anıtının taşıdığı içsel çelişki burada son derece çarpıcı bir biçimde çıkar karşımıza.

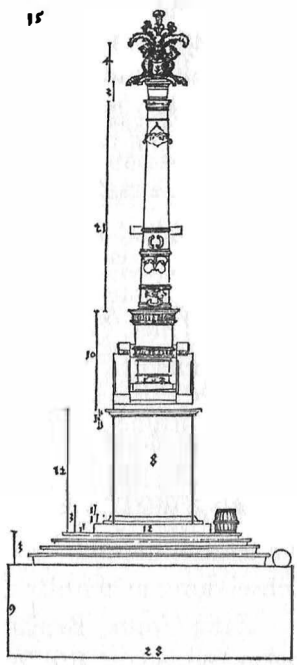
"Dürer'in ilk amacı, en basit ve en bilindik olandı, yani bir zaferi abideleştiren bir anıt yapmaktı. Dürer şunları kaleme alır; 'Genellikle olay şöyle cereyan eder; zafer savaşından sonra, olayı anmak ve düşmanın neye benzediğini gelecek nesillere aktarmak için bir anıt ya da sütun, düşmanın yok edildiği yere dikilir.' Dürer, eğer düşman zengin ve güçlüyse, Romalıların yüzyıllar önce yaptığı gibi, '*ganimetlerin bir kısmının sütunun yapımı için kullanılabileceğine*' dikkat çeker. Bu kavrayış klasik göründüğü ölçüde, anma amacıyla yapılan mimarinin ötesine uzanan kültürel bir düş, yani antik çağlardaki onura ve şerefe bir geri dönüş düşü niteliğinde olacaktır."[33] Ama Dürer'in stratejisi bu geleneksel tasarım anlayışına tamamen aykırıdır.

Dürer'in tuhaf tasarımlarından biri, havan olarak bilinen üç metrelik bir topu ayakta tutan çok büyük bir taş bloktan oluşur, havanın üzerinde de uzun tüyleriyle dört zırh kalkanı arması

33 Stephen Greenblatt, "Köylüleri Öldürmek: Statü, Tür ve Ayaklanmanın Temsili", *Monograf*, sayı 2, 2004. *Abç.* 2014

bulunan altı metrelik bir top durur. "İsyancı Köylülere Karşı Zafer Anıtı" adını verdiği bir başka tasarım ise, bir taş blok üzerine yerleştirilmiş olan inekler, koyunlar, domuzlar, yağ, yumurta ve





şifalı bitkilerle doldurulmuş sepetlerle başlayıp, kafes, çaydanlık, yağ fıçısı ve süt kabıyla devam eder, en tepesinde de yağ yayığıyla kaplı tavuk küfesinin üzerine melankolik bir şekilde oturan, sırtından bıçaklanmış bir köylü yer almaktadır.

Stephen Greenblatt, "Zafer Anıtı" tasarımlarını incelerken, Dürer'in, zafer sütununun etosunu sarsan ve onurlandırma iddiasında bulunduğu insanla mizah yoluyla dalga geçen bir zafer

sütunu tasarlamaya niyetli olduğunu, bu yaklaşımın altında da daha derin bir çelişkinin yer aldığını, Dürer'in, galip gelene ait olan anıtın tam zirvesinde şifrelenmiş, bozguna uğramış olana karşı gizli, düzen yıkıcı bir sempati beslediğini iddia eder. Dürer, Benjamin'in sözünü doğrularcasına, daha zor olanı, isimsiz olanın anısına saygı göstermeyi seçmiştir. "Tarihsel öneme sahip olduğu düşünülen bir zafer, düşman etkisiz bir anlamsızlığa indirgenirken galip gelenin tamamen silindiği bir sütunda abideleştirilir. Dürer, kendi antitezlerine düşme riskinin olduğu bir tasarım yaratarak, temsilin tarihsel koşullarının ortaya çıkardığı türsel sorunları zekice çözer."

Sebald'ın da, yazısına yedirdiği tüm araçlarla, her seferinde farklı bir yöntem geliştirerek tekrar tekrar yaptığı tam olarak budur aslında. Greenblatt'ın "niyet, tür ve tarihsel durum" olarak tanımladığı, birbirleriyle sürekli mücadele halindeki temsil güçleri, Sebald'ın anlatılarında yazı, alıntı ve fotoğraf aracılığıyla, içinde yer aldıkları bağlama göre birbirlerine zıt anlamlar üretip dururlar. Kültür anıtları barbarlık anıtlarına dönüşür. Anımsama, kendisini gizleyen bir unutmaya eşlik eder. Yazının niyeti, türü ve tarihsel durumu, yazarınkilerle; fotoğrafın niyeti, türü ve tarihsel durumu alıntılarınkilerle mücadele halindedir.

Zafer Anıtı, Benjamin'in Baudelaire okumasında yeniden çıkar karşımıza. "Bir 'Paris antik çağı'na ilişkin ilk imgeyi içeren eser, başka deyişle Hugo'nun 'A l'arc de triomphe' (*Zafer Anıtına*) başlıklı şiir dizisi de, aynı bakış açısından kaynaklanmaktadır. Bu anıtın yüceltilmesi, çıkış noktası olarak bir Parius Savaşı'nı ('immense campagne') almıştır; bu savaşın sonrasında batık kentten geriye yalnızca üç anıt kalmıştır: Saint-Chapelle, Vendôme Sütunu ve Zafer Anıtı."[34] Benjamin bu bölümde, Hugo, Baudelaire,

34 *Pasajlar*, s. 178.

du Camp gibi yazarlar, Charles Méryon, Piranesi gibi sanatçılar aracılığıyla, Haussmann'ın Paris'i yıkma sürecini ve bunun alegorik bir biçimde dile getirilişini ele almaktadır. "Haussmann'ın kentsel ideali, birbirini izleyen uzun caddeler boyunca perspektif ağırlıklı bir bakışı sağlayabilmekti. Haussmann'ın etkiniği, Napoléon'un emperyalizmine uygun düşen bir olgudur," der Benjamin.[35] *Pasajlar*'ın III. Napoléon'a yoğunlaşmasının arkasında Hitler'in yükselişi vardır. Sebald da bu bağlamı yineleyecektir. III. Napoléon yerine, her şeyin başladığı nokta olarak belirlediği Bonaparte'a yoğunlaşır, çizgiyi oradan itibaren çeker.

Sebald, *Schwindel. Gefühle*'nin ilk anlatısında, henüz Stendhal olmamış Henri Beyle'in, 1800 yılında Napoléon'un İtalya seferine çıkışının anlatıldığı bölümde yine Marengo Savaşı'na ve "sütun" imgesine geri döner. Henri Beyle, bir pasajda, geride kalan son birkaç yılın büyük savaşlarının gerçekleştiği yerleri ziyaret etmeye karar verir. "Geçen yıl" tam da burada neler olup bittiğine ilişkin spekülasyonlarla savaşın anımsanma biçimleri üzerine de düşünmeye başlar. İmgelerle gerçeklik arasındaki fark, en çok böyle zamanlarda ortaya çıkmaktadır.

35 *A.g.y.*, s. 102.

"Tortone'den gelerek, 27 Eylül 1801'in ilk saatlerinde, yalnızca havalanan çayırkuşlarının sesleriyle bölünen büyük bir sessizliğin ortasındaki geniş düzlükte mola verdi. Geçen yılın 25 Prairial'inde[36], tam olarak on beş ay on beş gün önce, diye belirttiği üzere, tam burada, Marengo Savaşı gerçekleşmişti. Alçalmakta olan güneş ışınları altında, Avusturya ordusunun en güçlü bölüğünü delip geçen Kellermann'ın süvari alayının şiddetli saldırısıyla ortaya çıkan, savaşın bu dönüm noktasını, sayısız farklı versiyonunu dinlemiş, çeşitli biçimlerde ve farklı tonlamalarla bizzat gözünde canlandırmış olduğu için çok iyi tanıyordu. Ama şimdi, tüm ovaya hâkim bir noktada durmakta, orada burada tek başına dikilmekte olan birkaç cılız ağacı ve tam burada hayatlarına veda etmiş 10000 insan ve 4000 atın, geniş bir alana dağılmış, kısmen tamamen beyazlamış ve gece-

36 Fransız Devrimi Takvimi'ne göre dokuzuncu ay ve ilkbaharın üçüncü ayına denk gelen Mayıs ayı. Prairie'den (Çayır) türetilmiştir. Şubat'ın (Brumaire) Sis, Temmuz'un (Germinal) Tohum'dan gelmesi gibi. Devrim Takvimi 24 Kasım 1793 ila 1 Ocak 1806 arasında ve 1871 yılında, Paris Komünü sırasında 18 gün boyunca kullanılmıştır. Bu ayrıntıda da yine Bonaparte ile III. Napoléon arasındaki bağlantının altı çizilir.

nin çiyi altında parıldayan kemiklerini görüyordu. Kafasında savaşa dair oluşan imgelerle gözlerinin önünde uzanan ve çarpışmanın gerçekliğine tanıklık eden görüntü arasındaki fark, kendisinde daha önce hiç bilmediği, başdönmesini andıran bir duygu uyandırdı. Şeref meydanına dikilmiş olan anıtsal sütunun, aynen yazmış olduğu gibi, kendisine son derece bayağı gelmesinin nedenini de burada aramak gerek belki. Kendi kendine yok olmaya mahkûm olan bu bayağılık, ne Marengo Savaşı'nın azgınca şiddetinin uyandırdığı düşünceye ne de tam üzerinde durmakta olduğu devasa toplu mezara uygun düşüyordu."[37]

Sebald'ın, metinle birlikte kullandığı, savaşı betimleyen resmi yerleştirme biçimi de ilgi çekicidir. Yazı bir noktada resme bağlanır, ve yukarıdan, yavaş yavaş silinmeye başlayan bir imge-yazı sütunu çıkar ortaya.

Satürn'ün Halkaları'nda bir başka büyük savaş çıkar karşımıza: Waterloo. "Brüksel'e ilk gidişimden bu yana, Belçika'ya özgü çirkinliğin en iyi örneğinin, Waterloo savaş meydanındaki aslan heykeli ile tüm o sözümona tarihsel anıtlar olduğunu düşünüyorum. (...) Akıp giden zamanın soğuk tozuyla kaplanmış bu üç boyutlu dehşet sahnesinin üzerinden ufka doğru bakıldığında, daire biçiminde devasa bir duvar resmi görülüyordu. (...) Gözlerimi

37 W. G. Sebald, *Vertiges*, Gallimard / *Vertigo*, New Directions.

çemberin etrafında yavaş yavaş dolaştırdığımda, tarihi temsil etme sanatı işte bu, diye düşünmüştüm. Bu sanatın temelinde de bir perspektif hilesi yatıyordu. Biz hayatta kalanlar, her şeyi yukarıdan aşağıya doğru bakarak izliyor, aynı anda her şeyi birden, eşzamanlı olarak görüyor, yine de tüm bunların nasıl olup bittiğini bilemiyorduk."[38] Sebald, her kitabında Napoléon'un büyük savaşlarından birini anımsamakta, savaş meydanını ziyaret etmektedir. Tüm bu karmakarışık imgeleri, çağrışımları derleyip toparladığı, okurun belleğini bir an olsun hafiflettiği kristal anlardan birinde, Austerlitz'in bir çocukluk anısının içinden, Benjamin'den hareketle kurguladığı tarih felsefesinin biçimini aktarmayı başarır.

Sadece İngilizlerin büyük bir kahramanlığı ile son bulan 1789 ile 1814 yılları arasındaki, bu aynı zamanda hem şanlı hem korkunç çağ konusunda bilgi vermekle yükümlü öğretmeni André Hilary (*Göçmenler*'in Paul Bereyter'ini andıran tuhaf biri daha), Napoléon hayranlığıyla büyümüştür. Tarih derslerindeki şaheseri ise hiç kuşkusuz Austerlitz Meydan Savaşı'dır. "Hilary, 2 Aralık 1805 günü ile ilgili saatlerce konuşabiliyordu, dedi Austerlitz, ama buna rağmen tasvirlerini fazla kısa tuttuğunu düşünüyordu, çünkü, derdi hep, böyle bir günde neler olup bittiğini, birinin tam olarak nerede ve nasıl öldüğünü veya canını kurtarabildiğini, hatta sadece karanlık çöktüğünde savaş meydanının nasıl bir görüntü sergilediğini, yaralı ve can çekişenlerin nasıl bağırıp inlediğini, aslında düşünülmesi imkansız bir sistematik içinde anlatmaya, yaşayan ölümlüler olarak ölümü zihnimizde fiziksel olarak canlandırmaya ömrümüz yetmezdi. (...) Hepimiz, en önemsiz ayrıntıya bile dikkat ettiğini düşünenlerimiz dahil, tıpkı bir tiyatro yönetmeninin, oyununu sahneleyebilmek için başkalarının

38 *Satürn*, s. 120.

oyunlarında da kullanılmış dekor parçalarından yararlanması gibi, bizden önce başkaları tarafından sıkça tekrarlanmış sözcüklerden medet umarız. (...) Bizim tarihle ilgilenmemiz, derdi Hilary, diye sözlerine devam etti Austerlitz, aslında önceden hazırlanmış, hafızamıza kazınmış kalıp sahnelerle ilgilenmekten ibarettir, biz hep bu sahnelere baktık, oysa gerçek başka yerde, henüz hiç kimsenin keşfetmediği kuytu bir köşede."[39]

Austerlitz'ten Artakalanlar'ın, günlük takvim yaprağındaki kırmızı tarih gibi karşımıza dikildiği, hiçbir zaman bitiremediğimizden, bütün ağırlığıyla üstümüze binen resimlenmiş günlüğü, Vendôme Sütunu'ndan başkası değildir. Sebald, takvim örneğinde yaptığı gibi, yine iki dönemi birleştirir. 1806'yı 16 Mayıs 1871'e bağlar. Vendôme Sütunu, Austerlitz zaferinin anısına Napoléon tarafından diktirilmiştir. Paris Komünü'nde yıkılır. 16 Mayıs 1871'de Vendôme Sütunu komünarlar tarafından devrilir. Sütunun olaylı bir geçmişi vardır. Chaudet'nin İmparatorluk heykeli (ele geçirilmiş Avusturya toplarından yapılmıştır) 1815'te monarşinin restorasyonuyla birlikte indirilip eritilmiş, Pont-Neuf üzerindeki IV. Henry heykelini yeniden yapmak için kullanılmıştır. Napoléon'un Sezar olarak figürü sade bir *fleur-de-lys* ile sütun üzerine yerleştirilmiştir. Kendini devrime ve Napoléon'un popülizmine bağlamaya hevesli olan Temmuz Monarşisi, Napoléon'u 1834'te sütuna yeniden yerleştirir ama İmparator bu kez savaş pelerini giymiş bir asker-yurttaş görünümündedir. 1863'te Seurre'ün temsilinin yerine, Dumont'un Roma giysileri içindeki Roma zafer sembolünü taşıyan Sezar Napoléon figürü konulur. Komünarların devirdiği, sütunun bu halidir.[40]

39 *Austerlitz*, s. 68-69.

40 David Harvey, *Paris, Modernitenin Başkenti*, Sel, s. 381. Gerçeküstücüler, 1933 yılında, "Bir kentin aklın almayacağı biçimde süslenmesi

Burada yine, Dürer'in ters çevirme stratejisine bağlanan bir durum söz konusu. Farklı çağlarda gerçekleşen iki ayaklanmanın temsil ediliş biçimleri, iki olayı, iki anıtı, Austerlitz'in ve okurun zihninde birbirlerine yaklaştırır. Dürer'in anıt tasarımına neden olan olay da bir ayaklanmadır. "Bu, yapılması istenen ancak asla yapılmayan tarihsel bir anıttır, çünkü sadece kazananlar anıtlar için para öder: Bu anıt, ressamın elinde bir taslak, tasarım, karanlık bir fantezi olarak kalmalıydı. Taslağın, Avrupalı köylülerin tarihindeki tek bir dönemi değil de daha fazlası hakkında acı şeyler söyleme olasılığı vardı, ancak büyük ölçüde bu taslak 1525'te Almanya'da, tek bir feci olayı ve onun kanlı sonunu işaret ediyordu: *Köylüler Savaşı*. 1524 ve 1525'te binlerce köylü ve esnaf Swabia, Franconia ve Thüringen'de ayaklandı. Kısmen Almanya'da hem manevi hem de dünyevi hükümdarların Roma'ya bağımlılıktan kurtulma çabasından tahrik olan köylüler, kendi köleliklerinden kendilerini kurtarmaya karar verdiler."[41] Komünarların *Vendôme Sütunu*'nu devirdiği tarihte, Almanlar, Tiergarten'daki *Zafer Sütunu*'na kendi zaferlerinin anısını ka-

olasılıkları" adını verdikleri ankette şu soruyu soruyorlardı birbirlerine. "Korumalı mı, yerini mi değiştirmeli, düzeltmeli mi, dönüştürmeli mi, yoksa ortadan mı kaldırmalı?" Gerçeküstücüler, Paris anılarına ilişkin fantezilerini sıralarken, bir yandan da Benjamin'in altını çizdiği gibi, tarihi bugüne taşımanın, serbest çağrışımla, otomatik yanıtla gerçeklik, simge ve temsil ilişkilerini yeniden düzenlemenin yeni araçlarını oluşturmaya çalışıyorlardı. Bu anıtlardan biri de hiç şüphesiz *Vendôme Sütunu*'ydu. André Breton, sütunun yerine çırılçıplak bir kadının tırmandığı bir fabrika bacası konmasını, Paul Éluard da, komün günlerini anımsayarak, sütunun adeta 1872 seremonisindeymiş gibi pürdikkat yerle bir edilmesini öneriyordu. En ilginç önerilerden biri de Arthur Harfaux'nunkiydi: "Sütunu kaldırıp yerine yumuşak bir malzemeden yapılma, rüzgârda sallanacak bir kolon konmalı."

41 Stephen Greenblatt.

zırlar. Tarih, birbirinin üzerine yıkılan, yeniden dikilen sütunlar arasında yazılmaktadır. 1939 yılında Albert Speer yerini değiştirip, sütunu Hitler'in düşlerini süsleyen büyük planın merkezine, Großer Stern'e yerleştirir. Hitler, Berlin için planladığı yapılar arasında en çok, Napoléon'un Austerlitz zaferinden sonra sipariş ettiği *Zafer Takı*'ndan ilhamla yapılacak olan kopya Zafer Takı'na değer vermektedir. Napoléon'unki gibi, Hitler'in fantezisi de gerçekleşmez.

Sebald, farklı tarihsel dönemleri, Bonaparte'la III. Napoléon'u, Napoléon'la Hitler'i, Paris'le Berlin'i bir araya getirdiği gibi, iki yıkım sanatçısını, Haussmann'la Albert Speer'i de birleştirir. Hitler ve Napoléon, Sebald'ın yapıtında hayalet gibi dolaşır. Adları asla çok anlamlı bir biçimde anılmaz ama okurun belleği bu iki figürü sürekli olarak izlemekle, anımsamakla görevlendirilmiştir. Sebald'ın bu tarihsel figürleri yan yana getirmesinin ardında bir tez savunma düşüncesi yoktur. Napoléon'la başlayan ve Avrupa'ya çekidüzen verme amacını taşıyan bir totaliter sürecin çeşitli imleri, evreleri yapıtın bağlamları arasına yedirilmiştir. Bir tür 'sürekli geri gelen, yinelenip duran' durumun altı çizilmektedir. Anların eşzamanlı olarak yan yana var olduğu Sebald *Almanak*'ının eşit değerdeki sayfalarından başka bir şey değildir her biri.

Yine de emin olamayız. Sebald, bir okur olarak, tarihin ve saatin çarklarının acımasız hareketiyle (muhtemelen) ilk karşılaşmasını belleğine kazımış, insanlık tarihi denen kadranın üzerinde evrensel tarih akrebinin ağır ağır hareket ettiği o ânı, o tarihi, kendi yapıtının da merkezine yerleştirmeyi, *Savaş ve Barış*'ta, Austerlitz Savaşı'ndan bir gün öncesinin anlatıldığı sahneyi sürekli anımsamaya ve anımsatmaya karar vermiş de olabilir.

"O sabah imparatorların karargâhlarında başlayan ve ondan sonraki işlere hız veren, hep aynı noktaya yönelmiş hareket, tıpkı

büyük kule saatlerindeki orta çarkın ilk hareketine benziyordu. Çarkların, çark fenerlerinin, makaraların hareketi gittikçe hızlanmış, çanlar çalmaya, heykelcikler dışarı fırlamaya başlamış, en sonunda da yelkovanla akrep bütün bu didinmelerin sonucunu belirterek ağır ağır harekete geçmişti.

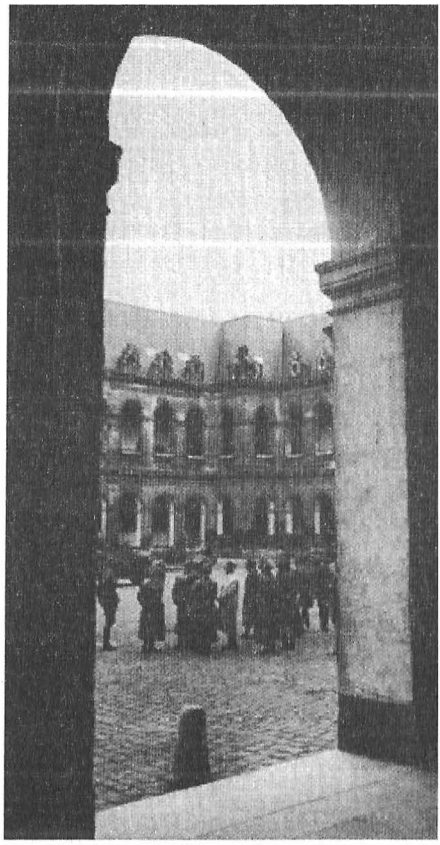
Saatlerin mekanizmasında olduğu gibi, savaş mekanizmasında da ilk hız, bir kez verildikten sonra, sonuç alınıncaya kadar karşı konulması imkânsız bir şekilde devam edip gider. Mekanizmanın ayrı ayrı parçaları da, ilk hareketi kendilerine ileten an gelip çatıncaya kadar, aynı kayıtsızlık içinde taş gibi hareketsiz durur. Öbür çarklar, eksenlerinin etrafında dişleri birbirine takıla takıla ıslık çalarak dönerken, bir başka çark, sanki daha yüzlerce yıl öyle duracakmış gibi sakin ve hareketsizdir; ama o an gelip çattı mı, bir yay o çarka da takılır, o zaman da harekete boyun eğerek, gıcırdaya gıcırdaya, döne döne, sonucunu, amacını bile bilmediği genel akışa katılır.

Nasıl bir saatte, o çeşit çeşit, sayısız çarkların eksenlerinde dönüşüyle meydana gelen tek sonuç, zamanı gösteren akrebin ağır ağır, ölçülü ilerleyişinden ibaretse, aynı şekilde o yüz altmış bin Rus'la Fransız'ın bütün o karışık hareketlerinin, bütün hırslarının, isteklerinin, pişmanlıklarının, alçalmalarının, çektikleri acıların, ansızın içlerinde uyanan gururun, korkunun ve heyecanın tek sonucu, "Üç İmparatorun Savaşı" adı verilen Austerlitz Savaşı'nın kaybedilmesi, daha doğrusu insanlık tarihi denen kadranın üzerinde evrensel tarih akrebinin ağır ağır hareket etmesi olmuştur."[42]

Austerlitz'in dikkatini bir anlığına çeken *dökme demir sütun* her şeyi hatırlamaktadır.

42 Lev Tolstoy, *Savaş ve Barış*, İletişim, s. 388-389.

Benjamin'le Austerlitz'i birleştiren en çarpıcı bağlantıyı sona sakladım. Burada *bilinçaltı konstrüksiyonunu* en bariz şekliyle görmek mümkün. *Pasajlar*'da Austerlitz'in izini sürmek ancak Sebald gibi birinin yapacağı türden bir iş olsa gerek. Benjamin, alıntılayıp, altını çizdiğim yerlerde görüleceği üzere yine tamamen kendisine mal ettiği pasajlardan birinde, meşhur Austerlitz Savaşı'yla Austerlitz Köprüsü'nün (ve tabii Austerlitz Garı'nın ve yine son bölümde ortaya çıkan Austerlitz Galerileri'nin!) ilişkisini tersyüz eder.



["Austerlitz Köprüsü!
Ünlü adı bana savaştan tamamen farklı bir şeyi anımsatır. İnsanların öne sürdükleri ve benim de usulen kabul ettiğimin aksine, adını savaştan almamıştır, tam tersine savaşa adını veren bu köprüdür. Zihnimde, hayallerime, aklımın bir karış havada olduğu okul yıllarıma ve *bazı sözcüklerin kokuları ve sesleri arasında kurduğum benzerliklere* dayanan bir açıklama oluşmuştu yavaş yavaş. *Çocukken bu bilgiyi, gizli lisanımın bir*

parçası olarak, sır gibi saklardım. İşte şimdi bu sır ortaya çıkıyor: Savaşların, seferlerin ve devrimlerin yaşandığı dönemlerde, bir çarpışmanın eşiğinde, savaşçılar, ellerinde sancaklarıyla bu çok yaşlı köprüye doğru ilerlerler ve orada, olanca ağırbaşlılıkları içinde bir kadeh Austerlitz içerlerdi. Bu harika içki, atalarımızın, Galyalıların bal ve suyu karıştırarak yaptıkları içkinin aynısıydı, yalnızca bir parça daha kekremsi ve gazlıydı." Charles Vildrac (Charles Messager), *Les Ponts de Paris*, Paris, yaklaşık 1930.]

Pasajlar'da Austerlitz Köprüsü bir kez daha geçer.

["Posta arabası, Seine boyunca, rıhtıma doğru dörtnala koşturuyor. Austerlitz Köprüsü'nün üstünde aniden bir şimşek patlıyor. Işın demeti azalıyor ve yok oluyor." Karl Gutzkow, *Briefe aus Paris,* 2. cilt, Leipzig, 1842, s. 234. Austerlitz Köprüsü, Paris'teki ilk demir yapılardan biriydi. Üstünde patlayan şimşekle, doğmakta olan teknoloji çağının simgesine dönüştü. Hemen yanı başında, romantik tekneler savuran iki siyah atıyla posta arabası vardı. Tabii bir de, olayı betimleyen Alman yazarın kalemi: Grandville tarzında muhteşem bir vinyet.]

Pasajlar'ın K maddesi şu şekilde başlar:

K

[Düş Şehri ve Düş Evi, Geleceğin Düşleri, Antropolojik Nihilizm, Jung]

"*İyi yürekli babam, Paris'te bulunmuştu.*"
KARL GUTZKOW: Briefe aus Paris, I, s. 58, Leipzig, 1842.



Bu alıntı, aynı zamanda "XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris" fragmanlarının "Haussmann ya da Barikatlar" bölümünde de yer alır. Benjamin'in, Karl Gutzkow'dan bu alıntıyı yaparken, uzun yıllar Paris'te yaşamış olan babası Emil'i düşündüğü kesin.

Anıştırmanın Benjamin'e özgü tuhaflığı Sebald'da da yinelenir. *Austerlitz*'in bu son bölümü, defalarca okumama rağmen, içinden çıkamadığım bir labirent. Tüm izleklerin tam bir tersyüz edilişle yeniden ele alındığı, sürekli başa ortaya göndermelerle zihni allak bullak eden bir kapanış.

Austerlitz, anlatıcıya, Paris'te umut, ölümsüzlük ve ölüm düşlemleriyle geçen günlerini anlatırken, geriye hiçbir iz bırakmadan sonsuza dek kaybolan babası Maximilian Aychenwald'i arayış hikâyesini de ayrıntılandırır:

"Babamın 1941 yılının Ağustos ayında ilk Paris razzia'sından sonra Drancy Toplama Kampı'nın henüz tamamlanmamış binalarına mı sevk edildiği, yoksa ertesi yılın Temmuz ayında, Fransız jandarmasının adına grande rafle dediği bir harekâtla on üç bin Yahudi hemşehrisini dairelerinden alıp götürdüğü ve yüzden fazla kurbanın çaresizlikten pencerelerden atladığı veya başka bir şekilde canına kıydığı zaman mı tutuklandığı sorusu hiç çıkmıyordu aklımdan. (...) Bazen de Maximilian mutlaka Paris'i zamanında terk etmiş, bu kovuşturmadan kurtulmuştur, diye düşünüyordum, *trenle güneye doğru gitmiş, ardından da Pireneler'i yayan aşmış* ve bu kaçışı sırasında kayıplara karışmıştır, diyordum kendi kendime."[43]

43 *Austerlitz*, s. 227-228. *Abç.*

4

Yıldızlardan Sonsuzluğa

Sebald'la Benjamin'in ortaklıklarından biri de, bir tür karşılaştırma, benzetme etiği geliştirmiş, iki şeyi yan yana getirmenin, bağdaşmaz görünen iki düşünceyi birleştirmenin ancak etik bir ilke ile mümkün olabileceğini düşünmüş olmalarıdır.

Benjamin'in nesneleri birbirleriyle karşılaştırma dürtüsü, yazısının en kendine özgü jestlerinden biridir. Ama bu ancak düşünme pratiğine faydası olduğunda meşru bir uygulamadır. "Dev toplumsal hayat düzeneği için görüşler, makineler için yağ neyse odur" dediğinde, bunu hemen anlarız. Ama karşılaştırmanın öğeleri her zaman kolayca çözülebilir denklikler oluşturmazlar, çoğu zaman içinden çıkılamaz bir eğretileme içinde yer alırlar. "Yorum ile çevirinin metin karşısındaki konumları üslup ile taklidin tabiat karşısındaki konumları gibidir: çeşitli bakış açıları altında aynı olgu. Kutsal metin söz konusuysa, ikisi de sadece sürgit hışırdayan yapraklar, dünyasal metinler söz konusuysa, vaktinde düşen meyveler." Burada bir karşılaştırma kurulduktan sonra öğelerine ayrıştırılır, benzeyen ile benzetilen bir süre sonra yer değiştirir, asıl konu neydi tam olarak anlaşılamaz. Eagleton'ın "benzerlikçilik" olarak adlandırdığı bu dilsel konumlandırma, metafor düzenindeki kaymalar, yer değiştirmeler, gecikmeler sayesinde, anlamın hemen ele geçirilebilir olmasına engel olur.

Berlin'de Çocukluk, zamandan ve mekândan artakalanlarla oynanan bir düşsel oyun gibi açılır ama dikkatli okur, satır aralarında başka bir arayışın olduğunu fark edecektir. Benjamin'in çocukluğun çarpıtılmış dünyasına giriş denemesi, nasıl işleyeceğini

baştan gösterir. "Mummerehlen"de, çocuk Benjamin, paravanlar, minderler, kaidelerle çevrilmiş bir halde, Alpler manzarasının önüne yerleştirilir. Manzaraya sırtını vermiş çocuk, yavaş yavaş, kendisini çevreleyen şeylere benzemeye, kendisi olmaktan çıkmaya, manzaraya dönüşmeye başlar. Bu giriş metni, iki farklı deneyimi iç içe verir. Çocuk, yanlış anladığı, tuhaf bir alaşımla birleştirdiği, çarpıttığı, "aslında birer bulut olan" sözcüklere bürünüp kılık değiştirmeyi öğrenmektedir. Bu ses düzeyindeki çağrışımsal yer değiştirme oyunu ile fotoğraf deneyimi birleşir; sözcükler ve nesneler, çocuğun barınabileceği mekânlara dönüşmeye başlar. Böylece Benjamin'in mekânsal dilbilgisi, bu çarpıtılmış sözcük-mekânların içinde oluşmaya başlar. Kitap boyunca birbirine eklemlenen metinlerin her biri, bu gizleme, açığa çıkarma, yanlış anlama, benzetme oyununa katılır.

"Fakat ben, burada beni çevreleyen her şeyle öyle bir benzerlik içindeyim ki, ben olmaktan çıkmışım," dediği çocukluk fotoğrafı, imgelemin işleyişini tümüyle ortaya sermektedir. Deneme yazarının en gerçek ikilemini en başından anlamış, kabul etmiştir. "Deniz hayvanının kabuğunda barınan pavurya gibi," fotoğrafın içinde, kentin içinde, başkasının yazısının, sözcüklerinin içinde barınmak.[1]

Deneme yazarı "birlikte bakma"yı dener. Burada yazının hakla hukukla ilgili bir eşiği sürekli olarak kollaması gerekmektedir. Birlikte bakmanın farklı biçimleri olabilir. Başkasının daha önce

1 Aynı imgeye Roland Barthes'ta rastlarız: "İstediğim, binbir değişken fotoğraf arasında itilip kakılan, yer ve yaşla değişen (hareketli) görüntümün her zaman (şu derin) 'kendim'le çakışmasıdır. Oysa bunun tam tersi gerçekleşir: 'kendim' hiçbir zaman görüntümle çakışmaz. (...) Durmadan kendime öykünürüm ve bu yüzden her fotoğrafım çekildiğinde bir yanlış olma, bazen de bir sahtekârlık duygusunun acısını çekerim." *Camera Lucida*, Altıkırkbeş, s. 26.

baktığı bir şeye birlikte bakılıyor olabilir, tersi de olabilir, aynı anda bakılıyor da. Her durumda bakışın yalnızca tek bir kişiye ait olmadığının bellenmesi gerekmektedir.

"Benzerlikleri keşfetme yeteneği, zaten o eski, benzeme ve benzer davranma zorunun zayıf bir kalıntısından başka bir şey değildir." Yanlış anlama ve benzetme, iki temel araç haline gelir. Benjamin kendisini bir şeylere benzetir, bir şeylerin yerine geçer: bu benzerlik oyunu, çoklu bir kimlik arayışının, hep bir başkası olma, başkası olmayı taklit etme durumunun, gereksiniminin sonucudur. Orhan Koçak, *Moskova Günlüğü*'ne yazdığı önsözde, Benjamin'in Asja Lacis'le bir özdeşleşme içine girdiğinden söz ediyordu. "Ona yakın olmak kadar, hatta daha çok, *onun gibi* olmak, *onun aracılığıyla* olmak da istiyordur." Benjamin'in birbirine tümüyle karşıt düşünceleri bir araya getirmesinden, bunları birbirine benzetmesinden önce, yaşamında vardır bu ayna oyunu. Takma adlarla oynamak, pastişlere başvurmak. Öykünme yetisi geliştirmek. Benjamin, kendisini evlerin, mobilyaların, elbiselerin örneklerine benzetenin sözcükler olduğunu söyler. Sözcükler evlere, evler sözcüklere benzemeye başlamaktadır.

"Hayal etme gücü, sonsuz küçük olanda ara değerler bulma, her yoğunluk için, bu yaygın yoğunluğun yeni, derişik doluluğunu icat edebilme, kısacası her görüntüyü, katlanmış halde duran ve ancak açılınca soluk alan ve yeni kazandığı yayılımıyla içinde sevilen insanın hatlarını sergileyen bir yelpazedeki resim gibi kabullenme vergisidir."[2]

Benjamin'in paralel kenti, başlangıç noktasındaki devinimden hız alarak, karalama defterini, kâğıda çizilmiş bir yaşantı haritasını izleyerek, yazı biçimiyle buluşur. Bu aşamada kent artık yalnızca düşlenen bir mekân olmaktan çıkmış, yazınsal mekânın

2 *Tek Yön*, s. 48.

kendisine dönüşmüştür. Mekânlar birer metafor olarak yazıyı kurmaya başlarlar. Benjamin kentten derlediği imgeleri yazıya aktarır. Yazı, kentsel imgeleri kendisine mal ederek, boş kâğıt üzerinde yeniden yaratılır.

Benjamin'in tuhaf dikkati, mekânsal olan ile yazınsal olanın sürekli birbirine benzetilmesine vakfedilmiştir. Kent ve metin, bir sayfanın tersi ve yüzü gibi işlemeye başlar. Bu benzerliğin en çarpıcı şekilde ortaya çıktığı kitap *Tek Yön*'dür. "Bu yolun adı, onu bir mühendis olarak yazarda açan kişiye atfen, Asja-Lacis-Caddesi konmuştur."

Tek Yön, yazının sayfa düzleminde kent örgüsüyle eşleştirildiği bir tür yerleştirme mantığıyla kurulmuştur. İlk bakışta gereksiz bir biçimsellik olarak görülebilecek bu tavır, bir süre sonra, metnin okunmasındaki en önemli araç haline dönüşür. *Tek Yön*, okuma eyleminin nasıl alışkanlıklara bağlı kalınarak sürdürüldüğünü gösterir. Kentte bir yürüyüş imgesini kullanır Benjamin; parçalar bir flâneur'ün yürüyüşü sırasındaki gözlemleriymiş gibi sunulur.

Tek Yön sürekli devinim halinde, ilerleyen, göze, bakışa, şimdiye dikkat kesilen, anlık izlenimleri, epifanileri hemen kayda geçiren bir metindir, adeta yazıyı kente yerleştirir. Bu anlamda *Çocukluk* ile aralarında ciddi bir fark vardır. *Çocukluk* bekleyen, sabreden, uzaklardan bir şeylerin kendisine ulaşmasını umut eden bir sabitlik durumuna kilitlenirken, *Tek Yön* devinir, olaya müdahil olmaya, gecikmeyi engellemeye çalışır. Biri uzaklıkla, diğeri yakınlıkla işler. Biri içe, diğeri dışa bakar. Kaybolma sanatının ustası, kâğıt üzerinde gezinmektedir. Amaçsızca uzayıp giden saatler boyunca rastlantının, tuhaf işaretlerin, kentin sendelemelerinin, sekmelerinin izini sürer. Kimsenin görmediği, görmek istemediği aksamaların, çarpışmaların, rastlantısallıkların polisiye öyküsünü kurmaktadır. Böylece eleştirel dil ile kurgusal dil iç içe geçirilir.

Benjamin'de sayfa, virtüözün elindeki partisyon gibi işler. Her şeyi boş bir sayfaya bakarak, oradan çıkardığını söylemek mümkün. Sayfada var olan her şey, tüm bu biçimler: sayfanın yapımı, yapısı, basım teknikleri, grafik özellikleri, harf karakterleri vs. Gazetenin kendine özgü mantığı, birçok yerde kullanılır. Fotoğrafın ilk kullanım alanı olan gazetedeki işlevi, imgenin altında yer alan yazı aracılığıyla sinemanın altyazısına bağlanır. "Saniyelerin koşarcasına geçtiği bir hayat saati gibidir roman kişilerinin tepesindeki sayfa sayıları. Hangi okur vardır ki, onlara bir kere bile olsun kaçamak, ürküntüyle bakmamış olsun?" Benjamin'in yazısı, yazı yazmakta olduğunu bir an için bile unutmaz. Seçtiği konu ne olursa olsun, üzerinde düşünmeyi sürdürdüğü ilk soru her zaman yazıyla ilgilidir.

Brecht'in edebileştirilmiş tiyatro düşüncesini benimser: "Dipnotlar ve bir noktayı kontrol etmek için sayfaları geriye çevirme alışkanlığı, oyunun yazımı için de geçerli olmalıdır." Epik oyuncudan söz ederken, *jestleri alıntılanabilir kılmak*, oyuncunun en önemli görevidir; tıpkı dizgicinin kelimeler arasına boşluk koyması gibi, jestlerinin arasında boşluk bırakabilmelidir, diyerek bu iki eylemi birleştirir. Benjamin'in mekânlarla ilişkisinde bu okuma biçiminin neredeyse metafor olmaktan çıkmış bir metafor olarak işlediğini görürüz. Haritalandırmanın bir adım ötesinde, kenti dipnotlamaktır yaptığı.

Sayfaları sık sık geriye çevirme alışkanlığı, bir meydanı kavramak için gerekli çaba konusunda bilgilendirir Benjamin'i: "Bir meydanın farkına varabilmek için, insanın oraya dört ayrı yönden yaklaşması, hatta orayı dört ayrı yönden terk etmesi gerek. Aksi halde oraya çıkacağınızı kavrayana kadar, meydan üç-dört kez hiç beklemediğiniz bir anda yolunuzu kesiyor."[3]

3 *Moskova Günlüğü*, s. 45.

Mekânla yazı birleşir, okumaya dönüşür: "Bu ilişkinin bende uyandırdığı hasret, onun çocukluğumla ne ölçüde özdeş bir şey olduğunun delilidir. Sandıkta gerçekten aradığım şey çocukluğun kendisi: mekânı, dizilip kelime olması istenen harf levhacıklarını çıtalarına oturturken elin yaptığı hareketin içinde olan bütün çocukluk."[4] Proust okuru Benjamin okuru Austerlitz de aynı imgeyi kullanacaktır: "Unuttuklarımın dizgi kasasına ait bir sürü harf ve işaret".[5]

Benjamin'in yazıya bakışının mekânsallığını gösteren en çarpıcı örneklerden biri, *Tek Yön*'de yer alır. "Risale bir Arap biçimidir. Dış görünüşü bölümlenmeler göstermeyen ve çarpıcı olmayan, cephesi Arap yapılarına uygun, iç bölümlenişi ancak avluda başlayan bir yapı. Traktatın da yapısal bölümleri dışarıdan bakınca görülmez, insanın önünde ancak içine girince açılır. Maddeler halinde yazılmışsa, bunların sözlü başlıkları yoktur, sayıları vardır. Akıl yürütmelerinin yüzeyi, rengârenk bir canlılık göstermez, daha çok, kesintiye uğramadan kıvrılıp giden bir süslemenin ağlarıyla örtülmüştür. Bu anlatışın süslemesel yoğunluğu içinde, konuya dahil olanlarla ek nitelikteki açıklamalar arasında fark gözetilmez."

Benjamin'in bu satırları yazarken dönemin modern mimarisinden, yeni kent anlayışından etkilendiği açık. *Tek Yön*, Gropius

---

4 *Berlin'de Çocukluk*, s. 62. "Okuma Sandığı" adlı bu metin *Tek Yön*'e de alınmıştır.

5 Proust'ta belleğin işleyiş mekanizmasına ilişkin metaforlarla okuma deneyimini anlamlandırmaya çalışan imgeler birbirini izler, "hatıra"nın ortaya çıkışındaki teklemeler, gecikmeler, çözülme ve çözümlemelerle okuma anındaki jestler üst üste biner. Fazla hızlı okumadan dolayı yazılı olan bir sözcüğün yerine bambaşka bir sözcük koymak ya da hiç okumadığımızı sandığımız bir eserde birdenbire karşımıza tanıdık sayfaların çıkıvermesi gibi.

ya da Le Corbusier'nin yeni mimarisinin tüm ışığına, havasına, geçirgenliğine sahiptir. Benjamin benzin istasyonlarının, metroların, trafik gürültülerinin ve neon lambalarının entelektüel yoğunlaşmayı tehdit eden dış dünyasını metinle bütünleştirmiştir. Le Corbusier kendi model evlerinden birini betimlerken aynı devinim ilkesinin, sürekliliğin altını çizer: "Arap mimarisi bize değerli bir ders verir. Bu mimari yürüyerek, ayaklar üzerinde takdir edilir: *Mimari düzen ancak yürüdükçe, hareket ettikçe gözler önüne serilir.* Kâğıt üzerinde, sabit bir kuramsal nokta etrafında tasarlanan barok mimariye ters bir ilkedir bu. Ben Arap mimarisinin dersini tercih ediyorum. Bu evde daima değişen, beklenmedik ve bazen de şaşırtıcı bakış açıları sunan gerçek bir mimari gezinti söz konusu."

Benjamin, kentlere, mekânlara ilişkin izlenimlerinden, anılarından oluşan metinlerde, sanki o an üzerinde çalışmakta olduğu konularla, okuduğu kitaplarla tartışmayı gizliden sürdürmektedir. Kentler, imgelemi ile düşüncesi arasında bir ilişki kurmasını sağlayacağını umduğu sayısız işaret sermektedir önüne. Benjamin, her birini dikkatle ele alır, her biri üzerinde düşünür. "Şimdiki, içinde bulunduğumuz haliyle Moskova, tüm olasılıkların şematik bir özetini" sunmaktadır. Kent sahnelerini okumakta ısrarcıdır. Görünümlerin ardında bir titreşim, bir komplo, gizli bir örgütlenme arar gibidir. Herhangi bir şey, bir olay, bir an, kentin özetini sunabilecek güçtedir. *Moskova Günlüğü*'nde, aralarında beş adımdan daha fazla bir mesafe bırakmadan dikilip birbirinin aynı deri dosyaları satmaya çalışmak gibi ümitsiz bir rekabete girişmelerinin olanaksız olduğunu, arkalarında bir örgütün olması gerektiğini düşündüğü göçmenlerden ya da ölüm döşeğindekilerin kurduğu bir girişim olarak nitelendirdiği dilencilerden söz eder. "Uzun bir süre, önünde harflerle dolu bir tabla bulunan

bir adamın ne yapmaya çalıştığını anlamaya çalışıp durmuştum. Onda bir falcı görmek istiyordum. Sonunda onu iş üstünde gördüm: Harflerinden ikisini sattığını ve müşterisinin galoşlarına birer baş harf gibi iliştirdiğini gördüm." Kent, sürekli olarak kendisini yineleyen, özetleyen şeylerden kurulmuş gibidir. Her parça, diğerleri üzerine söz almakta, bütünü yorumlamaktadır.

Metafor olarak kentin ortaya çıkardığı dilbilgisi, eleştirel düşüncenin kurulması için temel araç haline gelecektir. "Bir kentin ve sakinlerinin imgesi için geçerli olan şey, zihinsel süreçler için de geçerli"dir. Benjamin bu sezgisel buluşu düşünce yazılarında daha da karmaşıklaştırarak sürdürür. "Benzerlik Öğretisi" ve



"Öykünme Yetisi Üzerine"de konuyu derinlemesine ele alır. "Benzerliğin algısı her durumda bir parıldamaya bağlıdır. Kayıp gider... Kendini bir takımyıldız kadar kaçıcı ve geçici bir biçim-

de göze sunar. Nitekim benzerliklerin algısı bir zaman ânıyla sınırlı gibi görünür."[6]

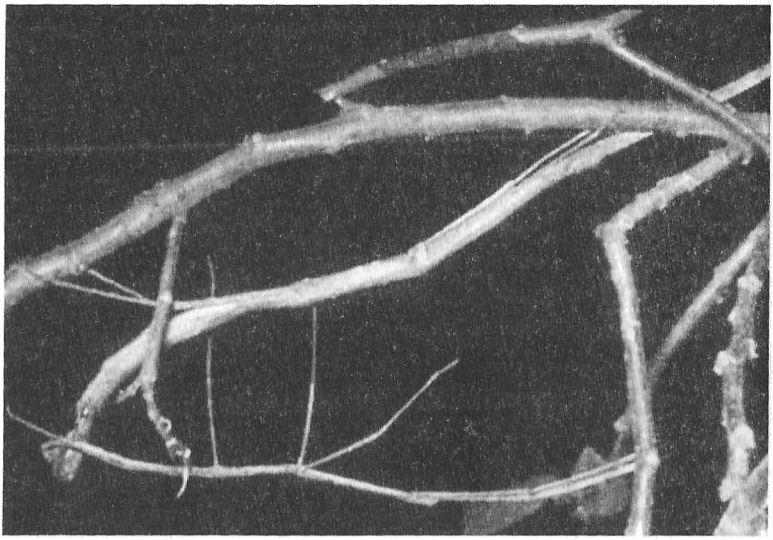
Benjamin'in yazısına damgasını vuran benzerlik algısı, Sebald'da farklı araçlarla yeniden üretilir. Benzerlik bulma arayışı giderek bir takıntıya dönüşür, en küçükten en büyüğe genişleyen bir yelpaze içinde hemen her şeye yansır. Birçok karakterin yaşamlarını feda ettikleri model/maket tutkusuyla Austerlitz'in devasa büyüklükteki labirentvari yapılara olan ilgisi araçların genişliğini gösterir.

Benzerlik arayışında Sebald'a örnek olan isimlerin başında Thomas Browne gelir. "Browne, biçimlerin görünüşteki sonsuz çeşitliliğinin içinde sürekli tekrarlanan bir model olduğunu söylemiştir, bunun bir örneği de Kyros'un bahçesi hakkındaki yazısında yer alan, eşkenar dörtgenlerin köşeleri ile bunların kenarlarının kesiştiği noktalarla oluşturulan 'baklava ağ dokusu'dur. Browne, ister canlı olsun ister cansız, her türlü materyalde, kristallere ayrılmış bazı biçimlerde, denizyıldızlarında, balık ve kuşların sırtlarında, tırtılların, kelebeklerin, ipekböceklerinin ve güvelerin çeşitli kombinasyonlara sahip gövdelerinde, insan yaratılarında, Mısır piramitlerinde, Augustus'un mozolesinde, bunların hepsinde hep aynı yapıyı keşfeder."[7]

Sebald'ın altını çizdiği, Thomas Browne'ın benzerlikler, kalıplar üretme yaklaşımının bir benzerine Benjamin'de de rastlarız. İlk dönem fotoğrafçılarından Blossfeldt, tıpkı Browne gibi, doğal tarih ile kültürel nesneler arasında var olan gizli ilişkileri ortaya çıkarır. "Blossfeldt o şaşırtıcı bitki fotoğraflarında, antik sütun biçimlerini salkım söğütlerde, totem direklerini on kez büyütülmüş kestane ve meşe filizlerinde, gotik pencere kilit taş-

6 Aktaran Eduardo Cadava, *Işık Sözcükleri*, Metis, s. 63.
7 *Satürn'ün Halkaları*, s. 30.

larını devedikenlerinde, tümüyle kalay-cam karışımı malzemede ortaya çıkarır."[8]



Benjamin'in benzerlik öğretisinin asıl kaynağı ise gökbilim, yıldızlar ve takımyıldızlardır. "Binlerce yıl önce, yıldızların oluşturduğu burçlar öykünmeye esin kaynağı olmanın da ötesinde öyle nesnelerdi ki, öykünmeci karakterleri anlamın olanaklılığı ile ilişkili olduklarını ilan ediyordu. Kadim geleneklerin araştırmacıları olarak, anlamlı şekillenmelerin, yani öykünmeci bir nesne-niteliğinin var olmuş olduğunu farz etmek zorundayız. Hem de bizim akıl edemediğimiz yerlerde, örneğin yıldızların şekillendirdiği burçlarda/takımyıldızlarda bile." Benjamin doğanın sürekli benzeşimler ürettiğini, insanın içindeki öykünme

8 *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, s. 12.

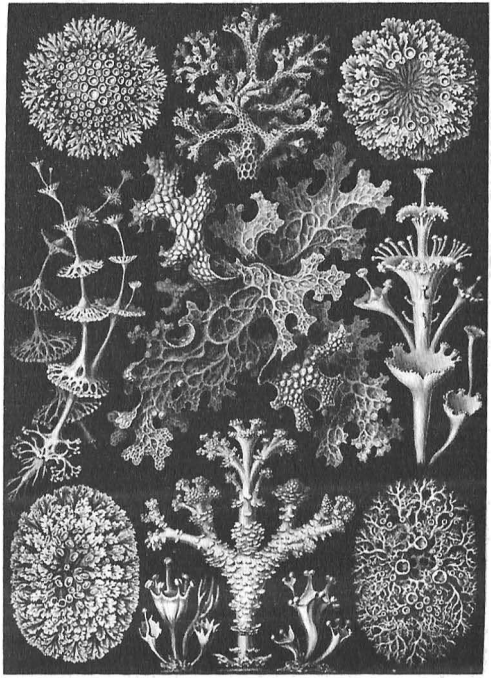
yetisinin bu göndermelere yanıt verdiğini, ancak üretilen benzeşimleri benzeşim olarak görme yeteneğinin tarih boyunca değişmiş olduğunu dile getirir. Oysa bugünkü varoluşumuzda böylesi bir benzeşim olanaklı değildir.

Satürn'deki model-benzerlik arayışı, asıl anlamına *Austerlitz*'te kavuşur. Austerlitz, daha sınırlandırılmış bir alanda da olsa, insanoğlunun yaşamında ve yarattıklarında süregiden birtakım arketiplerin, kalıpların peşine düşmüştür. Yaptığı işi her seferinde farklı tanımlamalarla, içeriklerle ifade eder. Tam olarak nasıl bir çalışmanın peşinde olduğunu anlamak olanaksızdır. Bu genişletilmiş mekânsal araştırma sürerken, metnin satıraralarında bir başka model arayışı da yavaş yavaş şekillenmekte, sonuçta ortaya Austerlitz'in asıl takıntısının, bilinçaltı arayışının nesnesi çıkmaktadır. Browne'ın "baklava" biçiminin yerini, Austerlitz'te "yıldız" biçimi almıştır. Sürekli tekrarlanan yıldız modelinin ortaya çıktığı yerler de en az Browne'ın listesi kadar çeşitlilik gösterir. Austerlitz farkında olmaksızın bu modeli izlemekte, baktığı her şeyde bu simgeyi görmeye çalışmaktadır. Yıldız imgesinin peşindeki arayış, sonunda, gerçek hikâyesinin keşfiyle sonuçlanacaktır.[9]

---

9 *Göçmenler*'in Max Aurach bölümünde yıldız yine karşımıza çıkar. "Sonunda bu pazar gezintileri sırasında şehrin dışına çıkarak çevredeki yerleri gezmeye başladım. Bu kez Victoria Station'ın hemen arkasında bulunan yıldız biçimli Strangeways Cezaevi'ni çevreleyen eski Yahudi mahallesine gittim. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'nın arasındaki döneme dek Manchester'daki büyük Yahudi topluluğunun merkezi olan bu semt, daha sonra insanların varoşlara taşınmasıyla boşaldı. Sonra tüm semt belediye tarafından yerle bir edildi. Burada bir zamanlar insanların bulunduğuna dair tek işaret, rüzgârın kırık pencere ve kapıların arasında uğuldadığı bir sıra evdi. Orada, neredeyse efsanevi bir geçmişi çağrıştıran ve yazıları artık zorlukla okunan Glickmann, Grünwald ve Gottgetreu avukatlık firmasının levhası gözüme ilişti." *Göçmenler*, s. 149.

"17. yüzyılın sonlarına doğru çeşitli sistemlerin arasından en çok tercih edilen plan olarak, önünde bir hendeğin yer aldığı *yıldız şeklindeki onikigenin* öne çıktığını anlamak mümkündür. Bunun Altın Oran'dan türetilen ideal bir şekil olduğunu söyleyebiliriz ve Coevorden, Neuf-Brisach veya Saarlouis gibi mimarların çizmiş olduğu karmaşık planların eskizlerini işin uzmanı olmayan biri bile incelese, bu şeklin gerçekten hem mutlak gücün hem de bu gücün hizmetindeki mühendislerin dehasının simgesi olduğunu hiç zorlanmadan fark edecektir."[10]



10 *Austerlitz*, s. 17.

"1940 yılında, kale, tarihinde ikinci kez onlara teslim edildikten hemen sonra, 1944 yılının Ağustos ayına kadar varlığını sürdüren bir toplama ve ceza kampı kurmuşlardı ve 1947 yılından beri de kale mümkün mertebe değiştirilmeden Belçika direnişinin ulusal anıtı ve müzesi görevini görüyordu. (...) Dünkü konuşmadan sonra kafamda, *kusursuz bir yıldız şeklindeki geometrik bir yatay kesitten* dimdik yükselen duvarlara sahip bir kale resmi oluşmuştu ama şimdi karşımda gördüğüm, dış cepheleri tamamen yuvarlatılmış, kaskatı ve yamru yumru görünen bir beton yığınıydı."[11]

Great Eastern Hotel'in içinde yer alan "Tapınak, duvarları kum rengi mermer levhalar ve Fas'tan getirtilen kırmızı akikle kaplanmış, siyah-beyaz kareli bir döşemeye ve kubbeli bir tavana sahip büyük bir salondan oluşuyor, *tam merkezinde tek bir altın yıldız*, dört bir yanındaki karanlığa ışığını yayıyordu.[12]

Kendisini çocukken evine alan Kalvinist vaiz Emry Elias, "Galler'deki Kalvinist Metodistler Kilisesi'nin yayınladığı, 1928'den 1948'e kadar bütün dinî gün ve bayramların yer aldığı (...) gri renkte, oldukça yıpranmış bir kitapçık şeklindeki bu takvime, her hafta, bir kez olsun bile ihmal etmeden, her tarihin karşısına gerekli notları düşerdi (...) O gün vaaz verdiği kilisenin adını ve bu vaaza ilham veren İncil'in pasajını kaydederdi: örneğin 20 Temmuz 1939 tarihinin altına: *at the Tabernacle, Llandrillo – Psalms CXLVII / 4 "He telleth the number of the stars and calleth them all by their names"* (Mezmurlar, 147:4 "Yıldızların sayısını hesap eder, hepsini adları ile çağırır.")[13]

---

11 *A.g.y.*, s. 21.
12 *A.g.y.*, s. 42.
13 *A.g.y.*, s. 47.

Austerlitz, gerçek adını ilk kez öğrendiği andan itibaren, yıldız motifi Napoléon'la kendi kaderini birleştirir. Austerlitz Meydan Savaşı'nı *canlandırmasıyla* ünlü öğretmeni André Hilary, Napoléon'un yaşamöyküsünü bir gökbilim alegorisiyle yeniden üretir. "Korsika kuyrukluyıldızının gökyüzünde çizdiği yörüngeyi, doğum anından Atlantik Okyanusu'nun güneyindeki sönüşüne kadar ardında bıraktığı bütün konstelasyonları, ister yükseliş ister düşüş döneminde ışığını yaydığı bütün olaylar ve kişileri, sanki kendisi de hep beraberindeymiş gibi, hiç hazırlanmaya gerek duymadan günümüze taşıyabiliyordu."[14] Austerlitz, artık yeni isminin "Austerlitz Güneşi gibi vaat dolu bir yıldız" olabileceğini düşünmektedir. Austerlitz, zaman nehri hakkındaki olağanüstü konuşmasını, kendisine göre ideal mekânın ta kendisi olan Greenwich'in sekiz köşeli yıldız gözlem odasında yapar.

"Kokpitin camlarının ardından görünüşte hareketsizmiş gibi duran, ama gerçekte ağır ağır dönen gökkubbeyi görüyorduk, hem de daha önce hiç görmemiş olduğum bir şekilde, Kuğu, Kraliçe, Ülker, Arabacı, Kuzey Tacı ve isimlerini bilmediğim diğer bütün takımyıldızlar, *yüzbinlerce isimsiz yıldızın dört bir yana saçılmış* ve ışıl ışıl yanan toz bulutlarının içinde neredeyse kaybolup gitmişti."[15]

"Ardından Sporkova Sokağı'nın 12 numaralı apartmanının kapısından içeri adım atınca beni karşılayan serinlik, hemen girişin yanındaki duvarın içine yerleştirilmiş, elektrik tertibatının yer aldığı şimşek simgeli teneke kutu, antrenin benekli yapay taş döşemesi üzerindeki *güvercin grisi ve kar beyazı sekiz yapraklı çiçek mozaiği...*"[16]

---

14 *A.g.y.*, s. 66.
15 *A.g.y.*, s. 106.
16 *A.g.y.*, s. 138.

"(...) hem şimdi yıllar önce Hilary ile kırlara yaptığımız gezintilerden birinde, kendimizi aniden Gloucestershire'da her şeyiyle Schönborn Bahçesi'ne benzeyen bir parkın kuzey yamacında bulduğumuzda, neden birdenbire dilim tutulmuş gibi kalakaldığımı da anlamıştım – ince tüylü yaprakları ve mart ayında açan o kar beyazı çiçekleriyle her yanı kaplamıştı *anemone nemorosa*."[17]

Son durak Terezín'dir. "Ertesi gün trenle Terezín'e giderken de kim olduğumu, ne olduğumu bilmiyordum." Kayıp yıldızın peşindeki amansız arayış sonunda, doğal olarak, zorunlu olarak, kampa ulaşacaktır. Sanki her şey, Austerlitz'in akademik çalışmasının, kişisel takıntılarının, algısal tercihlerinin, rastlantıların, tıpkı bir yıldız biçiminde olduğu gibi, sürekli bir uzaklaşma-yakınlaşma diyalektiği içinde kendisini çoktan unutulmuş bir merkeze doğru sürüklemesi için planlanmıştır.

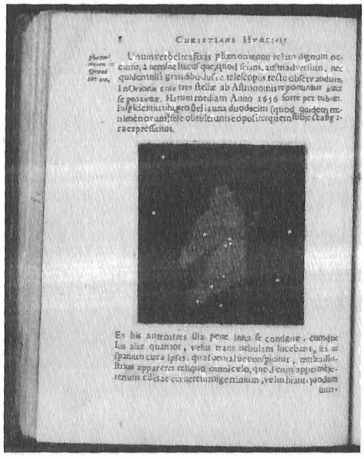
"Şimdi ne zaman geriye dönüp de Terezín'deki bu müzeyi düşünsem, dedi Austerlitz, Viyana'daki imparatoriçenin siparişi üzerine, yıldız şeklindeki kalenin gözü okşayan yeşil-kahverengi tonlarda, kendisini çevreleyen kıvrım kıvrım araziyle uyum içinde çizilmiş çerçeveli yatay kesit şeması geliyor gözümün önüne, aklın keşfettiği ve en ince ayrıntısına kadar düzenlediği bir dünya modeli."[18]



17 *A.g.y.*, s. 149.
18 *A.g.y.*, s. 179.

Yıldız-biçim, kusursuz yıldız, ideal yıldız, aklın yaratabileceği en mükemmel sistem miydi? Austerlitz imgenin tarihiyle kendi tarihinin bir noktada örtüştüğünü, kaderlerinin benzerliğini, yüceltilmiş aklın bu ideal biçiminin kendi sonunu hazırladığını (ne zaman) fark etmiş miydi? Modelin teklemeye başladığının, aksama, yıpranma, gecikme, yıkım aşamalarından tek tek geçmekte olduğunun bilincinde miydi?

Sebald'ın (Austerlitz aracılığıyla) burada bahsettiği, hem yazarın kafasında kurguladığı yıldız-kitabın (*albüm-kitap*) kendine özgü yapısı hem de belleğin işleyiş biçimidir. Kitabın kurgusu da, belleğin işleyiş mekanizması da bir yıldız biçimini taklit eder, yineler. Sürekli zikzaklar, gidiş dönüşler, bir uçtan diğer uca savrulmalar, konudışına sapıp yeniden konuya bir köşesinden bağlanmalarla ilerleyen bu mekanizma, asla zamandizinsel, tekyönlü, başı sonu belli bir güzergâh izlemez. Anlam, çeşitli karşıt güçlerin, parçaların merkeze mesafesine ve birbirleriyle ilişkilerine göre belirlenebilir ancak.



Tüm benzerlikler, yakınlaşmalar, uzaklaşmalar, halkalar gibi merkezin etrafında dönüp durmaktadır: "Satürn'ün halkaları ekvator düzlemi içinde daire biçimli yörüngeler üzerinde dolanan 'kirli' buz parçalarından ve tahminen mineral parçacıklarıyla karışmış tozlardan oluşmuştur. Bunlar bir olasılıkla, eskiden gezegenin çok yakınlarında bulunan ve etkisinde kaldığı gelgit nedeniyle yok olan bir uydunun parçalarıdır."

Sebald'la Benjamin'i buluşturan figürlerden biri de burada çıkar karşımıza. Blanqui, *Yıldızlardan Sonsuzluğa*'yı yazmayı sürdürdüğü Taureau Şatosu'nda tüm benzerlik, bengi dönüş, öykünme, yineleme, kalıp-model kuramlarını özetlemektedir. "Evrenin tümü yıldız dizgelerinden oluşur. Onları yaratmak için doğanın elinde yalnızca 100 basit öğe vardır. Doğanın bu kaynaklardan cömertçe olanaklar çıkarmasını ve doğurganlığını sağlayan karışımların sayılamayacak denli çok olmalarına karşın, sonuç ister istemez bitimli bir sayıdır, öğelerin toplam sayısı gibi. Dolayısıyla doğa, uzamı doldurmak için, ilksel ya da tipik karışımları sonrasızca yenilemek zorundadır. Her yıldız, hangisi olursa olsun, zaman ve uzam içinde bitimli sayı olarak vardır öyleyse. Yalnızca bir açıdan görünüşüyle değil, süresinin saniyelerinin her birinde olduğu gibi doğumdan ölüme değin vardır... Yeryüzü bu yıldızlardan biridir. Öyleyse her insan, varoluşunun saniyelerinin her birinde sonsuzdur."[19]

Benjamin'in dile getirdiği öykünme yetisinin kaynağı dildir. "Yıldız" belleğin, tarihin, okumanın, yazmanın metaforuna dönüşür anlatı boyunca. Sözcükler birer bulut, dil de bir takımyıldızdır. Kitap boyunca parçalanmış yıldız sürekli geri gelecektir.

"Hiç yazılmamış olan şeyi okumak. Böylesi bir okuma, en eski okumadır: Her türlü dilin öncesinde, hayvanların iç organla-

19 *Pasajlar*, s. 105. *Abç.*

rından, yıldızlardan ya da danslardan okuma. Sonraları öteki aracılar, hiyeroglifler ve rün alfabeleri kullanılmaya başlamıştır. Bir zamanlar gizli pratiğin temelini oluşturan öykünme yeteneğinin dilin ve yazının kapılarından içeri sızmasının evrelerinin bunlar olduğunu iddia edebiliriz. Böyle bakınca dil, öykünmeci davranış biçiminin en yüksek evresi ve duyusal olmayan benzeşimin en kusursuz arşivi olarak düşünülebilir."[20]

> Okuma anında tuhaf bir hisse kapılıyorum. Okumakta olduğum kitabın aynen bu şekilde, sözcük sözcük, cümle cümle (*böyle!*) yazılmış olmasının olanaksızlığı karşısında duyduğum dehşeti dile getirmem mümkün değil. Bu Blanchot'nun olanaksız yazıya metafizik bakışı değil kesinlikle. Çok daha pratik, fiziksel bir şeyden söz ediyorum. Yazının aynen bu şekilde yazılmış olması bana her zaman saçma gelmiştir. Giderek bunu bir tür yazınsal ölçüt olarak görmeye başladım. Bir kitabın, her satırı değiştirilmiş bile olsa, yine o aynı kitap olarak kalıp kalmayacağı sorusuyla ilgilenmeye başladım. Barthes'ın "konu seçimi"ne ilişkin sözlerini düşünüyorum. Neden bu konu seçilmiştir? Bunu gerektirecek ne olmuş olabilir? Okura bu nasıl aktarılır? Sebald okurken de insan bu duyguya kapılıyor. Bütün bu rastlantılardan, bağlantılardan, konudışına sapmalardan geriye ne kalıyor? Neden bunları okumak zorunda bırakılıyoruz? Bir kitabı kitap yapan zorunluluk ne? Nedir ondan asla çıkarılamayacak öz? Diğer tüm bileşen-

20 Walter Benjamin, "Öykünme Yetisi Üzerine", *Defter*, Sayı 34, s. 12.

leri safdışı bırakabilecek, vazgeçilemeyecek merkez nokta, kaynak? Bu sorunun bir değişkesi, yaşamdaki seçimler, rastlantılar, kazalar düzeneğinin ne derece değiştirilebilir olduğu olabilirdi belki.

Soruyu daha da ağırlaştırmadan, başka bir yerden deşmeye çalışabiliriz. Benjamin'in benzeştirme yöntemi, ilk başta kolay anlaşılır bir tür metaforik düzlemde işlemektedir. "Lunaparklar sanatoryumların bir ön biçimidir." Bunun altında, her şeyin zaten, çoktan belirlenmiş olduğuna ilişkin bir inanış yatmaktadır. "Daha on beşimizde ne biliyor ya da geliştiriyor idiysek, günün birinde çekiciliğimizi o oluşturacaktır." Bulduğu her taş, koparılmış her çiçek, yakalanmış her kelebek gibi, bir kâğıda aktardığı her alıntı da kendisi için bir koleksiyonun başlangıcını oluşturmaktadır. Potansiyellik durumu, giderek öncenin sonranın birbirine karıştığı, zamandizinin bozulduğu bir ilişki biçimine dönüşür. "Büyük şairler eserlerini, istisnasız olarak, kendilerinden sonra gelecek bir dünya içine oturtarak kurar; nitekim Baudelaire'in şiirlerindeki Paris caddeleri ancak 1900'den sonra gerçekleşmiştir." Artzamanlı, mantıksal bir gelişme, dönüşme süreci değildir burada söz konusu olan. İçinde barındırma, olanak olarak var etme ile bunun gerçekleşmesi arasında aynı anda hem zorunluluktan hem de kadercilikten beslenen başka ölçütler devreye girecektir. "Bir insanın geride bıraktığı, olsa olsa, bir zamanlar güzel olup da taşınmalarda bütün uzantıları kırılan, sonunda kişinin yontup yontup geleceğinin heykeline dönüştürmek durumunda olduğu alabildiğine değerli bloğa benzer." Anlam da, artık, potansiyellerden biri olarak aforizmasal cümleye ilişmiş, zamansal kaymaların, alışılmadık kapsama ilişkilerinin içine gizlenmiştir. Zorunluluk, eşyanın tabiatı gibi gösterilmekte, gelecek olanın potansiyeli, nesneye işleyen kaderciliğe işaret etmektedir.

Sebald'ın *Austerlitz*'te kurduğu yapının temelinde de "rastlantı ve kader" ilişkisi yer alır. Anlatı boyunca yinelenip duran olayların, rastlantıların, savaşların, yıkımın, büyük felaketlerin, kader ağlarının, ölülerin, hayaletlerin geri dönmelerinin nasıl bir zorunluluğa bağlı olduğunu anlamak hiç de kolay değildir.

Her şey, yine bir okuma esnasında gerçekleşmiş de olabilir. Sebald, Proust okumaktadır. Karşısına birdenbire, henüz yazmadığı bir kitaptan tanıdık sayfalar çıkıverir. *Guermantes Tarafı*'ndaki bir pasajda, aklına bile getirmemiş olduğu kitabının potansiyelini, ana gövdesini, meselesini, niyetini bulur.

"Askerlik tarihini nasıl okuyacağını bilirsen, sıradan okur için karmakarışık olan bir metin, mantıklı bir gelişim izler; tıpkı şaşkın müze ziyaretçisi belirsiz renklerle serseme döner, migren ağrıları çekerken, resimdeki kişinin üstündeki kıyafete, elinde ne tuttuğuna bakmayı bilen meraklı için son derece mantıklı olan bir tablo gibi. Ama tıpkı bazı tablolarda, resmedilen kişinin elinde bir kadeh tuttuğunu fark etmenin yeterli olmadığı, ressamın eline niçin bir kadeh tutuşturduğunu, neyi simgelemek istediğini bilmek gerektiği gibi, askerî harekâtlar da, doğrudan hedeflerinin dışında, savaşı yöneten generalin zihninde, genellikle daha eski savaşlar örnek alınarak düzenlenmiştir; bunlar yeni savaşların bir anlamda geçmişi, kütüphanesi, bilgi hazinesi, etimolojisi, aristokrat sınıfıdır. Dikkat edersen şu anda savaşların yerel, nasıl desem, mekâna ait kimliğinden söz etmiyorum. Bu da önemlidir. Bir savaş alanı, yüzyıllar boyunca tek bir savaşın alanı olmamıştır, olmayacaktır. Savaş alanı olmuşsa, demek ki iyi bir savaş alanı olmasını sağlayan belirli coğrafi, jeolojik koşulları, hatta düşmanı engelleyecek kusurları (mesela araziyi ikiye bölen bir nehir) içinde barındırmaktadır. Bu yüzden savaş alanı olmuştur ve olacaktır da. Herhangi bir oda resim atölyesi olmaz; herhangi bir yer de

savaş alanı olmaz. *Bazı yerlerin kaderi savaş alanı olmaktır*. Neyse, aslında ben bundan değil, taklit edilen çarpışma türlerinden söz ediyordum; bir bakıma stratejik kalıplar, taktik kopyalar: Ulm, Lodi, Leipzig, Cannae çarpışmaları. Bundan sonra savaşlar olur mu, hangi milletler arasında olur, bilemiyorum, ama olursa, bir Cannae'nin, bir Austerlitz'in, bir Rosbach'ın, bir Waterloo'nun ve daha nicelerinin (üstelik komutan tarafından bilinçli olarak) tekrarlanacağından hiç şüphen olmasın."[21]

Austerlitz, henüz bilmediği, dahası, bilmediğini bile bilmediği bir geçmiş hakkında ne bilebilir? Yalnızca adının Austerlitz olmasının bile ne anlama geldiğini anlayabilmesi için, adının ne anlama geldiğini bilmesi gerekmektedir. Austerlitz, adını bir savaş alanından almıştır. Bazı yerlerin kaderi savaş alanı olmaktır. Austerlitz'in kaderi, adını aldığı savaşın kaderini paylaşmaktır.

Benjamin, savaş alanı ile gar, köprü, galeri arasındaki zamandizinsel ilişkiyi tersine çevirmişti. Yeni Paris'in simgelerinin, kendilerine bu adın verilmesinden, hatta inşa edilmelerinden önce gerçekleşen bir savaşa adlarını verdiklerini iddia ediyordu. Daha doğrusu alıntılıyordu. Bu tuhaf bellek kayması, hiç şüphesiz Benjamin'in benzerlikler bulma takıntısına hitap ettiği için cazip gelmişti kendisine. Neden-sonuç ilişkisinin kesintiye uğratılması, tarihin havının tersine taranması için gereklidir. René Girard'ın bu konudaki yorumu, tarihi yorumlarken son derece dikkatli olunması gerektiği yollu bir uyarıdır aynı zamanda. Girard, Napoléon'la karmaşık ilişkisinin mimetik arzudan kaynaklandığını düşündüğü Clausewitz'le ilgili kitabında, III. Napoléon'un, Haussmann yönetiminde Paris'i tepeden tırnağa dönüştürmesinin ardında Bonaparte'ı ve felaketi unutturma amacı olduğunu ileri sürer. Iéna, Wagram, Austerlitz, Caula-

21 *Kayıp Zamanın İzinde/Guermantes Tarafı*, YKY, s. 97-98.

incourt, Fransa'yı yıkıma sürükleyen savaşlardan çok, garları, sokakları, bulvarları çağrıştırmaktadır artık.

Galip gelenler, iktidardakiler, kültürel zenginliği, tam da dehşet duygusunu ortadan kaldırmak, toplumsal belleğin yerine parıltılı, sahte, yedek bir bellek yerleştirmek, barbarlık belgesini zafer ve gurur abidesine dönüştürmek için kullanırlar. Austerlitz, bu gerçeğe adım adım yaklaşacaktır.

Kitapta her şeyin başladığı Proust ânı şudur: "Eğer ki Liverpool Street Station tadilat çalışmaları çerçevesinde sonsuza kadar yok olmadan önce, çeşitli olayların birbirini kovalaması sonucunda o Pazar sabahı oraya girmemiş olsaydım, çocukluğumda kısa sürede tamamen unutmuş olduğum kelimeler, onlara ait her şeyle beraber hâlâ hafızamın derinliklerinde kapalı kalmış olacaktı."[22] Bir zorunluluk söz konusu değildir burada. En azından metnin gereksinimleri açısından. *Austerlitz*'teki olayların birbirlerine eklemlenmelerinde herhangi bir nedensellik bağı aramak boşunadır. Romanın içsel gereksinimi diye bir şey söz konusu değildir. Yazının, yazmakta olmanın, bir şeyleri dile getirmek isterken sessizliği sürdürmenin daha olanaksız dayatması, rastlantıyla kaderi, tarihle belleği bir araya getiren başka bir zorunluluk söz konusudur.

Adorno, *Berlin'de Çocukluk*'un imgelerinin üzerine Hitler Almanya'sının gölgesinin düştüğünü söylüyordu. Austerlitz'in çocukluğu ise çoktan karanlıklar içindedir. Almanya, Austerlitz için bir *no man's land*'dir. Bir sanat tarihçisi için kabul edilebilir bir durum değildir bu gerçi. Austerlitz, daha önce Alman toprağına hiç ayak basmamış, Almanya topografyası, Almanya tarihi veya Almanya'nın günümüzdeki yaşam koşulları hakkında bilgi edinmekten hep kaçınmıştır. Büyük Alman Reich'ı, diğer dev-

22 *Austerlitz*, s. 128.

letler söz konusu olduğunda son derece gelişmiş olan topografya bilincinde o ana kadar sadece bembeyaz lekelerden ibaret olarak kalmıştır. İnanması güç olsa da, çalışması dahilinde bile şimdiye kadar hiç ilgilenmediği Almanya, karşısına birdenbire anıları aracılığıyla çıktığında, tüm gerçek yavaş yavaş görünür kılınır. Austerlitz başka bir bellekle tanışır, Almanların Avrupa'yı istilası, kurdukları köle devleti ve kurtulmuş olduğu kovuşturmayla ilgili hiçbir şey bilmediğini fark eder. Ölüm Almanya'dan gelen bir ustadır. Yahudileri kovuşturma tarihinin nasıl bir şey olduğunun ilk kez farkına varmıştır. Almanya ve himayesi altındaki devletlerin haritalarını incelemeye, döşedikleri demiryolu hatlarının güzergâhını takip etmeye başlar. Bütün Orta Avrupa'da köleliğe dayanan bir ekonomi kurulduğunu, kurbanların nereden geldiklerini ve nerede öldüklerini, hangi güzergâhlardan nereye götürüldüklerini, isimlerini, görünümlerini öğrenir.

"19. yüzyılın sona ermesiyle benim için dünya da sona ermişti. Bu dönemin ötesine geçmeye cesaret edemiyordum, oysa araştırmakta olduğum bütün burjuva dönemi mimarlık ve uygarlık tarihi, daha o zamanlar yavaş yavaş belirmeye başlamış olan bu felakete işaret ediyordu zaten. (...) Hem zaten onlarca yıldır sürekli asıl belleğimin yerini dolduran, *yani yedek bir bellek görevi gören bilgi biriktirme işiyle de meşguldüm.*"[23]

Benjamin, Proust'u yinelememişti. Sebald da Benjamin'i yinelemeyecektir. Proust o altın çağın deneyimini aynen, olduğu gibi yeniden ele geçirmeyi düşlüyordu. İstemsiz bellek bu yüzden devredeydi. Benjamin'in çocukluk deneyimleri ise, intihara eğilimli melankolik yetişkinin sıkı denetimi altındadır. Anılar kontrol edilmekte, ayıklanmakta, düşünsel bir yapıtın izleklerinè, sorunlarına uyumlu hale getirilmektedir. Yetişkin, deneyimi

23 *Austerlitz*, s. 129. *Abç.*

süzgeçten geçirir. Sebald, *Austerlitz* ile işi bir adım ileri götürür. Unutulmuş deneyimler, anılar değildir Austerlitz'in belleğine istemsizce üşüşüveren. Birtakım çağrışımlar, bağlantılar, izlenimler ortaya çıkar fakat bunların kaynağında yer alan deneyim ortaya çıkmaz. Deneyimden bağımsız, nereye oturtulacağı, hangi anlama geleceği belli olmayan, bulanık imgelerdir bunlar. Yetişkinin olduğu gibi yakalayabileceği ya da belleğinin süzgecinden geçirebileceği herhangi bir çocukluk anısı yoktur.

Sebald burada ürettiği ikili bellek kuramına ilişkin önemli bir ipucu verir. Gerçek bellekle yedek bellek arasında, Benjamin'in *erfahrung* ve *erlebnis* olarak tanımladığı aktarılan deneyim ile yaşanmış deneyim arasında, rastlantı ile kader arasında bir tür gecikme, geriden gelme, kısa devre, anımsama, anımsadığını anımsama denklemi yer almaktadır.

Asıl/yedek bellek tanımlaması, *istemli/istemsiz bellek* ilişkisine gönderir. Bu yeni denklem içinde anımsama tam olarak nereye oturmaktadır? Mekânlar kendisine bir şeyleri anımsatıyordur mutlaka, ama bir yandan da tam tersi bir işi gerçekleştirmek üzere zihin tarafından devreye sokulan kısa devre imgeleridir onlar. Austerlitz'in yaşamı pahasına sürdürdüğü "çalışması", anımsamayı engellemek, belleği sekteye uğratmak, mekân bilgisini, sanat tarihsel verileri birer "güvenlik önlemi" olarak kullanmak, kentsel bir "karantina ve bağışıklık sistemi" geliştirmek üzere iş başındadır. Bu paradoksal ilişkinin en açık şekilde ortaya çıktığı yer de bu tuhaf çalışmanın kendisidir.[24] Yedek bellek, tamamen

24 Starobinski, Batı resminin melankolik alegoriler albümünde, takıntılı ve olanaksız "çalışma"nın tamamlanamamasına ilişkin en yetkin imgenin, başka zihinlerin izlerini gösteren işaretler (ciltli kitaplar, çözümsüz denklemler) üzerine eğilmiş zihin imgesi olduğunu dile getirir. "Melankoli'nin çevresinde dağınık nesneler vardır: dağınık halde çalışma odası,

mimarlık ve kent tarihinden oluşmaktadır. Yedek bir bellek görevi gören bilgi biriktirme işi, *Pasajlar*'ı akla getirir. Benjamin yıllarca bu çalışma için bilgi verici nitelikte malzeme toplayıp durmuştur. Buck-Morss'un işler sözlük, tarihsel antrepo, teorik armatür olarak adlandırdığı *Pasajlar* dosyaları, içinde sayısız farklı projenin, kitabın potansiyel olarak yer aldığı bir dağar, bir yedek bellektir Benjamin için. Asıl belleğin, buna istemdışı bellek diyelim, kendisini gösterdiği, Austerlitz'in bilerek daralttığı alanı genişletmeye çalıştığı her seferinde, yedek belleğin (istemli bellek/çalışma) saldırısına tanık oluruz.

"Bu arada düşünme faaliyetimi böyle bir otosansürden geçirmem, içimde harekete geçen her anıyı sürekli geri çevirmem, diye devam etti Austerlitz, her seferinde daha büyük bir çaba harcamamı gerektiriyordu, bu da haliyle dil kabiliyetimi sonunda tamamen felce uğrattı, bütün çizim ve notlarımı yok etmeme, Londra'nın içinde sonu gelmez gece gezintilerine çıkmama ve gitgide daha çok sanrılar görmeme yol açtı, en sonunda, 1992 yılının yazında büyük bir sinir buhranıyla sonlandı." Anımsamaya başladıkça, çalışması anlamını yitirmekte, anılar güçlendikçe yapıt ortadan tamamen silinme noktasına gelmektedir. Austerlitz, bir süre sonra sadece inşa ettiğimiz garip şeylere, nevi şahsına münhasır hilkat garibesi yapılara hayretler içinde bakmakla yetinen bir avareye dönüşecektir. "Bir doktora tezi hazırlama amacıyla başladığı araştırmalarının, çoktan bu amaçlarını aşıp bütün bu *binaların kendi aralarındaki benzerlikler* ile ilgili bir araştırmanın sadece kendi görüşlerine dayanan sonu gelmeyen hazırlık çalışmalarına dönüşmesinin" nedeni de, hiç kuşkusuz, belleğin tekrarlanan saldırılarının artması, yavaş yavaş kendi

---

yapıtın yarıda kesildiği bir çalışma alanı ya da yer yer anıt kalıntılarının olduğu bir alan." *Aynada Melankoli*, Dost, s. 59.

geçmişine dair izlerin çoğalması, iki hafıza biçimi arasındaki mesafenin azalması ve sonuçta ortaya, hem yapıt hem de özyaşamöyküsü bağlamında sürekli birbirinden rol çalan, görüntünün bulanıklaşmasına yol açan, farklı yerleri, farklı zamanları iç içe geçiren iki ayrı düzlemin çıkmasıdır.

Tam bu noktada Sebald'ın tuhaf bağlantılandırmalarından biri daha çıkar karşımıza. Tarihlerin kendi aralarındaki benzerlikler. Yapıtın sıfır noktasına ulaştığı bu sinir buhranının yaşandığı an, tam da bir başka kitabın başlangıç anına denk gelir. *Satürn*'ün açılış cümlesi, *Austerlitz*'e bağlanır: "1992 Ağustosunda, eyyam-ı bahur sıcakları sona ermek üzereyken, İngiltere'nin doğusundaki Suffolk Kontluğu'nu yürüyerek dolaşmak üzere yola çıktım. Uzun süren önemli bir çalışmanın *bitmesinin* ardından içimi kaplayan boşluk duygusundan bu yolculuk sayesinde kurtulmayı umuyordum. (...) Yolculuğuma başladıktan *tam bir yıl sonra* neredeyse hiç hareket edemeyecek hale gelip bir taşra başkenti olan Norwich'teki hastaneye bu yüzden kaldırılmıştım belki de, ilerleyen sayfalarda anlatacaklarımı da en azından zihnimde tasarlamaya burada başladım zaten."[25] Tarihler tam olarak tutmuyor. Sebald'ın hafif kaydırma, tam olmamışlık, déjà-vu efekti olarak tanımlanabilecek yazınsal jesti burada da karşımıza çıkıyor, arada hep ince bir fark kalıyor. Okurun bu bağlantıyı kurmaması olanaksız zaten. Önemli olan, buradan ne anlam çıkarılabileceği. Hac yolculuğuna çıkan anlatıcının Austerlitz olabileceğine dair ufak bir şüphe bile durumu meşru kılmaya yetecektir.

"Tam bir yıl" önce ya da sonra, karşımıza defalarca çıkan bir ifade. "Hastaneden taburcu edilmemin üzerinden bir yıldan daha uzun bir zaman geçmesinin ardından..."; "Tüm bunlar benim

25 *Satürn'ün Halkaları*, s. 13. *Abç.*

gözümde öteden beri akıl almaz şeyler olmuştur, aynı şekilde Southwold, Gunhill'deki o akşam, tam bir yıl önce Hollanda sahilinden İngiltere'ye baktığıma inanmak da en az bunlar kadar olanaksızdı."[26] "*Ci vediamo a Gerusalemme*"[27] Örnekler çoğaltılabilir. Sebald sanki metne birtakım yazılımlar yerleştiriyor. Belirli sözcüklerin birbirleriyle bağlantılandırılması üzerine inşa edilmiş olan sistem, okurun çağrışım mekanizmasını harekete geçirecek şekilde düzenlenmiş. Metnin herhangi bir yerinde karşımıza çıkan "Kelebek", "Kaspar", "1913" ya da "Nuh'un Gemisi" sözcükleri, sayısız temanın, izleğin, motifin birleşmesine olanak verir.

"Tam bir yıl" da ardında başka bir sözcüğü, bir yeri, "geçen yıl" jestlerinin en güçlüsünü gizliyor: Marienbad. Vera, bir yerde, Austerlitz'e, annesinin, hep birlikte çıktıkları bir yolculuğu kendisine anımsatışını anımsatıyor. "Daha geçen yaz bu garda bindiğimiz bir trenle Marienbad'a gitmiştik."[28] Marienbad'da geçen bölüm ve kitabın sonunda Resnais'nin *Toute la mémoire du monde* filmine yapılan atıf filme gönderiyor. Sebald'ın, filmin ana mekânlarından biri olan Nymphenburg Sarayı'nı ele aldığı "Nymphenburg" adlı bir şiiri de var. Ama zaten *Satürn*'ün başında, bellek temasının en klasik örneklerinden biri olan *Geçen Yıl Marienbad'da* filminin kalıplaşmış ifadesi defalarca farklı bağlamlarda kullanılıyor. "Tam bir yıl önce" ifadesine rastladığımız her yerde etki perçinleniyor. Anlatı zamanını kaydırmak, o anda tam olarak nerede olduğunu gizlemek, zamandizini sekteye uğratmak amacıyla bu ifade bir tür déjà-vu olarak yineleniyor. Bu anıştırma yazılımıyla metinlerarasında işleyen bir tür dizi çıkıyor ortaya, böylelikle: Marienbad, Robbe-Grillet, Resnais, *Toute la mémoire*

26 *A.g.y.*, s. 81.
27 *Vertigo*, s. 64.
28 *Austerlitz*, s. 184.

du monde, *Morel'in Buluşu*, Borges vs. Sebald, okuru yeniden yineleme, yeniden gerçekleşme, benzerlik, rastlantının tuhaf yasaları, kayıp mekân gibi takıntılı konularına geri gönderiyor.

Austerlitz, yedek belleğin kısa devre yaptığı anlardan birini yine Marienbad bağlamında dile getiriyor: "Ben, dedi Austerlitz, dört yaşında olduğum o yaz tatilinden hiçbir şey hatırlamıyordum ve belki de çok sonraları, 1972 yılının Ağustos sonlarında, tam da orada, Marienbad'da, çok daha güzel bir hayata adım atmak üzere olduğumu hissettiğimde, bu gelişme karşısında aniden şuursuzca bir korkuya kapılmamın sebebi de buydu."[29]

Austerlitz bu mütekabiliyet ilişkisinin düğümünü Almanya'yı bir uçtan ötekine kat ettiği tren yolculuğunda çözer. Dışarıdan gelip geçen manzara, onu yıllardır huzursuz eden görüntülerin aslıdır. Ömründe ikinci kez Ren Vadisi'ne sapıp da nehrin Binger Loch kısmındaki Mause Kulesi'ni gördüğünde, Vyrnwy Baraj Gölü'ndeki kulenin neden hep yüreğini ürperttiğini de kesinlikle anlamış olur.

Terezín kampında gerçekleştirilen "güzelleştirme harekâtı", iki belleğin bir aradalığının en çarpıcı metaforudur. Gerçek kamp ile sahte kampın tuhaf ve ürkütücü bir biçimde iç içe geçmiş hali, Austerlitz'in bellekle ilgili sorularının yanıtını oluşturacaktır.

"Yeni yılın ilk günlerinde, Reich'ın yetkili mercileri, 1944 yaz başına planlanmış olan Kızıl Haç heyetinin ziyaretini, sürgün gerçeğini örtbas etmek için iyi bir fırsat olarak gördüklerinden, adına "güzelleştirme harekâtı" dedikleri bir işe girişmişler. Bu harekât çerçevesinde getto sakinleri, SS'lerin yönetimi altında geniş kapsamlı bir ıslah programının üstesinden gelmek zorunda kalmış: çimenlikler, yürüyüş yolları ve ko-

29 *A.g.y.*, s. 185.

lumbaryuma sahip bir "kül kavanozu mezarlığı" kurulmuş, dinlenmek için banklar konulup iç açıcı oymalar ve çiçek süsleriyle bezenmiş, Almanya'ya özgü yol işaretleri dikilmiş, binden fazla gül fidanı ekilmiş, yeni kurulan bebek kreşi ile çocuk yuvası kabartmalarla bezenmiş, bahçelerine birer sığ eğlence havuzu açılmış, çocukların oynaması için kum sandıkları ve atlıkarıncalar yerleştirilmiş ve şimdiye kadar en yaşlı getto sakinlerinin kaldığı, kocaman avizesinin karanlık salonda hâlâ asılı durduğu harap haldeki OREL sineması bir-iki hafta içinde konser ve tiyatro salonuna dönüştürülürken, SS'lerin mağazalarından getirtilen mallarla dört bir tarafa bakkallar, zücaciyeler, erkek ve kadın giyim butikleri, ayakkabıcılar, iç giyim mağazaları, seyahat malzemeleri ve bavul dükkânları açılmış; bir dinlenme yurdu, ibadethane, kütüphane, jimnastik salonu, postane ve kargo şubesi, ayrıca bir generale yakışır yazı masası ve kulüplerdekine benzer bir koltuk takımıyla döşenmiş bir müdür odasına sahip bir banka ve önüne çadırlarla katlanabilir sandalyeler yerleştirilerek gelip geçenleri oturmaya davet eden bir ortamın yaratıldığı bir pastane de varmış artık; ve böylelikle iyileştirme ve güzelleştirme önlemleri sürüp gitmiş, ziyaret günü yaklaşana kadar testereler çalıştırılmış, çekiçler vurulmuş, kalın ve ince fırçalarla boyalar sürülmüş ve bütün bu kargaşanın içinde –herhalde nüfusu seyrekleştirmek için– zayıf düşmüş, pek gösterilmeye müsait olmayan yedi bin beş yüz kişi daha doğuya gönderildikten sonra Terezín, aldatıcı, belki de kendi sakinlerinden bazılarının bile gözünü boyayan veya en azından birtakım ümitlere sevk eden bir Potemkin Köyü'ne dönüşmüş."[30]

Fotoğraflar, anılar, geçmiş ya da kamp, hepsi de gerçek ile sahte arasında gidip gelirler. Austerlitz'in, annesinin izini, tamamen sahte olduğunu bildiği bir filmde, "güzelleştirme harekâtı"-

30 *A.g.y.*, s. 215-216.

nın kaydında aramaya çalışması da bu ikileme iyi bir örnektir. Kendi belleğini harekete geçirmek için, Nazilerin uyguladığı yöntemin bir benzerini devreye sokarak, yedek belleğe, sahte olana başvurur. Yaşanmış deneyime düpedüz montaj olduğu, sahte olduğu bilinen bir görüntü aracılığıyla ulaşmaya çalışmak, Sebald'ın okurunu içine sokmak istediği durumdan farklı değildir.[31]



31 Terezín'de gerçekleştirilen işlemin bir benzeri, 1945 yılında Auschwitz'e giren Sovyet ordusunun çekimlerinde yinelenir. Sovyet askerlerinin anlatılarını, gazete ya da dergi kapakları için ya da Auschwitz ya da herhangi bir Nazi kampı hakkında yazılan yazıların resimlenmesi için tekrar tekrar kopyalanan elimizdeki fotoğraf ya da filmlerle ilişkilendirmek imkânsızdır. Dikenli teller ardındaki fotoğraflar, karlar erimişken, yani ilkbahar başında çekilmiş ve muhtemelen poz verdirilmiş fotoğraflardır. Annette Wieviorka, *60 Yıl Sonra Auschwitz*, İletişim, s. 26.

Belleğin yerine sahtesini geçiren Nazi ideolojisi bir başka örnekte daha karşımıza çıkar. "Görevine son verilene dek Würzburg'da bir lisede Latince ve Yunanca öğreten Leo dayı, der Aurach, bir gün Würzburg Hükümet Merkezi'ndeki kitap yakma töreninin görüntülendiği bir gazete kupürünü babamın önüne koydu. Dayım fotoğrafın sahte olduğunu iddia ediyordu. Kitapların yakılması, dedi, 10 Mayıs'ın akşam saatlerinde –bunu birçok kez söyledi– kitapların yakılması 10 Mayıs'ın akşam saatlerinde gerçekleşmişti. O saatlerde hava kararmadığından fotoğraf çekilemeyeceğine göre, Leo dayımın tahmini, daha kestirme bir yol bulunarak Hükümet Merkezi'nde başka bir toplantı fotoğrafına bir duman bulutu ve siyah bir gece göğü eklendiğiydi. Sonuçta gazetede yayımlanan fotoğraf sahteydi. Ve bu belgenin taklit oluşu gibi, dedi dayım, bu son sözleriyle iddiasını kanıtlamışçasına, aynı şekilde her şey baştan sona uydurmaydı."[32] Sebald, kendi konumunu da örnekleyen yaşamsal çelişkinin kaynağına vurgu yapar. Almanların kampta yaratmaya çalıştıkları sahte gerçeklik ile savaş sonrasında ortak oldukları sessizlik antlaşmasının, "yenileştirme harekâtı"nın benzerliğini görmemek olanaksızdır. "Armağan edilen" her iki durumda da gerçeğin, belleğin, savaşın üstünü örten sahte, kopya, yeniden üretilmiş bir şehir olacaktır.

Benjamin'in sık sık dile getirdiği, Michelet'nin "Her çağ bir sonrakini düşler" cümlesi, Sebald'ın Austerlitz aracılığıyla kurduğu ikili bellek yapısının özeti gibidir. Austerlitz'in yaşamı boyunca gördüğü, incelediği her şeyin içine sinmiş olan ikircikli durum burada asıl bağlamına kavuşur. Önüne çıkan her yeni manzara, her ev, her merdiven Austerlitz'e hem tanıdık hem tamamen yabancı gelir. Gördüğü her şey hem gerçek hem sahtedir. Her

32 *Göçmenler*, s. 173.

şeye bir tül perdenin ardından baktığını defalarca dile getiren, bir tür bulanıklaştırma içinde yaşadığını söyleyen Austerlitz'in bu bakışını güdüleyen, sahte ile gerçeğin iç içeliğidir. "Bildiği geçmişinden önceki geçmişi" olur olmaz yerlerde su yüzüne çıkar ve hemen dönüşüme uğrayarak kendisini başka görünümlerin, mekânların, imgelerin, kentlerin arasına gizler. Sürekli biçim değiştiren esnek bir yapı, bir tür kayma hareketidir söz konusu olan. Tamamen yok olmaz, bir tür déjà-vu etkisi yaratmak üzere pusuda bekler, bir binanın ayrıntısına, bir fotoğrafın köşesine, bir taşın dibine gizlenir, bir anımsamanın anımsanmasına yerleşir, orada hayalet imge olarak varlığını sürdürür.

Austerlitz'in özyaşamöyküsel arayışının kilit noktası, yaşamına ilişkin temel gerçekleri, olayları, kırılma anlarını bilmiyor olmasıdır. Bunların çok geç farkına varmıştır. Daha doğrusu böyle bir eksikliğin, gecikmenin farkına geç varmıştır. Uyanış gecikmiştir. Benjamin'in tanımı, *Austerlitz*'te kişisel bilginin keşfiyle ilişkilendirilir. "Tarihsel bakış açısından Kopernik dönüm noktası, şudur: Sabit nokta olarak 'olmuş olan' alınır ve şimdiki zaman, bilgiyi el yordamıyla bu sabit noktaya götürme işini üstlenir. 'Olmuş olan'a ilişkin olarak, 'henüz bilincine varılmamış bilgi' diye bir şey vardır; bu bilginin desteklenmesi, uyanışın yapısını taşır."[33] Burada Proust'un kayıp zamanının çok daha somut bir kayıp geçmiş, bellek, kimlik tanımı kazandığını görürüz. Tarihçinin, geç kalmış, her şey olup bittikten sonra ortaya çıkmış tanığın trajikomik konumundadır Austerlitz. Araştırma *gereği* sürekli olarak farklı mekânlarda dolaşır, bir yer onu başka bir yere sürükler fakat asıl gitmesi gereken yere ulaşamıyormuş gibi bir his içindedir. Her gittiği yerde, bir polisiye roman kahrama-

33 *Pasajlar*, 266.

nıymış gibi, çeşitli ipuçları, ayrıntılar bulgular, aralarında çeşitli bağlantılar kurmaya çalışır fakat hiçbir zaman aradığını bulamaz.

Yalnızca geçmiş yaşamın unutulmuş izlerinin bugünde kendilerini göstermesiyle değil, hiç var olmayan izlerle de karşılaşırız. Austerlitz'in kamp deneyimi yoktur. Hayatında kampa adım atmamış, bu gerçeklikten habersiz yaşamıştır. Annesinin kampa gönderildiğini bilmez. Bu durumda kamp bir anı, geçmişe ait bir iz olamaz. Başkasının aktarılmış, ödünç alınmış, mal edilmiş anısı da değildir, çünkü ailesinin geçmişini ancak kitabın sonunda öğrenir. Öyleyse kamp imgesi, Austerlitz'in yaşamına ancak anımsamanın anımsanması aracılığıyla, bir hayalet bellek görünümünde musallat olmuştur. Kendisini ancak kapalılık, sıkışma, boşluk bırakmayacak şekilde her yeri doldurma, istiflenme gibi birtakım mekânsal algılar, izlenimler aracılığıyla geçici olarak gösterir. Austerlitz, bir kilometrekare genişliğindeki gettoda altmış bin kişinin kapalı tutulduğunu okur ve tenha şehir meydanında dururken birdenbire apaçık bir şekilde, bu insanların buradan götürülmediği, tam tersine, eskisi gibi evlerde, bodrum katlarında ve tavan aralarında dip dibe yaşadığı hissine kapılır. Bu his, kitap boyunca yakasını bırakmayacak, baktığı her yerde, içine girdiği her mekânda kendisine eşlik edecektir.

Austerlitz'in düşü, iki bellek arasına sıkışmış zihnin ürkütücü çaresizliğini dile getirirken, bir kez daha, çalışmanın, bilginin, yazının, yapıtın labirentlerine açılır: "Bedenim ölü gibi hareketsiz kalakalmışken, kafamın içinde hummalı düşüncelerin dolaştığı bir uykuda, yıldız şeklindeki bir kalenin içindeydim, bütün dünyayla irtibatı kesilmiş bir zindandaydım ve her biri şimdiye kadar bulunduğum veya tarif ettiğim mimari yapılara çıkan uzun, basık dehlizlerden geçerek buradan dışarı çıkmanın yolunu bul-

malıydım."[34] Burası Taureau Şatosu'nu andırır. "*Şu anda Taureau Şatosu'nun zindanında yazdığımı daha önce de yazdım ve sonsuzluk boyunca yazacağım.* Bir masa üstünde, bir kalemle, aynı giysileri giyinmiş, tümüyle benzer koşullar altında... Böyle sürecek. Benzeşlerimizin sayısı zaman ve uzam içinde sonsuzdur."

Austerlitz, tüm mekânlarını yeraltından birbirine bağlayan devasa bir sistem inşa etmiştir. Burası, neresidir, tam olarak? Her yer, hiçbir yer. If Şatosu. Kamp, Müze, Kütüphane, Hapishane. Hepsi de aynı kapıya çıkar, hiçbir yere.

34 *Austerlitz*, s. 128.

5

Toz Örtsün Kentlerinizi

"Tezler", *Çocukluk*'la *Pasajlar*'ı birleştiren bir çözüm getiriyordu. Benjamin bu son metniyle, yaşamı boyunca izini sürdüğü iki yolu, ifade biçimini, düşünme pratiğini birleştirmeyi amaçlamıştı. Sebald da, son olduğunu bilmediği kitabında, kaderin cilvesi, benzer bir arayışın peşindedir. *Austerlitz*'te bir yanda bireysel tarih ve bellek vardır, diğer yanda toplumsal tarih ve bellek. Austerlitz hem kendi geçmişini araştırmakta, kendi belleğinin derinliklerine doğru bir yolculuk gerçekleştirmekte hem de araştırması dolayısıyla toplumsal tarih üzerinde çalışmaktadır. Sebald'ın Benjamin okuması, kahramanının ikili ilerleyişine zemin hazırlar, tezleri ikili bir okumanın nesnesi kılar. "Tezler", bu aşamadan sonra, Austerlitz'in hem yaşamöyküsel arayışını hem de tarihsel araştırmasını örneklendirir. Anımsama, aynı anda iki düzeyde birden işlemektedir. Bunu en iyi örneklendiren pasaj, 17. Tez'de dile getirilir: "Belirli bir çağı tarihin homojen akışından zorla koparmak için yakalar bu fırsatı; böylece, çağdan belirli bir yaşam çıkartır, yaşam yapıtından da belirli bir yapıt. Yönteminin sağladığı sonuç: yapıt içinde yaşam yapıtının, yaşam yapıtı içinde çağın, çağ içinde de tarihin tüm akışının korunması ve silinip gitmesidir." Sebald burada kendi anlatısının yapısını görmüş olmalı. Austerlitz'in ikili belleğinin haritasını çıkarır adeta Benjamin bu cümlelerde. "Tezler", Austerlitz'in belleğinin çoktan yazıya aktarılmış hali, hiçbir zaman tamamlayamayacağı çalışmasının özetidir.

"Tezler"e ilişkin en basit yorum cümlesi bile, anlatı içinde çok farklı okumalara yol açacaktır. Bugün geçmişi aydınlatır ve aydınlanmış geçmiş şimdiki zamanda bir güç halini alır. Bugünün bilgisi (Austerlitz'in geçmişinin sahte oluşu), geçmişi (Austerlitz'in sahte geçmişini) aydınlatır ama aynı zamanda bugünün bilgisi (Austerlitz'in gerçek geçmişinin aydınlığa kavuşturulmuş olması) öteki geçmişi (Austerlitz'in gerçek çocukluğu) de aydınlatır.

Benjamin'in en kristal cümlelerinde görünen zamansal karışıklık, Sebald'ın anlatısının katmanlarında yeniden üretilir. Şimdinin ve geçmişin eşzamanlı olarak dönüştürülmesi işlemi, anlatının asıl amacı haline gelmiştir. "Kendisinin geçmiş tarafından hedef alındığını görmeyen her şimdi'yle birlikte yok olup giden, yeri doldurulamaz, eşsiz bir geçmiş imgesidir."

Sebald'ın Benjamin okuması, tam da Benjamin'in 19. yüzyılı, modernitenin kök-imgelerini, modernizmi, endüstri çağını, kentleşmeyi okuma biçiminin bir kopyası, yeniden-üretimidir. Sebald, Benjamin'in okuma tekniklerini Benjamin'i okumak için devreye sokar. Benjamin'in metaforlarını, aura düşüncesini, diyalektik imgelerini, alegorilerini somut gerçekle buluşturur. Bu zaten Benjamin'in "uyanış", "şok" olarak nitelendirdiği materyalist yaklaşımdır. Benjamin'in imgeleminde kent, metaforik düzeyde bir tür yıkıntıya karşılık gelmektedir. Sebald, yıkılmış kentler üzerine düşünerek metaforu gerçekle buluşturur.

Toz da Benjamin'in diyalektik imgelerinden biridir. Yıkımın, savaşın, bombardımanın geride bıraktığı, bir toz yığınından başka bir şey değildir aslında. Her şeyin bulanıklaştığı, görüntünün silindiği, insanların hayalet imgelere dönüştüğü beyaz cehennem. Tarihin tozlu sayfaları, basmakalıp, oysa gerçektir. Tarih bir toz üretimidir. Tarihin kımıldamadığına, olduğu yerde durup toz biriktirmekte olduğuna dair maddi kanıt. Toz Paris'in

üzerine çöküyor, ortalığı karıştırıp sonra yeniden dibi boyluyor. Pasajlara dalıyor, köşelerde birikiyor. Burjuva salonlarının kadife perdelerine, döşemelerine dadanıyor. Musée Grévin'deki tarihî mum heykellere yapışıyor. Kadınların kıyafetlerindeki son moda kuyruklar yerdeki tozları süpürüyor. Louis-Philippe yönetiminde, toz, devrimlere bile bulaşıyor.[1]

Benjamin'in kanıtı, yolu-üzerinde-durdurulmuş-tarihin takip eden tozlu sahnesidir. Garde Nationale'daki bir firarla başlamış, Bourbon Hanedanı'nın alaşağı edilmesi ve yerine Orléans Hanedanı'nın ve "burjuva kral" Louis-Philippe'in geçmesiyle sonlanmış olan 1830 Devrimi'nden on iki yıl sonra, genç Orléans Prensi'nin evlilik planları vesilesiyle gerçekleşmiş bir hadisedir bu: devrimin ilk belirtilerinin ortaya çıkmış olduğu balo salonunda büyük bir kutlama düzenlenecekti. Genç evli çift için salonun temizliğine girişildiğinde, salonun hâlâ 1830 Devrimi'nin bıraktığı gibi olduğu görülmüştü. Yerlerde askerî şölenin izleri duruyordu – cam kırıkları, şampanya mantarları, Garde du Corps'un çiğnenmiş rozetleri ve Flanders taburunun subaylarının merasim kurdeleleri.[2]

Aynı imgeye Sebald'da da rastlarız. "Gerçekten de, dedi Austerlitz, odada her şey yüz elli yıl önce bırakıldığı gibi duruyor olmalıydı. Üstündeki arduaz levhalar ile iyice ağırlaşan büyük maun masa hâlâ yerinde duruyordu; puan sayma aleti, duvardaki altın çerçeveli ayna (...) bütün bunlara bir daha hiç dokunulmamış ve hiçbir şey hiçbir şekilde değiştirilmemişti. (...) Normalde geri alınamaz bir şekilde akıp giden zaman sanki burada durmuştu, arkamızda bıraktığımız yıllar sanki hâlâ gelecekte yer alıyordu ve çok iyi hatırlıyorum, dedi Austerlitz, Ashman ile Iver Grove'un

1 *Görmenin Diyalektiği*, s. 115.
2 *A.g.y.*, s. 432.

bilardo odasında dururken Hilary saatlerin ve günlerin akışına ve nesillerin değişimine bunca zaman kapalı kalan bu odada yalnız bizim değil, bir tarihçinin duygularının dahi allak bullak olacağını söylemişti."[3] Çarpıcı olan, bu imgeyle yukarıda sözü geçen saatlere ateş etme imgesinin aynı hikâyenin içinde yer almasıdır. İkisi de Benjamin aracılığıyla 1830 Devrimi'ne bağlanır.

Toz, Sebald'ın kendisiyle özdeşleştirdiği Manchesterlı ressam Max Aurach'ın resimsel üretiminin de temel hammaddelerinden biridir. Ressam, resmetmekten çok, bir tür kazıma işlemi gerçekleştirmekte, en dibe, imgenin de, resmin de, tuvalin de köküne inmeye, görünmezin kalıntılarına ulaşmaya çalışmaktadır. Kendi kendisinin palimpsesti. "Tam ortada ise üstünde yılların tozu birikmiş kuzey penceresinden sızan ışıkta Aurach'ın sehpası duruyordu. Ressam bol miktarda boya kullandığı ve çalışırken bunu tekrar tekrar keten bezinden kazıdığı için atölyenin tabanı merkezde birkaç parmak kalınlığında, kenarlara doğru incelen, kömür tozuyla karışık, kabuk bağlamış bir kütleyle kaplıydı. Yer yer bir lav yığınını andıran bu nesne, Aurach'a göre bitmek bilmeyen çalışmasıyla ortaya çıkarabildiği tek şey ve aynı zamanda başarısızlığının somut kanıtıydı. Bir kez laf arasında, atölyesinde her şeyin olduğu gibi kalmasının, hiçbir değişiklik olmamasının kendisi için çok önemli olduğunu belirtti. Resmin bitmesinden sonra geriye kalan çöpten ve gece gündüz odayı dolduran, zamanla dünyada en sevdiği şey haline gelen tozdan başka, eşyalara hiçbir şey eklenmemeliydi. Toz ona ışık, hava ve sudan daha yakındı. Dünyada en sevmediği şey tozu alınan bir evdi ve kendisini en rahat hissettiği ortam, maddenin tabaka tabaka dağılmasıyla oluşan gri kadifeye benzer silisyum tortusunun altında eşyaların kendi hallerinde durdukları rutubetli yerlerdi. Gerçek-

3 *Austerlitz*, s. 99-100.

ten ben de bazen Aurach'ın haftalarca süren portre çalışmalarını izlerken başlıca amacının *toz yaratmak* olduğunu düşünüyordum. Güçlü kalem darbeleriyle, kendini vererek ve böylece çok kısa bir süre içinde söğüt ağacından kalemlerden on iki tanesini bitirerek kalın ve deri benzeri bir kâğıda resim çizmesi gibi kömürden kararmış yün bir bezle çizdiklerini sürekli silmesi de tek bir edimden, yalnızca geceleri sona eren bir toz üretiminden ibaretti."[4] Aurach'ın sanatsal üretimi, büyük bir şiddet içermektedir. Temsil etme eylemi, bizzat yıkımın kendisine dönüşmüştür.

Kafkaesk, her şeyden önce mimari bir imge çıkarıyorsa karşımıza ya da Borgesyen dediğimiz aslında bir tür yazıya geçirilmiş labirentse, Sebald da, yazının karşılığı olabilecek bir tür mimari bakış yaratır. Yıkıntıdır bu. Her yapıda gizlenmiş yıkım. "Bugün sanatoryumun tümüyle yok olması için tek umudum artık farelerde, bir de ağaç kurtlarında. Bu evin yıkılmasıyla ilgili sık sık gördüğüm bir rüya var, dedi Dr. Abramsky, sol avucunun içine bakarak. Sanatoryum yüksek bir tepede duruyor ve ben binanın hem tümünü hem de her ayrıntıyı görüyorum. Bütün bölümlerin, ahşap iskeletin, çatının, kirişlerin, kapı gövdelerinin ve tahta kaplamaların, yerlerin, döşemelerin ve merdivenlerin, tırabzan ve parmaklıkların, çerçeve ve kornişlerin görünüşte sağ-

4 *Göçmenler*, s. 151-152. Müzeye tozu ilk sokan isim ise hiç şüphesiz Duchamp'dır. *Toz Üretimi* (ya da daha şiirsel bir ifadeyle Tozun Islahı ya da Tozu Yükseltmek, Toz İnşa Etmek, Toz Yetiştirmek...) Duchamp'ın tuhaf hazır-yapıtlarından birinin adı. Duchamp'ın Man Ray'e sipariş ettiği fotoğraf, *Büyük Cam*'ın bir yıl boyunca tamamen tozlanmasının ardından çekilir. Tozun konilerin bir bölümü üzerinde birikmiş kısmı, cam temizlendikten sonra olduğu, yetiştiği yerde, zamanın geçişinin işareti olarak bırakılır. Fotoğraf, havadan çekilmiş bir manzara görüntüsünü andırmaktadır. Man Ray, iki yıl sonra Proust'u ölüm döşeğinde görüntüleyecektir.

lam olmalarına karşın içlerinin tümüyle oyulmuş olduğunu, bir gün böcek sürüsünün içinden seçilmiş bir tanesi hafif bir çene darbesiyle binaya dokunduğunda her şeyin yerle bir olacağını biliyorum. Sonra beklenen olay gerçekleşiyor, bina gözlerimin önünde ağır ağır çöküyor, büyük, sarımtırak bir toz bulutu havaya kalkıyor ve sanatoryumun bulunduğu yerde pudra kadar ince, çiçek tozuna benzer, incecik bir talaş yığını kalıyor."[5] Yıkılmanın eşiğine gelmiş Midland Oteli, dev boyutlu, yarısı kuma gömülü ve insana dehşet veren muazzam büyüklükteki Roches Noires Oteli, Samaria Sanatoryumu. Sebald'ın dehşetle bakmaktan kendini alamadığı bu muazzam büyüklükteki yapıların anlamı nedir? Bunları yalnızca yıkımın alegorileri olarak mı görmek gerekir? Mimarinin metafora dönüşmüş halleri midir bunlar? Neyi imliyorlar?

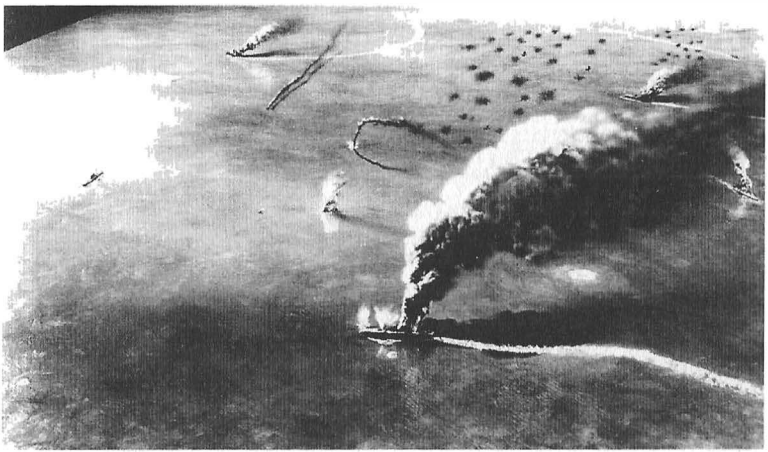
Austerlitz yıkımın öngörüsüne sık atıfta bulunur kitap boyunca. "Olağanüstü büyüklüğe ulaşan yapılar kendi yıkımlarının gölgesini önceden etraflarına salmaktadırlar ve bu binalar daha en baştan, sonradan bir enkaz halinde var olacakları göz önünde bulundurularak tasarlanmışlardır."[6] Sanki her şey zaten, çoktan, yıkılmak için inşa edilmektedir.

Austerlitz'in bile isteye altını çizdiği, bu seçilmiş yıkıntılar dünyasının, belleğin kırılgan yapısının, yıkıma meyilli doğasının bir metaforu olduğu mudur yalnızca, yoksa belleğin her şeyi unutuşa sürükleyen sonsuz akışı mı bu yıkımları simgeleyen bir metafora dönüşmüştür? Fark önemlidir. Neyin peşinde koşmuştur Austerlitz, belleğin mi, yıkımın mı?

Toz, *Satürn*'ün yapısını oluşturan öğelerden biri değil miydi aynı zamanda? "Satürn'ün halkaları ekvator düzlemi içinde daire

5 *Göçmenler*, İletişim, s. 106 / Can, s. 111.
6 *Austerlitz*, s. 21.

biçimli yörüngeler üzerinde dolanan 'kirli' buz parçalarından ve tahminen mineral parçacıklarıyla karışmış tozlardan oluşmuştur. Bunlar bir olasılıkla, eskiden gezegenin çok yakınlarında bulunan ve etkisinde kaldığı gelgit nedeniyle yok olan bir uydunun parçalarıdır." Sebald'ın anlatıları tozdan, küften, pastan, zamanın geçişinin bu geri dönüşsüz imlerinden geçilmez. Yıkımın maddi göstergesi toz, yıpranmanın, eskimenin, aşınmanın imgesi küf her yeri kaplamıştır. Kitaplara yayılmış fotoğrafların tümü tozlu



bir albümden çıkarılmış gibidir, yüzeyleri bulanık, lekeli, neredeyse görünmez olmuş imgeler. Benzerleri de eklenir bunlara. Austerlitz'i evlatlık olarak yanına alan vaizin karısı Gwendolyn, kendisini günden güne eriten nedeni bilinmez hastalığına ancak tuhaf bir pudralanma gereksinimiyle karşı koyabilmektedir. Pudra kısa süre sonra bütün eve yayılır, her yer havadaki nem nedeniyle ayaklarının altına bulaşan bir tabakayla kaplanır. "Hasta odasının pencereleri kapalı duruyordu ve milim milim her yeri

kaplamış olan ve üzerinde yürüye yürüye adeta patikalar açmış olduğumuz beyaz pudranın da ışıl ışıl parlayan karla hiç ilgisi yoktu. (...) Hayır, vaizin evine dolan taze kar değildi; burayı dolduran, nereden geldiğini bilmediğim melun bir şeydi."[7] Austerlitz evi tıka basa dolduran bu toz yığınını *arsanik dehşet* olarak tanımlar. "Buna uzun süre bir isim de koyamadım, ta ki çok sonraları bir kitapta, aslında hiçbir anlam ifade etmeyen, ama, dedi Austerlitz, anlatılmak isteneni hemen kavradığım "arsanik dehşet" ifadesini görene kadar." Nedir bu, hem hiçbir anlamı olmayan hem de her şeyi bir anda aydınlatıveren ifadenin gizemi?

Victor Klemperer'in ünlü cümlesini düşünüyorum: "Sözcükler küçücük arsenik dozajları olabilirler." *LTI*'de (*Lingua Tertii Imperii - Nasyonal Sosyalizmin Dili*) bulduğu, uzun uzun baktığı, incelediği, anımsadığı her sözcükle tekrar tekrar altını çizer: dil tehlikelidir, herkes dile eleştirel bir dikkat göstermeli ve kendini ona bilinçsizce bırakmamalıdır. Klemperer, nasyonal sosyalizmin her yere sinen dilini bir tür zehir olarak görür, ölüm komplârında şıringayla verilen fenol kadar etkilidir bu zehir. "Nazizm, insanların etine ve kanına tek tek sözcüklerle, deyimlerle, cümle formlarıyla giriyor, milyonlarca defa tekrarlayarak kendini dayatıyor, bunların mekanik ve bilinçsiz bir biçimde devralınmasını sağlıyordu."[8] Bu küçük dozajlar, farkında olmaksızın yutulur, bir etki yaratmıyor gibi görünür ama bir süre sonra zehir etkisini gösterir.

7 *Austerlitz*, s. 60.

8 Victor Klemperer, *LTI - Nasyonal Sosyalizmin Dili*, İletişim, s. 25.



Klemperer, düşüncesini Schiller'in "*senin için nazmeden ve düşünen gelişkin dil*" deyişinden hareketle kurar. "Ama dil sadece benim için nazmetmek ve düşünmekle kalmaz, duygularımı da yönlendirir, kendimi ona doğallıkla, bilinçsizce bıraktığım oranda tüm ruhsal varlığıma yön verir." *LTI* baştan sona bu bilinçdışı sızma hareketinin, zehrin tüm sözcükleri, sözcük öbeklerini, cümle formlarını tek tek ele geçirişinin kanıtlarından oluşur.

Önceleri oyunbaz bir parodi, daha sonrasında, çırpıştırılmış acil hafıza yardımı, çok geçmeden de bir tür meşru müdafaaya dönüşür. *Ceza seferi, tertip etme, tarihsel, emsalsiz, ebedi, kotarmak, fanatik, kömür arakçısı, sistem, organize etmek, insan malzemesi...* Klemperer, ölümü her an ensesinde hissettiği bu korkunç dönem boyunca, eline geçen her türlü yazılı belgeden, sokakta kafasını bir an için kaldırmaya cesaret ettiği o ender anlarda dikkatini çeken tabelalardan, kulağına çalınan konuşmalardan kazıya kazıya çıkarttığı, yanlış anlaşılmış, tuhaf bir alaşımla birleştirilmiş, çarpıtılmış, "aslında birer bulut olan" sözcükleri yerli yerine oturtmaya, onların yavaş yavaş LTI'yi kuran başkalaşımlarını kaydetmeye çalışır. LTI'nin isimler üzerinde nasıl bir dayatmaya sahip olduğunu anlatırken, tuhaf bir isim dönüşümü örneği de verir: Rektör, nasyonal sosyalist belediye meclisi üyesi ve meslektaşımız kürsüsüz profesör Israel'in "Bakanlık müsaadesiyle" eski aile soyadını aldığını bildiriyordu. "16. yüzyılda Lausitz'te Oesterhelt olan bu isim bozularak Uesterhalt, Isterhal (keza Isterheil ve Osterheil), Istrael, Isserel vb. üzerinden Israel'e dönüşmüştü."[9]

---

9 *LTI*, s. 90. Tek bir kelimenin hatırası, Perec'i de meşgul etmiştir. "Hatıram sahneye ilişkin bir hatıra değil, kelimeye ilişkin bir hatıra, kelime halini almış o harfin, tek bir harften oluşan dildeki o biricik adın, işaret ettiği şeyin biçimini taşıması açısından da biricik olan o adın tek hatırası; ama aynı zamanda geçersiz diye üstü çizilmiş kelimenin de işareti (...) düşsel bir geometrinin çıkış noktası; bu geometride çift V temel figürü oluşturur, bu figürün sayısız defa birbirine dolaşması ise çocukluğumun tarihinin başlıca simgelerini belirtir: uçlarından birbirine yapıştırılmış iki V bir X çizer; X'in kollarının boyunu eşit ve dikey parçalar halinde uzatırsak bir gamalı haç elde edilir (卐) ki bu da bir ʃ şeklindeki parçalardan birini alt dirseğinden 90 derecelik bir açıyla döndürünce kolayca ʃ işaretine dönüşür; iki V'yi biri baş aşağı, biri baş yukarı üst üste bindirirsek (Ж) figürünü elde ederiz ki bunun da kollarını yatay olarak birleştirmek bir

Sebald, daha işin başında, akademik yazının sınırlandırmalarından kurtulma düşüncesi zihninde belirdiği andan itibaren, kendisini kaptırdığı bu tutkunun "şüpheli, güvenilmez bir meşguliyet" olduğunun bilincindedir. Yapıtının temelinde de bu dilsel hassasiyet vardır. Nazizmin, faşizmin, ideolojilerin, her türlü güç isteminin dayattığı dilsel rejimin, bilinçaltında işlemeyi sürdüren karanlık mekanizmaların, anımsamanın farklı yollarıyla her seferinde dönüşen gerçekliğin yazınsal karşılığını bulmaktır amacı. Bu yüzden yazısı, farklı kaynaklardan gelen, birbirlerini değilleyen sayısız dilsel araçtan meydana gelmektedir. Sebald'ın yazısı, kendi kendine nazmeder ve düşünür. Yapıt, zehirli dilin türlü biçimlerinin bir albümü gibidir.

Klemperer'in deneyimi, Sebald'ı okumanın da en iyi yöntemlerinden birini sunmaktadır: "Edebi olana dönük filolojik ilgimin özgül olarak dilsel olana çevrilmesine –böylece genişlemesini mi, daralmasını mı sağlayan, demeliyim?– yol açan *anı ve kelimeyi* gayet iyi biliyorum. *Bir metnin edebi bağlamı birdenbire önemsiz hale gelir, tekil bir kelimeye, tekil bir biçime odaklanılır.* Çünkü o tekil kelime bir devrin düşüncesini açar bakışa, bireyin düşüncesinin içinde yattığı, onu etkileyen, belki de yönlendiren genel düşünüşün görülmesini sağlar. *Elbette, tekil kelime, tekil deyim, içinde yer aldığı bağlama göre tamamıyla farklı hatta zıt denecek kadar farklılaşan anlamlar kazanabilir*; böylece yine edebi olana, önümüzdeki metnin bütününe geri geliriz."[10]

Bu gelgit hareketi, tek bir sözcüğün her şeyin önüne geçip okumayı geciktirecek kadar baskın hale gelmesi, adeta metne musallat olması, Sebald okurunun sık yaşadığı bir deneyimdir.

Yahudi yıldızı (✡) elde etmek için yeterlidir." Georges Perec, *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*, Metis, s. 78-79. Abç.

10 *LTI*, s. 169. *Abç.*

Sözcüklerin, cümlelerin, hatta tonlamaların bile kendilerine ait hafızaları vardır. Sebald'da sözcükler, hayalet olarak, alıntı olarak, etkilenme endişesi olarak, imgenin negatifi olarak geri dönerler. Tek bir sözcüğün nasıl, birdenbire çağrışımların, anıların, okumaların akışına kapılarak bambaşka bir anlam düzeyine yükselebileceğini gördük. Austerlitz, dökme demir sütun, *arsanik*, yıldız, toz, düşünmektedir.

Toz, küf, pas, kül, kar... Havadan üzerimize yağan dehşet imgeleri. Kum da, geniş çağrışım gücüyle, Sebald'ın kataloğunda sık sık boy gösterir. Genel olarak tek bir "olay"la ilişkilendirilir kum imgesi. İbranilerin Sina Çölü'nü aşmaları, çölde kurdukları kamp, günler boyunca nereye baksalar, gözün seçebildiği en uzak yerde bile, gökyüzü ve kumdan başka hiçbir şey görmemeleri, Sebald'ın anlatıcılarının nereye baksalar akıllarına gelen ilk izlenimdir. Austerlitz, pek çok gündelik sahne karşısında yaptığı gibi, Paris'teki yeni Ulusal Kütüphane'nin lobisindeki ziyaretçilerin bile, Sahra Çölü veya Sina Yarımadası'nı geçerken son akşam kızıllığında çömelmiş olduklarını düşünür.[11]

11 Kum imgesi, Flaubert'de de karşımıza çıkar. "Janine'in anımsayabildiği kadarıyla, kuma gömülmek gibi bir şey bu, demişti Flaubert. Büyük olasılıkla, diye düşünüyordu Janine, Flaubert'in pek çok eserinde kumun böylesine önemli olması bundan kaynaklanıyordu. Her şeyi ele geçiriyordu kum. Flaubert'in gece ve gündüz düşleri durmaksızın olağanüstü büyük toz bulutlarına gömülüyordu; Afrika kıtasının kurak düzlükleri üzerinde kıvrıla kıvrıla kuzeye doğru ilerleyen toz bulutları Akdeniz ve İber Yarımadası üzerinden geçiyor, nihayet Tuileries Sarayı'nın bahçesine, Rouen'ın kenar mahallelerinden ya da Normandiya kasabalarından birinin üzerine kül gibi süzülerek düşüyor, sonra da köşe bucak demeden her yere giriyordu. Emma Bovary'nin kışlık elbisesinin kıvrımlarındaki tek bir kum tanesinde, demişti Janine, Flaubert bütün Sahra Çölü'nü görmüştü ve her bir toz zerresi onun için Atlas Dağla-

Satürn'ün gizli yazarlarından Thomas Browne, "Ölü Külü Kapları" üzerine söz alırken, Sebald'ın takımyıldızının eksik köşesini tamamlar: "Haşhaş tohumları her yere saçılıyor ve biz bir yaz günü ansızın yağan kar gibi üzerimize bir sefalet çöktüğünde, unutulmaktan başka bir şey istemeyiz."[12] Unutulmanın tozları. Yaz günü birdenbire yağan kar, kıyamet alametlerini düşündürür, Sebald'ın asıl vurgusuysa Benjamin'in ünlü metaforlarından birinedir. "Bombardıman uçakları bize Leonardo da Vinci'nin insanın uçuşundan ne beklediğini hatırlatıyor; 'dağ zirvelerinde kar bulmak ve sonra geri dönüp yaz sıcağında kavrulan şehrin sokaklarına serpiştirmek için kendisini havaya yükseltmesi gerekecekti.'"[13]

Toz, Benjamin'de olduğu gibi, Sebald'da da son derece hızlı hareket eden diyalektik imgelerden biridir. Sebald kendi oluşturduğu takımyıldız içinde / takımyıldızlar arasında sık sık ve olağanüstü hızlı bir biçimde devinir. Konudan konuya, bir izlekten diğerine atlama tekniği ile mekânlar ve zamanlar arasında gerçekleştirdiği yolculuklar arasında büyük benzerlik söz konusudur;

---

rı kadar ağırdı." *Satürn*, s. 72. Flaubert'in "çalışma" ile özdeşleştirdiği "kuma gömülme" imgesi, fazla gecikmeden Janine'in (Aurach'ın, Hamburger'in, Benjamin'in, Austerlitz'in işliklerini unutmadan) bürosunun gerçekliğiyle örtüştürülür. Kitaplar, fotoğraflar, belgeler, seminer notları, mektuplar, yazılar, alıntılar, içeriği bilinmeyen kâğıtlar, kâğıt yığınları, kâğıt selleri adeta gerçek bir yeryüzü parçası oluşturur.

12 *Satürn'ün Halkaları*, s. 33.

13 *Görmenin Diyalektiği*, s. 270. Alıntı aslında Benjamin'e değil, Pierre-Maxime Schuhl'a ait ama *Pasajlar*'daki tüm alıntılar gibi Benjamin'e ait. Benjamin, "Teknik"te, aynı motifi yine kullanır: "Teknik, 'nehirleri ıslah edecek yerde insan selini siperlere yöneltmekte, uçaklarından tohum atacak yerde kentlere yangın bombaları yağdırmaktadır; gaz savaşında ise Aura'yı yeni bir biçimde ortadan kaldırmaya yarayan bir araç bulmuştur." *Pasajlar*, s. 79.

bir tür hız kataloğu oluşturur ve elindeki tüm araç-gereçleri farklı hızlarda tekrar tekrar dener. Okurun okuma hızını denetlemek için, metnin hızını, fotoğrafların hızını, çağrışım hızını tek tek ayarlaması gerekmektedir. Ayrıca kendi kitapları arasında ve kendi kitaplarıyla öteki kitaplar arasında gerçekleştirdiği anlık sıçramalar da bu hız şemasında sürekli birtakım pürüzlerin, kısa devrelerin ortaya çıkmasına yol açar. Bu teknik malzemeye bir de içeriklerin kendi hızları eklenir. Tarihin hızı ile belleğin hızı aynı değildir. Anımsamanın da, unutmanın da zamanın çizgilerini belirsizleştiren kendilerine özgü bir ritmi vardır.

Anlatının birdenbire hızlanması, anımsama ile fiziksel yer değiştirmeyi birleştirir. İngiltere'deki Hac yolculuğu, başka yolculukların anısıyla birdenbire kesintiye uğrar. Yolculuk, yavaş yavaş, yolculuk içinde yolculuk içinde yolculuk anlatısına dönüşür. "Sebald" Southwold, Gunhill'de tek başına otururken, tam bir yıl önce Hollanda'da geçirdiği günleri anımsar. Amsterdam'daki bir otelin salonunda, sonuna yaklaştığı (başka bir) yolculuğun duraklarıyla ilgili çeşitli notlar alır; Bad Kissingen, Baden, Zürih, Münih ve ismini aldığı Aziz Sebaldus'un Nürnberg'deki mezarına yaptığı ziyaret. Bu birbirine eklenerek bir tür zaman-mekân sıkışması yaratan anımsama şemasının sonunda, anı gerçekle buluşur, anlatıcı anlatmayı sürdürürken harekete geçer, anımsadığı Amsterdam'dan anımsama yerine, Norwich'e uçakla geri döner. Kentlerin sürekliliği. Benjamin'in, kendi yaptığı resme giren Çinli ressam hikâyesi gibi. Tek bir yerden yüz tane yeri emecek güçte bir bakışın yaşattığı deneyimdir bu. Anlatıcı müthiş bir hızla, adeta bir kayzerpanoramaya bakar gibi, bu insansız dünyayı kat eder. "İster Newfoundland üzerinde uçalım, ister karanlık çöktüğünde Boston'dan Philadelphia'ya kadar uzanan ışık seli üzerinde ya da Arabistan'ın sedef gibi parıldayan çölleri, Ruhr

bölgesi ya da Frankfurt üzerinde, hiç insan yokmuş gibidir her zaman."[14] Sebald'ın anlatıcısı hem mekânda hem metnin içinde hareket etmektedir. Metinlerin tümünde karşımıza çıkan kelebekler, hayaletler, göz hastalıklarına bağlı olarak gelişen anlık deviniler hep bu hareketin altını çizer.

Hızla, hızlı anlatımla ilgili bu nitelik, Sebald'da yine Benjamin üzerinden karşımıza çıkar. Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı" metninde, Leskov'la birlikte ele aldığı Johann Peter Hebel'deki bu becerinin altını çizmektedir. *Renli Aile Dostunun Antolojisi*'nde yer alan "Beklenmeyen Kavuşma" adlı öyküde, 50 yıl sonra birbirlerine kavuşan bir çiftin hikâyesi anlatılmaktadır.

"Beklenmeyen Kavuşma" adlı bu hikâye, Falun madenlerinde çalışan bir gencin nişanlanmasıyla başlar. Delikanlı düğünden önceki gece, madendeki tünelde ölür. Gelin, ölümünden sonra ona sadık kalır ve uzun bir ömür sürerek yaşlı, bilge bir kadın olur. Bir gün, terk edilmiş tünelde, demir sülfatla kaplandığı için çürümeden kalmış bir ceset bulunur ve kadın damadı tanır. Bu kavuşmadan sonra, ölüm onu da alıp götürür. Hebel hikâyeyi anlatırken, arada geçen uzun yılları canlandırması gerektiğinde şu cümlelere başvurur: "Bu arada bir deprem Lizbon kentini yerle bir etti, Yedi Yıl Savaşları geldi geçti, İmparator I. Franz öldü, Cizvit Tarikatı dağıtıldı, Polonya paylaşıldı, İmparatoriçe Maria Theresia öldü, Struensee idam edildi. Amerika bağımsızlığını kazandı, Fransız ve İspanyol birleşik güçleri Cebelitarık'ı ele geçiremediler. Türkler General Stein'ı Macaristan'daki Veteraner Mağarası'na kapattılar, İmparator Joseph de öldü, İsveç Kralı Gustaf Rus Finlandiya'sını fethetti, Fransız Devrimi ve uzun savaş başladı, İmparator II. Leopold da bu dünyadan ayrıldı.

14 *Satürn'ün Halkaları*, s. 91-92.

Napoléon Prusya'yı ele geçirdi, İngilizler Kopenhag'ı topa tuttular, köylüler tarlalarını ekip hasatlarını topladılar. Değirmenci tahıl öğüttü, demirciler çekiç salladı, madenciler toprağın altında cevher aradılar. Ama günlerden bir gün, 1809'da Falun madencileri..." Hiçbir hikâyeci anlattıklarını doğal tarihe, Hebel'in bu kronolojide yaptığından daha fazla yedirememiştir. Dikkatle okuyun: Orada hep düzenli aralıklarla ölümü göreceksiniz; tıpkı öğle vakti, elinde tırpanı, katedral saatinin etrafını dolaşan geçit törenindeki ölüm gibi.[15]



Sebald'da da tarih, Hebel'in yaptığı gibi, kimi zaman olağanüstü bir hızla kıpkısa bir süreyi kat eder. "Korzeniovski'nin

15 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, Metis, s. 87-88. *Abç.*

oraya vardığı hafta, bu iki yayın organı için son derece tipik olan şu karma haberler kamuoyunun bilgisine sunulmuştu: Wigan'daki korkunç maden ocağı patlamasında iki yüz insan hayatını kaybetti; Rumeli'nde Müslümanlar ayaklandı; Güney Afrika'da Bantu kabilesinin yarattığı kargaşa önlenmeli; Lord Grenville kadınların eğitimi hakkında yazıyor; bir sevkiyat gemisi, Hindistan askerî birliklerini teftiş edecek olan Cambridge Dükü'nü Malta'ya götürmek üzere Marsilya'ya geldi..."[16]

Anlatının bir anda hızlanması, olayların, kronolojinin olduğu kadar çağrışımların da havada uçuşmasına yol açar. Ernst Bloch'un, dünyanın en güzel hikâyesi olarak gördüğü, Kafka'nın özellikle kendi üslubuna yakın bulduğu için her fırsatta andığı "Beklenmeyen Kavuşma"yı, Sebald yalnızca biçimsel olarak kullanmakla kalmaz, öykü aynı zamanda onun en tipik motiflerinden birini de içermektedir: *ölülerin geri dönüşü*. Hebel'in öyküsünün etkileyiciliği, zamanın geçişinin göreceliğini göstermesinden kaynaklanır. 50 yıl içinde meydana gelen sayısız büyük, tarihsel olay, deprem, savaş, yıkım, ölüm, felaket bir yanda, iki âşığın sanki dünmüş gibi yeniden bir araya gelmeleri öte yanda.

"İşte böyle geri gelir ölüler. Bazen yetmiş yılı aşkın bir süre sonra, bir buzun içinden çıkıp parça parça olmuş kemik yığını ve bir çift çivili ayakkabı olarak çakıl taşlarının üzerinde yatarlar."

Göçmenler'in ilk öyküsü, Hebel'e doğrudan bir göndermeyle, Dr. Selwyn'in hayatı boyunca unutamadığı yolculuk arkadaşı Bernli dağcı rehberi Johannes Naegeli'nin 1914 yılının yazından beri kayıp olan cesedinin 72 yıl sonra Oberaar Buzulu'nda ortaya çıkmasıyla sonlanır.

Austerlitz de, Bala köyündeki çocukluk günlerini aktarırken suların altında kalan Llanwddyn Köyü'nden söz eder. Köyün

16 *Satürn'ün Halkaları*, s. 110.

bütün sakinlerinin aşağıda, suyun altında olduklarını, orada hâlâ evlerinde oturduklarını ve sokaklarda gezindiklerini düşünür.

"Bana kalırsa Benjamin'i ilgilendiren, bir şeyle başka bir şey arasındaki kusursuz benzerlik değil, tek bir şeyin aynı anda farklı yerlerde olabilme olasılığıydı."[17] Bu 'aynı andalık' durumu, her yerde hazır ve nazır olma takıntısı Sebald'ın anlatısına da hükmeder. Tarihin, kentlerin, imgelerin bu hızlı akışı, Sebald'ın ilk kurmaca metninden başlayarak bilinçli bir tercih olarak çıkar karşımıza. *Doğadan: İptidai Şiir* (Nach der Natur: Ein Elementargedicht) adlı metnin[18] son bölümünde Avrupa coğrafyasını uçarak kat eden bir figüre dönüştürür kendisini. Avrupa'da bir hayalet dolaşmaktadır. Sebald, Avrupa semalarında gece uçuşları yapan, nerede boş, işlevsiz, yıkılmış, terk edilmiş bir yer, yapı, mekân görse orayı hemen kendisine mal eden, yıkıntılardan yeni bir Avrupa haritası çıkaran göçebe bir ruhla, anlatılarında bir an gözüküp kaybolan öteki hayaletler gibi, tarihin belirli noktalarını bir araya getiren gizil güçle özdeşleştirir kendisini.

Avrupa'yı nokta atışlarla terk eder zaman zaman. Kongo'ya, Kudüs'e, Amerika'ya bakar. Yer değiştirmiş Oklahoma tiyatrosu da bu kaydırılmış, çarpıtılmış imgelerden biridir. Kafka'nın olanaksız bir Amerika'da gerçekleştirdiği düşsel yolculuğun temel duraklarından biri olan devasa stat, Sebald'ın labirentvari büyüklükteki yapılarına eklemlenir. *Göçmenler*'de bu göndermenin bir

17 Jean Selz, Walter Benjamin'in Deneyi(mi), *Esrar Üzerine*.

18 Nach der Natur, After Nature, D'après nature olarak karşılanan bu ifade, tam olarak, resim sanatında, doğadan, yerinde çalışılarak yapılan resim ya da desen için kullanılır. Üç bölümden oluşan metin de bir tür triptik oluşturmaktadır. Sebald, böylece "doğadan sonra, doğanın ardından" anlamını de saklı tutar. After / D'après ifadesi, resim sanatında, "after Vermeer"de olduğu gibi, Vermeer tarzında, Vermeer'den uyarlama, Vermeer'den hareketle anlamında da kullanılır.

benzerine rastlarız. Sebald Amerika'daki Kasimir amcasını ziyarete gider ve birlikte ıssız bölgelere doğru bir yolculuğa çıkarlar.

Benjamin'in alegorisi, Sebald'da farklı bir anlam kazanır: "Patikanın özündeki güç, insan üzerinde gittiği zaman başka, uçakla üstünde uçtuğu zaman başkadır. Keza bir metnin gücü de, okurken başka, kopya ederken başka olur. Uçan kişi sadece, yolun arazi üstünde nasıl ilerlediğini görür; yol ona, çevresindeki toprakla aynı yasalara uyarak yuvarlanıp gidiyormuş gibi gelir. Sadece yürüyen kişi yolun egemenliğinden ve o aynı, uçaktaki gibi yuvarlanıp açılmış bir düzlükten öte bir şey olmayan arazinin içinden, bir komutanın seslenişinin askerleri siperden çıkarışı gibi, uzaklar, güzel manzaralar, açıklıklar, perspektifler çekip çıkarışından haberdar olur. Bunun gibi, sadece kopya edilen metindir, onunla uğraşanın ruhunu ortaya çıkaracak komutu verebilen."

Sebald'ın yazısının iki ana jesti burada birleşir: *okumak* ve *kopyalamak*.[19]

---

19 Benjamin yürümek-kopya etmek/uçmak-okumak denklemine Proust'un bu pasajını okurken ulaşmış olabilir. Proust burada otomobille treni karşılaştırır; trenin getirdiği ürkütücü hızın tuhaf çekiciliğine hem evet hem hayır der. Mucizenin gerçekleşmesi, "esrarengiz ve trajik" tren garında gerçekleşecek ve uzaklıkla yakınlığı birbirine bağlayacak bellek çalışmasına bağlıdır. Proust, treni ve tren garını zamanın mekâna bağlı geçiş biçimleri arasında ilk sıraya yerleştirir. "Balbec'e seyahatim, iyileştiğini ancak o zaman anlayabilen bir hastanın sokağa ilk çıkışı gibiydi. Bugün bu seyahat herhalde otomobille yapılır ve daha hoş olduğu sanılır. Hatta bu şekilde yapılan seyahatin bir bakıma daha gerçek de olduğu düşünülür; çünkü bu sayede, arazinin değişimlerini daha yakından, adeta içli dışlı olarak izlemek mümkündür. Ne var ki seyahatin asıl zevki, yolda inebilmek, yorulunca durmak değildir; yola çıkışla varış arasındaki farkı, mümkün olduğunca hissedilmez değil, mümkün olduğunca keskin kılmaktır; bu farkı bir bütün olarak, bozulmadan, hayalimizdeki ha-

Bütün bunların temelinde oysa, başka bir gerçeklik yer almaktadır: Hava saldırısı. Havadan gelen tehdit, Sebald'ın iç içe çemberler gibi genişleyen izleklerinin merkezine yerleşmiştir. 1944 doğumlu yazar, bombardımanları görmemiştir ama tüm çocukluğu, anlam veremediği bir biçimde yıkılmış, harabeye dönüşmüş kentleri izleyerek geçmiştir.

Sebald, Soykırım'ın yapıtındaki yerine ilişkin olarak, yine her zaman olduğu gibi, yoruma yer bırakmayacak yalınlıkta bir açıklama getirir, soykırımdan söz etmenin bir zorunluluk olduğunun, ama bunu dile getirmenin olanaksızlığının altını çizer: "Azınlıklara yapılan zulümler, bütün bir toplumu yok etme gibi neredeyse hedefine ulaşmış girişimler hakkında yazmanın bir zorunluluk olduğunu her zaman düşünmüşümdür. Ama aynı zamanda bunun pratik olarak neredeyse olanaksız olduğunun da

---

liyle hissetmektir; hayalgücümüz bizi yaşadığımız yerden gitmek istediğimiz yere bir hamlede götürdüğünde, bir mesafeyi kat etmesinden çok, dünyanın iki farklı kişiliğini birleştirdiği, bizi bir isimden bir başkasına götürdüğü için bize mucizevi gelen hamlenin karşılığı, neredeyse şehrin bir parçası olmayan, ama ismini bir ilan tahtasında taşıdıkları gibi, şehrin kimliğinin özünü de içeren garlardaki, o özel yerlerdeki esrarengiz işlemdir (oysa otomobil gezintilerinde istenen yerde inildiğinden, varış diye bir şey kalmamıştır). Ne yazık ki uzak bir varış noktasına doğru yola çıkılan o harikulade yerler, garlar, aynı zamanda trajik yerlerdir; çünkü henüz sadece düşüncemizde var olan memleketi içinde yaşayacağımız memleket haline getirecek olan mucizenin gerçekleştiği yerler buralarıdır, ama aynı sebepten ötürü, bekleme salonundan çıktığımızda, daha biraz önce terk ettiğimiz bildik odamıza biraz sonra kavuşmaktan da vazgeçmemiz gerekir. Bizi mucizeye götürecek olan pis kokulu mağaraya, o koca camlı bölmelerden birine girmeye bir kez karar verdikten sonra, yatmaya evimize dönmekten umudumuzu tamamen kesmemiz şarttır." *Kayıp Zamanın İzinde/Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, YKY, s. 197-198.

farkındaydım her zaman; toplama kampları hakkında yazmak, bana göre, pratik olarak olanaksızdır. Okuru, aklınızdakileri illa ki kâğıda geçirmek zorunda olmadığınıza ikna edecek birtakım yollar bulmanız gerekir. Okurun, anlatıcının vicdan sahibi biri olduğuna ve buna benzer sorularla uzun süredir haşır neşir olduğuna inandırılması gerekir. İnsanlara bunu anımsatmak yeterli olacaktır, görüntüler herkesin aklında, ama bu imgeler mantıklı düşünme kapasitemizi olumsuz yönde etkiliyorlar, ahlaki kapasitemizi etkisiz hale getiriyorlar. Bu yüzden, bu konularla doğrudan yüzleşmek yerine, dolambaçlı yollara, anıştırmalara, göndermelere başvurmanın tek doğru yol olduğunu düşünüyorum."

Bu yorumdan sonra konuşmayı sürdürmek zorunda bırakılmak, okurun elini kolunu bağlayan bir diğer stratejik müdahaledir. Yazar açıkça dile getirmiştir niyetini. Bunu söylerken aklına Benjamin'in aforizmalarından biri gelmiş miydi? "Düşünüldüğü gibi dile getirilivermiş bir gerçekten daha zavallı bir şey yoktur. Bu durumda, öylece kâğıda geçirilmesi kötü bir fotoğraf bile değildir."[20]

Bir başka niyeti daha vardı Sebald'ın. Çelişkisi, kendi programını belirliyor. Öncelikle, Almanya'nın kayıp belleğine ilişkin bir eylem planı, bir dile gelme gereksinimi söz konusu. Sebald, 2. Dünya Savaşı sırasında Alman kentlerinin ittifak devletleri tarafından tamamen yerle bir edilmesinin, Alman toplumunda uzun süren bir sessizlik ittifakına yol açtığından, konunun adeta bir tabuya dönüştüğünden ve birkaç örnek dışında hiç kimse tarafından gerektiği gibi dile getirilmediğinden, anımsanmadığından söz ediyor *Yıkımın Doğal Tarihi* (*Luftkrieg und Literatur:*

20 *Tek Yön*, s. 71.

Mit einem Essay zu Alfred Andersch)[21] adlı kitabında yer alan çok tartışılmış "Hava Saldırısı ve Edebiyat" adlı yazısında. Suçluluktan dolayı kendi yaşadıklarını unutmayı tercih eden bir toplumun karşısına dikilip soruyor Sebald; bütün bu olup bitenler, Almanya'nın kültürel belleğinde neden bu kadar silik bir yer tuttu? Bu akıl almaz sessizliğin, boşluğun, konuşmakta, yaşananlardan söz etmekte, anımsamakta gecikmenin nedeni ne? Yazarın, 60'lı yıllarda Almanya'yı terk ederek İngiltere'ye gönüllü sürgüne çıkmasının, belki yazar olarak gecikmesinin nedeni de, vatandaşlarının kabullendiği bu sessizlik ittifakı karşısındaki çaresizliğiydi. Almanya'nın bellek boşluğu, Sebald'ın gecikmeler zincirinin bir başka halkasına eklemlenecekti ister istemez. Holocaust'un, Büyük Yıkım'ın, Shoah'nın yapıtının temel parçası, eksik parçası, zorunlu parçası olduğunu, olmak zorunda olduğunu da çok sonra, gecikerek fark edecekti. Sebald bu iki gecikme arasında gidip gelmek, şimdinin içinden bu karşılıklı gelgitin darbelerine maruz kalarak geçmek zorundaydı.

Geçmişi inkâr etmek, geçmişe takılıp kalmak, geçmişi bugün için anlamlı bir biçimde yorumlamak gibi bir dizi farklı tutumu yan yana getirmek amacıyla, kendi arayışını Austerlitz'inkiyle birleştirir. Almanya'nın sessizlik ittifakından kaçarak yerleştiği İngiltere'de, bir yandan, başına gelenlerden habersiz bir Çek Yahudi'sinin belleğiyle hesaplaşmasının romanını kurgularken, bir yandan da, kaçtığı anavatanının üzerine yağdırılan bombalarla ilgili kesin gerçeklerin altını çizmek gibi "tehlikeli" bir işe kalkışır. Almanların yaşadıklarından

21 İngilizceye "On the Natural History of Destruction", Fransızcaya "De la destruction comme élément de l'histoire naturelle" olarak çevrilen kitabın özgün adı *Luftkrieg und Literatur*, Hava Saldırısı ve Edebiyat'tır.

söz etmek bir zorunluluktur, ama bir o kadar da olanaksızdır. Yazar vicdan sahibiyse, bu konuda da konuşabilmelidir. Sebald, çocukluğunda, soykırımı değil bir başka dehşeti yaşamış, yazarlık yaşamı boyunca da bu deneyimin yerine bir başka deneyimi yerleştirmek zorunda kalmıştır. Ölülerin geri dönüşü, bu çifte belleğin, çifte anımsamanın geri dönüşüdür aslında. Bu yüzden, yapıntı da olsa, *kendisi için düşünen bir dil* yaratmaya çabalamıştır. Sebald'ın dehşetle bakmaktan kendini alamadığı yapılar, bu çelişkiyi yansıtırlar. Yıkımlarını kendi içlerinde taşımaktadırlar. Çocuk Sebald'ın belleğinin yansımasıdır bu. Bütün binaların bu şekilde inşa edilmiş olduğunu, dünyadaki tüm kentlerin tozla kaplı olduğunu, yıkıntının doğal tarihin bir parçası olduğunu düşünmüştür, manzarayı ilk gördüğünde.



Sebald bu iki soruyu yan yana getirir: Yaşamadığınız bir olayı nasıl anımsarsınız? Yaşadığınız bir olayı nasıl anımsamazsınız? Peşini hiç bırakmayan bu sessizlik ittifakıyla, suçluluktan doğan bellek kaybıyla hesaplaşabilmek için Austerlitz'i yaratır: bir tür alternatif bellek / yedek bellek. Austerlitz'in geçmişiyle "çalışma"sı arasında kalan bilinci, iki farklı bellek arasında kalan W. G. Sebald'ın konumuna eşdeğerdir. Okurun işi bir kat daha zorlaşmıştır artık: aynı anda hem Austerlitz'in iki farklı bellek çalışmasını hem de Austerlitz'i dinlemekte olan, Sebald'ı bir hayli andıran (Max Stern, Paris, 18.5.44) anlatıcının, bu alternatif yaşamöyküsünü kendi öyküsüyle nasıl örtüştürdüğünü izlemek zorundadır.

İki farklı yapı düşünün. Biri Yahudi soykırımına adanmış ama tamamen kurmaca, çok fazla bilgi, belge, görüntü içeren, çok fazla konuşan bir müze, diğeri Alman kentlerinin yıkımının tüm izlerini içinde barındıran, gerçek fakat neredeyse dilsiz bir yıkıntı. İki ayrı bellek. Sarkis'in dediği gibi, bu ikisi nasıl konuşur?

6

Camda Gecikme

Susan Sontag melankolinin altını çizer: "Benjamin'in yinelenip duran temaları, onun tipik özelliğine uygun olarak dünyayı mekânlaştırma araçlarıdır: örneğin o, düşünceleri ve deneyimleri yıkıntılar olarak algılar. Bir şeyi anlamak, o şeyin topografyasını anlamak, onun haritasının nasıl çıkarılacağını bilmektir."[1] Mekânsal ilişkileri içinde yoğunlaştırılmış konular, belirli bir kronolojiyi izlemeksizin, aynı zihinsel atmosferde, yan yana yer alırlar. "Otobiyografinin işi zamanladır; art ardalıkta ve yaşamı sürekli bir akış haline getiren şeylerdedir. Oysa ben burada mekândan, anlardan ve süreksizliklerden söz ediyorum."

Eleştirel düşünce kendini zamandizinle sınırlamaz. Benjamin'in sürekli fikir değiştirmesi, kararsızlığı, farklı düşünceleri, uzlaşmaz kutupları aynı gövdede bir araya getirme isteği de bu zamandizinsel olmayan düşünme biçiminden kaynaklanmaktadır. Düşüncenin doğup gelişip olgunluğa erişmesi, ikinci düşünceyi doğurması gibi bir ilerleme mantığı, yerini, düşüncelerin her birinin bir diğeriyle ilişkiye girebildiği bir mekânsallığa bırakır. Kent içindeki yürüyüşlerinin belirli bir plandan yoksun oluşu, her an başka bir yöne savrulacakmış gibi ilerleyişi, rastlantıya, buluşa, içsel dürtülere boyun eğişi, düşüncesinin akışını da yansıtmaktadır. Kararsızlık, seçenekler arasında gidiş geliş, başlangıçlara hevesle ayak uydurmak, eleştirel yazılarının genel havasını yansıtır. Benjamin'in "düşünce" serüvenindeki belli başlı uğrakların

1 "Satürn Yıldızı Altında" s. 112.

birbirleriyle nasıl bir mekânsal, eşzamanlı ilişki içine girdiklerini görmek gerekir, o halde.

"Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nın temelinde yatan, Benjamin'in şimdi, burada olma, bir yere özgü olma, biriciklik, taklit, kopya meselelerini tartışabilmesini sağlayan mekân bilincidir.

"En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı – başka deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Sanat yapıtının yaratıldığı andan başlayarak egemenliği altına girdiği tarihi yönlendiren öğe, biriciklik niteliğini taşıyan bu varlıktan başka bir şey değildir." Benjamin bu biricikliğe *aura* adını verir. "Aura nedir? *Yer ve zamanın özel bir ağı, örgüsü*: ne denli yakında olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan biricik şey." Yeniden-üretim, aurayı, yer ile zamanın hakiki ilişkisini yerle bir eder. Benjamin'in düşüncesinin temelinde de bu yarılma ânı yer almaktadır. Yer ve zamanın karşılıklı yaklaşma, uzaklaşma eğrilerini, koleksiyonundaki her parça üzerinde yeniden araştırır. Şimdi ve burada'dan kayıp zamana ve kayıp mekâna uzanan geniş bir çerçeve içinde, tüm nesneler bu uzak/yakın diyalektiğinde yer alır.

Benjamin, aurayı yeniden bulma deneyimi üzerine inşa eder yazısını. Ama yok olan, bir daha geri gelmeyecek olandır. Bu yüzden, auranın zaman boyutu, tarihsellik, meleğin yüzü göz ardı edilir. Zamanı ve tarihi de içine alan bir mekânsallık önplana geçer. Zaman, mekâna boşalmıştır. Uyarılar, yapaylıklar, kesintiler, müdahaleler, yerleştirmeler, haşhaş, tüm bunlar, aurayı, o kayıp zaman-mekân birliğini yeniden ele geçirebilmek için bulunan, üretilen çözümlerdir.

Yazı ve düşünce, sanat yapıtında, yazınsal yapıtta, kentte, tarihte süren arayışında, bir uzaklığın biriciklik niteliği taşıyan

görüngüsü olan, yere özgü olan, ele geçirilemez olan *aura* ile, her türlü yakınlaşma deneyimine olanak tanıyan, çoğaltılabilirliği, dolaşım olanağını öngören, geleneğin iptalini, yerden ve zamandan bağımsızlaşmayı müjdeleyen yeniden-üretimin izini sürer.

Benjamin çocukluk anılarından başlayarak, ele aldığı her nesneyi bu ikili bakışın içine yerleştirir. Tüm görkemiyle, uzaklığının büyüsüyle, biricikliğiyle karşılanan bir anı, yavaş yavaş anımsamanın anımsanmasına doğru evrilmeye, hakikiliğinden sıyrılarak bir üst katmanın, zihinsel bir aygıtın bakış açısı ayarlanabilen objektifinin denetimine girmeye başlar. *Anı, tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretilmektedir.* Bu yüzden anılar her zaman fotoğraf makinesinin, kameranın içinden geçirilmiş hissi uyandırır. Anıların ele alınış biçimi, fotoğrafın ortaya çıkardığı büyük kırılmanın nasıl işlediğini gösterir. Zihinsel aygıt, anıyı belli noktalarından kavrar, büyütme, ağır çekim, kesintiye uğratma gibi yöntemlerle dönüştürür. "Güdüsel-bilinçaltı alanını ancak ruh çözümlemeyle öğrenebilmemiz gibi, görsel-bilinçaltı konusunda da ancak kamera aracılığıyla bilgi edinebiliriz," der Benjamin.

Benjamin'in çelişkilerle dolu "aura" kavramını hem kendi anılarının hem de fotoğrafın yeniden-üretimiyle nasıl ilişkilendirdiğini gösteren bir yapboz vardır. *Tek Yön*'ün "Mummerehlen" parçasında ve *Çocukluk*'ta, Benjamin, *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*'nde Kafka'nın çocukluk fotoğrafıyla ilgili yazdıklarını kendi çocukluk fotoğrafına mal eder, Kafka'nın anısını yeniden-üretir. Daha doğrusu, kendi yazısının nesnesini değiştirir. Bu yer değiştirme jesti son derece karışıktır. Benjamin kendi (birden fazla) çocukluk fotoğrafıyla (birden fazla) çocuklukta fotoğraf çektirme anısını Kafka'nın çocukluk fotoğrafıyla üst üste bindirir. Böylece ortaya son derece karmaşık bir yapı çıkar. Hiçbir şekilde restore edileme-

yecek, farklı zaman katmanlarının birbirinden ayrıştırılamayacağı, kaydırılmış bir çifte portredir karşımızdaki. Benjamin metinlerle imgeleri birbirlerine diker, Proust aracılığıyla da yaptığı gibi, kendi çocukluğuna ulaşabilmek için bir tür sahte belleği yardıma çağırır. "Orada dar, neredeyse aşağılayıcı çocuk giysileri içinde, taşıyabileceğinden ağır dantelalarla, altı yaşlarında bir çocuk bir tür kış bahçesi manzarası içinde duruyor. Arka planda hareketsiz palmiye yaprakları var. Ve sanki bu tropik ortamı daha nemli ve yapışkan göstermek daha önemliymiş gibi, model sol elinde İspanyolların giydiği türden geniş kenarlı dev bir şapka tutuyor. Ölesiye üzgün gözleri tüm gücüyle önceden hazırlanmış manzaraya hâkim olmaya çalışmasa, çocuk kesinlikle bu düzenlemenin içinde kaybolurdu." Kimdir bu altı yaşındaki çocuk, tam olarak?

Mary Price, Benjamin'in, durumun başına ve sonuna işaret edip, ortada kendi dramatik şekillendirmesini kullanarak hareketsiz bir fotoğrafı bir anlatıymış gibi niteleme yeteneğine sahip olduğunu dile getirir. "Aldatmak için yapmasa da, daha büyük bir gerçeği ararken dikkatsizce gerçeğin kurallarını çiğner ve imgelemin derin gücüyle, okurlarını, fotoğrafın dramatik bir anlatı gibi yorumlanabileceğine inandırır." Benjamin, an'ın öncesine ve sonrasına, geçmişe ve geleceğe sirayet eden, musallat olan, parçayı genişleten bir bakış açısını fotoğrafa aksettirir. Bu bir tür altyazı tekniğidir. Sanat fotoğraflarına resimaltı ekler, onları müzeden gazeteye geri gönderir. Altyazının fotoğrafın en önemli kısmına dönüşmekte olduğunu söyler. Sebald, belki de bunun tam tersini gerçekleştiriyordu: altyazıyı, yani metni, bağlamı, anlatıyı, imgenin anlatıyla ilişkisini ortadan kaldırarak, geniş zamanları, geçmişi ve geleceği, gerisingeri tek bir anın, sözcüğün, karenin içine istiflemekti yaptığı. Gazete kupürlerini, oradan buradan bulunmuş, fotokopi makinesinde çoğaltılmış imgeleri, kendi düşsel müzesine asıyordu tek tek.

Schwindel. Gefühle'deki bir sahne, bu "ikiz portre" deneyimini anıştırır. Tam anlamıyla tersine çevrilmiş bir durumdur söz konusu olan. Fotoğrafın çoktan bir kanıt olmaktan çıktığını, yerini anlatıcının güvenilmez tanıklığına bırakarak uzaklaşmakta olduğunu gösterir. Geriye yalnızca görüntülenememiş rastlantı kalmıştır. "Sebald", Dr. Kafka'nın izini sürerek, Riva'ya giden bir otobüse biner. Otobüste, ergenlik çağında bir öğrenciyken çekilmiş fotoğraflarındaki Kafka'ya ürkütücü bir şekilde benzeyen ikiz delikanlıları görür. "Saçları neredeyse alınlarının ortasından başlıyordu; aynı koyu renk gözlere ve sık kaşlara sahiptiler; kulakları büyüktü, birbirinden farklıydı ve kulak memeleri yapışıktı." Sonuçta anlatıcı, bu son derece olasılıkdışı rastlaşmayı ispatlayacak en ufak bir kanıt bile elde edememekten dolayı aciz bir öfke içinde otobüsten iner.

Benjamin, Berlin'deki çocukluğunu da, çocukluk fotoğraflarını da anımsamaz, inşa eder. *Sonradan* yazmaktadır. Çocukluğunu sahnelemektedir. Düşüncesinin yapıtaşlarını tek tek, özenle yerleştirir *mise-en-scène*'in içine. Anımsanan, anımsanmış "gibi yapan" her anı, şimdide kurulmuş olduğunu açıkça belli eder, uzak/yakın gerilimine yaslanır. Çocukluk yeniden-üretimin soğukluğunda, soğukkanlılığında, uzaklığında ele alınır. Çocukluk anılarını anımsamaz Benjamin, onları alıntılar. Yeniden bulunmuş, yakalanmış bir zaman yoktur ortada. Teknik bir mesafe söz konusudur. Araya yazı girmiştir.

Anıların yer ve zaman üzerine atılmış ağı parçalandığında, "nesne çevresini saran kabuktan çıkarıldığında", anının aurası yok olduğunda, bu kayıp auraya ulaşmanın tek bir yolu kalır geriye: onu, tekniğin olanaklarıyla yeniden üretmek. Uygulama, Duchamp'ın "hazır-yapıt" stratejisini akla getirir. Benjamin'in yapıtının karmaşıklık düzeyine ulaşabilen isimlerden biridir Duchamp,

hiç şüphesiz. Dilsel dikkat ikisinde de en üst noktadadır. Yapıt ancak bu dilsel üretimin gerekleri yerine getirilerek anlamlandırılabilir. Benjamin pekâlâ bir kavramsal sanatçı, Duchamp da büyük bir eleştirmen ve dilci olarak okunabilir. Anlatının dışında kalan, kalacağı varsayılan bu iki alanın kesişim noktasında ortaya saf dile ilişkin bir şeyler çıkar. Duchamp aslında tamamen dilsel bir sanat gerçekleştirdiğini, yapıtlarına ad verirken aklından neler geçtiğini itiraf etmişti. Benjamin'in, konularını dilin prangasına sıkıştırdığını, onlardan bir tür plastik imge çıkardığını biliyoruz. Yapıtını kutularda taşıyan Duchamp ve bavulunda, hemen her şeyi içeren *Pasajlar*'la ölüm yolculuğuna çıkan Benjamin. Anlatı olmayan büyük ve görkemli anlatısal yapılar inşa eden iki korkunç koleksiyoncu. Duchamp ile Benjamin'in bir kez karşılaşmış oldukları ileri sürülmüştür. 1935 yılında, bir Paris kahvesinde. Benjamin *Pasajlar*'ıyla, Duchamp da *Taşınabilir Müze*'siyle uğraşırken gerçekleşen karşılaşmada ne konuştuklarını, birbirleri hakkında ne düşündüklerini bilmiyoruz. İkisi de bu buluşma hakkında kayda değer bir şey söylememiş. İnsan merak etmeden duramıyor; Duchamp, Benjamin'in bir yıl sonra "Sanat Yapıtı" metnini yazmasında herhangi bir rol oynadı mı; Benjamin, hazır-yapıtları biliyor muydu, bunlarda aurayla ilgili düşüncelerinin kıvılcımını görmüş müydü?[2]

2 *Tek Yön*'de yer alan "Satılık Değil" adlı parçayı her okuyuşumda *Büyük Cam*'ın bir değişkesini görüyorum yine de. Lucca panayırındaki bir mekanik kabineyi betimliyor Benjamin. Simetrik olarak ikiye ayrılmış bir çadırda, derinlere doğru uzanan alçak ve camla örtülü iki masa üzerinde yer alan otomat kuklaların anlattığı tuhaf bir hikâye bu. Franz Joseph, I. Wilhelm, III. Napoléon, İncil'den figürler, cellatlar, Gargantua, maymunlar, büyücüler, hepsi yan yana. "Bir büyücünün önünde fıçıya benzeyen iki kap var. Sağdaki açılıyor, içinden beline kadar görülen bir kadın çıkıyor. Sonra inip kayboluyor. Derken soldaki açılıyor: bir erkek

Duchamp, Benjamin'in tanımladığı anlamda *flâneur*'ün ta kendisidir: müzmin bekâr, tuz tüccarı, aylak adam. Her zaman sürgünde, hareket halinde, elinde yapıtlarının yeniden-üretimlerini barındıran çantası, her türlü kimlikten azade bir dünya vatandaşı, uzlaşım karşıtı bir yersizyurtsuz. Benjamin gibi Gerçeküstücüler'le yatıp kalkmış ama asla onların çizdiği sınırlara riayet etmemiş bir kaçak figür. Kent içinde dolaşarak şok edici olanın, yerini garipsemiş tuhaf imgelerin, dönüşmekte olan biçimlerin, birbirlerine yaklaşan ilintisizliklerin kaydını tutan dışarlıklı yaratık. Bu tuhaf kafa, sanat nesnesi, edebiyat yapıtı ya da buna benzer şeyler üretmekten vazgeçen bir kavramsal sanatçıdır. Yapıtların aslında var olması gerekmediğine, yalnızca bir fikir olarak da yaşamlarını sürdürebileceklerine inanır. Barthleby şürekâsındandır. Gündelik hayatında hemen hiçbir şey yapmayan kâtibin savsözü, kavramsalcıların manifestosudur adeta: "yapmamayı tercih ederim." Duchamp yapmamayı tercih eder. Bir tür 'kavramsal Bartleby' olarak, genelde pek bir şey yapmamaktadır zaten. Yalnızca "kâğıt üzerinde" var olan yapıtlar önermekle yetinir. Zihinsel yapıtlar. Olanaksız yapıtlar. Kelime oyunları.

---

vücudu yarısına kadar yükseliyor. Sağdaki yeniden açılıyor, boynuzlarının arasında kadının yüzüyle birlikte, bir erkek keçinin kafası beliriyor." Camdan bakışlarıyla, büyülü çeşmeden akan camdan sularıyla, camdan hareketleriyle minyatür bir tarihsel-dinsel-erotik panayır. *Pasajlar*'ın rüyâ âlemini *Büyük Cam*'a yaklaştıran bir diğer bölüm de "Baudelaire" metninde geçer: "Bu ilkel tüketim sahnesinde meta, en çılgın rüyâlardaki imgeler gibi, zapt edilemezcesine asılı durur. Pasaj sahnesi organik ve inorganik dünyadan oluşur. Organik dünyada pasajların dişi bitki örtüsü vardır: fahişeler, çalışan kızlar, cadıya benzeyen ihtiyar tezgâhtarlar, ikinci el eşya satan kadınlar, eldiven satıcıları ve *demoiselle*'ler. İnorganik dünyadaysa hatıralıklar bulunur." David Frisby, *Modernlik Fragmanları*, Metis, s. 305.

Sözcüklerin hareketini izlemeyi her şeyden çok sever. Onları hep yanında taşır. Daha sonra da bu sözcüklerin, farklı yerleştirmeler, konumlandırmalar içinde uğradığı anlamsal kaymaların izlerini kaydeder. *Taşınabilir Edebiyat*'ın kitabını yazmıştır.

İkisi de asla tamamlanamayan, anlık patlamalar sonucunda ortaya çıkan fikirlere bağlı, bütünlüklü bir anlama yönelmeyen, yaşamın içinden çekip çıkarılmış etkisi uyandıran kesik kesik, parçalı, yarım bırakılmış imgelerden oluşan birer yapıta imza attılar. Dahil oldukları tüm akımlardan, oluşumlardan, belirli bir süre sonra uzaklaştılar. İzlenimcilik, Fovizm, Kübizm, Gerçeküstücülük nasıl Duchamp'ı kendine bağlayamamışsa, Marksizm, Dinbilim, Brecht, Parti ve yine Gerçeküstücülük de Benjamin'e yetmedi. İkisi de yapıtlarına kişisel beğenilerinin izini vurdu. Müzenin taşınabilirliği, dolayısıyla sanat yapıtının yeniden üretilebilirliği, çoğaltılabilirliği, anlamın sınırlayıcılığından şiddetle kaçış ikisinde de temel bir düşünme alanı oluşturuyordu. İkisi de yer değiştirme ustasıydı, anlam, tam da bu kaydırılmış bağlamların arasına yerleşiyordu. Bavul, evsizliğin, yersizyurtsuzluğun, parçalanmışlığın imgesi olarak her ikisinin de en son sığındıkları yok-yerdi. Yapıtın son halini, sonunu, ölümünü, temsilini taşıyan, temsil eden birer bavulla vardı ikisi de taşınabilir yaşamlarının ucuna.

Sontag, Benjamin'in minyatürleştirme tutkusundan söz ederken, adeta Duchamp'ın hazır-yapıtlarını tarif eder gibidir: "Minyatürleştirmek, taşınabilir kılmak demektir – bir gezgin ya da mülteci için nesnelere sahip olmanın en ideal biçimidir bu. Elbette Benjamin, hem hiç durmadan yer değiştiren bir gezgindi, hem de topladığı nesneler, yani tutkuları nedeniyle kıpırdayamaz hale gelmiş bir koleksiyoncuydu. Minyatürleştirmek aynı zamanda gözden saklamaktır. Benjamin, şifresi çözülmesi gereken her

şeye çekildiği gibi son derecede küçük şeylere de çekiliyordu: amblemler, anagramlar, elyazıları. Minyatürleştirmek işe yaramaz kılmaktır. Çünkü öylesine grotesk bir biçimde indirgenen şey, bir bakıma, anlamdan kurtarılmış olur – o şeyin en belirgin yanı minicikliği olup çıkar. Hem bir bütündür (yani tamdır) o şey, hem de bir parçacıktır (minnacıktır, yanlış ölçektedir). Kendisinden yararlanmaksızın üzerinde düşünülecek bir nesne ya da bir düşlem olur artık."[3]



3 "Satürn Yıldızı Altında".

Büyük Cam'ın kavramsal altyapısını, oluşum sürecini, bağlantılarını, göndermelerini, altmetinlerini içeren not, çizim ve desenlerin yeniden-üretimlerinden oluşan *Yeşil Kutu* 1934'te yayınlanır. Duchamp, en önem verdiği yapıtlarından biri için giriştiği bu arşivleme çalışmasının benzerini bu kez de tüm yaşamı ve yapıtını içerecek bir boyuta taşımaya karar verir. Yaşamın ve yapıtın belgelenmesi olacak bu nadire kabinesi, bir tür "albüm"ün inşasıdır. *La boîte-en-valise* (1935–1960). *Bavuldaki kutu.* Daha adından başlayan bir kargaşa. Duchamp tüm yapıtlarının ve koleksiyoncularının listesini yapar, seçtiği resimlerin, heykellerin, nesnelerin, hazır-yapıtların siyah-beyaz fotoğraflarını toparlar, özel ve kamusal koleksiyonlarda bulunan yapıtlarının adlarını, tarihlerini, ölçülerini kaydetmek için uzun yolculuklara çıkar, sonunda tam bir *catalogue raisonné* oluşturacak, yavaş yavaş kendi müzesini inşa edecektir.

La boîte-en-valise, bavuldaki kutu, → taşınabilir müze olarak *Pasajlar*. Yıllarca süren hazırlık çalışmaları, alınan yüzlerce, binlerce not, tutulan defterler, aktarılan sayfalar, çizimler, eskizler, taslaklar, düzenleme denemeleri, listeler, listeler, listeler, versiyonlar, başlıklar, altbaşlıklar, ara başlıklar, kararsızlıklar, vazgeçmeler, silbaştan başlamalar... İki tuhaf sistem. İki anıtsal çalışma. Alıntıların ve müzedeki parçaların nereden alındıkları büyük bir titizlikle belirtilir ama hangi mantığa göre yan yana getirildikleri, nasıl bir bağlam ya da tema etrafında gruplandırıldıkları tam olarak anlaşılmaz. *Pasajlar* ve *Taşınabilir Müze*, üzerinde onyıllarca çalışılan, başka her türlü projenin bir kenara atılmasına yol açan ve sonuç olarak ne oldukları hâlâ tam olarak anlaşılamayan iki yapıt olarak kalır.

Bavul'un, Benjamin'in öne sürdüğü aura sorununa en kesin çözümü bulduğu söylenebilir. Duchamp, tüm yapıtlarını birer

hazır-yapıt'a dönüştürmeye karar vermiştir. Bu stratejide Benjamin'in "alıntılama" yönteminin geniş ufuklu açılımını görmemek olanaksız. "Benjamin'in minyatüre olan hayranlığı kendi egemen motiflerinden birçoğunu çarpıcı bir şekilde temerküz eder. Minyatür bir *yeniden-üretim biçimidir*, ama insanların sanat eserleri üzerinde denetim kurmalarına yardımcı olan, böylece kültürel üretimin farklı toplumsal ilişkilerini kolaylaştıran bir yeniden-üretimdir. Özgün nesnenin yadırgatılmasını, özgün nesneyi siyasal açıdan seyyar hale getiren bir '*görsel bağlamından kopartarak alıntılama*'yı ifade eder."[4] İkisi de sanat yapıtı ile gündelik nesne arasındaki fark üzerine düşünmüştür. Benjamin'in düşüncesinde her zaman bu ikisi arasında bir geçişlilik, düşsel bir sızma, uzaklık-yakınlık ilişkisi vardır. Koleksiyoncunun jesti ile aurasını korumayı sürdüren sanat yapıtı kadar onun farklı tekniklerle çoğaltılmış, yeniden-üretilmiş taklitlerini de aynı şekilde ele alır. Duchamp da, Benjamin'in "sonradan" kuramlaştıracağı kırılmayı hazır-yapıtlarıyla gerçekleştirir.

Duchamp, tam da Benjamin'in kuramsallaştırdığı durumu sanat yapıtına dönüştürmüştür. Mekanik yeniden-üretim çağının sanatı, Duchamp'ın kurallarını belirlediği bir oyun olacaktır bundan sonra. Benjamin'in metni 1936 tarihli. Duchamp ise 1917 tarihli *Çeşme*'den itibaren sanat yapıtının köktenci eleştirisine başlamıştı. Sanat yapıtının aurasını ortadan kaldırmak değildi tam olarak istediği, auranın yok edilip, silinip, yeniden, bir başka güç etrafında şekillenerek geri getirilmesinin sanatsal karşılığını arıyordu. Benjamin'in imge ile yazı, anlam ile biçim arasında gerçekleştirdiği kısa devrenin plastik haliydi bu belki de.

---

4 Terry Eagleton, *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*, Agora, s. 84-85. *Abç.*

Duchamp yapıtlarını sürekli olarak yeniden-üretmiştir. Hatta hazır-yapıtlarını yeniden-üreterek, gerçekleştirdiği kısa devreyi bile iptal etmiştir. Onun yapıtı sürekli bir iptaller dizisidir. Yapıtın, sanatçının, izleyicinin iptali. Yeniden-üretimler de onun düşünme biçimlerinden biridir. Bir nesnenin her yeniden-üretiminde yeni bir cümle içinde, yeni bir mekân-zaman içinde yeni bir yaşam şansı bulacağını düşünür.

Pisuvar, bu dünyanın auradan en uzak nesnesi, yeniden-üretim yoluyla, teknik aracılığıyla, kayıp aurayı yeniden-üretmeyi başarmıştır. Gündelik yaşamdan yapılan bir alıntı olarak pisuvar, gelmiş geçmiş en büyük auralardan birine sahiptir. Pisuvar biricik değildir, yeniden-üretimdir, ama 'şimdi ve burada'dır. "Hazır-yapıt" potansiyeldir, olumsallıktır, öngörüdür. Benjamin, nasıl taşbaskıda resimli gazetenin, portre ressamlığında fotoğraf sanatının gizilgüç niteliğiyle beliren varlığını görüyorsa, "hazır-yapıt" da, kendi içinde bir gizilgüç barındırmaktadır. Duchamp'ın gündelik nesneye atfettiği bu artı-değerin benzerini Benjamin'in yazısında da görmek mümkün. Poe aracılığıyla ilgisini çeken "Satranç Oynayan Türk"te ya da Rastelli'nin tuhaf macerasında olduğu gibi, cansız nesnelere hayat veren sahtekârlıklar, topun ya da satranç masasının içine gizlenmiş cüceler, bilmediğimiz mekanizmalar tarafından yönetilmekte olan ilkel dünya, potansiyeller, olumsallıklar. Moskova'da yeni kentin içinde nefes alıp veren köy yaşantısı ya da bir sözcüğün geçmişi çağrıştıran tınısı gibi iç içelikler. Kendisinden daha eski bir anıyı, yaşantıyı, deneyimi taşıyan, öneren, öngören nesneler, durumlar...

Benjamin'in anı olarak, potansiyel olarak, alıntı olarak nesne konumlandırmasının temelinde, 'şeylerin unutuluşta büründükleri biçim' diye nitelendirdiği tanımsız, tuhaf, işlevsiz, saçma, melez biçim, Duchamp'dan önce (yeniden) üretilmiş ilk hazır-yapıt olan

Odradek vardır. "İlk bakışta yassı yıldız biçiminde bir makaraya benzer, gerçekten de üzerine ip sarılı gibidir ama akla gelebilecek her renk ve çeşitte, eski, kopuk, birbirine düğümlenmiş, yer yer keçeleşip birbirine geçmiş iplik parçalarıdır bunlar. Ama bir makaradan ibaret değildir, yıldızın tam ortasından küçük çapraz bir çubuk çıkar, bu çubuğa dik açı oluşturan bir çubuk daha vardır. Bu ikincisinin ve yıldızın kollarından birinin desteğiyle bu nesne iki ayağının üstündeymişçesine dik durabilir."[5]

Duchamp ve Benjamin'de dil bir nesne olarak, nesne de bir dil olarak sergilenir. Bu ikisinin bileşimine "hazır-alıntı" diyebiliriz. Hazır-yapıt bir tür "alıntı"dır. İçinden geldiği metnin bağlamını kaybetmiş, yer değiştirmiş, dolayısıyla eski anlamını yitirmiş yeni bir cümledir. Nesne ve cümle, hem zamansal hem mekânsal olarak yer değiştirmiştir. Duchamp'ın, sanatın koşulunu araştırırken birincil önem atfettiği kişisel seçimler, kararlar, öneriler, bağlantılar ağı, herhangi bir nesnenin, eylemin sanat yapıtı olma olasılığını belirler. Günlük hayattan seçilmiş herhangi bir nesne, gerçek hayattan yapılmış bir alıntıdır. Alıntı, kendi bağlamından koparılıp başka bir bağlama yerleştirilerek, sanatçının kendi elinden çıkmayan ama yine de müellifi olduğu bir sanat yapıtına dönüşür. Duchamp'ın hazır-yapıt'ı ile Benjamin'in alıntı'sını, özgünlük odaklı tartışmanın merkezine yerleştiren de bu sınır aşımı jestidir. Hazır-yapıt, sanatın bundan böyle yaratı ile eleştirinin bir arada ilerlediği yeni bir mecra olacağını göstermiştir. Benjamin'in eleştirel dil ile kurmaca dil arasındaki salınımının plastik karşılığı gibidir hazır-yapıt fikri. *Bisiklet Tekerleği* örneğin, çocukluk anılarıyla, gecikmiş kent imgesiyle, hızın reddiyle, sabitlik düşüncesiyle oynayarak ulaşılan altın oranı temsil edişiy-

5 Walter Benjamin, "Franz Kafka – Ölümünün Onuncu Yıldönümü İçin", *Cogito*, Sayı 52, s. 130.

le, Benjamin'in *Tek Yön*'de ele aldığı imgelerden biri olabilirdi. Yine *Étant donnés*, *Pasajlar*'da ele alınan pek çok ikilemi kendi içinde barındırır. Gaz lambalarıyla aydınlatılmış, iç ile dış arasında sıkışıp kalmış, dışı olmayan bir iç ya da içine girilemeyen bir kabuk olarak pasaj düşüncesi, Duchamp'ın yıllarca gizli bir proje olarak yürüttüğü son yapıtına benzemektedir.

Duchamp yalnızca birtakım nesneleri sanat bağlamına taşımaz, peşi sıra, bu kaydırma kadar güçlü bir dilsel kaydırma gerçekleştirir: Bir yazar olarak Duchamp'ın dili, şok etkisi yaratan, çelişkili, bağlantısız sözcükleri de nesneler gibi yan yana getirir. "Hazır-yapıt", özünde bir başlık atma, adlandırma çalışmasıdır. Bir isimle bir nesnenin geçici olarak, rastlantı eseri yan yana geldiği o kısacık anda yaratılan bir tür kısa devredir. Duchamp'ın her başlığı bir sözcük oyunudur. Çoğu zaman kendine gönderir. Aforizmatiktir. Kapalı, bitmiş, tamamlanmış, tanımlanmış, havada asılı kalmış "cümlecik" Bavulun içindeki kutunun içindeki metnin içindeki cümlenin içindeki sözcük: her şey iç içe geçmiştir. Bu dilsel kaygı, Benjamin'de de, en saf biçimde ortaya çıkan çocukluk algılarından başlayarak her zaman düşünmenin öğelerinden biri olagelmiştir. Bir yerin bir adla anılması, her şeyin bir ada sahip olması ve bu adların da havada süzülen bulutlar gibi çocuğun imgeleminde dolaşıp durması, Benjamin'in nesnelerle ve onları tanımlayan adlarla ilişkisini sıradışı bir hale getirir. Sözcük, renklerin, biçimlerin, görmenin yerini alır; nesnelerin hemen üstünde, havada süzülen o bulutsu şey, ele geçirilemeyen, sürekli kendisini kuşatmaya çalışan anlamdan kaçış halinde, bir nesneden diğerine geçip duran, hiçbir zaman tek bir nesnede konaklamayan tuhaf bir işaret olarak, kimi zaman başlık sanatı, kimi zaman aforizma, kimi zaman kelime oyunu kılığına girer.

"Hazır-yapıt" nasıl hem yeniden-üretim hem özgün sanat yapıtıysa, Benjamin'in cümlesi de hem özgündür hem de alıntıdır. Kendisinde "gecikmeyi" barındıran, yıkımı önceleyen bir tür koza-yıkıntı olarak var olmaktadır. Ben demez ama ben dememenin içinden ben'i gösterir. Ünlü aforizması her iki strateji için de geçerlidir: "Çalışmamdaki alıntılar haydutlar gibidir, yol kenarında bekleyip silahlarıyla ortaya çıkar ve aylakların kanılarını ellerinden alırlar."[6]

Duchamp karşılaştırmasını sürdürdüğümüzde Benjamin'de "aura"nın anlamı da farklılık gösterecektir. Aura hakkında yazdıklarından değil, hem olumladığı hem reddettiği auranın her bir cümlesinde nasıl kendisini gösterdiğinden söz ediyorum. Benjamin'in yazısı, bir tür "sergileme teknikleri" kataloğu gibidir. Bir konuyu değil bir bağlamı ele alır ve bu bağlamla ilişkiye sokabileceği tüm parçaları, bir sergi mekânı gibi düzenler. Denemecinin tuhaf konumu bu iş için idealdir, hem orada olan hem olmayan, başka yapıtlar üzerinden söz söylemeyi tercih eden biri olarak, kendisini sürekli farklı konumlara yerleştirme becerisine sahiptir. Yazı, yapıt, mekân, izleyici, okuyucu ilişkilerinin yepyeni bir sunumuna yönelir. "Resim galerilerinde dolaşan insanların ifadeleri orada sadece resimlerin asılı olmasından duydukları ve doğru dürüst gizleyemedikleri hayalkırıklığını yansıtır."[7] Benjamin, sergi mekânına *1200 Çuval Kömür* ya da *1 Mil Sicim* yerleştirerek beyaz küpün aslında hiç de masum olmadığını gösteren Duchamp'ın da paylaştığı hayalkırıklığını yapıtının çıkış noktası

6 *Tek Yön*, 72. Benjamin'in Baudelaire'le ilgili yorumu bu ünlü aforizmanın kaynağını oluşturur: "Şairin boşalmış sokaklarda bir şiir ganimeti elde etmek için girdiği savaşta kullandığı silahlar, sözcüklerin oluşturduğu bir hayaletler ordusudur, fragmanlardır, dize başlangıçlarıdır." *Pasajlar*, s. 213.

7 *Tek Yön*, 72.

olarak benimser. Serginin kendi kendine konuşabilmesini ister. Yazısı da bu sergileme dilini kendisine mal eder. Yapıtın dili, bir "sergi yazısı" mantığını içselleştirir. Serginin dile gelmeyen sözünü bulup çıkarmak değil, tıpkı bir sergi gibi gezilebilir, bedenin algılamalarına açık bir mekân yaratmak istemektedir. Bu her şeyden önce, birbirleriyle konuşabilen nesneler yaratmak anlamına gelmektedir.

Bir nesne-cümle (hazır-cümle) yaratma çabası, bu tutkunun ilk belirtisidir. Gazete diline "boş cümle" diyen Karl Krausçu Benjamin'in her cümlesi dolu, tekil, kendi başına değeri olan bir ilk cümle olma arzusundadır. Biçemi yaratan bu arzu ilk kez yine bir çocukluk anısında ortaya çıkar. Çocuk, etajerin dibindeki çoraplarına ulaşmaya çalışmaktadır. Elini eski usul dürülü çorapların içine sokma amacı, "getirilen şey"i hissetmektir. "Yavaş yavaş kendime doğru çekerdim bu nesneyi, ta ki insanı hayrete düşüren o olay gerçekleşene kadar: 'getirilen şey' çantasından tamamen çıkmış olurdu, ama kendisi de artık orada olmazdı. Bu gizemli gerçeği durup durup sınamaktan bıkmamışımdır: biçimle içerik, zarfla mazruf, 'getirilen şey'le çanta birdi."[8]

Yalnızca kendisinden yapılma cümle, kendi içine dürülüp kıvrılmıştır. Benjamin bu dürme-açma oyununu yaşamı boyunca sürdürür. *Moskova Günlüğü*'nde bunun kendisine bir eleştiri

8 *Berlin'de Çocukluk*, s. 63. Benjamin, aynı imgeyi bir kez de Proust hakkında yazarken kullanır. Düş dünyası bir benzeşimler alanıdır; orada olup biten her şey birbirini andırır. Çocuklar iyi tanır bu dünyanın bir simgesini. Onlar uyurken odalarının bir köşesine asılan ve aynı zamanda hem "torba" hem de "armağan" olduğu için bir düş nesnesi haline gelen çoraptır bu. Ama çocuklar torbayı ve içindekileri hemen üçüncü bir şeye (yine bir çoraba!) dönüştürmekten kendilerini alamazlar – tıpkı Proust gibi. Walter Benjamin, "Proust İmgesi", *Son Bakışta Aşk*, s. 105.

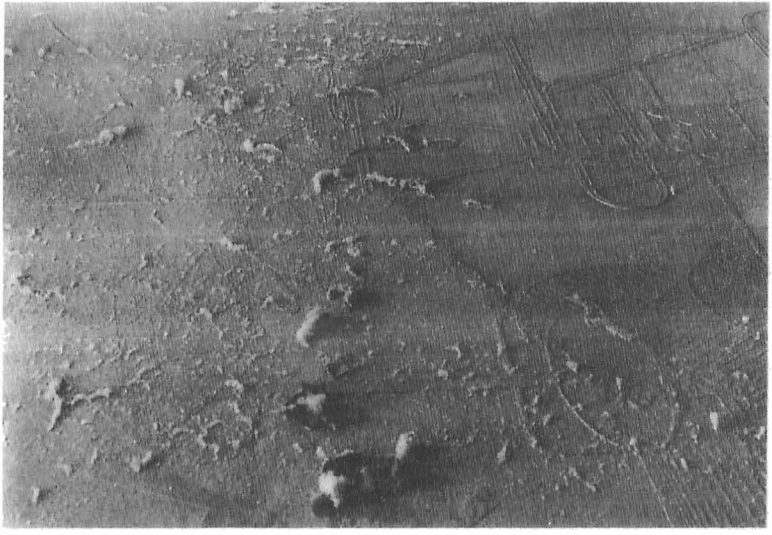
olarak yöneltilmiş olduğunu, son derece büyük bir alçakgönüllülükle dile getirir. "Önemli yazılarda çarpıcı, anlamlı cümlelerin toplam cümle sayısına oranının bire otuz dolayında olduğunu söyler Reich, bendeyse bu oran bire ikiydi. Tüm bunlar doğru." Benjamin bunun hem ifade hem ileti olan bir dil oluşturma çabasından kaynaklandığını düşünmektedir. Benjamin'in aforizma biçeminde, düşünme biçiminin kaynağını buluruz, bu yüzden. "Hiçbir kültür ürünü yoktur ki *aynı zamanda* bir barbarlık belgesi olmasın." Cümle, nesne gibidir. Hem ulaşılabilir, elle tutulabilir, yakın, hem gizemi çözülemez, uzak. Benjamin'in bir tür monad olan cümle yapısına en çok uyan mimari biçim, hem kendi içinde tutarlı, kapalı bir bütün hem de yalnızca bir geçiş olan pasajdır doğallıkla. Dış ile için tuhaf bileşimi. Dışı olmayan bir iç anlam-cümle ya da içi olmayan bir kabuk.

Benjamin dilin gerçekliğinden şüphelenmekte, bir anda bir patlamayla ulaştığı cümlenin, sözdiziminin, gerçekliği yakalamasına izin verip vermeyeceğini asla kestirememektedir. Bu epifani anları, bir tür istemdışı bellek gibi işlemektedir. Kendi isteğiyle asla ulaşamayacağı cümle, bir anda, bir çağrışımla birlikte adeta sökün etmekte ama çoğu zaman devamlılığı olmayan, tekil bir parıldama, bir tekbaşınalık olarak kalmakta, diğer cümlelerin akışına ya da bir anlam bütünlüğüne ait olmayı reddetmektedir. Proust'la ilgilenmesinin bir nedeni de, cümle kurgusunun ancak bu türden bir dolayımla ortaya çıkabilecek girift bir yapıya sahip olmasıdır.

Benjamin, kendi yazısını bu bulunmuş nesne-cümlelerden kurar. Böylece "ben"i devreye sokmaksızın bir koleksiyon yaratabilmiştir. Bütün bu meselenin, sonunda gelip dayandığı yer, yazı mekânındaki uzaklıkların hesaba katılmasıdır. Cümlelerin birbirleriyle olan ilişkisine indirgenmemiş, o küçük ölçekte konusu-

nu deneyimlemeyen bir yazının yazınsal düşünceye ulaşabilmesi olanaksızdır. Aforizmasal yazı, orta malı olma, anonimleşme riskini de çelişkili olarak barındırır; biri tarafından eksiksizce söylenmiş söz, bir başkası tarafından da yinelenebilir çünkü. Savsöz, tam da kendisini haklı çıkaran niteliği tersine çevirerek, "ben"den en uzak noktalara kadar ilerler. Yazının kendi içinde kurduğu bu uzaklık-yakınlık oyunu, her sözcüğü, Benjamin'in hasta yatağında gördüğü sanrılı düşlerin nesnelerine dönüştürür.

Sözcüğü *deneyimlemek* her şeyden önemlidir onun için. Yapıt, türlü şekillere giren, yanlış anlaşılan, başka bir sözcükle yer değiştiren ya da onun yerine kullanılan sözcüğün bu aurasal keşfinin bir dökümünü sunmaktadır. Benjamin'i düpedüz heyecanlandıran bu sözcük-biçimler, uzaklaşma-yakınlaşma diyalektiğinin ara noktaları gibidir: taslak, özet, fragman, not, alıntı, her biri her seferinde başka bir mesafenin deneyimine açarlar yazıyı.



Duchamp'ın "hazır-yapıt"ı, gündelik yaşamdan alıntılanmış sanatsal bir jestti. Benjamin'in Brecht'te gördüğü ve alıntılayarak kendi yazısına kattığı düşünce de "jestleri alıntılanabilir kılma"dır. Jest'i şöyle tanımlar: "Bütün olarak yaşamın içinde yer almasına karşın, her öğesinin bu çerçevelenmiş kapalı doğası, jestin temel diyalektik özelliklerinden biridir. Eylem içerisindeki bir kişinin hareketlerini ne kadar sık kesintiye uğratırsak o kadar çok jest elde ederiz. Bu yüzden eylemin kesintiye uğratılması epik tiyatronun temel gereklerinden biridir." Kafka'yı da bu açıdan değerlendirir; yapıtın, yazar için başlangıçta belirli bir sembolik anlam taşımayan bir jestler toplamı olduğunu dile getirir. Brecht, oyuncunun hem bir olayı (Brecht bunların "önceden bilinen olaylar" olması gerektiğini vurgular sürekli olarak) hem de kendini sergilemek zorunda olduğundan, doğal olarak *olayı kendini göstererek, kendini de olayı göstererek* sergilemesi gerektiğinden söz eder. Epik oyuncu bunu yaparken "jestleri alıntılanabilir kılmak" zorundadır.[9] Benjamin'in

9 Jestlerin alıntılanabilirliği, oyuncunun okuduğu, oynadığı metne mesafe koyabilmesini gerektirir. Kesintili, parçalı oyunculuk, metinle, ağızdan çıkan sözlerle oynama içgüdüsü arasına gerilen bedensel mesafe, bir karakter içine yerleştirilmeyi reddetme, oyuncunun yazıyla söz arasındaki yarılmaya tanıklık etmesi, bu sözleri, bu şimdi ilk kez söylediğim sözleri daha önce de söylemiş gibiyim bilgisinin hem metne hem de izleyicilere aktarılmaya çalışılması; karşılığında da izleyicinin, bu çifte sahnelemeyi, ikili okumayı birlikte kabul etme isteği. Oyuncu, sahnede Proustvari bir biçimde kaslarıyla anımsar, alıntılanabilir kılınan jestler oyuncunun bu istemsiz belleğinin kesintiye uğratılması, kas olarak anının devredışı bırakılması anlamına gelecektir. Böylece anımsama yeniden üretilir, bir tür anımsamaya çalışmaya dönüşür, otomatizmden kurtulur. Genco Erkal'ın *Oyun Sonu* yorumu geliyor aklıma. Bir ara, Beckett'in metninin sanki ilk kez –Beckett ya da ilk okuru tarafından– okunduğu âna tanıklık ediyormuşum hissine kapılmıştım. Genco'nun bedeni, sesi, gidip gelen, yükselip alçalan, dalgalanan bir tayf oluşturuyordu metin

yazısı da, epik oyuncunun bu yöntemini yinelemekte, 'alıntılanabilir yazınsal jest' denebilecek bir yöntemi icat etmektedir. "Epik

---

üzerinde. Beckett'in metninin nasıl mekâna yayıldığını gördüm; yedi-sekiz jestten, sahne talimatından, trükten oluşan donanımla, kör topal ilerlemeye çalışan metin, anlattığı, yaratmaya çalıştığı ortamın dilini benimsiyordu; dil anlatımın bütün öğelerini içeriyor, içerikle biçimin bu muhteşem uyumu, Genco'nun yorumuna da tam tamına uyuyordu. Sanki bu kadar klasikleşmiş bir oyunu oynadığının, belki de son kez oynadığının, oyunun sonuna geldiğinin bilincinde olan Oyuncu, oynarken aynı zamanda oynamanın ne demek olabileceği üzerine de düşünüyor; metni icra ederken onunla hesaplaşıyor, sanki metne ait literatürü, mitologyayı, yorumbilimi gözden geçiriyor, her cümlenin, her sözcüğün altını oyuyor, önce gösteriyor cümleyi, okuyor, düz okuyor, yeniden okuyor, daha önceden çalışılmış, işlenmiş birkaç yorumu deniyor, değerlendiriyor; tonları yakalamaya çalışıyor; işine gelmeyeni bıçak gibi kesip atıyor, yüzüstü bırakıyor, öyle okuyup geçiveriyor, belirli bir yere geldiğinde (*Oyun sırası bende!*) ortaya çıkıyor; bir partisyonun bütün inceliklerini tek tek açığa çıkarıyor. Oyun, hem metni, metnin ritmini, tartımını, hem üzerinde çalışan, devinen yorumları, eleştiriyi izlemek için ideal ortamı sunuyor. Genco, metnin dramatik olmadığını, bir komedi oynandığını gösterdiği ilk jestlerle birlikte oyunun havasını değiştiriveriyor. Zaman zaman, metnin bir okumasını izleyiciyle birlikte yapıyormuş gibi tuhaf bir hava, sanki "Beckett'in başarısı ve başarısızlığı" üzerine bir okuma gerçekleşiyor tiyatroda. Klasik bir Beckett cümlesine gelindiğinde, iki oyuncunun sahnedeki kahkahasının altında, metnin yenilgi öyküsünün, fiyaskosunun izlerini görüyoruz, bu tam da tiyatronun büyülü, vazgeçilmez ânıdır. *Oyun Sonu* bunu öngörmüş bir metin, doğal olarak. Tüm bu açmazlar, yorumlama, kendisini de sıfırlama olanakları, sahnede canlansın diye metnin içine bırakılmış. Kaç oyun sonu saklı bu sonun içinde? Tiyatro üzerine bir eleştiri, bu eleştirinin sonu, oyunculuğun sonu, yazının sonu, dramatik olanın sonu. Okumanın, her zaman teatral bir iş olduğunu, bir tür sahneleme, vücuda getirme, seslendirme çalışması olduğunu düşünmek gerekiyor. Önündeki metinle bir oyuncu kadar yakın bir ilişki kurmayı başarabilen okur, kendisini o metnin bir icracısı olarak görme hakkına sahip olabilir.

Tiyatro nedir?" adlı yazısında şöyle der: "Kesintiye uğratma alıntının kaynağını oluşturur. Bir metni alıntılamak, içeriğini kesintiye uğratmak demektir." Benjamin, alıntılamayı yazının akışını kesintiye uğratmak için kullanır. Brecht'in epik oyuncuları gibi, sürekli olarak kendisinden alıntılar yaparak, düşünme biçimini alıntılanabilir jestlere indirgeyerek akışı kesintiye uğratır. Epik oyuncunun yazılı metne karşı geliştirdiği stratejileri, bir okuma yöntemi olarak kullanır. "Metnin asıl işlevi, eylemi sergilemek ya da ilerletmek değil, tam tersine onu kesintiye uğratmaktır." Kesintiye uğratılmış eylem, Kafka'nın *Sonraki Köy*'ündeki olanaksız yolculuk gibi, zamanı mekâna boşaltır. Burası Benjamin'in farklı, çelişkili ilgilerinin de boşaldığı yerdir. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilir olan her şeyde, fotoğrafta, sinemada, radyoda, plakta gördüğü bu jest, aynı zamanda, *Alman Yasoyunu'nun Kökenleri*'nden başlayan ve epik tiyatroya bağlanan, sahnenin trajik olandan sıyrılarak bir tür eşzamanlı manzaraya dönüşmesi sürecinin incelenmesine de bağlanır. Modern deneyim, bu *engellenmiş hareketin* içinde yer almaktadır. Alıntı, metnin içi ile dışı arasındaki dikişi gösterir. Özgün, aurasal metin ile yeniden-üretilmiş, çoğaltılmış metin arasında bir pasaj işlevi görür.

Kesintiye uğratılmış, alıntılanabilir jest, eylem, zaman, imge. Hem kendisini hem olayı sergileyen oyuncu. Hem kendisini hem sanat yapıtını sergileyen pisuvar. Hem kendisini hem edebiyat yapıtını sergileyen yazı. İç mekânlar üzerine bir eleştirinin, kendisini birdenbire bir polisiye romana dönüştürüvermesi de bundandır.

Metinlerini yeniden-üretmekten kaçınmayan, parçaları değişik yerlerde kullanmayı, anımsamayı biçem haline getiren Benjamin'in, sanat ve edebiyat yapıtlarını kavramsallaştırma çabası kendi yazısını da belirler. Seçtiği, üzerine düşündüğü her

konuda yazısının karşılığını görür. Şeylerin birbirini andırmaya başladığı kırılgan anlarda, bakışla bakılan nesnenin birbirinin yerini alıvermesinde birdenbire, belli belirsiz ortaya çıkıveren hayaletimsi bir anlatı biçemidir bu. Yeniden-üretim üzerine düşünürken, kendi yapıtını da sorgular. Biricik, birincil bir yapıt değildir onunki, auradan muaf tutulmuş, ikincil bir üretimdir. Başkalarını okumaktan ibarettir. Yalnızca kopya edilen metnin, onunla uğraşanın ruhunu ortaya çıkaracak komutu verebileceğini söyler. Her okuma bir yeniden-üretimdir. Benjamin konuyu sınamaktadır, bir "biçim"de. Mesafeleri, uzaklık-yakınlık ayarını cümle üzerinden denetlemek ister gibidir. Cümlenin, paragrafın bir yerinde, bir kıvrımında; belki de yalnızca bu birimin o an içinde yer aldığı bütünlüğe oranla edindiği, sahip olduğu konumda gizli bir bilgiyle; konu, tema, motif başka bir konuyla, içerikle söyleşime girer. Böylece melek bir *gecikme* olarak, faşizm bir *betimleme* olarak görünebilir kısa süreliğine. Bellek, *hors-sujet* olduğunda bile kendisini anımsatmaktan hoşlanır. Bu, yazı tekniğinden kaynaklanan bir tür üst-üste-binme, birlikte hareket etmedir: bir konudan diğerine atladığında, ilk konunun çağrışım alanı da olduğu gibi ikinci konuya taşınır, ikisi arasında bir bağlantı kuran bir üçüncü konuya geçildiğinde ise işler tam anlamıyla karışır. Fragmanter yazının, mozaik yapının seçilmiş olmasının ya da kendisini dayatmasının nedenlerinden biri de budur. Parçalar halinde yazmak, notlarla çalışmak, düşünceyi bir amblemde sıkıştırma arzusunu da barındırmaktadır şüphesiz ama bu eğilimi yalnızca yazının biçimiyle sınırlandırmak yanlış olur. Parça, kendisini çoğu zaman belli etmez. Bütünün içine gizlenmiştir. Benjamin'in asıl niyeti, bu parçaları, birbirlerinin alegorileri, eğretilemeleri olarak kullanmaktır. Alıntılara verdiği görevi kendi metinlerinden de esirgemez. Buna benzer sayısız

anlatım tekniği gizlenmiştir yazının içine. Kurmaca tekniklerinden bahsediyorum. Benjamin'in, deneme yazısını, düşünce yazısını, eleştirel yazıyı bir kurmaca gibi yazmak istediğini düşünüyorum. Barthes'ın, birer itiraf gibi de okunabilecek *Romanın Hazırlanışı*'nda, *Yazma Arzusu*'nda, kendi yazısına ilişkin söylediklerini Benjamin için de söyleyebiliriz. İkincil yazı "kesmediği" için çıkılan bir yol değildir bu kesinlikle.

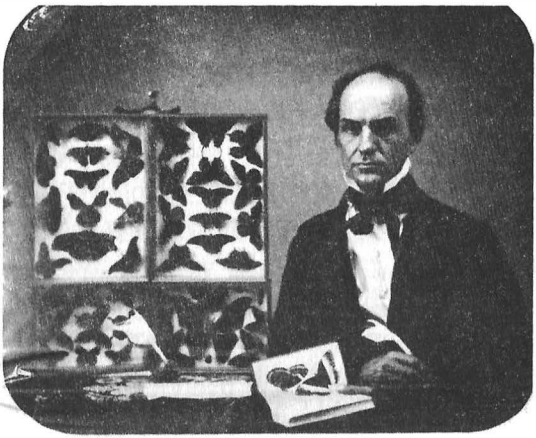
"Her kitap bir taktiktir," diyen Benjamin'i okumak, yapıtlar üzerine yürüyen bu taktikleri okumaya iade etmek anlamına gelir. Benjamin, ancak kendi okuma biçimiyle okunabilir. Benjamin'in kelebek avı, metinsel ormanlardaki avından farklı değil. En büyük yazarlardan biri değil en büyük okurlardan biri olmayı tercih etmiş birinin, Baudelaire kelebeğinin tereddütlerinin, gidip gelmelerinin, oyalanmalarının izini sürüşünü, onu alt edebilmek için hava ve ışığa dönüşmesini izler, av sahnesine uzaktan tanıklık eden okur.

"Kelebek avcısı" kilit imgelerden biri. Baudelaire'in kelebek avcısı olarak Benjamin'in Berlin'deki çocukluğunda geçen kelebek avı sahnesi ile Sebald'ın iki avcısı Nabokov ve Kafka'dan getirdiği Gracchus, karşılıklı birbirlerini avlayan (okuyan diye okuyunuz) avcılar. Az ötede, delirium atakları boyunca saatlerce kelebeklerle konuşan Aby Warburg.[10] Her biri, o anda, bir diğerinin avıdır.

Benjamin'in sınıflandırılamayan yazısının Duchamp'la ilişkisine değinmemin nedeni, kavramsal edebiyatın kökenine ilişkin

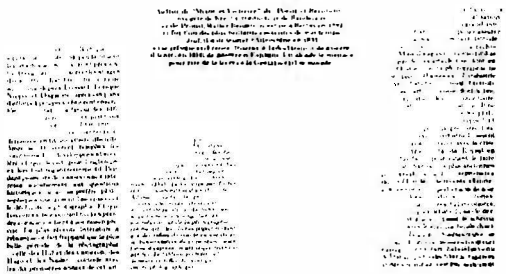
10 Didi-Huberman, Warburg'un kelebek avını şöyle yorumlar: "Warburg'un kendisini bu görüntülerden kurtarmayı beceremediği –hatta bunu istemediği– söylenebilir. Saatlerce kelebeklerle konuşması, böyle imgeleri; yaşayan bir imgeyi, bir doğabilimcisinin iğnesinin öldürebileceği çırpınan bir imgeyi sorgulamanın mutlak yolu değil miydi?"

birtakım verileri ortaya çıkarabilmekti. Benjamin potansiyeli göstermiştir. Sebald'ın yapıtı, tam da bu bağlantıdan hareketle, "kavramsal edebiyat" olarak adlandırılabilir. Sebald'ın görmeye ilişkin yaklaşımında Duchamp'ın izleri zaten fark edilecektir. Retinal algının, gözle görünenin ardında olup bitenlerle, art-imgelerle, saf görüyle ilgilenen Duchamp gibi, Sebald'ın imgeleri de okurun görünenin ardındakine ulaşma çabasını destekler niteliktedir. "Yaptığım sanat türünü kavramsal diye niteleyeceğim. Kavramsal



Les analphabètes de l'avenir.

par Walter Benjamin



sanatın en önemli yanı fikir ve kavramdır. Sanatçı, sanatın kavramsal bir biçimini kullandığında, bu her şeyin önceden tasarlandığı veya karara bağlandığı anlamını taşır, uygulama yalnızca rutin bir iştir. Fikir, sanat yapan bir makine halini alır." Kosuth böyle tanımlıyor yaptığı işi. Sebald tam böyle mi yapıyor? *Austerlitz*'te yer alan tüm hikâyeleri, anıştırmaları, göndermeleri değiştirecek olsak geriye yine aşağı yukarı aynı yapı mı kalacak? Orada okuru rahatsız eden, tüm bu imlerin, kaderleriyle baş başa bırakılmış, unutulmuş, tarihten düşmüş kalıntıları olmayacak mı?

Kavramsal sanatın karşılığı olabilecek bir kavramsal edebiyat var mıdır? Deneysel kategorisinin belirsizliğinden, her yana çekilebilirliğinden bağımsız, sanatın kendi araç-gereçlerini sorgulamayı hedef alışıyla bağlantılandırılabilecek bir yazı arayışından söz edilebilir mi?

Kavramsal edebiyatı deneysel edebiyatla karıştırmamak gerekir. Kavramsal metin denince aklımıza ilk gelen örnekler, aslında kavramsal sanatın biçimsel dilini kendilerine mal eden, hatta düpedüz birer kavramsal sanat yapıtı olarak görülebilecek çalışmalardır. Sanat bağlamında değerlendirilmeleri gerekir. Tasarımsal nitelikleri önplandadır. Hikâye odaklı anlatıya, kurmacaya yüz vermeyen, düzyazı-şiirden beslenen, imgesel çalışmalardır. Oysa kavramsal edebiyat, kavramsal sanatın biçimsel mantığını değil iç işleyişini kendisine mal eder, kavramsal sanatın kendi araç-gereçleriyle yaptığı işi bir kez de edebiyat içinde kalarak yapmayı amaçlamaktadır.

Sebald'ın kavramsal edebiyat yapıp yapmadığını anlamanın yolu, edebiyat yapıtı üzerine düşünen bir edebiyat üretip üretmediği ya da eleştirelliği, dilin yapısının, okumanın yönelimlerinin, metnin anlamlarının incelenmesini başlıca uğraş alanı olarak görüp görmediği olmamalıdır. Bunlar zaten iyi edebiyat

yapıtlarının ortak özellikleridir. Sebald'da daha fazlası olmalı. Bu da, edebiyat yapıtının yokluğuna dair bir düşünceyi geliştirip geliştirmediğidir.



Sebald'ın birtakım yazarları, biçemleri, deyiş biçimlerini kendisine mal etmesinin ardında kavramsal bir yaklaşım aramak yanlış olmayacaktır. Kimi zaman blok halinde alıntıları kaynak belirtmeden kullanmasının, ansiklopedik bilgi parçalarını olduğu gibi yazısına aktarmasının da bununla ilgisi var hiç kuşkusuz. Sebald'ın stratejisini, *Art & Language* grubunun 1980 tarihli *Portrait of V. I. Lenin with Cap, in the Style of Jackson Pollock III* adlı çalışmasına yaklaştırıyorum zihnimde. Aynı anda birçok taklit, taklidin taklidi, kendine mal etme iç içe geçiyor burada.

Aslında ortada ne Lenin'in portresi vardır ne de Pollock'ın biçemi. Yalnızca türler, konular, içerikler, biçemler arasında gidip gelen bir oyun söz konusudur. Olanaksız bir resimdir bu. Her açıdan. Hem taklit edilen biçemin sınırları açısından hem de Lenin portresinin, ressamın ele alacağı belki de en son konu olması açısından. Bir araya gelmesi olanaksız tavırların çatışmasıdır ortaya çıkan.

Tırnak işareti kullanmayan yapıt, her şeyi tırnak içine alır. "İntihal elzemdir. İlerleme bunu gerektirir. Bir yazarın cümlesini sıkıca kavrar, onun ifadelerini kullanır, yanlış bir fikri silip doğrusuyla değiştirir," diyen Lautréamont'un poetikasını benimser. Her şey başkasına aittir: sözcükler, düşünceler, duygular, jestler. Tümden bir silinme durumu söz konusudur burada. Paradoksal olarak, ortaya çıkan yapıt, en büyük modernist yapıtlar gibi belirli bir biçemin, imzanın izlerini taşımakta, yazarının kendine has dünya görüşünü, etik anlayışını dile getirmektedir. Peki bu ikisi aynı anda nasıl gerçekleşebiliyor? Hem yazarın ölümünü bu denli sert bir biçimde dile getirmeyi hem de kendi ölümünün yasını tutarcasına yazarı yeniden başköşeye oturtmayı nasıl başarıyor? Üslubu dışlayarak nasıl bir üsluba ulaşabiliyor? Kendine ait olmayan şeylerden nasıl bir kendilik yaratabiliyor? Sebald'ın edebiyata yönelik temel sorgulamalarından biridir bu. Dışlanan biçemin geri gelmesi, reddedilen kurmacanın hayalet olarak görünmesi, bastırılan yazma isteğinin kendisini var edecek bir yazıda dışavurulması.

Sebald, yazarın, kendisine emanet edilmiş 'yazınsal metin üreticisi' olma hakkını sorgular. Bu, yazın alanında pek sık karşımıza çıkan bir durum değil kesinlikle. Sebald'ın yapıtını en iyi ifade eden cümlelerden birini yine Kosuth kuruyor: "Benim işim bir oyun, oyunu bozan bir oyun, *bu oyunda bir adamın söylemek*

istediği başka bir adamın söylemek istediğinden üretiliyor, kültürel söylemimizin içindeki bir an başka bir ânın içinden tekrar ortaya çıkıyor." Sebald'ın yazısının ana bileşenleri kavramsal sanatın temel araç-gereçleriyle örtüşür; bunlar tamamlanmış yapıttan çok süreci, evreleri betimleyen hemen her tür kayıttır: karalamalar, taslaklar, çizimler, başarısız parçalar, modeller, düşünceler, bildiriler, konuşmalar...

Duchamp'ın hazır-yapıtlarından bugüne, sanat alanında bağlamın ne kadar belirleyici bir rol oynadığı biliniyor. Bağlamı edebiyat açısından değerlendirebilmek ise o kadar kolay değil. Sanat kuramından hareket ederek birtakım karşılaştırmalar yapılabilir, öte yandan.

Okumakta olduğu yazının, kendi dışında kalan, henüz tam olarak bilmediği başka bir gerçeklikten dolayı dönüşüme uğrayabileceği bilgisi, okurun hoşlandığı bir durum değildir. Okur, metinle kurduğu samimi ilişki dolayısıyla, kendisine anlatılanlara inanmayı tercih edecektir. Tam da bu inanma niyetiyle ilgili türlü oyunlar gerçekleştiren postmodern edebiyat örneklerinde bile eşiğin aşılamadığına tanık oluruz. Hikâye anlatıcılığına özgü bir paradoks hâkimdir ilişkiye. Her tür biçimsel oyunu şipşak kendi içinde eritiveren bir karşılıklı gereksinim, edebiyatın kavramsallaştırılmasını çoğu zaman olanaksız kılar. Okur, kendi denetiminde olmayan bağlamdan rahatsız olur. Yazının her zaman o anda, yanı başında yazılmış, yazılmakta olduğuna inanmak ister. Yazının kim tarafından, nasıl, ne zaman, nerede, hangi amaçlarla yazılmış olduğuyla ilgilenmek istemez.

Çağdaş sanatın metinsellikten kopamaması, ona tümüyle yaslanmış gözükmesiyle ilgili tartışma son otuz-kırk yılın en önemli tartışmalarından biri. Kavramsal yapıt, kendisini gerekçelendiren, bağlamsallaştıran metinden bağımsız anlaşılamıyor kesinlik-

le. Sanat yapıtını çoktan yutmuş ve bizzat yapıtın kendisine dönüşmüş bir bağlam iktidarından söz edilebilir rahatlıkla. Bugün izleyicinin herhangi bir yapıtla yalnızca kendi özgün beğenisine, algısına güvenerek ilişki kurması neredeyse olanaksızdır. Gördüğünüz şey, gördüğünüzü sandığınız şey değildir kesinlikle. Size dayatılan bilgi bu. Ardında başka bir bilgi var mutlaka, başka bir gerçeklik, başka bir yapıt vs. Bunu bilmeden o yapıtı anlamanıza olanak yok. Bir tür etiket çılgınlığı, küratöryel iktidar, müzebilim diktası söz konusudur. İmgenin gücünü tamamen yitirmesi karşısında izleyicinin ilk tepkisi genellikle, gördüğü şeye ilişkin bir metin, başlık, açıklama aramak olur. Hatta çoğu zaman, pratikte, ilk olarak başlığa, metne bakılır. Yapıta önce bir göz atılarak hemen metne ulaşılır. Ancak metinden sonra, dönüp, geri gelip yapıta bakılır. Baudrillard'ın *orgy* anekdotu çağımızın hastalığını gösterir. Burada yapıtla üst-metin, eleştiri, okuma yer değiştirir. Metin, yapıtın yerini alır. Yapıta ancak metnin *gereklerini* yerine getirip getirmediğini anlamak için ihtiyacımız vardır artık. Bu sağlama takıntısı da çoğu sergiden elimiz boş ayrılmamıza yol açar. Neler okuduk, oysa karşılığında hemen hiçbir şey göremedik! Metin her zaman şaşaalı, karmaşıktır, bin dereden su getirir, her şeyi birbirine bağlar, oysa yapıtın bütün bu anlam katmanlarıyla hiç alakası yoktur. Sebald'ın "işini" bu tartışmadan bağımsız ele alamayız. Sebald, bu ikisini, yapıtla yapıta eşlik eden bağlamı tek bir potada eritir. Bir yandan okurun inanma gereksinimini karşılayacak bir hikâye anlatırken, bir yandan da okuduğu metnin son derece sinsi amaçlar peşinde koştuğunu alttan alta hissettirir.

Kavramsal sanat birkaç farklı metinsellikle ilişkilidir. İlki, yapıtın kendisinin bir metin gibi okunabileceğini, ardındaki fikrin, kavramın, bağlamın yapıtın görünümünden önemli olduğunu

savunan bakış açısından kaynaklanır. İkinci tür metinsellik, kavramsal sanatın sık kullandığı metne, yazılı dile başvurma stratejisiyle ortaya çıkar. Bu iki farklı anlayışın yapıt içinde süregiden çarpışmasıdır anlamı ortaya çıkaran.

İmge, metin olarak okunabilir. Ama söz konusu imge bir metinden oluşuyorsa, bu metnin de bir metin gibi okunabileceğini söylemek zorunda kalırız. Dolayısıyla, kavramsal sanat yapıtı olarak karşımıza çıkan metin, metnin temsilinden başka bir şey değildir. Asıl metinsel içerik görünmez, askıya alınmış, silinmiştir. Kavramsal sanatın kısa devresi, metinsel içeriği temsil eden bir metin olarak çıkar ortaya. Bundan böyle artık '*Bir metin bir metindir bir metindir*'.

Bu durumda, temsil etmekle yükümlü metinlerin içerikleri ne olacak? Onlar da yalnızca birer temsilî içeriğe mi dönüşecekler? Metinler nasıl birbirlerini temsil ediyorlarsa, içerikler de başka içerikleri temsil eden sahte içeriklere mi indirgenecekler? Sorun, metnin sergilenmesiyle ilintilidir. Bir metin, duvara asıldığı anda tam olarak nedir? Bir edebiyat yapıtı mı, bir sanat yapıtı mı? Duchamp ile Benjamin'in ortak sorusu budur. "Denebilir ki, dünyanın özünü iki kesit, resmin boylamasına kesiti ile bazı çizim biçimlerinin enlemesine kesiti baştanbaşa geçmektedir. Öyle görünüyor ki, boylamasına kesitin betimleyici bir işlevi vardır, şu ya da bu biçimde şeyleri ihtiva eder; enlemesine kesit ise simgeseldir, hareketleri ihtiva eder. Ya da tersine, okumak için sayfayı yatay duruma getiren yalnızca biz miyiz; ve yazının dikey bir durumu da –yazının taşa kazındığı zamanki o ilk biçimi– var mıdır?"[11] Benjamin, okuma eyleminin her ayrıntısına eğildiği gibi, dikeylik-yataylık konumlarına da bakar. Dikey zafer sütununu

11 Ernesto L. Francalanci, *Nesnelerin Estetiği*, Dost, s. 113.

yatay bir kitapla birleştirdiği çocukluk anısında olduğu gibi. Tuvale, dolayısıyla bir imgeye dönüşmüş yazı ile yazıya dönüşmüş imgenin ilişkisi nedir? Okuma eyleminin bu ikisi karşısındaki tavrı aynı mıdır?

Bir metnin izleyicisi olmak ile okuru olmak arasındaki fark son derece belirleyicidir. Metnin bağlamı değiştiğinde, okur izleyiciye doğru evrildiğinde, anlam da, biçim de değişir. Sebald'da artık metin, bildiğimiz anlamda metin değildir. Okuduğumuz metin, kendisinin metinsel bir karşılığı, bir versiyonudur. Sebald'ın metin ve sayfa düzeni "okur"u zaman zaman "izleyici"ye, resimaltı okuruna dönüştürür. Gertrude Stein, resmin yazınsal karşılığını üretme çabasına girişmişti. Bir resmin bir anlatı ya da bir anlatının, metin parçasının, sırf müellifi öyle istediği için, bir resim olabileceğini iddia ediyordu. Bu anlamda, *Art & Language*'ın eylemi ile Stein'ın *Picasso*'su karşılaştırılabilir: Terry Atkinson derginin ilk sayısı için yazdığı giriş yazısında, grubun İngiliz üyelerinin dergi çıkmadan önce yaptıkları çalışmaları tartışmaya açmıştır. Atkinson, çalışmalarının özünü oluşturan bir soru üzerinde durur: kavramsal sanat üzerine yazılmış olan bu makale bir kavramsal sanat çalışması olarak görülebilir mi? Atkinson, yazdığı metni hem görsel sanatların tanımını özetleyen, hem de bir görsel sanat nesnesi olan bir kübist resimle karşılaştırmıştır. Ona göre amaç aynı olduğundan, bu yazının kübist resimden tek farkı biçimidir. Kübist çalışma bir resimken, kendi metni kâğıt üstüne basılı sözcüklerden ibarettir.

Pierre Bayard, *Hamlet Üzerine Soruşturma* adlı kitabında, *Hamlet*'in farklı versiyonları ve yazma aşamalarından hareketle "metin mevcut değildir" önermesini incelerken, metnin kapalı ve tamamlanmış bir nesne değil, bir dizi hareketli taslak olduğunu dile getirir. "Bir metin sadece bir metin değildir; metin metnin

yalnızca gerekçesini, taşıyıcısını ya da bahanesini oluşturur." Bayard, soruşturması boyunca, farklı kuramların yapıtla kurduğu tuhaf arzu ilişkisine odaklanır. Aslında kuramsal metinlerin yaptıklarının, metnin kendi içindeki dinamiklerinin yinelenmesinden başka bir şey olmadığını gösterir. Birbirlerine yaklaşıp, birbirlerine benzemeye, birbirlerini alıntılamaya başlayan (yazınsal) metin ve (kuramsal) metin arasında, tıpkı bir sanat yapıtıyla o yapıta eşlik eden bağlam arasındakine benzer bir ters mütekabiliyet ilişkisi söz konusudur.

Sebald'ın uçsuz bucaksız göndermeler ağının, bu farklı metinsellikleri içselleştirerek, bir tür aşırı malumatfuruşluğa dönüştüğünü görmemek olanaksız. En basitinden en kapsamlısına Batı geleneğinin, kültürünün "érudition"u içinden okura ulaşan sayısız ipucunu tek tek değerlendirmek hiçbir okurun tek başına gerçekleştirebileceği bir iş değil. Zaten Sebald'ın amacı da bunların tek bir anlama ulaşması değil.

Yine de Sebald'ın tutumunun, modern sanat tarihinin gelişim çizgisi içinde belirli bir âna tekabül ettiği söylenebilir. Kavramsal sanatın kendi malzemesini, dille, anlamla olan çelişkili ilişkisini tükettiği aşamada ortaya çıkan yeni bir sanat anlayışının izlerine rastlamak mümkündür Sebald'ın yapıtında. Kabaca, modernizm göndermelerini gündelik yaşamla, tarihle, gerçek içeriklerle birleştirerek, biçimin ardında yatan asıl bağlama dikkat çeken, yalnızca kendisine gönderen modernist biçimin farklı bir içerikle birleştirilmesiyle bir tür bağlamsal kaydırma yaratan ve tabii kökleri Duchamp'a uzanan yeni kavramsal sanat yapıtlarından söz ediyorum. Belgesel gibi gözüken, birtakım belgelerin, tanıklıkların, anıların, görüntülerin desteklediği fakat tamamen kurgulanmış işler bunlar. "Orada olma" meselesinin sorgulandığı, zamansal mekânsal kaymaların alımlamayı bir hayli zorlaştırdığı

çalışmalarda olduğu gibi, Sebald'ın anlatılarında yer bulan sayısız belgesel öğe, betimleme, tarihsel anekdot da ikili bir işlev yürüterek, hem metni gerçeklik zeminine çapalar hem de bu zemini yerle bir eder. Belgesel titizliğindeki aktarım, altından zamanın kaymasıyla birdenbire kurmacaya düşüverir. Sebald, bu yüzden, yazının ne zaman yazıldığına ilişkin şüpheyi sürekli canlı tutar, konu dışına çıkmasının, aralara bilimsel, belgesel, anekdotik veriler yerleştirmesinin nedeni de budur; metnin ne anlattığıyla ilgilenirken, kimin, ne zaman, kime anlattığını kestirebilmemizi zorlaştırır. Burada belge ile kurmaca ilişkisini hem kuran hem yıkan üç ayaklı bir yapı söz konusudur. Fotoğraflar, alıntılar ve yazının niteliği, dilin maddi yapısı. Bu üç "anlatı" öğesi, birbirlerini sürekli olarak yaratır ve iptal eder.

Bu yaklaşımın sanatsal karşılığını ararken, Santiago Sierra'nın, minimalizmin içine anlamsal karmaşayı yerleştirme çabasını anımsamamız yeterli olacaktır. Kendisini vicdan azabı çeken bir minimalist olarak tanımlayan Sierra, minimalist sanatın stratejilerini kendisine mal ederken, biçimsel alıntıyı, fragmanı politik bir içerikle, eleştirel bir yaklaşımla birleştirir. Modernizmin tüm repertuarı burada korkunç içerikleriyle çıkarlar karşımıza. "Beyaz Küp" bir gaz odasına, minimalist çizgiler göçmenlerin sırtlarına para karşılığı yapılmış dövmelere dönüşür. Sierra, sanat tarihinden kendisine mal ettiği ikonik bir biçimi gerçek hayattan bir imgeyle özdeşleştiriverir. İkisini birbirine benzetip aradan çekilir.

Sebald'da, örneğin "Max Aurach" hadisesinde, Sierra'nın cüretkârlığını görmek mümkün. Gerçek ressamın, yaşamöyküsünün bu biçimde kullanılmış olmasından kaynaklanan kırgınlığını, kendisini ihanete uğramış hissettiğini biliyoruz. Ses getiren "Bombalanan Alman Kentleri" kalkışması da Sebald'ın tavrını

ortaya koyar. Her türlü sertliğin, yıkıcılığın, tabunun, karşı gelinemez içeriğin son derece usta işi bir planda aksettirilmesi, adeta sanatın, edebiyatın sonuna işaret etmektedir. Sebald'ın çoğu okuru resmen sinir etmesinin nedeni de budur: tüm klişeleri, ucuz göndermeleri, bilmişlikleri, melodramları, mesaj kaygılarıyla, her şeyden muaf olmanın rahatlığı ve tüm tuhaflığıyla edebiyatın edebiyat olmadığını en yüksek perdeden gösterir.

Sierra'nın Kunsthaus Bregenz'de gerçekleştirdiği *in-situ* çalışma iyi bir örnek. Müzenin tepesine 292 ton beton tuğla yerleştirilir, geçici desteklerle ağırlık tüm binaya eşit ölçüde dağıtılır ve böylece mekânın 300 tonluk ağırlık kapasitesinin sınırlarına ulaşılmış olur. Müzeye bu nedenle sergi süresince yalnızca 8 ton ağırlığın karşılığı olacak sayıda ziyaretçi kabul edilir. Ziyaretçi, adımlarını, üstündeki gerçek ağırlığı hissederek atmalıdır. Artık kendisi de müzenin, sanat galerisinin bir parçası olmuştur. Bedenini, özgül ağırlığını, mevcudiyetini tartmak zorundadır. Orada olma biçimi, yürümesi durması, eğilmesi kalkması serginin içeriği haline gelir. Bakış bile bu denge oyunundan payını alır. Bir yapıtın karşısında geçirilen süre, ağırlık birimiyle ölçülmeye başlar. Yapının tümü, yalnız geri geri çekilirken değil, her adımda hesaba katılması gereken bir heykele dönüşür. Mekânın koşuludur bu: ziyaretçi mekânı, mekân da ziyaretçiyi kaldırır. Herkes bilir ki müze daha fazlasını taşımayacak.

7

Resim Alegorisi

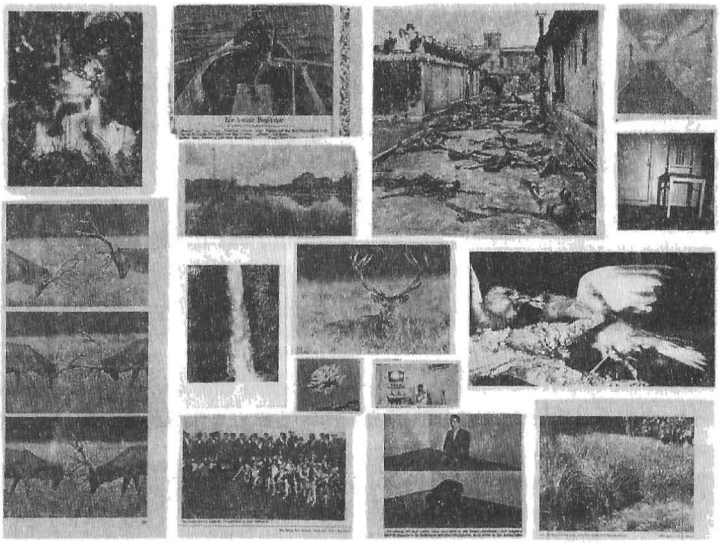
Sebald'ın metinlerinin okurda yarattığı ilk etki, bir tür başdönmesi. Metinlerin anlatıcısının da kendisini sık sık içinde bulduğu bir durum bu. Anlık sersemlemeler, uğultu paragrafları halinde bilince yığılan görüntüler, Joyce'un "epiphany" dediği imgeler, varoluşsal kaçış çizgilerine eklemlenmiş çağrışım zincirlerinin ortaya çıkardığı sonsuz düşme hissi.[1]

Sebald'ın metni üst üste bindirilmiş iki parçadan oluşmaktadır: yazı ve imge. En geniş anlamıyla ele alınması gereken bir arşivdir burada söz konusu olan. Fotoğraf, elyazısı, kartpostal, kartvizit, ilan, kupür, film karesi, film afişi, resim vs. Bütün bunlar altyazısız, kaynakçasız, nereden, ne zaman, hangi nedenle, hangi biçimde alınıp, kopartılıp, çoğaltılıp bir araya getirildikleri belli olmayan devasa bir imaj bankasının öğelerini oluştururlar. Belgelerin bir kısmı gerçektir, çoğu yazar tarafından uydurulmuş, bağlamı değiştirilmiş, manipüle edilmiş, yeniden-üretilmiş malzemelerden oluşmaktadır. Dolayısıyla iki tür görsel belgeden, iki farklı görsel dilden söz edebiliriz.

---

1 Sebald'ın çağrışım zincirleri, aslında modern bireyin her gün defalarca yaşadığı, kaydettiği, çağa özgü bir bilinç akışının örneklerinden başka bir şey değil. Hız, denetlenemez akış içinde sarsılan gövde ve göz-beyin koordinasyonuna ait yepyeni bir algı farkındalığı işin temelinde yer alıyor. Yazınsal metnin "geldiği" bir yerden söz etmek gerekirse, bu kesinlikle söz konusu yeni durumla bağlantılı. Bu gerçekliğin bir isimle birleştirilmesinde ise yadırganacak, itiraz edilecek bir durum olduğunu sanmıyorum. Sebaldvari, Kafkaesk ya da Borgesyen gibi bir tanım oldu uzun bir süredir.

Austerlitz'in fotoğraf oyunu, okuru yazının kendine göndermeli yapısının içine çeker. Sürekli yinelenen aynı sahneler, aynı diziler, aynı jestler aracılığıyla Sebald okuru karabasanına eşlikçi yazar. Anlatıcı Austerlitz'in evini ilk kez ziyaret etmektedir. Bir masanın üzerinde, sıra halinde, muntazam aralıklarla yerleştirilmiş birkaç düzine resim görür. "Aralarında artık bana çok tanıdık gelen resimler de vardı, Belçika'nın çorak toprakları, Paris'in tren istasyonları ve metro viyadükleri, Jardin des Plantes'taki Palmiye Evi, çeşit çeşit gece kelebekleri ve güveler, ustalıkla inşa edilmiş güvercinlikler, Gerald Fitzpatrick'in Quy yakınlarındaki havaalanında çekilen bir resmi ve bir sürü büyüklü küçüklü kapı resmi."[2]



2 *Austerlitz*, s. 110.

Sebald burada bir kez daha romanın yapımına ilişkin bir analoji geliştirir. Kitaptaki fotoğraflar hem rastlantısal hem zorunlu olarak oradadırlar. Onları yeniden dağıtıp dizmek mümkündür, yeni sıralama anlatıya zarar vermeyecektir. "Austerlitz bazen burada saatlerce oturduğunu ve bunları ya da sahip olduğu diğer resimleri iskambil falı oyunu gibi arkaları üste bakacak şekilde dizdiğini ve onları bir bir çevirdikçe karşısına çıkan görüntü karşısında her seferinde yeniden şaşkınlığa kapılarak aralarındaki ailevi benzerliğe göre onları sağa sola kaydırıp üst üste koyduğunu veya oyundan tamamen çıkarıp kenara aldığını anlattı."

Austerlitz'in geçmişin imgelerine bakarak geleceği düşlediği *mnemosyne* oyunu, Benjamin'in Kayzerpanorama'sına benzer; ikisi de birer olanaksız yolculuktur. "Kayzerpanorama'da görülen seyahat resimlerinin çok cazip bir tarafı, insanın tura hangi resimden başladığının hiç önemli olmamasıdır."[3] Görüntü, bir sarsıntıyla kayıp giderek yerini önce bir boşluğa, ardından bir sonraki görüntüye bırakır. Sebald, Benjamin'in uzakları yakına getiren makinasını, bu ömrünü tüketmiş sanatı yeniden dolaşıma sokar. Kentlerin, ülkelerin birbirlerini izleyişi, egzotikle sıradanın iç içeliği, korkunç bir hızla kat edilen coğrafya, çember çizerek dönen, sürekli yinelenen görüntü perdesi, okuma yönünü taklit ederek sola doğru kaybolup giden imgeler, mekanizmanın deviniminden dolayı sallanan, bulanıklaşan fotoğraflar, hepsi yazının içine yerleştirilir.

Peki bütün bunların yazı karşısındaki konumları nedir? Yazıya yarayan, yazıyı kurup sayfaların arasına geri çekilen, kendilerini gizlemek için her türlü oyuna başvuran imgeler değil miydi bunlar? Şimdi neden, uzlaşmayı hiçe sayarak, yalnızca kendisinden ibaret olması gereken o biricik alanın, yazının sınırlarını

3 *Berlin'de Çocukluk*, s. 16.

ihlal ediyorlar? Neden yazının dikiş izlerini apaçık seriyorlar ortaya? Sanki yazı, birdenbire, barındırdığı o gizli belleği bir anda kusuvermiş gibi, küçük, karanlık lekeler halinde üşüşüveriyorlar boş, beyaz kâğıdın üzerine?

"Sartre'a göre bütün yazarlar bir romanın okunuşuna eşlik eden görüntülerin yoksulluğu konusunda fikir birliği içindedirler: eğer şu roman beni gereği gibi 'alıyorsa' zihinsel bir görüntü oluşmaz. Okumanın *Görüntü Kıtlığı*'na Fotoğraf'ın *Görüntü Bütünlüğü* denk düşer."[4] Yazı, görsel imgeyi yok eder. Yerine kendisini geçirir. Bir betimleme bile, betimlediği görüntünün ortaya çıkmaması, okurun gözünde canlanmaması için oradadır. Aksi takdirde yazı, yazı olmaktan çıkar, senaryoya, altyazıya, habere dönüşür.

Sebald'da durum farklıdır. Okumaya eşlik eden zihinsel görüntüler, bu kez, gerçekten orada, sayfa üzerindedir. Okurun zihninde canlandırmasından, yazılı sözcüklerin bu canlandırmayı daha okuma anında silmeye başlamasından önce orada yerlerini almış, beklemektedirler. Amaçları okumaya engel olmak, okumanın önünü kesmek, okurdan önce davranmak mıdır?

Anlatı boyunca gidilen yerlerin birçoğunu gidip yeniden gezdim; gerçekten de, kimi kişilerin ve nesnelerinki gibi, bu yerlerin de, özel bir açıdan, fotografik görüntülerini vermekte ısrarlıydım. Bunu yaparken gördüm ki, birkaç istisna dışında hepsi de benim bu girişimimden sakınıyorlardı kendilerini, diye yazıyor Breton, *Nadja*'nın sonunda, sonuçta öyle oldu ki *Nadja*'nın resimli bölümü, elimde olmadan, yetersiz kaldı. "Resimli roman" geleneğinin en önemli halkalarından biri olan *Nadja*, Sebald'ın da çıkış noktalarından biridir.

---

4 *Camera Lucida*, s. 108.

Breton'un imgeleri kullanma amacı Sebald'dan farklıdır. Breton'un açıklaması inandırıcı değildir, çelişkilidir. "*Nadja*'nın boyun eğdiği 'edebiyat-karşıtı' iki temel zorunluluk nedeniyle, bu eserde bu durum özellikle söz konusu olabilir: Fotoğraf kullanımının amacı, her türlü betimlemeyi safdışı etmektir –*Gerçeküstücü Manifesto*'da, faydasızlığından ötürü mahkûm edilmiştir–, ayrıca anlatı için benimsenen üslup da, tıbbi gözlem dilinden, özellikle de nöropsikiyatrik gözlem dilinden alınmıştır; bu yöntem, gerek hastanın muayenesinde, gerekse sorulan sorulara alınan yanıtlarda ortaya çıkan en ufak izi bile gözardı etmez, üslubu kesinlikle düzeltmeden, olduğu gibi aktarır."[5]

Nadja'da betimlemeler yok değildir, ama çoğunlukla imgelerle yan yana yer alır, imgelerde yinelenirler.[6] Belgeler "sıcağı

5 André Breton, *Nadja*, Dost, s. 7.

6 Breton, kitapta yer vermesine rağmen bir fotoğrafın çekilememiş olduğunu iddia eder: "Grévin Müzesi'ndeki o tapılası, tahrik edici aldatmacanın fotoğrafının çekilmesine bir türlü izin verilmemesi; hani şu karanlıkta, çorabının jartiyerini düzeltmek için eteğini kaldırır gibi yapan kadın... O değişmez duruşuyla, bildiğim bileceğim, gördüğüm göreceğim, *gözleri* olan tek heykeldir bu: Provokasyonun gözleri.", *Nadja*, s. 136. Benjamin, *Pasajlar*'ın "Moda" bölümünde bu anıyı ele alır. "Hiçbir ölümsüzleştirme biçimi, mumdan figürlerin sağladığı geçici ve moda biçimler kadar şaşırtıcı değildir. Bunları gören herkes, tıpkı André Breton gibi (*Nadja*, 1928) Grévin Müzesi'nde, locanın köşesinde jartiyerini düzelten kadına kalbini kaptırır." *Çılgın Aşk*'ta yine buna benzer bir yazı-imge karşıtlığı söz konusudur. Breton "sarsıcı güzellik"in tanımı olarak gördüğü imgeye kitapta yer vermez ama fotoğraf *Minotaure*'da yayınlanmıştır. "Bu metnin ilüstrasyonunun bir tamamlayıcısı olarak, bakir ormanın coşkusu içinde yıllarca terk edilmiş durumda kalan gösterişli bir lokomotifin fotoğrafını sağlayamamış olduğum için üzülüyorum. *Onu* görme arzusuna uzun zamandır bir de benim için özel bir coşku eşlik ediyor, zafere ve felakete adanmış bu anıtın büyüleyiciliği, bana göre insanın düşüncelerini etkileme konusunda her şeyden çok daha baskındır.", *Çılgın Aşk*, Dost, s. 13.

sıcağına kaydedilmiş" değildir. Adı geçen kişi, olay, yer, nesne, bir kez de imge olarak çıkar karşımıza. Fotoğraflar, belgelemek için kullanılan belgelerdir. Kendiliğinden yaratıcılığın, nesnel rastlantının kanıtları. Breton için her biri, buluşacağı kimseyi orada bulamayacağından emin olsa da, birini olsun kaçırmadığı randevular gibidir. Nadja'nın düşünceleri fıskiyeye benzetirken Berkeley'yi, Kudas ayininden söz ederken Ucello'yu yinelediği sahnelerin "kurmaca" rastlantısallığının izlerini taşır fotoğrafların kullanımı da. Bu iki sahneye de imgeler eşlik eder.

Sebald'ın yazısı, Breton'dan farklı olarak, bu açık etme, açığa çıkarma oyunuyla, yazının belleğine ilişkin yeni bir görsel imge yaratmayı başarır. "Kaynak"la ilgili çelişkili bir durum söz konusudur. Metnin türsel kaynağını olduğu gibi, her tür görsel belgenin kaynağını da gizlemektedir. Ama bu gizleme işlemi, bir yandan da, başka bir düzeneği göstermek için devreye girmiş gibidir. Metnin kendisi, tam da görsel arşivin ortaya koyduğu belirlenemezlik durumunun içinde yer almaktadır. Sebald düzeneği tersine çevirir: görsel imgeler metnin içinde değil, metin görsel imgelerin içinde yer almaktadır. Başlangıçta imge vardır. Yazı, görsel imgelerin ancak bir parçasını, birkaç çizgisini gösterebildiği karmaşıklığı en üst düzeye kadar götürür.

Kavramsal sanatın dilbilgisi kullanılarak açıklığa kavuşturulabilecek olan bu yeniden kurgulanmış görüntü-yazı ilişkisi bağlamında, metin, görsel imgelerin çeşitliliğini yeniden üretir: alıntılar, alıntıların alıntıları, listeler, günlükler, notlar, blok olarak aktarılan ansiklopedik bilgiler, kaynağı belirsiz çağrışımlar, konu dışına sapmalar, tuhaf, anlamsız, geçersiz göndermeler, anlatının içinde görünüp kayboluveren tanıdık gölgeler.

İçeren-içerilen ilişkisi tersine çevrilir. Görüntü içeren yazı ile yazı içeren görüntü arasında ortaya çıkan gerilim, anlatının kendi

kendisini kavramsallaştırmasına hizmet etmektedir. Henüz hakkında hiçbir şey söylemediğimiz içeriğe ilişkin her şey, bu gerilim hattı boyunca ortaya çıkan farklı şiddetlerdeki titreşimlerin anlama yönelik gereksinimlerinden beslenecektir.

Sebald'ın metinlerinde her zaman bir eşlikçilik durumu söz konusudur. Refakatçi, ev sahibi, konuk, dinleyen, dinlenen, vs. Anlatıcıya eşlik eden birileri vardır, anlatıcının eşlik ettiği asıl anlatıcı olarak Austerlitz (ya da diğerleri) vardır, birine eşlik etmek, birlikte yürümek, bakmak vazgeçilmez, gizemli ve tanıdık bir eylemdir. Bir yanda fragmanlar, parçalar, yıkıntılar, diğer yanda onları her an tamamlamaya, bütünlemeye hazırmış gibi devreye giriveren daha geniş bir bakış açısının güven verici eşliği. Bilinç, belleğin eşlikçisidir. Anlatıya eşlik eden fotoğrafları da bu bağlamda ele almak gerekir.

İmgeler mi yazıya demir atmıştır, yazı mı imgelerin içine gömülmüştür? Bu bağla(n)ma, sapla(n)ma ilişkisini kırmak için başka bir konumlandırma da devreye sokulabilir. Calvino'nun görünmez kentlerinden biri, ikili yapısıyla bu durumun en doğru eğretilemesi gibi gözüküyor. Tersine çevrilmiş ilişkiye en iyi örneklerden biri, bu yer değiştiren kent. İki yarımdan oluşan Sofronia'da "her yıl, bir gün geliyor, amele mermer alınlıkları söküyor, taş duvarları ve çimento pilonları indiriyor, bakanlığı, anıtı, dokları, petrol rafinerisini, hastaneyi söküyor, römorklara yüklüyor, bir meydandan diğerine her yıl izlediği yolu izliyor. Atış pavyonları, atlıkarıncaları, ölüm treninin başaşağı vagonuna asılmış bir çığlıkla" öteki yarımı oluşturan sirk kalıyor geride. 'Söküp takılabilir uyumlu ek' olarak ince kent, geçiciliğin coğrafyasını keşfetmek üzere yollara düzülüyor.

Sebald, seçtiği hayalet imgelerin metnin içinde hareket etmelerini sağlar. Önce bir betimleme okuruz, sonra bu betimlemeye *çok benzeyen ama tam da o olmayan* bir fotoğraf görürüz. Kimi zaman bir akademisyen üslubuyla belgeye doğrudan işaret eder, çoğu zamansa imge ortalarda görünmez. Belgesel niteliği ağır basan iki fotoğraftan biri metne bir ölçüde eşlik etmeye niyetli iken, diğeri tamamen bağlamdışı kalabilmektedir. Bazıları yarı-anlatısal bir biçimde metne eklenirken, bir kısmı da bu anlatı olanağını tamamen ortadan kaldırmak amacıyla yerleştirilmiş gibi gözükür. Bir tür déjà-vu, bellek kayması, atlama. İmge, basılı olduğu sayfadan koparak okurun zihninde, belleğinde harekete geçer. Betimlemeden fotoğrafa, oradan bir alıntıya ya da bir anekdota yinelenerek izini kay(b/d)ettirir. Katmanlaştırılmış metinsel kullanımın karşıt öğesi, yazının negatifi olarak iş görür. Gerçeklikle kurmaca arasına, iki sayfa arasına çok ince bir zar, şerit, karbon kâğıdı gibi bir şey yerleşmiştir, okurken hemen fark edilemeyecek kadar saydam bir tabaka.

Bazen, çok sıradan bir sinema jestini çağrıştırırlar. Amerikan filmlerinde sıkça karşımıza çıkan bir sahnedir bu. Adamımızın, olayların giderek tuhaflaşmasından şüphelenerek, kendisini konuk eden evsahibinin kişisel eşyalarını karıştırmasıyla başlayan ve birtakım nesnelerin aslında o mekân içine işlevsiz olarak yerleştirilmiş olduğunun fark edilmesiyle doruğa çıkan bir tür aydınlanma ânı vardır bu filmlerde. Kütüphanedeki kitaplar yalnızca birer sırttan ibarettir; abajurun üzerindeki etiket sökülmemiştir; çekmecelerin içi boştur. Ev sanki başka bir evin, bir tür olası evin üzerine geçirilmiş bir kabuktan ibarettir, vs. Bu hilelerin en bilinenlerinden biri de, hiç şüphesiz, bu olanaksız eve, sahte-eve, ev-olmayan'a "ev süsü" vermek amacıyla oraya buraya yerleştirilmiş, çerçeveler içindeki aile fotoğrafları koleksiyonudur. Bunlar



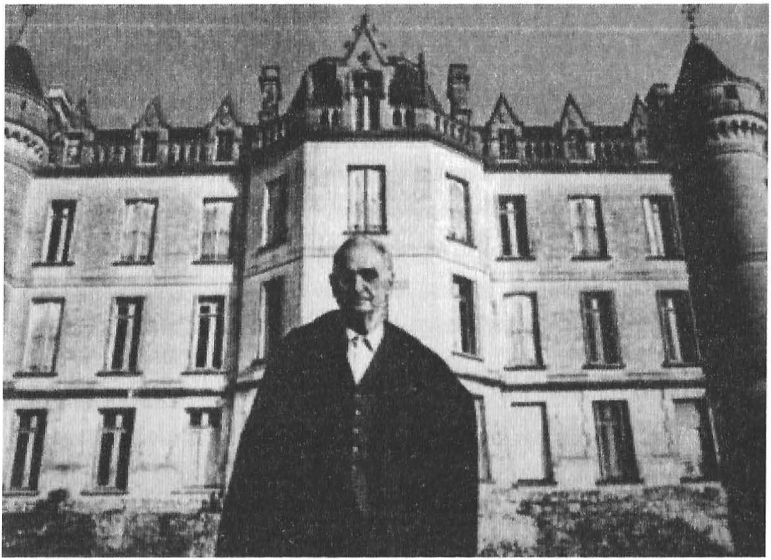
ya oradan buradan, bitpazarından bulunmuş, artık hiç kimseye ait olmayan, geçmiş bir zamanın yükünü sırtlarında taşımaktan yorulmuş eski fotoğraflardır ya da bundan çok daha büyük bir köksüzlük imgesini getirip evin içine yerleştirmekle başka bir el çabukluğu marifetine dayanan satılık imgelerdir. Fotoğrafın arkasını çevirdiğinizde, karşınıza boş bir sırt, bir damga ya da bir iki satır karalama çıkacağını düşünürken birdenbire bir gazete, dergi kupürüyle, matbu bir yazıyla karşılaşıverirsiniz. Benjamin, albümündeki bazı kartpostalların yazılı taraflarının, belleğinde resimlerinden daha belirgin olarak kaldığını söylüyordu. Sebald'ın fotoğrafları da bana hep bu ani şok duygusunu anımsatır. Fotoğrafların arkasında gerçekten de matbu yazılar vardır.

Sebald'ın yazısı, yüzeydedir, her şeyden önce yüzey ilişkileri kurar. Sayfanın yüzeyi, bilinç, bina cepheleri, maddi, görünür dünyanın imleri. İçeriye, derin içeriğe, anlamın çöreklendiği yerlere girmeden önce yüzeyde biraz olsun soluklanmak, zamanın tanıkları olarak duvarlara, cephelere, insan yüzlerine odaklanmak, elle tutulur, somut olandaki, kâğıdın kırışıklığındaki yaşlanmanın, eskimenin payını sahiplenmek ister.

"Bir kez Angoulême'deyken görmeye gittiğim Charente'taki yazlık ev aklıma geldi. Ön tarafına, biri milletvekili diğeri mimar iki deli kardeş, onyıllar süren planlama ve inşa çalışmalarından sonra Versailles Sarayı'nın ön cephesini andıran bir bölüm yapmıştı. Uzaktan etkileyici olmakla birlikte tümüyle işlevsiz olan bu kulisin pencereleri şimdi önünde durduğumuz evinkiler kadar parlak ve kördü."[7] İşlevsiz bir maket-yüzey. Kendine dönüşlü metin. Arka plana davranmadan önce bakılacak ilk yer, kurtarılacak ilk art-imge.

7 *Göçmenler*, İletişim, s. 10.

Tek Yön de bir tür yüzey araştırması değil midir? Versailles Sarayı'nın cephesi, "Yolcular için Hatıra Eşyası" başlığı altında geçer. "Sanki bu sarayı birileri, bilmem ne kadar yüzyıl önce Par Ordre du Roi, sadece iki saatliğine, bir periler tablosunun parçası olarak dikildiği yerde unutmuş gibidir."[8]



Rothko'nun, izleyicinin yüzeyde kalmasını sağlamak için verdiği uğraşı anımsamak gerek burada. Devasa bir yüzeyin tam karşısında konuşlandırılan izleyicinin, resmin derin anlamlarına, içeriğine, göndermelerine ilgi göstermeden önce, yalnızca mekânı kaplayan o yüzeye dalıp gitmesini talep ediyordu, ressam. Adeta mekânın verilerini yeniden üreten, mekâna bir iç, bir dış,

8 *Tek Yön*, s. 54.

bir ara-mekân daha ekleyen, resmin resim olmadan da orada var olabileceğini gösteren yüz olarak resim.

Benjamin fotoğrafla olduğu kadar fotoğrafa öncülük etmiş tekniklerle de ilgilenmiştir. "Panorama resimlerinin yaygınlaşmasının doruk noktası, pasajların yükseliş dönemine rastlar. Yorulmak bilmez bir çabayla ve teknik el becerileri aracılığıyla panoramaların doğanın eksiksiz taklitlerine dönüştürülmesi amaçlanır. (...) Betimlenen doğada *yanıltıcı ölçüde birbiriyle benzeşen değişiklikler* yaratmaya çalışan panoramalar, fotoğraftan sinemaya ve sesli filmlere uzanan bir sürecin öncülüğünü yaparlar."[9] Stereoskop da bu aygıtlardan biridir. Stereoskopun yaptığı, *aynı resmin biraz sağa biraz sola kaymış* iki versiyonunun imgeyi üçboyutluymuş gibi göstermesinden ibarettir aslında. Nabokov hafızanın elini *deus-ex-machina* gibi sahneye indirdiği olağanüstü bölümde üçboyutluymuşçasına betimler "stereoskopik hayal ülkesi"ni.[10] "Miş gibi" yapan bir imge daha. Bu Benjamin'in yazısının da önemli bir niteliğidir. Bir tür yüzey yazısı, kabartma tekniği. Birbirinin aynı gibi gözüken ama arada ufak bir kaymayı takip eden iki görüntünün, cümlenin, konunun yan yana getirilmesi, tamamen alakasız bir motifin önplana çıkartılması, kabartılması, gözeneklendirilmesi. Nesnelere bakışının doğal uzantısı olarak yazma ve okuma eylemine sirayet eden üçboyutlulaştırma tutkusu.

Benjamin'in cephelere, yüzeylere, yinelemelere, kabartmalara yönelik ilgisi peşini bırakmaz. Riga'daki pazaryerinde stereoskopik bir etki bırakan, *gerçek mallarla imgelerinin* yan yana yer almasıdır. Tabelalar, duvarlar, sahicisinden büyük boyda, elle

9 Pasajlar, s. 91. *Abç.* Benjamin hem Panorama hem Pasajlar için aynı metaforu kullanır: "uzakların ve geçmişin akvaryumları."

10 Vladimir Nabokov, *Konuş, Hafıza*, İletişim, s. 97.

tutulurcasına canlı biçimde, en ince ayrıntısına kadar betimlenmiş, modası geçmiş boyama kitaplarındakileri andıran resimlerle kaplanmıştır. Benjamin burada kendiliğinden oluşan stereoskopik imgeyi fark eder. Hareket etmeksizin, nesneyi değişik açılardan fotoğraflayarak, aynalara, prizmalara, merceklere gerek duyulmaksızın, gözün kendi mantığıyla gerçekleştirebileceği, uzakla yakını, sağ gözle sol gözün farklı işleyişini zihinsel olarak bir araya getiren doğal bir düzenek kurar. Bir kez daha, gözle zihnin işbirliğinin, nesnede zaten potansiyel olarak var olanı, yeniden-üretimin, teknolojinin olanaklarına başvurmaksızın da bulgulayabileceğini gösterir.

Stereoskopun mantığı, Sebald'ın imgeleri neden bu şekilde kullandığını anlamamızı sağlayabilir. Rastlantı eseri birleşmiş, yan yana gelmiş, kesişmiş dünyaların birbirlerinden çok az farklı olması, tam da bu ara yere, fark eşiğine Sebald'ın tüm yatırımını yapmasını sağlayacaktır. Buradaki püf noktası "çok az farklı" ifadesidir.[11]

---

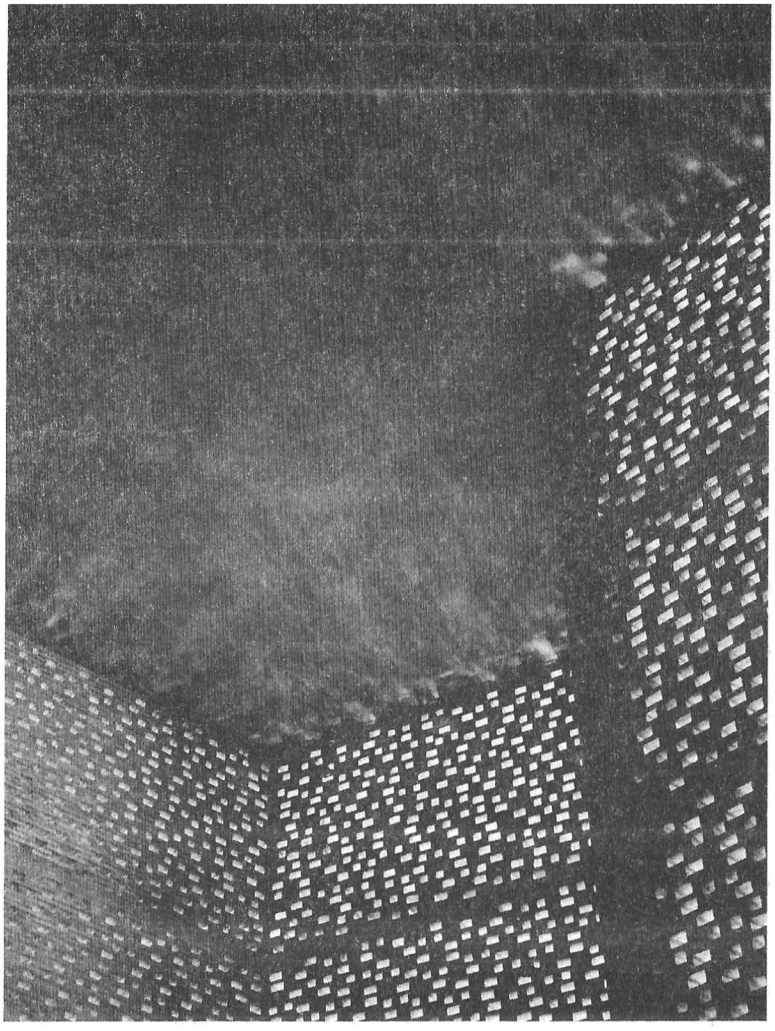
11 Göz aldanmasıyla ilgili hemen her konuya büyük bir ilgi duyan ve optik araç-gereçlerle deneyler yapmaktan asla vazgeçmeyen Duchamp da stereoskopla ilgilenmiş ve *Elyapımı Stereoskop*'tan başlayarak, görmenin ötesini görmenin, göstermenin yollarını aramıştır. *Büyük Cam* da *Étant donnés* de stereoskopun yasalarına uygun olarak işleyen iki fotoğraf öncesi aygıttır. *Büyük Cam*, alt ve üst bölümlerin benzerlik/farklılık ilişkisine odaklanırken, *Étant donnés* tuğla kemerli, tokmaksız ahşap kapının üzerine açılmış iki deliğiyle tek kişilik bir kaiserpanoramayı andırır ve ön ile arkanın, uzak ile yakının yer değiştirdiği bir tür dikiz aynasıdır. Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*'nde bu algıyı dile getirir. "Stereoskopik imgelerdeki derinlik, tablo ya da fotoğraftakinden çok farklıdır. 'Önünde olma' ya da 'arkasında olma' duygusu çok belirgindir ve böylelikle imge, geri geri çekilen yüzeylerin birbirini izleyen sırasına göre örgütlenmiş gibi görünmektedir." Duchamp'ın hazır-yapıtları da, benzerleriyle "az farklı" ikizler oluşturarak, stereoskopik bakışa dahil

Sebald iki imgeyi önce eşleştirir, sonra ayrıştırıp farklı yerlerde, hatta farklı kitaplarda kullanır. Courbet'nin *Vercingetorix'in Meşesi*'nde, ringa avında, Michael Hamburger'in evinde olduğu gibi. Crary'yi okumaya devam edelim: "Derinlik, iki farklı resmin basit bir biçimde birleştirilmesi ya da üst üste yerleşmesiyle elde edilmemektedir." İmgeler asla yan yana ya da üstüste değildir. Okurun belleği, bu farklı imgeleri yan yana getirmek için hareket geçer ama başarısızlığa uğrayacaktır. "Her bir gözün nesnenin üzerine çevrilmesiyle (iki farklı imgenin birden anımsanmasıyla) iki resim (bir anlığına) üst üste gelir, ancak derinlik, iki resimdeki benzer noktaları sırasıyla hızlı bir biçimde birleştiren optik eksenlerin oyununun bir ürünüdür..."

Sebald asıl gücünü, imgeler aracılığıyla kurduğu bu önoyunu anlatının içinde yinelediğinde gösterir. Belleğin stereoskopik işleyişi çoğunlukla anlık düşünümler aracılığıyla sergilenir. *Salle des pas perdus*, Austerlitz'in anlatıcısına ikinci bir Nocturama gibi görünür, iki ayrı görüntü üst üste biner. Bu verili anda, deneyim ile nedeni arasındaki kopukluğun henüz yüzeyde seyrettiği, ışık oyunlarına boyun eğmiş bulanık geçişte, Austerlitz'le karşılaşır. Birbirlerini andıran ama aynı olmayan iki model, kısa süreliğine, bir tür sahte derinlik algısı oluşturmuştur. 20 yıl sonra, bir tesa-

---

olurlar. Duchamp'ın *Çeşme*'siyle sıradan bir pisuar birbirlerinden "çok az farkla" ayrılır. İzleyici, belleğindeki imge ile hazır-yapıt arasında bir uzlaşım sağlamaya, iki görüntüyü kavramsal olarak üst üste bindirmeye çalışmaktadır ama aralarında her zaman, bu çok az farktan, imzadan, adlandırmadan kaynaklanan bir uzaklık, optik bilinçaltına yerleşen bir gecikme söz konusu olacaktır. "Stereoskop izleyicisi ne bir kopyanın özdeşliğini ne de bir pencere çerçevesiyle güvenceye alınan tutarlılığı görebilir. Daha ziyade, halihazırda kopyalanmış ve birbirinin aynısı olmayan iki modele bölünmüş bir dünyanın teknik olarak oluşturulmasıyla karşı karşıyadır." *Gözlemcinin Teknikleri*, s. 140-141.

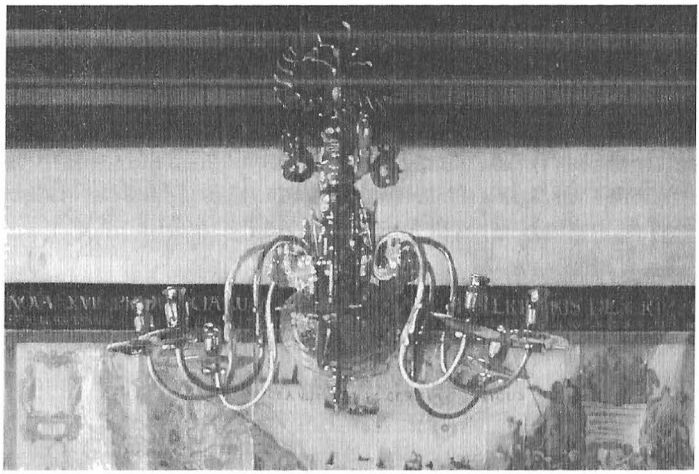


düfler zinciri sayesinde yeniden karşılaşmalarının hemen öncesinde de, anlatıcı bir kez daha aynı deneyimi yeniden-üretecektir:

"O günlerde biraz canım sıkkındı, çünkü telefon rehberinde bir adres ararken, adeta bir gecede *sağ gözümün görme gücünün neredeyse tamamen yok olduğunu* fark etmiştim. Başımı önümdeki sayfadan kaldırıp duvardaki çerçeveli fotoğraflara baktığımda da bulanık, kenar çizgileri dağılmış, garip şekiller görüyordum sadece – avucumun içi gibi bildiğim figürler ve manzaralar istisnasız çözülerek tehditkâr, siyah bir taramaya dönüşmüşlerdi. Ama aynı zamanda görüş alanımın hemen sınırında kalanları, azalmamış bir netlikte görüyor gibiydim, sanki *bakışımı biraz yana çevirince*, ilk başta isteri kaynaklı olduğunu düşündüğüm görme bozukluğumu yok edebilecektim."[12]

Anlatıcının ve okurun algısında ortaya çıkan bulanıklığın nedeni, Austerlitz'in imgesinin tüm çabalara rağmen netleşememesi, bir tür derinliğe ulaşamaması, yüzeyden sıyrılamamasıdır. "Stereoskop *ayrı ayrı öğelerden oluşan, temelde birleştirilmemiş ve toplama bir alanı* açığa çıkarır. Stereoskop imgesi okunduğunda ya da tarandığında, optik birleşmelerin derecesindeki farklılıklar toplanır ve böylece tek bir imge içindeki farklı yoğunluk alanlarından oluşan, perspektifsel bir kırk parçalı kumaş etkisi ortaya çıkar. *Gözlerimiz bu imgenin derinliklerine doğru, sürekli değişen, sebatsız bir yol izler: üç boyutluluğun bölgesel kuşaklarından oluşan bir montajdır söz konusu olan.*"[13] Austerlitz, daha en başından bir kabartma, yanılsama, *after-image*, montaj, sahte imgedir.

12 *Austerlitz*, s. 35. *Abç.*
13 *Gözlemcinin Teknikleri*, Metis, s. 138. *Abç.*



Benjamin gizli işareti vermiştir: "Schuler'in bir sözü ağızlarda dolaşıp duruyor. Her bilgide, diyor, bir damlacık terslik olmalı. Tıpkı antika bir halı deseni ya da bir kabartma üstündeki düzgün çizgiler bir yerde hep nasıl yolundan şaşırırsa öyle. Başka bir deyişle: önemli olan, bilgilerin birinden ötekine geçerek yürümek değil, başlı başına her bilginin kendisindeki sıçramadır ki bu, bilgiyi belli kalıplara göre seri olarak üretilmiş mallardan ayırt eden, ama pek fark edilmeyen *sahicilik işaretidir*."[14] Nesnenin sahip olduğu bu kusur, sıyrık, kayma, gecikme, çelişkili biçimde bir özgünlük, sahicilik işaretine dönüşür, auranın tanınmasını sağlar. Sebald, bu bir damlacık terslik aracılığıyla okurun dikkatini ayakta tutar. Bir bilgiden diğerine geçmeyi, bu ikisi arasındaki rastlantısal bağlantıyı kavramayı bir türlü beceremeyen okurun "sıçramayı" öğrenmesini sağlamak için kullanır bu eşikleri. Sü-

14 Walter Benjamin, "Gizli İşaretler", *Abç*.

rekli zamansal-mekânsal bir kayma söz konusudur: bir jest ile o jestin *gerektirdiği* tepkinin artsüremli olmaması, çığlık atanın görüntüsüyle sesinin birbirini izlememesi, fotoğrafla tam da bu fotoğrafın anlatıldığı(nı düşündüğümüz) bölümün üst üste gelmemesi gibi. Marie de Verneuil'ün Austerlitz'e Marienbad'da sorduğu soru da bu gecikmenin izini taşır: "Neden bir şeyler söylemek, hatta bağırmak ister gibi ağzının açıldığını görüyorum da, sonra hiçbir şey duymuyorum?"

Sahneler, diyaloglar, karşılıklı duruşlar, takip mesafesi arasında belli belirsiz fark edilen bir gecikme söz konusudur. Fark, ayrıntılardaki tutarsızlıklar, yinelemeler, olanaksızlıklar, düpedüz saçmalıklar aracılığıyla açık edilir; arada her zaman bir fark vardır, kopma, parçalanma, süreksizleşme imge ile yazıyı birbirinden ayırır. Görüntü hafifçe sağa ya da sola kayıverir.

Sebald'ın fotoğrafları ne kendi başlarına gerçekliği yansıtabilecek güçtedirler ne de belirli bir estetik kaygı taşırlar. Okuru yanıltmak ya da anlatıya gizem katmak amacını da taşımazlar. Yan yana getirildiklerinde tek bir anlatı oluşturmayacaklardır. Onların biricik amacı, yazının stratejilerinin altını çizmek, yazının bir tür gecikmeye uğramasını sağlamaktır. Bu imgeler, kavramsalcıların yeniden fotoğraflanmış fotoğraflarına benzerler. Anlık bir kırılma, iki "aynı" imgenin arasına giriveren bir eşik, zamansal kayma.

> Vermeer'in *Resim Alegorisi* adlı bir tablosu var. Son derece şık giyinmiş bir ressamı, atölyesinde, gözlerini hafifçe kapatmış, bakışlarını ayıramadığı bir şeye dalıp gitmiş mavi elbiseli modeliyle birlikte tasvir ediyor: genç kızın başında defne yapraklarından bir taç, elinde kalın bir kitap ve bir trompet

var. Kleio bu; bellek tanrıçası Mnemosyne'in ilham perisi kızı, Tarih Musa'sı. Yumuşacık inen ışıkla aydınlanmış, ağır bir perdeyle yarı yarıya gizlenmiş odaya, mahrem bir âna, yaşamın tam ortasına özenle yerleştirilmiş, çevresindeki tüm nesnelerden daha derin, daha düşünceye yatkın gözüken figür, elinde tuttuğu Cesare Ripa'nın *Iconologia*'sından düşmüş bir *amblem* aslında. Bu bilgiyle donatılınca, resimdeki her şeyin harekete geçmesini sağlıyor bir anda. Anlamlar çoğalıyor, perde, sandalye, harita, avize, maske hatta ressamın kendisi bile alegorik bir figür olup çıkıyor. Tarih Müz'ü bağlamı veriyor, mekân bir tür Mousaion'a, *Amblem Kitabı*'na dönüşüyor.[15]

15 Duvardaki harita, bu geç dönem yapıtının tam merkezinde, gerçekten de. Claes Jansz. Visscher (Nicolaus Piscator) tarafından yapılan ve tek kopyası Bibliothèque Nationale'de bulunan "On Yedi Eyalet" haritası bu. Üst kısmında Latince olarak şunlar yazıyor: NOVA XVII PRO-V[IN]CIARUM [GERMANIAE INF]ERI- [O]RIS DESCRIP-TIOI ET ACCURATA EARUNDEM...DE NO[VO] EM[EN] D[ATA]...REC[TISS]- IME EDIT[AP]ERNICOLAUM PISCA-TOREM. Parantez içindeki harfler avizenin arkasında kalmış. Harita, Julius Caesar'ın, Vercingetorix'i Alesia Muharebesi'nde mağlup ederek kazandığı (Bir aşçı olsun yok muydu yanında onun?) Galya Savaşları sırasında işgal ettiği *Germania Inferior* bölgesini gösteriyor. Visscher'in haritası, içinde yer aldığı Vermeer'in resminin alegorik yöntemlerini, ondan önce benimsemiş görünüyor. Avizenin tepesindeki "çift başlı kartal" motifinin, bölgeyi daha önce elinde bulunduran Habsburg Kutsal Roma İmparatorluğu'nu simgelediği, haritanın ortasındaki kırılma izinin de o dönemde Kuzeyle Güney arasında var olan ihtilafa işaret ettiği yaygın bir görüş. Harita, yanlarda yer alan kent görünümleriyle, resme aktarılmamış olan kumandan portreleriyle, Habsburg göndermesiyle, birlik mesajı taşıyan bir kadın figürünün de yer aldığı sağ üstteki süslü başlık çerçevesiyle resmin alegorik yapısını biraz geriden yinele-

Sebald'ın kitaplarındaki imgeler de, içinde yer aldıkları metne, gündelik yaşamın içine karışıveren Kleio gibi aynen bu şekilde ilişirler. Benjamin'in saatlerce, hayranlıkla incelediği amblem kitaplarının yapısı ve mantığı başka bir mecraya aktarılmıştır. *Amblem* kitabı, 16. ve 17. yüzyıllarda son derece yaygın olan, dinsel, alegorik, simgesel, hermetik ve simyasal anlamlar içeren melez bir türdür. Amblem üç bölümden oluşur: motto, alegorik imge ve yorum metni (*inscriptio, pictura, subscriptio*). Amblem, kendi içlerinde farklı kurallara sahip olan bu üç fragmanı yan yana getirerek izleyici ile okuru birleştiren bir tür bilmecedir. Sebald'da bu üç fragman yan yana değildir, görünmez bir amblem söz konusudur. Okur, altyazısız imgeleri, fotoğrafları, belgeleri kimi zaman metnin içinden çıkıp gelen ya da birdenbire anımsa-

---

yen bir ikinci resim gibi giriyor resmin içine. Alegori içinde alegori, resim içinde resim. Svetlana Alpers, *The Art of Describing*'de bu yorumu tersine çevirerek harita/resim ilişkisini yeniden kurguluyor. "Haritanın adında yer alan DESCRIPTIO, dönemin haritacılarını tanımlayan genelgeçer ifadelerin başında gelir. Haritacılar ve yayıncılar 'dünya betimleyicileri' olarak görülmektedir. Bunu resim sanatına uyarlamak mümkündür. Hollandalı ressamların amacı, dünya hakkında ulaşabildikleri tüm bilgiyi bir yüzey üzerinde bir araya getirebilmektir. İtalyan ressamlar gibi hikâyeler anlatan bir pencere değil, üzerinde dünyanın bilgisinin incelenebileceği bir harita yaratmaya çalışırlar. Vermeer, harita ve resim arasındaki ilişkiyi daha da geliştirir. 16. yüzyılın topografik kent manzaralarının genel şemasına uyarak yapılmış olan *Delft Manzarası*, bu anlamda haritanın resme dönüştürülmesinin en yetkin örneklerinden biridir. *Resim Alegorisi*, işlemi tersine çevirir, haritadan resme değil, resimden haritaya gider. Vermeer, haritanın kenarlarında bulunan şehir manzaralarını da resmin içine katarak, *Delft Manzarası*'nın kaynağını ifşa eder. Resim haline getirilmiş kent manzarası, harita bağlamına iade edilir." Resmin karşısındaki izleyici, dünyanın betiminin iki ayrı modelini oluşturan *Manzara* ve *Alegori*'nin kendisine doğru geri geri çekilen yüzeylerinin birbirlerinin önüne geçmesine engel olamaz.

yıverdiği bir başlıkla, bu ikisinden apayrı bir yerde, belki de başka bir kitapta dile getirilmiş uzun bir açıklamayla birleştirir.

Sebald, Barthes'ın "görmenin saati" dediği fotoğraf makinesinin tiklerini, tiktaklarını yazıda yeniden üretir. Bir yandan, kullandığı fotoğraflarda fotoğraf tarihine göndermeler yaparken, bir yandan da yazının ele aldığı konuya, nesneye kadraj, rökadraj, geniş açı, dar açı, bulanıklaştırma, üst üste bindirme gibi teknikler aracılığıyla yaklaşmasını ister. Sebald'ın kullandığı fotoğraf tekniklerinden biri de zoomdur. Sebald'ın kişileri, pamuklu bir kadın elbisesinin incecik kıvrılmış kenarında biriken ve bir çeşit hale yaratan milyonlarca su damlasını ya da bir otelin tavan arasındaki odadan, gecenin bir yarısında çakan şimşeğin ışığında, epey aşağıda kalan bahçedeki her bir söğüt yaprağını, kuşların tüylerine düşen gölgenin tüm tonlarını, hatta gözlerine düşen gözkapaklarının üzerindeki gözeneklerin noktalarını bile görebilirler. Bu abartılı yakınlaştırma-uzaklaştırma hareketi, belleğin işleyişini bir an olsun okura ulaştırabilmeyi amaçlar. Bir diğer teknik de (geciktirme olarak) pozlama süresidir. Mekânların, zamanların, kişilerin, olayların üst üste bindiği anlatı, fotoğrafın ilk zamanlarına ait tekniği benimser, ona yeni bir anlam verir. Sebald'ın sinemasal karşılıklarından biri Angelopoulos olabilir. Yönetmen, *Ulysses'in Bakışı*'ndaki ünlü dans sahnesinde, bir Yunan ailesinin 1945 ile 1950 arasındaki 5 yılını tek bir mekân ve gerçek zamanlı kesintisiz bir akış içinde yansıtır. Mekân sabittir, farklı zamanlar tek bir mekâna boşalır, nesnelere, döşemeye, ışığın gelip gidişlerine teğet geçer. Sebald'ın anlatıları da, neredeyse dünyanın tüm yerlerini, tüm zamanlarını içine alabilecek genişlikte bir coğrafyada cereyan etmelerine rağmen, sanki tek bir mekânda, tek bir evde, masanın başından kalkmadan yazılmış izlenimi uyandırır.

Yazının görüntülerle ilişkisi okur için bir tuzaktır. Görüntüler metnin içeriğine etki eder, daha doğrusu okurun algılarını yönlendirir. Görüntüyle yazı arasındaki mesafe sürekli değişir. Kimi zaman, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, mesafe sıfırlanır, fotoğraflarla anlatı bir an için birbirlerini tamamlıyorlarmış gibi görünür, romanda sözü edilen fotoğrafçılık uğraşının örneklerine baktığımız hissine kapılırız ama bir süre sonra fotoğrafın yüklendiği anlam değişir. Fotoğraf metnin içeriğini değiştirir: aynı yazıyı belgesele, polisiye öyküye ya da sanat metnine yakınlaştırır.

Sebald, yazıyla görüntünün boş sayfa üzerinde oluşturduğu bu ilk biçimsel jestten başlayarak, tüm anlatı stratejisini içerenle içerilenin, sabitle geçicinin ters çevrilmeleri üzerine inşa eder. Sebald'ın metinlerinde sabit öğelerle geçici öğeler sürekli olarak yer değiştirirler, birbirlerinin yerini alırlar, birbirlerine karşı devinirler. Sebald'ın oluşturduğu tüm "içerik", bu ikililerin devinim halindeki yapısına bağlı olarak var olur; apaçık olandan tamamen konu-dışı olana uzanan bir spektrum içinde, anlama yönelik eğilimin, anlama eğiliminin güzergâhını bu yer değiştirmeler kataloğu belirlemektedir.

En yalın ifadeyle, anlamın nereden, "hangi eğimle" bakıldığıyla doğrudan bir ilişkisinin olduğunu kabul ettiğimiz andan itibaren, Sebald'ın tuzağına düşeriz. Metin bize bu "nereden"in nerede olduğunu asla söylemeyecek, kendi konumunu, anlatıcının mekânını, içerdiği öğelerin bize göre, kendi benzerlerine göre ve içeriğe göre yerlerini sürekli olarak değiştirecektir. Bir tür gözden geçirilmiş Kuleşov jesti.

Anlatının temel sorularından biri olan anlatıcının kim olduğu problemi, Beckett, Borges gibi geç modernistler tarafından sıfır noktasına getirildikten sonra başka bir soru devreye girmiştir. Kimin konuştuğu değil, konuşanın, anlatanın *nereden* söz aldığı,

nereden nereye doğru, neresi için konuştuğu önemlidir artık. Zaman-mekânsal bir kayma söz konusudur.

Yazınsal montaj, Benjamin'in başat kavramlarından biri. Sebald bunu yazıyla fotoğrafın birlikte kullanıldığı bir tür yazınsal fotomontaja dönüştürür. Benjamin'in alıntı stratejisini kitapta yer alması için seçtiği, düzenlediği imgelere uyarlar. Bağlamlarından koparılmış, farklı zamanlardan kopup gelmiş, kimin belleğinin parçası olduğu artık bilinmeyen bu alıntı imgelerden, yazının yanı başına bir de görsel montaj kurar, böylece yazınsal montaj ile görsel montajı birleştirir.

Fotomontaj nedir? İki görüntüyü birleştirmek, imge üzerinde manipülasyon yapmak, eklemek, çıkarmak.[16] Sebald yazınsal fotomontaj ile aynı işlem dizisini hem fotoğraf hem de yazı üzerinde gerçekleştirir. Bir yazının içine başka bir yazıyı yerleştirir, farklı zamanlarda yazılmış yazıları bir araya getirir, iki görüntüyü çok az farkla üst üste bindirir. Bu temsil eleştirisini Kosuth'un "*1 ve 3*" serisinde de görmek mümkündür. Kosuth, bu dizide, nesnenin, sanat yapıtının farklı tanımlarını, betimlemelerini yan

16 Sebald'ın fotoğraf kullanımı, Le Corbusier'nin kitaplarını "inşa etme" biçimini de andırmaktadır. "Le Corbusier'nin kitabında fotoğraf nadiren temsilî biçimde kullanılmıştır. Daha ziyade görüntülerle metnin hiç çözülmeyen çatışmasının failidir, anlam bu ikisi arasındaki gerilimden türer. Görüntüler yazılı metni 'resimlerle süslemek' için kullanılmaz, daha ziyade metni inşa eder. Le Corbusier'nin kitapları hazır-yapım görüntülerin tekrar tekrar yayına hazırlanması yoluyla tasarlanmıştır. Bazı görüntüler mimarın belleğinden, bazıları da makine kataloglarından, albümlerden alınmıştır. Le Corbusier bu fotoğrafları hemen her zaman dönüştürmüştür. Özgün bağlamlarından uzaklaştırmanın da ötesinde, fotoğrafların üzerine resim yapmış, ayrıntılarını silmiş, onları yeniden çerçevelemiştir; öyleyse üzerinde çalışılmış, seçilmiş, belli bir kompozisyona göre düzenlenmiş, inşa edilmiş görüntülerdir bunlar." Beatriz Colomina, *Mahremiyet ve Kamusallık*, Metis, s. 124.

yana getirerek bunlar arasındaki ilişkileri inceler. Dilin, yazının sanat nesnesi üzerindeki etkilerine yoğunlaşır. "*Bir ve Üç Masa*"ya bakalım: Bu bir masa değildir, bu "bir ve üç masa"dır. Bir mekân içinde, gerçek nesne, nesnenin imgesi ve nesnenin tanımı yan yana sergilenir. Böylece, daha önce bir araya gelmemiş olan ve birbirlerinin yerlerini tutmakla görevlendirilmiş olan bu üç öğe birleşir: nesne, imge ve dil. Sebald'ın *aynı* sayfa üzerinde yan yana getirdiği farklı temsil araçları (anlatı, anlatının imgesi ve anlatının anlatısı) da benzer bir etkiye sahiptir.

Austerlitz'in başındaki "Luzern yangını" bu stratejiyi yansıtır. Burada bir ve üç şey yan yana getirilmiştir: olay, olayın anısı, olayın belgesi. Anlatıcının, yangının çıkmasından kendisini sorumlu hissettiğini söylemesi, metnin yapısına ilişkin bir bilgiyi de gizlemektedir. Bu tuhaf, gerçekdışı izlenimin ortaya çıkma nedeni, bir araya getirme işleminin gerçekdışılığından, kurmaca yapısından, zamanla oynama biçiminden başka bir şey değildir. Sebald'ın gerçekliğe dokunma biçimi şaşırtır. *Gecikmiş* yangın sahnesinin kaynağı *Çocukluk*'ta çıkar karşımıza: "İnsan yangının kasten çıkarılmış olduğunu onaylayacak kimse bulamazdı."[17] Kilit cümle: düşle gerçek arasında onay bekleyen olay, yaşantı, deneyim. Şöyle bir şey söylemek istiyorum, ne anlama geldiğini tam olarak bilemesem de. Yazı fotoğrafın altına doğru kayar, fotoğrafın altına yerleşir, zaman bu ikisi arasında bir yerdedir, yazı ile fotoğraf arasına sıkışmıştır.

Yazınsal montaj aynı zamanda farklı bakış açılarının montajını da gerektirir. Sebald'ın bakış açısı montajına en önemli örnek, *Satürn*'de Rembrandt'ın *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi* adlı tablosunun ele alınışıdır. Burada Sebald sanki hikâ-

17 *Berlin'de Çocukluk*, s. 83. Kasten felakete neden olma teması birçok yerde yinelenir.

yenin, kendi hikâyesinin öğelerini önce sıralıyor, sonra da onları farklı yerlere gönderiyor, sıralamayı bozuyor. Rembrandt'tan ve resimden önce, otopsisi yapılan Aris Kindt'ten, hatta ondan da önce, resmin içinde yer almayan ama pekâlâ o figürlerden biri de olabilecek ("onun otopsiyi hangi perspektiften izlediği ve neler gördüğü") Thomas Browne'dan söz ediyor. Sıradan bir anlatıda sıralama Anlatıcı – Rembrandt – Aris Kindt – Thomas Browne – Descartes şeklinde olabilirdi. Anlatıcı resmi (ya da resme bakanı) görür ve bir dizi bilgiyi, çağrışımı devreye sokardı. Oysa burada öyle olmuyor. Anlatıcının resmin orijinalini yerinde görüp görmediği bile belli değil, ilk başta. Sebald rehber dilini ödünç alıyor: "Rembrandt'ın bugün Mauritshuis Müzesi'nde bulunan neredeyse iki buçuk metrelik *Anatomi Dersi*'nin karşısında durduğumuzda, Waagebouw'da otopsi işleminin izlendiği noktada durmuş olur ve o dönemde insanların gördüklerini izlediğimizi söyleyebiliriz." *Ders*'e ancak 40-50 sayfa sonra dönüldüğünde, anlatıcının resmi gerçekten görmüş olduğunu anlıyoruz. "Dolayısıyla ertesi sabah, Mauritshuis'ta bulunan, neredeyse dört metre büyüklüğündeki (ölçü değişmiş!) *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi*'nin karşısında dururken, oldukça kötü bir ruh hali içindeydim."

Resmin yanlış anımsanan ölçüsü önemli bir ayrıntı. Üstelik yine bir yer değiştirme söz konusu. Rehberden alıntılandığı izlenimi veren cümledeki ölçü, gerçek deneyimden anımsanan ölçüden çok daha doğru (resmin gerçek ölçüleri 216,5 cm x 169,5 cm).

Kimin, neyi, ne zaman, nerede, nasıl gördüğüne ilişkin bir şüphe hakkında bütün bu bölüm. *Las Meninas*'ın karmaşık bir yorumu. Cansız beden, beden yerine ("bakış çizgileri bedenin çok yakınından geçerek") bedeni bir diyagrama (temsile) indirgeyen anatomi atlasına bakan figürler, kurbanla özdeşleşen

Von den im Jeu de Paume ausgestellten Kunstgegenständen wurden am 5.2.1941 für die Sammlung des Führers ausgewählt und am 8.2.1941 abtransportiert :

1; B.Luini ?	Maria mit Christus und Johannesknaben Leinwand, Höhe 84,5 Breite 6o,5 R 29 Aus Slg.Rothschild Schloss Reux
2. Spanisch 16.Jh.	Bildnis einer Dame Leinwand Höhe 1138 Breite 1o6 Aus Sammlung Arnold Seligmann II 97
3. Frans Hals	Damenbildnis Leinwand, Höhe 116,5 Breite 88,5 Aus Sammlung Rothschild R 53
4. Rembrandt	Männliches Bildnis Leinwand, Höhe 1o5,5 Breite 93,5 Aus Sammlung Rothschild R 5o
5. A;v;d;Neer	Winterliche Dorflandschaft mit Schlittschuhläufern Leinwand Höhe 67, Breite 1o4,5 Aus Sammlung Rothschild R 12
6. A;Cuyp	Flusslandschaft mit Burg Holz, Höhe 48,5 Breite 74 Aus Sammlung Rothschild R 1o3
7. Terborch ?	Trinkendes Mädchen Holz, Höhe 39,5 Breite 32 Aus Sammlung Rothschild R 4
8. Holländisch Mitte 17.Jh.	Marine Holz, Höhe 13,5 Breite 19 Aus Sammlung Rothschild R 1o2
9. J. Vermeer	Der Astronom Leinwand Höhe 51,5 Breite 46 Aus Sammlung Rothschild R 1

ressam, Tulp'un otopsi işlemini izleyenler (anatomi tiyatrosunun izleyicileri), Tulp'un otopsi işlemini izleyenlerin gördüklerini izleyenler (resme bakanlar), resmin kopyasına bakan anlatıcı, resmin orijinaline bakan anlatıcı, resmin iki sayfayı kaplayan berbat, siyah-beyaz bir "kopyanın kopyası" versiyonuna bakan okurlar, başka bir kitaptaki dehşet hikâyesini (*UCCISO SUL BANCO ANATOMICO*) anımsayan ideal okur; tüm bu farklı özneler, bir teşrih masası üzerinde (yoksa bir ütü masası mı?) tesadüfen buluşmuş gibidir, başlangıçta.



Bu ayrıksı sahneleme, resmi ve resme bakanları da içine alan daha kapsamlı bir prodüksiyondan hareket etmektedir sanki. Benjamin'in dediği gibi, gerçeği yeniden yakalamak için sinemadan yararlanan biri, artık dünyayı bir "uzaklık perspektifi"ne göre

algılayan ressam gibi davranamaz, onun içine dalmak zorundadır; tıpkı cerrah gibi, çünkü o ellerini, doktorun yaptığı gibi, müdahale edeceği vücudun üstüne koymakla yetinemez, onları vücudun içine sokmak ve onun kanıyla kirletmek zorundadır.[18]

Sebald'ın metni, Rembrandt'ın, gerçekliğe benzemesinden dolayı övgüler alan resmi gibi "yalnızca görünüşte gerçekçi"-dir: Figürlerin çoğu, orada olduklarını kanıtlamak amacıyla kendilerini para karşılığında resme dahil ettirmiştir. Teşrihi gerçekleştiren Dr. Tulp değildir, o yalnızca "hazırlanmış kol" üzerinde dersini anlatmaktadır. Aris Kindt, birkaç saat önce asılmış bir suçludur ve kadavra bulmanın neredeyse olanaksız olduğu, bedenin bozulmasına, çürümesine engel olunamayan bir dönemde otopsi için ideal bir malzeme oluşturmaktadır. Bugün otopsilerde, suda kolayca eriyebilen, renksiz, kötü kokan, yanıcı bir madde olan formaldehit kullanılmaktadır. Cesedi 40-50 yıl boyunca bozulmadan koruyabilen formaldehit suyla karıştırılıp cesedin damarlarına basınçla pompalanır, aynı anda dışarı boşaltılan kanın yerini alır. Kılcal damarları takip ederek bedene yayılan sıvı, hücrelerin içindeki protein duvarlarını bozulmayacak hale getirip sertleştirir. Rembrandt'ın resmindeki tuhaflıklardan biri de, formaldehitin kullanılmadığı bir dönemde, sahnenin son derece temiz görünmesidir.

Amsterdam'da, mesleğinin zirvesinde bir doktor ve adeta bir yıldız muamelesi gören Dr. Tulp'un resmini yaptığında henüz 25 yaşında olan Rembrandt, bu ayrıntılı betimlemeyi, olasılıkla, resmin içine büyük bir tuval gibi yerleştirdiği Vesalius'un *De humani corporis fabrica* (İnsan Bedeninin Sistemi) adlı ders kitabındaki çizimlerden hareketle gerçekleştirmiştir. Kitaptaki amblem tarzı

18 *Nesnelerin Estetiği*, s. 66.

çizimler Jan van Calcar adlı bir ressama aittir ve her biri teşrih edilmiş insanları alegorik duruşlar içinde betimlemektedir.

Gerçeğe benzerlik tümüyle silinmiştir. Alegoriler birden fazladır. Vesalius'un kitabının kopyalarından birinin, belki de bu gördüğümüz, insan derisiyle ciltlenmiş olduğu söyleniyor. 17. yüzyılda yaygın bir teknik ama tuhaf bir suç ve ceza mantığıyla kullanılıyor, anatomi kitapları kadavralardan alınan parçalarla, adli kovuşturma dosyaları suçluların derileriyle kaplanıyor. Rembrandt'ın resmi ve Sebald'ın onu kullanış biçimi de tümüyle alegorik.

Görmenin alegorileri, bakışla ilgili soruna geri dönüldüğünde yine karşımıza çıkar. Anlatıcı, *Anatomi Dersi*'ni görmek için gittiği müzede, birdenbire, kendisini resim tarafından ele geçirilmiş hissederek, sakinleşmek amacıyla bir saat boyunca başka bir res-



me, Jacop van Ruisdael'in *Haarlem'den Görünüm*'üne baktığını söyler. Bakışın nesnesi değişmiş fakat öznenin niyeti aynı kalmıştır. Sebald, ressamın, karşısındaki manzaraya, manzaranın tüm öğelerine aynı anda hâkim olabilmesi için, kendisini yeryüzünden biraz yukarıdaki düşsel bir noktaya yerleştirmesi gerektiğini söylerken, *Satürn*'ün bakış açısını da netleştirmekte, metne ilişkin ipuçları sunmaktadır.

Anatomi'de de, onun yerine, ona yönelen bakışı bir an için engellemek amacıyla devreye giren *Görünüm*'de de, farklı özne konumlarının nasıl yer değiştirdiğini görürüz. Cansız bedene ya da ölü manzaraya doğrudan bir bakış yerine, bedenin ya da manzaranın temsil edilmiş haline bakış yeğlenmiştir. Anlatıcı yıllardır görmek istediği resim yerine *başka* bir resme, cerrahlar gerçek kol yerine bir kol çizimine bakmakta, her iki ressam da gerçekliği değil onun alegorik temsilini hayal etmektedir.

Benjamin, "Teknik"te, auranın çöküşüne değinirken, Rembrandt'ın resmine de atıfta bulunur. Günümüzde kitlelerin, nesneleri mekânsal ve insani açıdan "yakınlaştırmaya" yönelik, tutku derecesine varan isteğiyle, her olgunun biriciklik niteliğini yeniden-üretim yoluyla aşma eğiliminin atbaşı gittiğini dile getirir.[19] Sebald'ın, Benjamin'den devraldığı bakış, auranın var edilme, yeniden üretilebilme, korunabilme olanaklarına ilişkin bir araştırmayı amaçlar. Yalnızca görünüşte gerçekçi olan tüm bu üst

19 "İnsani açıdan kendini kitlelere yaklaştırmak, insanın toplumsal işlevini görüş alanından çıkartmak anlamını taşıyabilir. Ünlü bir cerrahı kahvaltı masasında ve yakınlarının arasında resmeden bir günümüz portre ressamının, cerrahın toplumsal işlevini, doktorlarını örneğin Rembrandt'ın "Anatomi"sinde olduğu gibi, izleyicilere daha gösterişli biçimde sergileyen bir 16. yüzyıl ressamından daha belirgin kılabileceği konusunda hiçbir güvence yoktur." *Pasajlar*, s. 80, 6. dipnot.

üste bindirilmiş sahneler, Sebald'ın mesafeye getirdiği özgün yorumu açıklamaktadır. Benjamin, yer ve zamanın bu özel ağının, ne denli yakında olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan biricik şey olduğunu söylüyordu. Sebald, auranın parçalanmasının ardından, bu olanaksız mesafenin nasıl yeniden üretilebileceğini sorgular. Yer ile zaman arasındaki gerçek ilişki bir daha asla eskisi gibi kurulamayacağı için, yapılması gereken, nesnenin kendisinden kaynaklanan bu mesafeyi özne aracılığıyla oluşturmaktır. Dolayısıyla çözümlerden biri, *nesnenin değil gözlemcinin yerini değiştirmektir*. Gözlemcinin yerinin değişmesine bağlı olarak nesnede de değişimler gerçekleşecektir.

Anatomi dersi de, *Haarlem* manzarası da, *Satürn*'ün halkaları da Sebald'ın yapıtın alegorileri olarak kullandığı sayısız örnekten birkaçıdır yalnızca. Her biri, dönüp dolaşıp aynı şeyi bir kez daha dile getirir. Yapıtın içine yerleştirilmiş bu mikrokozmoslar, bütünün yinelenmelerinden, küçük çaplı temsillerinden başka bir şey değildir.

Sebald bu mesafe araştırmasını farklı alanlar, türler, biçimler, biçemler aracılığıyla sürdürür. Uzak-yakın, bakan-bakılan ilişkisindeki bu temel kırılma ânını yeniden deneyimleyebileceği her fırsatı kullanır. Hafif bir kaymadır başlangıçta söz konusu olan. Kendisini basit, gündelik bir jest olarak, déjà-vu olarak, başdönmesi olarak, *trompe l'oeil* olarak gösteren sıradan bir hareket. Sebald'ın anlatıcılarının nefes alıp vermek kadar doğal bir biçimde yaşadıkları gelgit anları. İki ilişkisiz şeyin üst üste gelivermesiyle kırılgan bir biçimde başlayan bu sessiz devinim, bu şeffaf kayma, bedenin sıradan yoğunluk anlarından zihinsel epifanilere doğru genişler, oradan da çevreye, doğaya, gözün erimindeki her yere ulaşır. Bir aşamadan sonra artık her şey birbirine doğru gelmekte ya da birbirinden uzaklaşmaktadır. Bir tür paralaks etkisidir ya-

zının ve okurun zihninde sürmekte olan. *Austerlitz*'te karşımıza çıkan ay haritacılığı, selenografi, ay yazısı gibi imgeler de bunu doğrular. Gözlenen nesnenin uzaklığı, Sebald'da sürekli değişir. Sebald hem burada, çok yakındadır hem de orada, çok uzakta. Bu sürekli gidiş gelişin metinsel karşılıklarını yaratır. Birtakım yerlerin, olayların, konuların neden, hangi mantıkla yan yana getirildiklerini sorgulamaktadır okur. Bağlantı nedir, nerededir?

Paralaks, tam da gözlemci olarak Sebald'ın ele aldığı iki olay karşısındaki konumunun, onlara olan mesafesinin alegorisine dönüşür. Yahudi Soykırımı ve Alman Kentlerinin Bombalanması gibi büyük harfle başlayan iki olay da olabilir bu, yazıyla fotoğraf, eleştiriyle kurmaca ilişkisi de. Her durumda (Sebald adlı) son gözlemci, sürekli olarak konum değiştirerek mesafe ayarı yapmakta, uzakla yakının bu diyalektiğinde okuru kendi ikircikli konumuna benzer bir mekâna yerleştirmeye çalışmaktadır. Perspektifi kaydıran, anlatının içsel dinamikleridir. Okurun okuma ve görme alışkanlığının karşısına metnin benzerlikler üretme çabası çıkartılır.

"Uzun zaman önce bir gün, Napoléon'un en küçük kardeşi Jérôme'un 1852'de çekilmiş bir fotoğrafı geçmişti elime. Ve bugüne dek hiç dindiremediğim bir şaşkınlıkla şunu fark etmiştim o zaman: Ben İmparator'a bakan gözlere bakıyorum."[20] Sebald'ın fotoğraf aracılığıyla gerçekleştirdiği kurmacanın özünde bu tuhaf ayna oyunundan yansıyan izleri görmemek olanaksız. Barthes, şaşkınlığının asla başkaları tarafından paylaşılmamış ol-

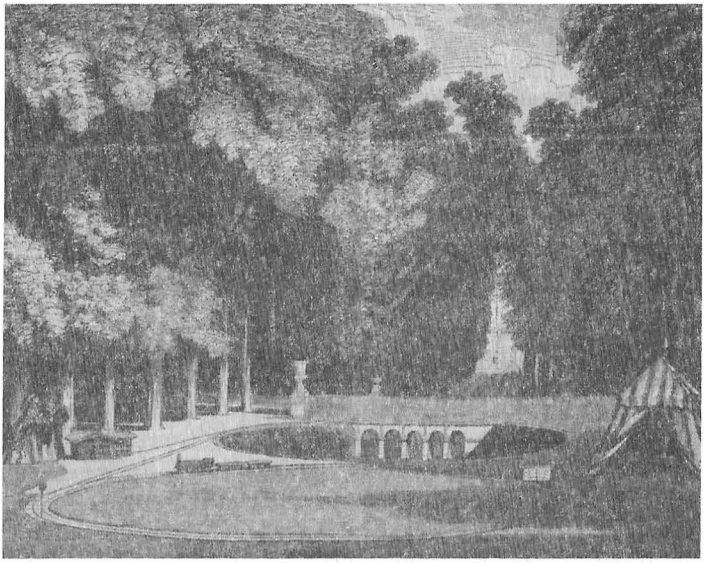
20 *Camera Obscura*, s. 17. Barthes için punctum "düşünen göz"dür, büyütülmüş, gözümüze sokulmuş gözler. Breton'un *Nadja*'daki eğreltiotu gözleri, Sebald'da "etrafımızdaki karanlığı salt inceleme ve salt düşünce aracılığıyla deşmeye çalışan" düşünürlerin, yazarların, sanatçıların gözlerine dönüşür.

masından dolayı hayalkırıklığı yaşadığını ifade ediyordu. Sebald bu bakma-görme oyununu sahiplenecektir. Baktığımız nesnenin bakışımızı bize geri vermesine benzeyen ama onu aşan bir algılama söz konusu burada. Birinin gözlerine bakıyorum ve onun daha önce görmüş olduğu başka birisini anımsıyorum.[21]

Napoléon'un fotoğrafı yoktur. Bu fotoğrafta Napoléon'un imgesine, gerçekliğine ilişkin hiçbir şey yer almaz. Onun gerçekten var olduğuna ilişkin tek gerçek kanıt olabilecek ayrıntı, Barthes'ın zaman olarak punctum dediği şey, kardeşinin gözlerinden okunabilir. Bu arzu üçgeninde Sebald'ın yazısına ilişkin alegoriyi fark etmemek olanaksız. Bir metni okuyorum ve o metnin oku-

21 Sebald, *Campo Santo*'da, Napoléon'un Sainte-Hélène adasında, 1817-1821 tarihleri arasında sürgün arkadaşlarından biri tarafından, arsenikle yavaş yavaş zehirlenmiş olduğuna dair bir gazete haberini okuduktan sonra, bu tarz hikâyeler karşısında ne düşünmek gerektiğini bilemediğinden söz eder ve Kafka'nın günlüğünden başka bir olay aktarır. 11 Kasım 1911 tarihinde, Kafka, Rudolfinum'da, Richepin diye birinin *La Légende de Napoléon* başlıklı konuşmasına katılır. "Kendi acı ve tasalarımı düşündüğüm yoktu; kenetlenmiş ellerim dizlerimin arasında, koltuğun sol köşesinde, ama aslında konuşmanın içinde sıkışmış oturuyordum. (...) Napoléon'un görüntüsü hafiften belirdi kafamda ve derken hayal gücümün sistemli çalışmasının sonucu olarak Napoléon kapıdan sahneye girdi. (...) Çocukken, insanı etkileme gücünden yoksunluğunu kanıtlayabilmek için, imparatorla yüz yüze gelmeyi sık sık dileyip dururdum. (...) Gençliğinde mezarı yılda bir kez açılarak, önlerinden alay alay geçen gazilere Napoléon'un tahnit edilen yüzü gösterilmiş; yüzün şişkinliği ve yeşilimsi rengi nedeniyle hayranlıktan çok dehşet verici bir manzarayımış bu; dolayısıyla mezar açma âdeti sonradan bırakılmış. Ama Richepin küçükmüş henüz ve Afrika'da savaşan büyük dayısının kollarında bulunuyormuş, işte o zaman görmüş Napoléon'un yüzünü; kumandan, dayısı için özel olarak mezarı açtırmış.", Kafka, *Günlükler*, Cem, s. 154-155.

duğu bir başka metin geliyor aklıma. Proust'u okuyan Benjamin'i okuyan Sebald'ı okuyorum.



Marcel'in "kaçık" büyükannesinin, sanat tarihçilerine taş çıkartacak bir düzeyde gerçekleştirdiği zihinsel "paragone", mimarlık-gravür-resim-fotoğraf arasında baş döndürücü bir ilişkinin ortaya çıkmasına yol açar. Combray Kilisesi'nin çan kulesinin, piyano çalacak olsaydı, ruhsuz çalmayacağını söylemesi gibi, aslında "sanatların karşılaştırılması", büyükannenin gündelik hayatında her zaman uyguladığı sıradan bir yöntemdir.

Büyükannenin tavrı, görmenin alegorilerine çarpıcı bir örnektir. Neye bakıldığından çok ne aracılığıyla bakıldığının önemli olduğunu düşünen kadın, mekanik tasviri, kopyanın kopyasını aşmak ister. Bu amaçla da aralarında ufak tefek farklar olan yeni-

den-üretimler arasında bir tür hiyerarşi uygular, hangisinin gerçeğe en yakın imgeyi yaratabileceğini, mesafeyi kısaltabileceğini düşünür. Sebald'ın anlatıcısının yaklaşımını benimser, bakışın nesnesini sürekli olarak değiştirir durur, böylece anımsamanın niteliğini değiştirebileceğine, anımsama oranına etki edebileceğine inanmaktadır. Proust için bu, hiç şüphesiz, çalışmasının metaforlarından biridir. *Altını çizerek okuyorum:*

"Benim odamda, en güzel sanat eserlerinin, manzaraların fotoğrafları olsun isterdi. Ama bunları satın almaya geldiğinde, fotoğrafta görülen şey estetik bir değere sahip olduğu halde, fotoğraf denen mekanik tasvirde, bayağılığın ve faydanın hemen hâkimiyet kurduğu kanısına varırdı. Bu yüzden de kurnazlık etmeye çalışır, ticari bayağılığı tamamen ortadan kaldıramasa da, hiç değilse azaltmaya, onun yerine, *sanat katkısını mümkün mertebe artırmaya*, adeta çok sayıda *sanat katmanı eklemeye* gayret ederdi. Chartres Katedrali'nin, Saint-Cloud Fıskiyelerinin, Vezüv'ün fotoğrafları yerine, büyük bir ressamın bunları resmedip etmediğini Swann'dan öğrenip, Corot'nun Chartres Katedrali, Hubert Robert'in Saint-Cloud Fıskiyeleri, Turner'ın Vezüv resimlerinin fotoğraflarını almayı tercih eder, böylece *sanat oranını artırırdı.* Ne var ki, fotoğrafçı, sanat eserinin veya tabiatın tasvirinin dışında tutulup onun yerine büyük bir ressam konmuş olsa da, bu *yorumun kopyasını çıkarmak* yine fotoğrafçıya düşüyordu. Bayağılıkla yüz yüze gelen büyükannem, dolan vadeyi uzatmaya çalışıyordu tekrar. Swann'a, eserin bir gravürünün bulunup bulunmadığını soruyor, mümkünse, *eski ve kendinin dışında, ek bir yararı olabilecek*, örneğin bir sanat eserini şimdi göremeyeceğimiz bir durumda betimleyen (Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği*'nin zarar görmeden önceki halinin Morghen tarafından yapılmış gravürü gibi) gravürleri tercih ediyordu. Şunu belirtmem gerekir ki,

hediye alma sanatının bu şekilde yorumlanması, her zaman parlak sonuçlar vermiyordu. Tiziano'nun, fonda lagünün yer aldığı bir deseninden edindiğim Venedik fikri, basit fotoğraflardan edineceğim izlenime kıyasla, gerçeğe çok daha uzaktı kuşkusuz."[22]

Burada asıl önemli olan, farklı sanat biçimlerinin bellekle ilişkisinin derecelendirilmesine ilişkin bilginin varlığıdır. Gerçekliği artık var olmayan halleriyle korumaya çalışan tüm bu yöntemler, bir süre sonra, paragoneyi de aşacak şekilde çoğalmaya başlar; katedral, katedrale bakan göz, katedralin fotoğrafı, katedralin resmi, katedralin resminin fotoğrafı, katedralin resminin röprodüksiyonu, resmin gravürü vs. Karşılaştırma artık hem farklı sanat türleri hem de farklı bellek mekanizmaları arasında sürecektir. Sebald, Stendhal'in anısını kullanırken, bu karşılaştırmayı da gözden kaçırmamış olsa gerek.

"Beyle, birkaç sene önce eski evrakını karıştırırken altında *Prospetto d'Ivrea* yazan bir gravüre rastladığını ve akşam güneşiyle yıkanan şehre dair hafızasındaki imgenin işte bu gravürün bir kopyasından başka bir şey olmadığını kendine itiraf etmek zorunda kalarak büyük bir hayalkırıklığı yaşadığını anlatır. Bu nedenle insanlara, seyahatlerde karşılaştıkları güzel manzara ve görüntülerin gravürlerini almamalarını öğütler. Çünkü gravürler kısa bir süre içinde adı geçenlere dair anıların yerlerini ele geçirecek, hatta tahrip edeceklerdir. Örneğin Dresden'de gördüğü muhteşem *Sistina Madonnası*'nı bütün gayretine rağmen hafızasında canlandıramaz; çünkü Müller'in resimden yaptığı gravürü resmin kendisinin önüne geçmiştir, buna karşın Mengs'in aynı galeride bulunan ve bir kopyasıyla hiçbir yerde karşılaşmadığı berbat pastellerini gayet sarih olarak gözünün önüne getirebilir."

22 *Kayıp Zamanın İzinde/Swann'ların Tarafı*, s. 52.

Sebald, yapıtı boyunca, en yakından, özgün olandan başlayıp en uzağa, kopyanın kopyasına varana dek bu silsileyi çift taraflı olarak kullanır. Bir yanda en geniş anlamıyla "görüntüler", diğer yanda "anımsama biçimleri" yer almaktadır. Tüm yapı, bu iki dizinin karşılıklı ilişkileri tarafından belirlenir. Sanat katmanları ile anımsama katmanları, resimler ile bellekteki imgeler birbirlerinin yerini alır, birbirlerinin önüne geçer, hatta birbirlerini tahrip ederler.



Proust/Benjamin/Sebald silsilesinde, bu iki "medium"un, aynı imge üzerinden nasıl katmanlaştığını, görüntü ve anımsama ikilisinin el, göz, dil değiştirerek nasıl birbirini iptal ettiğini gösteren olağanüstü âna bakalım.

"Keşfettiği renklerde çılgınca bir mutluluk buluyor, bu mutluluğun verdiği güçle, keşfettiği renklerin adeta çağırdığı yeni

renkleri yakalıyor, bakır nefeslilerin karşılaşmasıyla kendi içinden doğan mucize karşısında kıvılcım çarpmış gibi irkiliyor, kendinden geçiyor, soluk soluğa kalıyor, sarhoş oluyor, çıldırıyor, başı dönüyor, baş aşağı iskelesine bağlı halde Sistina Şapeli'nin tavanına fırtınalı fırça darbeleri vuran Michelangelo gibi, o muazzam müzikal freski yaratıyordu."[23] Proust, Vinteuil'ün sonatıyla yedilisini yapıtının karşılıklarından biri olarak ele aldığı, *Kayıp Zaman*'ın en muhteşem bölümlerinden birinde kullanır Michelangelo benzetmesini.

Benjamin, "Proust İmgesi"nde, Proust'un Vinteuil'e yakıştırdığı imgeyi kendisine iade eder. "İkinci kez kuruldu Michelangelo'nun Sistina Şapeli'nin tavanına *Yaratılış*'ın resmini yapmak için sırtüstü yattığı yapı iskelesi: Marcel Proust'un kendi elyazısıyla dolu sayfaları havaya kaldırarak kendi mikrokozmosunun yaratılışına baktığı hasta yatağı."[24]

Benjamin'in kurduğu benzerlik, Michelangelo'nun, şapelin tavanını resmederken her işi kendi başına yürütmüş, kazıklar üstünde yükselen iskeleyi bizzat kurmuş, kimseden, boyalarını toz haline getirmek için dahi yardım almayı kabul etmemiş, yardıma gelen fresk ressamlarını kapı dışarı etmiş, Papa'nın bile ziyarete gelerek çalışmasının nasıl ilerlediğini görmesine izin vermemiş olmasıyla ilgilidir. Proust da 1906 yılında taşındığı Haussmann Bulvarı 102 numaradaki evin, 1910 yılında inzivaya çekilerek yapıtının büyük bir bölümünü kaleme aldığı odasının pencerelerini tamamen kapatmış, kapıları ağır kadife perdelerle örtmüş, duvarlarını ve tavanını ses ve tozdan yalıtmak amacıyla mantarla kaplatmış, yapıtını tamamlayana kadar da bu mağarayı

23 *Kayıp Zamanın İzinde/Mahpus*, s. 251.
24 "Proust İmgesi", *Son Bakışta Aşk*, Metis, s. 115.

andıran odadan ve yatağından dışarı çıkmamış, burayı bir bellek mekânına dönüştürmüştür.[25]

25 Benzerlik tabii ki bununla sınırlı kalmayabilir. Proust, Vinteuil (ve Michelangelo) gibi sanatçıların kullandığı renkler o kadar kalıcı ve aynı zamanda o kadar kişiseldir ki, ne geçen zaman bu renklerin tazeliğini bozabilir, ne de o renklerin mucidini taklit eden öğrenciler, hatta onu aşan ustalar, özgünlüğünü soldurabilir, diyordu. Arthur C. Danto, Sistina Şapeli'nin tavanının meşhur restorasyon sürecini eleştirirken şu kritik soruyu sorar: "Bir grup, tavanın eski halinin üstünde bulunanı zamanın bıraktığı kir olarak algılıyor, diğer grup ise aynı şeyi Michelangelo'nun ifadesinin merkezinde yer alan bir tür metafizik alacakaranlık olarak kabul ediyordu. Buna göre figürler karanlığın içinden çıkmak için debelenmekte ve tekrar onun içine gömülmekteydi. Renklerin parlaklaştırılmasının bedeli artık kaybolmuş olan anlamın yitirilmesi miydi, sökülüp götürülen kir miydi, anlam mı?" Danto, Michelangelo'nun büyüklüğünün renkten kaynaklanmadığını, özgün renklerin geri kazanılması adına bu alacakaranlığın riske atılmaması gerektiğini düşünür. Ama iş işten geçmiştir. Artık geri dönülemez. Danto, telafi niteliğinde bir soruya sığınır: "Eğer metafizik başkalaşım gibi görünen şey, yalnızca mum isi ve tütsü dumanından oluşan yapay bir dokuysa, yapıtın kaybettiği şey, yüzyıllardır kendisine yanlış yere atfedilen yücelik olabilir." Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, Sel, s. 64. Carnavalet Müzesi'nde bir replikası bulunan Proust'un yatak odası, evin diğer bölümlerinden kesin bir biçimde ayrılmıştı, odasının mantarla yalıtılmış duvarlarının arkasında koşuşturup duran zavallı Céleste Albaret'nin hayaletimsi varlığı dışında gelen giden hiç kimse yoktu. Proust mantar kaplamaları duvar kâğıdıyla kapatmak istememişti. Astım tedavisi için Legras pudrasını kullanıyordu. Paket paket aldığı bu pudraları bir fincan tabağına boşaltır sonra da Céleste'in getirdiği mum aleviyle tutuşturduğu bir kâğıt parçasıyla pudrayı yakardı. Bu tütsüleme işlemine "tüttürmek" diyordu. Bu günlük ritüel bazen saatler boyunca sürer, Proust paket üstüne paket açar, koyu gri renkli pudranın dumanı her yeri kaplardı. 1919 yılında odayı terk ettiğinde, sarı renkli mantar kaplamalar kararmış, pudra tütsüsünden dolayı kir ve is içinde simsiyah bir renk almıştı. Proust uyuduğu tüm odaları bu ideal anımsama odasında bir araya getirmişti. Kayıp zaman mekâna geçmiş, mekânsallaşmıştı.

Sebald'ın anlatıcısının belleği tam da bu geçiş anında kısa devre yapar, anılar yer değiştirir, Sistina Şapeli'ndeki kanonik-ikonik jestin[26] yerini bir benzeri, Tiepolo'nun *Gezegenler ve Kıtalar Alegorisi* alır. Sebald, Vinteuil-Michelangelo-Proust-Benjamin dizgesini hem kendisine mal eder hem kesintiye uğratır. "Bu tarihlerde altmışlarına merdiven dayamış olmalıydı Tiepolo ve uzun zamandır gut hastalığından çekiyordu. Onu, kış aylarının soğuğunda, Würzburg Rezidansı'nın merdiven salonuna kurulmuş iskelenin tepesinde, tavanın yarım metre kadar altında uzanmış halde canlandırdım gözümde."[27]

Würzburg'a, 16 Mart 1945 günü ikiyüz otuz bombardıman uçağının gerçekleştirdiği hava saldırısında hasar görmeyen tek bir yer vardır: Würzburg Rezidansı'nın, altında Tiepolo'nun freskosunun resmedilmiş olduğu tavanı.

---

26 Hem Proust'un hem Benjamin'in kullandığı imge aslında gerçeği yansıtmaz. Yanlış anlamanın nedeni Vasari'nin tanıklığıdır: "Freskleri son derece rahatsız bir pozisyonda yaptı, sırtüstü yatarak çalışmak zorunda kaldı, bu da görme duyusuna öyle zarar verdi ki kafasını geriye çevirmeden okuyamıyor ya da çizimlere bakamıyordu.", Giorgio Vasari, *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, Sel, s. 301-302.

27 *Vertigo*, s. 158.



Marcel, Venedik'e gidemeyişinin tesellisini, Louvre'a gidip eskiden Venedik'te bulunan bir Tiziano resmini görmekte buluyordu. Tuhaf bir ikame mantığı! Gerhard Richter de, 1972 yılında, Venedik Bienali'nde, Almanya Pavyonu'nda açtığı sergi sırasında Tiziano'nun 1540 tarihli *Meryem'e Müjde* resmini Scuola Grande di San Rocco'da görüp hayran olur. Resmin bir kopyasının kendi evinde bulunmasını öylesine arzulamaktadır ki, yanına aldığı kartpostaldan çalışarak, bir yıl sonra, beş resimden oluşan bir dizi gerçekleştirir: "Verkündigung nach Tizian" / Tiziano tarzında, Tiziano'dan hareketle, Tiziano taklidi *Meryem'e Müjde*.

Richter, Marcel'in büyükannesinin izlediği yolu tersinden kat eder. Resmi orijinalinden değil kopyasından, hatta fotoğrafının yeniden-üretilmiş versiyonundan, kopyasının kopyasından çalışmıştır. Bir imgenin yokedilişine tanıklık etmekteyizdir sanki. Her resim, bir parça daha belirsizleştirir, bulanıklaştırır, anlaşılmaz kılar sahneyi. En sonunda Tiziano'nun özgün resmi soyut bir resme dönüşür. Kullanılan teknik ile bağlamın buluşması çarpıcıdır. Resim her aşamada bir parça daha gerçek halinden uzaklaşırken, sahip olduğu sanat katmanlarını da birer birer kaybetmektedir. Tiziano, Tiziano'nun fotoğrafına, fotoğraf kartpostala, kartpostal temsil kabiliyeti bir hayli düşük olan ilk versiyona ve diğerlerine evrilir. 1973 yılında, Richter, 1973'lü yıllarda eski ustalar gibi resim yapılamayacağını göstermiştir. Richter'in her hamlesi, belleğinde yer etmesini istediği resmin anısının biraz daha yok olmasına yol açacaktır.

Göçmenler'in son öyküsüne model olan Max Aurach, Frank Auerbach'ın benzeri, ikizi, taklididir ama yaratmayla yıkmanın, işaretlemeyle silmenin birbirini izlediği korkunç yıpratıcı üretim süreciyle, çalışma tekniğiyle Gerhard Richter'i daha çok andırır. Richter, modernizmin dayattığı ikili yapıları kıran sanatçıların

başında gelir. Tiziano deneyiminin ardından, basmakalıp tanımların dışına çıkarak, bir figürün soyutlanması ya da soyut bir imgenin birtakım figürleri, gerçeklik izlerini çağrıştırması gibi karmaşık biçimlerin izini sürmeye başlamıştır. Richter'in yapıtı, Sebald'ın anlatıları gibi, fotoğrafı merkeze alır. İmgelerini dergi, gazete sayfalarından ya da fotoğraf albümlerinden, arşivlerinden seçer. Zaten yeniden-üretilmiş imgeleri yeniden üretir, kopyaya yeniden aura statüsü kazandırır.

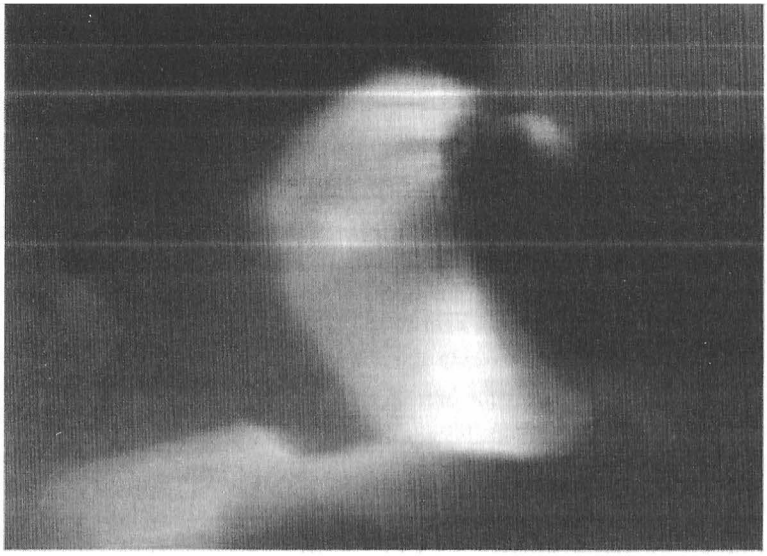
Sebald'ın yazma serüveninde olduğu gibi, Richter de önce resimlerinin çıkış noktası olarak kullanmaya başlar fotoğrafları. Zaman içinde yapıtın merkezine yerleşirler. Richter fotoğrafları kullanmaya 60'lı yıllarda başlar, Austerlitz'in araştırmasına başladığı yıllarda. Son derece sıradan, kötü çekilmiş, bulanık aile albümü enstantanelerini, arkadaşlarının albümlerinden fotoğrafları, gündelik hayattan, kimsenin dönüp bakmayacağı kalitesiz imgeleri, reklam ve pornografi görüntülerini, gazete kupürlerini bir araya getirir. Bunlar bir uzaklığın temsilcileridir aslında. Her şey bize, içinde olmadığımız, özgün anısıyla temasa geçemediğimiz olaylar dizisinin teknoloji aracılığıyla getirip önümüze koyduğu kirli görüntüler yoluyla, dolaylı yollardan, belirli bir mesafeden ulaşmaktadır. Ressam bu sıradan imgeleri bir araya getirerek devasa bir insanlık ailesi albümü yaratır. Resimlerinde, fotoğraflardan seçtiği bölümleri birleştirir, bazı ayrıntıları öne çıkarır ya da arka planı, işine yaramayan bölümleri siler, temizler, manipüle eder. Resimleri kötü çekilmiş fotoğrafları, ön ile arkanın birbirine karıştığı, zamanın akışının görüntüye yansıdığı geçiş anlarını çağrıştırır. Bir fotoğraftan, daha doğrusu fotoğrafın gazete kesiğindeki kopyasından hareketle tuvale yansıttığı imgeyi siler, engeller, bulanıklaştırır, geciktirir, görmeyi olanaksız hale getirir. "Her şeyi eşit kılmak için bulanıklaştırıyorum, eşit dere-

cede önemli ve eşit derecede önemsiz kılmak için," der ressam. Richter'in bu "yüzeysel" tavrı, Vermeer'i akla getirir. "Ressam, varlıklara ve şeylere aynı netlik derecesinde, benzer bir önem verir, onlara aynı normlara göre muamele eder. Sanatçı ilgisini kişi ile kişinin nesneleri arasında eşit derecede bölüştürmüştür. Renkler yüzeyin çeşitli kısımlarına eşit şekilde değer katar; figürlerin üzerindeki renkler de, nesnelerin üzerindekiler de aynı değerdedirler."[28] *Ressam tabloyu bir yüzey gibi görmemizi ister.* Dikkati yüzeyde tutmaya çalışır, imgenin yüzeyini ve mekânın derinliğini sırasıyla algılatmak, izleyicinin "fotografik" bir gerçekçilikte olmayan imge ile temsil ettiği şey arasında bir uyuşmazlık hissetmesinden kaynaklanan estetik bir gerilim yaratmak ister. Nesneleri ve kişileri eşit kılmanın, aynı doğadan saymanın, insanın ayrıcalıklı konumuna engel olmanın iki farklı yöntemi. "Küçük, sarı duvar parçası" da bir yüzeyden ibarettir. Proust'un anlatıcısı haklıydı, her şey eşit derecede önemli ve eşit derecede önemsizdir. Bellek bulanıklaştırır, görmeye engel olur.

Bu engellenen görü, oysa, başka bir görme olanağının kapısını aralar. Richter'in haber mekanizmasını kullanışı Sebald'ınkiyle birebir aynıdır. Bir olayın, bağlamın, gerçeğin kenarından söküp alınmış kesik, ayrıntı başka bir bağlamda sürdürülür, bir anlamda yeniden yayınlanır. İmge bulanıklaştırılır, eskitilir, çürütülür. Richter'in, fotoğrafları bulanıklaştırmasının ardında yaşamöyküsel bir kırılma yer almaktadır: kendi geçmişini demir bir perdenin ardında bırakmıştır. Batı Almanya'ya geçtiğinde geride bırakmak zorunda kaldığı çocukluk anıları, akrabaları, arkadaşları, eski yaşamı, oysa, peşini hiç bırakmamıştır. Silikleşen görüntü, ressamın belleğinin görüntüsünden başka bir şey değildir.

---

28 *Vermeer ve Spinoza*, s. 48.



Sebald ve Richter, sürekli bir çizme-silme, gösterme-yok etme düzeneği içinde, imgenin kendi kendisinin hayalet imgesine dönüşmesinin imgesini, resmi yapan ressamın bizzat kendi resmini yapan bir ressam olarak resmin içinde yer alışının şaşırtıcılığına herkesten önce kendisinin şaşırmasına benzer bir jesti üretirler.

Sebald kullandığı fotoğrafları bir tür anlatı gibi kurgular. Dahası, görüntülerden istediği sonucu alabilmek için bazen onları fotokopi yoluyla defalarca yıpratır. Böylece, belirli ayrıntıların ortaya çıkmasını, daha çok da gizlenmesini sağlamaktadır. Burada yine Richter'in fotoğraftan çalıştığı resimlerle koşutluk söz konusu. Kaynak imgenin, orijinal fotoğrafın neredeyse tamamen bulanık, gözenekli bir şekle dönüşmesine yol açan bir kapatma tekniği onunkisi. Sebald, Richter'in yaptığını fotoğrafların kendisine yapıyor, onları eskitiyor, yaşlandırıyor, birer sanat yapıtına dönüş-

türüyor. Sebald'ın arşivlerde bulup kullandığı ya da bizzat ürettiği fotoğraflara uyguladığı bulanıklaştırma tekniği, Benjamin'in fotoğrafın ilk dönemlerinde kullanılan tekniklere ait yorumlarına da gönderir okuru. Terezín filminin yavaşlatılmış kopyası, Austerlitz'e bu ilk dönem imgelerini anımsatır. "Vücut hatları belirsizleşmişti ve özelikle dışarıda, parlak günışığında çekilen sahnelerde, tıpkı Louis Darget'nin, yüzyıl dönümünde, Paris'te çektiği akışkan fotoğraflar (fluographies) ve elektrograflardaki insan elinin konturları gibi onların da konturları silinip gitmişti."[29]

Richter'in çalışmasında belleğin, rastlantının, çağrışımın gücüne ilişkin en çarpıcı örnek, ressamın aile albümündeki iki siyah-beyaz fotoğrafı kullanarak gerçekleştirdiği iki resimle ilgilidir. 1964-1965 yıllarında gerçekleştirilen resimlerden birinde, *Tante Marianne*, 1932 yılında, çocuk yaştaki Richter, 12 yaşındaki halasıyla birlikte gözükmektedir. Diğer resmin, *Familie am Meer*, kaynağındaysa, sanatçının ilk eşinin, ailesiyle deniz kıyısında çektirdiği bir çocukluk fotoğrafı vardır. İlk bakışta *tamamen ilişkisiz* gibi görünen bu iki resim arasındaki dehşet verici bağlantı yıllar sonra keşfedilir. İkinci resimde yer alan kayınpederin, akıl hastası kadınları kısırlaştıran bir Nazi jinekoloğu olduğu ve ilk resimdeki şizofreni hastası halanın da aynı bölgede 1945 yılında kısırlaştırıldığı, uygulanan ötenazi programıyla yaşama veda ettiği ortaya çıkar. Resimlerden birinin öznesi, diğer resimdekinin ölümüne yol açmıştır. Richter bu bağlantıdan habersizdir. 1965 yılında bir resim daha yapmıştır: *Herr Heyde*. Bu da, programın başındaki Werner Heyde'nin 1959 yılındaki tutuklanma ânının bir gazetede yayımlanan röprodüksiyonundan hareketle gerçekleştirilmiştir.

---

29 *Austerlitz*, s. 219.

Bu korkunç hikâyenin, Sebald'ın anekdotları arasında yer almaması için hiçbir neden yok. Sebald'ın kitapları buna benzer sayısız örnekle doludur. Kahramanların yaşamlarının merkezinde, sonradan ortaya çıkacak, anlatıcı ya da bir başkası tarafından keşfedilecek bir yıkım sahnesi, bir dehşet ânı, kabul edilmesi olanaksız bir gerçeklik kesiti yer almaktadır. *Göçmenler*'in Ambros Adelwarth'ının sonu da bu ilk bakışta tamamen ilişkisiz olayların üst üste gelmesiyle aydınlığa kavuşur. "Elektroşok tedavisinin uygulanmasındaki bu iyileştirmelere son derece güvenen Fahnstock, benim bu konuda ne yazık ki yeterince etkili olamayan itirazlarımı, kendisinin o pek bilinen umursamazlığıyla dikkate almayarak, daha Ambros bize gelmeden yaklaşık altı ay önce, Braunmühl adındaki bir Alman psikiyatrın blok yöntem adını verdiği, birkaç gün içinde çoğu kez yüzden fazla şokun uygulandığı bir tedaviyi benimsemişti," diye devam etti sözlerine Dr. Abramsky.

1945 yılında Hitler'in olası hastalıkları konusunda kendisinden görüş alınan Anton Edler von Adalbert Braunmühl, ölümüne dek Münih'teki Eglfing-Haar Enstitüsü'nün yöneticisiydi. Kurum, şizofreni hastalarına uygulanan şok terapi yöntemi dolayısıyla, Werner Heyde'nin yürüttüğü *Aktion T4* ile ilişkilendirilmiş, programın geliştirilmesinde önemli katkı sağlamıştı.

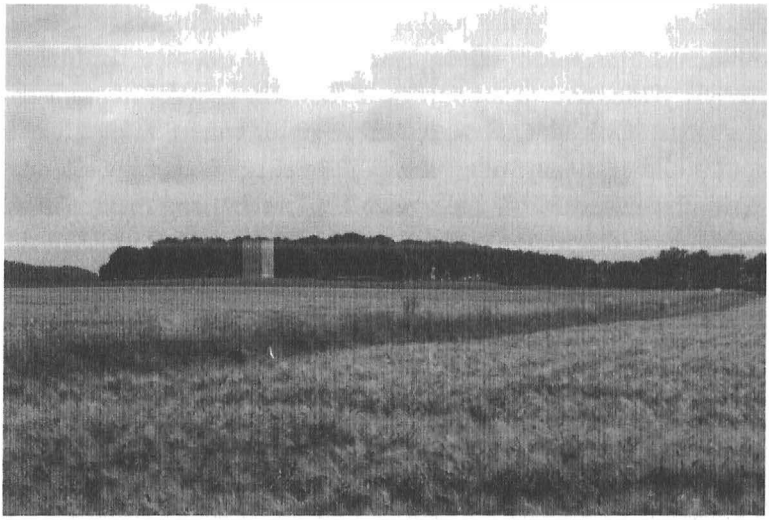
"Dikkati çeken bir başka nokta da, Ambros'un, bugün geriye bakıp düşündüğümde, ellili yılların başlarında uygulandığı haliyle işkence ya da ıstırap çekmekten bir farkı olmayan şok tedavisini gönüllü olarak kabul etmesiydi." diye sürdürdü sözlerini Dr. Abramsky. "Öteki hastalar çoğu zaman zorla (Dr. Abramsky burada 'elleri arkadan bağlı' ifadesini kullanmıştı) getirilirlerken, Ambros randevu saatinde, kapının önündeki taburede oturur, başını duvara yaslar, gözlerini kapatır ve çağrılmayı beklerdi."[30]

30 *Göçmenler*, s. 109-110.

Richter'le Sebald'ı bir araya getiren asıl tasarımsa, ressamın 1972 yılında başladığı devasa *Atlas* projesidir. 783 çerçevelenmiş pano, 15 binden fazla fotoğraf, yüzlerce farklı tema; kentler, insanlar, taşıtlar, manzaralar, enstantaneler, bulutlar, dağlar, reklamlar, haberler, olaylar, savaşlar, felaketler... Tümü *Atlas*'ta bir araya getirilmiştir. *Atlas* hem bir kaynaktır hem bir son. Hem resimler için bir çıkış noktası, malzeme arşivi hem de yapıtın tamamını içeren başyapıt, müze. *Pasajlar*'ı yeniden üreten Sebald'ın projesine benzeyen ütopik çalışma, Warburg'un *Mnemosyne Atlas*'ından ilham alan bir tür bellek albümüdür. *Atlas*, özgün yapıtla yeniden-üretim ilişkisini, Duchamp'ın yaptığı gibi, tersine çevirir. Resimlerin hazırlık aşamaları, süreç içindeki görünümleri, üzerinde yeniden işlem yapılmış halleri, taslakları, çizimleri, hepsi yan yanadır. Sanatçının kendi çalışmasının arşividir bu. Tek bir sanat yapıtı içermez. Yapıt değildir. Yapıtın içeriği, belleğidir.

Yapıtın belleğidir ama her zaman yapıta dönüşmesi, ifşa edilmesi, gösterilmesi zorunlu olmayan yedek bellektir aslında. *Atlas*'ın binlerce görüntüden oluşan albümü içinde asla resmedilemeyecek olan görüntüler de yer almaktadır. Richter görüntülerin şüpheli, güvenilmez doğasının farkındadır. *Atlas*'ın içinde yer alan *Holocaust* görüntüleri, bu yüzden ressam tarafından hiçbir zaman resmedilmemiştir. Bunlar resmedilemez. Oradadırlar, ressamın yaşamöyküsünün, yaşamsal projesinin içinde yer almaktadırlar ama aynı zamanda bu görüntüleri yapıtın içine dahil etmek olanaksızdır.

Görüntü karşısındaki bu tavır, Claude Lanzmann'ın *Shoah* filmini akla getirir. *Shoah*, Yahudi soykırımı üzerine yapılmış onlarca filmin en çarpıcısı, en sarsıcısı olma özelliğini bugün bile yitirmeyen bir kült film. Lanzmann'ın 11 yıl süren çekimler



sonunda tamamladığı 9,5 saatlik film, işlediği konunun tüyler ürperticiliğinden çok, konuyu ele alış tarzıyla yankı uyandırmış bir çalışma. Hiçbir "belgesel" görüntüye, canlandırmaya, illüstrasyona yer vermeden, yalnızca toplama kamplarından kurtulanların, çevre köylerdeki halkın tanıklığına başvurarak oluşturduğu filmin belgesel olmadığını vurgulayan Lanzmann, 20. yüzyıla damgasını vuran bu korkunç olayla ilgili herhangi bir görsel belge kullanmadığını, arşiv malzemesine başvurmadığını ısrarla belirtir ve ekler: "Böyle bir görüntü *tesadüf eseri bulunmuş olsaydı dahi* kullanmayı düşünmezdim, çünkü bellek ve anımsama dışında hiçbir imgenin, bu olayı temsil etme gücünün olmadığını düşünüyorum." *Shoah* en kaba tanımıyla, gerçek olayın değil, olayın tanıklığının kaydıdır. Anımsamanın anımsanmasının filme çekilmesi; bu olanaksız sürecin, hiçbir imgeye gelmeyen durumun görünür kılınmasıdır. Yavaş yavaş bozulan, çürüyen, belirsizleşen, uzaklaşan, dönüşen, yanılan bir nesnedir, belleğin

peşinden gittiği. Anılar değil, anıların tekniğin olanaklarıyla yeniden-üretilmesidir izlediğimiz. Primo Levi, aşağılanmanın anısıyla yüzleşmeye karar verdiği anda, hem kendini hem okuru uyarmıştı: "Çok sık anımsanıp, anlatılan bir anının da bir klişeye dönüşebildiği, deneyimden alınıp aklın süzgecinden geçirilerek, pürüzsüz, kusursuz bir hale gelebildiği ve başlangıçtaki anının yerine geçerek, onu yok edebilecek bir biçimde gelişebildiği de bir gerçektir."[31] *Shoah* tanıklığın tanıklığını sunmaktadır. İzleyici, tanıklığa değil, tanıklığın üretimine tanıklık eder. *Shoah*, Aşağılanmanın Anısı'nın, başlangıçtaki anının yerine tam olarak neyin geçmiş olabileceğini araştırır. Nedir şimdi anımsanan? Bir zamanlar anımsanmış olanın silik bir replikası.

Lanzmann'ın tartışmalı filminin yazınsal karşılığının ne olabileceğini, konuyla ilgilenen herkes mutlaka düşünmüş, birtakım örnekleri tartmıştır. Heimrad Bäcker'in *Tutanak* adlı deneysel çalışması, Lanzmann'ın stratejisinin tam tersini gerçekleştirerek, karşı kutbu temsil eder. Kampın betimlenmesinin, olayın dile getirilmesinin olanaksızlığı karşısında başvurulan çözümlerden biri, salt belleğe, anılardan artakalan parçaların yan yana getirilmesine odaklanmaksa, bir diğeri de yalnızca belgelerin soğuk, uzak, acımasız, ödünsüz gerçekliğinin içine bodoslama dalmaktır. *Tutanak* bunu yapmayı dener. Bir tür devasa montaj makinesi olarak, Nazilerin yaptığını bir kez de metinsel düzlemde yapmaya, tasnif çalışmasını dilsel alanda uygulamaya, söylemin boşluklarına sızmaya, yinelemelerin korkunç gürültüsü arasına kendi sessiz çığlığını yerleştirmeye çalışır. *Tutanak* bir betimleme ya da bir rapor değildir. "Faillerin ya da kurbanların dilini alıntılamak yeterlidir, diyor Bäcker, belgelerde korunmuş olan dilde kalmak yeterlidir. Belge ve dehşetin, istatistik ve vahşetin çakışması..." Bäcker

31 Primo Levi, *Boğulanlar, Kurtulanlar*, Can, s. 19-20.

bu gerçekliğin metinsel izlerini biriktirmiştir: Listeler, kayıtlar, sayımlar, yasaklar, tutuklama nedenleri, yakılmış sinagogların, yasaklanmış davranışların listeleri, talimatlar, tabirler, konuşmalardan alıntılar, veriler, sayılar, raporlar, kısaltmalar, isimler, meslekler, etkinlikler, sorular, emirler, numaralandırmalar, fragmanlar, tıp deneylerinin betimlemeleri, tarihler, infaz listeleri, ideolojik kalıplar, resimaltları, ara notlar, kenar notları, duruşma protokolleri, son mektuplar, sorgu tutanakları, ifadeler, itham metinleri, günlük yürüyüşlerin ölüm sayılı kilometre listeleri vs. Bu metinler, tasavvur edilemeyecek topyekûn bir vahşetin tekil parçalar aracılığıyla temsil edilen kalıntılarıdır. Bäcker, belgelerin oluşturduğu arşivden sökülüp alınmış parçaları, her tür kişisel anlatıyı dışlayacak, tanıklığın öznelliğini iptal edecek biçimde yan yana getirip aradan çekilir. Artık kimse tanık değildir. Özne yok olmuş, imgeler silinmiş, başka imgelerin ortaya çıkma olasılığı bile iptal edilmişken, geriye yalnızca birtakım sözcükler kalmıştır.

Bu arındırma niyeti, kendisini "Auschwitz teknik arşivlerinin uzmanı" ilan eden Jean-Claude Pressac'ın tavrını yinelemektedir. Asıl mesleği eczacılık olan Pressac'ta, Auschwitz komutanı Rudolf Höss'ün anılarını (ve *Mesleğim Ölüm* adlı romanda yer alan kurmaca-anılarını) okumasıyla ortaya çıkan bu ilgi, giderek bir Auschwitz takıntısına dönüşür. Binlerce belgeyi ortaya çıkartır, sayısız arşivi inceler. Araştırması ilerledikçe, insan öldürmekte kullanılan gaz odalarının gerçekliği kendisine yavaş yavaş tartışmasız gelir. Bundan böyle yaşamını *bu tuhaf yapılara* adayacaktır. Pressac "tanıksız bir tarih yazabilme yönünde aşırı bir arzu" duymakta, "bütün insanlar gibi zaaflı olan, güvenilirlikleri belirsiz insanlarla kafasını meşgul etmeden bir tarih yazmak istemekte-

dir. Teknik, yalnızca teknik, teknik arşivler –fotoğraflar, planlar, sipariş ya da teslimat vesikaları, vs. – yalnızca teknik arşivler."[32]

Shoah'ya ve soykırımın dile getirilemezliği söylemine karşı çıkan en önemli çalışmalardan biri, Georges Didi-Huberman'ın *Herşeye Rağmen İmge*'si. 1944 yılında, Auschwitz-Birkenau'da çekilmiş dört adet fotoğrafı, "Auschwitz Albümü" olarak da bilinen kamp fotoğrafları seçkisinin kataloğunda yer alan uzun soluklu metninde çözümlerken, "düşünülemez, imgelenemez, temsil edilemez, dile getirilemez" söyleminin, bellek kaybından başka bir işe yaramayan bir tür tarihselcilik ve estetizm savunuculuğu olduğunun altını çizer Didi-Huberman. Shoah, imgelemin ötesinde ve belleğin berisinde kalan "yıkıntısız bir yıkım" değildir.

Didi-Huberman imgeyi savunurken, her tür bellek işleminde, dil ve imgenin dayanışma içinde olduklarını, karşılıklı eksikliklerini değiş tokuş ettiklerini söyler. Sözcük yanılgıya düştüğünde imge hemen imdada koşar, imgelem tökezlediğindeyse sözcük beliriverir. Lanzmann'ı ikonkırıcılıkla suçlayanların atladığı çok önemli bir nokta vardır oysa. *Shoah*'nın akıl karıştıran niteliği, imgeye yüklediği farklı niteliklerden kaynaklanmaktadır. Bir filmdir söz konusu olan sonuç olarak, imgelerden başka bir şey değildir. Yüzler, yerler, jestler... imgelerin gücünün en yalın, en basit ve en güçlü şekilde ifadesidir karşımızdaki. Lanzmann tamamen imgelere yaslanırken, bir yandan da imgelerin sahteliğine, gerçeği çarpıtan yönlerine, dile getirilemeyeni dile getirmeye boşuna çabalamalarına yönelik bir başka söylemi de filmin kıyısına iliştirir. İmge karşıtı bir imge güzellemesidir izlediğimiz. Görüntünün yokluğunun görüntüsüdür. Tersinden de olsa, imgenin gücünü gösterir, dile getirilemeyeni imge haline getirir.

---

32 *60 Yıl Sonra Auschwitz*, s. 99-100.

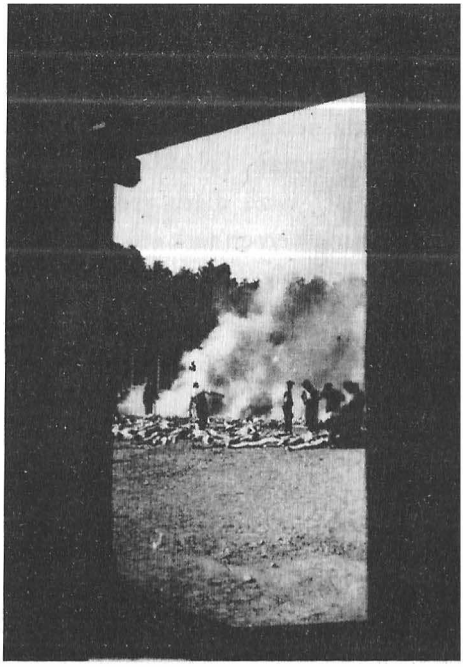
Rembrandt'ın resmini yorumlarken, Sebald'ın altını çizdiği asıl mesele de budur. Görüntünün bir tür temsil görevi üstlenebilmesi, ancak aykırı yaratıcıların uç çözümleri aracılığıyla mümkün olabilir. Primo Levi'nin sözünü unutmamak gerekir, bizler, biz hayatta kalanlar gerçek tanıklar değiliz. Kayıpları, ölüleri, yıkım ve savaş kurbanlarını, gerçek tanıkları, konuşamayacak olanları, bir teşrih masasına gösteri amacıyla yatırılmış Aris Kindt'i dile getirebilmek, ancak bu dile getirme, gösterme, betimleme stratejilerini tersine çevirerek mümkün olabilir. Rembrandt, teşrih edilen kolu orantısız ve anatomik olarak tümüyle ters resmetmiştir. Olağandışı bir yerde duran, sahte bir kol söz konusudur. "Deyiş yerindeyse 'gerçeğe uygun' yapıldığını söylediğimiz bu resim, tam merkez noktasında, yani bedenin kesildiği noktada, bir anda büsbütün yanlış bir konstrüksiyona dönüşüvermektedir. Resmin bütünlüğündeki bu kırılma, daha çok bilinçli olarak yapılmış gibi geliyor bana. Bu biçimsiz kol, Aris Kindt'e uygulandığı görmezden gelinen şiddetin göstergesidir. Ressam, kendisine sipariş veren loncayla değil, kurbanla özdeşleşmektedir." Rembrandt, bu noktada Dürer'in anıt stratejisini yineler. Mazlumun tarafında yer alma sorununu yapıtın kendisinin sorunu haline getirir. Farklı temsil biçimlerini eşzamanlı olarak, yan yana kullanır. Aklın zaferini, bilimin insan bedenine hükmedişini abideleştirecek bir resmin içine bir eksikliği, kusuru, kurbana yönelik şifrelenmiş bir sempatiyi yerleştiriverir. Greenblatt'ın "niyet, tür ve tarihsel durum" üzerine söyledikleri burada bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Resmin türüyle niyeti birbirine zıttır. İmge, gösterdiğinin içini boşaltır.

Sebald'ın, Richter'den ve Lanzmann'ın filminden ne kadar etkilendiğini görmek zor değil. Sebald, imgelerin güvenilmezliğinin sınırlarını genişletir, imge dediklerine metinleri, alıntıları, bağlamı da dahil eder. Hepsi büyük bir resmin parçaları gibidir,

ilk bakışta. Göz yavaş yavaş alışınca, oradaki aksaklığı fark eder. Parçalar tam olarak bir yapbozdaki gibi oturmamaktadır yerli yerine. Austerlitz'in kendi kendine oynadığı, görüntüler arasındaki ailevi benzerlik karşısında her seferinde şaşkınlığa kapıldığı iskambil falı oyunu, Richter'in *Atlas*'ta yaptığından farklı değildir.

Sebald'ın fotoğraf stratejisi, soykırım araştırmaları tarihinden bilgilenmiştir. Bu konudaki tartışmaların, gerçek peşinde yürütülen sayısız araştırmanın, ortaya atılan yüzlerce yanıtsız sorunun, birbirlerinden tamamen farklı yöntemlerle çalışan tarihçilerin, araştırmacıların, sanatçıların, edebiyatçıların üretimlerinin izleri, dönüştürülmüş hatta başkalaştırılmış biçimde Sebald'ın yapıtına birer hayalet gibi sızar. Her tür temsil etme çabası, her tür anımsama, anımsatma yöntemi, metne, okurun serbest çağrışım yoluyla ulaşabileceği, kendi okur deneyimiyle bütünleyebileceği olasılıklar olarak yerleştirilmiştir.

> 2. Dünya Savaşı sırasında, Hermitage Müzesi'ndeki resimlerin tümü çerçevelerinden çıkartılmış, kasalara yerleştirilmiş ve Sverdlovsk'a taşınmış. Müzenin bütün koleksiyonu tahliye edilmiş, geriye yalnızca çerçevelerden oluşan bir hayalet koleksiyon kalmış. Pavel Gubchevsky adındaki genç bir müze görevlisi, ıssız müzeden ve yalnızca kendilerini sergileyen bu çerçevelerden sorumluymuş. Gubchevsky rehberli turlara devam etmiş, müzeyi ziyaret edenlere, kayıp resimleri tek tek anlatmaya başlamış. Resimler hakkında, çerçevelerinden başlayarak *akıl almaz* ayrıntılar dile getirmekte, adeta resimleri izleyicilerin önünde yeniden yaratmaktaymış. Ama bu resimleri *daha önce hiç görmemiş*, hatta hayatlarında sanat müzesine adım atmamış askerlerde bu anımsatma çabası hiçbir şey ifade etmemiş.



Sebald'ın okur karşısındaki konumu da müze görevlisi Gubchevsky'ye benzer. Görüntülerin yokluğunda, müze ziyaretçisi, rehbere güvenip güvenmeme konusunda kararsız kalır, orada olmayanı anlatılardan hareketle kendi belleğinde yeniden yaratmak, hiç görmediği bir imgeyi anımsamak zorundadır. Görüntüyle metin ilişkisinin temelinde de bu bellek yer alır. Didi-Huberman'ın ve diğerlerinin çalışmaları, kamp fotoğraflarının ancak bir metin eşliğinde "okunabileceğini" gösterir. Sebald'ın görüntüyle yazıyı birbirlerinden ayrılmamacasına birleştirirken, bir yandan da aralarındaki korkunç mesafeyi işaret etmesinin nedeni budur. İmge hem öne çıkartılır hem de ipek bir matem bandıyla örtülür. Hem yazıya eşlik eder hem de onu yarı yolda bırakıverir.

Soykırım tartışmalarındaki en önemli konulardan biri olan "Auschwitz'in Bombalanması" soruşturması, bir yönüyle, çekilen hava fotoğraflarının yorumlanması tartışmasına bağlanır. Auschwitz neden müttefik uçakları tarafından bombalanmadı sorusunu ikinci bir soru izler: Neden, bina kompleksi içinde

sürdürülen korkunç faaliyetler *fotoğraf yorumcuları* tarafından saptanamamıştır? Havadan çekilmiş fotoğraflar aracılığıyla, Birkenau'nun alışılmadık boyutunu ve benzersiz dış görünüşünü saptamakta neden başarısız olunmuştur? Harun Farocki'nin bu konudaki yorumu, Sebald'ın imge kullanımını da açıklar nitelikte: "Auschwitz'i diğer yerlerden ayırt edenin ne olduğu bu fotoğraflarda hemen fark edilmez; o dönemde olup bitene kendi gözüyle tanık olanlar buralarda zaten bulunduğundan, fotoğraflar, başkalarının ortaya çıkardıkları şeyi tanımayı sağlarlar. Tarih yazımında görüntü ile metin yine çatışıyor: görüntülere nüfuz edebilmesi gereken metinler ile metinleri hayal edilebilir kılması gereken görüntüler."[33]

Görüntüler metinlere, metinler görüntülere gereksinim duyar. Bir adım ötede, her ikisine farklı amaçlarla gereksinim duyan başka bir bellek mekânı yer almaktadır. Bugün her biri birer müzeye dönüştürülmüş kampların okunaklılığı da metinle görüntünün bu tuhaf ilişkisine bağlıdır. "Günümüzde ziyarete kılavuzluk eden ve dolayısıyla görülmeyen şeye görülecek bir şey katan bu albümdür. Bir fotoğraf ve bir metinle birlikte bir pano, parkuru, mecburi etaplar halinde belirtir; nerelerde durulması, nerelerin tek başına ya da rehber eşliğinde gezilmesi gerektiği konusunda uyarır. Bu tanıklardan oluşan sınır işaretleri, okunamaz haldeki bir uzamın boşluğuna bırakılmış yamalardır."[34]

33 *60 Yıl Sonra Auschwitz*, s. 181-182.

34 *60 Yıl Sonra Auschwitz*, s. 80.

8

Kol Kırılması Olasılığına Karşı

Tablo ya da resim yerine "gecikme"yi kullanmak; cam üzerine yapılmış tablo, camda gecikmeye dönüşür ama camda gecikme cam üzerine yapılmış tablo anlamına gelmez – Bu yalnızca söz konusu şeyin bir tablo olmadığı anlamını taşıyacaktır. "Gecikme" – camda gecikme, tıpkı düzyazı(da) şiir ya da gümüş(ten) bir tükürük hokkası der gibi.

Duchamp, "Gelin" için düştüğü notlarda, yapıtı "camda gecikme" olarak adlandırır. *Büyük Cam*, camda gecikmeye dönüşmüştür. Yapıt, hem kendisini hem de içinde yer aldığı mekânın ve izleyicilerin sağladığı yer değiştirmelerin, yeniden konumlandırmaların etkilerini gecikmeli olarak yansıtan bir tür zaman makinesine dönüşür. Resmin yerine onun orada olmayışı, henüz olmayışı, gecikmesi yerleşmiştir. Resim galerilerinde resim yerine bir tür gecikme görmeyi uman izleyiciler için. Bir yokluğun inşasıdır bu. Henüz orada olmayan ama gelecek olanın betimi. Duchamp, gecik(tir)menin büyük sanatçısıdır. Yapıtı gecikme etrafında dönüp duran sayısız jestten oluşur. Oyalama, yavaştan, ağırdan alma, sonraki bir zamana bırakma, erteleme. Kavram plastik bir anlam kazanır. Kopyalama stratejisi de gecikmenin türevi, yeni, özgün bir işin ortaya çıkışını geciktirmek için var olanın yinelenmesidir.

Benjamin "Ben aheste yıldız Satürn'ün etkisi altında doğdum; gecikmelerin, tali yolların yıldızının," diyordu. Yapıtı da

bu gecikme endişesinin gölgesi altında şekillenmiştir. Çocukluk, hem avın hem avcının karşılıklı gecikme jestleriyle anımsanır: "Böyle ağır ağır yürüsem geçebileceğim yavaşlıkta bir aglia veya kınakelebeği, tereddütü, gidip gelmeleri, oyalanmalarıyla beni ahmak yerine koyar."[1] Yine de Benjamin'de asıl gecikme, bekleme, yaşlandırma, yıprandırma isteği, çocuklukta yanılmaz bir incelikle kendisine doğru yaklaşmakta olduğunu gördüğü hastalık başlangıçlarının keşfiyle ilişkilidir.[2] Gelmesi kaçınılmaz olanı beklemek, sıkıntılı anların düşgücüne boyun eğmesine yol açacaktır. Odamın tavanında oynaşan güneş lekelerini sayar ve duvar kâğıdının baklavalarını durup durup yeni demetler halinde toplardım. Tipik Marcelci metin "Ateş"te formülü verir: "Benim için önemli olan, her şeyin uzaktan bana doğru yaklaştığını, hasta yatağımda saatlerin yaklaştığını görür gibi görme eğilimi." Sabır değildir bu. Gecikmeyi önceden fark etmek, geleceği, gelmekte olanı, olacak olanı, kaçınılmazı bir tür "gecikme" olarak kaydetmektir. Bekleme süresine yaslanıp gelmekte olana bakma ihtiyacı, deneyimin kendisinden çok, deneyimi önceleyen bu gecikme sürecinden haz almasına yol açacaktır. "Melek"in hareketini yineler böylece. Gelecek, şimdiye doğru, geçmişten geçerek, geriden, gecikerek gelmektedir.

"Şehir onları bana her günle birlikte yeniden vaat eder, akşamleyinse borçlu kalmış olurdu. Ortaya çıktılar mı, birdenbire,

---

1 *Berlin'de Çocukluk*, s. 25.

2 Aslında her türlü başlangıç demek gerek. Yolculuk başlangıcı, kış sabahının başlangıcı, tiyatronun başlangıcı, cinsiyetin uyanışı, davetin başlangıcı, kazanın başlangıcı, kelebek koleksiyonunun başlangıcı. Alışma, yerleşme, yakınlaşma süresi gerektiren tüm bu başlangıçlar belirlemiştir çocuğun kaderini. Bunlar "varoluşa veya bir eve atılan adıma gözkulak olan o üzeri toz tutmuş eşik erbabı sülalesi"ndendir.

ben yanlarına gelince, ölümlülere ayrılacak bir andan fazla zamanları olmayan tanrılar gibi, hemen gene kaybolurlardı. Soyulmuş bir vitrin, içinden bir ölünün çıkarıldığı ev, caddede bir atın tökezlediği yer – böyle yerlerde dikilir kalır, *olayın bıraktığı* o varla yok arası esintiye doymaya bakardım."

Flâneur de zaten gecikmelerden, beklemelerden, oyalanma taktiklerinden yapılma bir figür değil midir? Tereddüt eder, ilerleyemez, karışamaz, kalakalır, sağını solunu, kent planını bilmeyen, yalnızca gecikmiş olduğunun ve bunu hiç de umursamadığının farkında olan altın oran bir gecikme adamı olarak yavaşlığı günlük ekmeğine dönüştürür, kentin çağrışımlarının ardında kalanları, gecikenleri toplar.

Benjamin'in şeylerin doğasında sürekli altını çizdiği potansiyel olarak barındırma da bir tür gecikmedir. Gecikme, dolayısıyla, bir tür potansiyellik durumunu imler. Nesnenin gecikerek, uzaktan, olması gereken yere, kaçırdığı şimdiye doğru yaklaşması ile kendi içinde bir gizilgüç olarak başka bir varlığı (taş blokta heykeli, çocukta yetişkini) barındırması aynı şeydir. Aura da kendi içinde bu gecikmeyi taşıyan nesnenin niteliklerinden biridir. Aura, nesnenin uzaklık yakınlık bağlamındaki konumuyla ilişkilidir, dolayısıyla gecikmenin izini taşır. Gecikme yoksa, eskime de, yırtık da, boşluk da yoktur ve geriye yalnızca sonsuzca yinelenmiş, seri üretilmiş, hep şimdinin malı olmuş, tam zamanında ortaya çıkmış, doğru zamanda doğru yerde olmayı önemsemişin sıradanlığı kalır.

Benjamin'in düşüncesinde, kayıp, varken yok olmuş ile henüz ortaya çıkmamış, gecikmiş olan arasındaki ilişki önemlidir. Benjamin kayıp olanın, silinmiş, yok olmuşun bir tür gecikmeye tabi tutulmuş olabileceğini, geri gelebileceğini düşünüyordu. Dünyaya bakışına bu geriden gelme duygusu hâkimdi.



Gecikmiş treni beklemekle ilgili paragrafı düşünelim. Tren henüz gelmemiştir ama küçük Walter bu durumu, askıda kalma ânını trenin çoktan gitmiş, kayıplara karışmış olmasıyla bir tutar, yolculuğun daha başlamadan bittiği yanılsamasına kaptırır kendisini. Onun için henüz başlamamış olanın, gecikmiş olanın, aslında gelecek olan, umut ilkesini barındıran olayın geçmişte olmuş bitmiş olanla yakınlığı bugüne oranla daha güçlüdür.[3]

3 Duchamp'ın 1911 tarihli *Trendeki Üzgün Genç Adam*'ını anımsıyorum. Kronofotograf ilkesi, eşzamanlılık burada da çıkar karşımıza. Birçok hareket aynı anda verilmekte, şimdi, geçmiş ve gelecek tek bir düzlemde bir araya getirilmektedir. Zamandizin hem anlatısal hem resimsel olarak iptal edilmiştir. Aynı anda hem trenin hem de trendeki üzgün genç adamın hareketlerini izleriz. Üst üste bindirilen farklı anlar izleyicinin/okurun bellek çalışmasının altyapısını oluşturur.

Benjamin'in gerçeklikle ilişki kurma biçimi, bir tür gecikme, geriden gelme şeklinde ortaya çıkar. O her zaman, olaydan sonra, geçmişe dönük olarak oradadır. Tarih felsefesine hız kazandıran da bu geriye dönüşlü, retrospektif bakış açısıdır. Hukuk terimi olarak "ex post facto" bu duruma en uygun ifadedir: geriye dönüşlü olarak işleyen, sonradan üretilmiş olmasına karşın öncekileri de kapsayan. Geçmişe müdahale edebilmenin belki de tek yoludur bu. Benjamin'in tarih felsefesinin temelinde yer alan imge de bir gecikmenin umuduna işaret eder. Mesih'in gecikmesi. İçine yerleştiği bağlama göre sürekli olarak anlam değiştiren, kimi zaman devrim, kimi zaman uyanış, kimi zaman da köklere, geleneğe dönüş olarak geciken bir tamamlanmama hilesi belki de. Mesih asla gelmeyecektir. *Dava*'nın da aslında tümüyle cezanın ertelenmesini amaçlayan bir gizli niyet taşıdığını düşünmektedir. Geleceği ertelemek. Davalının umudu olarak erteleme.

Sebald'ın yazısında *gecikme* farklı biçimlerde işler. Yaşamöyküsel, anlatısal, tematik, teknik gecikmeler iç içe geçerek hem içeriğe hem biçime sirayet eden zamansal bir kategori oluştururlar. Bir yandan da, yazarın kendisi gecikmiştir, işe geç başlamış, geriden gelmiştir ve şimdi başkalarının cümleleriyle tıka basa doluyken kendi sözünü, sesini aramaktadır.

Sebald'ın geç başlamasından daha önemlisi, yapıtın kendi kendisine, gecikmiş bir özür dileme gibi, artık hiçbir anlam ifade etmeyen bir anma gibi, zamanaşımına uğramış bir itiraf gibi bir samimiyetsizlik mesafesi koymuş olmasıdır. Bu anlamda yapıtın söz alması, konuşmaya başlaması gecikmiştir.

Gecikmeyi şimdiye ayarlı alışılageldik zaman ölçüsünün, ritminin uzatılması, geniş zamanlara yayılması olarak görmek de mümkün. Bir tür sonradan ortaya çıkma, geriden gelme, belirme, her şey bittikten sonra geri dönme jesti. Zamanı ve mekânı kendi

koyduğu kurallarla yeniden belirleyen bir sarkaç. Tam anlamıyla anakronik bir harekettir bu. Geç kalmış olanın intikamı. Geç çiçek açmış yazarın gecikmeden kaynaklanan dilini geriye, geciktiği noktaya, âna, yere doğru itelemesi. Bir tür dilsel gecikme.

Sebald, Benjamin'in "geriye dönüşlülük" ilkesini edebiyata uyarlar. Anlatı stratejisinin en temel öğesidir bu. Yazı, kendisini geçmişe dönük olarak meşru kılabilmenin yollarını araştırır. Bu bir polisiyenin ya da zamandizinsel akışı içinde mantıklı seyreden bir anlatının gecikme motifini konu edinmesi değil, yazının bizzat kendisinin, anlatma biçiminin, olaysızlığın, sonradan ortaya çıkan hatırlama ve bilinçlenme eşiklerinin yarattığı bir tür anlambilimsel gecikmedir. Alttan alta akan motif ya da cümlelerin kuruluşuna sinmiş vurgu olarak gecikme.

Anlatımı geciktirmek, araya sürekli farklı zamansallıklar yerleştirerek okurun metnin güzergâhına ayak uydurmasını sağla-



mak, daldırma tekniğiyle ileri geri hareket eden bir mekanizma yaratmak Proust'un anlatım tekniklerinin başında gelir. Olayları ertelemek, sona bırakmak, trajik olanın kesintiye uğratılması Sebald'ın da kullandığı bir yöntem.

Gecikme, aslında olay akışını bir adım geriye sarmak, olacakların önüne geçmek demek değil midir? Öncünün bilinmez bir yolda ilerlemesinin tersine, artçı geriden geldiğinin, dolayısıyla neler olup bittiğinin farkındadır. Sebald, öncü değil artçıdır bu anlamda. Her şeyin ardından gelmektedir. Sonradan.

> Déjà-vu'ye yakalandığımı hissettiğim anları anımsamaya çalışıyorum. Bu cümlenin paradoksal yapısı bile, söz konusu deneyimin ne kadar ele avuca gelmez olduğunu gösteriyor. Bir anda, içinde bulunduğum, tanık olduğum sahnenin dışına çekildiğimi görüyorum. Benim dışımda her şey olduğu, olması gerektiği gibi olmayı sürdürüyor. Kimse orada neler olup bittiğinin farkında değil. Ben, çekiliyorum, dışarıdan izlemeyi sürdürüyorum. Neler olup biteceğini adım gibi bildiğim sahneyi ilk kez izliyorum, izleyici olarak. Bir yandan da, bu işin ne kadar süreceğini hesaplamaya çalışıyorum. En heyecan verici tarafı da bu. Her yinelenen jest, süreyi uzatıyor. Daha ne kadar sürecek, sürebilir duygusu eşlik ediyor şaşkınlığıma. Her doğru hamleyle, maçın bitiş düdüğünü bekleyen seyirciler gibi, bir kez daha kasılıyorum. Sonra, yavaş yavaş, bu yekpare, geniş an parçalanıveriyor. Sebald okumak buna yakın bir duygu yaratıyor okurda. Genişletilmiş bir déjà-vu içinde kısılıp kalma hissi.

Sebald'ın metinlerine hâkim olan temel duygunun, hem anlatıcıların hem de okurların farklı biçimlerde olsa da aynı şekilde algıladıkları 'zeminin ayaklarının altından kaymakta olduğu' hissinin kaynağında bu déjà-vu etkisi yer alır. Sebald'ın anlatılarında aynı durumlar, aynı kişiler, aynı yerler tekrar tekrar karşımıza çıkıp dururlar. İki ayrı kitapta yer alan şu iki jest, Sebald'ın, okurun belleğine nasıl müdahale etmeye çalıştığını göstermeye yeter. İlkinde "W.", ikincisinde "Nocturama" söz konusudur. "Bina'nın elleriyle önlüğünün eteğinin kırışıklıklarını düzleştirmeye çalışarak evin içinde ve ön bahçede turlar atmasının ve Babett'in bütün gün mutfakta oturup bulaşık kurulama bezlerini katlayıp, ardından hemen açmasının ve bir daha katlamasının tabii ki hiçbir yardımı olmuyordu." "Aslında bugün bile hâlâ gözümün önünden gitmeyen tek hayvan, ciddi bir yüzle küçük bir çayın başında oturmuş, sürekli aynı elma parçasını yıkayıp duran çamaşırcı ayıdır, sanki hiçbir suçu olmadan düştüğü bu sahte dünyadan, akla yakın her türü titizliğin ötesindeki bu manasız temizlikle kurtulmayı umuyor gibiydi."[4] Her şey korkunç bir yinelemenin girdabına kapılmış gibidir. Her şey hem başka biçimde hem aynıdır. Sebald'ın, geçmişi yeniden düzenlerken kendisiyle birlikte okuru da geciktirme taktiklerinden biridir déjà-vu.

"Kesinlikle aynı olan durumları daha önce yaşamış olduğun, hiç bulunmadığın bir yeri daha önce görmüş, hiç söylemediğin cümleleri daha önceden söylemiş olduğun duygusu." Sebald'ın içine işlemiş olan bu tuhaf duygunun, en az yaşamöyküsel nedenler kadar etkili başka bir nedeni daha vardır. Edebiyat çalışması, uğraşı, işi. Gerçek edebiyatçı, başkalarının daha önce söylemiş olduklarını yinelediği duygusunu en derinden hisseder. Sebald'da özellikle eleştirel düşüncenin bir noktada gelip dayan-

4 *Vertigo*, s. 187, *Austerlitz*, s. 8.

dığı duvardır bu hissi yaratan. Metinsel çalışmaların sonsuz bir yinelemeden, kısır döngüden başka bir şey olmadığı gerçeği.[5]

Sebald'ın déjà-vu'yü metnin merkezine yerleştirmesinin temel nedenlerinden biri, hiç şüphesiz, kendisinde "hiç söylememiş olduğu cümleleri daha önceden söylemiş olduğu" duygusunu uyandıran ya da bunun tam tersini, söylediği her cümlenin zaten, *déjà*, başka biri tarafından, başka biçimde söylenmiş olduğunu hissettiren bir akademik kariyeri uzun yıllar boyunca sürdürmüş olmasıdır. Kurmacaya geçiş, Sebald için son derece kritik bir karardır. Sonuçta hiçbir zaman alışılageldik kurmaca metinler üretmemiş olsa da, yön değiştirme kararının yaşamının oldukça geç bir döneminde verilmiş olması bunu doğrulamaktadır. Sebald'ın yazınsal üretiminde, akademik üretimle, deneme yazısıyla kurmaca metnin geçişkenlik dereceleri, karşılıklı etkileşimleri önemli bir sorun oluşturmaktadır.

---

5 Daha yeni tanık olunan sahnenin, sohbet eden, aynı duyguları aynı terimlerle dile getiren aynı kimseler tarafından bir kez daha canlandırılması, akla *Hamlet*'in meşhur 'oyun içinde oyun' sahnesini getiriyor. "Duruşlar, deyişler, hareketler, seslerin sesleri: her şey yeniden tanınır ve ikinci kez dikkatimizi çeker gibi görünür." Déjà-vu etkisi dendiğinde akla ilk gelen metin hiç şüphesiz *Hamlet*'tir. Babasının hayaleti, Hamlet'e "beni hatırla" diye seslenir. Ölülerin geri dönüşü teması burada anımsamayla ilişkilendirilir. *Hamlet*'te bir dizi déjà-vu'nün, sanrının, yinelemenin, metin içinde metnin oyun boyunca birbiri ardına sahne aldığına tanıklık ederiz. Bu akışın zirve noktası da gezici tiyatro sahnesidir. Karşısına çıkan hayaletten, babasının kulağına zehir akıtılarak cinayete kurban gittiğini öğrenen Hamlet, kente uğrayan oyuncu topluluğundan "Gonzago'nun Katli" adında bir piyesi oynamalarını ister. Amacı, Claudius'un, bir tür yapay, ikinci el déjà-vu yaşamasını ve cinayeti itiraf etmesini sağlamaktır. Ama bu sahnede birdenbire birçok karşılıklı déjà-vu'nün kısa devreye girdiğini görürüz.

"Déjà vu etkisi sık sık tarif edilmiştir. Ben gene de bu terimin uygun bir seçim mi olduğuna, yoksa akustik diyarından daha güçlü bir metaforun alınmasının mı gerektiğine karar veremiyorum. Burada bir çağrının uyandırdığı yankı ile bize ulaşan olaylardan, geçmiş hayatımızın karanlıklarında bir yerlerde duymuş olduğumuz bir sesten bahsedecek olursak daha doğru bir benzetme yapmış oluruz. Bu tercihimiz doğruysa, onların bilincimize şoklar halinde girişi, ben bunu daha önce yaşamıştım sanısının anlık uyanışı, bize akustik bir yoldan, bir ses olarak çarpar. Bir sözcük, bir ses ya da hışırtı bizi geçmiş zamanın serin mezarına götürmeyi başaracak inanılmaz bir sihirli güce sahiptir. Bu mezarın çukurundan şimdiki zaman bize bir yankı olarak dönmektedir."[6]

Her zaman gecikme değildir başlangıçta gelen, *getirilen*, kendisini başlatan şey; zaman zaman da erken gelme söz konusudur; olay başlamadan önce orada olmak, bir şeyin yalnızca yaklaşmakta olduğuna tanık olmak, ki bu da gecikmenin bir diğer zamansal kipidir. Tam o anda, şimdinin, buradanın içinde olamamanın farklı türevleri, yerlemleri. Anın ya geçmişinde ya da geleceğinde kalakalmak. *Çocukluk*'taki "Davet" sahnesi bunun en iyi örneklerinden biri. Çocuk davete erken gelmiştir, hazırlıklara yardım ederek bu erken gelişi olabildiğince geciktirmeye çalışmaktadır. Kendisi de bu zamansal kaymanın farkındadır: "Sonra davetli topluluğunun, daha oluşmaya bile başlamamışken sona erer gibi göründüğü

6 "Déjà-vu defalarca tasvir edilmiştir. Bu adlandırma yerinde mi? Onun yerine, bizi –kendisini uyandıran sesin geçip gitmiş hayatın karanlık bir zamanında yükseldiği– bir yankı gibi ilgilendiren olaylardan söz etmek gerekmez mi? Zaten, bir ânın daha önce yaşanmış bir an olarak bilince gelmesiyle yaşanan şokun çokluk bir ses kılığında karşımıza çıkması da buna uyar."

zaman gelirdi."[7] Benjamin déjà-vu etkisini tersine çevirir. Söz konusu an, bizi, geleceğe götürmektedir. Daha önce yaşanmış değil, daha sonra yaşanacak bir andan bahsetmek gerekir. Zamanın akışı yön değiştirir. O an henüz yaşanmamıştır. Benjamin, bu ilk anın da bir adım öncesinden, henüz hiçbir şey gerçekleşmemişken, ortada olay yokken işaretlenen yerlerden söz etmektedir. Bu cümle, Sebald tarafından (verimli bir biçimde) yanlış anlaşılacaktır: "Çünkü nasıl ki insanın geleceği görmesini sağlama özelliğine sahip olduğu söylenen bitkiler varsa, aynı yetiye sahip yerler de vardır."[8] Geleceği açığa çıkaran yerler, Benjamin'in eskiyi, geçmişi kendisinin kılarak yenileme, ileriye götürme alışkanlığının bir uzantısıdır. Déjà-vu de bu yüzden henüz gerçekleşmemiş bir olayı anımsama şeklinde tersine çevrilir. Benjamin'in geçmişi, bugünü, geleceği tek bir âna sıkıştıran tipik ifade biçimi, Sebald'da anlatı boyutlarına genişletilmiş, yavaşlatılmış, uzatılmıştır. Sebald, Benjamin'in yazısının yavaşlatılmış kopyasını çıkartır, cümleyi ağır çekimde yineler. Böylece, aforizmatik cümlede karşımıza çıkan zamansal kaymalar, Sebald'da anlatı boyunca, uzun vadede, bir tür başdönmesi olarak yansır okura.

Zamanı durdurma, en azından yavaşlatma çabası, Austerlitz'in alternatif zaman anlayışının temel taşlarından birini oluşturur. "Böyle zamanlarda hayatımızın bütün anları *tek bir mekânda* bir araya gelmiş gibi hissediyorum, sanki gelecekte yaşanacak olaylar da şimdiden varlık kazanmışlar da *onlara gelmemizi bekliyorlarmış gibi* hissediyorum, tıpkı bir daveti kabul ettiğimizde belli bir saatte belli bir evde beklendiğimizi bilerek oraya gitmemiz gibi. Aynı şekilde gelip geçmiş ve büyük bir kısmı silinmiş olan mazide de randevularımız olamaz mı, adeta zamanın ötesinde bizimle

7 *Berlin'de Çocukluk*, s. 75.
8 *Berlin'de Çocukluk*, s. 47.

temaslarını sürdüren yerleri ve insanları ziyaret edemez miyiz?"[9] Benjamin'in cümlesi yankılanır uzaktan: "Tıpkı insanın, günün birinde uğrayıp, unuttuğu bir şeyi almak *zorunda kalacağını* sezinlediği bir yeri aklına yazması gibi."[10]

Bu yer, defalarca çıkar Austerlitz'in karşısına. Her seferinde kılık değiştirerek, unutuşun biçimlerine bürünerek. Randevu sürekli olarak ertelenmektedir. Austerlitz ne zaman bu geleceği gösteren (zorunluluk ya da kader tarafından) işaretlenmiş yerlerden birine rastlasa, niye orada olduğunu, neden oraya geldiğini sorar kendisine.

Terezín fragmanını bir saate çıkaran yavaşlatılmış kopya da gecikme-geciktirme sekanslarından biridir. *Filmde gecikme*. Sebald'ın yazısının alegorilerinden biri daha. Bu ağır çekim yazıda, "katbekat uzatılmış belgesel"de de, filmde olduğu gibi, insanlar uykuda gibidir, hareketleri inanılmaz yavaştır, ayakları yere değmez (Marie de Verneuil), vücut hatları belirsizleşmiş, konturları silinip gitmiştir (teni saydam denebilecek kadınlar); görüntüler, sesler, cümleler, hepsi de bulanıklaşmıştır, bir tülün ya da camın ardından geliyormuş gibi uzaklardan yavaş yavaş yakınlaşmaktadır.

Ağır çekim, zamanın yavaşlatılması, geçmiş, şimdi ya da geleceğin olmadığı bir zamansızlık düşü olarak tanımlanabilecek ana izleği de çeşitlendirir. Romanda bu izlek defalarca farklı konular, imgeler aracılığıyla ele alınır. Anatomi uzmanı Fragonard'ın derisi yüzülmüş atlısı ya da zamanın hiç ilerlemediği Iver Grove'un bilardo salonu gibi.

Zamanın askıya alınması, Sebald'ın metinlerinde kendisini mekânsal olarak da gösterir. Bıkkınlık verecek ölçüde yinelenen

9 *Austerlitz*, s. 228-229. *Abç.*
10 *Berlin'de Çocukluk*, s. 51. *Abç.*

şu tarz cümlelerde özellikle: sonsuza değin uzanıyormuş gibi görünen topraklar, sonsuza dek uzanıyormuş gibi görünen karla kaplı tarlalar, bana sonsuzluk kadar uzun gelen dehşet anları, zamandan bağımsız gibi gelen bir an boyunca, bir an için bu dünyanın ötesine geçmiş sanabilirdi kendisini vs. Bu yinelenen kalıp, yirmi dakikalık Terezín filminin bir saate çekilmesinde olduğu gibi, zamanın genişletilmesine yönelik bir jesttir. Remo Bodei, *Zamanın Piramitleri* adlı kitabında, déjà-vu duygusunun ortaya çıkış sebeplerini şu şekilde sıralıyor. "Bu tür bir yansıma, genel olarak, *yaşama dikkatin* yavaşladığı; az ya da çok bilinçli biçimde, bazı hoşa gitmeyen, örseleyici olay, izlenim ve düşüncelerden boşuna korunmaya çalışıldığı; en ağır durumlarda, geleceğe doğru yansıtma durdurulduğu ya da rahatsız edildiği ve beklentiler düşkırıcı ya da uğursuz göründüğü zaman ortaya çıkar gibi görünür."[11] Bunların tümü de, Sebald'ın metinlerinin başlangıcında, anlatıcılarının içinde bulundukları ruh hallerine, o anki fiziksel durumlarına, yakın geçmişlerinde yaşamış oldukları birtakım travmalardan beslenen hayata bakışlarına denk düşmektedir. Melankolik kişiliğin tipik ruh halidir aslında bu. "Melankolik kişi iç dünyasının zamanıyla dış dünyaya ait şeylerin hareketi arasındaki eşgüdüm duygusunu yitirir. Zamanın yavaşlığından yakınır."[12]

"Bizi *–bilindiği için–* pek fazla korkutmayan daha önce olmuşun normal bilinmesinden farklı olarak, déjà-vu'ye her zaman inanmazlık ve huzursuzlukla karışık bir şaşkınlık duygusu eşlik eder."

Sebald'ın anlatıcılarının zaman-mekân içindeki konumlarını tam olarak sabitlemek, denetlemek olanaksızdır. Bir izlenimden

11 Remo Bodei, *Zamanın Piramitleri*, Dost, s. 13.
12 Jean Starobinski, *Aynada Melankoli*, Dost, s. 58.

diğerine, bir çağrışımdan başkasına anlık geçişler yapar, sürekli yer değiştirir, her zaman bir başka yerin anısını beraberlerinde taşırlar. Sebald'ın anlatıcısı, bir yandan yaşadığı deneyimin şimdi ve burada, ilk kez meydana gelmekte olduğunu düşünmekte, bu yenilik karşısında neredeyse gerçeküstü, çoğu zaman olağanüstü aşırı bir duygulanım içine girmekte, bir yandan da, bunu sanki daha önce de yaşamış olduğu izlenimi uyandıracak sözler sarf etmektedir.

"Böylelikle dedi Austerlitz, daha Prag'a gelir gelmez, ilk çocukluk yıllarımın geçtiği, hafızamdaki her türlü izinin silinmiş olduğu yeri bulmuş oldum. Daha sokak köşelerini döner dönmez, Vlasska ile Nerudova Sokaklarının evleri ve avluları arasından geçip son olarak ayaklarımın altında Sporkova'nın *engebeli kaldırım taşlarını* hisseder hissetmez, bu yollarda daha önce de yürüdüğüm hissine kapıldım, sanki hatırlamaya gayret ettiğimden dolayı değil de, uzun süredir uyuşmuş olan ve şimdi yeniden canlanan duyularım sayesinde belleğimin kapıları bana yeniden açılıyordu."[13]

---

13 *Austerlitz*, s. 138. Sebald'ın anıştırmaları çokişlevlidir. Kaldırım taşları, hem Proust'un bellek kuramına hem de Benjamin'in, şairin "üst üste yığılıp kaleler oluşturan büyülü kaldırım taşları"nı anımsadığını anımsattığı Baudelaire okuması üzerinden barikatlara göndermektedir. Kaldırım taşlarının altında, okurun belleği vardır. "Sözünü ettiğim karamsar düşünceleri kafamda evirip çevirirken Guermantes Konağı'nın avlusuna gelmiş, o dalgınlıkla, ilerlemekte olan bir otomobili görmemiştim; sürücü haykırınca, son anda hızla kenara çekildim ve o telaşla, garajın önündeki çarpık döşeme taşlarına takılıp tökezledim. Ama tam dengemi bulup ayağımı öncekine göre biraz alçaktaki bir taşın üzerine bastığım anda, hayal kırıklığım tamamen dağılarak yerini, hayatımın çeşitli dönemlerinde, Balbec civarında yaptığımız bir araba gezintisinde bana tanıdık gelen ağaçları görünce, Martinville çan kulelerini gördüğümde, çaya batırılan bir madlenin tadında, daha önce sözünü ettiğim ve Vin-

Sebald bu doğrudan anıştırmayla Proust'un uzuvların istemdışı belleği kuramını kendisine mal eder. Déjà-vu, Austerlitz'in kişisel deneyiminden, çocukluk anılarından değil, Proust okuru Sebald'ın okurluk deneyiminden kaynaklanmaktadır. Austerlitz'in anısı sahtedir.

Benjamin, Proust'ta uzuvların bellekle kurduğu ilişkiyi önemsemiştir. "Proust, Freud'un geçmiş ile şimdi arasındaki geçişi olanaklı kılan bilinçten farklı olan 'başka sistemler'iyle ilgilenmiştir. Söz konusu sistemleri en çok uzuvlar aracılığıyla sergilemeyi yeğler; bu arada bu sistemlerde depolanmış bellek imgelerinden sürekli söz eder; bilincin hiçbir işaretine bağımlı olmayan bu imgeler, bir bacağın, bir kolun ya da omzun farkına varılmaksızın, uzun zaman önce aldığı bir konuma yeniden dönmesiyle birlikte doğrudan bilince yansırlar. Uzuvların istemdışı belleği, Proust'un

---

teuil'ün son eserlerinde adeta sentezini bulduğum çok çeşitli duyumlar sayesinde yaşamış olduğum mutluluğa bıraktı. Tıpkı madlenin tadını aldığım andaki gibi, geleceğe ilişkin bütün endişelerim, bütün zihinsel kuşkularım dağılmıştı. Edebi yeteneğimin gerçekliğine ve hatta edebiyatın gerçekliğine ilişkin, az önce içimi kemiren şüpheler, sanki büyü marifetiyle yok olmuştu. (...) Bu izlenimi bir anda tanıdım: Venedik'ti; Venedik'i tasvir etme çabalarım, hafızamdaki sözde enstantaneler, hiçbir anlam ifade etmemiş, buna karşılık bir zamanlar San Marco Bazilikası'nın vaftiz bölmesinde, biri alçak, biri yüksek iki döşeme taşına bastığımda yaşadığım his, o günkü bütün izlenimlerle birlikte şimdi geri gelmişti; unutulmuş günler dizisinin içinde, ait oldukları yerde durup bekleyen bütün o duygular, ani bir tesadüf tarafından zorla ortaya çıkarılmıştı." *Kayıp Zamanın İzinde/Yakalanan Zaman*, s. 174-176. Sebald, *Satürn*'de de *Swann'ların Tarafı*'ndaki ünlü "Martinville'in çan kuleleri" bölümüne gönderir: "Bana tuhaf bir biçimde Ostende'yi anımsatan bu villa, ancak şimdi farkına varıyorum ki, ben dikkatsizce yürüdüğüm sırada, sürekli hiç beklenmedik, farklı perspektiflerden görünüyor, bir anda yakınlaşıveriyor, sonra bir anda uzaklaşıyor, bir bakıyorum ki sol tarafa, sonra sağ tarafa düşüyordu." *Satürn*, s. 157.

yeğlediği konular arasındadır."[14] "Marcel'in beden kısımlarının istemdışı belleği, kayıt sürecini bellek sürecine bağlayarak, geçmişin görüntülerini şimdiki zamana bir anlığına gösterir ve böylece *kendine ait olmayan bir deneyim*, deneyimi kendine mal edemeyen bir deneyim üretir."[15]

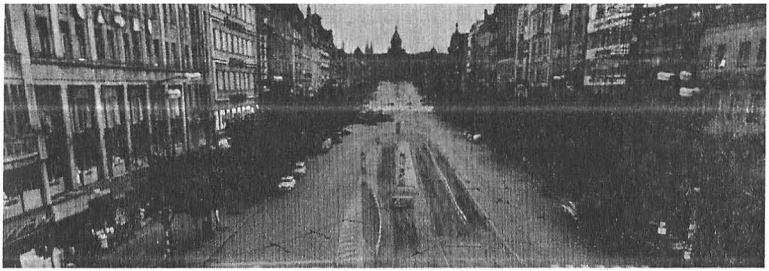
Austerlitz, bir başka yerde, romanın kilit noktalarından birinde, anıştırma tekniğine başvurarak "kırık kol"un istemdışı belleğini (W ya da) bir çocukluk hatırasının içinde yeniden ortaya çıkarır.

"O zamandan beri resmi defalarca inceledim, üstünde durduğum ve nerede yer aldığı konusunda hiçbir fikrimin olmadığı çorak tarlayı, ufkun üzerindeki hafif bulanık koyu yeri, çocuğun tepesi ürkütücü bir şekilde parlayan kıvır kıvır saçlarını, görünüşe göre bükük tuttuğu –veya bir keresinde düşünmüş olduğum gibi, dedi Austerlitz– *kırık veya çıkık olup da bir tahta parçasıyla sabitlenmiş olan kolunun* üstündeki pelerinini, altı büyük sedef düğmeyi, balıkçıl kuşu tüyüyle süslü abartılı şapkayı ve hatta kısa pantolonundaki kıvrımları, her ayrıntıyı büyüteçle inceledim ama hafızamı tazeleyecek tek bir ipucu bulamadım."[16]

Fotoğraflar geçmişi anımsamaz. "Fotoğraf, özü bakımından asla bir anı olmadığı gibi (anının dilbilgisi anlatımı geçmiş zaman olurdu, oysa Fotoğraf'ın zamanı geniş zamandır), gerçekte de anıyı durdurur, çabucak bir karşı-anı haline gelir."[17] Perec: "Hiç çocukluk anım yok". Bize gösterdiği, anılar değil anı kılığına girmiş fotoğraflar. Hatta onlar da değil, onların betimlemeleri. Karşı anılar, sahte, yalan, kurmaca anılar.

---

14 *Pasajlar*, s. 245.
15 *Işık Sözcükleri*, s. 116-117. *Abç.*
16 *Austerlitz*, s. 167. *Abç.*
17 *Camera Lucida*, s. 109.



Austerlitz bu sahnede, hayatında ilk kez kendi çocukluk fotoğrafına bakmaktadır. Çocukluğuna dair hiçbir şey anımsamamaktadır, bu sahne de onda hiçbir çağrışım yapmaz. Yalnızca kolun kırık olabileceğine ilişkin belli belirsiz bir şüphe uyanır içinde. Hepsi bu. Kol, uzun zaman önce aldığı bir konuma, kırık olma durumuna yeniden dönmektedir. Sebald'ın anımsama ile anıştırmayı okurun belleğinin işlevlerine dönüştürmesini bundan daha iyi gösteren bir bölüm olamaz. Sebald'ın anıştırdığı, Austerlitz'in ise anımsamadığı (gerçekleşmemiş) olayı, göndermeyi okur anımsayacaktır.

"Annem benimle Lyon Garı'na geldi. Altı yaşındaydım. Beni Grenoble'a, serbest bölgeye giden bir Kızıl Haç konvoyuna emanet etti. Bana resimli bir dergi aldı, bir Şarlo; kapağında bastonu, şapkası, ayakkabıları, küçük bıyığıyla Şarlo'nun paraşütle atladığı görülüyordu. Paraşüt Şarlo'nun pantolon askılarına takılıydı.

Kızıl Haç yaralıları tahliye eder. Ben yaralı değildim. Ama beni tahliye etmek gerekiyordu. Dolayısıyla, sanki yaralıymışım gibi yapmak gerekiyordu. Bunun için kolum askıdaydı.

Ama halam neredeyse kesin konuşuyor: kolum askıda değildi, kolùmun askıda olması için hiçbir sebep yoktu. 'Düşman tarafından öldürülmüş bir adamın oğlu', 'savaş yetimi' olduğumdan,

Kızıl Haç, tamamen yönetmeliğe uygun olarak beni korumak üzere başka bir yere aktarıyordu."[18]

Perec'in *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*'nda anımsadığı bu "sahte kırık kol" hikâyesi de aslında tümüyle yanlış anımsanmış bir anıdan, bir bellek kaymasından başka bir şey değildir. Perec aynı metinde bu takıntılı konuya defalarca geri döner, kola ilişkin her tür anıyı yeniden gözden geçirir.[19]

"Tarih sırasına göre imkânsız olduğu halde, çünkü böyle bir olay ancak kışın meydana gelebilirdi, ve daha sonra yalanlanmasına rağmen, aşağıdaki sahneyi bu ilk ve kısa döneme yerleştirmekte inat ediyorum: Halamla birlikte köye giden yolu iniyorum; yolda halam hanım arkadaşlarından birine rastlıyor, sol elimi uzatarak ona merhaba diyorum, çünkü birkaç gün önce, Bains pistinin aşağı tarafındaki buz pateni sahasında patenle kayarken bir kızak beni devirdi; sırtüstü düştüm ve *kürek kemiğimi* kırdım; bu kemik alçıya alınamıyor; kemiğin yeniden kaynayabilmesi için, en ufak hareketi yapmamı engelleyen bir yerinde tutma sistemiyle sağ kolumu sırtıma bağladılar, ceketimin sağ kolu boşlukta sallanıyor, sanki tamamen kolsuzmuşum gibi.

Halam da, kuzinim Ela da, herkeste acıma uyandırdığından benim için sözle anlatılmaz bir mutluluk kaynağı olan bu kırığı hatırlamıyordu.

---

18 Georges Perec, *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*, Metis, s. 56-57.

19 Perec için önemli bir imgedir kırık kol, *Gidonu Kromajlı*'da savaşa gitmemek için arkadaşlarından kolunu kırmalarını rica eden Karabirşey'in hikâyesi anlatılır, *W*'yi yazmasından iki yıl önce ise, Michaux *Bras cassé*'yi Perec'e imzalar: *"Un bras cassé encore une espèce d'espace à Georges Perec qui en a observé tellement. Cordialement. Henri Michaux."* Michaux'nun sözünü ettiği, Perec'in bir Michaux alıntısıyla başlayan kitabıdır.

Aralık 1970'te, Villard'a yedi kilometre uzaklıktaki Lans'ta yaşayan bir dostumda birkaç gün kalmaya gittim, orada Louis Argaud-Puix adında bir duvarcıyla tanıştım. Villard'da doğup büyümüştü, yaklaşık benle yaşıttı ve birlikte ortak bir arkadaşımızı, Philippe Gardes'ı anmakta hiç zorluk çekmedik. Philippe'in ebeveyni Marc, Ada, Nicha ve Paul'ü uzun süre yanlarında barındırdı, Nicha daha sonra onun ablasıyla evlendi. Villard'daki son senemde, Philippe'le birlikte köy ilkokuluna gittim. Louis Argaud-Puix okul yıllarında onunla birlikte okuduğunu ama beni kesinlikle hatırlamadığını ileri sürdü. Ona başıma gelmiş olacak o kazayı hatırlayıp hatırlamadığını sordum. Bunu da hatırlamıyordu, ama bu onu çok şaşırttı çünkü gerek nedenleri bakımından (buz pateni, kızağın çarpması, sırtüstü düşüş, kürek kemiğinin kırılması) gerek sonuçları bakımından (alçıya almanın imkânsızlığı, kolu kesikmiş gibi gösteren bir yerinde tutma yöntemine başvurma) her yönüyle buna tıpatıp benzeyen bir kazanın, tarihini belirleyememekle birlikte Philippe'in başına geldiğini hatırlıyordu.

Bu olay meydana gelmişti, ama biraz daha sonra ya da biraz daha önce, ve ben bu olayın kahraman kurbanı değil basit bir tanığıydım. Lyon Garı'ndaki askıya alınmış kol meselesinde olduğu gibi, yerine oturması için geçici bir süre hareketsiz kalmanın yeterli olduğu bu gayet tamir edilebilir kırıkların neyin yerini tuttuğunu çok iyi anlıyorum; her ne kadar bu metafor tam olarak neyin kırılmış olduğunu tasvir etmek için bence bugün etkisiz kalsa da ve kırılan şeyi hayalet bir uzvun taklidi içine hapsetmeyi ummak kuşkusuz beyhude olsa da."[20]

Austerlitz'in tam olarak çözemediği muammayı Sebald okuru çözer, Lyon Garı'nda annesine sonsuza dek veda etmek zorunda

20 Georges Perec, *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*, Metis, s. 81-82. *Abç.*

kalan Perec ile aynı sahneyi Prag'daki Wilson Garı'nda yaşayan (ve kendisine son anda, üzerinde Chaplin'in resminin olduğu bir defter satın alınan) Austerlitz'in hikâyeleri birleşir.

Peki Sebald ne yapmak istiyor, Perec'in sahte anısını yeniden-üreterek?

Perec'te kırık kol bir simgedir, perde anıdır. Bu gayet tamir edilebilir kırıkların neyin yerini tuttuğu bellidir. Avrupa'nın hayalet uzvudur, adlandırılamayan. Koldan silinse bile bellekten silinmeyen numaradır: *174 517*. Kolunun kırılmış olduğunu düşünmesi, düşlemesi, anımsaması, herhangi birinin sıradan anısını kendisine mal etmesi, tek bir simgeyle açıklanabilecek yaşamöyküsel bir bilgiye dayanır. İstemli bellektir başvurduğu, mesleki deformasyondan gelen takıntıyla anılarının dökümünü yapmış, tek tek kaç adet anısı olduğunu tespit edecek, sağlamalı karşılaştırmalı bir sistem kurmuş, işini rastlantıya, istemdışı belleğinin gönül indirmelerine bırakmamıştır.[21]

Sebald ise Proust'un istemdışı bellek stratejisini déjà-vu'ye uygulamaktadır. Geçmişin beklenmedik bir anda birdenbire tüm ayrıntılarıyla belleğimize geri dönmesine benzer bir biçimde işler süreç ama burada durum farklıdır. Geçmişten gelip bizi yeniden

21 "Gerçekle yalanın yer değiştirmesi; uydurulmuş, sahte, yeniden kurulmuş, ancak gerçektekinden çok daha iyi bir senaryoyla tamamen bilinçli olarak başlayabilir; gerçek ile sahtenin sınırları giderek belirsizleşir ve olanları başkalarına, ama aynı zamanda da kendi kendine yineleyerek, daha az inandırıcı, birbiriyle çelişen ya da bilinen olayların oluşturduğu manzarayla bağdaşmayan ayrıntıları orasından burasından düzeltip elden geçirerek, onca sık anlattığı ve anlatmayı sürdürdüğü öyküye sonunda kendisi de bütünüyle inanır hale gelir insan." Primo Levi, *Boğulanlar, Kurtulanlar*, Can, s. 22.

bulabilecek bir anı söz konusu değildir artık. Anının yokluğu, hiç olmamışlığı, yaşanmamışlığıdır, geri dönmesi beklenen. Gerçek algı gerçek bir anıya karşılık gelmemektedir, dolayısıyla istemli ya da istemdışı peşine düşülecek anılar yoktur, yalnızca olmayan-anılarla şimdiki zamanı üst üste bindiren bir kırılma/yoğuşma söz konusudur. Anımsama yerini anımsamanın anımsanmasına bırakır.

Duchamp'ın hazır-yapıtlarından biri, tam da bu sahte anının, sahte kazanın, gecikmenin metaforudur. *Kol Kırılması Olasılığına Karşı* (*In Advance of the Broken Arm*) kolun kırılmasından önceki âna, kolun kırılmamasına, olanaksız bir olasılığa işaret eder. Kırık kol, daha şimdiden, hazır-yapıtın içinde bir potansiyel olarak yer almaktadır. Kol ile kürek arasında alegorik bir ilişki vardır. "Alegori sınırsız bir anlamlar ve karşılıklı ilişkiler ağından mürekkeptir ve bunun içinde herhangi bir şey yekdiğerinin temsili olabilir, ama hepsi de dil ve ifadenin sınırları dahilinde olmak zorundadır. Alegorik gösterge tarafından ve içinde ifade edilen şey, ilk önce kendi anlamlı bağlamına sahip olan bir şeydir ama alegorik olmakla bu şey kendi anlamını kaybeder ve başka bir şeyin aracı olur. Gerçekten de alegori, deyim yerindeyse, bu noktada biçimle anlam arasında açılan boşlukta ortaya çıkar. İkisi artık ayrıştırılamaz bir birlik oluşturmazlar; artık ne anlam bir tikel biçimle, ne de biçim bu tikel anlamlı bağlamla sınırlıdır. Kısacası alegoride ortaya çıkan şey, her temsile bağlanan sonsuz anlamdır."[22] Başlıktaki kol, küreği, nesne olarak kürek de kolu temsil eder ama birbirlerini simgelemezler. Biçim olarak kürek ile anlam olarak kol arasında doğrudan bir bağlantı söz konusu değildir. Kar küreği bağlam değiştirir, hazır-yapıta dönüşmesi

22 Gershom G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, s. 26. (Susan Buck-Morss, *Görmenin Diyalektiği*, Metis, s. 261)

için tavandan sarkıtılması gerekmektedir. Kol kırılmadan önce ya da kırılmadan sonra, potansiyel olarak, askıda kalmıştır.

Perec'in yazısı bir tür "hazır-yazı"dır. Perec'in bulduğu, seçtiği, işaretlediği, sonrasında da belirli bir anlamın içine yerleştirdiği bir parça. *Kayboluş* bir hazır-yapıttır. E harfi içermeyen tüm sözcükler birer hazır-nesne olarak elinin altındadır. Bunlarla *yapacağı* iş, yazar olarak kaleme alacağı bir metinden farklıdır. Sözcüklerin tek tek hangi özelliklere, anlamlara sahip olduğunun bir önemi yoktur, amaca uygun olmaları yeterlidir. Her biri, bir nesneden farksızdır. "E" harfi ile "Yahudi" arasındaki ilişki, kol ile kürek arasındaki ilişkiye benzer. Anlam, varsa, biçimle anlam arasında açılan boşlukta ortaya çıkar.

W ya da Bir Çocukluk Hatırası'nda benzer bir durum vardır. Anlatıdaki "kol"un bir simge olduğu kesindir. Simgede bir tür temsil zorunluluğu söz konusudur. En kısa yoldan anlamla buluşmanın tutarlı, uzlaşımsal aracıdır. Her seferinde tek bir anlama ulaştırır. *W* bölümünün *tamamı* bir metafordur. Simge ve metaforlardan oluşan kitabın *tamamı* ise alegoridir. Sonsuz bir anlam alanı açılmıştır bu karşılıklı ilişkiden. Kolun ya da köyün, bu aşamada neyi temsil ettiğini belirlemek olanaksızlaşır. *W*'nin çifte akışı, yazıya, okurun alışkanlıklarına bir tür müdahale sanatıdır, bağlam açık açık, göstere göstere, tüm belgeleriyle ortadadır, gündelik yaşamın tüm anlarını, hemen her olayı, irili ufaklı tüm izleri, onca sahte ayrıntıyı, delicesine bir titizlikle, yalnızca "-miş gibi" yapmanın getirdiği o haz için kayda geçiren takıntılı bir çabanın ürünü olarak; geriye, okura, anlamlandırılacak, yorumlanacak hiçbir şey bırakmayan bir kısa devre anı. Bu iki bölümün hangisi metafordur? *W* mi, *Çocukluk Hatırası* mı? Perec'in anımsadıkları mı gerçektir, kendisine anımsatılanlar mı? *W*'deki anlatının anlatmak istediği ondan önce anlatılmış, yazılmıştır;

ona yalnızca kendisini önceleyen bu olayın anlatılmadan var olması için harekete geçmenin bir yolunu bulmak kalmıştır. Kendi içinde bir boşluk oluşturmak, kendi içini boşaltmak için yazıya geçmelidir. Yazıya geçmeden asla var olamayacak olmasının, bir tür "hazır-yazı" olmasının nedeni budur.[23]

Sebald'da kırık kolun anısı, kol kırılması olasılığını gösteren bir hazır-anı'ya dönüşür. Sebald tarafından seçilmiş, bağlamından soyutlanmış, yeni bir bağlama, anlatıya yerleştirilmiş, bizzat yazar tarafından sahte imzayla imzalanmıştır. Anı yer değiştirmiş, tümüyle işlevini kaybetmiş, askıya alınmıştır.

---

23 Perec'in, Sebald'ı önceleyerek, *kurgusal* olanın tanımını değiştirdiğini düşünüyorum. Yazı yazma işinin kurmacanın merkezine yerleştiği, yazarın, yazı yazan birinin jestlerini, dünyayı görme biçimini konu edindiği yeni bir kurgusal konumdur söz konusu olan. Konusu edebiyat olan bir edebiyat gerçekleştirmek değildir bu. Edebiyat, bütün gününü yazı yazarak geçiren bir adamın gerçekliğidir artık. Yazar, biricik uğraşının yaşamında kapsadığı alanı hiçe sayarak, sanki bunun dışında başka bir yaşamı varmışçasına bir şeyler uydurmaktan vazgeçmiştir. Böylece, okur, anlatma ediminin nesnesi olmaktan çıkar, kendisine bir şeyler anlatılmakta olan biri gibi davranma zorunluluğundan kurtulur. Duchamp'ın hazır-yapıtında gizil olarak bulunan potansiyellik durumunun Perec'le birlikte edebiyat alanında görünür olduğunu söyleyebiliriz. Hazır-yapıt olarak yazı, kişisel yeteneğin, becerinin, imgelemin, kendini tatmin etmenin ve yazarlığa ilişkin her tür mitosun kapı dışarı edildiği, yazmadan nasıl yazılabilir sorusuna yanıt verecek bir yazmama biçimine dönüşmüştür. Yazı bir iletişim aracı, bir simge değildir artık. Ölçülebilir, sayılabilir, listeler, dökümler, bilançolar, olasılıklar, mütekabiliyetler aracılığıyla biçimlendirilebilir olan gerçek bir maddedir. Perec, heykel yapar gibi, elindeki malzemeyi sonuna kadar kullanarak, fazladan hiçbir şey eklemeden, her satırda o sınır duygusunu, o an eline aldığı sözcüğün işlevselliğini hesaba katarak yazmaktadır. Taş taş üstüne koyarak. Sebald, Perec'te potansiyel olarak var olan "kavramsal" yaklaşımı bir adım ileri götürür. Araç-gereçleri yeniler, genişletir.

Sebald'ın gerçekten Perec'i anıştırıp anıştırmadığını asla bilemeyiz ama Duchamp'ı düşünmediği kesin. Yine de insan emin olamıyor. Bir başka hazır-yapıt, bizi, yazarın bıyık altından gülümsediğine ikna edebilecek kadar anlamlı. Austerlitz, adının kökenine ilişkin araştırmalarından bahsederken tek bir tarihsel imgeyi atlar, oysa bütün bu araştırma içinde Duchamp'ın ünlü *La Bagarre d'Austerlitz*'ine denk gelmemiş olması en hafifinden tuhaftır.

La Bagarre d'Austerlitz, benzer bir hazır-yapıt olan *Fresh Widow*'dan bir yıl sonra, 1921 yılında gerçekleştirilir. Bu, bir tarafı griye boyanmış ahşap çerçeveli, diğer tarafı sahte tuğla görünümüyle çerçevelenmiş minyatür bir penceredir. Camların üzerinde boyacının bıraktığı izlere benzer lekeler vardır. Bir kenarında *Marcel Duchamp*, diğer kenarında *Rrose Sélavy / Paris 1921* yazmaktadır. Üzerindeki bakır bir plakada *LA/ BAGARRE / D'AUSTERLITZ* ibaresi görülür. Duchamp iki taraflı pencereyi hem kendi adıyla hem de transseksüel alter egosunun adıyla imzalamıştır. Yapıtın en ilgi çekici yönü adıdır. İmalarla yüklü bir isimdir bu. Hem La Gare d'Austerlitz'e hem de meşhur savaşa gönderir (La Bataille d'Austerlitz / Austerlitz Savaşı). Gar ile Savaş Meydanı arasında gidip gelen, çift taraflı, çift müellifli bir kelime oyunu, bir mütekabiliyet ilişkisi kurulmuştur.

James Housefield, Duchamp'ın New York'taki atölyesinde oluşturduğu ve sonradan gezgin olarak sanatçının açılır kapanır nesnesi olan *Bavuldaki Kutu*'da bir araya getireceği hazır-yapıtlarla, Paris manzarasını, anısını, belleğini, anıtsal Paris'i yeniden ürettiğini iddia eder. Benjamin'in ölüm ânına dek elinden bırakmadığı bavulunda taşıdığı bütün bir Paris düşünüldüğünde heyecan verici bir aşırı-yorum hiç şüphesiz. Atölyede yeniden üretilen bu minyatür kentte *Şişe Askılığı* Eiffel Kulesi'ne, *Bisiklet*

Tekerleği Benjamin'in fantazmagoryasının bir parçası olan *La Grande Roue de Paris*'ye, *Çeşme*, Sacré-Coeur Bazilikası'na gönderir, *Şapka Askılığı*, Porte de la Chapelle'e dilsel bir atıf yapar. Duchamp, belleğindeki kentsel manzarayı atölyesinin iç mekânına, tek bir panorama içine bir tür ideal harita olarak yerleştirir. Eşleştirmelerden biri de *Austerlitz*'i Vendôme Sütunu'na bağlar. "Napoléon, Austerlitz'teki zaferinden sonra sütunu, mağlup ettiği rakiplerinden ele geçirdiği 1250 eritilmiş toptan döktürtmüştür. Austerlitz şehri, Gare d'Austerlitz'e adını vermiştir. Duchamp'ın hazır-yapıtı, çerçeveli Fransız penceresini seçerek, tren istasyonuna ve savaşa aynı anda atıf yapar. Diğer taraftan modern anıtın evcilleştirilmesiyle, kibiri ortadan kaldırılmıştır: Napoléon'un zaferi, meyhane kavgasına, arbedeye indirgenmiş ve ironik olarak daha az mimari bir nesne, heybetli Vendôme Sütunu'nun yerini almıştır."[24]

Austerlitz, Bala köyünde, Emyr Elias'ın evinde geçen çocukluk günlerini anımsarken, Benjamin'in Magrittevari kâbusuna benzer bir paradoksu açıklığa kavuşturur: "Bir iki gün önce, o an yaşadığım bu kurtuluş hissini düşünürken, yatak odamın iki penceresinden birinin dışarıdan bakıldığında hiç değiştirilmemiş gibi görünmesine rağmen, içeriden duvarla örülmüş olduğunu da hatırladım. İnsan aynı zamanda hem içeride hem dışarıda olamayacağı için bu gerçeğin farkına ancak on dört-on beş yaşlarındayken varabildim, ama bilmesem de bütün çocukluğum boyunca beni tedirgin etmiş olmalı, diye düşünüyorum şimdi."[25] Sebald'a özgü, ilk bakışta saçma, anlamsız, sonrasında tedirgin edici bir ifade yine. Gecikmiş bir anımsama, gerçekliği şüpheli

24 James Housefield, "Marcel Duchamp'ın Sanatı ve Modern Paris'in Coğrafyası", skopbülten.

25 *Austerlitz*, s. 45.

bir rekonstrüksiyon. Kendisini çocukluğu boyunca tedirgin etmiş olan asıl şeyin yerine geçen uydurma kelime.

Sebald'ın anlatıcısının Jean Améry'nin işkenceye uğradığı Breendonk Kalesi'ni ziyaret edişi, farklı belleklerin nasıl stereoskopik bir biçimde üst üste bindiğini, anlatının zaman-mekânsal katmanlarının birbirlerini nasıl "çok az farkla" takip ettiğini, "kırık kol"un sahte anısının, anımsamanın anımsanmasının, bu kez gerçek bir anıyla nasıl üst üste getirildiğini çok açık bir biçimde gösterir.

Ziyaretten bir gün önceki buluşmalarında, Austerlitz anlatıcıya askerî kalelerin tarihinden söz etmiştir. Bir gün sonra da anlatıcının karşısına, *yine rastlantı eseri*, kaleyle ilgili bir haber çıkıverir. Bu yazıya göre Almanlar 1940 yılında, kale, tarihinde ikinci kez onlara teslim edildikten hemen sonra, 1944 yılının Ağustos ayına kadar varlığını sürdüren bir toplama ve ceza kampı kurmuşlardır.

"Belçika'yı turist olarak ziyaret eden kişi, bir rastlantı sonucu bile olsa, Brüksel ve Anvers şehirlerini birbirine bağlayan yolun tam ortasında yer alan Breendonk Kalesi'ne uğrayabilir. Bu yapı, Birinci Dünya Savaşı'ndan kalma bir kaledir: O dönemde kısmetine nasıl bir kader düştüğünü bilmiyorum. Ama İkinci Dünya Savaşı'nda, 1940 Mayısında, Belçika ordusunun on sekiz gün süren kısa direnişi boyunca Breendonk, Kral Leopold'ün ana karargâhı olmuştu. Ardından kale, Alman işgali altında bir tür küçük toplama kampına ya da Üçüncü Reich jargonundaki adıyla *Auffanglager*'e dönüştürüldü. Bugün Belçika Ulusal Müzesi'dir.

Breendonk Kalesi ilk bakışta çok eski, neredeyse tarihsel bir yapı gibi görünür. Otlar bürümüş yuvarlak tepeleri ve siyaha çalan gri duvarlarıyla her dem bulanık, yağışlı Flandre göğünün altında uzanır; Fransa-Prusya Savaşı'ndan kalmış melankolik bir

gravürü hatırlatır: İnsan orada Gravelotte'u ve Sedan'ı düşünür ve kudretli, kemerli kapılarından birinde, her an, yenik İmparator III. Napoléon'un elinde kepiyle görünüvereceğini sanır."[26]

Sahne, anlatıcının, Austerlitz'in ve Jean Améry'nin anılarının nasıl iç içe geçtiğini, kimin, neyi, ne zaman, nerede anımsamakta olduğunun nasıl belirsizleştiğini göstermesi açısından olağanüstü bir okuma deneyimi sunar. Üst üste binen bellekler arasından, Sebald'ın okuruna sunduğu stereoskopik okuma aracını çok net algılarız.

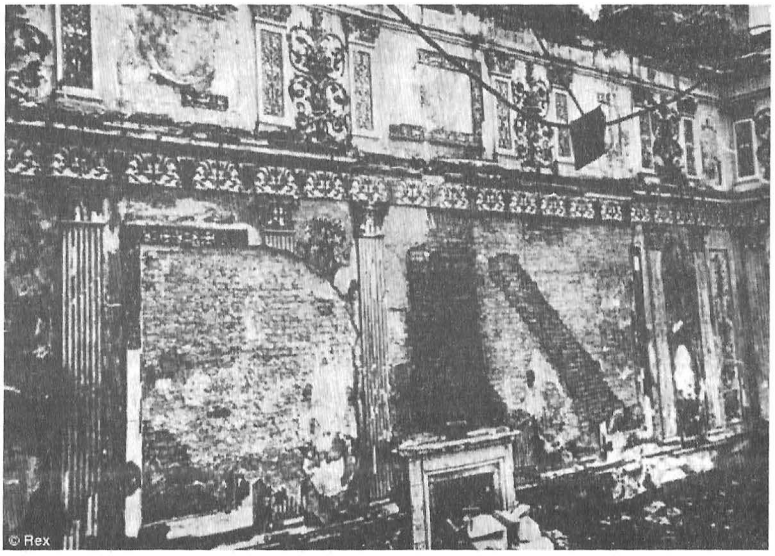
Farklı "Kale'ye Yaklaşma"ları eşzamanlı okumak gerekir. Aslında bunların sayısı ikiden fazladır. 1943'ün Temmuz ayında Gestapo tarafından tutuklanarak Kale'ye işkence görmeye gönderilen Hans Meyer; 1964 yılında, tam da Auschwitz Davası başladığı sırada, 20 yıl süren sessizliğini bozarak yazmaya, dolayısıyla anımsamaya karar veren ve adını Latin tınılı olacak şekilde değiştiren Jean Améry; *Suç ve Kefaretin Ötesinde*'yi, 1966 yılında, Münih'te yapılan ilk baskısından okuyarak aynı yıl Almanya'yı sonsuza kadar terk edip göçmenliği seçen ve Manchester'a yerleşen Winfried Georg Sebald;[27] Sebald'ın bu kararından tam bir

26 Jean Améry, *Suç ve Kefaretin Ötesinde*, Metis, s. 39.

27 Bunu tabii uyduruyorum, bu konuda en ufak bir bilgiye sahip değilim, üstelik anlatıcı da tersini söylüyor, Breendonk'a ilk kez 1967 yılının Haziran ayında gittiğini ve bundan birkaç yıl sonra Améry'nin kitabını okuyana kadar bütün bu olan bitenlerden habersiz olduğunu iddia ediyor, yine de Sebald'ın, Améry'nin şu sözlerini okuyup da bu kararını en azından gözden geçirmiş olabileceğini düşünmemek zor: "Sonuçta yeni bir Alman demokrasisinin yaprak kımıldamayan ikliminde yetişmiş yirmi yaşında bir üniversite öğrencisi, babalarının ve büyükbabalarının eylemlerine karşı ne yapabilirdi ki? Ancak geçmişe saplanıp kalmış, Eski Ahit'ten fırlamış barbarca bir nefret, kendi yükünü peşinden sürükleyerek getirir ve bu yükü masum Alman gençliğinin omuzlarına yıkmak isterdi." *Suç ve Kefaretin Ötesinde*, s. 103.

yıl sonra, 1967 yılının Haziran ayında, daha yeni, rastlantı eseri tanıştığı Austerlitz'in bahsettiği Kale'yi ziyaret eden Anlatıcı; ve son olarak, askerî kalelerin tarihini inceleyen Austerlitz.

Okurun belleği, tam o anda, okuma ânında, sahnenin yüzeyini tarar; aynı Kale'ye, farklı açılardan, farklı zamanlarda yaklaşmaktadır. Okurken, bir tür zihinsel mercek ayarı yapmak; birbirlerinden "çok az farklı" bellekler arasında gidip gelen, sağa sola kayan, bulanıklaşıp netleşen imgeyi kendi belleğinden geçirip üçboyutlulaştırmak zorundadır. Hem de yalnızca yazılı sayfalar



üzerinde. Zordur oysa bu iş, Kafka'nın, Friedland gezisi sırasında katılıp pek de hoşlanmadığını itiraf ettiği Kayzerpanorama gösterisi hakkında dediği gibi: "Size yalnızca bahsedilen bir şeyle

o şeyin panoramasını seyretmek arasındaki uzaklık, panoramayla gerçeğin seyri arasındaki uzaklık kadar büyüktür."[28]

Görüntüyü netleştirecek müdahale gecikmeyecektir:

"Bu mide bulantısının, doğduğum yıllarda burada yürütülmüş ağır sorguları *duymuş olmamdan kaynaklandığını söyleyemeyeceğim*, çünkü bundan birkaç yıl sonra Jean Améry'nin kitabını okuyana kadar işkencecilerle işkence görenler arasındaki korkunç fiziksel yakınlıktan, Améry'nin Breendonk'ta çektiği acılardan, onu arkasına bağlanan kollarından yukarı çektiklerinden, öyle ki kitabında değindiğine göre, yazarken bile hâlâ kulaklarından gitmeyen bir çatırtı ve gümbürtü ile omuz mafsal başlarının oyuklarından dışarı fırladığından, burularak tavana bağlanmış, çıkık ve gerilmiş kollarla boşlukta asılı kaldığından haberim yoktu."[29]

Nasıl Austerlitz, Perec'in sahte anısını yeniden ürettiyse, anlatıcı da Améry'nin gerçek anısını yeniden üretmektedir. Yine, tipik bir şekilde, olayın öncesinde, istemsiz bir biçimde, başkasının anısının içinden, haberi olmaksızın, yalnızca kitaptan okumayı sürdürerek.

Okur da okumayı sürdürür, anlatıcıyla birlikte, Améry'nin kitabına geri döner. Anı yer değiştirmiş, hafifçe kaymış, gerçek, sahtenin yüzeyinde kendini göstermiştir: "Oldukça kısa bir süre içinde saldım kendimi. Ve derken sırtımda, bedenimin şu saate dek unutamadığı bir çatırtıyla birlikte bir parçalanma gerçekleşti. Eklem başları yuvalarından fırladı. Kendi bedenimin ağırlığı bir çıkışa sebebiyet verdi, boşluğa kaydım ve yerinden fırlamış, sırtımdan yukarıya doğru gerilmiş ve artık tersine dönerek başımın üstünde bitişmiş kollarımın ucunda asılı kaldım."[30] Kırık kolun anısı, sonunda, gerçek sahibini bulmuştur.

---

28 Kafka, *Günlükler*, s. 637.

29 *Austerlitz*, s. 27. *Abç.*

30 *Suç ve Kefaretin Ötesinde*, s. 53.

Okur okumayı sürdürür. Austerlitz/Perec–"Sebald"/Améry denklemine, gecikmeden, yeni bir ikili eklenecektir. "(...) çıkık ve gerilmiş kollarla boşlukta asılı kaldığından haberim yoktu: *la pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'á évanouissement* – bu satırlar Claude Simon'un anılarının deposuna indiği ve iki yüz otuz beşinci sayfadan itibaren Améry ile aynı işkencelere maruz kalmış Gastone Novelli adında bir kişinin dönem dönem yaşamöyküsünü anlatmaya başladığı *Le Jardin des Plantes* kitabında yer alıyor."[31]

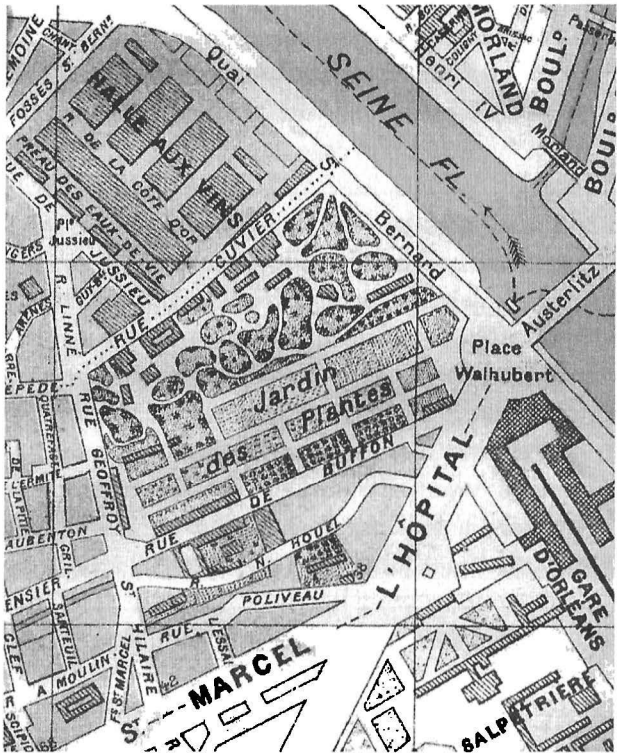
Sebald, bir kez daha araya girerek, okumamızı bir kez daha kesintiye uğratarak, başka bir yazarın, işkence gören bir kişinin anılarını kendi anıları içinde yeniden ürettiği bir kitaba gönderir. Sebald'ın anlatıcısının Austerlitz/Aurach ile ilişkisi neyse, Simon'un kahramanı S.'nin de ressam Gastone Novelli ile ilişkisi aynıdır. Sebald, *Jardin des Plantes*'ı *Austerlitz*'e bağlar.

Tuhaf bir anımsama şebekesi ortaya çıkar böylece. Anımsamanın zaman-mekânsal katmansallaşmaları, daha da çetrefil bir okuma ilişkileri yüzeyine dönüşür.

Sebald isimlerin, yüzlerin, doğum ve ölüm tarihlerinin benzerliklerine tuhaf bir ilgi duyar. Bunların aslında hiçbir anlam ifade etmediklerini ama sanki bir anlamları varmışçasına üzerlerine gitmenin de kendisini keyiflendirdiğini dile getirir. Burada, anlatıcının, Austerlitz'le ilişkisinin zamandizini açısından da ilginç bir örtüşme söz konusudur. Austerlitz'le ilk kez 1967 yılında, yani Améry'nin *Suç ve Kefaretin Ötesinde* adlı kitabının yayınlanmasından bir yıl sonra karşılaşırlar. *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*'nın yayınlandığı 1975 yılına kadar kesintisiz süren ilişkileri, sonrasında, tam yirmi yıllık bir kesintiye uğrar ve ancak

31 "Elleri arkadan bağlanmış olarak bayılıncaya kadar asılı kalma." *Austerlitz*, s. 27-28.

1996 yılının Aralık ayında, yani *Le Jardin des Plantes*'ın yayınlanmasından kısa bir süre önce, bir tesadüfler zinciri sayesinde yeniden buluşurlar. Ciddiye alınamayacak kadar saçma bir ilişkilendirme ama bir yandan da, Sebald adlı okurun, bu üç kitabı kendine özgü anımsama biçimi olarak görülemez mi?



Kimin, hangi kitabı, ne zaman, nerede, nasıl okuduğuna ilişkin bir şüpheye kapılır okur. Hans Meyer'in anısını yeniden

üreten Jean Améry; Améry'yi okuyan W. G. Sebald; Améry'yi okuyan "Sebald" adlı anlatıcı; Perec'i okuyan Austerlitz; Gastone Novelli'nin resimlerini okuyan Claude Simon; Simon'u okuyan anlatıcı; hikâyesini tüm bu okumaların *arasına* yerleştirmeye karar veren W. G. Sebald; bütün bu rastlantıları "böyle" okuyan okur. Herkes birbirini okumuş, okumaktadır.

Genişletilmiş bir déjà-vu içinde yaşama duygusunun ne olduğunu bilemeyiz. Geçmişten gelen bir iki saniyelik süre, onu fark ettiğimiz andan başlayarak geleceğe doğru yine bir iki saniye sürer ve birdenbire yok olur, ne tarafa gittiğini anlayamayız, geçmişe mi dönmüştür, geleceğe mi uzanmıştır, bizi şimdinin ortasında terk ettiği kesindir. Sebald'ın yaptığı, işte bu göz açıp kapanıncaya kadar geçen süreyi *uzatmak*, ani başlangıç-bitiş eşiğini geciktirmek, kısa devreler, kesintiler, zaman-mekân kaymaları, gecikmeler, teklemeler, boşluklar, epifaniler, kesip çıkarmalar aracılığıyla genişletilmiş, mekâna yayılmış bir déjà-vu etkisi yaratmaktır. Buna, yeri geldiğinde, aynı kökenden hareket eden başka "-miş gibi" jestlerini de ekler: sesler (*déjà-écouté*), metinler (*déjà-lu*) vs. Okurda, kahramanlarının yaşadığına *benzer* bir déjà-vu etkisi yaratmak ister. Déjà-vu'nün yazınsal türevi olan *déjà-lu*'yü bu şekilde kullanır. İlk kez okunan bir metnin doğurduğu *önceden okumuşluk* hissi. Ben bu yazıyı daha önce okumuştum. Oysa ilk kez okuyorum. Tournier "ikinci kez okunmak için" yazdığını söylemekten hoşlanırdı. Kastettiği, klişe 'kalıcı metin' ölçütü değildi, ilk kez okunduğu halde ikinci kez okunuyormuş izlenimi veren bir yazı oluşturmayı amaçlamasının nedeni, söylenlerin yeniden yazılmasına ilişkin stratejisiydi. Tournier'nin "Üçleme"si, aynı söylensel sahnenin, ilk sahnenin defalarca yinelenmesinden oluşan bir yapıya sahiptir. Olaylar, kişiler, yerler değişir ama temel jest, ana motif, kaynak imge değişmez, her

seferinde göstergeleri okumayı bilenler tarafından fark edilecek bir yerde beklemektedir. Sebald'ınki bundan farklı bir etki.

Sebald'ın anlatıcılarının betimledikleri biçimiyle dünya da bu tersine çevrilmiş algılamanın ve anımsamanın etkisi altındadır. "Düşsel deneyimden farklı olarak, déjà-vu'de bir alt-üst edilmiş rüyanın kurbanı olur insan, yani rüyada sanrı gerçek gibi alınırken, tersine, déjà-vu'de gerçek sanrı gibi, hiç kuşkusuz gözlerimizin önünde olduğu halde inanmakta zorlandığımız bir şey gibi alınır."[32] Bu, Sebald anlatılarında neredeyse her okurun dikkatini çeken bir durumu işaret etmektedir. Sebald'ın düzünden anlattığı hikâyelerde, yolculuklarda, son derece alışıldık olan dizilimler, anımsama yöntemleri, bellek mekanizmalarının doğrusal işleyişi, burada ve şimdi'nin sürekliliği vs. sanki bunların hiçbiri böyle değilmiş, her şey tersinden işliyormuş duygusu uyandırır okurda. Şimdi, geçmişe yansımaktadır.

Sebald'ın fotoğraf aracılığıyla déjà-vu etkisini güçlendiren stratejilerinden biri de Barthes'ın ünlü "studium-punctum" ayrımına dayanır. *Studium* bilgiyle, kültürle ilişkili olan, klasik bir bilgi kitlesine gönderme yapan, kamusal, yüzeysel, basit, derinliksiz bir tür genel ilgiye karşılık gelir. İnsan için bir tat, genel, hevesli ama tabii ki özel keskinliği olmayan bir tür kendini verme anlamına gelir. "*Politik tanıklık* olarak da alsam, nefis *tarihsel sahneler* olarak keyfini de çıkarsam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım studium'da vardır) katılırım."[33]

Sebald'ın metnin içine yerleştirdiği fotoğraflar da temsil etme, okuru bilgilendirme ya da şaşırtma işlevine sahipmiş gibi

32 *Zamanın Piramitleri*, s. 12.
33 *Camera Lucida*, s. 41.

görünen sıradan imgeler olarak görünürler. Okurun ilgisi başlangıçta studium düzeyindedir. Sever, sevmez, bağlantı kurar, kurmaz, geçer. Tüm imgeleri bir işbirlikçi gibi akılla, kültürle karşılar. Anlatının sınırlarını belirlediği çağrışım alanına dahil edilmiştir. Punctum, sonradan gelir. "İkinci öğe studium'u kırar (ya da deler). Bu kez onu arayıp bulan (studium alanını egemen bilincimle incelediğim gibi) ben değilimdir. Bu öğe sahneden yükselir, bir ok gibi dışarı fırlar ve bana saplanır."[34]

Barthes'ın tanımladığı anlamda punctum bir ayrıntıdır, bir nesne parçasıdır, izdir, yaradır, noktadır, ısırık, benek, kesiktir.[35]

---

34 *Camera Lucida*, s. 42.

35 İşe sahne fotoğrafçılığı yaparak başladığından olsa gerek, her şey bir sahneye dönüşür Koudelka'da. Yaşam, doğum, evlilik, ölüm gibi, fotoğraf da bir ayindir onun için. En büyük üslupçulardan biridir, herkesi tam tersi olduğuna, yalnızca yaşadığını görüntülediğine çoktan ikna etmiş bu adam. Oysa 5000 kareden yalnızca bir tanesini seçip ayıracak kadar bilmektedir yaptığı işin biçimden ibaret olduğunu. Kuralı doğrulamaktadır aslında: en büyük biçimciler, yaşamlarında bu biçimin kırıntısına bile sahip olamamışlar arasından çıkar genellikle. Yeri yurdu olmayan bir sürgün, çingenelerin peşinden bütün Avrupa'yı dolaşan bir aykırı, benzerliklerin ve karşıtlıkların iz sürücüsüdür Koudelka. Konularının peşinden gider, aynı mekânlara geri döner, kafasındaki imgeyi yakalayabilmek için binlerce kare harcamayı göze alarak. Bilinçaltındaki biçimlerden biri: yukarı kalkmış, öne fırlamış, atılmış, kendisini diğerlerinden ayırmış kolun o tuhaf durumu, duruşu. İşaret eden, gösteren, altını çizen, ayıran, birleştiren uzantısı gözün. Koudelka kurgulamaz, kendi kendisini sahnenin bir parçası kılan, bir anda öne uzanan, rol çalan kolun izini sürer yalnızca. Defalarca gerisingeri geldiği yerlerde aradığı (kimi zaman da) budur: kolun ideal duruşu. Kolu havada, iş üstünde, harekete geçmeye hazır, davranmak üzere yakaladığında kendisi de davranıverir. Varşova Paktı ordusu "Prag Baharı"na son vermek üzere. Kol, bu kez, "üzere"yi görüntülemek için kalkıyor. Öğle saatinde Rus tanklarının gelişini bekleyen cadde bomboş. Genel grev ilan edilmiş.

Sebald'ın imgelerinde bu anlamda bir punctum yoktur. Daha doğrusu, tek tek her imgede bizi, okuru delip geçecek bir iz bulamayız. Sayısız ayrıntı bizi meşgul eder ama bu "uysal" fotoğraflar üzerinde duran erdemli hareket, boş bir harekettir; sayfaları çevirmek, çabuk ve düzensizce göz atmak, biraz oyalanmak, sonra devam etmek, tıpkı bir fotoğraf albümünü karıştırır gibi. Bazı ayrıntılar beni (ben, okur, Barthes) "delebilir", eğer delmiyorlarsa, bunun nedeni fotoğrafçının onları oraya bilerek koymuş olmasıdır. Sebald bu ayrıntıları kasıtlı olarak yerleştirmiş, sahne, yaratıcı bir mantığa uygun olarak düzenlenmiştir.[36]

Barthes bir örnekten diğerine geçerek ayrıntıların izini sürer. Bazı ayrıntıların punctum olduğuna karar verse de, sonradan yerlerini değiştirir, fotoğraf yüzeyini delik deşik eder. Giderek punctum'un tek bir noktadan ibaret olmayabileceğine, *genişleme* potansiyeline sahip olduğuna karar verir. Punctum genleşir, ayrıntıdan bir duruşa, betimlenemez bir biçime evrilir, bulanıklaşır, yavaş yavaş bir anımsama etkisine dönüşür.

Sirenler çalmaya başlamış. Tankların ortaya çıkmasını, olayın başlamasını bekleyen tiyatro fotoğrafçısı tuhaf bir şey yapıyor. Çekimden önce yapılması gereken olağan bir hareketi çekimin içine yerleştiriveriyor. Bu tuhaf jest, görüntünün derinliğine zamanın izini daldırıp çıkarıyor bir an için. Bir tür kayıt tekniği olarak, zamanı çapalamanın en doğrudan yolunu seçiyor Koudelka. Olayı fotoğraflamak istiyordu, fakat görüntülenecek, kurgulanacak bir olay yoktu ortada henüz, olayın olmayışı vardı yalnızca. Koudelka da zamanı kurgulamayı, saatini kurmayı tercih ediyor. Fotoğrafa sızıyor, müdahale ediyor. Bir eliyle gösterdiğini öteki eliyle örtüyor. Sahne donuyor, kol, saat, yumruk havada asılı kalıyor, demir perde kendi üstüne kapanıyor, geriye kelimenin gerçek anlamıyla görüntülenen zaman kalıyor: *23 Ağustos 1968, Prag, 12.22.*

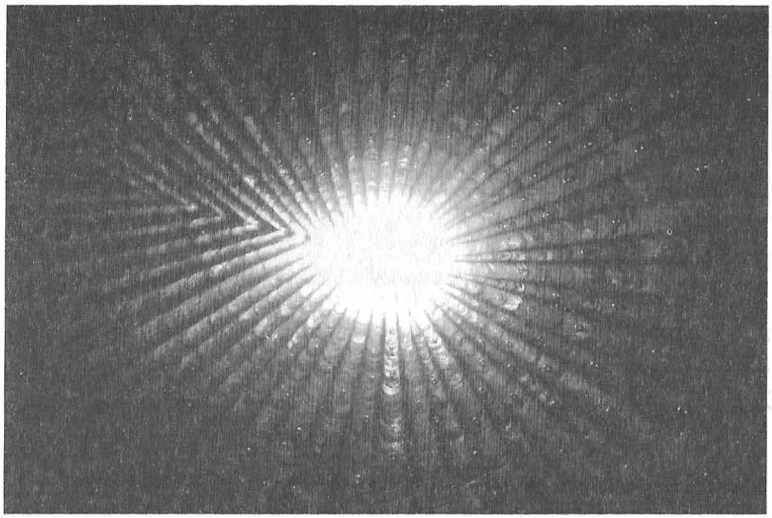
36 Bu yüzden, fotoğraflanan şeyin alanında kaçınılmaz ve neşeli bir ekmiş gibi oluşuvermez, fotoğrafçının orada bulunmuş olduğunu göstermez.

Punctum'un bu hareketi, Sebald'ın gerçekleştirmeyi planladığı etkiye yakındır. Başlangıçta studium vardır, anlatıya, yolculuğa, özyaşamöyküsüne eşlik eden, tarihsel ilgi uyandıran, kültürel aidiyete seslenen birtakım görüntüler. Okurda şok etkisini, vertigoyu yaratansa, bu sıradan görüntülerin anlatı ilerledikçe anımsamanın tetikleyicilerine dönüşmeleridir. Tam da Barthes'ın punctum'u adlandıramadığı, yerini gösteremediği o genleşme ânında keşfetmesine yakın bir duygudur bu. "Tüm açıklığına rağmen punctum'un bazen ancak *gerçeğin ardından*, yani fotoğraf artık benim önümde değilken ve ben onun üzerine düşünürken açığa çıkması şaşırtıcı olmamalıdır. *Anımsadığım* bir fotoğrafı pekâlâ baktığım bir fotoğraftan daha iyi bilebilirim."[37] Fotoğraf artık okurun önünde değildir, bir önceki sayfada kalmıştır ama okur bir betimlemeyle karşılaştığında ya da başka bir fotoğrafa denk geldiğinde, okumanın geçmişinde kalmış olan bu fotoğrafı anımsar birdenbire; yavaş yavaş yüzeyde, belirli bir görünmezlik içinde saklı olan punctum'u çekip çıkarır belleğinden. Hızlı, delip geçici bir imge değildir bu, gecikmeyle, uzaklardan gelen, ağırdan alan, tereddüt eden, görmeyi engelleyen görüdür. İstemsiz belleğin keşfettiği bir benzerlik ânı, yakınlaştırma arzusu, üst üste bindirme zorunluluğudur.[38] Barthes, studium'un kodlanmış, punctum'un kodlanmamış olduğunu söylerken bunu kasteder.

37 *Camera Lucida*, s. 69. *Abç.*

38 Bu zorunluluk kendisini, tuhaf bir biçimde, Sebald okurunun belleğinin işleyişinde de gösteriyor. *Camera Lucida* bir klasik. Sebald yazmaya başlamadan önce de öyleydi. Sebald da, hepimiz gibi, hepimiz kadar okumuş olmalı bu kitabı. Sonradan gerçekleştirdiği işle, bu kitabı okuma biçimimize bir ek getiriyor, kendi yapıtını yanına iliştiriveriyor. Barthes'ın *Camera Lucida*'sını okurken, bir kez daha okurken, Sebald'ı düşünmemek olanaksız. Ama alıntı yapmak, adlı adınca adlandırabilmek, kesin bir yeri işaret etmek de öyle. O anda, herkesin, Barthes'ın

Sebald'ın okura hazırladığı tuzaklara, tuhaf gönderme-anımsatma tekniğine bir başka örnek: "Fotoğrafçılık çalışmalarımda baştan beri nesnelerin şekli ve kapalılığı ile ilgilenmişimdir, merdiven tırabzanının etkileyici hattı, taştan bir kemerli kapının çizdiği kavis, çayırlarda kurumuş yaban otlarının saplarının akıl almaz derecedeki düzgün karmaşası."[39]



Pasajın geçtiği sayfada yer alan dört fotoğrafın bu betimlenenlerle en ufak benzerliği yoktur, oysa ilerleyen sayfalarda, betimlemelerin imgesel karşılıkları tek tek çıkar okurun karşısına.

---

metnini, oluşturulan bağlam içinde, aynı anda okumasını istemek gibi bir fanteziye kapılmamak da olanaksız. Sebald'ın yapmak istediği bu belki de. Okuduğu kitapla okurun arasına girmek. Kitabı aç, okumaya başla. Hemen fark edeceksin. Neyi mi? *Sebald'ın bu kitabı okumuş olduğunu.* Okumasının gölgesini göreceksin satırlar arasında.

39 *Austerlitz*, s. 72.



Bu üç fotoğraf da Austerlitz'in kayıp çocukluğunun peşinde yürüttüğü araştırmaya eklemlenen kilit imgelerdir: Prag'da annesinin yaşadığı apartmanın tırabzanı, artık kimselerin yaşamadığı Terezín'deki kapı ve yine Terezín'in ot bürümüş, çalılarla kaplanmış yıkıntı manzarası. Aynı metin içinde gerçekleştirilen tuhaf bir déjà-vu etkisi. Bu tırabzanı daha önce görmüştüm, okumuştum hissi. Metnin kendi kendisine, yazının imgeye göndermesi. "Beni fotoğrafçılık işinde en çok büyüleyen an ise, gerçekliğin gölgelerinin ışık verilen kâğıtta tıpkı anılar gibi adeta hiç yoktan ortaya çıktığı an olmuştur."[40] Bunlar, Sebald'ın, okurun anımsaması için, ışık verilen kâğıt ile yazılı kâğıt arasına yerleştirdiği "unuttuklarımın dizgi kasasına ait bir sürü harf ve işaret"ten başka bir şey değildir.

40 *Austerlitz*, s. 72.

9

Şuvalkin'in İmzası

Duchamp'ın imza stratejisi iki yönlüdür. Bir yandan yapıtlarının altına başka isimlerle imza atarak (R. Mutt, Rrose Selavy, vs.) müelliflik konumunu iptal eder, bir yandan da hemen her şeyi, altına kendi imzasını atarak yapıta dönüştürebileceğini ima eder. Hazır-yapıt, imzalayabileceği bir nesne olmamasına rağmen Duchamp tarafından imzalanmıştır. Bu imza, herhangi bir nesnenin birdenbire Duchamp'ın yapıtına dönüşmesini sağlar. Hazır-yapıt, yani bir sanatçı tarafından üretilmemiş, imza taşımayan şey, sanatçının alâmetifarikasına, kişisel imzasına dönüşüverir. Yeniden üretilebilen imza, tam da bu niteliğinden dolayı özgünlük kazanır. İmzanın özgünlüğü ile yeniden üretilebilirliği arasındaki çelişkili ilişki, Benjamin'in üretimini de büyük ölçüde belirlemiştir.

"Şuvalkin yazı masasına doğru ilerlemiş, tüyü mürekkebe daldırmış, tek kelime bile etmeden Potemkin'in eline tutuşturup en öncelikli evrakı da kucağına koymuş. Potemkin içeri girene dalgın bir bakış attıktan sonra uykudaymış gibi evrakı imzalamış, sonra ikincisini, sonra art arda hepsini birden. Son evrak da imzalandıktan sonra Şuvalkin hiç oyalanmadan dosyası koltuğunun altında odadan çıkmış. Elinde zaferle salladığı dosyalarla bekleme odasına girmiş, devlet erkânı ona doğru atılıp kâğıtları elinden kapmış. Soluklarını tutarak evrakın üzerine eğilmişler. Kimsenin ağzından tek kelime çıkmıyormuş, donup kalmışlar. Şuvalkin yanlarına yaklaşmış, telaşla şaşkınlıklarının nedenini

soruyormuş ki, onun da gözü imzalara takılmış. Bütün belgeler aynı imzayı taşıyormuş: Şuvalkin, Şuvalkin, Şuvalkin..."[1]

Benjamin'in Kafka yazısında dile getirdiği bu hikâye, şüphesiz, Kafka'yı olduğu kadar kendisini de yansıtmaktadır. "Ama bunlar (kelimeler) beni hiçbir zaman, kendi imgeme benzetmediler. Onun için de, benden kendimle ilgili bir benzerliğim olması istendiğinde çaresizlik içinde kalırdım."[2] Benjamin'de imzanın, sahibiyle ilişkisine dair sayısız imge vardır. Karabasanlarından birinde, kayıt yapması gereken bir ziyaretçi defterinde, adının bir çocuğun iri, çolpa harfleriyle yazılmış olduğunu görecektir. "Dehşetle," diye eklemeyi sever her edebiyat meraklısı. Ama bu elyazısının yer değiştirmesinin Benjamin'deki karşılığı dehşet değildir. Potemkin'den söz eden (biri sahte imzaya, diğeri sahte köye ilişkin) iki anekdot da Benjamin'de karşılığını bulur. Hem ismin, imzanın, kişinin hem de yerin sahte olması, başka bir ismi, başka bir yeri imlemesi, Benjamin'in düşünme biçiminin en somut karşılığını verir bize. "Sanki bir kostüm gibi birdenbire tuhaf bir isim giyinmek hiç kolay değil. Bulunabilecek binlerce ismin hepsinin de rastgele seçilmiş isimler olduğunu bilmenin felç edici bir etkisi var; ama daha sakatlayıcı olan, bu mantıksız seçimin vahim sonuçlar doğurabileceğinin hissedilmesi ki, zar zor dile getirilebilen, neredeyse bilinçdışı bir his bu." "Myslowitz–Braunschweig–Marsilya" adlı öyküde, bu sahtesiyle yer değiştirmiş yerlere ve adlara ilişkin bir açıklama getirir. Bir kez daha "Yer Adları: Yer" ile "Yer Adları: Ad" yan yana gelir. "Zor bir durumdu; hiçbir şekilde kımıldayamayan ama mutlaka bir hamle yapması gereken bir satranç oyuncusu gibi hissederken,

1 Benjamin, "Franz Kafka – Ölümünün Onuncu Yıldönümü İçin", *Cogito*, Sayı 52, s. 113.
2 *Berlin'de Çocukluk*, s. 9.

'Braunschweiger' deyiverdim. Bu isimde kimseyi tanımıyordum, ismin türetildiği şehirde de hiç bulunmamıştım."[3]

Benjamin'in, imzanın kişiliği hem oluşturan hem gizleyen niteliğinin altını çizdiği en önemli metni, hiç kuşkusuz "Agesilaus Santander"dir. "Doğduğum zaman, annemle babamın akıllarına benim büyüyünce belki yazar olabileceğim gelmiş. Öyleyse, demişler, Yahudi olduğumun hemen anlaşılmaması iyi olur. Bu nedenle, kullandığım adın yanı sıra, bana, kullanılmayan iki ad daha takmışlar, bir Yahudi tarafından taşındıklarını ya da bir Yahudi'ye ait olduklarını belli etmeyen iki ad. 40 yıl önce bir ana baba bundan daha uzgörülü olamazdı. Bu çiftin yalnızca uzak bir olasılık olarak gördüğü şey gerçekleşiverdi. Ne ki, ana babanın alınyazısını önlemek için öngördükleri önlemleri ilgili kişi uygulamadı. Gerçekten de, yazdığı metinlerle ek adını kamuya açık etmek yerine, çocuklarının ek adını gizli tutan Yahudiler gibi davrandı."[4] Benjamin'in bu ters çevirme jesti, imza stratejisinin karmaşıklığını yansıtır. Kendisine gizlenmesi için verilen iki adı gizleyerek, gizlenmenin kendisini iptal etmiş, imzayı kendi adıyla atmadan kendi adıyla imzalamıştır.

Adorno, Benjamin'in Kabala araştırmaları konusundaki kaynaklarını belirlemenin son derece güç olduğunu, mistisizmde popüler olan *pseudepigrapha* tekniğini, sahte atıf yaptığı metinle-

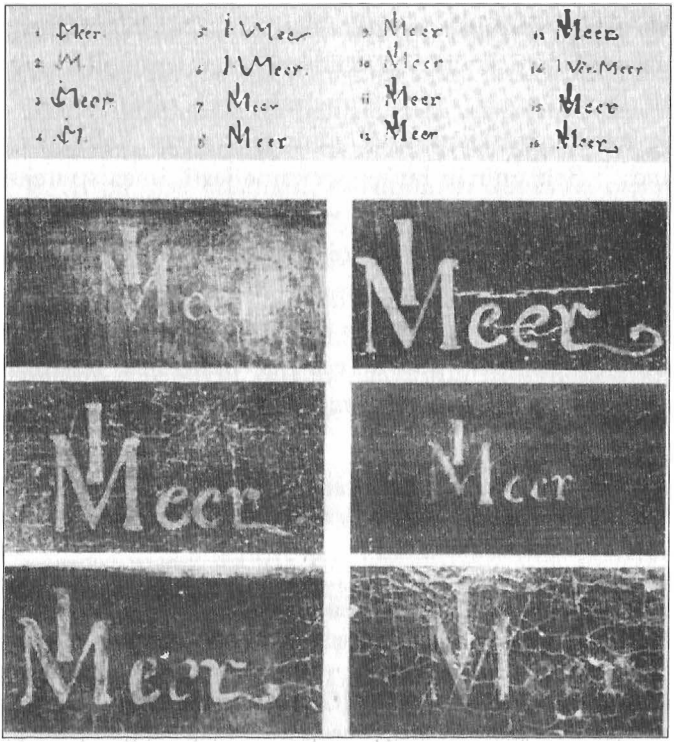
---

3 *Esrar*, s. 145.

4 Oğuz Demiralp, *Tanrı Bakışlı Çocuk*, YKY, s. 196. Benjamin, *Seçilmiş Yakınlıklar* yazısında Goethe'nin mitsel çiftanlamlılığı nasıl kullandığına değinirken, yine okumanın hareketli yüzeyiyle yaşamöyküsel derinlik arasındaki bağlantıyı kurmadan edemiyor: "İçinden tanrıçanın, "Aphrodite", çıkıp geldiği unsur güzelliğin anavatanıymış gibi görünüyor. Çağıl çağıl akan nehirler, kaynaklardaki haliyle övülüyor; Okeanidlerden birinin adı Schönfließ [Güzelsu]..." Benjamin'in ismi doğum kaydında şöyle geçer: Walter Benedix Schönflies Benjamin.

ri ortaya çıkarmadan kullandığının göstergeleri olduğunu söyler. Benjamin'in yazısında bu anlamda bir tür sahtecilik görmek mümkün. Fakat bu kendi yazısından ödün verdiği anlamına gelmez. Kendine benzemekten ölesiye korkan bir adamın, ben demek için dilin kendisine ben dedirtmeye özen gösteren bir yazarın yapabileceği türden bir sahteciliktir söz konusu olan: kendi düşüncesini, karşısındakine kabul ettirmek için, muhatabının tanıyabileceği dilsel giysiler içinde sunmak.

Sebald, Benjamin'in çokbiçimli, çoküsluplu, çokimzalı tavrını genişletir, sahteye, düşünce yazısının sınırlarından iyiden



iyiye uzaklaşmış bir anlatı ortamının kuralsızlığına yakınlaştırır. Burada artık yalnızca sahte alıntılar, parçaların montajı, başka isimlere yönelik anıştırmalar değil, metnin tümünün başka zamanlara, mekânlara ait olabileceğine dair bir kuşku eşlik etmektedir yazıya. Sanki metin tümüyle yer değiştirmiştir. İmzayı atan, karşısında duran (okumakta olduğu?) kişinin adını yazmaktadır.

İmzanın, kişilik bölünmesine, giderek ötekine benzemeye, öteki gibi olma isteğine yönelmesine ilk örnek, Şuvalkin benzeri bir düşsel figürün Hölderlin'e musallat olmasıdır. "Sebald", Hamburger'in hikâyesini dinlerken, nasıl olup da başka bir insanda, başka bir çağda, kendimizi ya da selefimizi görebildiğimizi düşünmektedir. "Hölderlin'in gölgesi, kendisinden iki gün sonra doğan birini, bir ömür boyu izler mi? Bu yüzden aklını eski bir palto gibi çıkarıp bir kenara koyar, mektuplarını ve şiirlerini aciz kulunuz *Scardanelli* adıyla imzalamaya, kendisine bakmaya gelen sevimsiz konukları, onlara Ekselansları ya da Majesteleri diye hitap ederek kendinden uzak tutmaya çalışır mı sürekli?"[5]

Austerlitz'in yaşadığı ilk travma, o güne kadar gerçek olduğunu düşündüğü ismine ilişkindir. Stower Grange'in müdürü Penrith-Smith bir gün kendisini odasına çağırarak gerçek adını söyler. "Öteki çocuklar seni şimdilik Dafydd Elias olarak tanısınlar. Kimsenin bilmesine gerek yok. Sadece sınav kâğıtlarına Jacques Austerlitz yazarsın, aksi takdirde sınavın geçersiz sayılır." Austerlitz, adından başlayarak bir sahteciliğin, çift-isimliliğin, ötekinin ardına saklanmanın imlerini peşi sıra sürüklemektedir. "Austerlitz" adı Napoléon'a, Fred Astaire'e, Paris'teki bir gara, Kafka'nın günlüklerinde adı geçen, Prag'daki Yahudi cemaatinin hahamı Lev Austerlitz'e[6] gönderir ama bunlar arasında ne tür bir

5 *Satürn*, s. 167.

6 "Bugün öğleden sonra yeğenimin sünnet töreni. Şimdiye kadar iki bin

ilişki olduğu asla açıklanmaz. Çünkü hiçbir bağlantı yoktur. Sebald, kahramanının adı üzerinden gerçekleştirdiği tuhaf çağrışım oyununu kendi adına da uygular. *Satürn*'de, "Sebald", Dürer'in kenti Nürnberg'deki Sebaldus Kilisesi'nin içinde yer alan *Sebaltsgrab*'ı, *Aziz Sebaldus*'un kabrini ziyaret eder. Yine *Satürn*'de, bir ipek imalathanesinde ipekböceği tırtılları sorumlusu ve iplik sarma şefi olarak çalışan yaşlı kumaş boyama ustası Seybolt'tan bahseder. "Max" de bu çağrışım oyunlarından biridir. Max Stern, Max Brod, Maximilan Aychenwald, Max Aurach, Max Sebald.

Austerlitz'in bakışını belirleyen temel imgelerden biri, dünyanın tümüyle sahte bir yer olduğu düşüncesinden hareket eder. Kitabın daha ilk sayfasında karşımıza çıkan "Nocturama", Sebald'ın dünyaya bakışının en çarpıcı eğretilemelerinden biridir. Hayvanların doğal, zamandizinsel zamanının, gece-gündüz döngüsünün tersine çevrildiği, böylelikle hayvanlara bir tür "yapay, kurmaca gece" ortamı yaratılarak normal yaşamlarını sürdürmelerinin beklendiği yer, ziyaretçiler için tasarlanmış bir tür peep-show'dur aslında. Sahtelik, yapaylık, yerinden, zamanından edilmişlik duygusu, buradan başlayarak kitap boyunca Austerlitz'in bakışını ve düşüncesini tümüyle ele geçirecektir. Nocturama, Benjamin'in bir tür imge makinesi olarak gördüğü *Pasajlar*'ıyla karşılaştırılabilecek mekânlardan biridir aynı zamanda. Pasajlar da insanoğlu için yaratılmış bir nocturamadan farksızdır: iç-dış, gece-gündüz, bakan-bakılan ilişkisinin terine çevrildiği pasajlar, modern insan için kurulan ilk tuzaklardan biridir.

Nocturama, "belgesel"in tanımına ilişkin bir ikirciği de yansıtır. Karşımızdaki sahne yüzde yüz gerçek olmasına rağmen,

---

sekiz yüz kişiyi sünnet etmiş çarpık bacaklı, ufak tefek bir adam olan Austerlitz, pek ustalıkla yapıp çıkardı işi." Franz Kafka, *Günlükler*, Cem, s. 201.

kaydırılmış, bağlamı değiştirilmiştir. Sebald'ın metinlerinde kullandığı her tür belge ile kurduğu ilişkinin temelinde bu kaydırma işlemi yer alır. Fotoğraflar, elyazıları, belgeler; hiçbirinin gerçekliğinden bir an bile şüpheye düşmeyiz, ama üstlerine düşen tuhaf, yapay, siyah ışığı da belli belirsiz hissederiz. Sebald hiç kuşkusuz bu sahneyi, yaşamın bir mikrokozmosuna dönüştürmekte gecikmeyecektir. Her yerde korkunç bir hüzün gören adam için, yapay ve solgun Nocturama ayı, dünyanın da sahte bir biçimde aydınlatılmış bir alacakaranlık ülkesi olduğunu anımsatır. Nocturama, Sebald'ın yapıtının içine yerleştiği devasa camekândır. Burada her şey tümüyle gerçek, her şey tümüyle sahtedir.

Metnin özgünlüğü, temel soruşturma alanlarının başında gelir. Sebald, pastişten alıntılamaya, kendine mal etmeden farklı ilişkilendirme eğilimlerine, atıf geleneğinden sahteyazıma çok çeşitli ve birbirleriyle bağlantılı bir dizi yöntemin aynı anda işlediği bir metinsellik ağı kurgular. Sebald'ın metinlerinden, hiçbiri postmodern edebiyatın bize dayattığı anlamda kullanılmamasına rağmen sahte imzanın, takma ismin, müstearın gölgesi eksik olmaz.

"Metnine, hem bir metin olarak taşıması gerekli dilsel görünümü, hem de bir belge olarak taşıması gereken maddi görünümü; kendi çağından çarpıcı biçimde uzak ve farklı bir devre ait olduğu havasını vermek zorundadır. Başka bir deyişle, iki şeyi tahmin ve tahayyül etmesi gereklidir. Yazıldığı zamanda nasıl görüneceği ile onu bulduğu anda nasıl gözükmesinin yerinde olacağı. İki farklı tahayyül biçimi sayesinde birbirini bütünleyecek iki şaşırtmacayı becerebilmelidir: *Yaşadığı çağdan uzak olduğu görülen, ama aynı zamanda ortaya çıktığı zamana göre de mesafeli olan bir metin üretebilmelidir.* Yine de, iki teknik iş daha halledilmeyi beklemektedir: Belgesinin nereden geldiğini açıklamalı ve

geçmişteki cazip gözüken ya da itibar edilen bir döneme ait güncel kayıtlara dek, geçmiş diğer belgelerin oluşturduğu yapbozun neresine oturacağını açıkça göstermelidir."

Kimdir, burada sözü edilen *metin yazarı*? Anthony Grafton'ın, hayranlığını gizlemeye gerek duymaksızın, yaptığı işin inceliklerini tek tek sayıp döktüğü kişi, kalpazandan başkası değildir. Kalp metin üreticisi. *Kalpazanlar ve Eleştirmenler*'de, Batı tarihçiliğinde yaratıcılık ve sahtekârlığın serüvenini bu ayrıksı figür üzerinden ele alan Grafton, okurlarını aldatmak amacıyla kalp metinler üreten kalpazanların, düzmece metinlerin tarih boyunca var olageldiklerini ve her seferinde farklı niyetlerle bu işe soyunduklarını anlatır.

Grafton'ın tanımladığı biçimiyle kalp metin üreticisinin ikircikli konumu, Sebald'ın metinsel düşüncesine tıpatıp uyar. Hiç kuşkusuz, Sebald bir kalpazan değildir ama ortaya koyduğu metinler, bu köklü geleneğin, günümüzde hâlâ sürmekte olan etkilerini kapsayacak şekilde tasarlanmışlardır. Grafton'ın dediği gibi, "kalpazanların insanları inandırırken kullandıkları temel teknikler ve konular, çoğu okuyucu ile uzmanın *aldatılmaya olan isteği*, gereğinden sağlam görünen belgelerin çoğunlukla şaibeli oluşu gibi temel kurallar günümüzde hâlâ değişmeksizin durmaktadır."[7]

Postmodern edebiyatın ilk örnekleri, kalpazanlık geleneğinin görkemli klişelerini, metin ile anlatıcı, okur ile yazar figürleri, okuma ile yazma eylemleri arasındaki sınırları yıpratmak amacıyla tüketircesine kullanmıştır. Grafton'ın Batılı kalpazanlığın büyük toposlarından biri olarak nitelendirdiği, erişilmez bir yerde bulunup kopyalanmış, şu anda yine yitmiş nesne motifi, Henry

7 Anthony Grafton, *Kalpazanlar ve Eleştirmenler*, Dost, s. 41. *Abç.*

James'ten Nabokov'a, Borges'e kadar pek çok yazar tarafından defalarca kullanılmıştır. Yine çok uzaklarda ve bilinmeyen bir dilde yazılmış resmî belgelere müracaat etme iddiası da sıklıkla kullanılan stratejilerden biridir. Erken döneme ait kalpazanlık, uzak, çoğunlukla destansı bir geçmişe dair belgeler ve ölümsüz yazarlara atfedilen günyüzü görmemiş edebi eserler üretmiştir. Yine, en ünlüsü *Robinson Crusoe* olan bir dizi erken roman örneği, kendisini nesnel ve kültürlü yayıncıların keşfedip derlediği belgeler manzumesi olarak sunmaktadır. Tabii bir de, birbirinin kalp metni olan ikiz metinleri, hem roman hem roman üzerine deneme, hem öykünün yazısı hem de yazının öyküsü biçiminde sunan ve Gide'in *Kalpazanlar*'ıyla başlayan bir başka gelenek vardır. Sebald, kalpazanlık tekniklerinden türetilmiş bu külliyatın kullanıla kullanıla yıpranmış stratejilerini yeniden devreye sokmayı düşünmeyecek kadar sıkı bir edebiyat eleştirmeniydi. Dolayısıyla, yapıtın tümüne uyguladığı bu yenilik sözleşmesini bu bağlamda da uygulamak durumundaydı. Sebald'ın sahte metin geleneğini yeniden gündeme taşıması, bu yüzden, diğerleriyle karşılaştırılamayacak bir yenilik dizisi barındırmaktadır.

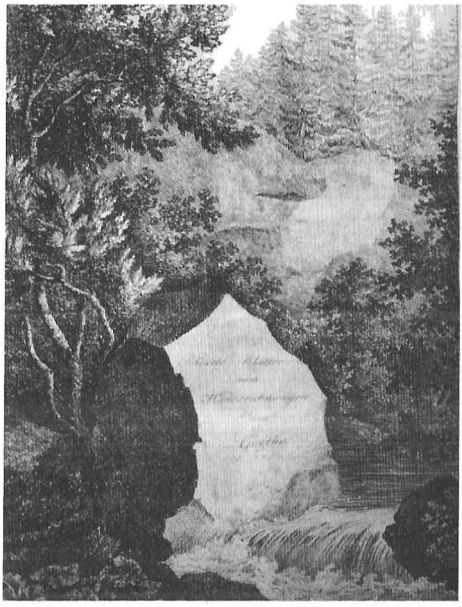
Sebald'ınki bir tür "kavramsal kalpazanlık" olarak nitelendirilebilir. Kavramsal kalpazanlığın en önemli figürü, hiç şüphesiz, *Don Quijote Yazarı Pierre Menard*'dır. Birinci sınıf bir kalpazanlık örneği fakat tamamen kavramsal düzlemde. Bu tartışmadaki tüm terimler, fikirler, kuramlar söz konusu iki metin arasındaki gelgitte yerlerini almıştır çoktan. Birbirinin aynı iki metinden hangisinin özgün metin hangisinin kalp metin olduğunu ayırt etmemiz olanaksızdır artık. Sebald'ın kalp metne bakışını çok iyi yansıtan bir örnek bu. Sebald'ın metni, tamamen soyut, kavramsal düzeyde, kimi metinlerle, kendi kendisiyle, hiç yazılmamış

yazılarla bir süreliğine bu kaderi paylaşır, sonra onlardan tamamen kopar, uzaklaşır.

Sebald, kalpazanlık mesleğinin çifte zanaatkârlığını metin kurgusuna dahil etmekte, herhangi bir belgenin, hem fiziksel hem metinsel olarak kalp statüsünü taşıyabilecek niteliklere sahip olmasını sağlayacak teknikleri kullanmaktadır. Metinsellik, yazının biçemiyle, alıntılama stratejisiyle, sözcüklerin, cümle yapılarının seçimiyle, yan yana getirme biçimiyle ilgili teknik bir çabayı gerektirir. Fiziksel müdahaleyse, doğal olarak, belirli sınırlar içinde gerçekleştirilebilir: kalpazanların herhangi bir metnin fiziksel olarak yeniden üretilebilmesi için kullandıkları teknikler, belgelerin fiziksel formuyla oynama, kâğıdın rengini açma, soldurma, eskitme, eski bir yazmanın parçasıymış gibi gözükmesini sağlama, mürekkep rengi, kâğıdın yaşı, filigranı, seçilen mühür, arma, imza, vs, matbu bir edebiyat yapıtında üzerinde işlem yapılabilecek araçlar olmaktan çıkar. Bu yüzden Sebald söz konusu fizikselliğe anıştırma yapmanın başka yollarını araştırır. Kitaplarını bir uçtan diğerine kat eden görsel malzemenin işlevlerinden biri de budur. İmgeler aracılığıyla gerçekleştirilen tahrifat, metnin gerçeğe yatkınlığını destekleyecek kırılmalara, yanlış anlaşılmalara, muğlaklıklara zemin oluşturur.

Grafton, Rönesans'la birlikte yeniden alevlenen Antik dünya araştırmacılığının kalp malzeme karşısındaki tutumunu anlatırken, restorasyonla yeniden-yazım arasında gidip gelen farklı tercihler olduğunu dile getiriyor. "Ne var ki, yeni metinler ve yeni bilgilerden oluşan bu ırmak, ona dökülen hileli malzeme pınarlarıyla ciddi bir biçimde kirleniyordu. Yeni kalpazanlık, nostaljik nedenlerden çok, uygulamaya yönelik ihtiyaçlardan dolayı baş göstermişti. Her şeyden önce, esas geçmişin teknik araştırmacılıkla gözler önüne serilmesi için değil, çağdaş okuyucuların ve araştırmacıların beğenisine uygun bir geçmişi yeniden

kurgulamak için kullanılıyordu. Anıtları ve kitabeleri ilk kayda geçiren kişiler, metinleri defterlerine aktarırken eksik kısımları tıpkı bir heykelin kaybolmuş kafası, kolları ya da ayaklarını, harap olmuş geçmişi yeniden bütünleştirme coşkusuyla tamamlarmış gibi yaratıveriyorlardı." Kalpazanların, gerçekten tarihî gibi gözüken metinler ve nesneler üretebilmek için gösterdikleri bu aşırı titizlik, Svetlana Boym'un *Nostaljinin Geleceği*'nde ele aldığı, restorasyonla ilgili benzer bir imgeyi çağrıştırıyor. "Aslında Michelangelo'nun kendisi ve çağdaşları fragmanlarda ve yıkıntılarda yaşayan Antik çağ şaheserlerini restore edip yeniden yaratmayı severdi. Çalışma yöntemleri 1980'lerin bütünsel restorasyonunun tam tersiydi. On altıncı yüzyıldaki ve on yedinci yüzyılın başındaki sanatçılar, katkılarını geçmişin üstatlarıyla yaratıcı bir işbirliği olarak görüyorlardı. Kendi heykellerinin kol ve bacaklarını Antik çağ heykellerinin bedenine yapıştırıyor, eksik burun ya da mermer kanadı, hatta Bernini'nin uzanmış Hermafrodit heykelinde yaptığı gibi, yatak ekledikleri bile oluyordu. Rönesans ve erken dönem Barok sanatçıları eserlerini hiçbir zaman geçmiş kisvesine büründürmemişlerdi. Tarihin izlerine dokun-



mamış ve hem mermerin dokunsal mahremiyetinden hem de uzaklığın gizeminden haz almışlardı. Kendi yaratıcı eklemeleriyle antik heykellerin fragmanları arasına net bir sınır çizmek için mermerin farklı tonlarını kasıtlı olarak muhafaza etmişlerdi."[8]

Fragmanların, heykel parçalarının dikiş izlerini görünür kılacak şekilde yan yana sergilenmesi, Benjamin'in fragmanter yazı düşüncesiyle de uyumludur. Sebald'ın kendi metni üzerindeki tasarrufunu daha çok bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Sebald, mesleğin tüm inceliklerine ve gereklerine hâkim olsa da, asla bir kalpazan gibi davranmayı düşünmemiş, tam tersine, "kalp metin" biçemini kendisine mal ederek, gerçeklikle kurmaca arasındaki gerilime sıkı bir düğüm daha eklemiştir.

Belirli bir sahihlik düzeyini yakalamak, anlatının inanılırlığını desteklemek, okuru gerçekler konusunda telkin etmek amacıyla uygulanan stratejiler kimi zaman uygulanan işlemi, geçmişi yeniden yaratmaya çalışma pahasına kalpazanlığa yaklaştıracak denli cüretkâr boyutlara ulaşmaktadır. Kalpazanın uygulamasıyla Sebald'ın edebiyat kanonuna yönelik işlemleri arasındaki ortaklıklardan bazıları şöyle sıralanabilir:

Kimi tanıdık nirengi noktalarını, uzlaşımları, benzeşimleri, alışkanlıkları kullanmak, dolayısıyla tamamen aykırı, benzersiz, tarifsiz bir şey yaratmaktan imtina etmek, *benzerler arasına bir hayalet olarak yerleşivermek*;

Metnini, erek metne yakından *benzetmek*;

Gerçek parçaları yeni bir biçimde sunan *süslü ve şaşaalı* bir çerçeve kurmak;

Sayfalarca süregiden *kelimesi kelimesine alıntılama* ya da sözde-hakiki arşiv belgeleri kullanma gibi yöntemlerle sınırı sürekli olarak aşındırmak.

---

8 Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, Metis, s. 84.

"Birilerinin metinler ürettikleri bir dünyayı hayal etmek ve bunlara çağlar boyu aşınmışlığı kazandırmak"; kalpazanın bu mottosu şüphesiz Sebald'ı heyecanlandırıyordu ama bu hurufi hurufatın zerresine sahip olmak ilgilendirmiyordu onu, *negatif kalpazanlık* yapıyordu kesinlikle. Benjamin'in alıntılama stratejisini, müellifi sonsuza kadar ortadan kaldıracak şekilde genişletti. Sitüasyonist Enternasyonal'in "*détournement*"ına (saptırma, çalıp değiştirme, kaçırma, hedef şaşırtma, ele geçirme) daha yakın bir kullanım alanı çizdi kendisine. "Saptırma, alıntılamanın tam tersidir. Saptırma gibi, alıntı da geçmişi bugüne getirir ama bunu tümüyle özel isimlerin uygun kullanımıyla yapar. *Saptırmanın asıl meselesi ise özel mülkiyeti karşısına almasıdır.* Saptırma, fragmana, şimdiki zamanda yapılan kolektif anlam üretimi sürecinin tanınabilir bir parçası olma statüsünü yeniden kazandırır."[9] Sebald'ın negatif kalpazanlığının sınırı yoktur. Her şey saptırılabilir; fotoğraflar, belgeler, herhangi uzunlukta bir film sekansı ya da bir paragraf, tek bir cümle, hatta tek bir sözcük.

Sebald'ın kalp metinlerle kurduğu ilişkinin temelinde, auranın farklı bir eleştirisi yer almaktadır. Sebald, metnin, hem okuyucunun yaşadığı döneme hem de söz konusu belgenin ait olduğu döneme karşı belirli bir yabancılık hissi uyandırmasını istemektedir. Yani metin ile hemen her tür okuma arasına belirli bir mesafe koymayı amaçlamaktadır. Sebald metni yaşlandırmak, eskitmek amacıyla sözde arkaik bir yazı biçemi kodlar, metne çeşitli anakronizm çağrışımları yerleştirir; tadil etme, kurtarma, yenileme, renovasyon, yeniden inşa gibi birtakım restorasyon terimlerinin sürekli çağrışımsal düzeyde kendilerini göstermelerini sağlar.

---

9 McKenzie Wark, *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var*, Sel, s. 54-55. *Abç.*

Bu tavırda, edebiyat tarihini meşgul eden takma isimlerle, doğru-yanlış atıflarla, kayıp metinlerle uğraşma geleneğinin derin anlamına bir müdahale söz konusudur. Sebald kalp bir metin üretmek değil, kendi metninin kalp-metinsel nitelikler barındırmasını istemektedir. Bu ikisi tamamen farklıdır: Sebald bir başka yazarı ya da metni yinelemek değil, kendi metninin, bir başka metnin ya da yazarın yinelemesiymiş gibi gözükmesini, dolayısıyla ikincil, uzak, mesafeli bir yerden söz almasını; kendi aurasını bizzat sorunsallaştırmasını ister. Özgün bir metni özgün olmayan niteliklerle donatmak; Sebald'ın kalpazanlık stratejilerini kullanarak metinsel otoritenin, yazar egosunun, metnin mevcudiyetinin gücünü yerinden etme geleneğine yaptığı en önemli katkıdır.

Sebald, olmadığı biri gibi davranır, kendi metnini, yazmadığı sahte bir metnin altına gizler. En geniş anlamda izleklerine de uyan bir çabadır bu: (hem eleştirel hem kurmaca döneminde) başkasının sözünün arkasına gizlenmek, birtakım otorite hayaletlerini metinlerarası yolculuklara eşlikçi çıkarmak...

Sebald'ın kalp metin geleneğine yaptığı atıflar, tam da Grafton'ın temel tezini doğrularcasına, kalpazanın, bir süre sonra yanlış kardeşi eleştirmenin de bu işin inceliklerini öğrenmek için aşırı bir çaba sergilediği gerçeğiyle ilişkilidir. İşin bizzat içinden gelen Sebald, teknik olarak son derece karmaşık, çetrefil bir yazı ortaya çıkardığı için, eleştirmenlerinin de bu sahteyazımı ortaya çıkarma konusunda fazladan bir çaba harcaması gerektiğini, harcamak zorunda kalacaklarını öngörmüştür. Tam da bu yüzden, kalpazanlık geleneğini kendi oyununa getirmektedir; birtakım farklı kültürleri birbirlerine yaklaştırmak, bağlantılandırmalar aracılığıyla yeni asılsız yorumlar türetmek gibi dinsel, toplumsal amaçlarla hareket eden kalp zihniyetin geliştirdiği yöntemleri yeniden devreye sokmasının nedeni, tam da bu ilişkiler dramaturjisinin, eleştirel dilin yıpranmasına yol açtığını göstermek olabilir.

"Resim kopya edilemez; oysa sözgelimi yazı kopya edilebilir ve kopya aslı kadar geçerlidir," diyor Leonardo, *Paragone*'sinde. Oysa kalp metin de ucuza mal edilemez. Kalpazanlık geleneğinde kimi yapıtların kimi yazarlara mal edilmesi çift taraflı olarak işler. Kaynağı belirsiz bir metin bir yazara atfedilebilirken, herhangi bir metin bizzat yazarı tarafından başka bir yazara mal edilebilir. Mal etme ilişkisi, Sebald'da bu karşılıklılık esasına dayanmaktadır. Sebald kimi metinleri, imgeleri kendisine mal eder. Kimi zaman da kendi metinlerini başkalarına mal eder. Bilimsel kaynaklardan, gazetelerden ya da edebi metinlerden alıntıladığı parçaları kendi metnine dahil ederken, bir yandan da kendi yazdıklarının başka bir yazarın metni gibi algılanmasını sağlamaya çalışır. Bu karşılıklı mal etme durumu, Sebald'ın metnin hareket etme kabiliyetini artırmak için uyguladığı stratejilerden biridir.

"Benjamin'in yazınsal biçemi bağlayıcılarının az olmasıyla sivrilir, böylece cümleler birbirini geliştiren ya da değiştiren parçalardan çok, dip dibe duran, görünüşte birbirinin yakın varlığından habersiz, okurken hemen her noktada parçalanabilecek kurnazca yoğrulmuş bir *yama işini ya da mozaiği* andırır. Çok verimli olan karmaşıklıkları, yengeci andıran atılmaları ve ani billurlaşmalarıyla Benjamin'in yazıları bir stratejinin teolojik baskısından uzak ama bir taktiğin ayrıntılı inceliğine sahiptir."[10] Sebald'ın "yüzeysel" ilişkilendirme stratejisinin kökeninde de Benjamin'in bu yama/mozaik biçimi yer alır. Sebald'ın performatif yazısı, bu anlamda edebiyat dışından beslenir. Tek tek ele alındıklarında, kurduğu cümlelerin sıradanlığı karşısında şaşkınlığa düşmemek mümkün değil. "Bir yere oturup bir şeyler yiyip içmek konusunda karar verecek durumda değildim. Bunun yerine McDonald's'a gittim, ışıklarla aydınlatılmış tezgâha yaklaş-

10 *Eagleton*, s. 113.

tım." Ne biçem çabası, ne sözcük seçiminde titizlenme. Sıradan bir diziliş: *bir etnografi cümlesi, bir tarih cümlesi, bir rehber cümlesi, bir anlatı cümlesi, bir yol tarifi, bir felsefi alıntı...* Hepsi de farklı yerlerden alıntılanmış, tek başlarına derinliği olmayan parçalar. Önemli olan, bu farklı cümle-birimlerin nereden geldikleri değil, ne amaçla bir araya getirildikleri, nasıl bir dokusal ağ oluşturduklarıdır. Bu anlamda Sebald, Benjamin'in kristal dilini ya da "17. yüzyıl İngiltere'sinin öbür yazarları gibi tüm bilgeliğini hep peşi sıra sürükleyen, olağanüstü zengin alıntı hazinesini kullanan, kendinden önceki tüm otoritelere göndermeler yapan, aşırılığın kıyısında dolaşan metaforlar ve analojilerle çalışan, aşırı savurganlıkları açısından tören ya da cenaze alaylarına benzeyen, kimi zaman bir, hatta iki sayfa uzunluğunda labirent gibi cümleler kuran" Thomas Browne'ın biçemini taklit etmek yerine, onların yaptığı işin *mantığını* devralır: örnek aldığı ya da yazısının geçmişini oluşturduğunu düşündüğü yazarların biçimsel özelliklerini, biçem alışkanlıklarını *kopyalamadan yineler*. Metin, yazı, biçem zahmetsizce el değiştirir, yeniden alıntılanır, yalnızca bir jestle, belirli bir mesafeden yazının yeniden-yazılması işlemiyle. *Bu bir pastiş değildir.* Onlara benzemek, onların yazısını yeniden üretmek değildir niyet, belki yalnızca başka bir dile yavaş yavaş yaklaşmaktır.

Bu kendine mal etme tekniklerinin okur tarafından en çabuk tanınan örneği Thomas Bernhard biçemidir. Başka bir dilin melankolik, uzatılmış tınısı içinde dahi hâlâ tanınabilen cümlecik birdenbire beliriverir, şöyle bir gözükür, kendini hatırlatır hatırlatmaz da yok olur. Bernhard'a özgü dilsel kurulumla karşılaşan okur, bunun kesinlikle bir anlam taşıdığını düşünür. Hiçbir anlamı yoktur, yazının plastikliğini, tasarımsal inceliği göstermekten başka. Sebald, Bernhard cümleciğini, çevirmenin, orijinaline sadık kalma kaygısı gütmeksizin özgün bir yorumla

donattığı ikincil cümlesi gibi kullanır. Cümle hem orada tüm kendine özgülüğüyle var olmaya devam eder hem de yalnızca bir çağrışımın gölgesine dönüşür. Sebald cümleyi kendi yazısına kerteriz alır. Sabit, değişmez cümle, okura her seferinde tam olarak nerede olduğuna, kimin anlatısı içinde yer aldığına dair bir işaret çakmaktadır. Bu 'pastiş olmayan pastiş', Bernhard'ın kendi yazısında uyguladığı *kopyalamadan yineleme* tekniğine dayanır. Bernhard *Ses Taklitçisi*'ndeki kısa metinlerde gazete haberlerinin anlatım tekniklerinden faydalanır. Metinlerin, ilk bakışta, herhangi bir gazetede sayısız örneğine rastlanabilecek haberlerden farkları yok gibidir; sıradan haber diliyle aktarılan olaylar, tanıklıklar, alıntılar. Oysa Bernhard'ın kaygısı başkadır: gazetenin dilini taklit eder, bir tür ses alıştırmasına girişir, anlatmanın, düpedüz bir şeyler anlatmanın ne demek olduğunu sorgularken, bir yandan da kendi biçemi üzerine düşünür. Bir haber nasıl bir iki ufak değişiklikle yazınsal özellik kazanabilir, söz konusu yeni metin eskisinden farklı mıdır, haber yani gerçek ile kurmacayı birbirinden ayıran nedir?

Bernhard bu metinlerde tırnak işareti kullanmaz, zaten metinlerin tamamı tırnak işaretiyle ayrıştırılmıştır. Klemperer'in tek bir gazete makalesi yoktur ki bunlarla tıklım tıklım dolu olmasın dediği, LTI'ye özgü o saldırgan "ironik tırnak işareti"ne benzer kullanım tarzı. "Basit ve birincil tırnak işareti, başka birisinin söylediğini veya yazdığını harfiyen aktarmaktan başka bir anlam taşımaz. İronik tırnak işareti böyle yansız alıntılamayla yetinmez, alıntılananın hakikatine şüphe düşürür, aktarılan ifadeyi yalan ilan eder. Konuşmacının sesine alay katmasında ifadesini bulan ironik tırnak işareti, LTI'nin retoriksel karakteriyle sıkı sıkıya bağlantılıdır."[11]

11 *LTI*, s. 88.

Artık yalnızca okumakta olan yazar, okuduğu acımasız, neredeyse tümü ölümle, büyük acılarla, karamsarlıkla sonlanan haberlere, metni farklı okumalara açacak bir işaret yerleştirir. Haberlerin; hâlâ orada olduğunun, okurla birlikte haberi okumakta olduğunun (tam anlamıyla) *altını çizer*. Her cümle birden fazla anlamı barındırabilir; anlatıcının, haberin, öykünün niyetleri birbirlerinden kolay kolay ayırt edilemez, trajedinin basit bir ironiye dönüşmesi, bir vurgulama hatasının kötü niyeti, nefreti örtmesi an meselesidir. Herkes adına konuşan tarafsız bir metin (bir haber fotoğrafı) birdenbire yalnızca kendi gerçekliğini savunan, aldırışsızlığıyla rahatsız edici bir yapıntıya dönüşür. Bağlamın bir kez değil, sürekli kaydırılması, el değiştirmesiyle haberin ya da öykünün tüm olası yorumları iç içe geçer, gerçekliğin tam ortasına kurulan kurmaca, görgü tanığının suçluya, şimdiki zamanın geleceğe, anımsamanın unutuşa dönüşmesi için gereken ortamı hazırlar.

Ses Taklitçisi, çevresinde olan biten her şeyi, şiddeti, dili, yaşamı taklit eder; sesleri yineler; bir süre sonra artık kimin konuştuğu anlaşılmaz olur. Metin aynı anda öykü, haber, tanıklık, anlatı, kurmaca ve okuma olmayı başarır. Bir yandan da tüm bu sahneleme, okur tarafından, eşzamanlı olarak, sanki Thomas Bernhard sabah kahvesini yudumlarken gazetesini okuyormuşçasına izlenebilir. Okurun bilgisi, niyeti, yapıtı anlamlandırmanın önündeki en önemli araç ve engeldir: ülkesinden nefret eden bir Thomas Bernhard'ın bu haberleri okuyuşunu aklınıza getirmeli, nasıl tepki verebileceğini düşünmelisiniz. Her birinden anlatı çıkarabilecek güçtedir Bernhard; parçaların her biri, yazarın bir anda kurup çözdüğü, kendi kendisine mırıldanıverdiği birer roman nüvesi olabilir. Tersi de geçerlidir oysa ki, Bernhard'ın onay verip vermediğini bilemeyiz; yazar, okuru, artık gazete haberi olmaktan çıkmış bir şeyle yüz yüze bırakarak ortadan kaybol-

muştur. Yazarın ölümü değil, son derece yetkin, hızlı kullandığı teknikle işini görüp, söyleyeceğini, belli etmeden belli edip söyleyerek altını çizdiği izi kalır geriye. *İtalikler* onundur.

Sebald ise, birdenbire aradan çekilerek, okuru, kendisine sonsuzluk kadar uzun gelen bir süre boyunca, nerede olduğunu bilmediği bir boşlukta bırakır. Metinde kullandığı parçaları kamusal dilden, gazete kupürlerinden alıntılayarak, yazar olarak kendisini de, okurunu da derkenara kaydırır, okumayı boşa alır, artık ne yazar ne okur gerçek işlevini yerine getirebilecektir. Yazar yazmamıştır okunanı, okur da biricik değildir artık, binlerce anonim gazete okurundan, ajans, almanak meraklısından birine dönüşmüştür, ortada yapıttan, metinden eser kalmamıştır, bir anlığına dahi olsa. Yazma ve okuma kesintiye uğratılmıştır.

Benim için burada, Sanat Tarihi Müzesi'ndeki resimlerin hepsi dayanılmaz. Bunlara dayanabilmek için hepsinde teker teker, dendiği üzere *ağır bir hata* arıyorum, şimdiye kadar hep hedefe ulaştıran bir eylem biçimi, yani bu tamamlanmış denen sanat yapıtlarının her birinden bir parça almak, dedi. Tamamlanmış olan, durmadan bizi yok etmekle tehdit etmiyor, bizi yok da ediyor, burada başyapıtlar rumuzu altında duvarlarda asılı olan her şey, dedi. Ben, tamamlanmış olanın, bütünün var olmadığından yola çıkıyorum, burada duvarda asılı olan, tamamlanmış denen bir sanat yapıtından bir parça alıp bu sanat yapıtında onu yapan sanatçının ağır bir hatasını, sanatçının başarısız olduğu bir noktayı buluncaya kadar aradığımda bir adım öteye gidiyorum.

Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nin Bordone Salonu'nda, Tintoretto'nun *Beyaz Sakallı Adam*'ının karşısındaki kadife kaplı banka oturmuş Regen, Eski Ustalar'a olan nefretini dile getiriyor, Atzbacher'e. Yüzyıllardan beri eski ustalar olarak anılanlar yalnızca üstünkörü bir bakışa dayanabiliyorlar, *onlara dikkatli baktığımızda* ve sonunda onlara gerçekten de son derece dikkatli bakıp

uzun süre incelediğimizde, yavaş yavaş çözülüyorlar, parçalanıyorlar önümüzde ve kafamızda, yavan, hatta çoğu kez son derece adi bir tat bırakıyorlar. En büyük ve en önemli sanat yapıtı bile sonunda devasa bir adilik ve yalan yığını gibi kafamıza çöküyor.

Aslında bir müzikbilimci olan Regen'in Eski Ustalar'la ilgili eleştirisi, başka bir "kurmaca" ressamın, sanat tarihinin en büyük "kavramsal kalpazan"ı, gelmiş geçmiş en büyük resim sahtekârı, Hollandalı Van Meegeren'in stratejisini çağrıştırıyor. Sebald'ın tarihyazımı hamlesini, araya sızıverme taktiğini bu iki cins adamla, Regen ve Van Meegeren'le bir araya getirmek mümkün.

Bugün, taklit ettiği sanatçıların yapıtlarından bile daha değerli parçalar olarak müzeleri süsleyen, bizzat kendi sahtelerinin üretilmesine yol açan bu kalpazanlık başyapıtlarının ardındaki itkiyi kolay yoldan anlamlandırmak, basit psikolojik çıkarsamalar yapmaktan kaçınıldığı takdirde, mümkün değil. "Vermeer'ler Yapan Adam", taklit etme konusunda çok da başarılı bir ressam değil aslında. Foyası ortaya çıktıktan sonra görüldüğü üzere, yaptığı resimler Vermeer'inkilerle kıyaslanacak düzeyde değil. Daha ilk bakışta taklit olduklarının anlaşılması gereken bu resimlerin, sanat tarihçileri, küratörler, uzmanlar tarafından nasıl özgün resimlermiş gibi kabul edildiklerini anlamak için Van Meegeren'in asıl hünerine yaklaşmak gerekiyor.

1940-1944 yılları arasında, Nazi işgali altındaki Paris'te bulunan Jeu de Paume Müzesi, Nazilerin tüm Avrupa'dan yağmaladıkları sanat yapıtları için adeta bir toplama kampı işlevi görür. Müzede 20 binden fazla yapıt bulunmaktadır. Bu yağmalama işinin başında Mareşal Hermann Goering vardır. Jeu de Paume'u sık sık ziyaret eder, Hitler ve kendisi için en iyi yapıtları seçip ayırır. Naziler, savaşın sonuna doğru, işler tersine döndüğünde, bu muazzam koleksiyonu saklamanın yollarını aramaya başlar. Goering, 25 Ağustos 1943 tarihinde, çalıntı sanat koleksiyonunu

Avusturya'daki tuz madenlerine gizler. 17 Mayıs 1945'te Altaussee madenine giren Amerikalı askerler, *Gökbilimci* ve *Resim Alegorisi*'nin de dahil olduğu yapıtlar arasında, bir de şimdiye dek hiç bilinmeyen bir Vermeer olduğunu fark ederler. *İsa ve Aldatan Kadın* adlı resmin arkasından Van Meegeren adlı tanınmayan bir ressam çıkar. Kültürel mirası yurtdışına kaçırma ve vatana ihanet suçundan ölüm cezasıyla karşı karşıya kalan Van Meegeren her şeyi itiraf eder. Goering'in satın aldığı da dahil olmak üzere, onlarca sahte resim üretmiştir. 17. yüzyıla ait bir tuvali alır, yüzeyini temizler, tabanındaki çatlakları bırakır ve bu yeni yüzey üzerine, yağlıboya yerine dönemin pigmentlerini fenol formaldehit kullanarak aktarır. Van Meegeren'in icadı olan ve içerdiği zehir yüzünden kendi ölümünü de hızlandıran bu teknik, yıpranmayı, çözülmeyi olanaksız kılmakta, resmin bir bakalit gibi sertleşmesini ve 300 yıl önce yapılmış gibi görünmesini sağlamaktadır.



Dava sırasında, bu başyapıtların kendisi tarafından resmedilmiş olduğuna inanmadıkları için bunu kanıtlamasını isterler Van Meegeren'den. Kariyeri, yaptığı sahte resimleri gerçek gibi göstermekle geçen ressam, şimdi tam tersine, biricik olduğu iddia edilen resimlerin sahte olduğunu kanıtlamak zorundadır. Son bir kez, hiç istemediği

bir biçimde, hayatını kurtarmak adına, yeni bir "sahte Vermeer" yapar, mahkeme salonunda, stüdyoya dönüştürülen bir bölmede. Ressam, zaman zaman gerileyip resimden biraz uzaklaşır ve düşüncelere dalar. O anda yapmakta olduğu iş nedir tam olarak? Gerçek mi, taklit mi? Bir yandan, gerçekten resim yapmıyor, 'gerçekten resim yapma'yı taklit ediyor, kendi resmetme biçemini alıntılıyordur, öte yandan, sahte bir resim yapmakta olduğu bilindiği için artık taklit de etmiyor, yalnızca Vermeer'in resmetme biçemini kopyalıyor, taklit çalışmasını gerçek kılmaya çalışıyordur.

Grafton'ın kalpazan tanımını anımsayarak ressamın yapıtına bir daha bakalım. Yazınsal ve görsel kalpazanlığın bileşkesi, Sebald'ın tahayyülüne bir adım daha yaklaşmamızı sağlayabilir. İki farklı şaşırtmaca söz konusuydu: hem "yaşadığı çağdan uzak olan" hem de "ortaya çıktığı zamana göre mesafeli olan" bir metin, bir imge üretebilmek. Sebald'ın, metnini fiziksel olarak düzenlemek amacıyla, fotoğraf vb. imgeler üzerinde bir tahrifata gittiğini söylemiştim. Oysa onu Van Meegeren'in dehasına yakınlaştıran, bu sanatsal tavırdan çok, söz konusu iki (belki de daha fazla) dönemi bir araya getirme yöntemidir.

Van Meegeren, başlangıçta, standart kalpazanlık uygulamalarının hepsini denemişti. İşe giriştiğinde, tam da hiç kimsenin cesaret edemeyeceği bir biçimde, en bilinen Vermeer'lerin üzerine gitmişti. Bir iç mekân sahnesini ele alıyor, filmi yavaşça geriye ya da ileriye sararak, bir an öncesine ya da sonrasına yerleştiriyordu kendi mizansenini, böylece birebir taklit etmemiş, bir tür değişke, *work in progress* gerçekleştirmiş oluyordu. Resmin gerçekliği yeni bir biçimde yeniden bir araya getiriliyordu. Fakat bu "yakın" taklitlerle istediğini elde edememişti. Özgün resmin aynısını yeniden üretmek, tam da sıradan kalpazanların, bu işi para için yapanların yöntemiydi. Aslında Vermeer sahteciliğe

son derece uygun bir ressamdı. Resimlerinde sürekli olarak aynı ayrıntılara yer veriyordu. Giysiler, perdeler, yastıklar, pencereler, şömineler, duvarlarda yer alan resim ve haritalar birbirlerine benziyordu. Van Meegeren belki de sıkı bir Proust okuruydu.[12] Bunları yinelemek ve birkaç resimden alınan öğelerle yeni bir Vermeer yaratmak son derece kolaydı. Fakat hiç de akıllıca değildi, çünkü çoğu zaman, yapıtın farklı bir boyutta yinelenmesi söz konusu olduğundan, karşılaştırma olanağı tanıyan ve çuvallayan bir yöntemdi, evet, artık Vermeer gibi resmedilemezdi. Van Meegeren, Vermeer'in o billur ışığını birebir taklit etmeye çalışmanın ne kadar zor, hatta olanaksız bir iş olduğunu, bunun hiçbir işe yaramayacağını kısa sürede fark etti. Onun istediği, yalnızca kendisinin adlandırabileceği, anlamlandırabileceği bir şeydi. Yakınlaşmak değil, mesafeyi açmak, uzaklaşmak gerekiyordu belki de, benzerliği ortadan tamamen kaldırmak. Başka bir yol aramaya başladı. Van Meegeren sıradan bir taklitçi değil. Zaten büyük sanat yapıtlarının hiçbirini birebir taklit etmiş değil. Hatta dönemin biçem özelliklerini bile taklit ettiği söylenemez. Van Meegeren aslında taklit de etmiyor. Onun niyeti, Vermeer'e benzemeyen, ne geçmişte ne bugünde var olan bir resim yapıp uzmanları bunun bir Vermeer olduğuna ikna edebilmek.

Van Meegeren'in Vermeer'i takıntı haline getirmesinin ardında, ressamın yapıtının bugün bile çözülememiş bir gizem yumağı olmasının, özellikle birkaç yapıtın başından sayısız maceranın

12 "Vermeer'in bazı resimlerini gördüğünüzü söylemiştiniz; her resminin, aynı dünyaya ait birer parça olduğunu fark etmişsinizdir; nasıl bir dehayla yaratılmış olursa olsun, gördüğümüz hep aynı masa, aynı halı, aynı kadın, aynı yeni ve benzersiz güzellikte; konuların benzerliği açısından başka eserlerle ilişki kurmaya çalışın ayıp, rengin yarattığı kendine has izlenimi ayıklamaya çalışırsak, o dönemde hiçbir benzeri ve hiçbir açıklaması olmayan bir muammadır." *Kayıp Zamanın İzinde/Mahpus*, YKY, s. 373.

geçmiş olmasının da payı var. Vermeer uzun bir süre boyunca unutulmuş bir ressam olarak kaldı. Öyle ki, 17. yüzyıl Hollanda resmi içinde bile kendisine yer bulamamıştı. Ölümünden ancak 200 yıl sonra, 1800'lü yılların sonlarına doğru yeniden keşfedildi. Vermeer'in yeniden keşfedilmesinin, İzlenimcilerin "Salon des Refusés"de yapıtlarını sergileme hakkına kavuşmaları ve akımın ortaya çıkışıyla aynı döneme denk gelmesi de ilginçtir. Zamanda tuhaf bir kırılma gerçekleşmiş ve akımın atalarından biri, belki de ilk İzlenimci olan Vermeer, unutulmuş olduğu geçmişten 200 yıl sonra geri dönmüştür.

Vermeer, yaşamına dair fazla bilgi olmaması, resimlerinin çoğunun tarihsiz olması, farklı biçemlerde eserler vermesi ve yapıtlarının sayısının tam olarak belirlenememesi gibi nedenler dolayısıyla her zaman bilinmezliğini korudu. 19. yüzyılın sonundaki yeniden keşfedilişinin ardından, sayısız resim Vermeer'e, biçem farklılıkları dolayısıyla birçok Vermeer de başka ressamlara atfedildi. Vermeer'in imzası tam olarak ayrıştırılamadığı için Jacob Vrel, Jan van der Laan ya da Dirk Jan van der Meer gibi ressamların imzalarıyla karıştırıldı. Bunlara, başta *Resim Alegorisi* olmak üzere, en önemli birkaç resmindeki alegorik tarz, *camera obscura* kullanıp kullanmadığının sorgulanması gibi başka gizemler de eklendi zaman içinde.[13] En tuhaflarından biri de, *Resim*

13 Vermeer bilimsel keşifler döneminin tam ortasında, Hollanda'nın "Altın Çağ"ında yaşadı, dolayısıyla *camera obscura* ya da benzer bir teknolojik aygıt kullanma olasılığı yüksektir. Tanıdığı isimler arasında, döneminin önde gelen gökbilimci ve horlojistlerinden biri olan, sarkaçlı saatin mucidi, modern optik biliminin kurucularından, 1655 yılında Satürn'ün halkalarını keşfeden Christiaan Huygens de vardı. Huygens *Systema Saturnium*'da, çoklu görüntüleme tekniğini kullanarak Satürn'ün hareketlerini betimledi ve uzun bir süredir bilim adamlarının kafa yorduğu Satürn'ün kollarının gizemini çözdü. Vermeer'in ilişkide olduğu

Alegorisi'nin, 1860 yılına dek, Vermeer'in rakiplerinden Pieter de Hooch'ın sahte imzasını taşımış olmasıdır hiç şüphesiz.[14] Van

---

düşünülen bir diğer isim de mikrobiyolojinin kurucusu, lens üreticisi Antonie van Leeuwenhoek'tu. Bu iki isim aynı yıl doğdular, art arda vaftiz edildiler. Leeuwenhoek varlıklı bir kumaş tüccarıydı, Vermeer'in babası da ipek ticaretiyle uğraştığı için, tanışmış olmaları olasılığı yüksektir. Ressamın, Hitler'in en sevdiği yapıtlardan biri olan *Gökbilimci*'de ve *Yerbilimci*'de Leeuwenhoek'u model olarak kullandığı öne sürülür. Ayrıca Vermeer'in ölümünden sonra, dul eşi Catharina Bolnes'in müflis ilan edilmesini istemesi üzerine, Leeuwenhoek, ressamın mülkünün ve mal varlığının yöneticisi ve vasiyeti tenfiz memuru olarak görevlendirildi. Leeuwenhoek aileye hiçbir iltimas yapmadı, karşı çıkmalarına rağmen, Catharina'nın, *Resim Alegorisi*'ni gasp edip satarak kendi mal varlığının bir kısmını annesine aktarma girişimini engelledi. Leeuwenhoek'un lenslerle ilgilenmeye başlayıp ünlü olduğu dönemde, Vermeer de ilk dönem resimlerini bırakıp iç mekân çalışmalarına başlamıştı. Vermeer'in, Delft gibi bir yerde, komşusu Leeuwenhoek'un lenslerinden haberdar olmaması uzak bir ihtimal olsa gerek.

14 Odette de Crécy'ye olan aşkından dolayı bir türlü ilerletemediği, hiçbir zaman tamamlayamayacağı, aslında tamamlamak da istemediği Vermeer çalışması dolayısıyla, Proust'un kahramanı Charles Swann da ressamla ilgili bir sahte atıf konusunun peşine düşer. "Gitmeyi düşündüğü oluyordu sık sık. Vermeer'le ilgili araştırmasına tekrar başladığından, birkaç günlüğüne de olsa Lahey'e, Dresden'e, Braunschweig'a gitmesi gerekiyordu. Goldschmidt Koleksiyonu satışında Mauritshuis tarafından bir Nicolas Maes tablosu olarak satın alınan *Diana Tuvalet Masasında* adlı resmin aslında Vermeer'e ait olduğundan emindi. Bu kanısını perçinlemek için resmi yerinde incelemek istiyordu. Ama Odette Paris'teyken, hatta değilken bile Paris'ten ayrılmak, -duyuların alışkanlıkla körelmiş olmadığı yeni yerlerde eski yaralar deşilip eski acılar canlandırıldığından- Swann'a o kadar zalim bir proje gibi geliyordu ki, asla uygulamayacağını bildiği için, sürekli bu projeyi düşünebiliyordu." Vermeer'in bugün Mauritshuis Müzesi'nde bulunan 98.5 cm. x 105 cm. ölçülerindeki *Diana Tuvalet Masasında* adlı resminin karşısında durduğunuzda, tam da, Charles Swann'ın Oddette'e olan aşkının üstünü ipek

Meegeren'in bu büyük tutkusu, kendisini hem resim kariyeri ve sanat anlayışı hem de benzer yaşamöyküsü açısından Vermeer'le özdeşleştirmiş olmasından kaynaklanıyor olabilir.

Van Meegeren resmin yapıldığı ya da yapıldığı düşünülen zaman ile kendi zamanı, resmin biçemi ile kendi sahte biçemi, özgün yapıt ile yeniden-üretim, yakın ile uzak arasındaki sınırları ortadan kaldıracak yeni ve şimdiye dek hiç denenmemiş bir formül buluyor. Tıpkı bir eleştirmen gibi, üzerinde çalıştığı ressamın yapıtına ilişkin bağlamı bir parça kaydırıyor. Ressamın biçemini taklit etmek yerine, ressamın, kendi biçemine doğru hareket etmesini sağlıyor. Vermeer'in biçemine hiç benzemeyen, ama, hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediğimiz kayıp bir döneminde pekâlâ kullanmış olabileceği bir tür sahte biçem yaratmayı, Vermeer'in yaşamöyküsüne bir ek getirmeyi kuruyor. Diğer Vermeer'lere benzemeyen, dolayısıyla hiçbir resimle karşılaştırılamayacak bir gerçek sahte! Benzerlik yaratmak değil, benzerliği iptal etmek; böylece uzak kopya yöntemiyle taklit etmenin doğasını dönüştürmeye cüret etmek.

Van Meegeren bu stratejiyi geliştirmeye kendisini Vermeer'den uzaklaştırarak başlıyor. Ressamın en tipik özelliklerini bir

---

bir örtüyle örttüğü noktada durmuş olur ve o dönemde bu resmin sahte olabileceğinin nasıl düşünülebildiğini anlamaya çalışırsınız. 1876 yılında resim satın alındığında, Vermeer ismi hiçbir anlam ifade etmiyordu. Resme Rembrandt'ın *Banyosunda Batşeba* adlı resmiyle benzerliğinden dolayı, Rembrandt'ın çıraklarından Nicolas Maes'in sahte imzası eklenmiş, daha doğrusu, Vermeer'in imzası Maes şeklinde okunması amacıyla dönüştürülmüştü. Restorasyon sırasında imza biraz daha açığa çıktığında da bu kez Jan Vermeer van Utrecht'e atfedildi. Resim hakındaki şüpheler ancak 1901 yılında ortadan kalktı. Charles Swann'dan önce Abraham Bredius, resmin Vermeer'in ilk dönemine ait çalışmalarıyla benzeriklerini ve dolayısıyla özgünlüğünü fark ve teyit etti.

kalemde siliyor, fırça darbelerindeki, ışık ve renk kullanımındaki, sahnelemedeki tüm alâmetifarikayı yok ediyor. Vermeer'e atfedilebilecek nitelikleri tespit ederek, bunların bazılarının, ressam tarafından, başka bir zamanda, kariyerinin başlangıcında ya da sonunda, tanıklığına başvurulabilecek hiçbir resminin olmadığı bir döneminde gerçekleştirilmiş olabileceği varsayımını geliştiriyor. Kendisini sanat tarihine uydurmak yerine, sanat tarihini dönüştürüyor. Bunu yaparken de, sanat tarihi bilgisine güveniyor. Sanat tarihçilerinin, Vermeer'in farklı dönemleri arasındaki boşluğa ilişkin spekülasyonlarını değerlendiriyor.[15] Van Meegeren'in meşruiyetini ilan eden ve kendisine büyük ressamlar Pantheon'unda sahte bir yer ayarlayan resim, *Emmaus'ta Akşam Yemeği*, tam da bu noktada devreye giriyor. 1937 yılında, Boymans Müzesi'nin yöneticisi Dirk Hannema'nın, Rembrandt'ın "catalogue raisonné"sini hazırlayan ve kendi oluşturduğu sistemle, yapıtların sayısının tespit edilmesi konusundaki en önemli otoritelerin başında gelen sanat tarihçisi Abraham Bredius'un keşfedip gerçek olduğunu onayladığı resmi müze adına satın almasıyla, Vermeer'in başlangıç dönemine ait, tarihsel konuları işleyen resimleri ile sonradan gerçekleştireceği başyapıtların da

15 Pontus Hulten de, kişisel temas kurmuş olmaları fikrini dahi son derece cazip bulduğu, 1632 yılının sonbaharında doğan, aynı nesilden olan ve Hollanda kültürünün altın çağında yaşamış iki figürü, Vermeer ve Spinoza'yı birlikte ele aldığı kitabında, ressamın gençlik yapıtlarının hikâyesinin sırlarla dolu olduğunun altını çizer. Vermeer'in, ustası olarak görülen ve Rembrandt'ın en kayda değer öğrencisi olan Fabritius'un ölümünden sonra, o dönem için hayli eskimiş bir tarzda, ustasının mirasının izlerini hiç taşımayan o üç resmi nasıl yaptığını, sonrasında da ustasının tarzına olduça yakın olan "kendi" tarzında, çok da beceriksizce, nasıl baştan başladığını açıklamanın son derece güç olduğunu dile getirir. *Vermeer ve Spinoza*, s. 23-24.

dahil olduğu iç mekân çalışmaları arasındaki kayıp halka yerine konmuş oluyor. Araştırmacıların, Vermeer'in bir İtalya yolculuğu gerçekleştirmiş ve orada eski ustaları incelemiş olabileceğinden şüphelendiklerini öğrenen Van Meegeren, Caravaggio'nun *Emmaus*'unu resmine kerteriz alıyor ve Vermeer'in kariyerine, dinsel metinlerden hareketle yapıtlar ürettiği, düşsel, yeni bir dönem ekliyor. Van Meegeren'in sanat tarihsel eleştirisi kabul görüyor, *Emmaus* 1945'teki itirafına kadar, Hollanda'nın en ünlü tablosu olarak kabul ediliyor. *Emmaus*'un kerteriz alınmasıyla birlikte, Van Meegeren'in artık "daha iyi" Vermeerler üretmesinin de bir anlamı kalmıyor. Her yeni sahte resim, *Emmaus*'un getirdiği standartlara ve yeni bağlama göre değerlendiriliyor. Van Meegeren, Bredius'un Rembrandt'a yaptığını Vermeer'e yapıyor, zamandizini tersyüz edilmiş bir "catalogue irraisonné" yaratıyor.

Van Meegeren'in *Emmaus*'u ile Vermeer'in *Emmaus*'u arasında ne fark var? Daha dün, dünyanın en güzel resimlerinden biriyken, bugün bir hiç. Peki aradaki fark ne? Ne değişti? Önceki ve sonraki *Emmaus* arasında hiçbir fark yok. Fark yalnızca bakışta, algılamada, bağlamda. Duchamp'ın dediği gibi, resmi tamamlayan izleyiciden başkası değil.

Sebald'da bu yaklaşıp uzaklaşan dönemlerin sayısı birden fazladır. Bu mesafe ilişkisi, her şeyden önce, kendi yapıtı içinde anlam kazanır. Kabaca iki ayrı yazarlık dönemi arasında, akademisyen-eleştirmen Sebald ile kurmaca yazarı Sebald arasında bir mütekabiliyet ilişkisi kurgular. Bu, kimi zaman kendi kendisini taklit etmeye kadar giden bir benzerlik arayışı ile kendisini ve bir zamanlar (iş icabı, rastlantı eseri) yazmış olduklarını inkâr noktasına varan bir benzerliği iptal etme dürtüsü arasında gidip gelen bir dalgalanma hareketi oluşturur. Alman Kentlerinin Bombalanması hakkında, bu yıkıma çocukluğunda tanıklık etmiş bir Alman olarak yazan Sebald ile aynı konuyu, sahte ikizi Aus-

terlitz'in yedek belleği üzerinden ele alan kurmaca yazarı göçmen "Max" Sebald, okurun belleğinde bundan böyle aynı kişi değildir. Bağlam, niyet, tür tamamen farklılaşmıştır.

Bu noktada, Van Meegeren'e bir adım daha yaklaşmamız gerekiyor. Sebald'daki yarılmanın benzerini ressamda da görüyoruz. Bu aşamada, hangi travmanın daha ağır, daha ölümcül olduğunu bilmemiz olanaksız. Memleketini, belleğini, dilini terk ederek göç eden yazarın, 50'li yaşlarına yaklaştığı bir dönemde, birdenbire, tüm kariyerini yok edebilecek bir risk alarak, hem daha önce yazdıklarıyla hem de unutmaya çalıştığı geçmişiyle hesaplaşmaya girişmesi, eleştirel söylemin korunaklı duvarlarını yıkarak, şüpheli, güvenilmez bir meşguliyet içine girmesi kolay anlaşılır bir durum değil. Öte yandan, Van Meegeren adlı bu sahtekârın da bir geçmişi var. Kendisini resim sanatına adamış, yıllarca özgün çalışmalar gerçekleştirmiş, sergiler açmış, fakat bir noktada, istediğini elde etmenin başka bir yolunun kalmadığına hükmederek tüm geçmişini ve yapıtını yok etme, kendisinden sahte bir isim, sahte bir biçem, sahte bir imza üretmeye karar vermiş biri var karşımızda. Ne fark var aralarında?

Durumu daha da karmaşıklaştıran, denklemi içinden çıkılamaz hale getiren, ortada iki "Sebald" ve iki "Van Meegeren"in olması. Bu dört müellifin her biri, kendisine örnek aldığı, rakip olarak gördüğü, usta bellediği, okuduğu, taklit ettiği yazar ve sanatçılarla kendine özgü bir ilişki kuruyor. Akademisyen Sebald'ın Benjamin'i ile romancı Sebald'ın Benjamin'i birbirinden farklı. Ressam Van Meegeren'in Vermeer etkisinde yaptığı resimler ile kalpazan Van Meegeren'in sahte Vermeer'leri birbirinden farklı.

Kalpazanlıkta, Benjamin'in aura tanımını andıran bir şeyler var. Bugünde yeniden üretilen bir geçmiş söz konusu olduğu kadar, geçmişte yeniden üretilen, geçmiş algısını dönüştürecek

şekilde araya giren bir şimdiden de söz etmek mümkün. Bugünden geçmişe bakmanın ayrıksı bir yolu. Dolayısıyla, iyi bir sahte yapıt, taklit ettiği biçemin içine bir miktar güncel beğeniyi, uzlaşımı, alışkanlığı da eklemek durumunda. Daha başlangıçta, kendi kendisini yok eden, yıkımını yüzeyinde taşıyan bir anakronizmi barındırmak; geçmişin, bir tür hayalet gibi, bugüne musallat oluşunu göstermek zorunda. Bunu da ancak nesnenin değil gözlemcinin, resmin değil resme bakanın yerini değiştirerek yapabilir.

1936 yılında Berlin'deki Yaz Olimpiyatları'nı izlemeye giden Van Meegeren, bu yolculukta ne yapması gerektiğini keşfeder. Döndükten hemen sonra *Emmaus*'u resmetmeye başlar. Artık geçmişi tamamen geride bırakmıştır, hem ressam hem de birebir taklitçi kimliklerini. Yalnızca Vermeer'e yeni bir karanlık dönem atfetmekle kalmaz, işi bir adım daha ileri götürür. Vermeer'in kayıp dönemini şimdinin ruhuyla birleştirir. 17. yüzyılın biçemiyle Nazi estetiğini bir araya getirerek bir tür kısa devre yaratır. Vermeer'i Nazi ideolojisiyle ele alır, yeniden yorumlar, işgal altındaki Avrupa'da hemen her yerde karşılaşılan bir görme biçimini Vermeer'e mal eder. Böylece, Nazi estetiğine erken dönemden bir emsal göstermiş olur. Kalpazanlığı basit taklitler üretme düzeyinden sanat tarihsel düzleme taşır. Sanat tarihini eğip büker, geçmişi dönüştürür.

Nazi imgelemi, şifrelenmiş, kendi biçimsel kurallarını yaratmış bir estetik. *Emmaus*, tam da bu özel algılamanın, görsel kültürün, propaganda sanatının, dünyaya bakma biçiminin kodlarıyla donatılmış bir resim. *Emmaus*'ta potansiyel olarak gizlenen, tam da LTI'nin zehirli dilidir. Bu dil, her yere sızar. 17. yüzyıl resimlerine bile. Aslında bu zehirli dili, Klemperer gibi biri hemen fark edecektir. 30'lu yıllardan başlayarak tüm Avrupa'yı ele geçirmiş olan bu dili, her yıl düzenlenen Reich sanat

sergilerinde görmek mümkündür. *Emmaus* bir masanın etrafında toplanmış, alçakgönüllü, yoksul bir Bavyeralı köylü ailesini yansıtan sayısız resmi andırır. Vermeer ile Wertachlı Schorsch ve Rosa'yı birleştirir.



Yalnızca görünüşte gerçekçi olan *Emmaus*'un karşısına geçen izleyici, resmin, birbirlerinden son derece farklı birçok düzlemde söz aldığını fark edecektir. Gerçek bir Vermeer, sahte bir Vermeer, bir Van Meegeren, bir "after Caravaggio", bir Nazi ressamın elinden çıkmış propaganda aracı, bir LTI belgesi, bir savaş anısı, bir sanat tarihsel yorum, bir uzmanlık ironisi, bir müzebilim eleştirisi... *Emmaus* farklı bellekleri, bakış açılarını kendi içinde eritir. Artık kendisinden başka hiçbir şeyi temsil edemeyecek noktaya ulaşmış, belleğin metaforuna dönüşmüştür. *Emmaus*'ta Sebald'ın yazısının karşılıklarından *birini* görmek mümkündür.

Sebald kalpazanlık tekniklerini, geçmişin bilinemezliğine panzehir olarak kullanır. Yıkıntıya dönüşmüş belleğin güvenilmezliği, ötekinin elyazısıyla tazelenir, somut metinsellik düzleminde maddi karşılığını bulur. Her metnin bir eşi, benzeri, kopyası, *doppelgänger*'i, temsile maruz bırakılmış bir başka versiyonu varmış gibi bir tutum takınmak, yerlerin, tarihlerin, olayların,

olguların konumlandırılmalarını da aynı şekilde etkileyecektir. Rastlantıların, bağlantıların kişisel tarihi, bu üst üste gelen, birbirine yaklaşıp uzaklaşan ikiz metinlerin kesişim noktalarının üstünden geçildiğinde anlam kazanır. İkiz metinlerden, aynalardan, kolpa-yazılardan oluşan çoğaltılabilir bir dünya betimidir bu.

Benjamin'in "bir öyküyü sadece aktarıyor olduğunuzu ısrarla belirtseniz de, bu aşırmacılık çağında onu size atfetmeye hazır dinleyiciler olacağı"[16] yolundaki ironik uyarısı Sebald'da karşılığını bulmuş gibidir. Aktarılan, düpedüz başkasına ait bir yaşamöyküsüdür, oysa okur orada ısrarla yazara iliştirebileceği verileri toplamayı sürdürür. Aslında bu "hazır-dinleyici" rolü, ilk başta, yazar tarafından, anlatıcısına verilmiş olmalıdır. Sebald'ın kurmacalarında, nerede, ne zaman olursa olsun, kendisine bir şey anlatmak isteyen herhangi birini hemen tüm dikkatiyle dinlemeye başlayan anlatıcının bu tavrını fark etmemek olanaksızdır. *Göçmenler*'in dört figürü, daha yeni tanıştıkları anlatıcının dinleme potansiyelini sezer sezmez en mahrem hikâyelerini dillendirmeye başlarlar. Austerlitz, 20 yıl sonra yeniden karşılaştıklarında, bu kez sonuna ulaştığı gerçek hikâyesini anlatmaya başlamak için bir saniye bile gecikmeyecektir.

Sebald belki de en basit adımı atıyordu. Benjamin'in hikâye anlatıcısında bulduğu, yok olup giden "deneyimlerimizi paylaşma yeteneğimizi" yeniden günışığına çıkartmak istiyordu. Her yakınımıza çekme denememizde giderek uzaklaşan Leskov'un ve şürekâsının yalınlığını yeniden üretmeyi, tıpkı onun gibi "uzakların bilgisiyle geçmişin bilgisini, çok gezen insanın yurduna dönerken beraberinde getirdiği bilgiyle kendini bir yerin sakinlerine teslim eden geçmiş bilgisini" kaynaştırmayı düşlüyordu. Bunun için

16 Walter Benjamin, "Myslowitz – Braunschweig – Marsilya", *Esrar Üzerine*, s. 143.

uyguladığı yöntem de sıradandı; hikâyesini anlatmak isteyenleri dikkatle dinlemek, onların konuşmasına fırsat vermek, araya girmeden, birtakım numaralar çevirmeden ya da kendi deneyimlerini, neredeyse birebir ilerleyen bir yolculuğun notlarını, çağrışımlarını tüm samimiyetiyle bizimle paylaşmak gibi hiç de moda olmayan bir iş yapıyordu. Bütün bu karmaşıklığın nedeni, önümüzde duran nesnenin bu kadar basit, sıradan oluşu, belki de.

Sebald'ın hem tarihyazımı hem de yaşamöyküsel kurmaca bağlamında ele aldığı kavramlardan biri, bu tersine çevrilmiş anlatıcı-dinleyici ilişkisinden türemiştir. "Atıf" sorunu, birçok farklı izlek, motif, biçim aracılığıyla tekrar tekrar karşımıza çıkar. Sebald atıf mekanizmasını çelişkili biçimlerde kullanır. Yazılarında sayısız alıntı, hatta düpedüz blok halinde kopyalanmış ansiklopedik, anekdotik bilgi yer almakta fakat yazar bunlarla ilgili hiçbir atfa yer vermemektedir. Kullandığı fotoğraflarla ilgili de herhangi bir atıf söz konusu değildir ama okur bu malzemeyi yazara atfetmeye hazırdır.

Atıf mekanizması, bir yandan da okura yönelik yönlendirmeler, göndermeler, ilişkilendirmeler aracılığıyla anlatı boyunca işlemektedir. Sahte metnin, sahte imzanın içeriği de sahte alıntılardan, boş gönderme oyunlarından oluşmaktadır. Benjamin'in sözünü bir kez de bu bağlamda okumakta yarar var. "Patikanın özündeki güç, insan üzerinde gittiği zaman başka, uçakla yükseğinden uçtuğu zaman başkadır. Keza bir metnin gücü de, okurken başka, kopya ederken başka olur. Uçan kişi sadece, yolun arazi üstünde nasıl ilerlediğini görür; yol ona, çevresindeki toprakla aynı yasalara uyarak yuvarlanıp gidiyormuş gibi gelir. Sadece yürüyen kişi yolun egemenliğinden ve o aynı, uçaktaki gibi yuvarlanıp açılmış bir düzlükten öte bir şey olmayan arazinin içinden, bir komutanın seslenişinin askerleri siperden çıkarışı gibi, uzaklar, güzel

manzaralar, açıklıklar, perspektifler çekip çıkarışından haberdar olur. Bunun gibi, sadece kopya edilen metindir, onunla uğraşanın ruhunu ortaya çıkaracak komutu verebilen."[17]

Okumak, Barthes tarzında, Proust'un kimi yerlerini atlayarak ilerlemek, haz bölgelerinde konaklamak, manzaranın, genel görünümün keyfini çıkarmaksa, kopyalamak, düpedüz işin eziyetini çekmektir. Liste uzun: araklamalar, anıştırmalar, göndermeler, tırtıklamalar, çağrışımlar. Hangisinin bilerek oraya yerleştirildiğini, hangisinin okurun belleğinden süzüldüğünü bilemeyiz. Bellek, alıntı üreten bir makinedir. Sebald birebir kopyalar metinleri. Alıntılamayı uç noktasına götürür. Benjamin'in "tırnak işareti kullanmadan alıntılama sanatı"nı iyi bellemiştir. Baudelaire'den ve *Eski Ahit*'ten pasajları defterine geçiren Malte'nin uzak bir akrabası değil midir? "Her geceki yakarışlarım kendi el yazımla işte önümde. Onları, kendi eserim gibi kendi elimden çıksın ve bana çok yakın olsun diye kitaplardan kopya ettim. Şimdi de bir kez daha yazayım, şurada masanın önünde diz çökerek yazayım; çünkü böylece onlarla, okurken olduğundan daha uzun süre beraber olurum ve her kelime daha uzun sürer, her kelime yankılanmak için zaman bulur."[18]

Sebald'ın göndermeleri, anıştırmaları, açıklık derecelerine göre birbirlerinden farklılaşır. Temelde iki tür vardır. Bir yandan, çok doğrudan hedefe yönlendiren, ortalama okurun hemen kavrayacağı kesin izler bırakır. Bunu hemen anlarız: "Bu nedenle de, diye devam etti Austerlitz, yedi yüz bin metreküpten fazla yer kaplayan bu binada hiçbir yere çıkmayan koridorlar ve merdivenler, hiç kimsenin hiçbir zaman ayak basmadığı kapısız odalar ve salonlar var, bunların duvarlarla çevrili boşluğu da yasa hükmündeki her türlü gücün en derin sırrıdır."[19]

---

17 *Tek Yön*, s. 17.

18 Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları*, Can, s. 38-39.

19 *Austerlitz*, s. 30.

Sebald bazı kitaplara da gizli göndermeler yapar, *Satürn*'de adı geçmeyen ama isim olarak içindekiler bölümünde yer alan kitaplar, belki de Sebald'ın en açık gizli göndermeleri arasında yer alırlar: Benjamin'in *Berlin'de Çocukluk*'u ve Goethe'nin *Seçilmiş Yakınlıklar*'ı. Sebald, çocukluğundaki müzik anılarıyla ilgili bir yazısına *Moments musicaux* adını vermiştir. Bu hem Schubert'in bir yapıtının hem de Adorno'nun, kavramı ilk kez kullandığı "Beethoven'ın Geç Dönem Üslubu" adlı yazısının da yer aldığı kitabının adıdır.

Bir yandan da tamamen kendine özgü, gizli kapaklı, dolambaçlı bir çağrışım düzeneği kurar, tam anlamıyla alıntı, gizli alıntı, gönderme olarak tanımlanamayacak bir teknik kullanır. Bu örneğin bir kitaba değil, kitaptaki kahramanın okumakta olduğu kitaptaki kahramana ilişkin bir gönderme olabilir. Bir pasajı alıntıladığında, o metnin içindeki başka bir pasaja, hatta bu diğer pasajın gönderdiği başka bir kitaptaki başka bir pasaja da gönderme yapıyor olabilir. Mantıksal, zamandizinsel olmayan bir akış şeması içinde, tarihe ve belleğe bakışını temsil eden bu çokkatmanlı gönderme ağının yapısı, okuma eylemini bir tür bellek çalışmasına dönüştürür. Çağrışımsal ağı oluşturan farklı yollar, metin içinde birbirleriyle kesişerek, birbirlerini destekleyerek ya da iptal ederek, farklı okuma biçimlerine hizmet edecek patikalar oluşturur. Yol asla seçeneksiz, biricik değildir. Her zaman olası bir yorumu destekleyecek bir alt gönderme çizgisi vardır.

Bunu hemen anlayamayız: *Göçmenler*'de, birbirine yakın sayfalarda, art arda Kaspar Hauser'den (22) ve Mangold (42) adlı bir çocuktan söz eder. Bu Mangold, tarihleri bilen ama onun dışında hiçbir şey bilmeyen bir çocuktur. Durumu, Michel Tournier'nin ikiz temasını araştırdığı *Meteorlar*'da anlattığı, Çınlayan Taşlar'da yaşayan Franz adlı çocuğun durumuyla aynıdır. Metnin

ortasında, bir anda, Kaspar-Mangold-Franz üçlemesinden hareketle bir imge belirir.

Göçmenler

"Yaşı kestirilemeyen, çocuk gibi sakin mizaçlı bu adam, upuzun boyuyla bizim gibi yeniyetmelerin arasında dolaşmaktan ve geçmiş ya da gelecek bir tarihin haftanın hangi günü olduğunu ânında bulma yeteneğini sergilemekten son derece mutlu olurdu. Oysa Mangold en kolay bir hesabı bile yapmaktan acizdi. Ona *Mayıs 1944*'te doğduğunuzu söyleyince hemen 'Perşembe' diyebiliyordu. Papa'nın ya da Kral Ludwig'in yaşgünü gibi zor sorularla onu denemeye kalkıştığınızda gene hiç duraksamadan doğru yanıtı buluyordu."

Meteorlar

"Takvim Çocuk" takma adıyla tanınan Franz, aptallığa yakın zekâ düzeyine karşın takvimin tarihleri, günleri ve aylarıyla hokkabazlık yapmakta şaşırtıcı derecede büyük bir ustalık gösteriyor, İsa'dan önce bininci yıldan, çağımızın kırk bininci yılına kadar, başka bir deyişle bilinen tüm takvimlerin kapsadığı zamanın çok ötesine kadar gidip sorulan soruları doğru yanıtlıyordu.

Üçleme → yorum dizisi → Sebald'ın üzerine yazdığı Handke; *Kaspar Hauser'in Gizemi*, dilyitimi, bellekyitimi → Tournier: "*Albrecht Dürer, Kaspar Hauser, Richard Wagner, Hitler, oyuncaklar, Nürnberg büyülü bir kent mi?*" Tournier'nin tenobur devine doğrudan gönderme, ikisi renkli üç güvercinin geri dönüşü (*Austerlitz*, s. 74), geçmişini, kimliğini yitirmiş çocuklar, Elis/Elias, Trakl, Michael Hamburger, Max Aurach, başta Austerlitz...

Bazı göndermeleri anlamak ise tamamen rastlantıya, okurun belleğine kalmıştır.



"O günlerde biraz canım sıkkındı, çünkü telefon rehberinde bir adres ararken, adeta bir gecede sağ gözümün görme gücünün neredeyse tamamen yok olduğunu fark etmiştim. Başımı önümdeki sayfadan kaldırıp duvardaki çerçeveli fotoğraflara baktığımda da bulanık, kenar çizgileri dağılmış, garip şekiller görüyordum sadece – avucumun içi gibi bildiğim figürler ve manzaralar istisnasız çözülerek tehditkâr, siyah bir taramaya dönüşmüşlerdi. (...) Artık görme yeteneğimin her geçen saniyeyle biraz daha zayıfladığı korkusuyla aklım tamamen karışmış bir haldeyken, bir keresinde gazetede okuduğum bir haberi hatırladım. Haberde 19. yüzyılın ortalarına kadar sahneye çıkmadan önce kadın opera şarkıcılarının, aynı şekilde bir taliplerinin huzuruna çıkarılmadan önce genç kızların gözlerine, güzelavratotu sıvısından bir iki

damla damlatıldığı yazıyordu, bu sayede bu kadınların gözleri yumuşak, neredeyse doğaüstü bir pırıltıyla parlıyormuş ama bir süre sonra hemen hiçbir şey göremez hale geliyorlarmış. O karanlık aralık sabahı, bu anıyı nasıl kendi durumumla ilişkilendirdiğimi artık ben de tam olarak bilmiyorum."[20]



Maxime du Camp'ın Benjamin'e ilham kaynağı olan alıntısını anımsayalım. Benzer bir görme bozukluğu, orada da yaşamsal bir kırılma ânına neden oluyordu. "Artık yaşlılığın eşiğinde bulunan yazar, insanın akıp gitmiş hayatını düşünürken her şeyde kendi melankolisinin yansımalarını gördüğü anlardan birini yaşamaktaydı. Görme gücünde meydana gelen ve gözlükçüye gitmesine yol açan hafif eksilme, yazara, insanoğlunun yaşamındaki her şeyin o kaçınılmaz faniliğini hatırlatmıştı."

Sebald'ın anlatıcısı da, burada, Austerlitz'le yirmi yıl sonra yeniden karşılaşmalarına neden olan rastlantılar zincirinden bahseder. Bir gecede sağ gözünün görme gücünün neredeyse tamamen yok olduğunu fark etmesiyle başlayan rastlantı ve ka-

20 *Austerlitz*, s. 35.

der oyunu, sonunda Austerlitz'le Great Eastern Hotel'in barında karşılaşmasıyla sona erer. Daha doğrusu, Austerlitz gerçek (ve sahte) hikâyesini, karşılaşmalarında her türlü istatistik olasılığa karşı şaşırtıcı, adeta zorlayıcı, içsel bir mantığın var olduğunun altını çizerek, tam da bu noktada anlatmaya başlar.

Göz hikâyesinin arasına giren gazete haberi biçimindeki bu anımsamanın/kesintinin anlamı nedir? Kadınların gözlerinin daha büyük ve parıltılı gözükmesi, kitabın başındaki imgelere gönderir okuru. Ayrıca, *Satürn*'de yazarın bir tür ruh ve kader ikizi olarak gördüğü arkadaşı Michael Hamburger'in hayatında önemli bir yer tutan Hölderlin, 1806 yılının Eylül ayında, Tübingen'deki bir akıl sağlığı kliniğine kaldırıldığında, sakinleşmesi için uyuşturucu etkisi bulunan güzelavratotuyla tedavi edilmiştir.

> Güzelavratotunun kör edici etkisiyle, görme gücünde birdenbire, nedensiz bir biçimde ortaya çıkan bu azalmalar arasında ne tür bir ilişki olduğunu düşünmekten aklım tamamen karışmış haldeyken, bir keresinde gazetede okuduğum bir haberi hatırladım. Haberde, 1980'li yılların sonunda, Kızıl Khmer'lerin elinden kaçarak ABD'ye sığınan mülteci kadınların büyük bir çoğunluğunda, savaş-sonrası travması olduğu düşünülen bir rahatsızlığın ortaya çıktığı yazıyordu. Yapılan testlerde, gözlerinde hiçbir sorun olmadığı anlaşılan bu kadınlar, kör olduklarından ya da iyiden iyiye bulanık görmeye başladıklarından şikâyet ediyorlardı. Uzmanlar, bu psikosomatik görme bozukluğunun, kadınların anavatanlarında tanık oldukları korkunç dehşet görüntülerinden kaynaklandığını düşünüyorlardı. Gözleri

körlüğe ikna edilmiş kadınlardan birçoğu, geçmişin hayaletleri gibi gözlerinin önünden gitmeyen ve görmelerini engelleyen gölgelerle sürdürüyorlardı yaşamlarını. Zihinlerinden atamadıkları görüntülerin bir tezahürü müydü bu *sahte körlük*? Gördüklerinin anısını, görmüyor olmanın, en azından bundan böyle görmüyor olmanın uydurulmuş anısıyla mı değiştirmek istiyorlardı? Anımsamanın engellenmesi mümkün müydü? Uzmanlar, psikosomatik, histerik ya da işlevsel körlük olarak adlandırdıkları bu rahatsızlığı gerçekten yaşayanlarla, ilgi çekmek, sempati yaratmak niyetiyle hastalık numarası yapanları birbirinden ayırmanın son derece zor olduğunu dile getiriyorlardı. Sebald'ın zihninde dönüp duran, doğrudan dile getirmekten sürekli kaçındığı, kıyısından köşesinden, dolaylı olarak, bir çağrışım silsilesi aracılığıyla okurun belleğine göndermeyi amaçladığı "madelaine" imgelerden biri olabilir miydi bu? "Benim" aklıma geliyorsa, yazarının aklına neden gelmesindi peki?

Genellikle belladonna olarak bilinen güzelavratotunun bilimsel adı *atropa belladonna*'dır. Son derece zehirli bir bitkidir, ayrıca aşırı halüsinasyon etkisine sahiptir. Adı, Yunan mitolojisindeki Kader Tanrıçaları'ndan Atropos'tan gelir. Sebald, *Göçmenler*'in son cümlesinde gecenin kızlarından söz eder. "Dikey bir dokuma tezgâhının arkasında, olsa olsa yirmi yaşında üç genç kadın oturuyor. Dokudukları halının değişken geometrik motifi ve rengi bana oturma odamızdaki kanepeyi anımsatıyor. Bu genç kadınların kim olduklarını bilmiyorum. Arka taraftaki pencereden

düşen ters ışık nedeniyle gözlerini tam seçemiyorum, fakat hepsinin de bana baktığını hissediyorum; çünkü ben de muhasebeci Genewein'ın elinde fotoğraf makinesiyle durduğu yerde duruyorum. Üç kadından ortada oturan ve saçları sarı olan, bir geline benziyor. Onun solunda oturan dokumacı kadın başını hafif yana çevirmiş, sağ tarafında oturanın ise yüzünde öyle yabancı ve acı dolu bir ifade var ki, daha fazla bakmaya dayanamıyorum. Bu üç kadının adları ne olabilir diye düşünmeye çalışıyorum – Rosa, Luisa ve Lea mı, Ellie, Valli ve Ottla mı, yoksa Nona, Decima ve Morta mı, gecenin kızları, ellerinde iğ, iplik ve makas."[21]

Bütün bu parçaları belirli bir anlam çerçevesinde birleştirecek son parça, Austerlitz'in okuru yazındışılığıyla irkilten tuhaf bir cümlesinde yer almaktadır. "Yanımıza ne tür gece kelebekleri ve güvelerinin geldiğini artık bilmem mümkün değil, belki phoesia tremula ve euplegia quadripunctaria, plusia chrysitus ve agrotis ypsilon, hyles euphorbiae ve hyles vespertillo, archiearis parthenias ve marmo maura, *acherontia atropos* ve hepialius humuli idiler."[22] Bu kez, Atropos'un isim verdiği bir başka canlı türüdür söz konusu olan, *Kafataslı Güve Kelebeği.* Tam Sebald'vari bir isimdir bu, bir yanda acılar nehri Akheron, diğer yanda kaçınılmaz olanın, ölümün ipini çeken Atropos.

Acherontia atropos ise sonunda bizi bir kez daha Benjamin'e ulaştırır. Benjamin, Heartfield'in bir montaj çalışmasını, okuma imgeleri olarak kullandığı "amblem" tekniğini çözümlemektedir. "Heartfield'in imgelerinin çoğu gibi, 'Deutsche Naturgeschichte' (Alman Doğa Tarihi) posteri de modern zamanlara ait bir simgedir; burada imgenin ahlaki ve siyasal bir bilgilendirme işlevi görebilmesi için *inscriptio* (başlık) ve *subscriptio* (açıklama)

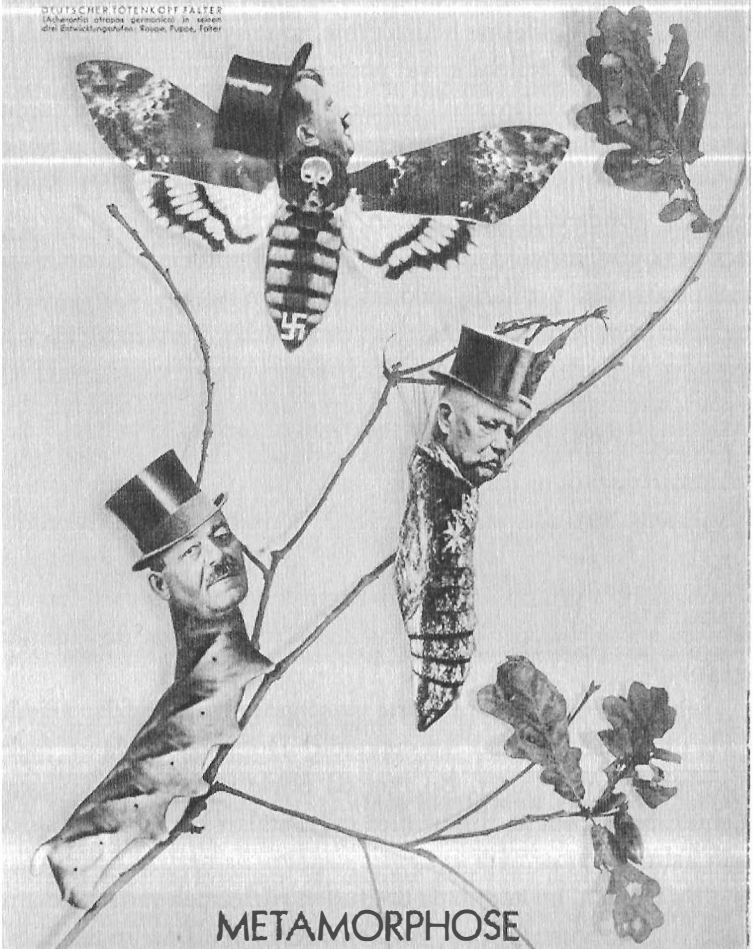
21 *Göçmenler*, Can, s. 224.
22 *Austerlitz*, s. 86.

uzlaşımlarından yararlanır. Alman 'doğa tarihi', Kafataslı Güve Kelebeği'nin gelişiminin üç biyolojik aşamasıyla alegorik olarak temsil edilir - Weimar Cumhuriyeti ile faşizm arasında nedensel bir ilişki (Ebert, Weimar'ın şansölye adı verilen ilk başbakanı, Hindenburg da son başkanıydı, ki sonrasında Hitler'in şansölyeliğini onaylayacak olan da aynı Hindenburg'du) olduğunu öne süren bir başkalaşımlar silsilesi. Ayrıca (kurumakta olan bir ağaç dalındaki) bir ilerleme, bir gerileme olarak görülür ve 'gelişim' yalnızca hayvanın doğasına ilişkin belirginliğin artışı için geçerlidir: tırtıl kelebek Hitler formunu aldığında görünür hale gelmiş olan kafatası işareti."[23]

23 *Görmenin Diyalektiği*, s. 76. Sebald, ilk kurmaca metnini yazdığı dönemde yayınlanan bu kitabı mutlaka biliyordu. Buck-Morss'un, resimleri, imgeleri ve belgeleri de işin içine katan bir tür resimli felsefe kitabı kurgulamış olmasından etkilenmemiş olması beklenemez. *Austerlitz*'e varana dek geçen yaklaşık on yıllık sürede, Benjamin okumalarına bu kitabın ışığının da düştüğünü düşünüyorum. İşin tuhaf tarafı, bugün birçok eleştirmenin, Sebald'ın yapıtını çözümlemek için bu kitaba geri dönüyor olmalarıdır. Sebald'ın okumaların, etkileşimlerin zamandizinini bozan araya girme stratejisi bir kez daha ortaya çıkıyor bu ilişkide.

DEUTSCHE NATURGESCHICHTE

DEUTSCHER TOTENKOPF FALTER
(Acherontia atropos germanica) in seinen drei Entwicklungsstufen: Raupe, Puppe, Falter



METAMORPHOSE

»Metamorphose«, (griechisch μορφή = Gestalt) bedeutet: 1. In der Mythologie: die Verwandlung von Menschen in Bäume, Tiere, Steine u. s. w. 2. In der Zoologie: die Entwicklung mancher Tiere über Larvenformen und Puppen, beispielsweise Raupe, Puppe, Schmetterling. 3. In der Geschichte der weimarer Republik: die geradlinige Folge EBERT — HINDENBURG — HITLER.

Fotomontage: John Heartfield

Çağrışım sürmektedir:

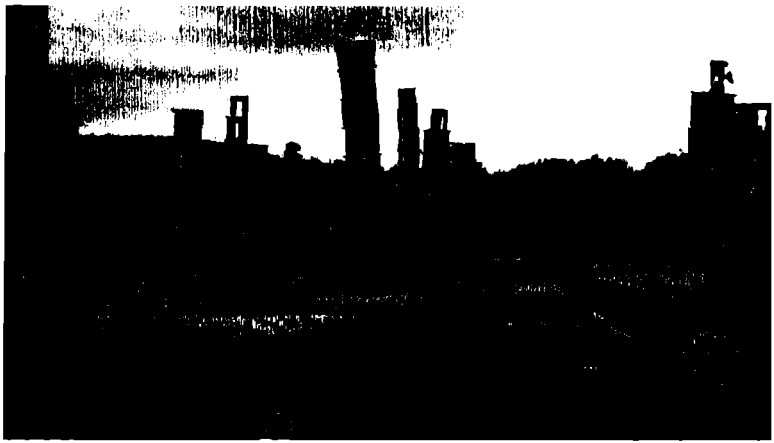
"Onların üzerinde böceklerin anatomisi ve özellikleri gösterilebilir; ayrıca ehlileşme belirtilerine, mutasyondan kaynaklanan kayıplara işaret edilebilir ve performansı denetlemeye ilişkin olarak, türün bozulmasını önlemek için işe yaramayanları seçip ortadan kaldırma gibi ehlileştirme işinde alınması gereken temel önlemler anlatılabilir. – Filmde, Celle İpekböcekçiliği Kurumu'nun gönderdiği yumurtaları karşılayan ipekböceği yetiştiricilerini görüyoruz. Yumurtaların temiz bölmelere konmasını, yumurtalardan tırtılların çıkmasını seyrediyoruz; çok acıkmış tırtıllara yem veriliyor, defalarca çevriliyorlar, ipekten ağlar örülüyor ve son olarak, tırtıllar öldürülüyor. Ama burada, eskiden sık sık yapıldığı üzere, kozaların güneşin altına konması ya da sıcak fırının içine sürülmesi yoluyla gerçekleşmiyor, sürekli olarak kaynama noktasında tutulan, kenarları kapatılmış bir çamaşır kazanının üzerinde asılı duruyorlar. Yayvan sepetlere yayılmış kozaların, kazandan yükselen su buharında üç saat bırakılması gerekiyor. Bir miktar kozayla bu işlem tamamlandığında, hemen ikinci tur başlıyor ve hepsi öldürülünceye kadar bu böyle devam ediyor."[24]

Sebald ipekböceği üretimine ayırdığı upuzun sayfalar aracılığıyla okura ne anlatmak istemektedir? Doğal olarak yanıt, ipekböcekçiliğinin tarihidir. Bu tam da böyle olduğundan, okurun Yahudi Soykırımı'na ilişkin tüm çağrışımları bir an için havada asılı kalır.

"Bu yüzden, bu konularla doğrudan yüzleşmek yerine, dolambaçlı yollara, anıştırmalara, göndermelere başvurmanın tek doğru

24 *Satürn*, s. 265-266.

yol olduğunu düşünüyorum," demişti. Burada, Sebald'ın, okurun alışkanlıklarıyla nasıl oynadığını bir kez daha görüyoruz. İpekböceği üretimini, Yahudilere uygulanan soykırımın bir metaforu olarak okumak olanaklıdır. Böyle okumak da gerekir. Ama aynı zamanda, soykırımın herhangi bir biçimde metaforlar aracılığıyla dile getirilemeyeceğinin dile getirilişi olarak da okunabilir bu bölümler. Oysa Sebald'ın asıl niyeti bu ikisi de değildir.



Sebald, ipekböceği üretimine ilişkin yazdıklarının tam da o şekilde okunması gerektiğini düşünüyor. Bütün bu tarihi bilerek ya da bilmeyerek, metaforlara başvurarak ya da düz okuma yaparak, anlatmak istediği aslında *ipekböceği üretimi*. Perec bu alışkanlığı *W*'de kırmıştı; iki anlatıyı yan yana ilerleterek, okurun metaforla gerçeklik düzlemlerini birbirine karıştırmasını, hangisinin metafor hangisinin gerçek olduğunu ayırt edemeyeceği noktaya ulaşmasını amaçlayarak. Sebald da, (başka etkileşimlerin yanı sıra) özellikle Benjamin'in dilsel kullanımlarından hareket

ederek, düzdeğişmece, eğretileme ve alegori kategorilerini sürekli birbirlerinin yerine geçirerek, yeni bir algılama düzlemi yaratır. Sebald'da gerçekten yeni olan tam da budur.

Dolambaçlı yollar, anıştırmalar, göndermeler... Leonardo'nun bilmecelerini düşünüyorum. Samih Rifat, bilmece dediklerinin, bilmece diye çevirdiklerinin aslında karamsar kehanetler olduklarını, hep korkunç bir gelecekten söz açtıklarını söylüyor. Kapalı, çokanlamlı, muammâ söz. Leonardo bilmece/kehanetlerinin çözümlerini, daha sonra anımsamak için, yanlarına yazmış. Bu da bilmeceleri bilmece olmaktan çıkarıyor. Geriye yalnızca soruyla yanıtın, göndermeyle gönderilenin, nedenle sonucun, kâhinle onu dinleyenin birbirinden ayrıştırılamaz birliktelikleri kalıyor.

"İpek ipliğinin eğrilmesi," diye soruyor Vincili ya da öngörüyor: "İç karartıcı çığlıklar, bağırıp çağırmalar duyulacak; işkence edilip soyulan sonra da çırılçıplak, hareketsiz bırakılanların canhıraş, kızgın sesleri; ve bunlara, bütüne devinim veren itici güç yol açacak."[25]

25 Leonardo da Vinci, *Bilmeceler*, Sel, s. 19.

10

Gemi Enkazı

1999 yılının Ocak ayında, bir süreliğine Berlin'e gittim. Bu yolculuğun, uzun süredir zihnimi meşgul eden birtakım sorunlardan kurtulmak için iyi bir fırsat olduğunu düşünüyordum. Olimpiyat Stadı'nın yakınlarındaki küçük dükkânlardan birinde bulduğum bir turist rehberinde, Hamburger Bahnhof müzesindeki bir serginin haberine denk geldiğimi anımsıyorum. "Sensation" adlı bu sergide yer alan çalışmalardan birinin adının bana tuhaf biçimde tanıdık geldiğini, kalkıp bu sergiyi görecek vaktimin ve isteğimin olmamasına rağmen yalnızca adından dolayı bir yakınlık hissettiğimi bugün gibi anımsıyorum. *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı* adlı bu yapıtı daha sonra da görme imkânım olmadı, neye benzediği hakkında hâlâ en ufak bir fikrim yok. Yalnızca başlığı bile ölüm hakkındaki karamsar düşüncelerimi daha da derinleştirmeye yetmişti. Berlin'e gelişimin asıl nedeni olan müzeye geç olmadan varmak istiyordum. Bu yüzden, ziyaret etmek istediğim birkaç yeri daha sonraya erteleyerek, şimdilerde "kültür mozaiği" diye de adlandırılan ama özellikle Türk göçmenlerin yaşadığı Kreuzberg'e doğru yürümeye başladım. Grosshamburgerstraße'den geçerken, 1945 yılının Şubat ayında gerçekleştirilen bir hava saldırısında yerle bir edilmiş olan bir binadan kalan boşluğa takıldı gözlerim bir süreliğine. Yıkılmadan önce tüm sakinleri Yahudi olan bu binanın yerinde şimdi hiçbir şey yoktu, yanındaki iki binanın arasında kalan bir boşluktan başka hiçbir şey. Kalanlar, bitişikteki evlerdi, yüksek komşu evleri. Besbelli bunlar da, yanı başlarındaki ev kaldırılalı beri

çökme tehlikesi gösteriyorlardı. Bu duvarı kastettiğimi bilmem söyledim mi? Ama bu duvar, mevcut evlerin ilk duvarı değil (insan böyle sanabilirdi), aksine yıkılmış evin son duvarıydı. Duvarın iç tarafı meydandaydı. Bütün öbür duvarların yıkılmış, ancak bu son duvarın kalmış olduğunu söyledim, değil mi? İşte boyuna bu duvarın lafını ediyorum. Biraz daha yaklaşınca, boşluğu çevreleyen iki binanın şimdi artık cepheye dönüşmüş duvarlarında birtakım levhalar gördüğümü bugün gibi hatırlıyorum. Yapının katlarına denk gelecek şekilde birtakım tabelalar yerleştirilmişti duvarın üzerine. Her birinin üzerinde, zamanında yaklaşık olarak tam da tabelaların olduğu yerde yaşamış olan aile fertlerinin isimleri, doğum ve ölüm tarihleri, meslekleri gibi bilgiler yer alıyordu. Bu kayıp ev, tuhaf bir biçimde, iki farklı yokoluşun işaretlerini aynı anda barındırıyordu, bir yandan Nazilerin gerçekleştirdikleri kıyım sonucunda evlerini terk etmek zorunda kalan Yahudiler'e ait boşluğu, bir yandan da ne savaş döneminde ne de daha sonraları üzerinde pek fazla durulmamış olan ve benim zaman zaman aklıma takılan bir başka olayı, Almanya'nın birçok kentinin hava saldırıları sonucunda yerle bir edilişinin ortaya çıkardığı boşluğu. Orada kaldığım yaklaşık iki saat boyunca, yanımdan geçip giden ve bu bölgede oturduklarını öğrendiğim pek çok insanın bu levhaları daha önce fark etmemiş olduklarını büyük bir dehşete kapılarak gördüm. Uzunca bir süre bu duvarın önünde durduğumu söyleyeceksiniz, ama yemin ederim, duvarı tanır tanımaz koşmaya başladım. Onu bilivermiş olmam, işin korkunç yanıydı çünkü. Burada her şeyi anlıyor ve kolayca benimsiyorum: ruhum bunları yadırgamıyor. Bütün bu olup bitenden sonra biraz yorulmuştum, sinirlerim yorulmuştu denebilir. Midemde bir bulantı hissiyle oradan ayrıldım ve amaçsızca, kafamda en basit bir düşünceyi bile toparlayamayacak bir halde

dosdoğru yürüdüm hiç durmadan. Kreuzberg, Batı Berlin tarafında, eski duvarın hemen dibinde yer alıyordu. 2. Dünya Savaşı'ndan önce yoğunlukla Yahudiler'in yaşadıkları bölge, savaştan sonra kentin en canlı bölgelerinden biri haline gelmişti. Yıllar önce izlediğim *Der Himmel über Berlin* adlı filmin ilk sahnesi de bu bölgede çekilmişti. Kreuzberg'in tam ortasında, metronun ve yol kavşaklarının birleştiği meydanda, Kottbusser Tor metrosunun yanından Oranienstraße'ye doğru ilerledim, yaklaşık 130 ayrı ulustan insanı ve bir o kadar farklı dili barındıran bölgede bu çeşitliliğin tüm izlerini hemen fark etmek mümkündü. Duvar yıkılmadan önce üç tarafı çevrili, korunaklı bir alan olan semt, duvarın yıkılmasının ardından birdenbire, birleşmiş kentin tam ortasında, üstelik tüm korunaklarından mahrum bir halde kalakalmıştı. Oranienstraße'den ilerleyerek hareketli, yoğun, kıpır kıpır Heinrichplatz meydanına geldiğimde saat öğleyi bulmuştu. Büyük bir insan kalabalığının ortasında yürürken başımı bir an için pek de aşina olmadığım Berlin göğüne kaldırdığımda, gördüğüm şeyin ne olduğunu ilk başta hemen anlayamadım. Meydanı kesen caddelerden birinin tam köşesinde yer alan açık kahverengiyle pembe karışımı bir renkteki, dört katlı büyük binanın cephesinde, yukarıya doğru her katta giderek küçülen pencerelerinin yanlarında ve altlarında kalan bölümlerde birtakım harflerin yer aldığını gördüm. Binayı enlemesine kesen siyah renkli bu sözcüklerin her birinin başlangıcında kısa birer çizgi yer alıyordu, sanki sözcük bir şekilde ortasından kesilmiş, ikiye bölünmüş gibi. Pencerelerden birinde hayal meyal birini gördüm bir an için, başı örtülü bir kadındı büyük bir olasılıkla. Kafasını dışarıdaki yoğun kalabalığa doğru çıkartıp birkaç saniye meydana doğru baktı ve ardından hemen içeriye girip perdeleri kapadı. Üzerinde ne anlama geldiklerini çözemediğim birtakım sözcükler bulunan bu tu-

haf binanın hemen altında bulunan *Bateau Ivre* adlı kafede bir süreliğine dinlenmeye karar verdim. Tavanında, farklı büyüklüklerde ve biçimlerde sayısız kâğıt fenerin asılı olduğu mekân, gece gündüz içeriyi turuncu rengin binbir farklı tonuyla aydınlatıyordu. Bir süre sonra, kafenin içinde olup bitenleri bir yana bırakıp bütün dikkatimi dışarıdaki sahneyi seyretmeye verdim. Başlangıçta gözlemlerim soyut ve genel nitelikteydi. Gelip geçenleri yığınlar halinde görüyor ve onları topluca değerlendiriyordum. Ama çok geçmeden ayrıntılara indim ve onların büyük bir çeşitlilik sergileyen vücut yapılarını, kıyafetlerini, tavırlarını, yürüyüşlerini ve yüz ifadelerini kılı kırk yaran bir dikkatle incelemeye başladım. Yaklaşık bir saat oturduğum Uzakdoğu esintili bu mekân, adının da çağrıştırdığı gibi, Kreuzberg'in çok farklı kültürlerden gelen sakinlerini bir araya getiren sarhoş bir gemi gibiydi. Binanın üzerindeki işaretlerin ne anlama geldiklerini de, kafenin sahibi olan genç hanımefendiden öğrenme fırsatı buldum. Anlattığına göre, Türkçe olan bu sözcükler, yalnızca bu dilde olan ve diğer bütün dillerde var olmayan bir zaman kipine göre çekilmiş birtakım fiillerden oluşmaktaydı. Bu, daha çok rivayet, söylenti, dedikodu tarzı kullanımlarda ya da masallar, düşler gibi içinde tam olarak kendimizin bile farkında olmadığımız, sanki başka biri tarafından yönlendiriliyormuşuz gibi davrandığımız anlatı ortamlarında kullanılan bir kalıptı, belirsizlik, tam olarak emin olamama anlarında, gündelik konuşma içinde, özellikle de muğlak anıları yeniden su yüzeyine çıkarmaya çalışırken çok sık imdada yetişen bir cankurtaran gibi. Fiillerin tamamının değil de yalnızca son bir ya da birkaç hecesinin kullanılmasından dolayı binanın cephesindeki sözcüklerin hiçbir anlamı yoktu. Belki yalnızca bir tür dilbilgisi fazlalığını, bu dilin en mahrem bölgelerinden biri olan Doğu'ya özgü bir tavrı gösteren

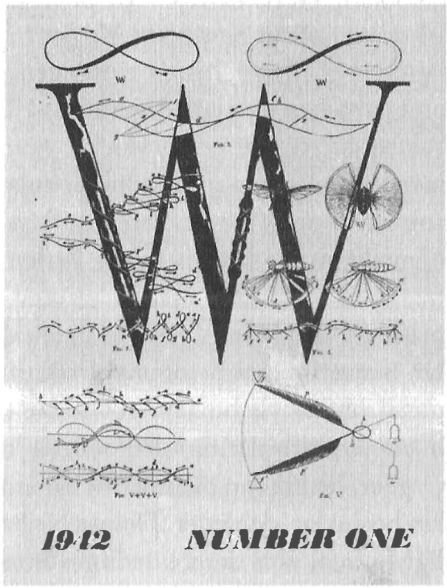
bu sözcüklerin, kendi dillerinden ve bu dilin inceliklerinden koparak göç etmiş insanların yaşadığı ve nüfusun yarısına yakınının göçmen olduğu bir bölgede bu şekilde sergilenmesi beni son derece etkilemişti. Tıpkı binanın duvarındaki sözcükler gibi, bu insanların yaşamları da, içinde yaşadıkları kentin tarihine eklenircesine tam ortasından ikiye bölünmüştü. 60'lı yıllarda ülkelerini terk ederek buraya yerleşen ailelerin çocukları, bugün anadillerini tamamen unutmuşlardı belki de, her gün önünden geçtikleri bu sözcükler, onlar için kayıp bir zamandan başka bir şey ifade etmiyor olmalıydı. Kafedeki kalabalığın ortasında aklıma birdenbire geliveren dizelerin sahibi de buna benzer bir kayıp zamanın izini sürmek için kendisini zorunlu bir göçmenliğe sürgün etmemiş miydi? Gönlüm Avrupa'nın bir suyunda, siyah, soğuk, bir çukurda birikmiş, kokulu akşam vakti; başında çömelmiş yüzdürür mahzun bir çocuk mayıs kelebeği gibi kâğıttan gemisini. Kısa bir süre sonra, beni sürekli etkileyen kalabalığın çekim gücüne dayanamayarak kafeden çıktım. Elimdeki rehberden, Oranienstraße'den yaklaşık 1,5 kilometre uzaklıkta olduğunu öğrendiğim müzeye gitmek için Prinzessinnenstraße'ye doğru ilerlemeye başladım. Berlin Kent Müzesi 1962 yılında, Batı Berlinlileri, kentin doğu tarafında kalan Märkische Müzesi'nden ayıran duvar inşa edildikten sonra kuruldu. Müzenin şu an içinde bulunduğu yapı olan Kollegienhaus, 1735 yılında Kral Friedrich Wilhelm I'in saray mimarı Heinrich von Gerlach tarafından tasarlanmış olan barok bina, başlangıçta Prusya Yüksek Mahkemesi olarak kullanılıyordu, pek çokları gibi 2. Dünya Savaşı sırasında yıkılmış ve savaştan sonra yeniden inşa edilmişti. Müze olarak kullanılmaya başladıktan sonra mekân sıkıntısı çekildiği için koleksiyonun Yahudi cemaatine ayrılan bölümleri gibi bazı parçaları geçici olarak Martin Gropius Bau'ya taşınmıştı. Yakla-

şık iki yüzyıl boyunca, 1735'ten 1913'e kadar, Prusya'nın en yüksek yargıçlarını ağırlayan Lindenstrasse'deki Temyiz Mahkemesi, bölgesel sınırların dışına taşan bir üne sahipti. Yargısal bağımsızlığın beşiği olarak kazandığı ünün ardında, birçok ses getiren dava vardı, bunların arasında belki de en ünlüsü, beden eğitiminin babası "Turnvater" Friedrich Ludwig Jahn hakkında yürütülen ve 1819 yılında beraatla sonuçlanan adli kovuşturmaydı. 19. yüzyılda yaşamış Alman Prusyalı bir beden eğitimi hocası ve milliyetçi olan "Turnvater" lakaplı Friedrich Ludwig Jahn, modern beden eğitiminin de kurucularından biriydi. 19. yüzyılda, beden eğitimine ilk defa yeniden dünya çapında itibar kazandıran Jahn'ın asıl amaçlarından biri de, Alman gençlerini, Fransa ile girişileceği artık yavaş yavaş belli olan nihai hesaplaşma için forma sokmaktı. Yani beden eğitimini bir tür askerî eğitim olarak görüyordu. Bu amaçla Almanya'nın her yerinde, kendi adıyla anılan jimnastik kulüpleri kuruyordu. Bunlara düstur olarak da artık unutulmuş eski bir Roma atasözünün Almancasını seçmişti: "Gesunder Geist im gesunden Körper", yani "Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur" Jahn'ın bu özdeyişinin kaynağında Romalı taşlama yazarı Iuvenalis'in *Yergiler* (Saturae) adlı kitabında 366 dizelik 10. Yergi'nin sonlarında yer alan bir söz vardı. "Ne yani, insanlar hiçbir şey için dua etmeyecekler mi? (...) Yine de bir şey dileyeceksen... Sağlam vücutta sağlam kafan olsun, diye dua etmelisin." Jahn orijinali "Orandum est ut sit mens sana in corpore sano" olan cümleyi ikiye bölerek cümlenin anlamını da amaçlarına uygun olarak değiştirmiş ve "Mens sana in corpore sano" haline getirmişti. Fiziksel eğitimin önemini artırma çalışmaları kapsamında Jahn, gençler için birtakım yeni çalışma biçimleri de yaratmıştı. Bunun için bizzat kendisi tarafından tasarlanmış birtakım aletler üretmişti. Bunlardan bazıları daha

sonraları modern olimpiyat oyunlarında da yer alacak olan barfiks, atlama beygiri, paralel bar gibi bazı atletizm dallarının nüvesini oluşturuyordu. Döneminde Friedrich Jahn liberal bir figür olarak görülüyordu. Napoléon'un işgal ordularının çekilmesinin ardından demokratik bir yapı kurulmasını istiyordu. Bir Alman milliyetçisi olarak, Alman dilinin ve kültürünün yabancı etkilerden uzakta tutulmasını savunuyordu. Jahn'ın Nazi düşüncesinin kökeninde yer alan figürlerden biri, hatta Nazizmin tinsel kurucusu olduğu, erken dönem Alman romantiklerine ilham kaynağı olduğuna dair iddiaların birtakım yanlış anlamalardan ve önyargılardan kaynaklandığı ve gerçeklerle hiç ilgisinin olmadığı ortaya çıktı. Aslında Alman romantiklerinin yazılarında adı neredeyse hiç geçmiyordu. Naziler de ona pek fazla ilgi göstermemişlerdi. Hitler'in yazdıklarında ya da Nazi ideologları Goebbels ve Rosenberg'in konuşmalarında da adı bir kez olsun anılmıyordu. Jahn'ın iyi ya da kötü anlamdaki etkisinin abartılmış olduğu kesindi. Aslında bu davanın aynı zamanda Yargıtay üyesi de olan şair E. T. A. Hoffmann tarafından yürütülmüş olduğunu öğrenmek beni daha çok şaşırtmıştı. Fantastik edebiyatın önde gelen isimlerinden olan Ernest Theodore Amadeus Hoffmann, edebiyatçılığının yanı sıra bürokrat, şair, eleştirmen, besteci, orkestra şefi, tiyatro yönetmeni, dekoratör ve karikatüristti. Yaşamın tümüyle bir alegori ya da bir eğretileme olduğundan söz eden bu sancılı romantik, gerçekle düş arasında gidip gelen tuhaf yolculuklardan oluşan bir dünyanın kurucusuydu. Yolculuğun bir mimarisinin olması ve yolcunun birkaç taşla ona katkıda bulunabilmesi iç açıcı bir düşünce, deniyordu geçenlerde okuduğum bir kitapta, ancak yolcu, manzaraları oluşturan kişi değil de –zira o oturarak yapılan bir iş– onları yakan ve söken kişi sanki. Hoffmann'ın anlattığı Baron von R. böyleydi, manzara

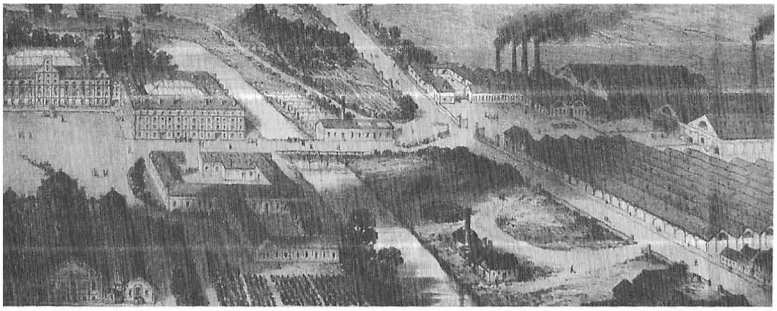
koleksiyonu yaparak dünyayı dolaşır ve güzel bir peyzaj yaratmak veya onun tadını çıkartmak için, gerekli gördüğü zaman manzarayı engelleyen ağaçları kestirir, dalları budatır, arazinin engebelerini düzleştirir, kocaman ormanları yok ettirir veya çiftlikleri yıktırırmış. Ama yıkım da bir çeşit mimaridir; belirli kurallara ve hesaplara uyan bir dekonstrüksiyondur, yapma ve bozma, yani yeni bir düzen yaratma sanatıdır. Yapraklardan oluşan bir duvar aniden yıkılınca ve günbatımında uzaklarda görünen bir şatoyu ortaya çıkarınca, Baron von R. kendi yarattığı sahneye durup birkaç dakika baktıktan sonra bir daha dönmemek üzere oradan aceleyle ayrılırmış. Sahte manzaraların bu gerçek mimarı, bana Terezín'deki "güzelleştirme harekâtı" sırasında sahneye konan *Hoffmann'ın Masalları*'nı anımsatmıştı ister istemez. Yeni yılın ilk günlerinde, Reich'ın yetkili mercileri, 1944 yaz başına planlanmış olan Kızıl Haç heyetinin ziyaretini, sürgün gerçeğini örtbas etmek için iyi bir fırsat olarak gördüklerinden, adına "güzelleştirme harekâtı" dedikleri bir işe girişmişler. Bu harekât çerçevesinde getto sakinleri, SS'lerin yönetimi altında geniş kapsamlı bir ıslah programının üstesinden gelmek zorunda kalmış: çimenlikler, yürüyüş yolları ve kolumbaryuma sahip bir "kül kavanozu mezarlığı" kurulmuş, dinlenmek için banklar konulup iç açıcı oymalar ve çiçek süsleriyle bezenmiş, Almanya'ya özgü yol işaretleri dikilmiş, binden fazla gül fidanı ekilmiş, yeni kurulan bebek kreşi ile çocuk yuvası kabartmalarla bezenmiş, bahçelerine birer sığ eğlence havuzu açılmış, çocukların oynaması için kum sandıkları ve atlıkarıncalar yerleştirilmiş ve şimdiye kadar en yaşlı getto sakinlerinin kaldığı, kocaman avizesinin karanlık salonda hâlâ asılı durduğu harap haldeki OREL sineması bir-iki hafta içinde konser ve tiyatro salonuna dönüştürülürken, SS'lerin mağazalarından getirtilen mallarla dört bir tarafa bakkallar, zücaci-

yeler, erkek ve kadın giyim butikleri, ayakkabıcılar, iç giyim mağazaları, seyahat malzemeleri ve bavul dükkânları açılmış; bir dinlenme yurdu, ibadethane, kütüphane, jimnastik salonu, postane ve kargo şubesi, ayrıca bir generale yakışır yazı masası ve kulüplerdekine benzer bir koltuk takımıyla döşenmiş bir müdür odasına sahip bir banka ve önüne çadırlarla katlanabilir sandalyeler yerleştirilerek gelip geçenleri oturmaya davet eden bir ortamın yaratıldığı bir pastane de varmış artık; ve böylelikle iyileştirme ve güzelleştirme önlemleri sürüp gitmiş, ziyaret günü yaklaşana kadar testereler çalıştırılmış, çekiçler vurulmuş, kalın ve ince fırçalarla boyalar sürülmüş ve bütün bu kargaşanın içinde –herhalde nüfusu seyrekleştirmek için– zayıf düşmüş, pek gösterilmeye müsait olmayan yedi bin beş yüz kişi daha doğuya gönderildikten sonra Terezín, aldatıcı, belki de kendi sakinlerinden bazılarının bile gözünü boyayan veya en azından birtakım ümitlere sevk eden bir Eldorado'ya dönüşmüş. Alexandrinenstraße ve Franz-Künstler-Straße'yi geçerek müzenin bulunduğu Lindenstraße'ye gelene kadar, gerçeklikten kaçmak için gizemli dünyalara sığınma gereksiniminin bu derece güçlü bir biçimde ortaya çıkışına, içten içe insanı ürperten, bilinmezin, anla-



şılmayanın, gizemin labirentlerinden yankılanan korkunun hemen her şeyi ele geçirmesine ilişkin birtakım karanlık imgelerle boğuşmuştum. Orada burada, karşıma duvardan geriye kalan birtakım yıkıntılar çıkıyordu. Geçen zamanın etkisiyle kentin içinde tuhaf bir görüntü sergileyen, işlevlerini yitirmiş bu kalıntılara bir zamanlar ne kadar büyük bir önem verilmiş olduğunu anımsamak bile insanı kederlendirmeye yetiyordu. Yol boyunca ilerlerken karşıma çıkan Kreuzberg'in son derece tuhaf sakinlerine çok da fazla dikkat etmemiş olduğumu da o anda fark ettim. Pırlanta taşlı zülfikar kolyeli gençleri, karate kıyafetleriyle sokakta birtakım hareketler yapan sporcuları, bir marketin girişinde elinde makine ile ayakta durmuş, sandalyede oturmakta olan müşterisinin saçlarını kesen berberi, tamamen kara örtülere bürünmüş kadınları gerçekten görmüş müydüm hiç emin değilim. Aklımda yalnızca semtin girişinde her yeni geleni karşılayan ve iki dille yazılmış *Kreuzberg Merkez* tabelası kalmıştı oradan uzaklaşırken. Kollegienhaus'a giden geniş cadde boyunca ilerlerken, önü tamamen ağaçlarla kapatılmış gibi duran ve bu yüzden de ilk bakışta hiç dikkat çekmeyen bir yapıyı fark ettim. Müzenin hemen yanında yer almasına hiçbir anlam veremediğimi bugün bile anımsıyorum. Yine de tuhaf bir itkiye kapılmış gibi, ne olduğunu bilmediğim bu binaya doğru ilerlemeye başladım. Dış cephesi tamamen yukarıdan aşağıya şeritler halinde çinkoya benzer bir maddeyle kaplanmış yapının üzerinde şimdiye dek hiçbir yerde bir benzerini görmediğim birtakım işaretler yer alıyordu. Bir metal zımbasıyla binanın gövdesine açılmış gibi duran irili ufaklı kareler, birbirlerini tuhaf açılarla kesen ve daha derinlere inen çizgiler, henüz son biçimlerini almamış harfleri çağrıştıran yarıklar, boşluklar, dehlizler. Devasa bir heykeli andıran yapı, belirsizliğiyle beni son derece tedirgin etmişti. Çevresinde uzun süre

dolaşmama rağmen herhangi bir girişe ya da içeri girilmesini sağlayacak buna benzer bir şeye rastlamadım. Bina sanki kendisini tamamen dışarıya kapatmış, kapısız, penceresiz bir mekândı. Ağaçların arasına sessizce yerleştirilmiş bir bilmece. Cephelerdeki göz göz yarıklar da içeriye girebilmiş olanların dışarıdakileri izleyebilmeleri için düşünülmüş olmalıydı. Mutlaka bir girişi olmalı diye düşünerek çevresini yeniden dolaşmaya karar verdiğim her seferinde tam bir hayalkırıklığına uğradım. Yapıya hangi açıdan bakarsam bakayım hiçbir şekilde bir inşaat planı sezdirmedi, sürekli girinti çıkıntılarının yerini değiştirdi ve sonunda kavrama gücümün öyle ötesine geçti ki, artık onu insanlık uygarlığı boyunca ortaya çıkmış bildiğim hiçbir şekille, tarihöncesinden ve tarihin ilk dönemlerinden kalma sessiz ve ıssız örenlerle bile bağdaştıramadım. Hem bugüne hem de çok eski, arkaik dönemlere ait gibiydi, olağanüstü bir tasarım harikası olduğu belliydi ama yüzüne işlenmiş olan ve bilinmeyen, ölü bir dilin harflerini andıran işaretleriyle ilkel ve kaba bir dünyanın seslerini taşıyordu. Çok gerilerde kalmış zamanlardan gelen bu uçucu imgenin yerini, daha tanıdık bir başka imgenin alması için, ona biraz daha yaklaşmam gerekti. Tam da yanına yerleştiği binayla hiçbir ilişkisi yokmuş gibi görünüyordu, ilk bakışta. Sanki buraya rastlantı eseri gelmiş ve her an hareket edecekmiş gibi duruyordu. Bir yıkıntıyı andıran ağır gövdesiyle, yılan gibi kıvrıla kıvrıla ilerleyerek şu an bulunduğu yere ulaşmış bir gemi enkazını, boşluğa demirlemiş bir hayalet gemiyi andırıyordu.



Temsil edilemeyen nedir?

Mimar, kâğıt üzerine bir şeyler çizer ve bu çizgilerin bir bina olduğunu iddia eder. Henüz var olmayan ama bir yeri çoktan işgal etmiş kâğıt-yapı. Şimdi bu kâğıt, belgeyle gerçeklik arasında bir ara-yerde durmaktadır. Boş sayfa üzerinde yer alan çizgiler, boşluklar, satıraraları, ikili bir işleve sahip olurlar böylece.

O âna kadar hiçbir yapı gerçekleştirmemiş, yalnızca kâğıt üzerinde birtakım imgeler üretmiş biriydi Libeskind; bir tür kâğıt mimarı ya da düşsel mimar, Wittgenstein'ın yeğeni. İnşa edilemez, gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmayan, yalnızca kâğıt üzerinde, kendi kendilerini işaret eden birtakım tuhaf işaretler. Herhangi bir anlatı kaygısı taşımıyorlar. Belirli bir yer için, o yerin şartlarını gözeterek tasarlanmış değiller, sanki herhangi bir yerde, her yerde, havada yer alabilecek, girişi çıkışı olmayan bir tür boşluk. Çizgiler aracılığıyla düşünmeyi sürdüren bir felsefecinin alıştırmalarıdır belki de bunlar. Mimar, çözümsüz mekânsal cümleler kurmakta, sonra da bunları birer aforizma olarak bırakmakta, üzerlerine hiçbir şey inşa etme gereği görmemektedir. Paradoks olarak odalar, totolojik planlar, dilsel

bina. Mimar, kavramsal bir yaklaşımı benimser. İşlevle biçim arasındaki ilişkiyi koparmaya çalışır. Çokkatmanlı çizimler, iç içe geçen, üst üste binen, kendini kapatmış, kırılıp yeniden bağlantılandırılmış çizgilerden oluşan, hiçbir zaman var olmayacak yapılar için karmaşık fikirler üretir. Hakkında konuşulamayanı, betimlenemeyeni, dile getirilemeyeni, ifade edilemeyeni sorgulayan bu ikonoklastik çizimlerle sürdürür mimari araştırmalarını. Mekânsal düzenlemeler, herhangi bir gerçekliği betimlemekten, temsil etmekten uzaktır. Kıvrılan, dönenen, burkulan, eğrilen, noktalanmış, kesilmiş olasılık ve düşünce çizgileri. Çoğul sıralamalar, silsileler, şecereler, olasılıkların çoğulluğu, postmodern bir anlatı ortamı yaratır adeta. Çizim, düşünme eylemiyle inşa etme eylemi arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır yalnızca. Bir sayfa ile bir binanın yüzeyi, bu tuhaf uzamda hemen hemen aynı şeydir. Zamansız ve mekânsız bir mekânsallık düşüncesi var olabilir mi? Yalnızca patlayan, dört bir yana dağılan çizginin serüveni, içinde barınılabilecek bir mekân imgesinin karşısına yerleştirilebilir mi? Çıkışı ya da girişi olmayan, sayfanın üzerinde yüzermiş gibi duran bağlantısız odalardan, hiçbir yere çıkmayan merdivenlerden yapılma, sayfanın kenarında birdenbire beyaz bir boşlukla sonlanan Kafkaesk bir mekânda yaşanabilir mi? Oyuk, çukur, derin, içi oyulmuş, boşluk, aralık, yarık, rahne sözcükleriyle bir mimari dil oluşturulabilir mi? Kavramsal mimar, yapıtını gerçekleştirmek zorunda mı?

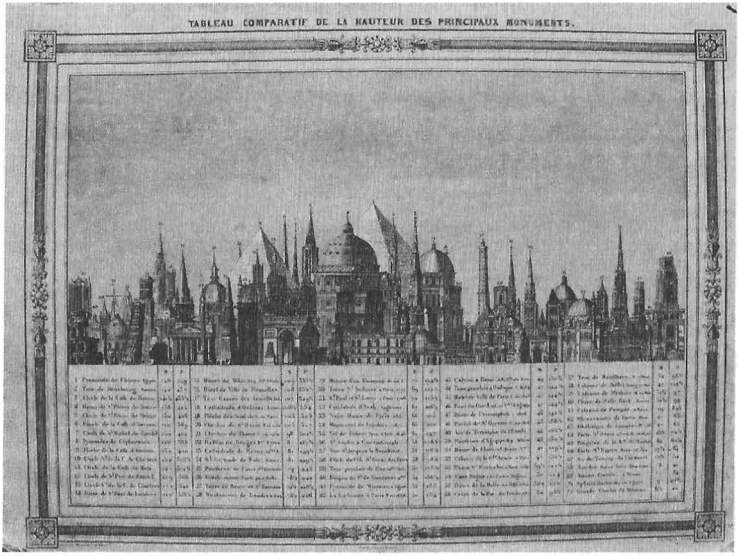
"Bugün bilinen tüm çizim ve geometrik betimleme tekniklerinin icadı ve mimarlıkta uygulanışı ile birlikte, mimarlığın modernite öncesinde tekil olan gerçekleşme ve varlık alanı ikili bir yapı edinir. Mimarlık ürünü artık yalnızca gerçekleştirilen, inşa edilen binadan ibaret değildir; inşa edilmesi öngörülmüş (ya da eskiden inşa edilip bitirilmiş) binayı temsil eden çizgili

betiler bütünü de yeni mimari-ontolojik yapının bir bileşeni haline gelir. Başka bir deyişle, bunlar inşa edilmiş mimarlığı temsil eden çizilmiş mimarlıklardır."[1] Uğur Tanyeli, mimari temsilin tarihinden söz ederken, Libeskind'in mimari dilinin 'mimarisiz temsiliyetten temsiliyetin mimarisine' doğru adım adım ilerlediğini ve bu iki farklı mimarlık biçimi arasındaki ilişkiyi sıfırlayan bir aşamaya vardığını dile getiriyor: "Ne gerçekleşecek, ne gerçekleşmesi öngörülmüş, ne düşlenen, ne ütopik ne de fantastik olan, kendi dışındaki hiçbir mimari gerçekliğe referans vermeyen bir çizimi bu sayede icat edecektir." Başlangıçtan itibaren kendi tasarımlarıyla mimarinin temsiliyetini sorgulayan Libeskind'in bu ilk dönem çalışmalarının hiçbiri gerçekleştirilemez. Kirişler, yüzeyler, tüpler gibi temel geometrik biçimlerin tuhaf bir örgüsü olan 1979 tarihli *Micromegas: The Architecture of Endspace*, sözcük-resimlerden oluşan *Countersign*, "Herakleitos'un İzlekleri Üzerine Mimari Tefekkürler" altbaşlığını taşıyan ve 28 soyut çizimden oluşan bir yerleştirme olan *Oda Çalışmaları*, sorgulamanın şiddetini adım adım artırarak, çizimle gerçeklik arasındaki ilişkinin sınırına dayanırlar. Çizim ile gerçek yapı; gerçek yapı ile üzerinde yer alacağı uzam arasındaki ilişki, yalnızca analojiler, simgeler, metaforlar üzerinden kurulur. Hiçbiri diğerinin çevirisi değildir. Aralarında birtakım bağlantılar vardır ama bu imgeler asla varsayımsal değildir, bir gün inşa edilebilecekleri, o uzama yerleşebilecekleri düşünülerek çizilmemişlerdir.

Libeskind'in bir mimari temsiliyet krizinin içinden geçerek mimarisiz temsiliyetten temsiliyetin mimarisine ulaşması için, gerçekleştirdiği ilk proje olan *Yahudi Müzesi*'ni beklemek gerekecektir. Ama Libeskind'e özgü çelişki de tam bu noktada ortaya

1 Uğur Tanyeli, "Mimarisiz Temsiliyetten Temsiliyetin Mimarisine", *Daniel Libeskind* içinde, Boyut, s. 9-16.

çıkar. Yeniden temsil edilebilir olanın sularına geri döndüğü anda gerçekleştirdiği bu ilk proje, mimarın o âna kadar ürettiği tüm biçimsel sorgulamayı içerikle birleştirerek, sorunların yeniden ele alınmasını gerektirmektedir. Mimarın kişisel tarihi ile projenin bağlamının birleştiği yerde, dil adeta ikiye katlanır; biçim ve içerik, karşılıklı aynalar gibi, iç içe geçen ve sürekli daha da karmaşıklaşan ikili yapılar, çelişkiler, paradokslar oluşturur.



Libeskind, tamamen mimari dil içinde kalan bir temsil edilemezliği temsil etmesine olanak tanıyan *Yahudi Müzesi*'nde, düşüncenin izi olarak ortaya çıkan, yalnızca kendisini temsil eden çizimlerden, tamamen temsil sorunlarıyla uğraşan bir yapının gerçekliğine ulaşır. Çizili betiler bütünü olarak "kâğıt mimarlığı"nın gerçek yapı ile kurduğu temsil ilişkisinin bir benzeri,

bu kez, müzenin temsiliyetinin sorgulanmasıyla, gerçek yapı ile temsil edilemeyen bir anın, anının, belleğin temsilinin ilişkisinde ortaya çıkar. Libeskind'in başarısı ve başarısızlığı, temsil tarihinin bu belki de en tuhaf örneğinde ortaya çıkacaktır. Söz konusu yapı, başka herhangi bir bina olsaydı, bu çifte belirlenemezlik durumu asla oluşmayabilirdi. Ama mimarın, her şeyi en başından, buraya gelebilmek için tasarladığını düşündürtecek kadar büyük bir çakışma sonucunda, temsilin olanaksızlığı ile olanaksızlığın temsili birleşir: Soykırım, temsil edilemez bir olaydır. Biricik. İlk ve Son.

Hiçbir şeyi temsil etmeyen bu çizimler, şimdi, hiçbir şekilde temsil edilemez bir tarihi temsil etmekle görevlendirilmişlerdir. Birbirlerini sürekli olarak yok eden, birbirlerinin üstüne binen ve aslında her biri kendi içinde birer kapalı devre olan bu farklı tarihler de, dış referanstan kopuk saf formülasyonlardan başka bir şey değildir. Karmaşık yönelimleri, alışılmadık çizgisel yapısı, yerinden çıkarma veya çıkarılmalarıyla mimari tasarımın sınırında yer alan Müze, inşa edilemezin inşasını gerçekleştirir. Mimarın düşü tam anlamıyla bu olsa gerek; bütün çalışması, bu temsilin çifte iptali üzerine kurulmuş; bu yapıyı gerçekleştirememiş olsaydı, gerçekleştirilemeyen üzerine söylemi de gerçekleşmemiş olacaktı. Bu binayı yaparak, bu binayı yapmamayı yapmış oluyordu böylece.

Müze, her şeyden önce, orada, belirli bir yerde inşa edilmesi dolayısıyla kazanmaktadır anlamını. Dolayısıyla, daha başlangıçta, işlevini yalnızca Müze adı verilmiş bir yapı olmasına borçludur ve içinde sergilenecek koleksiyonun, arşivin ikincil bir önemi vardır yalnızca. Koleksiyon aslında bir kurmacadan ibarettir, bu nesneler gerçekliği, gerçekten yok olanı, burada olmayanı anlatmaya yetmez, böylelikle daha başlangıçta müzenin işlevini

sıfırlayan bir müze tasarlanması kararlaştırılmıştır. İçerik olarak bir müze-olmayan, müzenin olanaksızlığının müzesi!

Mimar, bir yandan da, müze mekânının savaş öncesi bağlamına, şehir planlamacılarının müzenin çağdaş bir kavramsallaştırılmasına ilişkin olanaksız sorularına yanıt vermek zorundadır. Müze tamamen yere özgü bir projedir, herhangi bir yerde yinelenebilecek bir şey değil, çok belirli bir tarihe ve bir mekâna verilmiş bir cevaptır. Aynı anda hem tarihsel olaylarla hem de Berlin'in Yahudi kültürüyle ilişkiye girecek, ikisi arasında bir tür denge sağlayacak ve kentin olası tarihlerinden herhangi birisinin öne çıkmamasını sağlayacak bir yapı. Sayısız çizginin kesiştiği bir büyük anlatı.

Bir yanda temsil edilemeyen bir soykırım, öte yanda gösterilmesi gereken, istenen çelişkili yan yanalıklar: herhangi bir ilişki olmadan birbirine bağlanması gereken iki yapı, birbirlerinin özeti olmaksızın birlikte anlatılması gereken iki ayrı kent tarihi. Tam ortasından ikiye bölünmüş bir kentin içinde, kentin bu yasasını, bu görünmez çizgiyi hesaba katmak bir zorunluluktur. Kentin çizgileri, yönelimleri, yarıkları, harabeleri nasıl temsil edilebilir?

Zygmunt Bauman *Modernite ve Holocaust*'ta, Yahudiler'in tarihsel paradoksunu şu şekilde dile getirir: "Dünyanın her yerine yayılmış ve her yerde, her zaman rastlanabilir olmalarıyla Yahudiler bir uluslararası ulus, bir ulusal olmayan ulustu. Ulus sınırları onları tanımlamaya yetmeyecek kadar dardı. Kısacası, evsahibiyle konuk, yerliyle yabancı arasındaki büyük ayrımın içini boşalttılar. (...) Uluslar ve ulus devletlerle tıka basa dolmuş bir dünya, ulusal olmayan boşluklardan nefret eder. Yahudiler böylesi bir boşluktaydı: böylesi bir boşluktu onlar."

Böyle bir boşluk temsil edilebilir mi?

("Pallaksch. Pallaksch.")

"Tanıklık, tanıklık etmenin iki olanaksızlığı arasındaki ayrışma noktasıdır; yani, dil tanıklık edebilmek için tanıklık etmenin olanaksızlığını göstermeli ve yerini dil-olmayana bırakmalıdır." Temeldeki düşünce şudur: görünmeyenin bir görünmez boşluk olarak belirginleştirilmesi, yani, görünmeyenin görünür kılınması. Müzeyi, deneyimlenmesi gereken, istenen bir boşluğun çevresinde inşa etmek. Bu boşluk aynı zamanda, binanın yapısal kaburgası, iskeleti, temel direği, ekseni, yalnızca kendi yokluğunu taşıyan taşıyıcı duvarıdır. Yapının mimarisini oluşturan, yapının kendisi değil, yapının içindeki, boş mekânlarla çevrelenmiş olan boşluklar ve yokluklardır. Çizimin çizgileriyle değil, çizgilerin arasındaki mekânlarla oluşur böylece yapı. Düz boşluk çizgisi, geçtiği her yeri bozuma uğratır: ya da biçimsiz, eğri büğrü, irili ufaklı birörnek odalar ve koridorlar, dehlizler oluşturur; çarpık, dolambaçlı, eğik, eğri: sergileme işlevine sahip olmayan, sergilemeyi reddeden oda-olmayanlar. Eğimli duvarlar, keskin açılarla kullanılamaz hale getirilmiş duvarlar.

Berlin Yahudi Müzesi, hem adında yer alan bu üç önermeyi karşılamak, temsil etmek hem de üçünün temsilini de reddetmek üzere tasarlanmıştır. Hem bir yere, bir işleve ve bir tarihe sonuna kadar bağlıdır hem de bu yeri, bu işlevi ve bu tarihi taşımayı reddeder, kendi özerkliği adına bu temsil görevini inkâr eder. Hem sınırlama hem özgürleşmedir. Böylece, yerin belleğine ilişkin gerçek bir sorgulama başlatır. Mimari bir yapıdan önce mimari bir retorik, bir anlatı, bir alegori inşa eder. *Müze, bir metin gibi okunabilir.*

Libeskind *Satırlar Arasında* adını verdiği tasarımını büyük bir retorik yapının üzerine inşa ediyor. Başlangıcından itibaren hiçbir şey yalnızca saf mimarlıkla, biçimsel tutumla, mekânsal verilerle, işlevsel gereksinimlerle ilgili değil. Her şey büyük bir anlatının parçalarının ve bunların birbirleriyle ilişkilerinin zorunlu kıldığı şekilde düzenleniyor. Her şey kâğıt üzerinde. Mimar, projenin ortaya çıkış aşamasında kendisine ilham veren dörtlü bir yapıdan söz ediyor. Aralarında cazibe, akrabalık, açıkta kalma ve birleşme ilişkisi bulunan dört unsur, dört element. Perec'in *Şeyler*'i yazarken oluşturduğu dörtlü yapıyı anımsatıyor bu yaklaşım. Dört kitaptan tek bir kitap yaptım, diyordu yazar. Metaforların listesi şöyle:

1. Tek Yön: Benjamin'in *Tek Yön* adlı kitabı, müzenin planı ve iç mekân düzenlemelerine yol gösteriyor. Bu edebi yol haritası, farklı perspektiflere açılabilen tek istikametli bir yol olarak yorumlanıyor. Şekli bozulmuş Davud Yıldızı üzerine, zikzaklı ama kesintisiz tek yön boyunca yerleştirilmiş olan 60 bölge, süreklilik içinde birbirini izliyor, her biri *Tek Yön*'de betimlenen Yıldız Durakları'nı temsil ediyor. Flâneur'ün Berlin'deki gezintisi müze içinde sürüyor.

2. Musa ve Harun: Schoenberg'in *Musa ile Harun* operası. Üç bölüm olarak tasarlanan yapıtın yalnızca ilk iki bölümü yazılabilmiştir, ikinci bölümün sonunda müzik birdenbire durur ve yalnızca sözün icrasına dayanan bir bölüm sürer. Musa artık şarkı söylememekte, yalnızca Söz'ün yokluğunu dile getirmektedir. Musa konuştukça, orkestra da sürekli olarak aynı notayı çalmayı sürdürür. Kayıp sözün izinde bir arayıştır söz konusu olan. Mimar, bu operayı mimari olarak tamamlamak ister. Müzik bir anda durmuş ve sözcükler derin sessizlikte havada asılı kalmıştır. Ses ve sessizlik arasında gidip gelen boşluklar, ses ve söz boşluk-

ları, yapının içindeki boşluklarda yankılanacaktır artık. Mimari, müziğin devamını getirir. Sessizliğe gömülmüş olan operanın üçüncü bölümü mimari bir yapıdır.

3. Kayıp Berlinliler Kitabı: Berlin'den toplama kamplarına götürülmüş insanların listesinden oluşan bir kitap. 1986 yılında Bundesarchiv tarafından basılmış olan iki ciltlik *Gedenkbuch*, bir tür isimler kitabı, Yahudi Soykırımı'nda öldürülen 128 bin Yahudi'nin isimlerinden oluşan dev bir ölüler ansiklopedisi; doğum yerleri, Berlin'den götürüldükleri en son adres ya da sokak isimleri, kampa götürülmek üzere tutuklandıkları yer, götürüldükleri toplama kampının adı, kayıt numaraları ve kimileri için de ölüm yeri ve zamanı. Tam adı: "*Gedenkbuch Berlins der juedischen Opfer des Nationalsozialismus*". 1939 sayımının belgelerine dayanarak oluşturulan kitabın ilk baskısı 1986 yılında yapılmış ve yalnızca Federal Almanya dahil edilmiş, kitabın 2006 yılında yapılan yeni "genişletilmiş" baskısında ise 1937 sınırları dahilindeki bütün Almanya hesaba katılmış. 1933 yılındaki 160 bin kişilik nüfus, 1939 yılında 75 bine inmiş, savaş sonundaysa geriye yalnızca birkaç bin kişi kalmış. Kitapta genellikle ölüm tarihi verilmemiş, daha çok götürüldükleri yerlerin bilgisi var, sık sık da intihar tarihleri görülüyor. Birçok isimde de göçmenliğe başlama tarihi ve göçmen olarak gittiği ülkenin adı yer alıyor. Ölümlere ilişkin herhangi bir belge bulunamadığında da "verschollen" sözcüğü kullanılmış; kayıp. Bu kitap bir şekilde, kökleri Prusya Hanedanlığı'na ve onun başkentine dek uzanan soyağaçlarını da gözler önüne seriyor. Berlin Yahudilerinin Berlin'den silinmelerinin tarihi. Müzenin ilk göstergeler sistemi böylece ortaya çıkıyor. Aslında *Yahudi Müzesi*, bu kitabın bir tür karşılığı: metinler, grafikler, istatistikler ve boşluklardan oluşan bir yapı.

4. Görünmez Yıldız: Libeskind, Berlin haritası üzerinde, Alman ve Yahudi kültürleri arasında derin bağlantılar kurmuş olan Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Walter Benjamin, Mies van der Rohe ve Paul Celan gibi birtakım önemli Alman Yahudilerinin yaşamış oldukları yerleri işaretliyor ve bunları çizgilerle birleştiriyor. Elde edilen tamamen rastlantısal biçim, bir diyagram olarak binanın yüzeyine uygulanıyor. Böylece ortaya, bireysel adreslerin var olmayan ışığıyla parlayan görünmez ve akıldışı bir yıldız çıkıyor.

Yahudi Müzesi, tüm bu göstergelerden örülmüş dev bir düzenek; içeride ya da dışarıda hiçbir bakış açısından kendisini tümüyle ele vermeyen, her adımda şekil değiştiren, boşluklardan, girinti çıkıntılardan, zikzaklardan, düz çizgilerden yapılmış bir makine gibi, büyük sessizliği içinde barındırdığı sayısız metafor, söylem, anlatı aracılığıyla sürekli olarak kendi kendisiyle konuşmayı sürdürüyor. Kenti, kentin tarihini, sokaklarını, yıkılmış evlerini, yok olmuş insanlarını birer işaret olarak kendi üzerinde taşıyor. Müze, birtakım kolajlardan, anlatı parçalarından, üst üste bindirilmiş görüntülerden, haritalardan, tarihsel referanslardan, imgelerden oluşan devasa bir metin, aslında. Yerin belleğini kendine mal ediyor, kendi üzerine dikiyor.

Bu çokboyutlu simgesellik yalnızca bir başlangıç. Bunlara bir de yapının içindeki hemen her mimari öğeye iliştirilmiş simgeler ekleniyor. *Yahudi Müzesi*'nin girişi, dışarıdan bakıldığında hiçbir bağlantısı olmayan *Berlin Kent Müzesi*'nde yer alıyor. Onun bir parçası, eki, uzantısı olarak tasarlanmış dev yapı, böylece hem derin bir ilişkiyi hem de özerkliğini imlemiş oluyor. Bu iki tarih temelden birleşiyor. Barok binanın içine oyulmuş bu boşluk, *Berlin Kent Müzesi*'ni yukarıdan aşağıya delip geçiyor, müzenin içinde varolmayışın anıtı gibi yükseliyor. Binanın üç ana aksı,

Yahudiler'in tarihinin üç evresini simgeliyor: Süreklilik, Sürgün ve Ölüm. Berlin'in süregiden hikâyesi olan ilk ve en uzun yolun sonunda, yerin 12 metre altından binanın en üst katına kadar çıkan, uçsuz bucaksız ve son derece dik bir merdiven yer alıyor. Yakup'un merdivenini simgeleyen bu yolun sonunda kör bir duvar var. İkinci aks "Soykırım Boşluğu"nda son buluyor. Tepesindeki ufak bir noktadan ışık alan, kapalı, karanlık, ürpertici bir boşluk burası. Binanın dışında tek başına duran bu kule, *Kent Müzesi*'nin içindeki gizli boşluk ile tam bir simetri oluşturuyor. Üçüncü aks ise, sürgünü temsil eden "E. T. A. Hoffmann Bahçesi"ne ulaşıyor. Burası binanın dışına açılan biricik "çıkış". Ziyaretçilerin geliş gidişleriyle hareket edebilen eğimli bir platform üzerinde yer alan 49 betonarme kolonun her birinin tepesine ağaçlar yerleştirilmiş. Köksap olarak sürgün bahçesinde, ağaçlar havada duruyor. Mekân adeta tersyüz edilmiş gibi. Zikzak biçimindeki binanın tam ortasından geçen düz ve süreksiz çizgi, ana eksen boyunca müzenin içinde dev bir boşluk oluşturuyor. Birbirinden farklı boyutlardaki bu altı boş kule, sergi mekânlarını bölerek aşağıdan yukarıya uzanıyor. Müzenin ziyarete açık olmayan tek bölgesi bu kuleler. Yalnızca bir boşluğu, bir yokluğu, bir kayboluşu sergiliyorlar.

Görmek olanaksız. Hiçbir şey göremezsiniz. *"Sen, hiçbir şey görmedin!"*

Görebileceğiniz biricik şey, birbirlerini taşıyan, birbirlerini yineleyen, yer değiştirip duran işaretler dizisi: dışarıdan bakıldığında, binanın tepe noktalarından birinde birbirlerini kesen çizgi ve boşluklardan oluşan bir şekil dikkatinizi çekiyor; ışıkla yazılmış bu satırlar, yapının planından başka bir şey değil, binanın di-

binde süregiden görünmez ilişki şeması burada açığa çıkarılmış, kendi üzerine eklenmiş. Cephe, dış, içi, temeli yineliyor.

Birbirine bağlanan dört yapı, bina içinde bina, boşluk içinde boşluk. Sanki, mümkün olsa, olabilse, Berlin'deki bütün seçilmiş yapıları, kayıp binaları, bina boşluklarını birbirine dipten, yeraltından bağlayacak devasa bir labirentin ana merkezi burası.

Libeskind, temsil edilemeyeni, temsil etme zorunluluğuyla birleştiriyor. Kendisini birdenbire içinde bulduğu bu aporiden çıkış yoluna da kendi dili içinden ulaşıyor. Proje öncesi dönemde pek çok mimarın sürekli olarak alana geldiğini, fotoğraflar çektiğini, *olayı* anlamaya çalıştığını belirtiyor. Oysa ben hiçbir şey yapmadım. *Her şey kafamda hazırdı çoktan.*

Müze, dış cephesini baştan aşağı kaplayan çinko zırhın üzerine kazınmış tüm işaretleri, yarıkları, delikleri, girinti çıkıntıları, noktaları, boşluklarıyla dev boyutlarda bir müzik kutusunu andırıyor. Tersine çevrilmiş, altüst edilmiş bir *lanterne magique.* Kutunun dışını kaplayan kartondan (çinkodan) delikli levhalar, tabakalar, şeritler, kartlar üzerindeki her boşluk bir notayı temsil ediyor. İğneli silindir dönmeye başladığında, kâğıt tomarı nota kapaklarından geçiyor, her boşluk içinden hava akıyor ve org borularından birini harekete geçiriyor. Müze, bir tını makinesi. İçinde kayıp bir kitap saklıyor: katlanmış, kıvrılmış, zikzak biçimindeki kitabın sayfaları tek tek düzenekten içeri girdiğinde, üzerindeki boşluklar mekânın her yerinden hissedilebilen titreşimler yayıyor. Mimari zamansallaşıyor, adım adım, seslerin ve sessizliklerin, satırlar arasındaki boşlukların hesaba katılmasıyla, yavaş yavaş ortaya her ziyaretçinin kendi icrasını gerçekleştirdiği bir müzik yapıtı çıkıyor. Bir ses çizgisinin, bir an için ortadan kaybolup sonra yeniden, birdenbire karşınıza çıkması gibi.

Müze hiçbir şey göstermiyor, gösterecek hiçbir şeyi yok, görüntüye karşı bir tasarım, yalnızca bir boşluk sergilenebilir burada. Boşluklara açılan pencerelerin amacı da bu olanaksız seyir; boşluğun seyredilmesi, izlenecek hiçbir şey olmamasının izlenmesi. Kayboluş'un seyri. Kendi içine kapanmış, kendisine bakıyor gibi, böylece bir içsel manzara yaratıyor, binanın içinde açılmış manzara boşluklarıyla kendi kendisini izleyen bir yapı; dışarıda başlayan mekânı izleme eylemi, içeriye girince de değişmiyor, yalnızca yer değiştirmiş oluyor izleyici, ama bu kez de içeriden içeriyi izlemeye başlıyor. Ufku, manzarayı, yer duygusunu ortadan kaldıran bir zamandışılık.

Biri birçok parçaya bölünmüş düz çizgi, diğeri sürekli ama dolambaçlı, eğri büğrü, yılankavi çizgi. Tema üzerine çeşitlemeler. Yapı bu çizgiler boyunca, üzerinde, aracılığıyla deviniyor. Daha başka çizgiler de var, içeride dışarıda. Yürüme çizgisi, seyretme çizgisi, çizgileri birleştirme çizgisi. Hepsinin üstünde, dişli, çentikli, çıkıntılı, tırtıklı, keskin ve sivri uçlu ışıklı şimşek, Yahudi Yıldızı'nın yapıbozuma uğratılmış hali, asılı duruyor.

Libeskind'in mimarisi ziyaretçinin kendisini bir şekilde o zamanda, orada bulunma hezeyanına kaptırması için baştan çıkartıyor. Bu bir yeniden-üretim. Uzun, karanlık, buz gibi kulenin arkanızdan kapanan ağır kapısıyla içine girdiğiniz boşluk, Benjamin'in *kenotaphion*'u, boş mezarı gibi.

Yahudi Müzesi, saf kurmaca. Sürekli kendine dönüşlü bir yapısı var. Bir tür karşılıklı aynalar oyununu mekânsal düzlemde yineliyor. Anlamla, içerikle, tarihle aşırı yüklenmiş, dolmuş taşmış bir yandan, bir yandan da her şey gibi bunların da aslında yalnızca birer eğretilemeden ibaret olabileceğini imler gibi. Hem anlama önem veriyor hem ona ulaşmayı olanaksız kılıyor. Hak-

kında konuşulamayacak olan karşısında susmayı, kendi girdabına çekilmeyi seçiyor.

Büyük, gösterişli bir retorikle, anlatıyla, hikâyeyle donatılmış bir yapı, bu retoriği de bilerek, kararlı bir şekilde seçmiş görünüyor: bu kadar kitsch anlamsal bağlantılarla bir şeyleri gizliyor sanki. Müzenin dili, gösterdiği, zorladığı dilden farklı bir dili gizliyor, kendi içinde.

Libeskind'in mimari kurgusu daha çok postmodern bir biçimi kendisine mal ediyor. Her şeyin kendisine dönüşlü olduğu, sonuçta yalnızca kendisinden bahsedilmesine izin veren bir tür geridönüşümlü yapı söz konusu. Özgöndergeli ya da düşünümlü. Her ne olursa olsun, tüm anlamlar anlam çizgileri birbirlerini yakalamak için oradalar. Mimari kurmaca. Aşağısı



ve yukarısı, düz ve eğri çizgiler, boşluklar ve içine girilemez bölümler vs. Her şey, siz daha oraya adımınızı atmadan, okumaya

başlamadan işlemeye başlamış bir makineyi andırıyor. Kafkaesk bir tür anımsama makinesi. Program belli, plan belli. Kendisini gizlemiyor, daha doğrusu, tepeden tırnağa her şeyi gizliden gizliye yürüttüğünü gizlemiyor.

Bir yandan tamamen gizlenmiş bir yapı, bir yandan da mimarinin görünür dili, tüm öğelerin belirli bir anlatıcı rolü üstlenmesini, düzenleme yoluyla kendilerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini kesin bir biçimde açığa çıkarmalarını sağlıyor. Bir yandan örtülen, diğer yandan aşikâr kılınıyor. Bu da mekânın yarattığı anlamsal, simgesel, hatta fiziksel gerçekliği gergin bir çizgi üzerinde salınmaya itiyor. Kesinlik ve belirsizlik arasında bu gidiş geliş, öğelerin yer değiştirmesiyle daha kapsamlı bir üst labirentin oluşmasına yol açıyor.

Boşluklar belirli bir yeri tanımlar, bu yer aslında var olmayan, sanal bir koridordur, galerileri doğrudan kat eder, giriş yükseltisinden öteki uçtaki tepe noktasına kadar; bu koridor bir ulaşım yolu değildir, tam tersidir, hiçbir yere götürmez, çıkmaz.

Hiçbir işlevi olamayan yararsız bir uzamdır burası. Gizli ve canavarsı bir şiddet sinmiştir her köşesine. Bu şiddet sürekli olarak kendini gösterip geri çekilir; yalnızca uçaktan görülebilen şimşek biçimi gibi, ağaçların arasına saklanmış, kendisini gizlemiş, yüzündeki yüzlerce dikiş iziyle. Nostaljiyi yok eden, inkâr eden boşluklardır bunlar. Müze fikrini bile dışlayan, müzeye, müzeciliğe, anıtsallığa karşı çıkan bir karşı-anıt.

Anımsama mekânı olarak müzenin içine oyulmuş unutma boşlukları, bazı şeylerin asla anlatılamayacağını, gösterilemeyeceğini, sergilenemeyeceğini göstermektedir. Anlatılamaz olan burada direnir, satırlar arasındaki boşluklardan mimariye, manzaranın boşluklarına uzanır.

Postmodernizmin metin odaklı üretim sürecinin en çarpıcı yapıtlarından biri *Yahudi Müzesi*.[2] Her şeyi anlamak için önce metni okumanız, bağlantıları çözmeniz, sonra dönüp yapıta bir kez daha bakmanız gerekiyor. Hâlâ bir şey anlamadıysanız, önemli değil, nasıl olsa metin sizinle birlikte, evde bir kez daha okursunuz, yapıtı görmeseniz de olur.

Libeskind tabii ki çok karmaşık bir iş yapıyor. Müze, müze olarak anıt ve müze olarak heykel kategorilerini birbirlerine kırdırıyor. Her birinin bellekle ilişkisini yeniden değerlendirmemizi sağlıyor. Ama bu bir yerde tıkanıyor yine de.

Libeskind'in amacı, içinde tarihin yer alacağı, dile geleceği, temsil edileceği bir yapı inşa etmek. "Tarihsel roman" türüyle neredeyse aynı kapıya çıkan bir program değil mi bu? İçindekilerin hepsinin gerçek olacağı ve fakat kurmaca bir yapı, strüktür, çerçeve inşa etmek. Tarihsel Roman ile Tarih Müzesi'ni birlikte ele almayı gerektiren bir açmaz.

Yahudi Müzesi, 2001 yılında, 11 Eylül'den iki gün önce açılmıştı. Libeskind bu retorik israfının bir başka örneğini, yıllar sonra, İkiz Kuleler'in yerine yapılacak Özgürlük Anıtı tasarı-

2 Metne bağlı müze fikrinin en dikkat çeken örneklerinden biri de hiç kuşkusuz *Masumiyet Müzesi*. Müze, doğrudan metinden, kurmacadan hareketle kurulmuş. Dolayısıyla, kendisinin müzesi olma gibi bir iddiaya sahip. Orhan Pamuk'un, özelikle Orhan Koçak'ın altını çizdiği ve *Kara Kitap*'ta doruk noktasına çıkan kendi kendisini temsil eden yazınsal mekanizmaların en saf örneği bu anlamda. Yapı olarak "Masumiyet Müzesi", hem kendisini temsil ediyor hem de kendisini de kapsayan, gerçekliği, gerçek bir binayı da içine alan kurmaca bir kitabın bir parçası olarak konumlanıyor. *Masumiyet Müzesi*, başlangıçta düşünüldüğü, tasarlandığı şekliyle, metin olarak, yalnızca bir "Müze Kataloğu" görünümünde ortaya çıksaydı, kendisini, var olmayan, okunamayan bir romandan hareketle gerçekleştirilmiş gerçek bir müzenin kataloğuna indirgeseydi, çok daha güçlü bir yapıt olacaktı kesinlikle.

mıyla verdi. Gerçekleştirilemeyen "Potsdamer Platz" tasarımının ardından Libeskind'in *Ground Zero* için seçilmiş olması şaşırtıcı değildi. Kentin içinde yer alan devasa boşluklar, yalnızca belleklerde yaşamayı sürdüren yok olmuş yapılar üzerine inşa edilecek yeni yapılar konusunda "star" mimarın tuhaf bir çekiciliği söz konusu. Sıfır mekân, akışkan retorik. World Trade Center'ın yerine önerdiği iş de, klişenin klişesi göndermelerle doludur.

Oysa burada sözü edilen, fazlasıyla karmaşık bir bellek. Feshedilemez, doğrulanamaz, yanlışlanamaz, çelişkili anılardan oluşan bir toplam. Şu soruyu sormak gerekiyor burada. Kendisi adına konuşmadan, yok olmuş bir Yahudi kültürüne nasıl ses verilebilir? Onarmaksızın, yama yapmaksızın, dikiş yerlerini, izlerini açıkta bırakarak, açık bir yara nasıl gösterilebilir? Aynı çatı altında bu çelişkiler nasıl bir arada yer alabilir? İçini doldurmaksızın bir boşluğa nasıl biçim verilebilir? Biçimsiz olana nasıl mimari bir biçim kazandırılabilir?

Tek taraflı, tek bellekli olmadan, ötekini, silinmiş başka bellekleri de hesaba katarak anımsamak mümkün mü? Parlak bir retorikle işlenmiş, Tarih'ten, Soykırım'dan, Bellek'ten büyük harflerle bahseden makinenin teklediği yer burası.

Bellek ne kadar karışıksa, onun temsili de bu karışıklığa aynı oranda sahip olmalı, bu karışıklığı temsil etme stratejilerini geliştirmeli. Böyle bir belleğin mimari ya da anlatısal karşılığını gerçekleştirmek, bütün bu farklı bellekleri hesaba katmayı gerektirir.

Libeskind savaşın, şiddetin, yıkımın, soykırımın betimlemesini gerçekleştirmek istiyordu. Betimlenemeyenin betimlenmesi için temsil olanaklarının zorlanması gerektiğini düşündü. Oysa başka bir yerde, aradığı her şeyi neredeyse hazır bir halde birdenbire karşısında bulabilirdi.

Anıt-Müze'nin yalnızca kendine gönderen, geçişsiz, salt retorik yapısının, bellek mekanizmalarına sokulan bir çomağa nasıl dönüşebildiğini görmek için, bir başka yere, asıl yere, olayın yaşandığı âna (*Shoah*'dan bir sahne → Simon Srebnik: "burası, evet işte burası"), Kamp-Müze'ye geri dönmek gerekiyor. *Yahudi Müzesi*'nin gerçekleştirilmesinin ardındaki olayın gerçekten yaşandığı yerin, Auswchitz'in, bir yer olarak ortaya koyduğu paradokslar, bu yerin anısının başka bir yerde sürdürülmesini amaçlayan müzenin tuhaf durumunu gösteriyor. Gerçek yerler yer-olmayanlara, müzeler müze-olmayanlara dönüşüyor.

Mimar, artık evinde olmayan, ağırlanamayan bir belleği ağırlamakla yükümlüydü. Ortaya mükemmel olduğu kadar kurmaca bir imge çıkardı. Lanzmann'ın görüntü karşısındaki tavrını anımsayalım. Haklıydı, şüphesiz, her şey bir imgeye varmak için değildir, her zaman.

Sorun, uzaklık açısından yinelenemeyecek tekil deneyimin, olayın yinelenebilirliğine hüküm verme aymazlığından kaynaklanıyor büyük oranda. Anımsamanın zorunluluğuna hükmedenler, işin hiç de öyle kolay olmadığını bilmiyorlar şüphesiz. Anıların nasıl değiştiğini, değişebildiğini, anımsananların çoğunlukla sadece kendilerini anımsatan birer bellek anıtına dönüşüverdiklerini. Anımsamanın keskin bir bıçak olduğunu.

Blanchot'nun Beckett için sorduğu "Konuşan kim?" sorusunun karşısına "Anımsayan kim?" sorusunu yerleştirmek gerekiyor, anımsamanın karmaşıklığını görebilmek için. Kim, kimin adına, neyi anımsıyor? Kimin anısı bu, şimdi?

11

Yer Değiştiren Kasaba

Sebald *Göçmenler*'de, Paul Bereyter'in çocukluk anılarını Bruno Schulz'un kasabadaki çocukluğunun içinden geçirir. "Çocukken mağazadaki her şey ona yüksek gelirdi, biraz kendisi küçük olduğundan, biraz da raflar gerçekten dört metre yüksekliğindeki tavanın en üstlerine kadar ulaştığından. Vitrinlerin arkasında sadece küçük tepe ışıkları bulunduğundan, dükkân güneşli yaz günlerinde bile yarı karanlıktı. Bu loşluk, demişti Paul, üç tekerlekli bisikletiyle dükkânın en alt katında dolaşan bir çocuk için daha da belirgindir. Masaların, kasaların ve tezgâhların arasından geçerken insanın burnuna çeşit çeşit kokular gelirdi. Kâfurun ve inciçiçeği sabununun kokuları en keskinleriydi; buna karşılık keçe kokusu sadece rutubetli havada, sardalye ve beziryağınınkiyse sıcakta hissediliyordu. Sonra Paul, anımsadıklarından gözle görülür biçimde hüzünlenerek, saatlerce, karanlıkta hiç bitmeyecekmiş gibi gözüken sıra sıra kumaş toplarının, parlayan çizme konçlarının, konserve kavanozlarının, çinko ibriklerin, kamçıların ve en güzeli de, küçük cam bölmelerin arkasında kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor renklerdeki Gütermann'ın ibrişimlerinin gözüktüğü dolabın arasında pedal çevirdiğini söyledi."[1]

---

1 *Göçmenler*, s. 51-52. Benzer sahnelere Schulz'un tüm hikâyelerinde rastlamak mümkün. "Örneğin, bir takım elbise –o bölgeye özgü ucuz bir şıklık yansıtan bir takım– ısmarlamak üzere bir terzi dükkânına girdiğinizde, dükkânın içinin büyük ve boş, salonlarının yüksek tavanlı ve renksiz olduğunu görürdünüz. Salonun nerede bittiği belli olmayan ta-

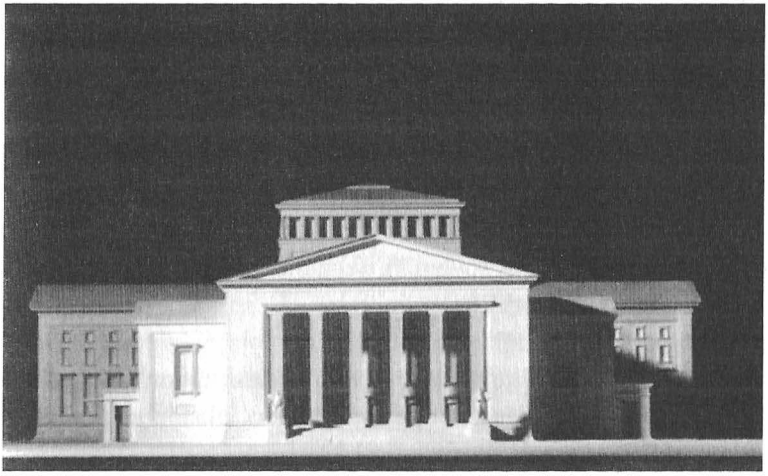
Tıpkı küçük bir kasabanın lisesinde resim öğretmenliği yapan ayrıksı, Kafkaesk bir figür olan Schulz gibi, Sebald'ın ilkokul öğretmeni Bereyter de, tüm yaşamını geçirdiği S. kasabasından bir türlü ayrılamaz. Her ülkeden kaçma denemesinde, onu Almanya'ya geri dönmeye yönelten, hatta belki zorlayan şey, aslında tepeden tırnağa Alman oluşu ve Alpler'in yamacındaki bu ülkeye ve bu sefil S.'ye olan bağlılığıdır. Bu figürde Sebald'ın anavatanıyla ikircikli ilişkisini görmek mümkün. Kaçmak ya da sıkışıp kalmak arasında uzun boylu bir fark yoktur. Sebald'da sürekli karşımıza çıkar bu yadsınamaz gerçek; coğrafya değişir, kentler farklılaşır, yolculuklar birbirini izler ama hep geriye, o geri dönülmez âna, kurtulmanın olanaksız olduğu anı tabakasına geri dönülür.

Bu tipik Schulz iklimi, *Austerlitz*'te, yazarın kasabasına yapılan doğrudan göndermeyle bir kez daha pekiştirilir. "Kanepenin bir

---

vanına doğru sıra sıra kocaman raflar yükselir, gözlerinizi gökyüzü –o semtin adi, solgun gökyüzü– olması olanağı da bulunan tavana doğru çekerlerdi. Öte yandan, kapının aralığından görülebilen depolar kutularla, sandıklarla tıka basa dolu olurlardı – çatıya kadar yükselen dev gibi bir dosya dolabı, boşluğun geometrisinin, yokluğun kerestelerinin içinde yoklara karışırdı. Bir muhasebe defterinin sayfaları gibi düzgün çizilmiş büyük gri pencerelerden içeri günışığı girmezdi, ama dükkân yine de gölge düşürmeyen, hiçbir şeyi belirginleştirmeyen, tatsız, ne olduğu belirsiz gri bir ışıkla dolu olurdu. Çok geçmeden ne istediğinizi öğrenmek, sizi durmak bilmeyen yavaş satıcı gevezeliğine boğmak üzere, şaşırtıcı derecede alçakgönüllü, yumuşak başlı, zayıf, genç bir adam görünürdü. Ne var ki durmaksızın konuşarak kocaman bir kumaş parçasını açtığında, kumaşı üzerine koyup katlayıp büküp hayali ceketlere, pantolonlara dönüştürdüğünde, bütün bu yaptıkları ansızın gerçekdışı oluverir, yapmacık bir komediye, her şeyin gerçek anlamını gizlemek için uydurulmuş bir şeye benzeyiverirdi." Bruno Schulz, *Tarçın Dükkânları*, "Krokodil Sokağı", YKY, s. 76-77.

ucunda tanımadığım bir bey oturuyordu. Kucağında Hz. Süleyman'ın tapınağının çam ağacından ve mukavvadan yapılmış altın renginde bir maketi vardı. *Drohobycz'ten Frohmann*, diye tanıttı kendini ve hafifçe eğildi, sonra tapınağı İncil'deki modeline göre yedi yıl çalışarak yaptığını ve şimdilerde gettoları dolaşarak herkese gösterdiğini anlattı. Bakınız, dedi Frohmann, kulelerin tüm çıkıntıları, bütün perdeler, her eşik, her kutsal eşya İncil'deki gibi. Bana gelince, dedi Aurach, maketin üzerine eğildim ve hayatımda ilk kez gerçek bir sanat eseri gördüğümü anladım."[2]



Bruno Schulz'un, Polonya avangardının en etkin, etkileyici üç isminden; 'üç silahşörler', 'kutsal üçlü', 'üç sancılı kafa' türünden tanımlamalarla her seferinde bir arada anılagelmiş olan üç ana karakterden biri olduğu, Witkiewicz ve Gombrowicz'le birlikte

2 *Göçmenler*, s. 168. *Abç.*

derin, karanlık, ironik, acıalaycı, radikal, karamsarlığı ölçüsünde gerçekçi bir yapıta damgasını vurduğu söylenegelmiştir hep. Bu üçlü yapıt, Polonya modernizminin çıkış noktasını, belkemiğini oluşturan, kendisinden sonrakileri derinden etkileyen, karmaşık bağlantıları ve öngörüleriyle 20. yüzyıl Batı yazınının vazgeçilmez, görmezden gelinemez bir parçasını oluşturan, evrensel bir sözü, bir karşı çıkışı beraberinde getirmiştir.

Schulz, yaşamı ve yapıtıyla, üçlünün belki de en sıradışı, en şanssız, en dışta kalan, dışta bırakılan figürü. Yazmaya geç başlamış, az yazmış, genç yaşta ölmüş olması yapıtının yarıda kalmasına, ancak yıllar sonra keşfedilmesine neden olmuş. "Schulz'un büyük bir ustalıkla örtünen kronik ironisi ile Gombrowicz'in apaçık, atak hatta obur denebilecek koyuluktaki alayı arasındaki keskin fark bile bu iki uğultulu adamı birbirlerinden ayırmayacaktır," diyor Enis Batur, "Polonya'da Trajik Başkaldırı" adlı denemesinde. Bu iki büyük öncünün yapıtları arasındaki fark, en az çıkış noktalarının, kendilerini ortaya koyuş biçimlerinin, Deleuze'ün Kafka için söylediği, Almanca içinde "minör bir dil" kurma çabasını, gerçekten minör bir dil içinde gerçekleştirme tutkularının benzerliği kadar büyüktür.

Gombrowicz, dili, şeylerin, görünümlerin, nesnelerin anlamlarını yok etmek, içlerini boşaltmak, onları ani bir güçsüzlüğün etkisi altına sokmak; başka, fazladan bir görsellik sunmamak, önermemek için, imge düzenini, en azla yetinen, yinelemelerle, jestlerin, nedensiz, durduk yere 'davranma'ların, bağlamından kaydırılmış eylemlerin sonsuz döngüsüyle işleyen bir anlatılamazlık anlatısı içinde eritmek amacıyla kullanır; görüntülere, bildik, 'ezberlenmiş' doğanın aldatıcı, gözkamaştırıcı verilerine güvenmez, önümüzden gelip geçen sahnelere olabilecek en karmaşık niteliği vermek suretiyle, onları yoğun, kusursuz bir boşluğun, küstah bir yokoluşun içine yerleştirir. Gombrowicz'in

yazısı, her anın içine sinmiş olan belirsizliği, pornografiyi, çift anlamlılığı, eksikliği, dönüşümü imler.

Schulz'un yapıtı, Gombrowicz'in yaklaşımından, onun yazınsal tutumunun tam tersi yönde hareket ederek, dili, her türlü kaçış olasılığını yok edecek derecede soyma, indirgeme, nesne haline getirme çabasının –Gombrowicz'in bu niteliği, onun, Yeni Roman'ın öncüsü olarak kabul edilmesinde başlıca rolü oynamıştır– karşıtı bir yol izleyerek ayrılır. Tam da bu yüzden Schulz, bir diğer önemli yazınsal anlayışın, Poe ve Kafka ile başlayan, Borges, Cortázar, Calvino ile süren fantazmagorik edebiyatın kilit noktalarından, hatta öncülerinden biri olarak kabul edilmiştir. (Tıpkı Primo Levi gibi, tuhaf bir öngörüyle Kafka'nın *Dava*'sını Lehçeye çevirir.) Schulz, sonuçta belki de yine aynı anlatamama noktasına ulaşacak olsa da, yazısını binbir imgeyle, göz alıcı, parlak nitelemelerle, şaşırtıcı betimlemelerle donatmak, yönsüz, yönelimsiz anlatısının içine bolluğun, bereketin, övgünün sınırsızca dağıtıldığı, çocukluk anılarının, olgunlaşmamışlığın altın çağının söylensel dünyasını yerleştirmek, masalları, efsaneleri kendi diliyle yeniden söylemek ister; öykülerinin, büyülenmenin, görkemin, lirizmin, abartmanın, eğretilemenin, coşkunun tanıklıklarına dönüşmesini bekler. Oysa bu saf niyetin karşısında, Schulz'un kendi elleriyle yarattığı, belki de yakasını bir türlü bırakmayan yazınsal bir tutum, takıntı, sapkınlık derecesine varan bir dürtü, sinsice beklemektedir: büyük bir ustalıkla örtünen kronik ironi.

Bruno Schulz'un yapıtı, gerçekte, neyi içeriyor, neyi dışarıda bırakıyor? Neyi örtüyor, dile yediriyor, gizliyor? Okuru nasıl çift taraflı bir oyunun içine sokuyor? Böylesine rastlantısal, eksik, paramparça bir yapıtın, ortaya çıkışından bu yana yorumların, aşırı-yorumların kıskacından kurtulamamış; içerdiği, belki de yazısının 'bu şekilde' olmasını sağlayan, ona çözümsüzlüğünün

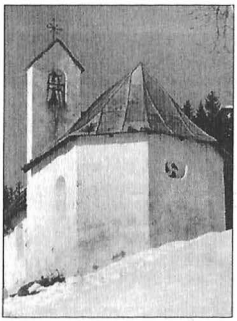
verilerini sunan bilgi birikiminin, göndermelerin, özyaşamöyküsel malzemenin, istemeden yüklendiği dilsel, dinsel, ırksal temsil sorunlarının doğurduğu yanlış okumalardan, kaydırmalardan yakasını sıyıramamış; dönüp dolaşıp, yapıtın gerçek kaygılarını,



takıntılarını gözardı edecek ölçüde büyük, coşkulu, tuhaf bir kendinden geçmeyle, bir tür tabu haline gelen geleneğin yıpratıcı kurgularıyla, 'Musevilik'le, 'Büyük Cemaat'in çevreniyle özdeşleştirilen bir yapıtın sağlıklı bir yorumu yapılabilir mi?

Schulz'un yaratı alanını oluşturan birbirinden farklı öğeleri, öyküleri, çizimleri ve yaşamöyküsünü, dışarıdan sızmaya çalışan kışkırtıcı okuma olanaklarını bir an için görmezden gelerek, yalnızca birbirleriyle karşılaştırarak, birbirlerini etkileme, açınlama, giderek var etme oranlarını hesaplamaya girişerek yeniden anlamlandırmaya çalışmak, orada, dipte yatan sancıya, gerçekliğin

dönüştürülmesi, anıların, anlatının kırılması, kaydırılması, dile gelen zamanın ezilip büzülmesi, mekânın bir anda tersine çevrilmesi, 'çocukluk günlerinin, küçük bir taşra kasabasının sevimli insanlarının yaşamının düşsel betimlemesi' bildik, sıradan yaklaşımının altüst edilmesi, dilin her şeye baskın çıkarak tüm bu yaşantıların, öykü kırıntılarının üzerine atılması, her yeri, her figürü, tiplemeyi egemenliği altına alması adına geliştirilen yazınsal stratejiyi görmeye, göstermeye çalışmak olası mıdır?





Schulz tam da bunu yapmaktadır aslında. İroniyi, alayı yapıtının içine öylesine büyük bir yetkinlikle gizler ki, ilk bakışta, orada, yerel bir malzemenin olanaklarıyla hareket eden, dışavurumcu,



Kafka'yı taşra ikliminde yinelemekle yetinen öykülerden *fazlasını* göremeyiz. Kaygı, korku, saçmalık, acı, dilin büyüsünün, oyunlarının arasında görünüp kaybolur. Grotesk mikrokozmos, alegoriyi, karabasanı, kötülüğü örter; yıkım, başkaldırı düşüncesi ancak dilin içinde işler, dille birlikte var olabilir: "(...) onların sıkıcı konuşmaları, gelişmesini tamamlamış bir günü, boş ve gri bir salıyı, geleneksiz, kişiliksiz bir günü ansızın gözler önüne serdi."

Görkemli, büyüleyici güzellikleriyle ilerleyen bir sahne bir anda alacakaranlığın karamsarlığına, kötülüğüne bürünüverir, ortalığa, kaçarken attıkları kurtçuklarla insancıklar yayılıverir. Ölüm, dirimin hemen yanı başında var olmayı seçmiştir. Dil bizi sürekli şaşırtmaya, yön değiştirmeye, algı düzeneklerimizle oynamaya devam eder; cümleleri sonlandıran eylemlerin seçimi, her seferinde okumaya yeniden başlamamızı, Schulz'un seçimlerine en az onun kadar titizlikle eğilmemizi gerektirmektedir.

Schulz'un sihirli evreninde, kasabanın gündelik hayatının içinde yer değiştiren, birbirlerine eklemlenen nesneler yer almaktadır. Çocukluk'u yapan nesneler: top top kumaşlar, mankenler, fetişler, değersiz, tapon, ucuz mallar. Bir karabasandan devşirilen kristal yazı eşliğinde büyüklerin dünyasında çocuk gibi, çocuk olarak dolaşır yazar. "Babam, sonbahar mallarının sıralandığı bu askerî donanım deposunda dolaşıyor, kumaş yığınlarının kabaran enerjisini, mevsimin gücünü bastırıyor, yatıştırıyordu."

Schulz olumlarken, satır arasında, cümlenin toparlanmasına yakın kısacık bir vurguda derin bir ümitsizliğin, bocalamanın, dışarıda bırakılıyor olmasından kaynaklanan mesafeli tutumunun yalın belirtilerini sunuverir okura: "Bütün bunlar fark ettirilmeden olacak, okur şok geçirmeyecektir. Kim bilir? Belki şimdi, bunun sözünü ederken bile, bu pis iş başlamıştır ve biz de bir çıkmaz sokağa girmişizdir."

Bu öyküler yalnızca *olmaya* çalışıyor, gerçeğin zemininin kendilerini taşıyıp taşımayacağını denetliyorlardır. Schulz'ta her şey çoğalır, artar, büyür, yüzeyi kaplar, evrene yayılır, yıldızlara, takımyıldızlara dek uzanır. Yadsıma, tiksinme, nefret, kişinin kendisiyle acımasızca dalga geçmesi, parodi, psikanaliz, mitoloji, karşılıksız cinsel tutkular, soykırım, savaş, ancak bu görünmez evren tasarımı, bu büyük kozmoloji içinde ayakta kalmayı, metne katkıda bulunmayı başarabilir. Büyük mevsimin gecesinde, Schulz, masallarının, çürümekte olan o olağanüstü kainat kitabının sararan sayfalarına karışmalarını, harflerin arasına gömülerek orada eriyip gitmelerini gizlice umut etmektedir.

Schulz'un çizimlerine bu bağlamda, nasıl bakmak gerekir? Orada neyi görmek, neyi görmezlikten gelmek zorunda kalacağız? Bu çizimler yapıtın bir katmanı, dışyüzü, arayüzeyi olarak görülebilir mi? Yoksa resimlerin gizli, kapalı, erotik, pornografik, mazoşist, sapkın dünyası, yadsınamaz bir yönüyle büyülü gerçekçiliği önceleyen, yüceltmeyi, abartmayı, coşkuyu, dünyanın ilk, masum, dokunulmamış anlarını yücelten, önümüze yepyeni bir bakış alanı seren, sıradanı, gündelik hayatın öğelerini şaşkınlık verici bir betimleme yeteneğiyle –dürtüsüyle– elden geçiren yazının bir tür değillemesi midir? Belki de imgelere, öykü ikliminin içinden, yazının ışığı, yönlendirmesi altında bakmak, oradan iki ayrı uzama, yapıt ve yaşam alanına yansıyan verileri, onlardan kaynaklanan çıkmaları, apaçık göstergeleri, örtük imleri derlemek gerekiyor. Belki ancak o zaman, imgeleri yerli yerine oturtma, yapıtla yaşamın çakışan, ayrışan çizgilerini anlamlandırma, öykü kahramanlarının, tüm delidoluluklarına, kaçıklıklarına, yaşama sevinçlerine rağmen ortaya çıkmayan cinsel tutumlarıyla, sapmalarıyla, içsel, korkulu, ürkünç yaşamlarıyla karşılaşma şansını elde edebiliriz.

Maurice Nadeau, Schulz'un kendisi için çizdiğinden söz eder: "Kompozisyonlar, krokiler, karikatürler. Sokak sahneleri, ev içi sahneleri. Kendilerini çıplak kızlara ya da kırbaçlı şişman kadınlara kamçılatan, genellikle cılız, silik, sukafalı erkekler. (...) Dişil öğenin mazoşizmini ve sadizmini açığa vuran otoportreler (...)"

Schulz'un öyküleriyle desenleri örtüşmez: dilinin kıvrımlarında, sıfatlar denizinin derinliklerinde, şiirsel imgelerin kat izlerinde beliriveren acımasızlık, şüphe, korku, terkedilmişlik duygusu, soykırım öngörüsü, savaşın yaklaşmakta olduğu sezgisi, burada, desenlerde, kendisini çok daha rahat, belki de biçem kaygısından, yazınsal takıntılarından, modernist yaklaşımından bağımsız, son derece özgür, acemi, çocuksu hissettiği bir alanda, bir tür yan uğraşın içinde, karşımıza iyice belirginleşmiş, daha vurucu, yıpratıcı bir şekilde çıkar, düzyazının satır aralarında gizlenmiş şiddeti açığa vurur, başat simge mekanizmasına dönüşür. İmgeler burada çoğunlukla, yazısının getirdiği kıvraklıktan, virtüöziteden; indirgeme, örtme, gizlerken birdenbire, tek bir eylemle yeniden su yüzüne çıkarma, içerideki asıl niyeti belli etme oyunundan mahrum bırakılır.

Desenler kesinlikle bir başka yakada, dilin, anlatının dışında, geçişliliğin, zamansızlığın uzağında kalmıştır. Aykırı bir düşünce öne sürülebilir, belki: desenler başka bir metnin içinden kopup gelmiştir. Onları ele geçirmemiz, kavramamız neredeyse olanaksızdır: kayıp bir kitabın illüstrasyonları, belki de hiç yazılmamış, yazılmayacak bir kutsal kitabın, *Putperestlik Kitabesi*'nin aynasıdır bu. Aynı yokluk, arada kalmışlık, ikililik, eksiklik durumu, Schulz'un metinleri için yaptığı çizimlerde de ortaya çıkar; sürekli devinen, garip bir gizilgüçle, mistik bir itkiyle sürekli davranan, jestlerle, jestlerin içinden, bir jest olarak konuşan, bağıran, çağıran, haykıran baba, desenlerde bambaşka biri oluverir. Anlatıcının, yeni koşullarla karşılaşınca, bedeninin içine yerleşik

belleğinin kaynağına dalıp körlemesine, telaşla araştıran, hayatı deneyen, yaşamın en temel gizini taşıyan Nemrud adlı köpekle, bu basit, oyuncağa benzeyen biçime indirgenmiş yaratıkla kurduğu akıl almaz ilişki, öykünün illüstrasyonunda, beklenmedik karşılaşmalarla, zevklerle, heyecanlarla böylesine dolu olan yaşamın, o kusursuz girişimin dışına savrulmuş, terk edilmiş, birbirlerine sığınmaktan başka bir umutları kalmamış yapayalnız iki canlının ürkütücü yalınlığına dönüşür; imgeyle yazı arasındaki uzaklık bizi sürekli bir gerilimin kaynağına gönderir.

Bu iki dışavurum çabası arasındaki boşluk bir türlü doldurulamıyor, belki de o boşluk hep orada kalacak; dile gelmeyenin, ele gelmeyenin, anlatılamayanın, saçma bir ölümle yok olup gitmenin boşluğu.

Schulz'un desenlerinde Drohobycz halkı son derece tuhaf biçimlerde çıkar karşımıza, gerçeküstü damar kasabanın iklimine sızmıştır; orada her gün tuhaf işler dönüyor, ele geçirildiklerinin farkında olan kasaba sakinleri, Schulz'un imgeleminde, her gece, ruhlarını ele geçiren fantezi dünyasında gövde gösterisi yapıyorlar, birbirlerinin bedenlerini ele geçirmek istiyorlar. "Gündelik", onların her gün yenilenen biricik malzemesi.

Erotik, giderek pornografik olan, kasabanın ele geçirilemezliği. Burası ne söylensel bir yer, ne olağanüstü bir mekân, ne sapkın bir bölge; yalnızca özyaşamöyküsel kasabadır. Eğilimlerinin farkında olan, kapalı devrede bunları yeniden üreten, hiçbir zaman sergilemeyecekleri tutumlarını icra eden sakinlerinin birbiri ardına yaşadıkları olaysız olaylardan oluşan ideal kasabadır burası. Anakronik kasaba. Öyküler, adeta kasabanın çevresinde dönüp duran sınırlar gibi birbirlerine bağlanır.

Schulz'un yarattığı evren den söz edilir sık sık, aslında tam olarak, her şeyiyle bir kasaba yaratmıştır, evrenin bütünüyle pek de ilgili olmayan, kendi başına bir evren. Yer değiştiren,

hareket eden, içlerinde ruh taşıyan nesnelerden ve onların dilini söken sakinlerden oluşan bir hayalet kasaba. Zamanın önemini yitirdiği, yaşamın kendisini doğa yasalarının, söylenlerin akışına bıraktığı, ölümün uzağında düşsel bir ülkedir burası. Aslında, kasaba yoktur, yalnızca anımsamanın bir türü söz konusudur, geride bırakılan birkaç kasaba daha var, bunlar bomboş, insansız, ıssız durmaktalar sınıra yakın bir yerde. "Krokodil Sokağı" adlı öyküde, Schulz, kasabanın tümüyle sahte olan, sahte cephelerden oluşan bir bölümü olduğundan söz eder.

Sebald'ın Schulz göndermesinin en önemli nedeni, çocukluğun anımsanması izleğinin yapıtı baştan sona kat etmesidir. Sebald, çocukluğun anımsanmasının farklı yazarlar tarafından ele alınış biçimlerini tek tek inceler, meraklı okurun bu araştırmaya bir ucundan tanıklık etmesi için gerekli ipuçlarını metne yerleştirir. Bereyter'in trajik hikâyesini anlatan Bayan Landau ile Paul'ün tanışmasına neden olan da Nabokov'un *Konuş, Hafıza* adlı otobiyografisinden başka bir şey değildir. Nabokov'da, Benjamin'de, Proust'ta, Schulz'da, Perec'te çocukluk günleri, yaşamın ve yapıtın kaynağıdır.

Schulz'da anımsamanın iki farklı kullanımı söz konusudur: çocukluğun anımsanma biçimi ile yapıtın, merkezinde yer alan kasaba tarafından anımsanması. Schulz çocukluk günlerini anımsamaz, çocukluk aracılığıyla yeniden inşa ettiği kasabayı betimler, kasabanın kendi çocukluğunu anımsayışını dile getirir. "Beni anımsaman için sana, parkın, avluların ve bahçelerin dört bir yanına saçılmış serüvenlerimi bırakıyorum." Kaybolan çocuklukla kaybolan kasaba birbirlerinin yerine geçer.

Sebald *Schwindel. Gefühle*'nin "Il ritorno in patria" adlı son bölümünde, çocukluğundan beri adımını atmadığı W. kasabasına gerçekleştirdiği yolculuğu anlatır. W → hem ad; Winfried (Georg "Max" Sebald) hem doğum yeri; Bavyera bölgesindeki Wertach.

"Il ritorno", Sebald'ın kişisel *W ya da Bir Çocukluk Hatırası* olarak görülebilir. Kasabayı ziyaret, bir yandan çocukluğun o tuhaf dünyasının yeniden gözden geçirilmesi bir yandan da bastırılmış birtakım anıların günışığına çıkması anlamına gelecektir. Sebald'ın yapıtının, Almanya'yı terk etmesine neden olan gerçeklerle yüzleşmeye adanmış önemli bir kesiti, W. kasabasının bir hayalet mekân olarak tüm anlatılara farklı noktalardan sızmasına yol açar.

"Yöreden hiç kimsenin onlarla konuşmuş olabileceğini sanmıyorum, ayrıca bildiğim kadarıyla Çingeneler satış yapmak ya da fal bakmak amacıyla kapı kapı dolaşmak için de gelmiş değillerdi. Nereden geldikleri, savaştan nasıl sağ salim çıkabildikleri, yazın konaklamak amacıyla neden Ach kıyılarının verimsiz topraklarını seçtikleri gibi pek çok soru kafama üşüşüyor, tıpkı şu anda, babamın, anneme ilk 'Savaş Noeli' anısına hediye ettiği fotoğraf albümünün sayfalarını çevirirken olduğu gibi. Albüm, Polonya seferi olarak adlandırılan harekâta ilişkin her biri beyaz mürekkeple özenli bir biçimde adlandırılmış imgelerden oluşuyor. Bazılarında bir kamptaki *zingari*ler görülüyor. Babamın, hep söylenegeldiği gibi, savaş 'patlamadan' çok önce tam teçhizat hazır bulunduğu Slovakya'nın en ücra yerlerinden birinde, dikenli tellerin arkasından gülümsüyorlar."[3]

Bir duvar resmiyle birlikte gelir ölüm. Alman işgali altındaki Drohobycz kasabasındaki bir villaya yerleşen SS subayı Felix Landau, himayesine aldığı Schulz'dan, çocuklarının odasının duvarlarına resim yapmasını ister. Yaşamı boyunca yaptığı resimleri ısrarla saklamış, kimselere göstermemiş, yazısının altında

3 Sebald, *Vertiges*, Gallimard, s. 189.

gizli kapaklı başka bir dünya yaratmış birinden istenebilecek en zor iştir, işgal edilmiş evin duvarlarına yapılacak süslemeler. Saçma da olsa, ölümünü geciktirebilmesi için elindeki son fırsattır bu. Karşısında ilahi bir terazi görür bir anlığına, bir kefesinde hayatı, öteki kefede ustaca sarıya boyanmış küçük duvar parçası durmaktadır. *Putperestlik Kitabesi*'ni daha da derinlere iteleyen, ortaya çıktıkça arkasındaki karanlık dünyayı daha da görünmez kılan duvar yazısına böylece başlar Schulz.

Ele geçirilmiş ülkenin, ele geçirilmiş kasabanın, ele geçirilmiş evin yok olup gitmekte olan duvarları arasındaki boşlukta çalışmaya başlar. Trajikomik, tam da elinden gelen iş değil midir bu? İki boşluk arasında kalakalmak. Yalnızca kendisinin bildiği hikâyesinin parçalarına işaret düşmek. Bir süvari resmi. Bir kraliçe figürü. Bir orman manzarası. Bir arabacı. Sipariş imgeler. Her bir fırça darbesi, bu kez gerçekten, kayıp giden zamanın anlarını göstermektedir tek tek. Şuraya yerleştirilivecek bir şapka, fazladan bir gün. Eğlencelik bir tip daha, birkaç saat için.[4]

Schulz, 1892 yılında, Benjamin'den üç gün önce doğmuştur. Ölüm tarihleri de, ölüm sebepleri de birbirine yakındır. Tıpkı

4 Duvar resimlerini bulan belgesel sinemacı Geissler şöyle diyor: "Bu, Bruno Schulz'un son işi, bununla bir ileti vermek istiyordu. Drohobycz'te Shoah'yı resmetti o. Örneğin, Ukrayna'da kalan parçalardan birinde, pekâlâ Felix Landau olduğunu düşünebileceğimiz bir süvari çizmiş. Sonra bir kraliçe var, bu da Landau'nun önce metresi, sonra da karısı olan Gertrude Segel olabilir. Yine Ukrayna'daki başka bir parçadaysa bir orman görülüyor. 15.000 Yahudi'nin kurşuna dizildiği Bronica olabilir buradaki orman. Ayrıca Yahudilerin kurşuna dizileceği yeri seçen de Felix Landau. Yad Vashem'de bulunan parçalardan birinde de, Bruno Schulz'un otoportreleriyle yadsınamaz bir benzerlik sergileyen bir arabacı var. Bu resimleri gördükten sonra, onları bir araya getirmenin sadece sanat tarihi açısından değil, Shoah araştırmaları açısından da çok önemli olduğunu düşünüyorum."

Benjamin gibi, Schulz da, öldürüldüğü gün, o hiç terk etmek istemediği kasabasını geride bırakıp Varşova'ya kaçmayı düşünüyordu. Saçma bir ölüm, ikisinin de peşini bırakmamıştır. Schulz'un kimi paragraflarda Benjamin'in imgelemine ne kadar yaklaşmış olduğunu görmek şaşırtıcıdır. "Bu günleri, yılın kocaman kitabındaki bölümlerin arasına gizlice yerleştirilen bir *apokrifa*'ya, kimse görmeden eklenen eski parşömenlere ya da boş, beyaz sayfalara benzetenler vardır."[5]



5 Bruno Schulz, *Tarçın Dükkânları*, "Büyük Mevsimin Gecesi", YKY, s. 95.

Schulz'un yapıtının adı, "1900'lerin Başında Drohobycz'te Çocukluk" olabilirdi. Benjamin'e benzer imgelem hemen çıkar karşımıza: Drohobycz'in sokakları, yeni maceraların ve bölümlerin labirentleri gibidir. Schulz'un öykülerinin labirenti, tarçın dükkânlarının labirentiyle aynıdır: Schulz kenti metinselleştirir. Schulz'un yazısı, kenti bir labirent metin gibi yeniden düzenler, onu, çocukluğun kayıp mekânı olarak yeniden kurgular. Schulz'un palimpsest metinleri, palimpsest bir yer için yazılmıştır. Palimpsest okuru için önemli olan, daha önce neyin yazıldığı değil, silinmiş olanın izleridir.



Schulz bizden neyin silinmiş olduğunu bulmamızı ister. Son öyküsünde de metinden geriye kalan üzerine yazmaktadır. Schulz'un yazısının bir değişkesinden başka bir şey değil aslında, duvardaki resim: zorla, ölüm ânını geciktirmek amacıyla yaptırılan sipariş resmin üzerine başka bir resim daha yapmaktadır ressam. Bu ikinci resim, daha şimdiden, yapılmaya

başladığı andan itibaren, yalnızca, geçmekte olan zamanın saf halini betimlemektedir. Resmin, bir şekilde ilerlemesi, bir şeye benzemeye başlaması, bir hikâye damarını taşıması, müşterisinin ilgisini ayakta tutması, bir yandan da, yolunu tümden belli etmemesi, her zaman birtakım ipuçları yaratması, zamana direnmesi gerekmektedir.

Schulz, zamana karşı bir tür performans icra etmektedir. Bir üçüncü katman daha eklenir sonradan, küçük duvar parçasındaki palimpsest imgeye: ressam, bir yandan, eğlencelik bir resim, bir tür peri masalı görünümüne çalışmakta, bir yandan da, günün birinde, her şey olup bittikten sonra bu duvar resmini bulacaklara bir işaret bırakmak istemektedir. Bu yüzden, peri masalındaki bildik, sıradan figürlerin üzerine bir çağrışımın gölgesini düşürmeyi dener. Grimm'in kahramanları, sürekli kaçan, kendilerini asla teslim, temsil etmeyen ikircikli figürlere dönüşürler. Tam yakaladığımızı düşündüğümüz anda, birdenbire, başka bir şeye benzeyiverirler. Resmin parçalanması, her bir kahramanın başka bir yere, başka bir bağlama doğru hareket etmesi boşuna değil! Nasıl ki Schulz'un desenleri, öykülerini temsil etmiyorsa, duvar resmi de, dibindeki acıyı temsil etmez.

Schulz'un bu son jestinde Sebald'a özgü bir şey var kesinlikle. Bir tür alegori peşinde miydi, can havliyle, yoksa gerçekten bir peri masalını mı düşünüyordu? Schulz'un zorla yaptığı bu hayalet desenler, bir tür bilinçaltı tanıklığını ortaya koyuyor. Asıl çizmek istediklerini değil de bu tuhaf masal dünyasını resmederek, resmin, görüntünün, imgenin ardında yatana ilişkin bir algı yaratıyor yazar. *Austerlitz*'in sonundaki imgeye benziyor bu son tanıklık çabası. Austerlitz'e ilişkin hikâyeyi sonlandırmış olan anlatıcı, kahramanın kendisine hediye ettiği bir kitabı okumaktadır. Dan Jacobson, *Heshel's Kingdom* adlı kitabında, büyükba-

bası Rabbi Yisrael Yehoshua Melamed'i arayış hikâyesini anlatır. Arayışları, yazarı Litvanya'daki Kaunas kasabasına sürükler. Burada, Almanlar'ın eline geçtikten sonra, üç yıl içinde otuz binden fazla Yahudi'nin katledildiği ünlü IX. Kale'yi ziyaret eder. "Mayıs 1944'e kadar, aslında savaş çoktan Almanlar'ın aleyhine sonuçlanmış sayılırken, Kaunas'a batıdan insan yüklü trenler gelmeye devam etmiş. Kalenin zindanlarına hapsedilenlerin ardında bıraktığı son mesajlar bunu doğrulamaktadır. Mesela biri, diye yazıyor Jacobson, hücresinin duvarına *Nous sommes neuf cents Français*, diye bir yazı kazımış. Başkaları ise bize sadece bir tarih, isim ve memleket adı bırakmışlar: Lob, Marcel, de St. Nazaire; Wechsler, Abram, de Limoges; Max Stern, Paris 18.5.44."[6] Hadi geçmiş olsun.

Sebald'a özgü imgelem, yine, açıklanamazın sınırında bırakır okuru. Yakınlarının "Max" olarak bildikleri Sebald, kendi doğum tarihini, bir tür hayalet-imza olarak bu ücra kasabanın ölüm kalesinin zindanına kazır. Tüm hayatını olanaksız bir arayış uğrunda feda etmiş kahramanının hediye ettiği bir başka arayış öyküsünü kendi özyaşamöyküsüne iliştirir. 18 Mayıs 1944 neyi ifade etmektedir, doğumu mu, ölümü mü?[7]

Pascal Quignard, söylevlerini duvarlara bakarak ezberleyen bir hatipten söz eder. "Freskolar trajik kitap yoğunlaşmalarıdır.

---

6 *Austerlitz*, s. 262.

7 "Bir gün Kale'ye girecek olan kişi, önce uzun ve gri bir dizi boş odadan başka bir şey bulamayacaktır. Yüksek beton kubbelerin altında çınlayan kendi ayak sesleri onu korkutacaktır, ama uzun bir süre yoluna devam etmesi gerekecektir, ta ki unutmuş olduğunu sandığı bir dünyanın toprağın derinliklerine gömülmüş yeraltındaki kalıntılarını bulana kadar: altın diş, nikâh yüzüğü, gözlük yığınları, yığın halinde binlerce ve binlerce giysi, tozlu dosyalar, kötü kalite sabun stokları..." Georges Perec, *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*, Metis, s. 156.

Bu anlatı yoğunlaşmaları, başka kitaplar için de birer bellek dayanağıydı." Duvardaki iz, imza, desen, belleğin izdüşümlerine dönüşür. Sebald gibi, Schulz da duvara kazıdığı vasiyetnamesiyle, sonsöz olarak bir tarih, bir isim ve bir yer adı, memleket adı bırakmıştır geriye: *Bruno Schulz, 19.10.42, Drohobycz.*

Palimpsest yazı okunaksız yazıdır, hiç kimsenin görmemesi için resmedilmiş olan duvar resmi de bu okunaksızlığı, görünmezliği sürdürmeyi amaçlamaktadır. Resmin, hiç kimsenin göremeyeceği, bu yüzden de, hayatta kalabilmesinin tek çaresi olan görünmezliğini koruyabileceği biricik yerde kalması gerekirdi. Resim ikiye, üçe, beşe bölündü, parçalandı, yok edildi. Hiç kimse resmin tamamının nasıl bir şey olduğunu bilemeyecek.

Schulz 1892'de doğduğunda Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun bir yurttaşıydı, Drohobycz kasabası da Galiçya sınırları içindeydi. Polonya'nın bağımsızlığını ilan etmesiyle kasaba el değiştirdi. İkinci Dünya Savaşı'nda, önce Kızıl Ordu'nun, ardından da Nazilerin işgaline uğradı. Schulz, 19 Kasım 1942'de, yaşamı boyunca terk etmediği kasabasından, yine kendi isteği dışında kaçışının ayarlandığı gün, Landau'nun rakibi olan bir başka SS tarafından sokak ortasında vurularak öldürüldü. Avusturyalı olarak doğdu, Polonyalı olarak yaşadı, Yahudi olarak öldü. Şimdi Ukrayna'da, yeri belli olmayan bir mezarda yatmakta. Bu, sanki öykülerindeki temel imgeyi de veriyor: hemen hiçbir şeyin olmadığı, hiçbir şeyin değişmediği, zamana direnen tuhaf bir kasaba, sınırların, müelliflerin, sahiplerin değişmesiyle sürekli olarak el değiştirir, biçimden biçime geçer, imgesi sürekli olarak dönüşür. Hiç yer değiştirmemesine rağmen, sanki yer, altından kayıyormuş gibi. Evinden çıkmasına gerek kalmadan, kendisi, kendi kimliği ve yapıtı sürekli olarak başkaları tarafından mal edilir, alıntılanır, fiziksel olarak paylaşılır.

Schulz'un son işleri de tuhaf öyküsüyle aynı kaderi paylaşır. Kayıp resimlerin izinde gerçekleştirilen yolculuk sonuçlandığında, pembe boyalı duvarların ardında,

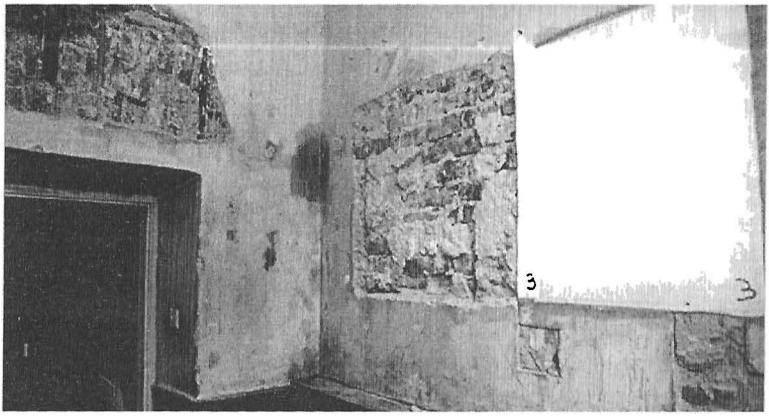
> "Ashman buna cevap olarak, 1941 yılında eve askerler el koyunca, bilardo odasının ve en üst kattaki çocuk odalarının kapılarını sahte bir duvar örerek gizlediğini söyledi ve önlerine büyük elbise sandıklarının konulduğu bu paravanları 1951 veya 1953 yılının sonbaharında kaldırıp on yıl sonra ilk defa çocuk odalarına ayak basınca, işte o zaman, demişti Ashman, akli dengemi kaybetmeme ramak kalmıştı."[8]

gerçekleştirilmelerinden ve Schulz'un ölümünden tam 60 yıl sonra, ressamın son imgeleri mucize eseri belirdiğinde, baştan beri peşimizi bırakmayan soru yeniden çıkar ortaya: Bu resimler kime aittir? Schulz'a mı, Landau'ya mı? Peki ya kasaba? Ukrayna'ya mı, Polonya'ya mı, İsrail'e mi? Sonuç kaçınılmazdır. Resimlerin bulunuşundan birkaç ay sonra, Kudüs'teki Yad Vashem Müzesi'nden gelen görevliler resmin en önemli parçalarını gizlice İsrail'e götürür. Duvar, gelecek yıl Kudüs'te sergilenecektir. Ukrayna'da kalan parçalar, Varşova'da sergilendikten sonra Paris Yahudi Sanatı ve Tarihi Müzesi'ne taşınır. Herkes kendisini haklı görmektedir. Resim parçalanmıştır artık. Kasabanın duvarları sökülüp müzelere taşınmıştır.

Bruno Schulz nereli? Hangi ulusun "milli serveti"? Polonyalı mı, Yahudi mi? Schulz'un kimliği son derece karışık. Kasabanınki de öyle. Kırsal ile endüstriyel dünyalar arasında, yeni ile eski

8 *Austerlitz*, s. 100. *Göçmenler*'de Adelwarth Dayı, Dr. Mabuse'un etkisinde kalan Cosmo'yu, iki üç günlük arayışın sonunda, yıllardır kapalı olan çocuk odasında bulur.

arasında bir sınır, belirsiz bir bölge, bir geçiş yeri. Kendiliğinden kimlik krizi yaratan bir yer. Schulz'un bedeni de kayıp. Her şey boşlukta. Dil, yazı, mekân, sürekli hareket halinde. Kayıp kitap, kayıp kasaba, kayıp beden. Bu taşınabilir bellek kimin? Duvar resimleri hangi müzeye yakışıyor, en çok?



Buna en iyi yanıtı yine Schulz verir. Özelde Yad Vashem'in, geneldeyse tüm anı müzelerinin stratejilerini, birbirleriyle kıyasıya yarışan farklı ulusal ve etnik belleklerin yeniden ürettikleri kaydırılmış dramaturjileri, her birinin aslında sahte duvarlardan oluştuğunu, tüm yerel deneyimlerin, gerçekten yaşanmış anların, anıların üzerinde tahakküm kurduklarını çok önceden görmüş gibidir. Mevsimlerin, kasabalıların, görüntülerin, anıların olduğu gibi, müzelerin de foyasını ortaya çıkarmakta üstüne yoktur. "İklim değişikliklerinin ustalıklı bir çözümlemesi için temelleri kuran babamdı. *Sonbaharın Genel Sistematiğinin Taslağı* adlı çalışması, bu mevsimin özünü kesin bir biçimde açıklıyordu; bu mevsim, bizim taşranın ikliminde, bitmek bilmeyen, parazit gibi yayılan, çoğalan bir biçim alıyor, 'pastırma yazı' adı altında renkli

kışlalarımızın ta içlerine kadar uzanıyordu. Daha başka ne diyebilirim ki? Bu geçe kalan mevsimin ikincil, türemiş niteliğini ilk açıklayan babam olmuştu, müzelerimizi dolduran barok sanatın yozlaşmış örneklerince sızdırılan pis buğulardan zehirlenen iklimimizin bir sonucundan başka bir şey değildi bu mevsim. *Sıkıntıdan ve unutulmuşluktan çürüyen ve hiçbir çıkış yolu bulamayan o müze sanatı*, bayat reçeller gibi şekerlenir, iklimimizi tatlılaştırır ve bizim uzamış sonbaharımızı sarartıp solduran bu sıtma ateşinin, bu olağanüstü sayıklamaların nedeni olur."[9]

Schulz, birçok öyküsünün asıl konusu yaptığı, dönüşümlerini, kokularını, renklerini, kasaba yaşamına etkilerini saymakla, betimlemekle bitiremediği mevsim deneyiminin de, yerin belleğine dahil olduğunu, birtakım genelgeçer kalıplara, zaman aralıklarına indirgenemeyeceğini dile getirirken, kendi ölümünün, bu ölüme bağlı son resimsel jestinin de günün birinde kasabanın belleğini tartışmaya açabileceğini düşünebilir miydi?

Ortada paylaşılamayan bir bellek vardır. *Sabit Yahudi*'nin belleği, tam da toplumsal bellek ile kişisel bellek arasında süregiden çatışmayı örneklendiren trajik bir davanın nesnesine dönüşmüştür. Bir kez daha, temsil edilemeyenin temsili sorun haline gelmiştir. Bir yanda yerel belleğin, zamanın akışına direnemeyerek yok olabileceği endişesi, öte yanda müzenin her şeyi kendi söylemine yediren, yerel iklimi ortadan kaldıran, ötekinin deneyimini görmezden gelen baskın sahiplenme yaklaşımı. Bellek kaybı endişesinin sonucu olan bu anımsama zorunluluğu, kapatıldığı müzede sıkıntıdan ve unutulmuşluktan çürüyen bir bellek aşırılığının ortaya çıkmasına neden olur. Sebald'ın yapıtı, tam da bu ikilemi ele alır. Farklı belleklerin, birbirlerinin unutma-anımsama pratiklerini engellemeden nasıl bir arada, tek bir yapı içinde, birlikte var olabileceklerini araştırır.

9 Bruno Schulz, *Tarçın Dükkânları*, "Öteki Sonbahar", YKY, s. 210. *Abç.*

12

Yıkıntılar Arasında

Galiçya, farklı imparatorlukların, ulusların, dinlerin hâkimiyet yarışına girdikleri, ele geçirilemeyen, sınırları sürekli değişen, kimseye yar olmayan tuhaf bir bölge. Schulz'un kasabası, yine aynı bölgede, ıssız Drohobych'e birkaç saat mesafede yer alan ve çağlar boyunca pek çok imparatorluğun, ulusun, politik sistemin, dinin egemenliği altına girmiş o yok-yere gönderiyor.

"Auschwitz öncelikle sıradan bir yer adıdır. Bir sınır şehrinin, Yukarı Silezya'nın maden bölgesindeki alelade uç şehirlerinden birinin adıdır. 1270 yılında Almanlar tarafından kurulan şehir, 1457'den sonra Polonyalılara geçmiş –adı da artık Oswiecim olmuş– sonra 1772'de Avusturyalıların eline geçmiş, Polonya'nın ilk paylaşımının ardından da Galiçya'ya ait olmuştur. Yer adının bu ikiliği –Yukarı Silezya bölgesi 1939 yılında, (aralarında Sebald'ın babasının da bulunduğu) III. Reich ordusu tarafından ilhak edildiğinde Oswiecim yeniden Auschwitz olur– günümüzde sanki birbirinden tamamen iki ayrı yer söz konusuymuş gibi düşünmeye yol açar."[1]

Yahudi Müzesi için kamp benzetmesini yapmak zor değil. Tamamen dışa kapalı, ancak gerekli yerlerde birtakım çıkışları bulunan, klostrofobik bir yapı. İçindeyken kaybolduğunuzu, belirsiz ve tedirgin edici bir havayı soluduğunuzu, işlevsiz, yararsız bir boşluk içinde debelenip durduğunuzu hissetmeniz için tasarlanmış bir yerdesiniz. Düzen ve kargaşanın içinde. Müzenin

1 Annette Wieviorka, *60 Yıl Sonra Auschwitz*, İletişim, s. 14.

içinde başka bir yapı daha gizleniyor. Metaforik olarak. Dışarıdan görünmeyen, demek ki binanın belleğini oluşturan birtakım boşluklar, içine girilemeyen yasak bölgeler, buraya başka bir yerin, Auschwitz'in anısını taşıyor. Müze, Kamp'ın biçimini alıntılıyor, kendine mal ediyor. Yinelenemeyeni yineliyor.

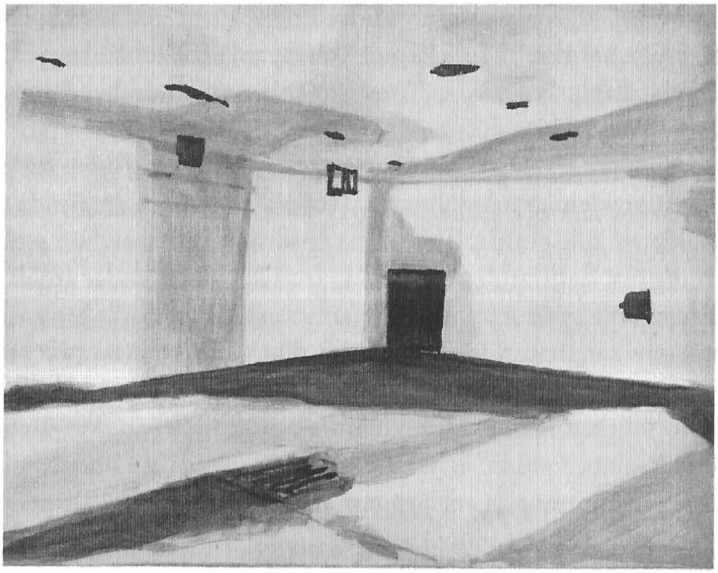
Dönüp Kamp'a bakalım o halde.

Annette Wieviorka, *60 Yıl Sonra Auschwitz* adlı kitabında, Auschwitz'i bir tür yok-yer olarak betimler. "Auschwitz bir anlamda toprağa dahil olmayan bir yerdir. Yerdışı; gerçek bir uzama, belirgin bir ülkeye –2. Dünya Savaşı sırasındaki Almanya'ya, günümüz Polonya'sına– ait olmayan, kaydedilemez" bir yer. "Kampın yerleştirilmiş olduğu uzamdan sökülüp alınmış olan Auschwitz'in, bu kampı üretmiş olan tarihle bağlantısı da giderek kopmuştur. Auschwitz'in Shoah'yı imlemesi artık yalnızca mecazi mürsel yoluyladır. (...) Auschwitz kısmen kavramlaştırılmıştır. (...) Auschwitz büyük ölçüde okunamaz bir yer haline gelmiştir. Neyin görülmesi gerektiği bilinmezse, Auschwitz-Birkenau'da görecek bir şey yoktur." Eleonora Lev'in dediği gibi, ziyaret edilen yer, yalnızca, içinde belleğin cesedinin muhafaza edildiği formaldehit dolu bir şişeden ibarettir artık.

"Müzenin konseptini tasarlayanlar için, Auschwitz'in çeşitli kamplarında olup biteni, özellikle de Birkenau'daki devasa krematoryum ve gaz odalarındaki devasa gazla öldürme operasyonlarını tek bir yerde toplamak önemlidir."[2] Auschwitz, tümüyle yeniden tasarlanmış, düzenlenmiş, birleştirilmiş, üst üste bindirilmiş mekânlardan oluşmaktadır. Burada artık kamp kuralları değil, müzebilim kuralları geçerlidir. Her şeyi, tüm anlatıyı tek

2 *60 Yıl Sonra Auschwitz*, s. 52.

bir yerde toplama isteği, gerçeklikten uzaklaşmış, sahte bir yer haline dönüştürür kampı. Yer duygusu ortadan kalkmıştır. Zaten Auschwitz adı da sürekli yanlış telaffuz edilir. Yerle ilişkisinde bir kesinti daha. "Sanki bu kelimeyi söylemek, burayı adlandırmak bazı insanlar için dayanılmaz bir çaba gerektiriyor gibidir. Böylece dönüştürülerek dışarı atılan, sanki tükürülen bu ad dolayısıyla tiksinti ve red de insanın dilinin ucunda gibidir." Bir sözcüğü, tek bir harfi dile getirmenin olanaksızlığı, yerin gerçekliğini de etkiler, Auschwitz, hem sözcük hem yer olarak temsil niteliğini kaybeder. Kamp, Müze'ye dönüşür. Birleştiren, sıkıştıran, tektipleştiren, her tür anlatıyı, ayrıntıyı, belleği, deneyimi tek bir yüzey üzerine yansıtan bir vitrin, aldatıcı bir görünüm. Yer ile Olay birbirinden kopmuştur. Kamp, kampın temsiline, Olay da olayın yanlış anımsanmasına dönüşmüştür.



Başından beri şunu düşündüm: Kamp'ın bir başka yerde yinelenmesi olarak görülebilir mi *Yahudi Müzesi*? Kamp deneyimini yeniden yaratmaya çalışmak gibi çok tehlikeli bir niyete mi sahip? Kamp'ın boş odaları, iptal edilmiş bölgeleri, yer değiştirmiş mekânları ile okunaksız bir mekân haline getirilmiş olmasına bir yanıt mı bu jest?

1996 yılında, Birkenau sit alanı modern müzebilimin gerekleri doğrultusunda yeniden düzenlenir. Renovasyon çalışması, mahkûmların yürüdüğü yolu ziyaretçinin de yürümesini sağlayacak şekilde gerçekleştirilir. Binanın tasarlanışı, odaların birbirini izleyişi, Birkenau'nun endüstriyel halinin ve kampa gelen kişiyi, kimliği ve adı olan bir insandan anonim bir numaraya dönüştüren parkurun *kusursuzca okunmasını* sağlar. Ziyaretçi, toprağı koruma amacıyla yapılmış sahte bir zemin (camdan bir platform) üzerinde yürüyerek mahkûmla aynı yolu izler. Tasarımı gerçekleştirenler, ziyaretçilerin *nerede* bulunduklarını, orada kendilerine *neyin* hatırlatıldığını hemen kavrayabileceklerini, bu yoldan geçmiş olanlarla *özdeşleşebileceklerini*, bir anlamda bu deneyimi yaşayabileceklerini düşünmüşlerdir.[3]

Wieviorka, müzeyi tasarlayanların en büyük zorluğu, kitlesel ölümü açıklama, anlatılamayacak olanı anlatma aşamasında yaşadıklarını dile getirir. Buldukları çözümün Boltanski'nin yerleştirmelerini hatırlattığını da ekler. İronik olduğu kadar trajik bir açmaz. Dile getirilemeyeni dile getirmenin metaforik bir yolunu araştıran sanatçının işi, tam da bu dile getirilemeyen gerçekliği *göstermek* amacıyla devreye sokulmuştur. Metafor gerçekliğe dönüştürülürken, gerçeklik tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilir. Biricik olan, kampa, o yere özgü olan, şimdi ve burada olan; taklidiyle, kopyasıyla yer değiştirir.

3 *60 Yıl Sonra Auschwitz*, s. 111. *Abç.*

Bir yerde başka bir yerin anısını canlandırmak, bu iki mekânı üst üste bindirmek ya da hepsini farklı, bir üçüncü mekânda karşılamak, ağırlamak, bir araya getirmek, Sebald'ın ve Benjamin'in, belleğin oyunlarının izini sürerek, kimi zaman da onu denetlemeye çalışarak gerçekleştirdikleri bir yaklaşım. Kampın betimi söz konusu olduğunda da, aynı bakış açısı çıkıyor karşımıza. Kampın nasıl konumlandırıldığı, nasıl gezildiği, orada ne görüldüğü, hatta ne anımsandığı belirleyici oluyor.

"Yaylı kapıya yaklaşmaya çekindim, ama pirinç koluna el atar atmaz, cereyandan korunmak için asılmış aba perdeyi de geçerek belli ki yıllardır kullanılmayan salondan içeri girmiş oldum bile, tıpkı, dedi Austerlitz, sahneye çıkan ve çıktığı anda hem ezberlediklerini hem de defalarca oynadığı rolü bir daha hatırlamamak üzere tamamen unutan bir oyuncu gibi. Bana olağanüstü yüksek gibi görünen salonda yerimden kıpırdamadan, yüzümü kubbenin altında sıralanan orta sahın pencerelerinden içeri giren ve bir ağ veya seyrek örülmüş, yer yer tiftiklenmiş bir dokuma gibi hemen üzerimde asılı duran, ay ışığına benzer buz grisi ışığa çevirmiş olarak, ateşle gelen bir sayıklama nöbetine yakın bir süre boyunca dururken, dakikalar veya saatler geçmiş olabilir. Bu ışık yüksekler de çok aydınlık olmasına rağmen, yukarısı ışıl ışıl yanıyordu adeta, aşağı indikçe görünüşe göre çevredeki duvarlar ile salonun alt bölümleri tarafından soğuruluyordu, karanlığı daha da artırarak simsiyah, damar damar süzülüyordu sanki, aynı kayın ağaçlarının dümdüz gövdeleri veya beton cepheler üzerinden akan yağmur suları gibi. Bazen dışarıda şehrin üstünde bir bulut tabakası dağıldığında, bekleme salonundan içeri ansızın hızla ışık huzmeleri giriyordu, ama onlar da çoğu kez daha yarı yolda sönüp gidiyordu. Başka ışıklar ise tuhaf, fizik kurallarına aykırı

yörüngeleri takip ediyordu, doğru bir hat çizmeyi bırakıp sarmallar ve burgaçlar oluşturarak kendi çevrelerinde dönüyorlardı, ta ki sonunda yer değiştirip duran gölgeler tarafından yutulana kadar. Derken bu ışık-gölge oyununun arasında, göz açıp kapayıncaya kadar bir süre boyunca, önümde devasa mekânların açıldığını gördüm, göz alabildiğine uzanan sıra sıra payandalar ve sütunlar, kat üstüne kat taşıyan tonozlar ve örme kemerler, bakışı gitgide daha yukarı çeken, ileriye doğru sürünen ve birdenbire, aniden yok olan geniş taş merdivenler, daracık tahta merdivenler ve el merdivenleri, havada uçuşan bir başka merdiven, derin uçurumları birbirine bağlayan üst geçitlerle iner kalkar köprüler ve onların üstünde itişip kakışarak ilerleyen, uçurumun tam kıyısında duran ufacık figürler gördüm."[4]

Burası, neresi, tam olarak?

Sebald, aslında son derece sıradan bir mekânı betimlerken, bir çağrışım alanı açıyor zihnimizde. *Görünmez Kentler*, Piranesi, Escher çıkıp geliyor birer birer. Bir tür çağrışım mühendisliği bu. Okurun istemdışı belleği harekete geçirilmiştir. Sebald'ın model okuru olabilecek entelektüel okurları bu sahneleri, ayrıntıları hiç duraksamaksızın bir sanat yapıtıyla ilişkilendirirler. Bir yapıtla, dolayısıyla gerçekliğin bir temsiliyle. Sebald bizim bu tuzağa düşmemizi ister. Burada postmodern edebiyatın okurla birlikte göstergelerin, çağrışımların, simgelerin peşinde haz avına çıkan kendine dönüşlü yaklaşımının tersi bir durumla karşı karşıyayız. "Öyle" metinlere alışmış okuru kendi tuzağına düşürür Sebald. Batılı entelektüelin tüm referans noktalarını kılcal damarlar halinde tespit ederek, adeta bir tür otopsi gerçekleştirir. Oyundaki

4 *Austerlitz*, s. 125.

bütün aktörlerin rollerini yeniden değerlendirmemiz gerektiğini söylemektedir. Anlatının, kurmacanın işlevinin, tüm bu tartışmaların aktörlerinin çelişkili pozisyonlarını yeniden tartışmaya açmak olduğunu dile getirir. Tarihsel gerçekler, soykırım, yıkımlar, ölümler, belleğin korunması gibi büyük harfle başlayan tüm o kavramlar, olgular silsilesi içinden, okurun kendi yaptığı, yapmakta olduğu işe odaklanmasını ister. Yazmak nedir, okumak nedir? Okurun belleğidir söz konusu olan, oradan çekip çıkarılan isimler, çağrışımlar, anıştırmalar da, bu entelektüel gösteriden, okurun kendi kendini tatmininden arta kalan yıkıntılardır. Okurun belleği, kolektif bellekle karşı karşıya getirilir. Benjamin'de henüz sahteleşmemiş ama aurayla yeniden-üretim arasında, gecikmeyle beklenti arasında kalakalmış tüm izler, Sebald'da çok daha ağır bir komploya maruz kalır. *Sebald her şeyiyle sahte bir dünya yaratır.* Tüm duygulanmalar, hüzünlenmeler, akıl yürütmeler sahtedir. Sebald'ın tek tek her birinin altını çizmesi de kendi yazısına yönelik bir itiraftan, suç duyurusundan başka bir şey değildir. Sebald sürekli bir sahte itirafçı konumunu benimser bu yüzden. Kendine dönüşlü metnin her kendine dönüşünde, kolda yeni bir kıpırtı belirir. Her sözcük işi yavaş yavaş çıkmaza sürükler. Adlandırılamayan, dile getirilemeyen, temsil edilemeyen ancak bu yolla geri dönecektir.

Ama burası, *orası* değil. Bir kez daha deneyelim kapıdan içeri girmeyi.

"Kendimi bir merdiven labirentinin içinde buldum. Labirent bazı yerlerden gökyüzüne açılıyordu. Aşağıya inen, yukarıya çıkan bir sürü merdiven vardı; ben yukarı doğru çıkmaya başladım. Bir basamakta kırlara doğru açılan geniş manzaralı bir doruğa

eriştiğimi fark ettim; başka doruklarda duran başka birilerinin olduğunu gördüm. Başı dönen biri ansızın bulunduğu doruktan kayıp düşmeye başladı. Herkes ayakları yerden kesilmiş gibi derinliklere doğru düşüşe geçti; gülüyorlardı. Ben de sersemlemeye başlıyordum ki uyanıverdim."

Sebald'ın metni bir yeri tarif ediyor. Geçmişi çok gerilere giden bir yer burası. Arkeolojik yıkıntıların, molozların, kalıntıların üst üste bindiği, farklı dönemlerden, çağlardan izlerin biriktiği, katman katman, zamanın geçişini gövdesinde hisseden bir yer. Hepsinin üstüne yeni, çağdaş bir yapı inşa ediliyor. Tüm geçmiş koruma altına alınıyor. Hiçbir şeye dokunmadan, hiçbir şeyin yok olup gitmesine, öne çıkmasına, fazladan bir anlam yüklenmesine izin verilmeksizin, yer olarak metnin tüm katmanları tek tek açılıyor.

Burası *Kolumba*.

Burayı görene kadar *Yahudi Müzesi*'nin Sebald'ın yapıtının karşılıklarından biri olabileceğini düşünüyordum. Yanıldığımı *burada* anladım. *Ceci a tué cela.* Burada, bellek olarak mimarlığın nasıl vücuda getirilebileceğini gördüm. Yeni ile eskinin aynı mekânda eşsiz bir biçimde bir araya gelişine tanık oldum. Dikiş izlerini, açık yaraları, yıkımın, tarihin, zamanın tüm birikimini aynı yerde bir araya getirmişti mimar. Sebald'ın yaptığı işin kanlı canlı bir yapı olarak karşımda durduğunu gördüm.

Beni asıl şaşırtan, irkilten, şahsi ve muhterem Kolumba deneyimimi, nasıl olduğunu hâlâ anlamış değilim, Sebald'ın aynen yazıya geçirmiş olmasıydı. Peki bu nasıl olabilir? Sebald nasıl ölümünden *sonra* inşa edilmiş yapıyı bu kadar kesin biçimde

betimleyebilir? Nasıl benim biricik deneyimimi önceden düşlemiş olabilir? Bu tam da Sebald'ın bellek ile deneyim arasındaki karmaşık ilişkiyi sorgulama biçimidir.[5]

Kolumba'nın "olduğu yer", savaş zamanında kentin neredeyse tamamen yıkılışının en etkileyici simgesi olan bir arkeolojik sit alanı. Özellikle düşünme, tefekkür için öylece bırakılmış, korunmuş bir yer. Bir bellek mekânı. Burası kendiliğinden her şeye sahip. Fazlasıyla anlam yüklü, fazlasıyla trajik bir gerçekliğe sahip. Burada mimara gerek yok. Burada yapılacak hiçbir şey yok. Buraya eklenecek hiçbir şey yok. *Kolumba*'da yere ilişkin tüm kavramlar birbirine karışıyor. Oradan bahsederken tam olarak ne diyeceğini bilemiyor insan. Bir yer mi, mekân mı, yıkıntı mı, boşluk mu, savaş anıtı mı, restorasyon mu, kilise mi, şapel mi, müze mi, koleksiyon mu, bir mimarlık yapıtı mı?

---

5 Aynısını Berlin'de Peter Eisenman'ın tasarladığı *Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı* için de söyleyebiliriz. "Bunun yerine midemde bir bulantı hissiyle evden ayrıldım ve amaçsızca, kafamda en basit bir düşünceyi bile toparlayamayacak bir halde dosdoğru yürüdüm hiç durmadan, hatta Westkreutz'u, Halle Kapısı'nı ya da Tiergarten'ı bile geçtim sanırım, bilmiyorum; tek hatırlayabildiğim, sonunda boş bir araziye geldiğim ve orada yıkıntıların arasından çıkarılmış sağlam tuğlaların düzgün bir biçimde üst üste sıralanmış bir halde uzun bir dizi oluşturduğu, on çarpı on çarpı on, her küpte bin ya da dokuz yüz doksan dokuz tane, çünkü bütün küplerin tepesinde bu bininci tuğla dikey olarak duruyordu, ya bir tür kefaret işaretiydi ya da küplerin daha rahat sayılmasını sağlıyordu. Bugün geçmişe dönüp orayı düşündüğümde, tek bir insan bile görmüyorum, sadece tuğla görüyorum, milyonlarca tuğla, ufka değin uzanan kusursuz bir tuğla düzeni ve üzerinde de kasım ayını yaşayan Berlin'e özgü bir gökyüzü..." *Satürn'ün Halkaları*, s. 164. Anıt, tam da "Sebald"ın tarif ettiği yerdedir. Yüz metreyi aşan bir dörtgen biçimindeki anıt alanında irili ufaklı tam 2711 beton blok yer almaktadır.

Yoksa yalnızca bir anımsama mı? Sebald'ın okuru içine bırakıverdiği duyguya benziyor.[6]

Yapıt, aynı anda birçok şey olmayı denerken, aynı anda pek çok olası geçmişe de birden fazla yanıt oluşturmayı amaçlamaktadır. Adlandırma, isim verme, tanımlama, sınıflandırma: tür yaratma. Burası öyle bir yer değil, öyle bir yer de değil. Burasının ne olduğunu "henüz" bilmiyoruz. Türle ilgili endişenin kaynağında da bu var: nasıl adlandıracağız? Dıştan içe, bir tür spiral halinde ilerleyen, iç içe geçen farklı yapılar, farklı işlevler, farklı kendindelikler söz konusu. En dıştaki kabuk ile en içteki (en dipteki) toz arasında gidip geliyor zihin.

Kolumba, ancak olabildiğince çok boyutuyla algılandığı zaman tanınabilir. Yapının farkına varabilmek için, oraya dört ayrı yönden yaklaşmak, hatta orayı dört ayrı yönden terk etmek gerek. Dışarıdan yaklaşan için, en dıştan içe, yukarıdan aşağıya ulaşan bir sıradizin söz konusu: yapının tümü müze, içinde koleksiyon sergileniyor, içeride şapel yer alıyor, en dipte yıkıntılar, onun dibinde yer, spiral tekrar geri sarıyor, göz, algı, bellek hepsini birleştirince ortaya çıkıyor mekânın gerçek duygusu. En dıştaki kabuk/kapak aldatıcı, üzerinde roman yazıyor.

"Burası"nın ne olduğuna yeniden bakmalıyız.

Girdiniz: Her şey o gözenekli duvarlarla başlıyor. Filtre gibi, delik deşik, içeriye soğuk havayı davet eden duvarlar, ışığı da

6 Dürer'in kenti Nürnberg'deki Sebaldus Kilisesi'nin içinde *Sebaltsgrab* yer almaktadır. *Sebald Kabri*. *Kolumba*'nın içinde başka yapıları, kabirleri barındırması da bu izleği güçlendiriyor. Bu kabir, Sebald'ın yalnızca isim benzerliğiyle açıklanamayacak bir ilgiyle sözünü ettiği yapılardan biridir.

getiriyorlar. Hava ve ses, dışarıdan süzülüp taşlara çarpıyor. *Kolumba*'nın müziği, taşın müziği. Farklı farklı dönemlerden taşlar üst üste, yan yana gelip tek bir zaman duvarını yapıyor. Yer yer açılmış boşluklara zarif bir biçimde yerleşiveren yeni taşlar, varla yok arasında zamanı donduruyor. Her taraftan bir şey fırlıyor, duvarın yüzeyi adeta bir film sahnesi gibi akıyor, hiçbir şeye odaklanamıyorsunuz, üst üste binmiş yüzeylerin ışık altındaki müthiş oyununa kaptırıyorsunuz kendinizi. Arkeolojik kazılar, yapının, tarihin, belleğin derinliklerine kazıyor insanın zihnini.

Zeminin, tabanın, yerin olmadığı, havada asılı kalmış bir mekân burası. Bir geminin kazan dairesi gibi. Bir akvaryum gibi.

Kolumba'nın girişindeki yıkıntı alanında, kalın perdeyi araladığınızda yüzünüze çarpan soğuk hava tamamen gerçek. İnsanı hem şaşırtan hem de evine girermiş gibi rahat etmesini sağlayan bir ortam. Ses yansıyor, ışık seğiriyor, hava taştan sekip geri geliyor. Maddenin her hali diğerini yankılıyor.

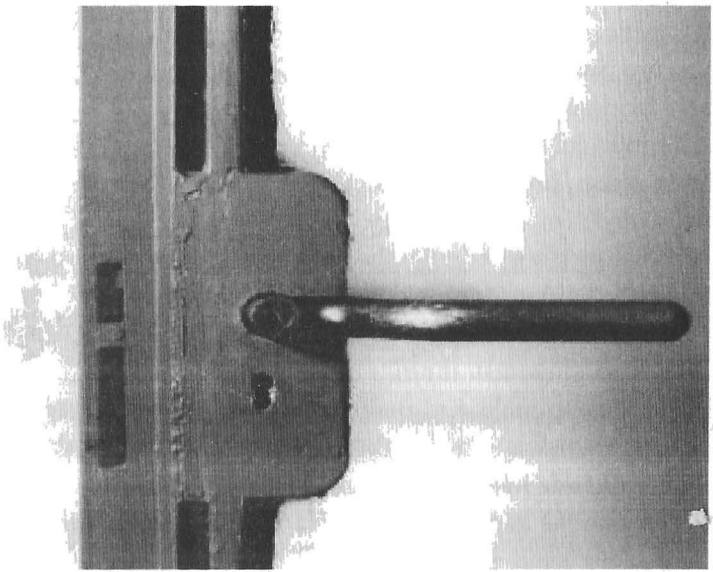
Görünür kılınmış, sanki dışarıya püskürtülmüş katmanlar halinde açılan, birbirlerine eklemlenen yüzeyler. Sebald'ın metninin yüzeylerini düşünüyorum. Farklı katmanların iç içeliğini. Zamandizinin altüst edildiği, boşlukların, belleğin yüzeye çıkışlarının belirdiği bir mekâna dönüşüyor *Kolumba*.

"Mimarlığı düşündüğümde zihnime üşüşüveren imgelerden bazıları çocukluğumla ilintili. Bir zamanlar, mimarlığı, onun hakkında düşünmeksizin deneyimleyebiliyordum. Bazen bir kapı tokmağını, kaşığın sırtına benzer metal bir parça şeklinde avucumun içinde hissedebiliyorum. Halamın bahçesine girerken tutardım onu. O kapı kolu bana hâlâ havası ve kokusuyla farklı bir dünyanın içine girmenin özel bir işaretiymiş gibi görünür. Ayağımın altındaki çakılın sesini, mum cilalı meşe merdivenin yumuşak parlaklığını hatırlıyorum, karanlık koridor boyunca

yürüyüp mutfağa girerken girişteki ağır kapının arkamdan kapandığını duyabiliyorum."[7]

Zumthor belleğe ulaşmaya çalışıyor. Anımsamanın yeni bir yolunu bulmaya, mimarinin nasıl anımsamayı anımsayabileceğini çözmeye çalışıyor. Mekânsal belleğin nasıl şekillendiğini araştırıyor. Proust'un yaptığı işi, çoğu kez dilin, yazının, belleğin metaforu olarak görülen mekân aracılığıyla yineliyor. Mekân belleğin metaforu değil, bellek mekânın metaforu haline geliyor.

Şu kapı tokmağına biraz daha bakalım. Zumthor'un *madelaine*'lerinden biri olduğuna hiç şüphe yok. Proust'taki kök-sahne, cansız nesnenin nasıl belleğin harekete geçmesine yol açtığını göstermesi açısından ilginç bir karşılaştırma sağlayabilir.



7 Peter Zumthor, *Mimarlığı Düşünmek*, "Şeylere Bakmanın Bir Diğer Yolu".

"Atının üzerindeki ağır ilerleyişini hiçbir şey durduramazdı. Fener yerinden kıpırdatılsa da, Golo'nun atının, penceredeki perdelerin üzerinde ilerlemeye devam ettiğini, perdenin kıvrımlarıyla şişip aralıklarına battığını görürdüm. Golo'nun, atı kadar doğaüstü yaradılıştaki kendi bedeni de, karşısına çıkan bütün maddi engelleri, yolunu kesen nesneleri kendi kemik yapısına katıp içselleştirerek, hepsinin üstesinden gelirdi. Hatta kapı tokmağına bile rastlasa, kırmızı giysisi veya hep aynı asaleti ve hüznü koruyan, ama bu onurga naklinden ötürü en ufak bir şaşkınlık belirtisi göstermeyen solgun çehresi, derhal kapı tokmağının üzerine yerleşir, her zamanki yenilmezliğiyle üstünden kayıp geçerdi. (...) Kullanımı benim için neredeyse içgüdüsel hale gelmiş olan, sanki ben çevirmeden, kendi kendine çalışıyormuş hissi veren ve bu yüzden de benim gözümde dünyanın diğer bütün kapı tokmaklarından farklı olan odamın kapı tokmağı, bir de bakıyordum, Golo'ya aura işlevi görüyordu."[8]

Zumthor yapıyı en küçük parçasından tasarlamaya başlıyor. Dolayısıyla tasarımın tümünün bir anda, farklı yükseklikteki kaldırım taşları gibi, bir kapı kolu imgesinden ortaya çıkmış olması şaşırtıcı gelmeyecektir. Zeminin ayağımızın altından kayması metaforu birçok soykırım anıtı için söylene söylene basmakalıplaşmış bir söz. *Yahudi Müzesi* gibi, *Katledilen Avrupalı Yahudiler Anıtı* da bu duygunun bizzat ziyaretçiler tarafından deneyimlenmesini amaçlıyor. Tuhaf bir biçimde Anıt, Müze'nin "Sürgün Bahçesi"nin büyütülmüş versiyonu gibi. Bu örneklerde metafor, metafor olmaktan çıkıyor, bedensel bir jeste, gerçeğe dönüşüyor.[9] Oysa bu engebeli zemin-bellek çağrışımının çok daha

8 *Kayıp Zamanın İzinde/Swann'ların Tarafı*, s. 14.

9 Uğur Tanyeli bu konuda farklı düşünüyor. *Anıt*'ın, anmak üzere inşa edildiği acıları temsil etmediğini dile getiriyor. "Eisenman çok daha

incelikli kullanılabileceğini biliyoruz. Proust'un, engebeli zemini, eşit olmayan kaldırım taşlarını, bir isteridışı bellek sıçramasının tetikleyicisi olarak göstermesi gibi, Zumthor da, yerin ayaklarınızın altından çekilmesi duygusunu gerçekten hissetmenizi değil, bunu istemdışı bellek aracılığıyla imgeleminizde canlandırmanızı ister, yapabilirseniz tabii.[10]

Kayıp düşme hissi, boşluk, başdönmesi, vertigo. Zumthor binayı yerden yükseltmiş oluyor böylelikle. Ayaklarını yerden kesiyor. Hafifçe yıkıntıların üzerine yerleştiriyor. Müzenin sıra-

---

'düz' bir metaforik mantıktan yola çıkıyor. Eski Musevi mezarlıklarının taş sandukalarını çağrıştıran, fakat hiçbir özgül ıstırabı, hiçbir özgül kimliği akla getirmeyen bloklar yapmakla yetiniyor." *Anıt*, bir mezarlığı çağrıştırması dışında labirenti de andırıyor ve bir tür "istemli kaybolma" etkisi yaratıyor. Burada da hazırlanmış bir deneyim söz konusu. 2711 beton blok, Eisenman'ın sonradan öğreneceği bir rastlantı eseri (!), Talmud'un sayfa sayısına eşittir. Sistina Şapeli de Hz. Süleyman'ın Tapınağı'nın ölçülerine göre inşa edilmiştir, tapınağın tam bir kopyasıdır ama bu bir rastlantı değildir. Ayrıca, *Anıt*'ın altında bir *Müze* yer alıyor. Sergileme stratejisi, Yahudi Müzesi'yle tıpatıp aynı. *Müze*, Boyutlar Odası, Aileler Odası, Mekânlar Odası ve İsimler Odası'ndan oluşuyor. Her oda, yukarıdaki beton blokları çağrıştıran süsleme ve aydınlatma öğeleriyle donatılmış. Aslında bu tam da Tanyeli'nin "tarihin yassılaştırılması" dediği duruma karşılık geliyor. Zamansal-mekânsal bağlamından kopmuş, temsiliyet nesnesine dönüşmüş tekil olgular. Libeskind ve Eisenman'ın istemli belleğinin karşısında Zumthor'un istemsiz belleği yer alıyor.

10 Bir tür bellek mimarisidir bu: "Ama benim hayalgücüm, Rönesans üslubunda bir vaiz kürsüsünün ve bir 17. yüzyıl altarının altında Pişman üslubunda bir koro yerinin izlerini görüp binanın tamamını 12. yüzyılda olması gerektiği şekilde restore eden Viollet-le-Duc'ün öğrencisi mimarlar gibi, yeni yapıyı taş taş üstüne bırakmamacasına yıkıyor ve Perchamps Sokağı'nı ortaya çıkarıp 'restore' ediyor." *Kayıp Zamanın İzinde/ Swann'ların Tarafı*, s. 170.

dan mekânları andıran sergi salonlarını gezerken, girişte, yerde, yerin altında az önce gördüklerinizi asla unutamıyorsunuz. Her şey dönüp dolaşıp o yıkıntıların üzerinde yükselmekte olduğunuz hissini yeniden yaratıyor. Yıkıntıların gölgesi üzerinize düşüyor.

Zumthor'un, tam da Sebald'ın yaptığına benzer bir iş yapmakta olduğunun en iyi kanıtı yine kendi sözleri: "Yeni bir yapı tasarlayacağım bir yere yoğunlaştığımda, konuyu enine boyuna inceleyip, yerin biçimini, tarihini, duyumsal niteliklerini araştırdığımda, başka mekânların imgeleri bu ayrıntılı gözlem sürecine musallat olmaya başlıyor: tanıdığım, beni geçmişte etkilemiş mekânların, belirli duygudurumlarının ya da vasıfların gizli görüleri olarak belleğimde kalmış özellikli ya da sıradan mekânların görüntüleri; sanat, sinema, tiyatro ya da edebiyattan kaynaklanan mimarlık imgeleri..." Başka mekânlar, başka hikâyeler, başka metinler tarafından ele geçirilen bir mekân.

Zumthor'un yapıları, birbirleri tarafından yutulan, emilen, massedilen farklı yapıların biraradalığından, *symbiosis*'inden oluşur. Bir mekân diğerini kendisine mal eder. Küçük şapeli kendisine mal eden, kendi sınırları içine alan *Kolumba*, eski evi kendisinin bir parçasına dönüştüren *Gugalun Evi* ya da tahtadan koniyi kendisinin bir parçasına, negatif, var olmayan, yalnızca bir izden ibaret bir boşluğa dönüştüren *Brüder Klaus Şapeli* gibi. Bölgenin, dağın öz malzemesini, taşı, buharla, suyla buluşturup aradan çekildiği, taşın içine, taşla inşa ettiği, dağın dışında kalarak dağın içine, yarısı içeride yarısı dışarıda kalacak şekilde, belki de doğanın kendi kendisine, inşa ettiği, mağarayı andıran *Vals Kaplıcası* gibi. Mekân içinde mekân içinde mekân.

Brüder Klaus Şapeli tam olarak ne yapıyor peki? Yıkıyor mu, yapıyor mu? Yoksa önce yakıyor mu? İşe tersten başlıyor Zumthor. Önce "iç"i inşa ediyor. İçeriden başlıyor. İçerideki boşluğu oluşturacak örgüyü kaba kerestelerden bir koni şeklinde dikiyor. Sonra dışa geçiyor. Koninin çevresini betonla kaplıyor. Sonra yeniden içeriye giriyor. Keresteden koniyi, içerideki kalıbı, taşıyıcıyı ateşe veriyor. İçerisi alev alev yanıyor. Tahta, betona izini çıkarıyor. Sonra kül olup gidiyor. Geriye, oyuk oyuk, yanmış, kapkara bir yüzey kalıyor. Tahtanın izi. Yanığın izi. İçin için yanarak genişleyen o ilk çekirdeğin, kalıbın etrafına dışsal biçimin kozasını örüyor. Dışarısı bembeyaz içerisi kapkaranlık. Dış yüzey, iç hakkında tek bir şey söylemiyor. Simge midir bu? Metafor mudur? Alegori midir? Jean Selz'in, Benjamin'in Ibiza günlerine ilişkin anekdotu, sorunun yanıtı niteliğinde. Selz şömineyi yakmakla uğraşırken, Benjamin kendinden geçmiş bir dikkatle olayı gözlemlemekte, küçük yapı iskelesinin inşa edilme tarzını incelemektedir. Ateş, yapıyı ele geçirdiğinde, Benjamin şöyle der: "Tıpkı bir roman yazarı gibi çalışıyorsun. (...) Hiçbir şey bir romana bir odun ateşi kadar benzeyemez. Özenle kurulmuş büyük bir yapı, parça parça, her biri bir diğerini kusursuz bir denge içinde destekliyor. Peki ne için? Yıkım. Romanda da öyle. Romanın bütün karakterleri birbirlerini kusursuz bir denge içinde destekler ve hakiki romanın amacı da bu karakterleri yok etmektir."

Mimaride de öyle. Zumthor'un yapıtı, iç ile dış ilişkisi üzerine tamamen fiziksel bir düşünme gerçekleştiriyor. Mekânlar birbirlerinin içine girip çıkarken, izleyici de sürekli olarak yer değiştirmek durumunda kalıyor. Mekânları takip ederek, o anki konumunu yeniden değerlendirerek, bir içeriye bir dışarıya gidip geliyor.

Kolumba'da iç ile dışın bu gelgiti, ölçeğin çarpıtılması, bozulmasıyla daha güçlü bir biçimde hissediliyor. Odaların birbirlerinden farklı büyüklükte olması; her an yeni bir köşeyle şaşırtması, en üst katın devasalığı, iç içe geçmiş, ince uzun, dar, geniş odalar, bir köşeyi döndüğünüzde, kafanızı hafif yana yatırdığınızda, adımınızı attığınızda birleşiveren farklı çizgilerin eşgüdümü. Işık kaynakları da değişken. Devasa pencereler, kafes büyüklüğünde gözenekler... Penceresiz odalar. Hiçbir şey yinelenmiyor. Hepsinin ölçeği farklı.

Kolumba'daki *symbiosis* gerçekten dehşet verici: kimse kimseye yüklenmiyor, yük olmuyor. Sanki herkes bir diğerine sırtını dayamış, hepsi birden, bu yıkıntıların üzerindeki yıkıntılar olarak ayakta kalmaya çalışıyor. İnsanbiçimsel bir imgeye fazla yüklenmemek gerek belki ama burada her şey bir tür iç ilişkiler manzarası sunuyor. Bir tür karşılıklı saygı duyma durumu. Kafes, çerçeve, güvercinlik her ne ise o, bir tür istinat duvarı gibi işliyor. Yıkıntılara abanmıyor, ilişiyor yalnızca, aralarına giriyor. Zamana dayanmaları için. *Yıkıntıların Madonnası* için bir tür korunak olduğunun da bilincinde. Bu hassas terazi, her şeyin kendi hacmini koruyarak havada asılı kalmasını sağlıyor.

Somut, gözle görülür bir şey bu aynı zamanda. Görebildiğiniz, bu yok edilemeyecek aurayı oluşturan fragmanların hem bütünle hem de birbirleriyle kurdukları yakınlaşma ve mesafeyi koruma ilişkisi. Görülemez olan da bu, dolayısıyla. Yapının tü-

münü aynı anda görebilmek, tüm bu ilişkilerin nüvesine ulaşabilmek, bütünü tek bir imgede toparlayıvermek olanaksız.

Sebald, bir şeyi başka bir şeye yaklaştırarak, benzeterek, göndererek bir anlamın peşinde ilerlemenin, karşılaştırmalar aracılığıyla düşünmenin belirli bir etik duruş gerektirdiğinin farkındaydı. Bir yapıyla bir yazıyı karşılaştırmak ne anlama gelir, peki, bu durumda? Bir(kaç) yapının bileşenlerini metinde bulmak. Ya da tersi. Bir metnin bir yapı gibi işlediğini fark etmek. Bu ikisini aynı cümlede dile getirmek nasıl mümkün olabilir? İkisinden birini diğerine peşkeş çekerek mi? Birini diğeri lehine ikincil kılarak mı? Her seferinde her ikisinin de adını geçirerek mi? Okuru bunaltma pahasına her şeyi iki kez söyleyerek mi? Bunlar Austerlitz'in hayatına mal olan sorular, yanıtlarını bilmiyorum.

Libeskind ile Zumthor arasındaki fark da, ilk bakışta birbirine benzer, aynı temaları, motifleri, içerikleri kullanan, yenilikçi dilin, biçimin peşinde gözüken yapıtları birbirlerinden ayırt edebilmemizi sağlayabilecek önemde bir ölçüt getiriyor karşımıza.

İki mimarın yapıtını, bir edebiyatçının yapıtını anlamlandırabilmek için karşılaştırmayı denemek, ipin ucunu kaçırdığımı gösterir, olsa olsa. Oysa Sebald'ın yaptığı, bize de yaptırdığı iş bu, bildik okumaların, karşılaştırmaların çok ötesinde bir zihinsel ufuk getirmesi. İlerledikçe, çok da anlamsız gelmemeye başlıyor, insan neredeyse ikna olacak yazdıklarına.

Bütün bu yapılar, mekânlar, anlamı taşıyan birer metafor mu yalnızca? Tek amaçları başkalarının sözüne kılıf olmak mı? Neyi neyle açıklamak gerekiyor? Metni bir yapıyla mı açıklayacağız, yoksa yapıya bakıp metne mi davranacağız? Yine aynı soru: hangisi simge, metafor, alegori?

Benjamin 'yıkıma yazgılı yapı' imgesine, "Goethe'nin *Seçilmiş Yakınlıklar*'ı" yazısında, "hakikat içeriği" ile "nesnel içerik"

arasındaki farkın altını çizmek için bir kez daha başvurur. Yorum, sanat yapıtının nesnel içeriğini, eleştiriyse hakikat içeriğini araştırmaktadır. "Eğer bir kıssaya başvurulacak olur da büyüyen eser alevler içinde bir odun yığını olarak görülürse, yorumcu bu yığının karşısında bir kimyager gibi, eleştirmen ise simyager gibi durmaktadır. Kimyagerin önünde, odun ve kül biçiminde, sadece yaptığı analizin nesneleri kalırken, simyager için sadece alevin kendisi bir bilmeceyi barındırır: canlı olanın bilmecesini. Bu durumda eleştirmen hakikati sorgulamaktadır: alevi eskiden var olanın ağır odununu ve yaşanmışın hafif külünü aşarak yanmaya devam eden hakikati."

Alev imgesi, Benjamin'in düşüncesini yavaş yavaş sarmaktadır. Roman ve eleştirmen/yorumcu için söylediğinin benzerini, başka bir yerde, okur için yineler, kendi biricik okuma deneyimini ateşin seyrine benzetir. Okurların en yalnızı olarak nitelendirdiği roman okurunun, romanı kendisine mal etme, adeta yutarcasına okuma isteğinden söz etmektedir. "Gerçekten de, ateş ocaktaki odunları nasıl yutarsa, o da okuduklarını öyle yutar, yok eder. Romana yayılmış olan gerilim, tıpkı ocaktaki alevi canlandıran, onu coşturan hava akımı gibidir."[11]

Sebald, *Satürn*'de, bir kez daha, Benjamin'in alegorisinin karşısına somut gerçekliği yerleştirir; "yaşayanın muamması" yaşam bağlamına iade edilir, "yanma"yla birleşir. "Gelişmiş bitki türlerini kömüre çevirmek ve yanabilecek ne varsa hepsini durmaksızın yakmak; bizi yeryüzüne yayılmaya iten temel dürtü budur. Yapılan ilk gemici lambasından 18. yüzyılın fenerlerine, bu fenerlerin yaydığı parlak ışıktan Belçika otoyollarındaki ark lambalarının soluk parıltısına kadar her şeyde yanma vardır ve yanma, bizim

11 Walter Benjamin, "Hikâye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, Metis, s. 92.

yarattığımız her nesnenin ilksel ilkesidir. Olta iğnesinin üretilmesi, porselen bir kabın yapımı, bir televizyon programının prodüksiyonu sonuç olarak aynı yanma işlemine dayanmaktadır. Tıpkı bedenlerimiz ve özlemlerimiz gibi, tasarladığımız makinelerin de yavaşça, için için yanan bir yüreği vardır." Maddi içerik ile hakikat içeriği, kimyacı ile simyacı, yorumcu ile eleştirmen, yapıt ile okuma, inşa ile imha birleşir. Her şey, sonunda yıkıma, yanıp sönmeye, kül olmaya varacaktır.



Kolumba da, *Yahudi Müzesi* de belleğin, unutmanın, anımsamanın mimari dil aracılığıyla temsil edilebilirliğini araştıran yapılar. İkisi de bir başka yapıyla, başka bir bellekle ilişki kurmanın yeni bir yolunu arıyor. Aynı yerden hareket ediyor, farklı

sonuçlara varıyorlar. *Yahudi Müzesi* bir tür yapay déjà-vu etkisi yaratmaya çalışıyor. Hiç bulunmadığımız, çünkü içinde bulunulmasının olanaksız olduğu, kurtulanların bile içinde bulunduklarını iddia edemeyecekleri bir yerde sanki daha önce bulunmuşuz hissi yaratmaya çalıştığı için, her şeyi ters çevirip saf kurmacaya dönüştürüyor. *Yahudi Müzesi*'nin Benjamin referanslı kavramsal altyapısında tam da Benjamin'in aurayı tanımlarken dile getirdiği çelişkinin ete kemiğe bürünmüş halini görmemek olanaksız. Ne kadar yakın olursa olsun tekil bir uzaklık fenomeni olarak aura, burada, yakına getirmeye çalıştığı deneyimin her tür insanlık durumundan korkunç uzaklığı dolayısıyla tersine döner. Bağlamından koparılmış bir tür yeniden-üretim olarak Müze, Kamp'ın belleğinin de okunaksızlaşması hatta tamamen ortadan kalkması gibi bir sonuçla karşı karşıya kalacaktır. "Bir olayın uzaklığı, bir mesafe üzerinde etkide bulunmak suretiyle olayı bize getiren çeşitli teknik ortamlar sayesinde ortadan kaldırılıyorsa, artık her şey eskisinden daha uzak demektir. Hem *olay anlamını aldığı bağlamdan kopar*, hem de biz yalnızca olayın yeniden-üretimine yaklaştırılmış oluruz."[12]

Zumthor'un başarısı da bu kısa devreyi sürdürmesinden, anı ve algının karşılıklı ilişkilerini eksiltmeden var edebilmesinden kaynaklanıyor. Bir Zumthor mekânına giriyoruz, oraya daha önce girmişiz duygusuna kapılıyoruz. Algıladığımız şey ve onun oluşturduğu anı, hem yapının anısı hem de algının anısı.[13]

---

12 *Işık Sözcükleri*, s. 26.

13 Remo Bodei'nin Bergson'a ilişkin söyledikleri, tam da bu çelişkiyi aydınlatıyor. [(...) "şimdinin anısı", "yanlış tanıma"dan ayırt edilir, çünkü birincide anı ile algı, güç ile eylem, biri ötekinde tümüyle yok olmaksızın, gerginlik içinde birlikte var olur. İkincide, tersine, "*olası* 'şimdi' *gerçek* bir 'o zaman' diye yutturulur; şimdiki olay, önceki bir dönemde

Svetlana Boym'un *Nostaljinin Geleceği* adlı kitabında kurduğu ikili çerçeve, bu iki yapı, mimar, yapıt arasındaki farkı çok açık şekilde gösteriyor. Bu bağlamda *Yahudi Müzesi*'nin bir tür "yeniden kurucu nostalji" örneği olduğunu söyleyebiliriz.

"Yeniden kurucu nostaljinin tarihsel zaman göstergelerine (*pas, yıkıntılar, çatlaklar, kusurlar*) hiç gereksinimi yoktur."[14] Tüm dünyada ulusal sembollere ve mitlere geri dönerek ve ara ara piyasaya komplo teorileri sürerek modernlik karşıtı mit yaratmakla uğraşan ulusal ve milliyetçi şahlanışlar bu nostalji türünün ayırt edici özelliğidir.

Yeniden kurucu nostaljide vurgu *notos*'adır ve yitirilmiş evi yeniden inşa etmeyi, bellekteki açıkları kapatmayı vaat eder. Düşünsel nostalji ise *algia*'ya, özlem ve yitirmeye, hatırlamanın kusurlu sürecine yoğunlaşır.

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

Yeniden kurucu nostaljik için geçmiş, bugün açısından bir değere sahiptir; geçmiş bir süre değil, kusursuz bir enstantanedir. Dahası, geçmişin herhangi bir dağılma belirtisi göstermeyeceği varsayılır; 'özgün haline' uygun olarak *yeniden boyanması ve sonsuza dek genç kalması* gerekir.

Düşünsel nostalji tarihsel ve bireysel zamanla, geçmişin geri çevrilemezliği ve insanın sınırlılığıyla daha çok ilgilidir. Odak

---

olmuş bir olayın saptırılmış ve körü körüne yinelemesi gibi görünür." Böylece onun tarihselliği gizlenir ve tarihin artık sona erdiğine, artık yeni hiçbir şeyin olmayacağına ve her anın basit bir "geçmişin yinelemesi" olduğuna inandırılır.] *Zaman Piramitleri*, s. 77.

14 Svetlana Boym, *Nostaljinin Geleceği*, Metis, s. 81.

noktasında olan şey, mutlak hakikat olduğu düşünülen şeyin geri döndürülmesi değil, tarih ve zamanın akışı üzerine tefekkürdür.

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

Yeniden kurucu nostalji zamanı fethetmek ve mekânsallaştırmak adına ev ve sıla simgelerini ve ritüellerini yeniden kurarken, düşünsel nostalji *belleğin parçalanmış fragmanlarından hazzeder ve mekânı zamansallaştırır*.

Artık saflar yavaş yavaş belirmeye başladı. Bir yanda temsil mekanizmalarını şiddetle, büyük bir ustalıkla, star virtüozitesiyle kullanan göz kamaştırıcılar, diğer yanda sabırla bir yeri eşelemeyi sürdüren Marcelciler.

İlk bakışta, mimari olarak birbirine çok benzer iki yapı söz konusu gibi görünüyor. İkisi arasında, görünürde, biçimsel olarak pek çok ortak nokta bulunabilir; iç ile dışın birbirinden kesinkes farklılığı, yukarıya doğru uzanan ince uzun bitimsiz merdivenler, orantısız uzamlar, boşluklar, dışarıyla kurdukları ilişki vs.

En dıştan başlayalım. Dış ile iç arasındaki temsil ilişkisinden.

Her iki yapıda da dış tarafa egemen olan geniş, gözenekli, delikli, çağrışımlara, benzetimlere sonuna kadar açık yüzeyler söz konusu. *Yahudi Müzesi*'nin dış cephesi yarıklarla, kesiklerle örülmüş, *Kolumba* ise arı peteklerini, güvercinliği, kafesi çağrıştırıyor. Buradaki fark zorunluluk meselesiyle açıklanabilir. *Yahudi Müzesi*'nin bu kesiklere, yarıklara, tarazlara hemen hiç gereksinimi yok. Bunlar tamamen dışarıdan gelen bir bağlama ait. Oysa *Ko-*

lumba'nın yüzeyini kaplayan gözenekli yapı, programın, anlamın, fikrin gereğiyle birebir örtüşüyor. Biri zorunlu, diğeri zorunsuz. Biri istemli, diğeri istemsiz.

Yahudi Müzesi'nin biçimi, dışından tam olarak anlaşılamayacak biçimde tasarlanmıştır. İçine girildiğinde de kendisini hemen açığa çıkarmaz. Bu görünme ya da görünmeme biçiminin metinsel bir karşılığı da vardır. Kitabın içinde farklı bölümler arasında dolaştırıldığınız anlatıların tipik özelliğidir bu. Tam olarak nerede olduğunuzu, kitabın ne kadarını okumuş olduğunuzu asla kestiremezsiniz. Kitabın sonuna yaklaşmış olduğunuz hissi de ortadan kalkmıştır. Sayfa sayısına bakarak kendinizi sona hazırlayamazsınız. *Seksek* böyle bir biçimi öngörür örneğin. Anlatının kendiliğinden yapması gerekeni tasarımla halletmek, bir soruna bulunmuş çözümü okura dayatmaktır bu aslında. Postmodern yapılar ve anlatılar, izleyicinin kendi kendine kaybolma özgürlüğünü ellerinden alırlar. Yönlendirilmiş yönelimsizlikler, anımsamanın ya da unutmanın kendiliğindenliğini dizginleyen dışarlıklı buluşlardır bunlar.

Kolumba'da da, ilk bakışta, dışarıdan, içeriye ilişkin bir bilgi elde edilemiyor. Ancak içeri girip yeniden çıktığınızda, dışarısının farklı anlamlarla yüklendiğini görüyorsunuz. Cephede farklı mimari elemanlar kolaj gibi yan yana yer alıyor. Yüzeyde yapboz görüyoruz yalnızca. İçerisinin temsili mi bu? "Önplanla arkaplan arasındaki gerilim cephede ortaya çıkıyor." Yani yapı hem görünür olmak hem de yalnızca taşıyıcı, ek, destek ünitesi olmak istiyor.

İkisi de başlangıçla, girişle ilgili düşünüyor. Yerin, zeminin altından başlıyor ikisi de çalışmaya. *Yahudi Müzesi*, Berlin Kent Müzesi'nin altına doğru iniyor. Öteki müzenin içinden başlıyor, kendine ait bir girişi, çıkışı yok, dönüp dolaşıp aynı yere, öteki binanın içine çıkıyor. *Kolumba* ise farklı girişler üzerine inşa edil-

miş: Üç ayrı yer tek bir mekân içinde bir araya getirilmiş, birbirlerinin içine girip çıksalar da, birbirlerinin varlıklarını mekânın dönüşümlerinde, girinti çıkıntılarında ortaya çıkan müdahalelerle kabul etseler de hepsinin girişi ayrı.

Libeskind, kentin ikiye bölünmüş belleğinin temsiline girişiyor. Kentsel mirasın yok olmuş parçasını yeniden inşa ederek, asıl parçanın içine yerleştiriyor, hatta somut olarak içinden geçiriyor. Tarih tek bir ikili yapıda yeniden ortaya çıkıyor. Kapanmış, yakalanmış bellek.

"Bütün labirentvari yapılara mistik bir boyut katan buralardaki aşağıya doğru çekimdir; içeri girenler, görülebilir ve tayin edilebilir bir varlığın olmadığı helezonik bir dünyaya doğru çekilirler," diyordu Benjamin. Libeskind kendi labirentini yaratırken bu cümleden ilham olmış olabilir ama onun labirenti tamamen kurmaca. Mistik etki sonradan, anlamın sırtına bindirilmiş olarak ortaya çıkıyor. Aşağıya doğru çekilme etkisi de tam bir mühendislik başarısı. Bir binanın altından girilen, kendi kendisini zaten aşağıya doğru çeken, iteleyen, kendine ait bir girişi olmayan bir yer ama bu aşağıya doğru çekim değil itilme. *Kolumba* ise eşyanın tabiatı gereği, kendi doğallığıyla yerin dibinden, aşağıdan başlıyor, zaten orada olan yıkıntıların üzerine geçirilen zarif, hafif, gözenekli kafes de yalnızca temelde, aşağıda olan bitene gönderiyor.

Yahudi Müzesi'nin *ilaveli* söyleminde her şeyin ama her şeyin bir anlamı var. Her şey bir ime dönüşmüş durumda. Adımını attığın yer, o an üzerinde bulunduğun çizgi, az sonra sapacağın koridor, giremediğin boşluk. İşlevsiz, simgesel, mesaj kaygılı. İçinde yer alacak yapıtlara değin önüne çıkan her şeyi kendisiyle birlikte sürükleyen, ezen, anlamın altında boğan sert bir yaklaşım. Devasa bir metaforun içinde ilerliyormuş gibi hissediyor insan. Her taraf anlamdan yapılmış, izleyiciye anlayacak pek bir şey kalmıyor.

Libeskind her zaman bu tür yeni temsil olanaklarının peşinde olmuştur. Birtakım çizgilere, haritalara, kurallara indirgenmiş, şemalarla, sayılarla ya da yalnızca bir önermeyle, bir düşünceyle, bir fragmanla, bir öngörüyle temsil edilmiş mekânlar aracılığıyla, temsil eden ile temsil edilen arasındaki farkın altını çizer. Mekâna tercüme edilemeyen çizimler, yerle ilişkisini kesmiş bir biçim.[15]

Libeskind'in tavrı, yalnızca tekniğin, bilimsel, mekanik olanın altını çiziyor. Her şey sınıflandırılmış, adlandırılmış, insani olan çizgilerin, satırların arasında yok edilmiş, bütün arşivler taranmış, bilgiler belgeler derlenmiş, şemalar çıkarılmış, deli saçması, hummalı bir çalışma sonucunda ortaya bir tür simgesel yapı, tarihin bir maket mikrokozmosu çıkarılmıştır. Bu kadar bilimsel verinin bir arada kullanılması sonuçta ortaya kendisini yavaşça kurmacaya doğru yönelten bir bakış çıkartır. Bütün belirsizliklerin belirsizlik çizgisinde, güvenilmezliklerin güvenilmezlik çizgisinde toplandığı, insanı rahatsız eden bir tür kesinlik, mükemmel işleyiş takıntısı. *Yahudi Müzesi*, geçmişin, taklit, canlandırma, bugüne getirme aracılığıyla yorumlanması olarak görülebilir. Bu çaba öylesine güçlü ki, izleyicinin imgelemini kullanmasına bile izin vermiyor çoğu zaman. Her şey belli, yerli yerinde, çizgiler çizilmiş, siz de bu labirentin içine hapsedilmiş durumdasınız. Kayıp olan, tüm varlığıyla kafanıza bastırıyor.

---

15 *Yahudi Müzesi*'nin Kent Müzesi'ne görünmez bir yolla eklemlenmesi, belki de Libeskind'in öne sürdüğü bayağı simgesel anlamdan farklı bir göndermeye de götürebilir bizi. Hitler'in *Germania* fantezisinde sık sık karşımıza çıkan birbiriyle bağlantılı, adeta kentin altında bir başka kent yaratmak isteyen yapıyı akla getirir bu ilişki. Yahudi geçmişine bağlanmak isterken, yolunu şaşırıp bu geçmişin üzerine inşa edilmek istenen Dünya Kenti'nin yıkıntılarıyla karşılaşır Müze.

Libeskind'de fazlasıyla görünür olan bu anlam fazlalığına, anlamın dayatılmasına, her şeyin bir sözün peşine takılıp sürüklenmesine karşı, Zumthor tam tersini savunuyor. "Simgelerin boynu altında kalsın!" diyor, Beckett gibi, anlamı erteliyor. "Asıl dışarıda tutmak istediği şey anlam. İşaretlerle, sembollerle, temsiliyetlerle taşınan anlam. Martin Steinmann'ın 'semantiksizleştirme' (anlam örüntüsünden arındırma) olarak adlandırdığı bu tutum, mimari arayışın 'anlam olarak şeyler'den, 'dolaysız deneyim olarak şeyler'e kaymasıdır. Konvansiyonlar aracılığıyla deneyimlenen 'anlam'ın kısa devre ile aradan çıkartılmaya çalışıldığı 'semiyotik öncesi' (anlam öncesi) deneyime çekilme arayışıdır bu. İşaretlerle (ve onun teorisi semiyolojiyle) iş görmek, artık şeylerin kendi suretleri içinde çözülmeye başladıkları aynalar bahçesinde kaybolmak anlamına gelmeye başlamıştır."[16] Dolaysız deneyim olarak şeyler: yıkıntı imi yerine yıkıntının kendisi, boşluk imi yerine boşluğun kendisi, kâğıt üzerindeki temsil krizi yerine kendi kendisini temsil eden, olduğu gibi orada olan şeyler.

Yahudi Müzesi tamamen kurmaca ilkelerine dayanıyor. Ortada o yapının orada olmasını gerekli kılacak hiçbir şey yok. Tamamen düzmece. Tamamen düşgücüne, yaratıcılığa, imgeleme yaslanıyor. Bunu olumlu anlamda söylüyorum. Sanal bir dünya kurguluyor. Yarıklar, boşluklar, çizgiler, sesler, soğuk havanın dolaşımı, göndermeleri vs ile. Bunları bir araya getiren tek şey yaratıcısının zihni.

Kolumba'da ise her şey bir zorunluluk sonucunda ortaya çıkmış gibi görünüyor. Verili programa uygun olan yapılmış, fazladan tek bir şey eklenmemiş, işlevsellik temel kural haline getirilmiş. Ama burada, Zumthor'un işlevsellik anlayışını da

16 İhsan Bilgin, "Maddenin Yoğunluğu", *Arredamento Mimarlık*, Sayı 135, Nisan 2001.

yeniden değerlendirmek gerekiyor. Yaratıcılığın, çoğul anlam üretiminin, biçim zenginliğinin önünde bir engel oluşturmuyor program, tam tersine itici güç oluyor. Engeller, sınırlar, olanaklar, olanaksızın, potansiyel olanın ortaya çıkmasını sağlıyor.

Yahudi Müzesi her şeyi kendisine mal ediyor, üstleniyor, yükleniyor, taşıyor, biriktiriyor.

Kolumba düşünüyor, dokunuyor, nefes alıp veriyor, geri çekiliyor, izin veriyor.

Zumthor, dünyayı harabeye çeviren bir iç sıkıntısından mustarip. Nereye baksa, gördüğü: yıkıntılar, yıkıntılar, yıkıntılar.

Kolumba, günün birinde, yine, yıkılabilir. Geriye kendisinden hiçbir şey kalmayabilir, ama orası, o yer, gerçek yıkıntılarıyla ve şapeliyle, *Kolumba* müzesinden sonra da yaşayacak. *Gugalun Evi* yıkılabilir, eski kulübe kalacaktır.

Zumthor'un gedikleri, eşikleri, bitmemişlikleri, tamamlanmamışlıkları, boşlukları, yamaları, dikişleri kullanış biçimi ile Libeskind'in tüm bunları sıfırdan yapması arasındaki fark önemli.

Bir yanda sağlam, her ayrıntısı mimarın elinden geçmiş, masa gibi yapılmış, gerçek, somut, dokunulabilir yapı, öte yanda düşüncenin, buluşun, fikrin egemenliği altına girmiş gibi gözüken, kavramsal, soyut, yıkılmak üzere yapılmış yapı. Bir yanda tasarımı yıkmak, tasarlamadan inşa etmek, diğer yanda yıkımı tasarlamak.

Biri kuruyor, kurguluyor, sıfırdan yaratıyor, diğeri var olanı dönüştürüyor. Libeskind yıkımı, yıkıntıyı sıfırdan inşa etmek istiyordu. Yepyeni bir yıkıntı yaratmak. Yıkıntıyı kurmacalaştırmak.

Benjamin'in bu kurmacalaştırılmış, sahte yıkıntıyla ilgili bir anısı vardır. *Çocukluk*'taki "Pfaueninsel ve Glienicke" adlı metinde, Berlin'in, Havel Nehri üzerindeki Tavuskuşu Adası'ndaki Schloss Pfaueninsel'in 1890 tarihli bir fotoğrafına yer verir Benjamin. II. Wilhelm'in kendi yaptığı plana göre 1794 yılında inşa edilen Schloss Pfaueninsel, *harabe üslubunda* yapılmış bir Kraliyet yazlığıdır ve *sahte bir yıkıntı* görünümündedir. Aslında adanın tümü tamamen yapay bir biçimde tasarlanmış, dünyanın dört bir tarafından getirilmiş bitkiler ve sonradan Berlin Hayvanat Bahçesi'ni oluşturacak hayvanlarla doldurulmuştur. Eski görünümlü Pfaueninsel mandırası Gotik yıkıntı biçimindedir, mandıranın ahırı da bir kiliseye benzetilmiştir. "Sahte" imgesi, Benjamin'in peşini yaşamı boyunca bırakmamıştır. *Çocukluk*, tümüyle, gerçekle sahtenin iç içe geçen, üst üste binen imgelerinin sonradan ayrıştırılması işlemini gerçekleştirir. Arayışın kökeninde, belki de, genç yaşta ölen çocukluk aşkı *Luise von Landau* vardır. "Bugüne kadar hatıramda canlı kaldı, ama bu sebepten değil. Daha çok, yaşıtlarımın arasında üzerine ölümün vurgusunun düştüğünü işittiğim ilk isim olduğundan. (...) Artık ne zaman Lützowufer'e gitsem, bakışlarım onun evini arar olmuştu. Tesadüfen, ev suya kadar inen küçük bir bahçenin karşısındaydı. Bu görüntü zamanla o sevgili isimle o kadar kaynaştı ki, sonunda, karşı kıyıda dokunulmazlığı içinde habire çiçek açan tarhın küçük müteveffanın *kenotaphion*'u olduğu kanısına vardım."[17]

17 *Berlin'de Çocukluk*, s. 37.

Zumthor ise yıkıntıların üzerine inşa ediyor, yıkıntıyı yıkıntı olarak kurtarmaya çalışıyor. "İnşa Edilmiş Yıkıntı" değil, "Yıkılmış İnşa" Yıkılmakta mı, yapılmakta mı olduğu belli olmayan, inşa aşamasında bir yıkıntıya dönüşmeye başlayan yapı.

Benjamin yıkıntıyla alegori arasında bir bağ kuruyor; yıkıntının, alegorinin fiziksel sonucu, karşılığı, tamamlayıcısı, kopyası olduğunu ileri sürüyordu. "Düşünceler diyarında alegori neyse, nesneler dünyasında da yıkıntılar odur." Alegorinin, simgeselliğin totaliter amaçlarından uzaklaşmayı sağladığını ileri sürüyordu. *Kolumba* bu anlamda, fragman estetiğini en uç noktasına taşıyan, yıkıntıdan, enkazdan, parçadan, dikişten bir yapı inşa etme yolunu seçen alegorik bir yapı(t).

Kolumba'nın giriş katında, yıkıntıların hemen üstünde, yalnızca ziyaretçilerin ilerleyebilmesini, mekânı bir uçtan diğerine kat edebilmesini sağlayan, Yerebatan Sarnıcı'ndakini andıran bir asma köprü var. Zikzaklı bir biçimde ilerleyen yol Richard Serra'nın heykelinin yer aldığı avluya açılıyor. Bu zikzaklı yol, *Yahudi Müzesi*'ne temel biçimini veren parçalanmış Davud Yıldızı'nın neredeyse birebir aynısı. Burada, son derece sessiz, gizli, işlevsel bir biçimde duruyor, kendisini belli etmiyor, herhangi bir anlamı yüklenmiyor. Zumthor'un bu biçimi burada yalnızca mekânsal zorunluluk dolayısıyla kullandığını biliyorum, ama Sebald'ın yaptığı gibi, saklı yıldızın, saklanmış, başkalaşmış yıldızın geri dönüşünü, temellerin hemen üzerinde salınışını ima edişiyle, bir şüpheyi sessizce içinize yerleştiriyor. Klemperer, "saklanan yıldız"ı, LTI'nin en kendine özgü sözcüklerinden biri olarak görüyordu. "En zehirlisi, 'saklı yıldızın' fosforudur. Gestapo'nun talimatnamesine göre yıldız, cekette, paltoda, iş tulumunda, üstü örtülmeden kalbin üzerinde taşınmalıdır, Arilerle karşılaşma ihtimalinin bulunduğu her yerde üzerinde bulundurulmalıdır.

(...) Bir Gestapo memuru yıldızın saklanmasının hep bilinçli olduğunu varsayar, bunun cezası da toplama kampıdır. Bir Gestapo memuru görev şevkini kanıtlamak istediğinde ve sen onun yoluna çıkacak olursan, dosya tuttuğun kolunu veya manşonu istersen dizine kadar indir, istersen paltonun düğmeleri en düzgün biçimde iliklenmiş olsun: Yahudi Lesser veya Yahudi Winterstein *'yıldızı saklamış'* oluverir ve en fazla üç ay sonra cemaat Ravensrück'ten veya Auschwitz'ten gönderilen nizami bir ölüm kâğıdını tebellüğ eder. O kâğıtta gayet somut hatta değişen veya bireysel bri ölüm sebebi yazılıdır: Nöbetleşe, 'kalp yetmezliği' ve 'kaçma teşebbüsü esnasında vuruldu'. *Ama hakiki ölüm sebebi saklanan yıldızdır."*[18]

Libeskind'in yapının cephesine açtığı yarıklar Gordon Matta-Clark'ın işlerine benziyor. Yıkımın alegorileri olarak işleyen kesikler, dikişler, yırtıklar. Bir farkla: Mimar bunları birer simge olarak ele alıyor, postmodern bir anıştırmayla yapının kabuğunda yineliyor. Bu kararı alırken Heykeltıraş'ın bu özgül dilbilgisiyle neyi amaçlamış olduğunu hesaba katmıyor. Matta-Clark hiçbir zaman alışılageldik anlamda mimariyle ilgilenmediğini, ilgisinin tamamen plastik malzeme olarak binaya yönelik olduğunu dile getiriyordu. "İlk kararlarım heykelsi nesneler yapmaktan sakınmaya ve yüzeysel sanata karşı bir nefrete dayanıyordu. Duvarın kendisi çok daha büyüleyici bir ortamken, ona bir şeyler asmak neden? Mimarlar duvarları yerleştirir ve sanatçılar onları dekore eder şeklindeki katı zihniyet, iki uğraşıya da olan hislerimi zedeliyor.[19]

18 Victor Klemperer, *LTI – Nasyonal Sosyalizmin Dili*, İletişim, s. 193.
19 *Gordon Matta-Clark*, Lemis, s. 79.

Matta-Clark'ın içle dışı birleştiren yapıtının temelinde, babası, sürrealist ressam Roberto Matta'nın mekâna dair düşünceleri yer alıyor olabilir mi? Baba, 1938 yılında, *Minotaure* dergisinde, malzeme ve mekânı alışılmışın dışında bir biçimde kullanarak, erotizm ve rahim-içi kımıltıların hissedileceği bir apartman dairesi maketi yayınlar. "Bir ev, ritmik kasılmaları ve genişlemeleriyle, içerisi ve dışarısıyla, bir kalp işlevi görmelidir. Enerjinizi hem evde hem de sokakta depolamalısınız. Bu *mathématique sensible*'in (duyusal matematik) temel fikirlerinden biridir, söz konusu enerjinin politik-ekonomik alanı."[20]

Oğul, ünlü bir aforizmasında mimarlıkla heykel arasındaki farkın sıhhi tesisat olduğunu dile getirir. Duchamp da pisuarını savunurken, sıhhi tesisat sisteminin ve köprülerin Amerika'nın dünya uygarlığına en büyük katkısı olduğunu söylemişti. Zumthor bu farkı mimarlık açısından ele almıştır, içi olmayan, tektoniği belirgin olmayan mimarlık değil heykeldir, mimarlığın iç ile dış arasında bir köprü olması gerekir. Matta-Clark yaptığı işin çelişkilerinin farkındaydı. Yapıtını bu çelişkiler üzerine inşa etmişti. Zaten yıkılacak bir yeri önceden yıkmaya kalkmanın, yıkımı öncelemenin yararsızlığı. Amacı yıkıma işaret etmek de değildi, kesip biçtiği yerlerle sonrasında hemen hiç ilgilenmiyordu.[21]

---

20 *Sürrealizm / Mimarlık*, İletişim, s. 262.

21 Matta-Clark, tamamlanmamış yapıtının evrimini en çok merak ettiğim sanatçıların başında geliyor. 35 yaşında hayata veda etmeseydi neler yapabilirdi? Sahte emlak simsarı, şehir planlarından arta kalan sahipsiz bölgelerin işgalcisi, tersinden tapu-kadastrocu olarak, şehirlerin ritmini belirleyen çizgilerin üst üste gelişiyle ortaya çıkan metaforik boşluklarla, aralıklarla, arta kalmış mekânlarla, işlevsiz, erişilemez, görünmeyen, gelişmemiş yerlerle ilgileniyordu. Bir tür kişisel yıkım düşüncesinin parça parça kente uygulanmasıydı düşü. Bir yıkım sanatçısı, arazi parselleri-

Libeskind bu bariz anıştırmayla neyi amaçlamıştı? "Heykeltıraşlıkla ilgili fikirleri mimarlık üzerinde kullanmakla alakalı değil bu; daha çok, mimarlık aracılığıyla heykel yapmak," diyordu Matta-Clark konuya ilişkin olarak. Mimar da buradan hareketle, heykelin yıkımı düşüncesini kendi mimarisine mi eklemlendiriyordu? Gönderme havalıdır, retorik örtüye uygundur, yoruma sonuna kadar açıktır. Artık orada olmayan, çoktan yıkılmış bir kentsel bellekten geriye kalmış fragman olarak kesik izi, aynı amaçla, artık orada olmayan bir belleğin temsiline soyunmuş müzenin kabuğunu biçimlendirmektedir.

Libeskind'in göndermesinin havada kalmasının nedeni, belirli bir içsel zorunluluğa dayanmamasıydı. *Kolumba*'da ise, hem Matta-Clark'ın hem de onunla hemen hemen aynı şeyi farklı araç-gereçlerle yaparak heykel düşüncesini altüst eden başka bir heykeltıraşın yapıtının nasıl yapının temel parçalarından biri haline geldiğini görme şansına sahibiz.

Kolumba'nın, yıkıntıların üstünden, parçalanmış yıldız şeklindeki yürüme yolundan ulaşılan avlusunda yer alan Richard Serra'nın *Boğulanlar ve Kurtulanlar* adlı heykeli, yapının anlamı-

---

nin, varla yok arasındaki daracık arsaların, kaldırım taşlarının, bahçe aralarında kalan kimsesiz yerlerin, sınır çizgilerinin, kentten geriye kalan fragmanların koleksiyoncusuydu. Yapıtını en çok Perec'in yapıtına benzetiyorum. Kent ölçeğinde oynanan, icrasını büyük ölçüde, müellifin kişisel fantezileriyle içine girilebilir, içi dışına çıkarılabilir, ele geçirilebilir, işgal edilebilir mekânların sınırlarının karşılıklı gövde gösterisinin belirlediği devasa bir yapboz oyununu kurup parçalama düşüydü ikisininki de. Kentten parçalar yontmak, onları başka yerlerde, benzerleriyle eşleştirmek, eksikleri, boşlukları imlemek. *Kılavuz*'la delicesine, yaşamı pahasına uğraştığı bir dönemde Perec, Paris'teki yürüyüşlerinden birinde, ortasına devasa bir delik açılmış, yıkılmakta olan binayı görmüş müydü, gördüyse bunun kendi yazmakta olduğu romanın benzeri bir iş olduğunu sezmiş miydi?

na eklenen, bambaşka çağrışım alanları açan bir eleştirel okuma niteliği kazanıyor. Binada Soykırım'a gönderme yapan biricik nesne bu. Adını Serra'nın yazınsal göndermelerinden birinden alıyor, Primo Levi'nin aynı adı taşıyan tanıklık metninden.

Foster, heykelin ilk yerleştirildiği mekânla ilişkisine değiniyor, *Kolumba*'dan ve Zumthor'dan hiç söz etmiyor. Adını son olarak Santiago Sierra'nın gaz odasına dönüştürme projesinin yarattığı skandalla duyuran Stommeln Sinagogu'nun *in-situ* sanat projeleri serisi için sipariş üzerine yapılan heykelin *Kolumba*'ya yerleştirilmesinin, bu iki mekânın bir araya gelişinin, heykelin yer ve bağlam değiştirmesinin, Serra'nın yere özgü işlerinin mantığı açısından da bir hayli ilginç yorumlar doğurması kaçınılmaz. Sanki her şey bir zorunluluk gereği bir araya geliyor, yavaş yavaş tek bir merkezde toparlanıyormuş gibi bir hisse kapılmamak olanaksız.



Foster, Serra'nın bu çalışmasıyla, heykellerindeki tektonik unsuru başka hedefler doğrultusunda, tektoniğin simgesel çağ-

rışımlarını ruhani anlamlara işaret edecek şekilde geliştirdiğini söylüyor. "Bu ve benzeri çalışmalarda, ruhani olan imgeleştirilmez (bu tabu hâlâ güçlü ve geçerlidir), sadece anıştırılır ve bu anıştırma anıtsal olmasa da (anıtsallık yasağı da hala güvence altındadır), anma ve hatırlatma işlevini yerine getirir. Bu sadece 'ağırlık ve ölçü'de ifade edilen bir anmadır; başka bir yerdeki bir olaya gönderme yapmaz, yapıya içkindir."[22]

"Ne yersiz ne de yere-özgü olan ama başka yöntemlerle hem özerk hem de yere ait kılınan" bu heykel, birçok açıdan Zumthor'un mimarlıkla gerçekleştirdiğini heykel ile yapıyor.

Foster'ın "imgeye karşı inşa" olarak tanımladığı çalışmaların dilbilgisini Zumthor'un yapılarında da görmek mümkündür. Paradoksal bir biçimde, Zumthor'un yapıları, heykelsiliği, imgelenebilirliği, yüzey senografisini tümüyle reddetse de, çıkış noktasında Serra'nın çalışmasına benzer süreçler yer almaktadır. Zumthor, heykelin biçimini değil mantığını kendisine mal etmiş, zanaatçılığıyla bunu birleştirmiştir.

"İki adet L-profil birbirini destekler. Serra bu köprü biçimini 'psikolojik ikon' olarak adlandırmıştır; köprü, açıklık, geçmenin simgesidir, ki burada her iki hareket de ima edilir. Bir yanda köprüyü geçenler, boşluğun üzerinden geçenler –kurtulanlar– vardır, öte yanda, geçmelerine izin verilmeyen, aşağı çekilenler – boğulanlar. Bu iki geçiş, bu iki kader, birbirinin zıddıdır ama iki kirişin bir araya gelmesi gibi, bunlar da, birbirlerini destekleyerek bir araya gelirler." *Boğulanlar*, "dayanak" dizisine eklemlenebilecek bir çalışma.

"Dayanak" parçaları, çok basit bir sorudan hareket ediyordu. Bir şeyi duvara nasıl tutturursunuz? Zeminden gelen bir şeyi yukarıya doğru kaldırmak için duvardaki bir şeyi nasıl kulla-

22 Hal Foster, *Sanat-Mimarlık Kompleksi*, İletişim, s. 228.

nırsınız? Birkaç şeyi, bir arada kendi başlarına ayakta durabilmeleri için nasıl eğersiniz? Bu tam da *Kolumba*'nın zeminle, yerle, oradan gelenle ona dayanak oluşturacak, zemini yukarıya kaldıracak olan arasında kurduğu ilişkidir.[23] *These fragments I have shored against my ruins.*



Demir-çelik ustasıyla marangozun mekânla bedeni birleştirme biçimleri ortaktır. İkisi de kendi mecralarına süreç, hareket, zaman gibi aykırı kavramları taşırlar. Heykel ve Yapı, fiziksel zamanı genleştirmek, sıkıştırmak ya da uzatmak için birer araca dönüşür.

---

23 Bu sorular diğer çalışmalarda da sorulmuştur: *Gugalun Evi*, hem Fribourg'daki "Uzatılmış Maillart" heykelini hem de "Darbe"yi anımsatarak, var olan yapının uzatılmasının, genişletilmesinin, geriye doğru, hem evin hem tepenin doğal bir uzantısıymışçasına yaslanmasının nasıl mümkün olabileceğini araştırır. *Brüder Klaus Şapeli*, farklı yapı malzemelerinin (ahşap iskeletten arta kalanlar, beton vs) nasıl bir arada ayakta kalabileceği üzerine bir düşünmedir. Serra'nın dökme kurşunu bir duvarın zeminine sıçrattığı ve sıralar halinde soyulmasını izlediği ilk dönem performansı ile Zumthor'un şapelin içinde gerçekleştirdiği istifleyip yakma ve içteki kabuğun soyulmasını bekleme yöntemi birbirine çok benzer. Serra beton levhaları istifler, Zumthor fabrikadan yeni çıkmış kereste blokları üst üste yerleştirerek inşa eder. Serra'nın meşhur fiil listesi, Zumthor için mimari bir programa dönüşmüştür: yuvarlamak, buruşturmak, katlamak, yırtmak, sıçratmak, kaldırmak...

Ağırlık, *Kolumba*'nın uğraştığı temel sorulardan biridir. Mekânın, içinde barındırdığı diğer mekânlarla bir tür denge/karşı-denge ilişkisini kollaması, birbirlerine sürtünme eşiklerini denetlemesi, kütleyi bir bütün olarak kuşatan kabuğun taşıyıcı niteliğini asla kaybetmemesi gerekmektedir. Dış yüzey hem bir kuş kafesi kadar hafif hem de bir sit alanını koruyacak kadar dayanıklı olmak zorundadır. Serra'nın son dönem çalışmalarında, izleyicilerin içlerinden geçtikleri devasa panellerle kurdukları ilişki de buna benzer. Kendilerini hem güvende hissetmeleri hem de çelik levhaların her an başlarına yıkılabilecek olmasının gerilimini hissetmeleri gerekmektedir.

Kolumba birtakım iç içe geçirmelerden, çerçevelemelerden oluşmaktadır. Serra'nın heykel anlayışı burada da kendisini gösterir. Bir deneyim olarak heykel ve mimarlık, hem yeri hem izleyiciyi (ve onların potansiyel anlam üretimlerini) birlikte hareket etmeleri için belirlenmiş, sınırları çizilmiş bir ortama yerleştirmektedir. Paralaks etkisi burada da karşımıza çıkar. Seyredenin bedeni ve bedensel hareketin zamanı, heykelin ve yapının hareketiyle eşzamanlı kılınmıştır.

Zumthor geleneksel olanla, arkaik olanla, ilkel olanla yeni teknikleri, yöntemleri bir araya getiriyor. Bunu hem düşünsel hem de pratik anlamda gerçekleştiriyor. Bir marangoz kafasıyla işini eylediğinin, icra ettiğinin sürekli altını çizmesine rağmen, bir yandan da bu zanaatın içine ustalıkla yerleştirdiği postmodern, çağdaş bakış açısı, yapıtın bu farklı zamanlar arasında gidip gelmesine olanak tanıyor. Serra'nın en ilkel araç-gereçlerle, hammaddeyle, sanayi artıklarıyla, el emeğiyle başladığı çalışmasının giderek mimarlığa özgü sayısal sistemlere yönelmesi de buna benzetilebilir. Teknik gelişmiştir ama işin mantığı değişmez. Zumthor'un yapı felsefesi, Benjamin'in aura ile teknik olanakların biraradalığı üzerine geliştirdiği çelişkili çıkış yollarını anımsatıyor.

Bellek, mimarlığın vazgeçilmez öğesi. Bellekle, mimarlık aracılığıyla ilişki kurmanın sayısız yönteminden söz edilebilir. Sebald bu birikimi yapıtında iki farklı biçimde kullanıyor. Öncelikle, bu yöntemlerin hemen hepsini anlatısının içindeki birtakım mekânlarla ilişkilendirerek. Restore edilmiş, konservasyona tabi tutulmuş, yenilenmiş, yıkılmış, yeniden inşa edilmiş, yalnızca belgeler aracılığıyla bugüne kalmış ya da taklit edilmiş sayısız mimari yapı yer alıyor anlatıların içinde. Bir yapının binbir şekli, öncesi, sonrası, yıkıldığı an, o ânın anısı, o ânın anımsanmasının anımsanması. Başta *Austerlitz* olmak üzere, tüm anlatılarda mekânın bellekle ilişkisi ana temalardan birini oluşturuyor. İkinci kullanım biçimi daha önemli oysa: Sebald bu yapı tekniklerini yazısına yediriyor, yapının yerine yazıyı geçiriyor ve tüm işlemleri yazı üzerinde gerçekleştiriyor yeniden.

Yapı terminolojisinden alıntıladığı tekniklerin başında restorasyon geliyor. Yeniden inşa etmenin, kopyalamanın, taklit etmenin karşısına yerleştirdiği çok daha incelikli, zahmetli bir program bu.

Kolumba, üzerinde yükseldiği yıkıntıyı, geçen zamanı hiçe sayarak yeniden inşa etmeden ya da geriye kalan karkasın çizgilerini uzatarak bir tür birebir kopyalamaya yönelmeden yineliyor. Aynısı değil kesinlikle, türevi belki, değişkesi. Yıkıntının taşıdığı potansiyelin ortaya çıkarılması. Yapıya görkemini veren, eski ile yeninin farkını ortadan kaldırmadan bir ortakyaşarlık yaratabilmesi.[24]

---

24 Bu teknik Haworth Tompkins'in Suffolk'ta gerçekleştirdiği güvercinlik tasarımında da çıkıyor karşımıza. *Dovecote Studio*, Snape Meltings bölgesinde, Suffolk kıyısının terk edilmiş endüstriyel bölgesine Benjamin Britten tarafından inşa edilen müzik kampüsünün içinde yer alıyor. 19. yüzyıldan kalma bir güvercinlik yıkıntısının gövdesini yeniden şekillendiren çelik yapı, eski tuğla yapının astarına dönüşüyor. Bir gemi gövdesi

Böylesi bir yıkım temsil edilebilir mi? Soykırımın ya da bombalanan şehirlerin belleği dile getirilebilir mi? Bellek yazıya geçirilebilir mi? Anakronizm, bir okuma tekniği olarak kullanılabilir mi? Bir metnin restorasyonundan söz edebilir miyiz?

Kolumba palimpsest mi? Var olan bir yapının yıkıntıları üzerine inşa edilen bir yapının yıkıntıları üzerine inşa edilen bir yapı. Kabaca. Araya daha birçok müdahale giriyor. Üzerine değil altına. Yanı başına. İçine. Palimpsestin kullanmalık, işlevsel mantığı bile yeterli değil bu kendiliğinden katmanlandırılmış yeri tanımlamaya. O yüzden hep Zumthor'dan öncesine gönderiyor içeri gireni. Bu yazıdan önce buraya, bu sayfaya ne yazılmıştı acaba? Sebald'ın yazısının da bir palimpsest olduğuna mı getireceğim lafı? Ne buluş! Sebald var olan bir metnin üzerine mi yazıyor, gerçek anlamda ve tabii metaforik olarak, yoksa bu alttaki yazıyı, kendisinden önce var olanı, o tahta kulübeyi (*Gugalun*), o yıkıntıları (*Kolumba*), o sit alanını kendisi mi yaratıyor?

Sıradanın sıradanı bir karşılaştırma alıştırmasının baltayı taşa vurduğu yer burası. Yazı ile Yapı, evet, benziyorlar, hem de çok. Ama hepsi bu, mu? Yakınlık tedirgin edici.

İçeren-içerilen ilişkisi, dolayısıyla biçim içerik ilişkisi dönüşüme uğruyor. Eski, yeninin ortaya çıkabilmesi için bir zorunluluk haline geliyor. Onsuz bu biçime ulaşması mümkün değil. Buna karşılık, yeni olan da eskiyi, katmanlaştırılmış içerikleri korumaya çalışan bir tür mahfazaya dönüşüyor. Yeninin var olan, eski, geçmiş tarafından massedilmesi, emilmesi, soğurulması işleminin somut karşılığını buluyoruz her ikisinde de. Bu iki yapıt da bu anlamda benzer ve yepyeni bir anlam üretimi geliştiriyor.

---

gibi tek parçadan yapılmış "içerik", dışarıdaki zarın içine, bir elin eldivene girmesi gibi yerleşiveriyor.

Sebald'ın yazısını geçmişin katmanları arasına yerleştirmesi, sanki bir tür anakronizm yaratmak ister gibi, kendi metninin zamanını değiştirmek ister gibi, yazıda bir tür gecikme oluşturmak ister gibi. Yeni ile eskinin "sentezi" asla değil. Eski ve yeninin şimdiye dek yapılmış tüm kombinasyonlarından farklı bir şey bu. Yeniyi eskiye götürmek, iade etmek. Yeniyi eskitmek, yaşlandırmak.

Yeniyi kazımak, kalıntılara, alıntılara ulaşmak, her şeyin dibindeki toza, geriye kalana. Sebald yeni metinde eskisinden bir şeylerin kalmasını istiyor ve bunları, tıpkı Zumthor'un *Kolumba*'da yaptığı gibi, metni oluşturan kirişler, duvarlar, gizli geçitler, kapılar, pencereler olarak bir sahnelemenin içine yerleştiriyor. Eski, yeni olanda var olmaya devam ediyor. Eski, yeniyi taşıyor. Mimari korumanın içine gizlenen bir tasarım. Kendisini başkasının çoktan yaptığı, eskimiş, yıpranmış, yaşlanmış, yıkıntıya dönüşmüş bir yapının içinden doğurmak.

Eskinin, yeni olanda varlığını sürdürmesi için, bu sözün yalnızca bir metafor olmaması için, belki de eskinin gerçekten somut, fiziksel anlamda varlığını dayatması gerekmektedir. Zumthor'un kalıntılarında ve Sebald'ın alıntılarında bunu somut olarak görürüz.

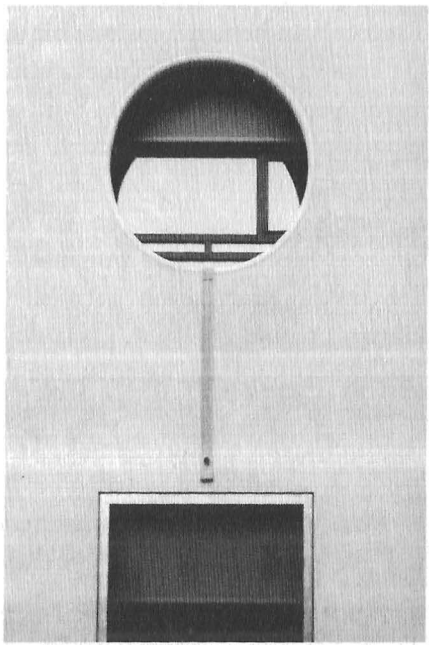
Zumthor'un yalnızca eski ile yeniyi birleştirdiğini söylemek yeterli değil. Burada, eski ile yeniyi birleştiren bir şablondan çok daha karmaşık bir yapı var. Bir tür zaman-mekânsal akım şeması. Dramaturji.

Tarihselcilik, eklektizm yok kesinlikle yapılan işte. Geçmişten birtakım alıntılar yapmak, kesikler, parçalar koparmak, bağlamından bağımsız öğeleri gelişigüzel yerleştirmek değil. Burada, eski taş ile yeni taş, eski metin ile yeni metin üst üste biniyor.

Kolumba, var olan parçaları tek bir yapıya dönüştürüyor, aktarıyor. Özgün planları ve yıkıntılar halindeki binayı uyarlayarak,

yeni bina, mimari sürekliliğin bir parçası haline geliyor. Burada sürekliliğin tarihsel anlamda kesintiye uğramayan, yekpare, kalıcı, özcü bir yaklaşım olduğunu düşünmemek gerek. Çünkü Zumthor'un bu tarz bir niyetle hiç işi olamaz. Onun yaptığı, mimariyi zamansal sanatlardan biri olarak görmek. Mimarinin, içinde bulunduğu, yerleştiği mekânla kurduğu ilişkinin sürekliliğini sağlamak. "Mekân içinde ilerleyerek zaman içinde ilerleme teknikleri"ni kullanıyor Zumthor, mekân katmanlarını zaman katmanlarına dönüştürüyor.

Belleğin izlerinin ortaya çıkacağı şartları bilinçli olarak yaratmak; önceden, daha bellek izleri ortaya çıkmadan, onların bir biçimde ortaya çıkacaklarını öngören tasarımı gerçekleştirmek, belleği istemli kılmak mümkün müdür? Bir yapıda yıkımı, yıpranmayı öncelemek, zamanın payını hesaba katmak da aynı anlama gelecektir. Mimar, potansiyel olarak var olan yıkım içgüdüsünü, istemini, nesnenin içinde, daha yapım aşamasında nasıl işaretler?



Zumthor'a gelmeden başka bir örneğe bakalım. Gelecek olanın beklentisine taklitle yanıt veren Carlo Scarpa'nın bir ayrıntısına. Mimar, yapının zamana boyun eğeceğini

bildiğinden, bu aşınmanın önüne geçmeyi istiyor. Bunu da, pencerelerin altına, yağmur sularıyla kararması beklenen yere önceden bir yağmur suyu çizgisi yerleştirerek gerçekleştiriyor. Tahribatı, kazayı, yıpranmayı taklit ediyor. Yapı, aşınmayı kendisine mal ediyor böylece. "Sanal bir damla, ortadan kaldırdığı şeyi ortaya çıkaran ve çabuklaştırdığı şeyi geciktiren, gerçek bir geciktirme elemanı olarak şekillendiriliyor."[25] Yapıda bir tür gecikme, erteleme yaratıyor. Yıpranmayı geciktiriyor.

Yıpranmayı engellemekle engellenemez yıpranmanın önüne geçmek, onu öngörmek farklı şeyler. Yıpranmadan önce, onun yapacağı işi yapmak. Yıpranmayı yıpratmak. Zumthor, zaman karşısındaki bu edilgenliği, mimarlığın bu en temel sorununu yapıtının ana motiflerinden birine dönüştürerek aşmaya çalışıyor. Tasarımların hemen hepsinde bir tür önceden yıpratma, eskitme söz konusu. *Gugalun Evi*'ndeki yeni uzantı, geçmişi bugüne taşımıyor, yenilemiyor, yalnızca evin, geçmişine göre, şimdiki halini yaratıyor. Doğa kanunu gereği gerçekleşmesi öngörülen doğal yıpranma sürecini bir noktada kesintiye uğratıyor, yıpranmayı öngörmeye verilebilecek en iyi örneklerden birine dönüşüyor böylece. Restorasyonun zamansallığı ile bu işleminki birbirinden farklı. Restorasyon geçmişi, yıkıntıları bugünde görünür kılıyor, bugüne getiriyor. Oysa doğal sürece yapılan müdahale, yıpranmayı kurgulamak anlamına geliyor. Bu daha çok geleceğe yönelik bir jest. Gelecekte yıpranacak, yıkılacak, çürüyecek olanı öngörmek, onun altını çizmek. Tam da Benjamin'in zaman anlayışının çetrefilliğini yansıtan bir örnek.

Peki yazının yıpranmasından söz edilebilir mi? Yazı aşınır mı? Bir nesne gibi, bir köşeye atılıp paslanmaya terk edilebilir

25 Mohsen Mostafavi, David Leatherbarrow, *Zaman İçinde Mimari / Binaların Yaşamı ve Yaşlanması Üzerine*, Ötüken.

mi? Zamanın izlerinin yüzeyini aşındırması kaydedilebilir mi?[26] Sebald bu sorunla uğraşıyor, zamanın geçişinin farklı "medium"lar üzerindeki etkilerini araştırıyor. Fotoğrafta sabit kalmış, hareketsiz, ölü zaman bir yanda, mimarinin sürekli yaşamaya ve sürekli ölmeye, yıpranmaya, bozulmaya, çürümeye devam eden yüzeylerinde kazılı zaman başkadır. Bunun gibi, farklı bellekler-de aynı şekilde ilerlemediğini, işlemediğini göstermek amacıyla zamanın bu farklı zihinlerden geçişini de kaydetmeye, sonra da bu kayıtları karşılıklı okumaya girişir. Zaman, Sebald'ın metnin-de her şeyin üzerinden geçer, her şeyle sınanır, kaydedilir. Fotoğ-raf, yazı, yapı, bellek. Hangisi sürüklenen zamanı yakalayabilir? Zamana meydan okuyan hangisidir? Metin, bu karşılaştırmanın anlatısıdır her şeyden önce. Kayıtlar birbirlerini tutmaz, çelişki-ler, yarılmalar ortaya çıkar.

Sebald seçtiği, betimlediği, olanaksız yolculuklarında ziyaret ettiği mekânları bellek metaforları olarak kullanmaktadır. Fo-toğraflar ve yazı da bu yolculuğun temel parçalarıdır. Sebald bu dört aracın yüzeylerinde gerçekleşen değişimleri, başkalaşımları kaydeder. Dolayısıyla bu öğelerin her biri, diğerinin yerini bir anlığına tutabilir, öteki adına söz alabilir. Her biri çökeltilere, birikintilere, yığılmalara, çözeltilere maruz bırakılmıştır. Yıp-ranma sürecinin sonunda her birinde farklı izler meydana gelir. Fotoğraflar sararır, bulanıklaşır, silikleşir; yapılar çürür, yıkıntıya dönüşür; bellek silinir; yazı delik deşik, paramparça, okunmaz hale gelir.

---

26 Yazının yaşlandırılmasının en ilginç örneklerinden biri Perec'e aittir. Perec, bir süre boyunca düzenli olarak yazıya geçirdiği düş betimle-melerini bir zarfa koyarak kapatır ve yıllarca geri dönüp yazdıklarına bakmaz. Zamanı geldiğinde yeniden metne döner ve geçen zamanın etkilerini, izlerini metinde bulgulamaya çalışır.

Zumthor ile Libeskind'in yapıtlarının ortak noktası anlatısallığa eğilimli olmaları. Bağlam olarak, program olarak, anekdot olarak, hikâye edilebilir, anlatılabilir olanın peşine düşüyorlar. Ya da bu daha sorunlu durumlar onları buluyor. İkisi de ortaya çıkacak yapının, tasarımın ardında yatan hikâyeyi, geçmişi önemsiyor. Farkları da burada ortaya çıkıyor. Libeskind hikâye ile elindeki program arasında bir tür çeviri yapıyor. Anlamların, bağlamın, durumun mimari karşılıklarını araştırıyor, tıkandığı yerde yepyeni dilsel buluşlara, biçimsel çözümlere, çarpıcı imgelere başvuruyor. Zumthor ise kendisine önerilen hikâyeyi, bağlamı, programı mimari bir dil içinde temsil etmek derdinde değil. Libeskind'in yaptığının tam tersini yapıyor. Hikâyeden tasarıma değil, tasarımdan hikâyeye doğru ilerliyor. Tasarım hikâyeyi temsil etmiyor. Zumthor'un mekânları, temsil etmek yerine, hareket noktaları olan metnin olası tüm okumalarını aynı anda sahnelemek gibi bir işe kalkışıyor. Dolayısıyla burada Libeskind'de olmayan bir şey var: eleştirel okuma. Metni çevirmek yerine icra etme isteği.

Libeskind tam bir kurmaca yazarı gibi davranarak metinlerin birer mekâna dönüştürülebileceğini iddia ederken, Zumthor mekânların türlerarası, metinlerarası, mekânlararası ilişkileri gözeten birer metin olarak okunabileceğini iddia ediyor.

Zumthor'da bir tür süreksizlik, fragmanter yapı, üst üste bindirme, katmanlaştırma, parçalılık söz konusu. Farklı malzemelerin yan yana, iç içe kullanımından, dikiş izlerinin gösterilmesinden başlıyor bu saydamlık, giderek tarihsel katmanların, yerin ortaya çıkardığı bağlamların, zamansallıkların eşzamanlı bir şekilde yerleştirilmesine kadar ulaşıyor.

Zumthor'un deneyimden anladığı, mekânın hacimselliğini bir dizi işlem aracılığıyla göstermek: yükseltme, yerden kaldırma,

gözenekli doku, ışık yerleştirmesi, kütlenin sesi, yoğuşma. Mekânı her anlamda havalandırmak, havada asılı bırakmak, nefes almasına izin vermek. Diaspora bahçesinin hareket eden zeminini düşündükçe fark çok daha açık geliyor gözümün önüne: yerin ayağınızın altından kayıvermesi için, gerçekten de ayağınızın altından kayıvermesine gerek yoktur. *Shoah* bağlamında Lanzmann ile Godard tam da bu noktada birbirlerine girmişlerdi: "Göstermeyeceksin".

Deneyimi bir daha yaşamak; başkası gibi, yerine bir kez daha, aynı şeyi. Benjamin'in en önem verdiği jestlerden biri. *Yahudi Müzesi* de belki, hiç şüphesiz, bu deneyimi yeniden yaşatmak istiyor. Soykırım filmleri gibi. Hiçbir şey görmemiş insanların, çok yakınlarında olan bitenleri tam olarak asla görememiş insanların gerçeklikle kurdukları ilişkiyi yeniden izleyicinin de deneylemesini istiyor. Kimse hiçbir şey görmedi, sizin görme hakkınız nereden kaynaklanıyor? Bir fotoğraf karesi, bütün bu tanıklıkların, belleğin yırtılmasıyla ortaya çıkan bu zorlu anının sıfırlanması anlamına gelecektir. Bir görüntü varsa, kimse artık bu tanıklıkları dinlemek "zorunda" kalmayacak, herkes gördüğüne inanacak.

Zumthor, izleyiciye, ziyaretçiye kolayca elde edebileceği bir şey sunmuyor: Lanzmann gibi. Yapay, sahte, sanal boşluklar üretmek yerine, bellek boşluğu yaratıyor, bir görüntüden çok daha korkutucu olabilir: yerin ayağımızın altından kayıp gidişi gibi bir duyguya kapılırız, karşımızda, anımsamaya çalışan ama anımsayamayan birini gördüğümüzde. Bizim davet edilmemizden önce, belleğin sahibinin bile içine giremediği kapkara bir alan olarak bir anda görünür olabilir. Bir sessizlik anı, belli ki orada konukseverliğin yerinin olmadığını söyleyecektir.

Bu bellek boşlukları, anlatının kesintiye uğradığı, kendi üzerine katlandığı, sürekliliğin iptal edildiği yerlerde, kendiliğinden

karşımıza çıkıyor. Bellek boşlukları, anlatısal boşluklar, tanıklığın boşlukları sürekli olarak araya giriyor. Bu, sanki hayatta kalanların, anımsanmak istemeyenlerin olası belleğini imliyor.

Süreklilik arzeden, homojen bir tarihselliğe karşı çıkarak, belleğin, biricik, kurtarıcı bir tarihsel çözüm ve kapatma içinde dondurulmasına karşı direniyor. Alman kültürünün ve belleğinin, dolayısıyla da Avrupa belleğinin ve kültürünün karmaşık ve çelişkili sorunlarını bir yapı içinde somutlaştırıyor ve bütün soruları ve olasılıkları, şüpheleri ve zorlukları bu yapının içinde bırakıyor.

Göstermiyor, göstermenin olanaksızlığına işaret ediyor: belleğin silinmesini, devasa bir yıkımı, gösterilecek hiçbir şey olmayışının görüntüsünü sergiliyor.

Yahudi Müzesi, belleğin, geçmişin yeniden inşasına yönelik bir proje. Tam anlamıyla tek bir konu, soru, sorun etrafında şekilleniyor. Yahudi soykırımı. Ama sonunda, amacının tam tersine ulaşıyor. "Zaten, en iyi tasarılarımız, ne zaman ki onları hayata geçirmeye başlasak, her zaman tam karşıtına dönüşürler," diyordu Austerlitz.[27] Müze de bir anımsatma aracı olmak yerine bir anıta dönüşüyor. Bir heykel, bir simge, yaşamayan dolayısıyla da anımsamayan bir yer.

Oysa *Kolumba*'nın programı neredeyse bunun tam tersi bir anlam alanını kuşatıyor. Yerle bir edilmiş Alman mirasının olduğu gibi gösterilmesini amaçlıyor. *Yahudi Müzesi*'nin ilk elde sahip olduğu olanaklara *Kolumba* orada hazır bulunan malzemenin farklı bir biçimde düzenlenişiyle, kendi imkânlarıyla ulaşıyor. Restorasyon düşüncesini mekânın kendisinin restorasyonuyla birleştiriyor. Düşünceyi, kuramsal olanı salt olgusal, pratik bir sürece dönüştürüyor.

27 *Austerlitz*, s. 29.

Tamamen yıkılmış bir kenti en iyi ne temsil edebilir? Bu yıkıntıların kendisinden daha iyi ne temsil edebilir? Huyssen, Berlin'in, metin olarak kentin en iyi örneği olduğunu dile getiriyordu. Tarihsel olayların birbiri ardına gelen dalgalarıyla yazılmış ve yeniden yazılmış palimpsest kent. 2. Dünya Savaşı'nda yerle bir edilen tüm Alman kentleri gibi. Berlin, *Kolumba* ayarında bir mücevhere sahip olamamıştır. Oysa bunun gerçekleşebileceği sayısız yıkıntı kalmıştır savaştan geriye. "Ne zaman Kurfürsten-



damm'da gezinsem, adımlarım beni çok doğal olarak, Berlin'in aynı zamanda şanlı, trajik ve mizah yüklü yazgısını açıklayan o garip Gedächtniskirche'ye götürür. Gerçekten de Berlinlilerin

gözünde bunca anı yüklü, savaşın bırakmış olduğu korkunç durumda aynen kalmış, bu neo-roman kalıntıdan daha tuhaf bir şey yoktur; şimdi iğrenç bir şekilde "modern" sekizgen biçiminde bir sahın ve biraz uzakta pencereli cam kulesinden oluşan bir metal ve cam binaya eklenmiş durumda. Kalıntı ve yeni yapı birleşince, biri takma azı dişi, biri de takma köpek dişi iki metalik protez arasına sokulmuş, çürüyerek kırılmış siyah bir diş kökünü akla getiriyor. Ama yine de tüm Berlin en azından benim için orada."[28] *Kolumba* tam da bu paradoksun üzerinde yükseliyor. Bir yandan Almanya'nın baştan sona yıkımını simgeleyecek bir müze olmak, Alman kentlerinin bombalanmasının mimari temsilini gerçekleştirmek, bir yandan da bu tarihsel olayın ardında yatan asıl yıkıma, ikinciyi "gerektiren" temele ilişkin gecikmiş sözü yıkıntıların arasından çıkartmak zorunda. Belleğin oyunlarının izini sürerek, kimi zaman da onu denetlemeye çalışarak, bir yerde başka bir yerin anısını canlandırmak, bu iki mekânı üst üste bindirmek ya da hepsini farklı, bir üçüncü mekânda karşılamak, ağırlamak, bir araya getirmek zorunda.

Kolumba'nın belleği, böylece, *Yahudi Müzesi*'nin yapamadığını yapıyor. Bellek ödevinin, anımsama buyruğunun, anı paylaşımının, üst üste binen tarihsel gerçeklerin paradokslarının temsilini gerçekleştiriyor. Aynı anda hem bir yerin hem bir anma yerinin tarihi olan Auschwitz'in belleğini, başka bir mekânda görünür kılıyor. "Sit alanı ve ziyaret edilen müze sürekli gelişim halindedir. Bunlar farklı dönemlere tarihlenen izleri gösterir. Bu izler arasında kampların işlediği dönemlerin izi elbette vardır ama aynı zamanda sit alanını düzenlemek amacıyla insanların art arda giriştikleri müdahalelerin izi de vardır. Bu müdahalelerin her biri bu topraklarda cereyan eden olaylara dair kendi

28 Michel Tournier, *Kutsal Ruh*, Ayrıntı, s. 103-104.

analizini getirmiştir; ve yeni analiz kimi zaman öncekini silmiş, kimi zamansa öncekiyle yan yana durmuş veya öncekinin üzerine binmiştir."[29] *Kolumba* ve *Austerlitz*, Bellek ile Tarih, Unutma ile Anımsama, An ile Anı arasındaki ayrımların en şiddetli biçimde hissedilebileceği son derece karmaşık bir yapı ortaya koyuyorlar.

Benjamin, Baudelaire'i incelerken, Haussmann'ın yıkımlarına alegorik olarak direnen en önemli sanat yapıtının, *Charles Méryon'un Albümü* olduğundan bahseder. Paris'teki korkunç tahribatın bu gizli tanığı, "yıkılmış", "yıkılan" ve "yıkılacak" kategorilerini iç içe geçiren, zamanlararasında gidip gelen bir bakış getirdiği için değerlidir; bu manzaralardan en çok etkilenen de hiç kuşkusuz, sanatçıya tutku düzeyinde bir hayranlık besleyen Baudelaire'dir. Méryon kentin antik çehresini, sokaklarının tek bir taşını bile feda etmeksizin işler. Doğrudan yaşamdan kopya edilmiş olmalarına rağmen, tükenmiş bir yaşamı, ölmüş ya da ölecek bir yaşamı çağrıştıran bu gravürlerde, pek yakında yıkıntılarla kaplanacak olan Paris, aslına sadık biçimde betimlenmiştir. "Baudelaire'in Méryon üzerine kaleme aldığı metin, inceden inceye bu antik havadaki Paris'in önemini yansıtır: Üst üste yığılı, taştan kitlelerin görkemi, endüstrinin göğe duman orduları gönderen dikili taşları, örümcek ağını andıran dokularını neredeyse bir çelişkiye yol açarcasına onarılmakta olan yapıların üstüne yayan iskeleler..."[30] Baudelaire'in gördüğü Paris'te, yeni olan, sürekli olarak yıkıma yazgılı olanla bir arada yer alır, modernizm antik çağ imgesini kendi içinden türetir, tüm bu değişim rüzgârı aslında "gerçekte eskimiş" olanın görüntüsünü sergilemektedir. Yeni, bir çırpıda, daha inşa edilirken çoktan eskimeye başlamaktadır.

---

29 Annette Wieviorka, *60 Yıl Sonra Auschwitz*, s. 217.
30 *Pasajlar*, s. 182.

Robert Smithson'ın "Gezinti"si de, yapıdan yıkıma, yıkıntıya ilerleyen doğrusal çizgiyi tersine çeviren bir manzaraya odaklanır: "Günlerden cumartesiydi ve dinlenen makineler, sanki çamura saplanmış birer tarihöncesi yaratık, daha doğrusu birer makine cesedi, derisi yüzülmüş mekanik dinozorlar gibi görünüyorlardı. Bu tarihöncesi Mekanik Çağ'ın kıyısında 2. Dünya Savaşı öncesinden ve hemen sonrasından kalma banliyö barakaları vardı. Bu 'sıfır' manzara sanki tersine yıkıntılarla doluydu – *gelecekte inşa edilecek tüm yapılar*. 'Romantik dönemin yıkıntıları'nın tam tersi, çünkü yapılar inşa edildikten sonra yıkıntıya dönüşmüyor, *yıkıntı halinde inşa* ediliyorlar."

Hitler'in mimarı Speer, aura'nın "kült değeri" ile de ilişkilendirilebilecek olan "yıkım değeri" dediği yeni bir kavram oluşturmaya çalışmıştı. "Speer, Hitler için yapacağı anıtsal binaların yüzyıllarca sonra *hayranlık uyandıran yıkıntılara dönüşmeleri* gerektiği fikrini ölçüt olarak alırmış. Tasarlanan binaların 500, 1000 ve 2000 yıl sonra nasıl görünebileceklerine ilişkin çizimler gösterirmiş Hitler'e. Binanın yapılıp yapılmamasına bu yıkıntı tasarımlarına bakılarak karar verilirmiş. Nazi ideolojisine 'yıkıntı ilkesi' olarak girmiş bu yaklaşım."[31] Yapım ile yıkımın birlikteliğine ilişkin çarpıcı bir güç gösterisi. ("*mimari güç böbürlenmesine dikkat çek – bu da LTI'dir.*") İnsan bu planlara bakarken, Alman kentlerinin uğradığı korkunç yıkımın bilincine de varmaktadır, diyor Canetti, "Speer'e Göre Hitler" adlı yazısında. Speer, yıkımın korkunç öngörüsünü daha yapım aşamasında mı öngörmüştü, bilemeyiz. Sonun başlangıçta, sonucun niyette, çöküşün yeni yapılarda bir koza olarak, potansiyel olarak varoluşunun daha çarpıcı bir gerçekleştirimi olamaz kesinlikle.

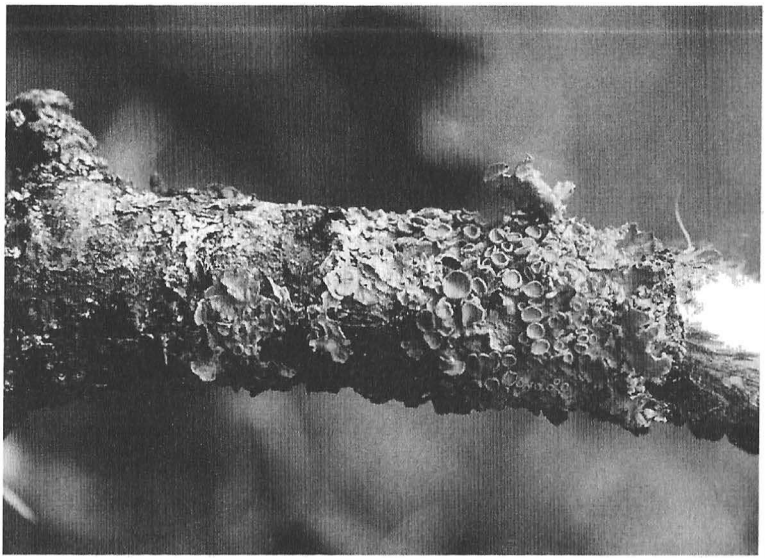
31 Oğuz Demiralp, *Tanrı Bakışlı Çocuk*, YKY, s. 207.

Başlangıçta söylemem gerekeni sona sakladım. Bu kitap, belki de, Benjamin'in bu en ünlü tezini kafasında yıllarca evirip çeviren bir akademisyenin, bu kısacık metni anlamlandırmaya, ezbere bildiği pasajın her bir sözcüğünün tam olarak ne tür bir imgeye denk geldiğini çözmeye, düğümün karşılığı olabilecek bir kurmacanın mümkün olup olmadığını anlamaya çalışan Sebald'ın zihninden geçenleri okumayı amaçlıyordu.

"Klee'nin *Angelus Novus* adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. Bize bir olaylar zinciri gibi görünenleri, o tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... ama cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, bu fırtınadır."

13

Aile Albümü



Schwindel. Gefühle'nin anlatıcısı, Stendhal'e ayrılan ilk bölümde, romancının *Aşka Dair*'de, aşkın kristalleşmesiyle ilgili ünlü kuramının nasıl ortaya çıktığını anlattığı bölüme değinir. "Salzburg'da geçirdikleri birkaç günde Halleiner tuz madeninin yeraltındaki galerilerini ziyaret etmeyi de ihmal etmediler. Madencilerden biri burada Madam Gherardi'ye bir dal hediye etti, gerçi ölüydü dal ama buna karşın binlerce tuz kristaliyle kaplıydı. (...) Kurumuş dalı gerçek bir şahesere dönüştüren kristalleşme

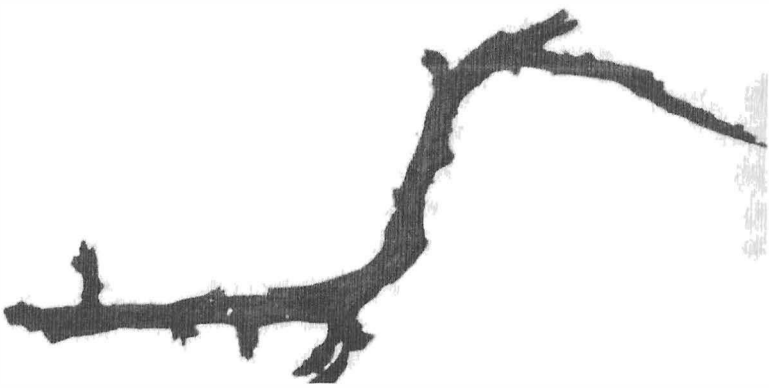
süreci, Beyle'e aşkın, ruhumuzun derinliklerindeki tuz galerilerinde büyümesinin bir alegorisi gibi görünür."[1]

Stendhal, Milano'da tanıştığı Matilde Dembowski'ye olan karşılıksız aşkını anlamlandırabilmek amacıyla aşk üzerine yazmaya karar verir. Bu arayış içindeyken bulduğu kristalleşme kuramını yapıtının merkezine yerleştirecektir. Yalnızca aşkın metaforu olmaktan çok, yapıtını oluşturan temel hareket noktasıdır bu. "Salzburg'un tuz yataklarında, yatağın terk edilmiş derinliklerine, kışın soğuğunda yaprakları dökülmüş cılız bir ağaç dalı atılır; iki ya da üç ay sonra derinlerden çıkarıldığında, ışıl ışıl kristaller kaplamıştır dalı; iskete kuşunun ayağından bile küçük dal parçası, parıldayan, göz kamaştıran sayısız pırlantayla bezenmiştir; eski dalı bilenler tanıyamaz bu yenisini. *Kristalleşme dediğim, karşısına çıkan her şeyde, sevilen kişinin eşsizliğine dair yepyeni kanıtlar bulabilen bu zihinsel süreçtir.*"[2]

Sebald'da kristalleşme, diyalektik bir imge olarak, bir tür takımyıldız oluşturacak şekilde, halkalar halinde genişleyerek, yapıtın, okumanın, yazının ortaya çıkış sürecini örneklendiren temel imgeye dönüşür. *Göçmenler*'in anlatıcısı, Max Aurach'ın öyküsünü anlattıktan sonra, Bad Kissingen'deki tuz madenini ziyaret eder. Burada, Stendhal'in kristalleşme alegorisi yine, bu kez başka bir biçimde çıkar karşımıza. "Gerek tesisin büyüklüğüne gerek sürekli akan suyun ağaç dalları üzerinde mineralleşerek geçirdiği dönüşüme hayran kalarak uzun bir süre galeride bir aşağı bir yukarı yürüdüm durdum ve hafif bir esintide binlerce küçük damlanın içine dolan tuzlu havayı soludum. Son olarak galerinin yan tarafına inşa edilmiş bir çıkıntının üzerindeki banka oturdum ve bütün bir öğleden sonra kâh suyu seyredip çıkar-

1 *Vertigo*, Can, s. 31.
2 Stendhal, *Aşka Dair*, Kırmızı, s. 36. *Abç.*

dığı sesleri dinledim, kâh tuzlu su buharlaşırken tuzun yoğunlaşmasını, taş ve kristal biçimini alırken geçen *o uzun ve sanırım açıklanması imkânsız süreci* düşündüm. Bir bakıma doğanın kopyalanmasına ve aşılmasına ilişkin bir süreçti bu."[3]



Altını ben çizdim. Sebald burada yine alegoriyi doğal tarihe çapalar. Kristalleşme, Sebald'ın önerdiği, dayattığı okuma biçimidir. Okuru, karşısına çıkan her şeyde, bu açıklanması olanaksız süreci, yıldız kümelerini, benzerlikleri, rastlantıları, doğanın mucizelerini açıklayacak, ustaca sarılmış bir yumağı çözmüş olduğuna inandıracak yepyeni kanıtlar bulmaya sevk eden, giderek zorlayan zihinsel süreçtir. Satürn'ün halkaları, okurun belleğidir.

Benjamin'in aura tanımına bir daha bakalım. Kristalleşmeyi, "küçük dal parçası"nı orada da bulacağımdan eminim. "Aura nedir? Tuhaf bir yer ve zaman ağı: ne kadar yakında olursa olsun, uzaklığın biricik nitelikteki görünüşü. Yazın bir öğle vakti

3 *Göçmenler*, s. 217. *Abç.*

dinlenirken, bir sıradağ çizgisinin ufuktaki uzantısını ya da ince bir *dal parçasının* ona bakan kişinin üzerine vuran gölgesini, an ya da saat görüntünün bir parçası olmaya başlayana kadar izlemek – işte bu, o dağların ya da *dal parçasının* aurasını solumaktır." Benjamin'in "tekil ânın çözümlenmesinde bütünün kristalini keşfetmek" dediği tam olarak budur.

Nesneye bakan, yanıt verilmesini, dal parçasının kendisine bakmasını beklemektedir. Bu beklentinin gerçekleştiği noktada aura deneyimi ortaya çıkar. Kristalleşme işlemi, arzuyu, belleği, okumayı auraya ulaştıracak zihinsel sürecin temelinde yer alır. Âşık olan, anımsayan ve okuyan kişi, mekânın ve zamanın bu ayrıcalıklı kesişmesinde, karşısına çıkan her şeyde, nesnesinin eşsizliğine dair yepyeni kanıtlar bulmaya başlar. Sevgiliyi, anıyı, metni bakışına yanıt verme yetisiyle donatmaya cüret eder.

"Şimdi Vaucluse'de bir mağarada, küçük bir kireç oluşumu önünde ve çok karanlık bir ortamda yere oturmuş, seyrettiğim bu oluşumu yumurta fincanı içindeki bir yumurtaya benzetecek kadar yanılgı içinde görüyorum kendimi. Mağaranın tavanından düşen damlalar, düzenli biçimde bu oluşumun çok ince ve insanı kör eden beyazlıktaki üst kısmına çarpıyor. Bu parıltı içinde büyüleyici, olağanüstü etkileyici *cam sularını* görür gibi oluyorum." Breton, *Çılgın Aşk*'ta, gerçeküstücü "nesnel rastlantı"yı, bulunmuş nesne ile arzu edilen nesne arasındaki ilişkiyi anlatırken, aynı deneyimi örneklendirir. Breton'un ideal *objet trouvé*'si, tılsım-nesne'si, bulunan şey'i kristaldir. "Ama burada kristali övüyorsam, bunu söz konusu rastlantısal temsillerden tamamen bağımsız olarak yapıyorum. Bana göre, kristalin algılanabilmesinden daha yüce bir sanat eğitimi olamaz. Yaşamın, en derin anlamıyla ele alınan herhangi bir anı için de geçerli olduğu gibi, sanat yapıtı da, kristalin sertliğine, katılığına, düzgünlüğüne, iç ve dış yüzey-

lerindeki ışıltısına sahip değilse, değersizmiş gibi gelir bana. (...) en yetkin tanımını kristalde bulan kendiliğinden yaratıcılığı ve eylemi savunmaktan vazgeçmeyeceğim. Yaşadığım ev, yaşamım, yazdıklarım: kaya tuzu küpleri yakından nasıl görünüyorlarsa, bunların da uzaktan o şekilde görünmelerini düşlüyorum."

Yakından görünen küpler, Breton'un *Nadja*'da dile getirdiği "camdan bir evde yaşama, cam bir yatakta, camdan bir çarşafın altında uyuma" fantezisini andırır. Breton kristali doğanın yaratıcılığının en mükemmel örneği, saf aura olarak görmektedir. Karşısına çıkan her şeyde bu kristalin bakışını görmeye çalışır. Hatta Benjamin'in dediği gibi, Nadja'nın kendisinden çok, Nadja'nın yakınlık duyduğu, baktığı, bulduğu, kristalleştirdiği şeyler cezbeder onu. Arzu edilen nesne, arzu edilen kişinin bulduğu nesnedir.

Breton, Nadja'yla olanaksız aşkını anlatırken, Hugo'nun bir anekdotuna yer verir. Hugo, yaşamının sonuna doğru, belki yüz bilmem kaçıncı kez Juliette Drouet ile aynı gezintiyi yapmaktadır. Biraz ileride, dalları birbirini kucaklayan iki ağaç görür ve âşık olduğu kadına, yanıt vermeyeceğini bile bile, bir kez daha, artık gizli bir merasime dönüşmüş olan aynı anıştırmayı yapar: "*Philemon ve Baucis*"! Sonuç tam bir hayalkırıklığıdır! Sevgili, bakışına, anıştırmasına kayıtsız kalır.

Buradaki ironi, Breton'un, sevgilisiyle arasındaki ilişkinin olanaksızlığını dile getirmek için, bunun tam tersi bir mükemmel aşk, uyum ve sadakat mitini devreye sokmasıdır. Breton'un anekdotu anlatmasının asıl nedeniyse, sanat yapıtlarına yaklaşmanın farklı bir yolu üzerine düşünmesidir. Eleştirinin, kendisini, fazlasıyla yasak, girilmez olduğunu sandığı bir alanda, bir başka deyişle, *günlük yaşamın ufak tefek olaylarına av olan yazarın* kişiliğinin alanında bilgece araştırmalarla sınırlarsa, tam bir bağımsızlıkla

ve çoğunlukla alabildiğine farklı bir biçimde ifade edebileceğini belirtir. Hugo'nun yapıtları hakkındaki en iyi incelemenin bile, bu anekdot karşısında yetersiz kalacağını söyler. Bir anekdot, bir "özel belge", bir anı, edebiyat-dışı bir kaygı, yapıtı önümüze, düşüncelerin mekanik düzenlenmesinden çok daha belirgin bir şekilde serecektir. Courbet'nin tablolarındaki şahane ışığın, Vendôme alanında, sütunun devrildiği saatlerdeki ışık *olduğunu* iddia etmesi de bu bakışı yansıtır. Calvino aynı yaklaşımı Stendhal'in "kristalleşme" yönteminde bulgulamıştır, bunun yinelenemez tekilliği içinde bireysel yaşanmışlık üzerine kurulu bir bilme yöntemi olduğunu söyler. Yerel ve anlık küçük olaylar biçiminde kendini gösteren bir gerçekliğin bilgisidir söz konusu olan. Sebald'ın, bu yaklaşımı benimsediğini söyleyebiliriz. En başta "şehrin benden esirgenmiş bilgisi" diyen Benjamin olmak üzere, Stendhal'i, Kafka'yı, Nabokov'u, Proust'u ele alış biçimi, hem akademik çalışmalarında hem de kurmaca yapıtlarında, bu girilemez, hakkında konuşulamaz, belki de değersiz, anlamsız malzemeye yoğunlaşır.

Breton'un Hugo anekdotu, aşkın kristalleşememesinin trajikliğini yansıtır. Başkası, öteki, eşlikçi, sevgili, ikiyüzlü okur tarafından paylaşılamamış, havada asılı kalmış şaşkınlık ânının ortaya çıkardığı hayalkırıklığıdır bu. Sebald bu hayalkırıklığını bir tür hayalet-izlek olarak yerleştirir yapıtın içine. Ele aldığı birçok ilişkinin düğümü, auranın çözüldüğü, en çok yakınlaşıldığı anda uzaklığın geri geldiği o sessiz şiddet anlarında gizlidir.

Beyle, Madam Gherardi'yi uzun uzun konuşarak bu alegoriye ikna etmeye çalışır ama hanımefendinin buna hiç niyeti yoktur. Beyle bu durumu, düşünce dünyasına uygun bir kadın arayışında tekrar tekrar karşısına çıkan zorlukları gözler önüne seren bir örnek olarak algılar. En sıradışı gayretlerinin bile bu zorlukları ortadan kaldırmaya yetmeyeceğini o zaman idrak ettiğine değinir.

Dr. K, Riva'daki su tedavisi sırasında tanıştığı İsviçreli bir kız eşliğinde kayıkla çıktığı göl gezintilerinden birinde, yakınlaşma ve uzaklaşmanın arasında bir farkın olmadığı, bedensiz bir aşka dair bölük pörçük bir kuram geliştirir. İnsanın tutunmaya çalıştığı sevgili imgesinin çözülüp dağılmasını birçok kez yaşamıştır.

Dr. K'nın Riva'daki sanatoryumda geliştirdiği kuram, üç yıl sonra, Marienbad'a tatile gelmiş olan Kafka'da bulur karşılığını. Elias Canetti'nin, "Kafka'nın Felice'ye Mektupları"nı olağanüstü bir titizlikle incelediği yazısı, neredeyse mektupların kendisinden bile daha önemlidir. Sebald, Austerlitz'in Marienbad'da Marie de Verneuil'le geçirdiği günleri yazarken, adeta bu incelemenin *üzerinden* yazmış gibidir. Canetti, Kafka'yı bu "özel belge"nin, anekdotların, küçük "olay"ın, hatta düpedüz dedikoduların ışığında okur. Bir kenara atılmış, değersizleşmiş, paslanmış nesneye yeni bir bakış getirir. Kafka'yı okuyan Canetti'yi okuyan Sebald, bu paralel metinde kendi izleklerini tek tek bulgulamış olmalıdır. Genelde Sebald'ın, özelde Austerlitz'in yedek belleklerinin başında gelir Kafka. Kitapların hepsinde, her zaman hazır ve nazırdır, yoldan geçen adam olarak, bir anlığına görünüveren hayalet olarak, karanlık merdivenin dibine büzüşmüş tuhaf nesne olarak, Avcı Gracchus olarak, sinema seyircisi olarak, tren yolcusu olarak... Sebald için Kafka bir okuma deneyimidir, okuma belleğidir, kırılma anlarında zihne üşüşen alıntı deposudur.

Canetti, en belirgin niteliği başkalarına saygı duymak olan Kafka'nın, başka yazarların mektuplarını okumaktan çekinmediğini söylerken, Kafka'dan Austerlitz'e uzanan bir algının da köşetaşlarını belirlemiş olur: "Yaşamın dehşeti karşısında, çoğu insanın bir talih eseri olarak ancak arada sırada, iç dünyalarındaki güçlerce tanıklığa atanmış bazılarının ise her zaman bilincinde

oldukları dehşet karşısında tek bir avunma kaynağı vardır: *Daha önce yaşamış tanıkların duyumsadıkları dehşetle bağıntı kurmak.*"[4]

Nedir bu dile getirilemeyen dehşet? Nedir anlık bir jestte, bir göz seğirmesinde, ince şeylerde, gündelik hayatın içinde, bir kitabın dipnotunda, bir benzerlik iddiasında karşımıza çıkıveren, kimseyle paylaşılamayan, eşsizliğine dair art arda zihne üşüşen kanıtları kifayetsiz bırakan, bize sonsuzluk kadar uzun gelen ve sanırım açıklanması imkânsız o çarpışma?

Çalışmasının bir yerinde, Canetti, o anda yapmakta olduğu işin tam olarak bu olduğunu, başkasının dehşetiyle bağıntı kurmaya çabaladığını fark eder etmez, bu beş yıllık kendini geri çekmenin öyküsünün, üstünde bu denli ayrıntılı durulacak kadar önemli olup olmadığını sorar kendine. Yanıtı, Sebald'ın "tanıklık" sözcüğüne yüklediği tüm anlamları kapsar, ele verir. "Bir yazara duyulan ilgi, hiç kuşkusuz çok ileri noktalara varabilir ve eğer tanıklıklar bu olayda olduğu ölçüde zenginse, o zaman bunları bilmek ve iç bağlamlarıyla kavramak isteği karşı konulamaz bir yoğunluğa erişebilir; gözlemcinin doymak bilmezliği, tanıklıkların zenginliğinden ötürü artabilir."

Altını çizerek okuyorum: Kafka, tanıştıkları ve Felice'ye gelecek yıl Filistin'e gitmeyi önerdiği akşamı yeniden anımsadığı ilk mektubu 20 Eylül 1912 tarihinde yazar. Mektuplaşmaları beş yıl boyunca sürecektir. Kafka'nın Felice'ye ilişkin tasarımı, Felice'nin bazı niteliklerinin kendi kişiliğinin önemli eğilimlerine uygun düşmesinden ya da onda eksik olanların yerini tutmasından, hayretini uyandırmasından kaynaklanmaktadır. Kafka'nın Felice ile sürekli olarak mektuplaşması Kafka'nın kendi yazma edimine hizmet eder. Kafka, gereksindiği şeyi duygu aracılığıyla

4 Elias Canetti, *Sözcüklerin Bilinci*, "Kafka'nın Felice'ye Mektupları", Sel. *Abç.*

algılamıştır: *Uzaklarda bulunan, çok yakında oluşu nedeniyle onun duyarlılığını zedeleyemeyecek bir güvence*, bir güç kaynağı, onun için var olan, ondan sözlerinden başka bir şey beklemeyen bir kadın, teknik aksaklıklarını mektuplarıyla anında giderebileceği kadar tanıdığı bir tür transformatör. Oysa Felice tüm bunlara karşı ilgisizdir. Kafka'nın bu olağanüstü verimi karşısında bir taşın bile dile gelmesi gerekir. Oysa Kafka öğrenir ki, Felice'nin mektuplarında bulunan ve onsuz yazamayacağı güç, kendisine bilinçsiz olarak verilmektedir. Kime güç kazandırmakta olduğunu bilmez Felice.

Felice, Kafka'ya, Dr. K.'nın Riva'da "bedensiz aşk" kuramını geliştirdiği sanatoryuma gitmeyi önerir. Kafka bu öneriyi, sanatoryumu "bedenin hizmetindeki yeni bir büro" olarak tanımlayarak reddeder. Kafka ile Felice, 3-13 Temmuz 1916 (Canetti Haziran diye yazıyor) tarihleri arasında Marienbad'da birlikte on gün geçirirler.

Marienbad'daki bu on gün, hem Kafka'nın hem Austerlitz'in yaşamında bir dönüm noktasıdır. "Kafka Prag'a döndükten sonra, iki ayrı yönüyle ele alınabilecek bir girişimi başlattı. Marienbad'dan önce Felice'ye ilişkin tasarımı, dayanılacak gibi değildi; bundan ötürü kendini bu tasarımı değiştirmek gibi son derece güç bir göreve adadı. Uzun bir zamandan bu yana, Bodenbach'tan beri Felice'yi açık ve seçik görmüş, Felice'nin kişiliğinde kendisine acı veren ne varsa, bunları ona hiç çekinmeksizin söylemişti. Ama bunu yalnızca düzensiz biçimde ve umuda kapılmaksızın yapmıştı; çünkü Felice'yi değiştirebilmek için elinde herhangi bir çare yoktu."

Austerlitz, Marienbad'a ilk kez, 1939'un Ağustos ayında Wilson Garı'ndan gönderilmesinden tam bir yıl önce, 1938 yılının Ağustos ayında gelmiştir. Austerlitz o yaz tatilini anımsamıyor-

dur ve belki de çok sonraları, 1972 yılının Ağustos sonlarında, tam da orada, Marienbad'da, çok daha güzel bir hayata adım atmak üzere olduğunu hissettiğinde, bu gelişme karşısında aniden şuursuzca bir korkuya kapılmasının sebebi de budur.

Bu iki olayın, yolculuğun, anının birleştirilmesi, Austerlitz'in asıl bellek/yedek bellek kuramına yeni bir boyut daha ekleyecektir. Kafka ile Austerlitz'i birlikte, üst üste okuyorum:

Felice ve Kafka Marienbad'a yaklaştıklarında hava kararmak üzeredir ve evlerin dibine kadar sokulmuş çam ağaçlarının arasından çıkıp kasabaya sessizce süzüldüklerinde Kafka bir an hafif bir huzursuzluğa kapılır. **Kafka ilk geceyi avluya bakan çirkin bir odada geçirir. Ama ertesi gün Palace Hotel'in hemen ardındaki** OSBORNE-BALMORAL **Pansiyonu'ndaki "olağanüstü güzel bir odaya" taşınırlar.** Dizlerine kadar uzanan fare grisi, naylon bir iş gömleği giymiş olan, bütün uzuvlarını felce uğratan hastalıklı bir uyuşukluğun pençesine düşmüş gibi görünen eciş bücüş komi, Kafka ile Felice'nin iki hafif bavulunu yüklenmiş, önleri sıra üçüncü kata çıkarken **–Felice'nin lobiye girer girmez Kafka'nın dikkatini çektiği ASANSÖR belli ki uzun süredir çalışmamaktadır–** bir süre sonra çetin bir sırtı aşarak zirveye yaklaşan bir dağcı gibi güçbelâ ilerlemektedir. Oda numaraları **38**'dir. Büyük, neredeyse salon denebilecek bir yer. Duvarlar kırmızı şarap renginde, yer yer iyice yıpranmış brokar bir duvar kâğıdıyla kaplıdır. Aynı şekilde kapının iki yanındaki ağır perdeler ve duvar içine oyulmuş bir hücre içinde yer alan yatak da eski zamanlara aittir. Felice hemen yerleşmeye başlar, bütün dolap ve çekmeceleri açar, her yere iyice göz gezdirir, en sonunda da, çok garip, der, her şey düzenli ve yerli yerinde de, *yazı masası sanki yıllardır tozu alınmamış* gibi görünüyor. Kafka ertesi gün şöyle yazar günlüğüne: **"...Marienbad akıl almaz güzellikte.** *Kaplıcalara kür için gelen aşırı şişman veya sıska mı sıska misafirler, ellerindeki şifalı su bardaklarıyla ağır ağır dolaşıyorlar.* **İçimden gelen sese, en şişman**

insanların aynı zamanda en akıllı insanlar olduklarını söyleyen sese daha önce kulak vermem gerekirdi. Çünkü insan, kaplıcalar olmasa da, her yerde zayıflayabilir; ama böyle ormanlarda gezinmeyi ancak burada gerçekleştirebilir. Gerçi buranın güzelliği şimdi sessizlik, tenhalık ve canlı cansız her şeyin insana açık oluşu nedeniyle daha da artmış; buna karşılık kapalı ve rüzgârlı hava bu güzelliği hemen hiç bozamıyor. *Balkonda oturuyorum, gece lambası balkonun küçük masasında yanıyor,* ***soğuktan ötürü öteki bütün balkonlar, boş,*** **yalnızca Kaiserstrasse'den tekdüze ve beni rahatsız etmeyen bir mırıltı geliyor." İlk günlerde baş ağrısı ve uykusuzluk rahatsız edicidir; Kafka özellikle geceleri acı ve çaresizlik içersinde kıvranır; kendini ne denli kötü hissettiğini güncesine yazar.** *Uyandığımda, insana topu topu bir adım ileri, bir adım yana atacak kadar yer bırakan latalardan çatılmış dikdörtgen bir çit içine kapatılmış buldum kendimi. Nesin sen? Sefil biri. Şakaklarımın her birine tahta bir levha vidaladım. Bir arada yaşamanın zahmet ve eziyeti. Yabancılık, acıma, haz, korkaklık ve kendini beğenmişlikle örülmüş. Zavallı Felice. Mutsuz bir gece. F. ile yaşamanın olanaksızlığı.* Daha şafak sökmeden içinde büyük bir sıkıntıyla uykusundan sıçrar, o kadar sarsılmıştır ki Felice'yi görecek hali bile yoktur, yatağın içinde daha fazla kalamaz, deniz tutmuş biri gibi doğrulup yatağın kenarına oturur. Geçmişte bir yerde, diye düşünür, bir hata yaptım ve şimdi yanlış bir yaşamın içindeyim. ***Umut, kayan bir yıldız gibi, başımızın üzerinden geçip gitti.*** Kafka hem Felice'ye hem kendisine, son günlerde onu baskı altında tutan duyguların ne denli anlaşılmaz olduklarını, delirmiş gibi etrafında sürekli sırlar ve işaretlerin olduğunu sandığını, hatta zaman zaman sanki evlerin ketum duvarlarının, kendisi hakkında kötü bir şeyler biliyormuş gibi hissettiğini ve kendini bildi bileli yalnız kalması gerektiğine inandığını bir kez daha açıklamaya çalışır. **Ayın 8'inde Felice ile kötü bir havada Tepl'e bir gezinti yaparlar, ama sonra "nefis, çok güzel bir öğleden sonrası" geçirirler ve bu dönüm noktası olur. Bu gezintiyi beş mutlu gün izler, sanki beş yılın her birine tek bir gün**

rastlar gibidir. Kafka, güncesine şöyle yazar: "Zuckmantel'dekinin dışında bir kadınla henüz hiç birlikte olmamıştım. Bir de Riva'daki İsviçreli'nin dışında. İlki bir kadındı ve ben bilgisizdim, İkincisi bir çocuktu, bense tümüyle şaşkındım. F.'ye yalnızca mektuplarda yakındım, insan olarak ise ancak iki gündür yaklaştım. Durum o denli açık değil, kuşkular varlığını sürdürüyor. Ama gözlerindeki yumuşak bakışlar, kadınsı derinliğin yavaş yavaş açılışı güzel bir şey. Gerçekten de ömrümde F. ile geçirdiğim o ilk gece kadar iyi uyuduğumu hatırlamıyorum. Düzenli soluklarını duyuyordum. Arada bir gökyüzünde çakan şimşeklerin ışığında kısacık bir an güzel yüzü görünüyordu yanımda, tam uykuya dalmak üzereyken, nihayet bir kurtuluş inancı ya da ümidi olarak başımın içindeki baskının azaldığını hissettim. **Buna karşı direnmeye hakkım yok.**" Akşama doğru parkın içinden geçerek Auschowitz Kaplıcaları diye bilinen yere giderler. Orada, bütün çevresi camlı, iç cepheleri bembeyaz, nakış gibi işlenmiş, narin bir şadırvan vardır. *Bu hep süren gerilim; Auschowitz'e gezinti. Bekâr öyküsünün okunuşu.* Ertesi gün şehrin tenha sokaklarında yürür. ***Gezi yolunda bir gelinle damat fotoğraf çektirmektedirler.*** Marienbad'ın en önemli konuğunu, başka deyişle insanların düşünülebilecek en büyük güveni gösterdikleri konuğu, Kabala'nın günümüzdeki başlıca temsilcisi olan *BELZ RABBİSİ*'ni görür. Hep biri daha yanında yürüyormuş ya da bir şey kendisine dokunup geçiyormuş gibi hisseder. Bir köşeyi döndüğünde önüne çıkan her yeni manzara, her ev hem tanıdık hem de tamamen yabancı gelmektedir. *Durmadan yinelenen bir yaşama alıştığı için kendi yaşamını onarılmaz biçimde rastlantının yönettiğine inanmaktadır.*

Metni bu hale getiren, altını çizen okurun belleğidir. Sebald her sayfasını aşağı yukarı işte "böyle" okunsun diye kurar. Ama bu Sebald'ın yazdığı sayfa değildir, iki metni alıp birleştirmez Sebald, bunu ben yapıyorum, yüzeyde saklı derinliğe ulaşmak için iki metne (en az on metin gizli burada: Kafka'nın günlükleri,

mektupları, Canetti, Sebald'ın şiirleri, Sebald'ın Kafka denemeleri, Sebald'ın "roman"ları, "Marienbader Elegie", Robbe-Grillet, Resnais, Casares) aynı anda bakmaya, o tekil ânı çözümlemeye, tek bir mekânda birleşen farklı zamansal katmanların arasından sıyrılmaya çalışıyorum. Sebald bunu dayatıyor çünkü. Bir an için görüyormuşum hissine kapılıyorum, sanki bir şeyler hareket etmeye, netleşmeye başlıyor, metin bana yanıt veriyormuş gibi geliyor, aniden şuursuzca bir korkuya kapılıyorum. Her cümle bana hem tanıdık hem de tamamen yabancı gelmeye başlıyor. Başımı önümdeki sayfadan kaldırıyorum.

Calvino, *Amerika Dersleri*'nde, yazınsal kompozisyon ile ilgili biçimsel seçimler ile evrenbilimsel bir model arasında bir bağ kurma gereksiniminin, kendisini, yapıtını tümüyle simgeleyen bir biçim olan kristale ulaştırdığından bahseder. Kesin hatlı yüzeyi ve ışığı kırma yetisiyle kristal, Calvino için mükemmelliğin modelidir ama simgeyi hemen zıtlık oluşturan bir ikinci simgeyle, alevle yan yana getirir: gözümüzü alamadığımız mükemmel güzelliğin iki formu; iki büyüme biçimi, iki ahlaksal simge; iki mutlak; iki kategori. Her okuma çabası bu simgelerden birine ağırlık verebilir, okur ya da eleştirmen kişisel kurmacasını haklı çıkarmak, doğru yolda olduğu sanısını güçlendirmek için işine geleni seçme, bildiğini okuma hakkına sahiptir. Doğru simgeyi belki yazar bile bilmemektedir.

Sebald simgelerin peşinde değildir; kristal, alev, toz bir biçim, simge ya da metafor olarak ele alınmaz, bunlar diyalektik imgelerdir. Benjamin'in "Tezler"de "geçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze göründüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir görüntü olarak yakalanabilir" dediği görüntüdür, izdir, görme biçimidir diyalektik imge. Parıldayan, billur kesilen, geçmişi bugüne taşı-

yan ama asla kristalin kendisi olmayan, kristale dönüşen, kristale benzeyen, kristali andıran, kristalin geçmiş izini barındıran ama bir parıltıyla geldiği gibi yine tek bir anda yok olabilecek geçici, sahte imge, geçmişin dile getirilemeyen dehşetiyle kurulan anlık bağıntı.

Sebald'daki kristalleşme metaforunun kaynaklarından biri de Primo Levi'dir. *Satürn*, adını Levi'nin *Periyodik Tablo*'su gibi bilimsel literatürden alır. Levi, atalarıyla ilgili sınırlı bilgisinin, onların birtakım elementlerle benzerliklerini işaret ettiğini dile getirdiği otobiyografik anlatıda, baştan sona bu benzerlik anıştırması üzerine düşünür. *Tablo*, hem ailesinin, yaşadığı dönemin hem de en sonunda bir yazara dönüşen kimyagerin hikâyesidir. Kitabın son öyküsü olan "Karbon"u, dönüşümlerinin, başkalaşımlarının ve geçişlerinin doğası, düzeni ve zamanı açısından sayısız öykü anlatılabileceğini vurguladığı, bu yaşamın temel elementinin, bir karbon atomunun 1840'tan 1975'e uzanan öyküsünü yazma fikri, aklına Auschwitz'te gelir. Yaşamının fazla bir değerinin bulunmadığı bir yerde ve bir anda ısrarla hayalini kurduğu ilk edebi rüyasıdır bu. "Atomların sayısı o kadar fazladır ki, kapris olsun diye uydurulan herhangi bir öyküye uyacak bir atom daima olacaktır. Tümü de bir avcının bir başkası tarafından avlandığı ya da ünlü bir ressamın tuvalinde süslü bir yarı-sonsuzluğa ulaştığı ya da bizi meraklandırmak için bir polen taneciği olarak kayaçlarda fosil izleri bırakan, hatta her birimizin doğma nedeni olan insan tohumu formunda düşerek zarif bir ayrılma, çoğalma ve birleşme sürecinden geçen gizemli habercilerin, ebedi ve ürkütücü bir atlıkarıncaya benzeyen yaşam ve ölüm döngüsünün bir parçası olurlar."

Levi'nin dile getirdiği süreç, Sebald'ın en önemli kaynaklarından birinin özeti gibidir adeta: Goethe'nin *Seçilmiş Ya-*

kınlıklar'ı.[5] Goethe'yi okuyan Sebald'ın omzunun üzerinden, okuduğu şeyi okumaya çalışalım: Bir akşam Charlotte, Eduard ve Yüzbaşı bir aradayken, Charlotte, Eduard'ın ilişkilere dair bir şeyler okuduğunu duyar ve birden aklına, şu sıralar başına dert olan kuzenlerinden bir ikisiyle olan ilişkisi gelir. Yeniden dikkatini Eduard'a çevirdiğinde, cansız maddelere dair bir şeyler okumakta olduğunu fark eder ve konuyu kafasında toparlayabilmek için omzunun üzerinden bakmak zorunda kalır.[6]

---

5 *Die Wahlverwandschaften* (*Seçilmiş Yakınlıklar* ya da *Gönüllü Akrabalıklar* ya da *Ruh Akrabalıkları* ya da *Gönül Yakınlıkları*), "ilki 'seçme, seçim', ikincisi 'akrabalıklar, yakınlıklar' anlamına gelen iki sözcükten oluşmaktadır. Bu başlık her ne kadar bugün gündelik dilde kişinin kan bağı olmayan birisiyle kurduğu kan bağı varmışçasına yakın bir ruh ilişkisini (ayrıca, Avusturya hukuk dilinde evlatlık ilişkisini) dile getiriyorsa da, Goethe zamanında belirgin olan anlamında dönemin kimya bilimine bir gönderme vardır: İki elementin birbiriyle kimyasal bir tepkimeye girebilmesi için aralarında bir 'akrabalık' olması gerektiği kabul ediliyordu. 'Seçme akrabalık' durumunda düşünülen ise, iki bileşik bir araya geldiği zaman gerçekleşen olaydır: Elementler arasındaki 'akrabalık' bağı yeterince kuvvetliyse, her bir bileşik çözülecek ve bileşenleri öbür bileşiğin serbest kalan öğelerinden biriyle yeni bir bileşik oluşturacaktır.", Benjamin, "Goethe'nin *Seçilmiş Yakınlıklar*'ı".

6 Eduard'ın tuhaf huylarından biri, bir şeyler okurken omzunun üzerinden başka birinin de aynı şeyi okumaya çalışmasını dayanılmaz bulmasıdır. Topluluk önünde konuşan her insanın sürprizler yapmaya, beklenti uyandırmaya yönelik derin isteğiyle ilişkilidir bu. Biri ne zaman omzunun üzerinden okuduğu şeyi okumaya çalışsa, kendisini *iki parçaya ayrılmış* gibi hissetmektedir. Goethe'nin bu ayrıntıyı uzun uzun anlatmasının bir nedeni olmalı. Benjamin'in de belirttiği gibi, Goethe, kahramanlarının kendi başlarına hareket etmelerine izin vermez, arkalarında durur, ne yapacaklarına karar verir, onları adeta bir tiyatro sahnesindeki kuklalar gibi idare eder, yönlendirir. Daha başlangıçta işaret ettiği ve hatta sonucunu gösterdiği akışın bir an olsun bozulmaması için hem okurların hem kahramanların omuzları üzerinden bakmaya devam

Eduard: "Burada toprak ve minerallerden bahsediyoruz ama insanoğlu çok narsist, her yerde kendini görmek, diğer tüm yaratımların aynası olmak ister."

Yüzbaşı: "İnsan kendi dışında karşılaştığı her şeye böyle yaklaşıyor. Mineralleri, hayvan ve bitkileri, elementleri; kendi bilgeliğine ve budalalığına, kendi iradesine ve kaprislerine bağlıyor." (...) "Bir araya geldiklerinde hızla birleşen ve birbirlerine tesir eden maddelere akraba diyoruz. Alkaliler ve asitler, birbirlerine son derece zıt olmalarına rağmen ve belki de tam da bu yüzden kararlı bir biçimde birbirlerini arar, birbirlerine bağlanır ve karşılıklı değişime uğrayarak yeni bir madde oluştururlar."

Charlotte: "Bu maddelere akrabadır dediğinizde, bir kan bağı yakınlığından çok, ruh ve gönül yakınlığı geliyor aklıma."

---

eder. Michel Foucault, 2 Aralık 1970 tarihinde, Collège de France'a kabul edilmesi dolayısıyla yaptığı açılış konuşmasında, söylemin düzeniyle de ilişkilendirilebilecek olan şu benzer cümleleri kurar: "Konuşacağım sırada, kimliği bulunmayan bir sesin, benden epey önce söze başlamış olduğunu fark edivermek ne hoş olurdu: o zaman sözcükleri bağlamak, cümleyi sürdürmek, kendisini, sanki bir an için, askıda tutarak bana işaret vermişçesine yarattığı boşlukların arasına, hiç kimsenin fazlaca dikkatini çekmeksizin yerleşivermek yeterdi bana." Konuşan özneden önce, kahramandan önce konuşmaya başlayan kimliksiz ses, yazarın, burada Goethe'nin ya da, varsa anlatıcının konumuna uymaktadır. Ama Foucault, söyleyeceği şeylerin zaten önceden söylenmiş olması gibi zorlayıcı bir durumu tersine çevirmeyi, bunu da kendi konuşmasının, söyleminin verili öğelerinden biri kılmayı başarır. Her tür metin okuma teşebbüsünde akılda tutulması gereken bir ipucu verir böylece filozof; hem söz almak hem de sözün zaten başlamış, söylenmiş, tüketilmiş olmasını bir an bile unutmamak. "Böylece başlangıç olmayacaktı; ve söylemin kendisinden kaynaklandığı kişi olacak yerde, onun uzayıp gidişinin rastlantısallığında, zayıf bir boşluk, olası eriyişindeki bitiş noktası olacaktım."

Bu diyalog romanın başlarında geçer, her şey başlangıçta söylenmiştir, ortada hiçbir gizem kalmamıştır, romanın sırrı tam da buradadır aslında, sır diye bir şey bırakmamasında. Konuşan ses Goethe'nin sesidir. Roman baştan sona bir zorunluluk ilkesinin güdümünde ilerler, olacaklar önceden yazılmış, hatta kahramanlar tarafından dillendirilmiştir. "Mitsellik, bu kitabın nesnel içeriğidir," diyor Benjamin. "Roman kişileri daha baştan itibaren seçilmiş yakınlıkların büyüsü altındadır. Fakat o şaşılası davranışları, Goethe'nin derin ve sezgili bakışıyla yakaladığı üzere, varlıklarının derininde yatan bir fikir uyumuna değil, sadece, derindeki tabiat tabakaları arasındaki belli bir uyuma temel oluşturur."

Benjamin, kendisinden önce söze başlamış yazarın söylemine sızmanın, metni kendisinin kılmanın, kimyayı simyaya dönüştürmenin yolunu bulacak, Goethe'yi tam da kendi yönteminin gereğini yerine getirerek okuyacaktır. Kurumuş dalı gerçek bir şahesere dönüştüren gizemli süreci metne uygular, metinde gördüğü tüm öğeleri sevilen kişinin durumuyla özdeşleştirir. Goethe'nin duyumsadığı dehşetle kişisel bir bağıntı kurar böylelikle. "Gözüne mitsel tutukluluğun simgesi olarak tehdit edici görünegelmiş evliliğe karşı otuz yıldan fazla süren mücadelesinin sonunda teslim olup, kadersi bir zorunluluğun baskısıyla nikâhlanışından bir yıl sonra *Seçilmiş Yakınlıklar*'a başladı." *Renk Öğretisi*'nden yaptığı alıntı, bütünün kristalini keşfe yönelen kendi bakışını da yansıtır: "Doğa, yerkürenin katı vücuduna bile bir sırdaşını, en küçük parçalarına bakıp bütün kütlede olup biteni idrak edeceğimiz bir metali yerleştirmiştir." Benjamin'in *Yakınlıklar* okuması, Sebald'ın bu metne yaklaşım biçiminin ipuçlarını verir: işaretlerin belirmesi, yanlış yorumlanması, reddedilmesi, nesnelerin aşırı anlamla yüklenmesi, motiflerin gizeminin korunmasıyla ortaya çıkan açık gizlilik, kaderin kaçınılmazlığı, suçun

miras olarak devrolması, kefaretin zorunluluğu, ölülerin geri dönüşü, dile getirilemeyen dehşet.

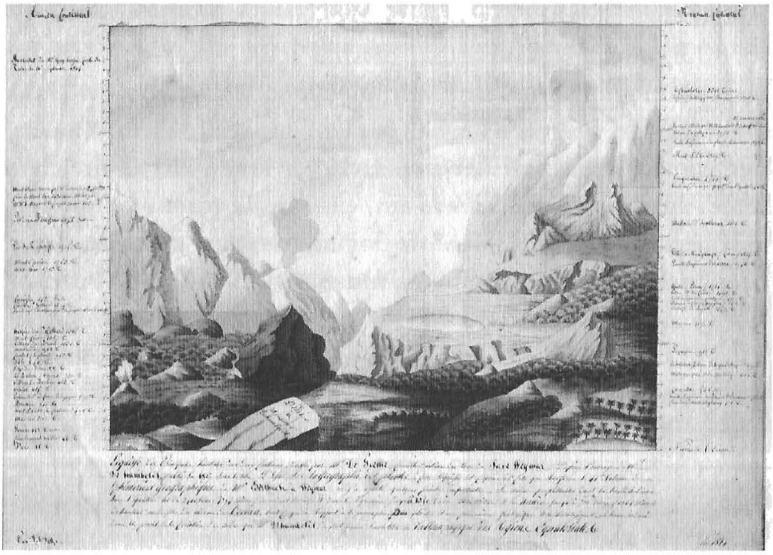
"Goethe, okurun varması istenen duygu olarak doğruca "dehşet"i işaret eder, felaketin çabuk ve önü alınmaz bir şekilde gelişmesi gerektiğine değinir." Romanın dehşet anları, okura göre değişir. Yalnızca neler olup bittiğiyle ilgilenen okur, ansızın karşısına çıkan ve olabilecek en kısa biçimde anlatılıveren o trajik sahnelerle yetinmek zorunda kalacaktır. Asıl dehşetse, her şeyin verili, önceden belli olduğu, böylesine sıkı kurulmuş, kaçınılmaz sona doğru tıkır tıkır işleyen simgesel mekanizmanın aksadığı anlarda, okurun, kaderin ve yazarın dayattığı, kahramanların da bıkmadan, kendi bakış açılarından yorumladıkları sonsuz yineleme ve benzerlik zincirinin dışında kalan satırarası işaretleri çözmeye cüret ettiği o mucizevî kristalleşmede ortaya çıkar.

Sebald, *Schwindel. Gefühle*'de, Stendhal'in anımsama yöntemlerinden biri olan çizimlere de değinir. Beyle, savaş görüntülerinden o kadar etkilenmiştir ki, o günlerde onu dehşete düşürenin ne olduğunu sarih olarak hatırlayamaz. İzlenimlerinin şiddeti, izlenimlerin kendisini yok etmiştir. Bir çizimle, savaş alanının, ateş altında kalış anlarının, kendi durumunun nasıl olduğunu gözünde canlandırmaya, anı ile yer arasında bir sağlama yapmaya çalışır. "B, Bard köyüdür. Sağ taraftaki yükseltinin üzerindeki üç C kalenin toplarını simgeler, sarp P yamacında uzayıp giden yol üzerindeki L L L noktalarını ateş altında tutar bu toplar." Sebald bu ilişkiye kurmaca yapıtının daha ilk sayfalarında yer vererek, anlatıcıların konumlandırılmalarının, olay anında kimin nerede yer aldığı sorusunun okur için birincil önemde olduğunun altın çizer. Bu şematik işlem, sahnelerin altında, anlatının yönelimlerini belirlemek, yer değiştirmeleri, bakış açılarının değişmesini, mesafeleri işaretlemek amacıyla her zaman var olmayı sürdürür.

Seçilmiş Yakınlıklar'ın mitsel olay örgüsüne eşlik eden, kaderin ağlarını örmesini, her şeyin hızla, bir zorunluluğun dayatmasıyla beklenen sona ulaşmasını *izleyen* topografik sahneleme de bu haritalandırma çabasını andırır. Roman bu iki eşzamanlı akışın ilişkisi üzerine inşa edilmiştir. Fidanlığı, kilisesi, bahçesi, gezisi, kaya duvarlarına bindirilen yosunlu kulübesi, terasları, seraları, bataklığı, medcezirle su altında kalan kumsalı, gölü, kalıntıları ve patikalarıyla malikâne arazisi, roman boyunca olay akışına koşut ilerleyen sürekli bir inşa, restorasyon, renovasyon, ıslah, geliştirme, ölçüm ve haritalandırma çalışmasının nesnesi halindedir. Goethe, başlangıçta uygulamaya koyduğu projenin sürekliliğini sağlamak adına, metnin içine, okurun, olayların ilerleyişini anımsayabilmesi için bir tür şablon yerleştirir. Daha ilk paragrafta bölgenin kuşbakışı planı çıkartılır. Kırılma anları, her zaman, mekânsal karşılıklarıyla bir arada ele alınır: Evin temel atma töreni Charlotte'nin, çatı örtme töreni Ottilie'nin, anıtmezarın açılışı Eduard'ın doğumgününde gerçekleştirilir. Stendhal'in krokisiyle Goethe'nin periyodik tablosu birleşir:[7] Örneğin A, Charlotte ve Malikânedir; B, Eduard ve Anıtmezardır; C, Ottilie ve yerini kendisinin belirlediği, yeni inşa edilecek Evdir; D, Yüzbaşı ve peyzaj düzenlemesidir; E, Luciane ve Mausolos'un anıtmezarıdır (Mausoleion). A, B'ye sıkı sıkıya bağlıdır, C, D'yi seçer, tepkimeden yeni bir element ortaya çıkar, vs. Eduard'ın bahçe çalışmaları ile Charlotte'nin

7 Goethe'nin *Seçilmiş Yakınlıklar*'ı ile Stendhal'in "Kristalleşme"si (*Aşka Dair*) arasında yalnızca 13 yıl vardır. "Seçilmiş yakınlıklar" aslında kimyasal tepkimeden başka bir şey değildir. Kristalleşme de bir tür çökelme olarak bu tepkimelerden biridir, tıpkı paslanma, yanma gibi. Çökelti gibi, çözünemediği için katı olarak ayrışan tortudan farkı, çözücüsünden, koşulların değişmesiyle, çözündükten sonra ayrılmasıdır.

arazi çalışmaları birbirlerine rakiptir, Yüzbaşı her şeyi yeni baştan ele alma yanlısıdır. Anlatıya farklı bileşikler eklenir; aynı zamanda bir anıt anlamına da gelen temel taşını yerleştirirken, henüz inşa etmediğimiz bu evin bir gün yıkılacağını da unutmamalıyız diyerek olağanüstü bir konuşma yapan Duvar Ustası ya da yavaş yavaş merkeze yerleşen, her şeyi denetlemeye başlayan genç Mimar gibi. Bütün yapılar birbirleriyle ilişkiye girer, birbirlerini arar, çeker, tahrip eder, yok eder, eski bağlantılarından yeni ve beklenmeyen şekiller ortaya çıkar.

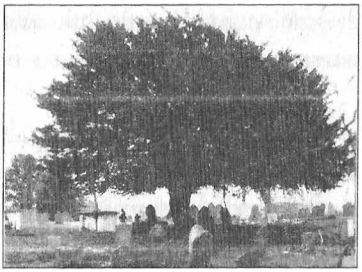


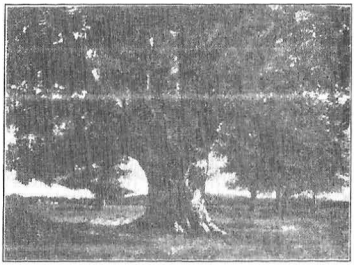
İkinci bölümün başında, Mimar'ın keşfettiği şapel, tüm ilişkileri etkileyecek şekilde kendisini gösterir. "Mimar, çevresi ve ek binalarıyla birlikte binanın bütününü incelerken, hayret ve sevinç içinde, daha önce görmedikleri, ustaca oranlanmış, daha çok ışık

alan ve süslemeleri de incelikle kotarılmış, göze daha hoş gelen bir şapele rast geldi. Mimar bu şapeli de tasarımına ekleme fikrine karşı koyamadı. Bu şapel de eski zamanlardan kalan bir anı olarak, o zamanın zevklerini yansıtacak şekilde yenilenmeliydi." Mimar, eski zaman anıtlarından, kül kavanozlarından kopyalar üretir, mezarlarda bulunan silahlardan, paralardan, mühürlerden, gravür ve oymabaskılardan oluşan bir koleksiyonu vardır ama asıl hazinesi, özgün resimlerden hareketle, yalnızca taslak halinde çizilmiş resimleri barındıran bir koleksiyondur. Mimar ve Ottilie işe girişip taslakları şapelin tavanına geçirmeye başlarlar. Tavan resmi ilerledikçe, bu kayıp cennetin figürleri de yavaş yavaş belirginlik kazanır. Mimar'ın boyadığı yüzlerin hepsi Ottilie'yi andırmaktadır. Ottilie ve Mimar'ın gönül yakınlığından, genç kızın sonuna kadar bırakmayacağı Şapel ortaya çıkar. Benjamin, anlatının gruplar oluşturmaya yöneldiğini, bu yüzden de romanın görselliğinin plastik ve stereoskopik olduğunu belirtir. Bitmek bilmez yapım ve yıkım süreci bu gruplandırmaları oluşturan en temel metaforlardan biridir.[8]

8 Hem *Yakınlıklar*'da hem *Faust*'ta, sürekli imha ve inşa, ölümün dehşeti, korkunç yıkım, anıların hatta ölülerin, mezarların bile yok edilmesi gibi izleklerin içinde karşımıza çıkar "Baucis ve Philemon" miti. *Yakınlıklar*'da birdenbire ortaya çıkıp süregitmekte olan inşa çalışmalarının anlamına ilişkin çok önemli sözler söylemeye, bütün programın yönünü değiştirmeye başlayan mimarın, Charlotte, Ottilie ve diğerleriyle mezarlık meselesini tartıştığı, ikinci bölümün başındaki pasaj belirleyicidir. Charlotte bütün mezartaşlarını yerlerinden kaldırtıp duvar diplerine dizdirmiştir. Kilise cemaatinden bir grup, atalarının mezarlarının nerede olduğunu bilemeyecekleri, bunun da anıları yok etmek anlamına geleceği gerekçesiyle düzenlemeye karşı olduklarını belirtir. Herkes, sevdiği insanların nerede yattığını bilmek ister. Ottillie'nin, onların anısını taze tutacak hiçbir işaret kalmayacak mı sorusuna olumsuz yanıt verir Mimar. Sağda solda düzensiz mezar-

lar yerine iyi tasarlanmış, iyi inşa edilmiş, sonsuza dek ayakta kalacak anıtlar gerekmektedir. Mimar, uzaktan uzağa Faust'un ilk dönemini andırmaktadır. "Baucis ve Philemon", Faust'un en kritik noktasında yer alır. Marshall Berman, klasikleşmiş Faust yorumunun merkezine üçüncü başkalaşım evresini, gelişme mitini yerleştirir. Anti-konformist, marjinal entelektüelin bir yıkım sanatçısına dönüşmesinin öyküsüdür bu. Ottilie'ye benzeyen masum Gretchen'i geride bırakmıştır artık. Doğal güçlere, elementlere karşı savaş açacak, doğanın kendi enerjisini kullanacak, dönüştürecek, somut, ilerlemeci düzenlemeler, projeler, çalışma planları hazırlayacaktır. Faust çalışmasını sürdürürken etrafındaki bölge tümüyle yenilenmiş, onun imgesinde yepyeni bir dünya yaratılmıştır. Sadece kıyı boyunda küçük bir toprak parçası kalmıştır hâlâ eskisi gibi. Burada, çok eski zamanlarda yerleşmiş sevimli bir yaşlı çift, Philemon ile Baucis yaşamaktadır. Küçük bir kulübeleri, küçük bir çanı olan kiliseleri ve ıhlamur ağaçlarıyla dolu bir bahçeleri vardır. Tarihin, ilerlemenin, gelişmenin yolu üzerinde yaşayan, miyadı dolmuş olarak sınıflandırılıp atılan insanlardır bunlar. Faust bu yaşlı çifte ve onların elindeki küçük araziye takar kafasını. Sonunda ihtiyarların evleri yakılıp yıkılır, yaşlı çift öldürülür. Faust'un Baucis ve Philemon'u yok etmesi hayatının ironik dönüm noktası olur. Onlardan kalan en son izi yok ettikten sonra kendi ölüm fermanını imzalamış olur. (Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, İletişim, s. 91-103.) "Baucis ve Philemon" miti, Sebald'ın yapıtının gizli anlamını, özünü oluşturan "özel belge"lerden biridir. Adını Goethe'nin *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (Alman Göçmenlerin Sohbetleri) adlı öykü kitabından alan *Göçmenler*'in girişinde şu motto yer almaktadır: *"Elimizde son kalanı, anılarımızı yok etmeyin."* Bir sonraki sayfada, mezarlığın ortasında tek başına duran bir ağaç fotoğrafı yer alır. Girişteki motto, ağaç fotoğrafı ve hemen altından başlayan metin bir arada ele alındığında imge netleşir, derinleşir. "Sebald", 1970 Eylül'ünün sonunda İngiltere'nin doğu kentlerinden biri olan Norwich'teki görevine başlamadan kısa bir süre önce, Clara ile birlikte ev bulmak üzere Hingham'a gitmektedir. Göçmenler'in hikâyesi burada başlar. Terk ettikleri ülkeleri sular altında kalmış, yıkılıp yok edilmiştir. Gölün dibindeki Llanwddyn gelir akla, "Nuh'un Gemisi" gelir. Benjamin "Hikâye Anlatıcısı"nda Baucis ve Philemon'un "büyüyle kurtarılmış" olduklarını söyler. Bilgelik, iyilik,





umut timsalidirler, hikâye anlatıcının etrafında toplanmışlardır. Mezarlıktaki ağaç, *Göçmenler*'in sonunda, stereoskopik ikizi olan Courbet'nin *Vercingetorix'in Meşesi* adlı resmiyle eşleşir. Bir başka göçmenin, Max Aurach'ın, atölyesinde, üzerinde çalıştığı, yeniden-ürettiği imgedir bu. "Başka bir resim sehpasına takılmış tuvalden, Aurach'ın yok etme çalışmalarına, benim de çok sevdiğim Courbet'nin *Vercingetorix'in Meşesi* resminin neden olduğu anlaşılıyordu." Courbet, 1867 yılında resmi sergilediğinde, bir de alt başlık eklemişti: "*Vercingetorix'in Meşesi, Julius Caesar'ın Alesia yakınlarındaki kamp yeri, Franche-Comté.*" Bu ifadenin, resmin yapıldığı dönemde politik bir anlamı vardı, Caesar'ın Vercingetorix önderliğindeki Galyalıları mağlup ettiği Alesia Muharebesi'nin tam olarak nerede yapıldığına ilişkin bir tartışma sürmekteydi. III. Napoléon, 1864 yılında, savaşın Bourgogne tarafındaki Alise-Sainte-Reine'de gerçekleştiğine resmi olarak karar verdi. Courbet, buna itiraz ederek, doğumyeri olan Franche-Comté tarafındaki Ornans'ı işaret ediyor, Caesar'a karşı Vercingetorix'i, emperyalizme karşı demokrasiyi savunuyordu. Bu iki iddia da çürütüldü ve 1962 yılında, savaşın Jura'daki Chaux-des-Crotenay'de gerçekleştiği kesinleşti. Chaux-des-Crotenay, Napoléon Bonaparte'ın, 1800 yılı Mayıs ayının ortasında, o zamana kadar gerçekleştirilmesi neredeyse tamamen imkânsız kabul edilen bir girişimde bulunarak, 36.000 askeriyle Büyük Saint-Bernard Geçidi'ni aşmak için kullandığı, antik dönemden beri bilinen yol üzerindeki duraklardan biriydi. Alplerin aşıldığı bu efsanevi geçişin isimsiz kalmamış az sayıdaki katılımcısından biri de Henri Beyle'di.

Aşka Dair'de Stendhal kristalleşme sürecini yolculuk analojisiyle anlatır. Bologna ile Roma arasında gerçekleştirilen bir yolculuktur söz konusu olan. Bologna kayıtsızlığı, Roma ise mükemmel aşkı simgeler. Yolcu, kristalleşmenin dört aşamasından geçerek Roma'ya ulaştığında gerçek aşka ulaşmış olur. Goethe bu analojiyi bir anlamda gerçeğe dönüştürmüştür. Yapıtının, yaşamının en önemli kırılma anlarından birinde yer alır İtalya yolculuğu. Şair, 1786 yılının Haziran ayının sonlarından itibaren, karşılıksız aşkı Charlotte von Stein ile Karlsbad'da tatildedir. Charlotte 14 Ağustos'ta Bohemya kaplıcalarından ayrılır. Goethe, 3 Eylül sabahı saat üçte, kimseye nereye gideceğini söylemeden, birdenbire, sırtına bir palto geçirip, bavulunu ve porsuk derisi sırt çantasını yanına alarak Karlsbad'dan ayrılır. Çocukluğu boyunca babasının anılarından ezberlediği, hayran kaldığı Güney'i şimdi kendi gözleriyle görmek istemektedir. Yolculuğun hedefi, merkezi Roma'dır. Roma'ya gelmeden önce gerçekten yaşamadığını, Roma'dan ayrıldıktan sonra da gerçek mutluluğu bulamadığını defalarca dile getirecektir. "Kuzeyde insanın bedenen ve ruhen tutuklu kaldığı bu bölgelere dair bütün ümitlerimin kaybolduğunu gördüğümde, ancak o zaman karar verebildim, yalnız başına uzun bir yola çıkıp, içimdeki karşı konulmaz ihtiyaçla sürüklendiğim o merkezi aramaya." Gençliğinin bütün rüyalarını, babasının salonda, yan yana bir araya getirdiğini anımsadığı Roma'nın bütün manzaralarını şimdi ilk kez canlı olarak görecektir. Rönesans sanatı, antik çağların kültürel anıtları, Palladio, Tiziano, Raffaello, Michelangelo. "2 Şubat'ta Sistina Şapeli'ne mum yakma törenine gittik. Çok geçmeden rahatsız oldum ve dostlarımla birlikte hemen dışarı çıktık. Çünkü düşündüm: üç yüz yıldır bu güzel resimleri karartan işte bu mumlar ve bu kutsal utanmazlıkla bu biricik sanat güneşini

yalnızca saran değil, yıldan yıla gittikçe harap eden ve sonunda kör karanlığa düşüren tütsüdür."[9]

İtalya Seyahati'ni bir uçtan diğerine kat eden bir diğer izlek de, Goethe'nin doğa incelemeleridir. Bu ilginin kaynağı, Weimar'da, bir yandan Rousseau'nun bitkibilimle ilgili yazılarını ve Linnaeus'un kitabını büyük bir merakla okuması, diğer yandan Dük Karl August'un kendisine bahşettiği bahçede yosunların ve likenlerin küçük ölçekli sınıflandırılması işini hobi olarak yürütmesidir. Yine de İtalya'ya geldiğinde kendisini bu konuda henüz bir öğrenci gibi hissetmektedir. İtalya'da sanat ve doğa ile bu karşılaşma, Goethe'nin tüm yaşamı açısından da belirleyici olacaktır. Benjamin, *Seçilmiş Yakınlıklar* incelemesinde, *Seyahat*'in, Goethe'nin erken dönemiyle geç dönemini birbirinden ayıran dönemeç olduğunun altını çizerken, hem şairin yeni bir nesne tanımı ortaya koyduğunu hem de aslında bu yeni bakışın kendi aura kuramına kadar uzanan bir yolu da açtığını belirtir. Simgesel nesne "içinde bir hakikat içeriğinin bir nesnel içeriğe çözülmez ve zorunlu bir şekilde bağlanmış olarak belirdiği şeydir." Benjamin için burada önemli olan, nesneden çok, kendisi için nesnenin bir şey ifade etmesini isteyen ruh halidir.[10] Nesne-

9 Goethe, *İtalya Seyahati*, İletişim, s. 190.

10 Benjamin, hem *Yakınlıklar* okumasında hem de "Teknik"te aynı imgeyi kullanır: "Çünkü Goethe'nin romanı, renkli dilimler halinde kırılan, perdelenmiş ışık içindeki iç mekâna yönelik kalır. Kitabı bitirdikten kısa bir zaman sonra Zelter'e şöyle yazar: 'Eminim ki, şeffaf olan ve olmayan tül sizin asıl kastedilen figürü görmenize mani olmayacaktır.' Bu tül kelimesi Goethe için bir imgeden öte bir şeydi – tül, güzelliğe vakıf olmakla boğuştuğu her seferinde Goethe'yi etkilemekten geri kalmamış olan örtüdür. Bütün eserleri içinde onu ötekiler için söz konusu olmadığı ölçüde sarsan bu boğuşmadan ortaya üç figür çıkmıştır: Mignon, Ottilie, Helena." "Teknik"te, "aura"yla, sanat yapıtının "kült değeri"yle

lere böyle bir bakış, tekil olanın içine bir dünyanın yerleştirilmesi anlamına gelecektir ve bunun sonucunda da anlamlılık takıntısı ortaya çıkacaktır. "Günlükleri ve notları en değerli şeyler olarak görmekte, en zavallıca şeyi bile yüzünde patetik bir bilgelik ifadesiyle gözlemlemektedir. O zaman bu zamandır, kendisine verilen her nişan, hediye ettiği her granit parçası en yükseğinden önem taşıyan birer nesnedir. Onun bu geç dönemindeki, kendine ilke edinmiş olmaktan çok, yaşının ilerlemesiyle gittikçe daha çok yerleşen ruh halini, o eski *nil admirari* (Hiçbir şeye hayran kalma!) ilkesine heyecanla karşı çıkışından daha iyi ortaya koyan bir şey daha yoktur. Her şeye hayran olmak, her şeyi manidar, hayret edilesi, hesaba sığmaz bulmak!"

Goethe, umutsuz bir aşkla bağlandığı Charlotte von Stein'a mektuplardan oluşan *İtalya Seyahati* boyunca sanat yapıtlarından ve doğal nesnelerden oluşan bir tür koleksiyonun inşasına girişir. Karşısına çıkan her şeye bir önem, anlam atfetmektedir. Tablolarla taşları, heykellerle bitkileri birlikte inceler. Salyangozlar, istiridyeler, yengeçler, Veroneseler, Guidolar, Carracciler. Taş ve kül savuran Vezüv. Homeros'u kısmen silinmiş, zarar görmüş

---

ilişkilendirilen "güzel görünüş"ün artık ortadan kalkmış olduğunu belirtirken, yineler: "'Güzel görünüş'ün anlamı, artık sona ermekte olan aurasal algı çağıyla ilintilidir. (...) Goethe'nin yapıtı, aurasal gerçeklik olarak güzel görünüşle tıka basa doludur. Mignon, Ottilie ve Helena bu gerçekliğin içinde yer alırlar. 'Ne örtü ne de örtülü nesnedir güzel olan; güzel, örtüsü içindeki nesnedir. Fakat örtüsünden sıyrıldığında sonsuz derecede gösterişsiz olduğu ortaya çıkacaktır.': Goethe'nin ve Antikitenin sanata bakışının özü budur." Benjamin burada sanat eleştirisinin özünü görür. Eleştirinin görevi, nesnenin örtüsünü kaldırmak, onu açığa çıkarmak değil, nesneyi, sanat yapıtını, örtüsü içinde, örtülü olma halini, gizemini, sırrını koruyarak kesin bilgiyle kuşatmaktır. Nesne ve örtü birdir. Benjamin tam o anda yine kendisini yazmaktadır aslında, üç büyük aşkını, Dora, Jula ve Asja'yı anımsamaktadır.

elyazısından inceliyor gibi bir his uyandıran Raffaello'nun Locaları. Goethe bütün bu elementleri zihninde yan yana getirir ve yavaş yavaş bir harita, bir nadire koleksiyonu oluşturmaya başlar. "Gezdikçe ve durdukça çeşit çeşit tarzda saraylar, yıkıntılar, bahçeler ve kırlar, uzaklar, yakınlar, evceğizler, ahırlar, zafer takları ve sütunlar, çoğu zaman da hepsi bir arada ve öylesine yakın ki tek bir sayfaya sığdırılabilir."[11]

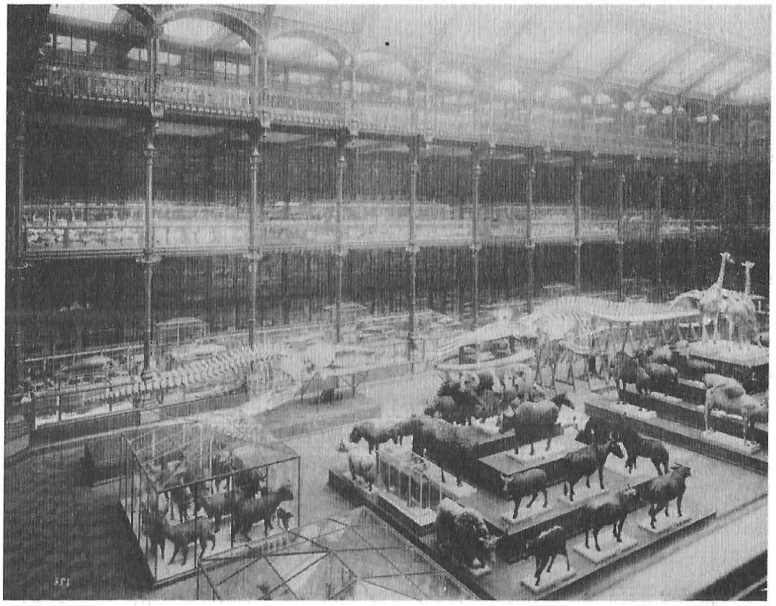
Goethe'nin koleksiyonu, doğa tarihiyle kültür tarihini bir araya getirirken, orijinalle kopyayı, deneyimle deneyimin anısını da birleştirir. "Nihayet Palladio'nun eserlerine ulaştım, her ne kadar Vicenza'da gördüğüm, tahta oymalı orijinalleri değilse de tam bir kopyası, hatta bakır bir gravürü." Venedik'in bir haritası, Sistina Şapeli'nin gravürleri, taşlar, yapraklar, tohumlar, bir çeşit kristalin tam koleksiyonu, numuneler, çizimler, notlar, taslaklar, kopyalar... "Başlangıçtaki 'yalın' Doğa (İtalya) ile 'aşırı yüklenmiş' Uygarlık (Almanya) arasındaki zıtlık düşündüğümüzden daha karmaşık görünür. Bu, muhtemelen bütün orijinallerin kaybolduğu tuhaf bir koleksiyondur."[12] "Goethe'nin Bavulu" adlı yazısında Roberto M. Dainotto, Goethe'nin, deneyimleyemediğini, yaşamadığını yalnızca harflerin, sözcüklerin, notların ve anıların yansıması aracılığıyla anlayabildiğini, dolayısıyla bütün bu müze parçalarının, Goethe'nin İtalya seyahatini geçersiz kılarak onun yerine geçen, *İtalya Seyahati*'ne dönüşen bir temsil olduklarını söyler.

Adorno, Benjamin'in doğa tarihini ele alışını şu şekilde dile getirir: "Deneme bir biçim olarak, tarihsel olanı, nesnel aklın, 'kültür'ün tezahürlerini doğanın kendisi gibi görme yeteneğidir.

11 Goethe, *İtalya Seyahati*, İletişim, s. 151.

12 Roberto M. Dainotti, "Goethe'nin Bavulu", *İtalya Seyahati* içinde, s. 365.

Benjamin bu konuda herkesten daha yetkindi. Onun tüm düşünce yapısı 'doğa tarihinin bir benzeri' olarak adlandırılabilir. Fosiller ya da bitki koleksiyonlarındaki kurutulmuş bitkiler bir koleksiyoncu için neyse, kültürün taşlaşmış, donmuş ya da modası geçmiş parçaları da Benjamin için aynı anlama gelmektedir." Benjamin, kültürel nesneyi doğa tarihinin bir parçası gibi yorumlarken, doğa tarihinin öğelerini de kültür nesnesi olarak görür. Blossfeldt'in büyütülmüş bitki fotoğraflarında, bitkilerin varlığındaki beklenmedik analoji ve biçim zenginliğini görebileceğimizi dile getirir. *Pasajlar*'da kullanmayı düşündüğü imgelerin, içinde bütünsel tarihsel nesnelerin keşfedileceği, şimdinin kökenlerinin bulunacağı somut, küçük, tikel anlar, algılanabilir kök-olgular olduklarını söyler.

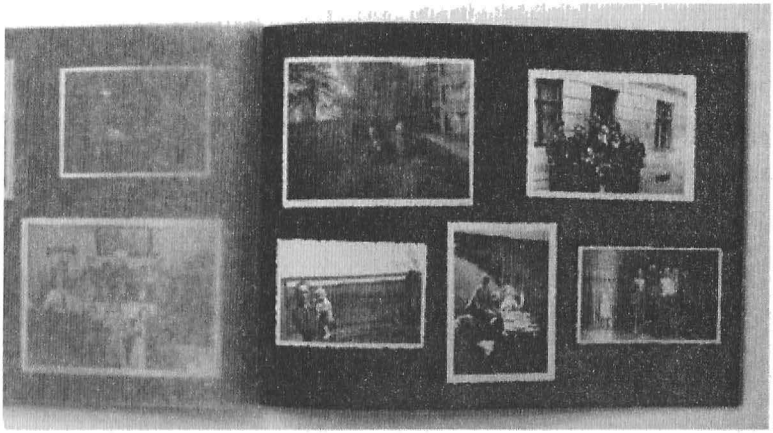


Benjamin "kök-olgu" terimini Goethe'nin doğa morfolojisine ilişkin yazılarından almıştır. "Goethe'nin hakikat kavramını, özellikle de kök-olgular hakkındaki mükemmel açıklamasını incelerken, benim *Alman Yasoyunu* (Trauerspiel) kitabımdaki köken kavramının, Goethe'nin bu temel kavramının doğa alanından tarih alanına katı ve zorlu bir aktarımı olduğunu anladım." Benjamin kök-olgu kavramını doğanın pagan bağlamından çıkartarak tarihin Yahudi bağlamına yerleştirdiğini iddia eder. Kavramı *Pasajlar*'la birleştirir. *Pasajlar* çalışması da, yine bir kök-olgu araştırmasıdır. Başlangıcından yıkımına kadar, pasajların biçimlerinin ve başkalaşımlarının kökenini inceleyecektir. "Diyalektik imge, Goethe'nin çözümleme nesnesine ilişkin gereksinimlerini tatmin edecek olan hakiki senteze karşılık gelen tarihsel nesnenin biçimidir: tarihin kök-olgusu."

Hannah Arendt de Benjamin'in fragmanter koleksiyonculuğunun, minyatürleştirme idealinin kökeninde Goethe'nin yer aldığını söyler: "Benjamin'in küçük, hatta ufacık şeylere karşı bir tutkusu vardı; Scholem sıradan bir defter sayfasına yüz satır sığdırma hevesinden ve Cluny Müzesi'nin Yahudi bölümünde, iki buğday tanesi üzerine *Şema Yisrael*'in tamamını kaydeden bir ruh akrabasına olan hayranlığından bahseder. Onun için bir nesnenin boyu ile anlamı ters orantılıdır. Yalnızca bir kapris sayılamayacak olan bu tutku, doğrudan, Goethe'nin, kendisi üzerinde kesin bir etki bırakan biricik dünya görüşünden; görünümler dünyasında keşfedilecek yegâne somut şey olan ve anlam ve görünümün, sözcük ve şeyin, idea ve deneyimin çakıştığı, yer ve zaman bakımından üst üste geldiği *urphänomen*'in, kök-olgunun somut varlığına yönelik kesin inanıştan kaynaklanıyordu."

Kendisini "güzel ciltlerde toplanan eski resimlerin tılsımından" bir türlü kurtaramayan Benjamin tam bir albümcüdür:

"Büyükler için, bitmiş eserden çok, ömürleri boyunca çalışmalarının izni taşıyan fragmanlar ağırlık taşır. Çünkü ancak daha zayıf, daha dağınık olan kimse bir şeyi bitirmekten kıyas kabul etmez bir sevinç duyar."[13] Fragman, kesinti, erteleme, gecikme dehanın işidir. Maddi amblemlere, minyatürlere, Barok amblem kitaplarına da meraklıdır Benjamin. "Pul albümleri büyülü başvuru kitaplarıdır, monarşilerin ve sarayların, hayvanların ve alegorilerin ve devletlerin sayıları tespit edilmiştir içlerinde."



Fotoğraf albümü belleğinin benzeri, yazısının eşdeğerlisidir. "Albümün en gözde yeri, evin en can alıcı bölümüydü; kabul salonunda, iki kapı-pencere arasındaki masada ya da ayaklıkların üstünde. Deri ciltli, metal takılarla kabartmalı albüm, altın çerçeveli parmak kalınlığındaki sayfalarda, saçma bir zevkle giyinmiş ya da danteller içinde yüzen insanları görebiliyorduk: Alex Amca'yı, Riekchen Hala'yı, Küçük Trudchen'i, üniversitedeki

13 *Tek Yön*, s. 14.

ilk yarıyılında Baba'yı; ve son olarak da, utancımızın son perdesi, bizi barındırıyordu albüm: boyanmış karlı doruklar önünde (İsviçreliler gibi) türkü söyleyen ve şapkalarını sallayan Tirol'lü salon adamları biçiminde, ya da eşikte uzanmış, bir bacağını bükmüş, diğerini ise hoppa bir denizci için uygun olduğu üzere uzatmış biçimde, bizi, kendimizi..."

Temel yapıt, başyapıt, tamamlanmış proje ve hatta kitap olgusuna karşı ikircikli bir tavrı vardır Benjamin'in. Kitabın, tez biçiminde, belirli bir anlamı sistematik olarak geliştiren yapısının karşısında yer almıştır her zaman. Bir yandan her şeyin bir kitaba ulaşmak için var olduğunu düşünmeden edemez, bir yandan da kitabın parçalanıp farklı farklı biçimler, fragmanlar, resim-yazılar, kartoteksler halinde hızlı bir biçimde hareket edebilen, eyleyebilen başka bir biçime bürüneceğini öngörür. Anın gereklerine etki edebilecek bu "çabucak konuşabilen dil", dolayısıyla, kendi biçimini, biçemini de yaratacaktır. Kitap bu işler için fazla hantaldır. Kitabı aşmak, yazıyı kente, meydanlara, duvarlara, nesnelerin üzerine geçirmek gerekmektedir. Geleceğin büyük kitabı, başka kitaplardan yapılacak alıntılardan oluşacaktır.

"Edebiyat etkinliği, eylem içindeki topluluklar üzerindeki etkisine kitabın iddialı, evrensel tavrından daha uygun düşen, pek de göze batmayan biçimlerini bildirilerde, broşürlerde, dergi yazılarında ve makalelerde kullana kullana oluşturacaktır."[14]

Benjamin, *Pasajlar*'ın "Daguerre ya da Panoramalar" bölümünde, bu yeni biçimin bir örneğini verirken fotoğrafla edebiyatı bu bağlamda birlikte ele alır. "Panoramalarla, panoramik denebilecek bir yazın türü eşzamanlıdır. (...) Bunlar, Girardin'in otuzlu yıllarda ortamını oluşturduğu toplu yazınsal çalışmanın hazırlık evresi niteliğindedir. Tek tek taslaklardan oluşan bu yapıtlar,

14 *Tek Yön*, s. 11

içinde bulundukları anekdot kalıplarıyla panoramaların plastik nitelikteki önplanlarına, bilgi temelleriyle de resmedilmiş arkaplana uyarlar. (...) Bunların oluşumuna çok sayıda yazar katkıda bulunmuştur. Böylece bu seçkiler, de Girardin'in tefrikayla bir zemin hazırlamış olduğu kolektif nitelikteki edebiyat çalışmasının ürünüydüler; aslında sokaklarda satılması öngörülmüş bir edebiyatın sırtındaki salon giysileri yerine geçiyorlardı."[15]

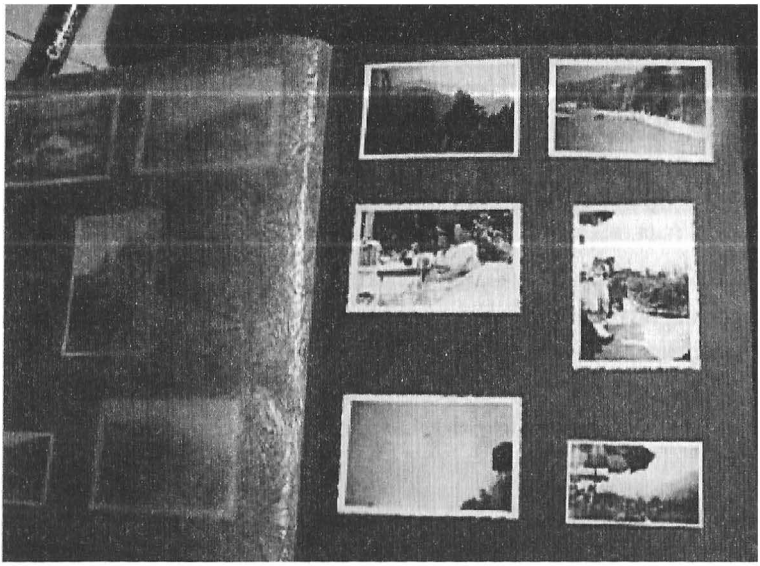
Benjamin, Barthes'ın "tam kitap", "total kitap" tutkusuyla özdeşleştirdiği Mallarmé'nin yapıtını da, Kitap'tan Albüm'e geçiş sürecinin en belirleyici aktörlerinden biri olarak tanımlar. "Şimdiyse her şey kitabın, bu geleneksel biçimi içinde, sonuna

15 *Pasajlar*, s. 91-92. Konu, Benjamin'de sık rastlanan bir şekilde, Baudelaire yazısının "Flâneur" bölümünde yinelenir. Ortak cümlenin öteki versiyonu şöyle: "Bu kitaplar tek tek taslaklardan oluşmaktadır; bu taslaklar taşıdıkları fıkra kalıbıyla sözü edilen panoramaların plastik ön düzlemini, bilgi temelleriyle de geniş arka düzlemini yeniden üretirler." *Pasajlar*, s. 129. Benjamin cümleyi farklı bağlamlarda kullanırken, her seferinde farklı bir bağlantı kurar. 1939 sunumunun "Daguerre ya da Panoramalar" bölümünde, bu cümleden hemen sonra panorama ile flâneur'ü ve daguerrotip'i birleştirir: "Panoramalarda kent, bir manzara resminin boyutlarında genişler; bu geniş boyutlara yayılma, daha sonra, daha ince bir üslup içerisinde olmak üzere, Flâneur için de söz konusu olacaktır. Daguerre, atölyesi Passage des Panoramas'da bulunan panorama ressamı Prevost'un öğrencisidir. 1839'da Daguerre'in panoraması yanar. Aynı yıl Daguerre, buluşu Daguerrotip'i ortaya çıkarır." Baudelaire yazısında ise, bu kez, panoramik edebiyat örneği olarak ele aldığı "physiologies" adı verilen kitapçıkları flâneur ve pasajlarla birleştirir: "Pasajlar, caddeyle içmekân arası bir şeydir. Physiologie'lerin bir becerisinden söz etmek gerekirse eğer, bu tefrikanın, değeri daha önce anlaşılmış olan becerisidir; yani bulvarı içmekâna dönüştürme becerisi. Cadde, Flâneur için konuta dönüşür." Benjamin'in kafasında bunlar *yer değiştirebilen, birbirlerinin yerini tutabilen* imgelerdir: daguerrotip, flâneur, pasaj, physiologies, panorama, tefrika, kısa haber, kolektif yazı vs.

doğru ilerlemekte olduğuna işaret ediyor. Mallarmé'nin, elbette geleneksel nitelikli olan ürününün kristalimsi örgüsünün tam orta yerindeyken, yaklaşmakta olanın suretini görüp ilk defa olarak, *Bir Zar Atımı*'nda reklamdaki grafik gerilimleri yazı biçimine dönüştürerek işlemesi."

Sebald'ın da, Benjamin'in izinden giderek, Kitap'tan Albüm'e doğru ilerlediğini, bu evrimin kendi yapıtı içinde de gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Fragmanlar, türlerarası parçalar, alıntı örgüsü ve fotoğraflar bu yüzden yapıtın temel mekanizmasını oluştururlar.

Sebald, fotoğraflarla ilişkisine değinirken, yazıyla fotoğrafları her zaman birlikte düşündüğünü dile getiriyor: "Kurmaca yazmaya başlamadan uzun süre önce, fotoğraf biriktiriyordum. Yazmaya başladığımdaysa, bu imgelerin, toparladığım malzemenin doğal bir parçası olduklarını düşündüm. Böylece, başından beri, onları yazma sürecinin dışında bırakmak bana anlamsız göründü. Hareket noktasını oluşturdukları ya da kimi zaman çok uzun süreler boyunca konuştuğum insanların albümlerinden çıkıp gelerek, yalnızca sözcüklerle dile getirmenin son derece zor olacağı yaşam deneyimlerini özetleyen bu imgelerin kitabın içinde yer almaları gerektiğini düşündüm. Küçük bir çocukken, ebeveynlerimin albümlerine bakardım ve bu fotoğraflarda özellikle kayda değer ya da heyecan uyandırıcı hiçbir şey olmadığını düşünür, istifimi bozmadan sayfaları çevirmeyi sürdürürdüm. Yıllar sonra bu albümlere tekrar göz attığımda, imgelerin farklı bir niteliğe büründüklerini fark ettim çünkü artık tarihsel bağlamın farkındaydım. Kendi kendime, bazı sayfalardaki fotoğrafların neden, arkalarında yalnızca yapıştırıcı izini ve muhtemelen şaka amacıyla yazılmış ama görüntü olmadığından hiçbir anlam ifade etmeyen birtakım altyazıları bırakarak yok olduklarını sorardım."



Fotoğraf albümü, yaşamöyküsel bir deneyim olarak, çocuğun hayatında yer eden imgelerden birine dönüşmüştür. Buna sonradan başkalarının albümleri de eklenecektir. Bir aile albümü oluşturma düşüncesi, gerçek ya da düşsel bir biçimde de olsa, anımsama deneyiminin temel taşlarından biridir. Albüm bellektir, geçmiştir, gelecektir.

Sebald, albüm imgesiyle, okurun, başkalarının hayatlarına yönelik merakına yenik düşmesini sağlar. *Göçmenler*'de, bilmecemsi fotoğrafların yarattığı ilk şaşkınlık: belgesel gibi ilerleyen metinde bu görsel belgelere güvenip güvenmeme konusunda okur uyarılmaktadır. Çoktan parçalanmış bir ailenin "albüm"üne mi bakıyoruz, yoksa her şey bir kurmacadan mı ibaret? Anlatıcı başlangıçta, yeni yerleştikleri evin sahibinin tavrından sonra onu ve okuru uyarıyordu: "Bana bizim yaşam biçimimizi hiçe sayan bir

yorum gibi geldi." Kırılgan etik değerleri önemseyen bu duruşun ardından okur, haklı olarak sorar: peki, bütün bu aile sırlarını ifşa etme hakkını nasıl kendinde bulabiliyor, insanların kırk yıldır günışığı görmemiş mektuplarını, fotoğraflarını, aile albümlerini nasıl bu kadar soğukkanlı, gösterebiliyor?

Bir diğer albüm de Austerlitz'in manevi babasının çocukluğunu geçirdiği Llanwddyn'den arta kalan aile albümüdür. Vyrnwy baraj gölünün sularına gömülerek yok olan köyden geriye yalnızca bu az sayıdaki fotoğraf kalmıştır. Austerlitz bıkıp usanmadan bakmayı sürdürdüğü bu albüm sayesinde tüm köyü yeniden inşa etmeyi başarır, öyle ki kimi zaman kendisini de hayalet köylülerle birlikte gölün dibinde yaşıyormuş gibi hisseder.

Albüm, başka biçimlerde de girer anlatı katmanlarının arasına. Tarihyazımının paradokslarından beslenen, bilgilenen Sebald, tarihin zamandizinsel temsil ediliş biçimlerine karşı çıkmanın yollarından birini yine albüm biçiminde bulur. Albüm düşüncesini örneklendiren parçalardan birinde, Sebald, albüm olarak kitabın geçmişi, tarihi nasıl ele aldığını gösterir.

"O sabah aklımdan yazının gizemli bir biçimde uzun ömürlü olabilmesiyle ilgili düşünceler geçmekteyken, seyir defterinin mermer gibi damarlı kapağını dikkatlice kapattığım sırada, Reading Room'a daha önceki gelişlerimde hiç görmediğim, parçalanmış, kalın, büyük boy bir kitap ilişti gözüme masanın kenarında. Görünüşe göre kitap, resimli bir Birinci Dünya Savaşı tarihiydi, 1933'te *Daily Express*'in yazı işleri tarafından derlenmiş ve yayımlanmıştı; yaşanmış felaketin anısına adanmış ya da yaklaşan başka bir felaket için uyarı olması amaçlanmış olabilirdi. Bu kapsamlı derlemede, Avusturya-İtalya Alpleri cephesindeki Vall Inferno'dan Flandre ovalarına kadar çeşitli savaş meydanları belgelerle ortaya konmuş ve tek bir gözcü uçağın Somme Irmağı'nın denize döküldüğü yere düşüşünden Galiçya bataklıkların-

daki kitlesel kıyımlara kadar cebren ölümün akla gelebilecek her türlü biçimi gösterilmişti. Fransa'nın yerle bir olmuş şehirleri, çarpışma bölgesindeki siperler arasında çürüyen cesetler, top ateşiyle dümdüz olmuş ormanlar, simsiyah gaz bulutlarının altında denize batmakta olan savaş gemileri, marş halindeki ordular, sonu gelmez mülteci akınları ve paramparça olmuş zeplinler görülüyordu, bir de Prszemysl ve St. Quentin, Montfaucon ve Gelibolu'nun fotoğrafları, yıkımın, tahrifatın, tecavüzün, açlığın, büyük yangınların, buz gibi soğuğun fotoğrafları."[16]

Karakol gemisi *Southwold*'un seyir defterinde yer alan, çevrelerindeki beyaz boşluklarla birbirlerinden ayrılmış birtakım notlar karşısında anlatıcı, yazının kâğıt üstünde hâlâ değişmeksizin görülebiliyor olmasından dolayı hayrete düşmüştür. Yazının kalıcılığı versus imgelerin kalıcılığı. Albüm ile Kitap yan yana gelmektedir.

Vedalaşma sahnesinde, babasının izini sürmeye devam edeceğini dile getiren Austerlitz, anlatıcıya, evinin anahtarlarıyla birlikte, "hayatından geriye kalacak tek şey olan siyah-beyaz fotoğraflar"dan oluşan albümü de bırakır. *Austerlitz*'in imgelerinden başka bir şey değildir, terk edilen bu fotoğraflar. Okur, bu tuhaf kitabı okumaya başladığından beri, Austerlitz'in albümünü incelemektedir.

Schwindel. Gefühle'deki albüm, Sebald'ın, yapıtını oluştururken "Albüm" imgesini ne derece önemsediğini, Kitap ile Albüm'ü, sürekli birbirlerinin yerine geçen, birbirlerine kaynaklık eden iki temel biçim olarak gördüğünü işaret eder. "Sebald", W.'deki çocukluğunda, Rosina Zobel'in üç büyük boy albümün içine yerleştirilmiş kartpostal koleksiyonuna birlikte baktıklarını anımsar. "Böylece zamanla Chur, Vals, Bregenz, Insbruck, Alta-

16 *Satürn'ün Halkaları*, s. 94.

ussee, Hallstatt, Salzburg, Viyana, Pilsen, Marienbad, Bad Kissingen, Würzburg, Bad Homburg ve Frankfurt am Main gibi yer isimlerinden oluşan upuzun bir topografik terane oluşmuştu."[17]

Albüm, dünyanın en büyük nehirlerinin uzunluklarına, en büyük dağlarının yüksekliklerine göre sıralandığı, dolayısıyla yere özgü coğrafi nitelikleri gözardı ederek, yerler ile insanlar arasındaki etkileşimleri görmezden gelerek, yalnızca arazi yüzeyi üzerindeki şekillerle, eşyükselti eğrileriyle, biçim benzerlikleriyle ilgilenen topografik Atlas ile birleştiğinde ortaya Sebald'ın belleği çıkar.

Albümde adı geçen yerlerin hemen hepsi, sonraki anlatılarda kilit noktalarda, kırılma, aydınlanma, ayrılma anlarında çıkar karşımıza. Sebald bir kitaptan diğerine geçerken, yerleri de yeryüzü şekillerini de, çocukluğunda onları atlasta ilk gördüğü andaki yerleştirme içinde anımsar. Belleğine kazınan imgelerin topografik yan yanalığını, yeryüzü yasalarını hiçe sayan fantastik bir araya gelişlerini hiçbir zaman unutmaz, hayatı boyunca o tekinsiz haritayı kâğıt üstüne kazımaya çalışır.

Austerlitz'in çocukluk anısını anımsayışını anımsıyorum, şimdi. "Böylece kafamda zamanla Arap Çölü, Aztek İmparatorluğu, Antarktika kıtası, karla kaplı Alpler, Kuzeybatı Geçidi, Kongo ve Kırım Yarımadası'nın *tek bir panorama içerisinde yan yana yer aldığı*, her bölgenin insanının da yine ait olduğu yerde yaşadığı bir çeşit ideal harita oluştu." Sebald'ın büyük bir tutkuyla incelemekten bıkmadığı harita, *ideal* bir harita değil, Adam & Charles Black, Sidney Hall & William Hughes tarafından 1854 yılında yayınlanan *General Atlas Of The World*'ün içinde yer alan "Physical Geography" adlı *gerçek* bir haritadır. *Schwindel.*

17 *Vertigo*, s. 171.

Gefühle'nin sonunda, "Il ritorno in patria"da yer alan röprodüksiyon tam da çocuk "Sebald"ın gördüğü, çocuk Austerlitz'in betimlediği gibidir. Tuna ile La Plata, Obi ile Nil, Seine ile Ebro yan yana, Varşova ile Dresden, Madrid ile Breslau dip dibedir. Haritada birtakım tuhaf bilgilendirme notları da yer almaktadır. Chimborazo Dağı'nın üstünde "Alexander von Humboldt tarafından ulaşılan en yüksek yer" ve "Likenlerin yetiştiği en yüksek nokta" belirtilmiştir.

Humboldt → Chimborazo'ya, Ekvador'un en yüksek dağı, yeryüzünün en uç noktası, ilk tırmanan kişidir. 1802. Yükseklik hastalığını keşfeder böylece. Humboldt'un bitki coğrafyasının zenginliğini, doğanın bağlantılı yapısını yansıtan Chimborazo çizimleri, bilimsel bilginin görsel temsilinin en güçlü örneklerinden biridir. Humboldt'un topladığı binlerce bilginin bir araya getirilmesinin, ilişkilendirilmesinin, "Bitkilerin Coğrafyası Hakkında Deneme"de yer alan çizimlerin arkasında Goethe vardır. 1807 yılında yayınlanan kitap Goethe'ye ithaf edilmiştir. Goethe'nin eline ulaşan versiyonda çizimler yer almamaktadır. Çizimlerden habersiz olan Goethe, Humboldt'a bir mektup yazar. Kitabı büyük bir dikkatle, defalarca okuduğunu, Avrupa ve Amerika'nın dağlarının yan yana, tek bir sayfa üzerinde, bitki örtüsüyle birlikte yer alacağı yarı şaka yarı ciddi bir çizim gerçekleştirdiğini söyler ve kendisinden çizim üzerinde düzeltmeler yapmasını rica eder. 1813 yılında Goethe'nin çizimi Bertuch adlı bir yayıncı tarafından yayımlanır. Kısa süre içinde Fransızca, İngilizce versiyonları do-

laşıma girer. Sebald'ın çocukluk anısının kökeninde Goethe'nin çizimi vardır. → Humboldt: "Her şey birbiriyle bağlantılıdır." → Ottilie'nin günlüğünden: "*Humboldt'un bir konuşmasını dinlemeyi ne kadar çok isterdim. Bir nadire kabinesi, içinde farklı hayvan ve bitki tanrılarının mumyalanmış halde durduğu bir Mısır mezarına benzerdi herhalde.*" → "Humboldt → Venezuela, Maypures köyündeki papağan, Atures'in kayıp dili → "(...) Bartolomej Smecka adında bir kapıcı çıktı ve kendisine uzattığım kâğıdı inceledikten sonra üzüntüyle Aztek kabilesinin soyunun maalesef yıllar önce tükendiğini, onlardan geriye sadece orada burada yaşayan ve dillerinden daha birçok kelimeyi bilip anlayan birkaç papağanın kaldığını söyledi.", *Austerlitz*, s. 136. Andromeda Lodge'un Kül Grisi Papağan'ı: Jaco, Ps. Erithacus L. → Jacques Austerlitz → anagram olmayan anagram → *Der Angelus Satanas*.

Schwindel. Gefühle'de yer alan harita ile "Physical Geography" arasında ufak bir kayma söz konusudur. "Geography"de Britanya Adaları, kıtalar kadar geniş bir alana yayılmış, haritanın tabanını kaplamış, alt kısmı tamamen işgal etmiştir. Sebald'ın uzun uzun incelediğini iddia ettiği Almanca versiyonda ise Britanya tamamen ortadan kalkmıştır. Sebald her şeyi, bu düşsel haritadaki boşluğu, eksikliği, tuhaflığı, "sonradan", bağlantıları kurmaya çalışırken anımsayacaktır. "Bu haritaların üzerindeki küçücük yazılar bana düşünülebilecek bütün gizemleri içeriyor gibi gelirdi; çünkü, tıpkı eski kartografların dünyayı kısmen tanıyabilmeleri gibi, ben de bu yazıların şifresini henüz kısmen çözebiliyordum."

Sonradan eklenen bellek parçalarından biri, haritanın alt tarafında yer alan, hemen fark edilemeyecek bir ayrıntıda gizlidir. Londra'nın ünlü yapılarının cepheden görünümleri, ölçeklendirmeyi göstermek amacıyla haritaya iliştirilmiştir. Londra Kulesi, Saint Paul Katedrali, Norman Katedrali, Westminster Kilisesi, Nelson Anıtı, Büyük Londra Yangını Anıtı, Kristal Saray.

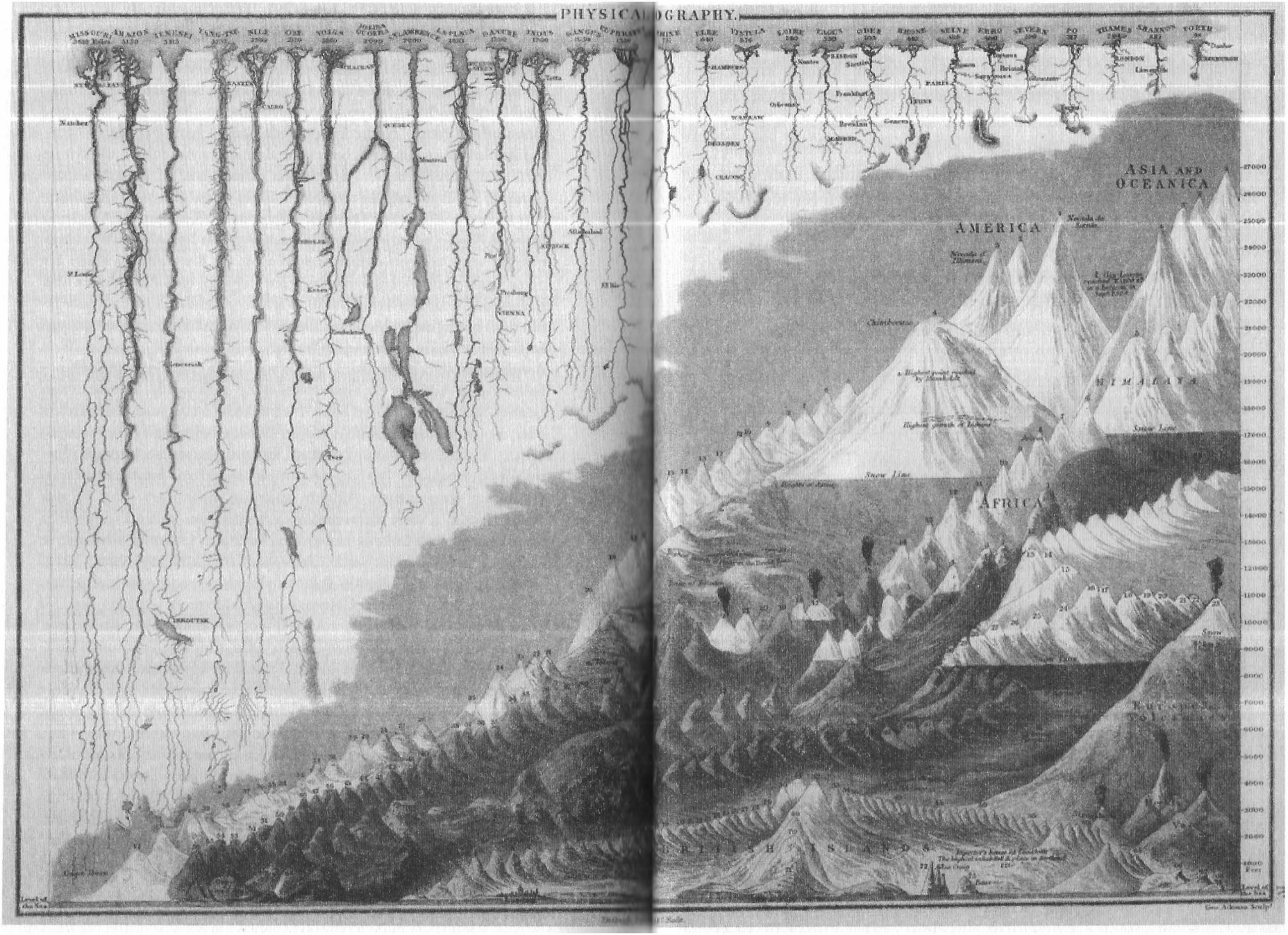
Austerlitz'in anlatıcısı, Çek göz doktoru Zdenek Gregor'un bekleme odasında, çocukluğunda yaşadığı kış başlangıçlarını anımsar ve aklına şu dizeler gelir: *And so I long for snow to sweep across the low heights of London... (Karın, Londra'nın alçak tepelerini örtmesini öylesine istiyorum ki...).*

Tek bir sayfaya sığdırılmış mikrokozmos, uzakla yakının bu tuhaf birleşimi, dünyanın silsileler halinde uzanan bütün dağlarının, bütün nehirlerinin altında tek başına kalan bu uğursuz şehirle ilgili imgelemini dönüştürür birdenbire.

"Dışarıda, giderek artan karanlığın içinde, şehrin, sayısız sokağın ve tren yolunun kestiği bütün bölgelerini gördüğümü, onların doğudan ve kuzeyden ağır ağır kayarak üst üste bindiğini, bir ev yığınının bir sonrakinin ve sonra bir sonrakinin ve bir sonrakinin üstüne geldiğini (...) ve sonunda bu devasa taş yığınının üstüne kar yağdığını, ne var ne yok her şeyin kar altına gömüldüğünü, her şeyin karla kaplandığını hayal ettim... *London a lichen mapped on mild clays and its rough circle without purpose... (Londra, yumuşak kil üzerine yayılmış bir likendir ve oluşturduğu dairenin hiçbir amacı yoktur...)*" Köksüz, gövdesiz, yapraksız *rhizocarpon geographicum* her yeri kaplamıştır.[18]

18 Liken önemli değildir, diyemeyiz. Önemlidir. Maalesef, Sebald'da her şey önemlidir. Aranıp bulunsa, her sözcük bir "anlam"a gelecektir. 1998 yılında yaptığı bir söyleşide, laf arasında, bitpazarında bulduğu bir kartpostaldan söz eder. Üstünde kurutulmuş bir liken vardır. Al-

tında düzgün bir yazıyla şöyle yazılmıştır: *7 Temmuz 1833 tarihinde, Paris'te, Mareşal Ney'in mezarından alınmıştır.* Böylesine değersiz bir şeyin kendisini harekete geçirmeye yettiğinden söz eder. 3 yıl sonra, sonuç ortaya çıkar: "André Hilary vedalaşırken bana Napoléon Hatıratı koleksiyonundan, altın çerçeveye alınmış, koyu renkli mukavva ile parıldayan camın arasında, St. Helena Adası'ndaki bir ağaçtan koparılmış üç söğüt yaprağı ile altındaki karınca duası gibi yazıdan anlaşıldığı kadarıyla Hilary'nin atalarından birinin 31 Temmuz 1830 yılında Mareşal Ney'in mezarının üzerindeki ağır granit levhadan söküp almış olduğu, soluk mercan dalına benzeyen bir taş likeninin yer aldığı bir parça hediye etti. Aslında muhtemelen değersiz olan bu yadigârı hâlâ saklıyorum, dedi Austerlitz", s. 70. Şüpheli, güvenilmez yazma mesleğinin nasıl işlediğine iyi bir örnek. Sebald'ın harita likeninin nasıl her yeri kapladığına ilişkin daha çarpıcı bir örnek de verilebilir. *Logis in einem Landhaus* kitabında yer alan "J'aurais voulu que ce lac eût été l'océan – Saint-Pierre Adası'na bir ziyaret vesilesiyle" adlı yazıda, Rousseau'nun beşinci "Gezinti"sinden ve Saint-Pierre Adası'ndaki yaşantısından söz eder. Rousseau'dan şu alıntıyı yapar: "Burada bulduğum çevre öylesine rahattı ki, nasıl bir düzen kurarsam kurayım, bu rahatı bozmak olurdu. Zevklerimden en büyüğü kitaplarımı sandıklarda bırakmam ve yazı takımımın olmamasıydı. Aldığım anlamsız mektuplara yanıt vermek zorunda kalınca vergi memurunun kalem takımını kullanır ve bir daha kullanmayacağımı umarak hemen geri verirdim. Odamı o boş kâğıt ve kitaplarla dolduracağım yerde, çiçek ve otlarla dolduruyordum; çünkü şimdi, Ivernois'daki hekimin aşılamasıyla çok geçmeden alışkanlık olan bitkibilime tutulmuştum. Çalışmak değil, eğlenmek istediğimden, bir tembele yarar eğlenceler arıyordum. "Flora petrinsularis"ten söz etmeye, adanın bütün bitkilerini tanımlamaya kalkıştım. Hiçbirini unutmayacaktım ve onları, ömrümün sonuna dek beni uğraştıracak ayrıntılarla anlatacaktım. Derler ki, Alman'ın biri limon kabuğuyla ilgili bir kitap yazmış; ben de çayırlardaki her bir ot için, ağaçlardaki her bir yosun için, kayaları kaplayan her bir liken için bir kitap yazabilirdim – tam ve ayrıntılı şekilde betimlenmemiş tek bir ot parçası, tek bir bitki zerreciği bile kalmasın istiyordum. İşte bu güzel amaca uyarak, her sabah, hep birlikte yaptığımız kahvaltıdan sonra elimde bir büyüteç, kolumun altında *Systemae Naturae*, adanın bir bölgesini gezmeye giderdim; adayı mevsimine göre dolaşmak için küçük küçük karelere bölmüştüm."


PHYSICAL GRAPHY.
ASIA AND OCEANICA
AMERICA
AFRICA
HIMALAYA
BRITISH ISLANDS
Snow Line
Level of the Sea

Sebald'ın yaptığı iş, güncel sanatta karşılığını "sanatçı kitabı" olarak bulan türden bir hayli etkilenmişe benziyor. Seri olarak üretilmemiş, sınırlı sayıda basılmış ve herkesin okuması için değil, bir tür sanat yapıtı muamelesi görmesi amacıyla tasarlanmış bir nesne söz konusu burada. Sebald'ın fotoğrafları ilkel yöntemlerle manipüle etmesinin, onları sayfaya bilinçli bir biçimde yerleştirmesinin nedeni de, neredeyse elle gerçekleştirilmiş tek nüsha, özgün bir yapıt yaratma isteği.

Benjamin, bir kitabı okumanın en iyi yolunun onu kopya etmek olduğunu söylemişti. Sebald'ın içine fotoğraflar yerleştirilmiş blok yazısını çözmenin yollarından biri de, bir tür restorasyon alegorisi olarak görülebilecek bir uygulamaya kalkışmak olabilirdi. Böylece "Kitabın Yapımı"nı bir tür *work in progress* olarak izleyebilirdik. Fantezi şöyle: Klasikleşmiş bir sanat yapıtının restorasyon çalışmasının belgeselini düşünün. Sebald'ın sayfaları üzerinde gerçekleştirilen tüm spekülasyon, oynama, müdahale, ekleme, çıkarma, alıntılama, kopyalama, yineleme, montaj, fotomontaj, dekupaj, kadraj çalışmalarının üst üste bindirildiği,

---

Sebald, bu pasajın ana motifinin bitkibilimsel olmadığını, tam tersine, bu uğraşın, kendisini sürekli düşünmek ve yazmak zorunda hisseden yazar için, bitki yapıları ve oluşumu, ballıbabagiller türünün uzun erkek organlarının çatallaşması, ısırganla yapışkanotunkilerin esnekliği, akına çiçeğinin yemişiyle şimşir ağacındaki küçük kılıfın patlaması, döllenmenin bin türlü küçük oluşumları, şefeviyenin boynuzları gibi konuları da içeren gerçekçi bir kataloglama, listeleme projesine dönüştüğünü dile getirir. Rousseau'nun bu alçakgönüllü uğraşının, kendi kendini yok eden yazma meşguliyetine kıyasla çok daha masum olduğunu söyler. Bu tarz kurutulmuş bitki koleksiyonları, bugün, Dekoratif Sanatlar Müzesi ya da Carnavalet Müzesi'nde hayranlıkla izlenebilmektedir, diye yazar Sebald, Rousseau'nun herbariumuysa, 1-2 Mart 1943 tarihinde gerçekleştirilen bombardımanlarda, bir parçası olduğu Berlin Botanik Müzesi'nin koleksiyonuyla birlikte alevler içinde yok olup gitmiştir.

sayfanın sürekli değişikliğe uğradığı, blok yazının paramparça edilip yeniden bütünlendiği bir görsel okuma filmi.

Kitabın yapımına yönelik bu fantezinin bir benzerini Barthes, bir tür fantazmagori olarak *Romanın Hazırlanışı*'nda örneklendirmiştir. [19] Barthes, Kitap-Albüm ya da Roman-Deneme gibi genel biçimler arasındaki kararsızlıktan söz eder. Yazar, yazmak isteyen kişi, yazıyı fantazmalaştıran, yazı uzamının bölünme ritimleri (kesintili/kesintisiz) arasından birini seçmek zorundadır.

Sebald, Barthes'ın sözünü ettiği "yazmak isteyen kişi"dir burada. Akademik yazma biçiminin dayattığı kurallardan, tanıtlama zorunluluğundan, gönderme mevzuatından, giriş-gelişme-sonuç sistematiğinden kurtulup, geç yaşta da olsa, aklına estiği gibi yazmak, fantazmalarının peşinden sürüklenmek isteyen bir kurmaca yazarı adayıdır. (Sebald'ın 1978-79 yılında Barthes'ın derslerine dışarıdan katılmış olma ihtimali de benim fantezim olsun.)

Yapmaya girişeceğim yapıt için ne tür bir biçim arzuluyorum?[20] Daha önce benimle ilgili olarak bu biçimin, söylemin kesintisiz/kesintili bağıntısına göre konumlandığını belirtmiştim. Burada Mallarmé tarafından iki tür yapıt arasında ileri sürülmüş bir karşıtlığı ele alacağım:

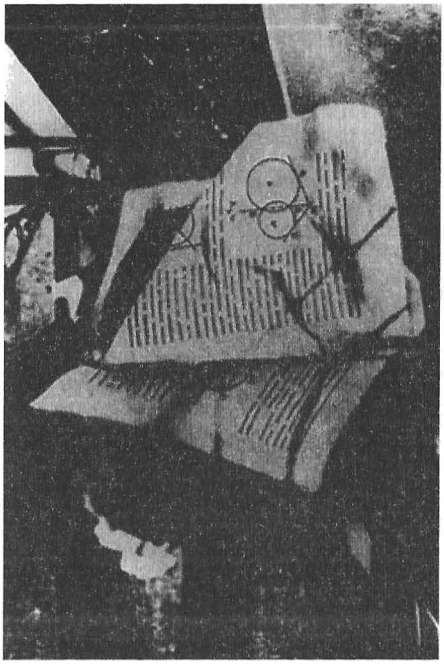
1) Kitap: "mimari yapıda ve önceden düşünülmüş", "kitap olması gereken bir kitap" ya da yazan kişi tarafından "bilincinde

19 Barthes'ın ders notlarını da bu karşılaştırma bağlamında ele almak mümkün görünüyor. Akıcı, anlam bütünlüğünü gözeten eleştirel metin bir yanda, zihnin anlık çağrışımlarından hız alan, parçalı, kesintili, dersin hızıyla, algılama eşikleriyle düz orantılı ilerleyen bir tür performans olarak ders notları öte yanda. *Abç.*

20 *Camera Lucida*'da albüm hazırladığını reddetmiştir. "Tanımadığım birisi bana şöyle yazıyordu: 'Aile fotoğraflarından oluşan bir albüm hazırladığınızı duydum.' (söylentinin aşırı gelişimi). Hayır: ne albüm, ne de aile." Ama son çalışması *Marcel'in Aile Albümü*'dür.

olmadan girişilmiş ve sonunda tek olduğu konusunda ikna olunmuş Kitap"

Kitap, Mallarmé'nin Tam Kitap'ı, Flaubert'in Toplam Kitap'ı ya da Valéry'nin Katışıksız Kitap'ı olabilir. Sonsuz nitelikli, toplumsal nitelikli ya da derli toplu ve özlü hale getirilmiş olabilir.



2) Albüm: "olağanüstü bile olsalar *rastlantısal esinlenmeler* derlemesi".

Karşıt ya da paradigmatik biçim -yani bir seçme yapmayı gerektiren biçim- ise Albüm'dür → Bu da "şeylerin doğası üstüne dayandırılmış yapı" olan Kitap'ın karşıtıdır.

1: Durumsal-olan. Albüm = Durumların dökümü. 2) Kesintili-olan. Ya günü gününe bir akış izlenir (bütün Günlük biçimleri) ya da parçaların antoloji biçiminde dağılımı söz konusu olur (şiir derlemeleri) → Yapı yoktur: Düzeni, varlığı ya da yokluğu keyfi olan zorlamalı bir öğeler bütünü → *Bir albüm yaprağı rastlantıya göre yer değiştirir* ya da ötekilerin arasına eklenir; bu da Kitabın tamamıyla karşıtı olan bir yöntemdir.

Notların, kopuk kopuk düşüncelerin yığını bir Albüm meydana getirir ama bu yığın, Kitabı yaratmak amacıyla da oluşturulabilir; öyleyse Albümün geleceği Kitaptır; ama yazar bu arada ölebilir de: O zaman da geriye Albüm kalır, bu Albüm de gücül amacı gereği zaten Kitaptır.

Akan zamanın öteki ucundaysa yazılmış olan Kitap yeniden Albüme dönüşür*: Kitabın geleceği Albümdür, tıpkı yıkıntıların anıtın geleceği olması gibi* → Valéry: "Akan zamanın her yapıtı -dolayısıyla her insanı- parçalara dönüştürmesi ne tuhaf. Hiçbir şey yaşamını bütün olarak sürdüremez, bu tam da yalnızca kırıntılardan oluşan ve *ancak sahteleriyle kendini gösteren anılara benzer.*" Gerçekten de Kitap ister istemez kırıntılara, darmadağınık kalıntılara doğru yol alacaktır; suda dağılmış bir şeker parçası gibidir: Bazı bölümleri çözülüp gider, bazılarıysa erimez, direnir, billurlaşır, saf ve parlak kalır. Bu da coğrafyada karstik engebe dediğimiz şeydir.

Kitaptan geriye kalan *alıntı*dır (çok geniş anlamda): Fragmandır, başka yere aktarılmış belirgin bir *engebe*dir [belirgin bir özelliktir]: Yani *İlahi Komedya*, "siz ki buraya giriyorsunuz, her türlü umudunuzu bırakınız", vb. - Yıkıntı aslında Ölüm'ün tarafında yer almaz: O, Yıkıntı olarak canlılığını korur, bu özelliğiyle tüketilir, estetik açıdan bakıldığında oluşturulmuş bir özelliği vardır, filizlenmeye yatkındır → *Bizler zamanımızı yıkıntılar ya-*

ratarak ve kendimizi, hayalgücümüzü, düşüncemizi onlarla besleyerek geçiririz (bunu da anımsama etkinliğiyle yaparız, bkz. Valéry). Bizde kitapla ilgili olarak yaşayan şey Albümdür: Albüm germen hücredir [üreme hücresidir]; Kitap ne kadar büyük olursa olsun yalnızca soma'dır (beden).

Sebald'ın kitap-albüm diyalektiği bundan iyi açıklanamaz sanırım. Burada her şeye değinilmiştir. Yazma arzusu, önceden düşünülmüş mimari → rastlantısal yapı; antoloji-biçim, yer değiştirebilen albüm yaprakları, anıtın şimdiden yıkıntıyı içinde taşıması; sahte anı olarak, engebe olarak, yıkıntı olarak alıntı... (Bütün bağlantıları görmek için, Sebald'ı –bir de–*Romanın Hazırlanışı* ile birlikte okumak gerekir.)

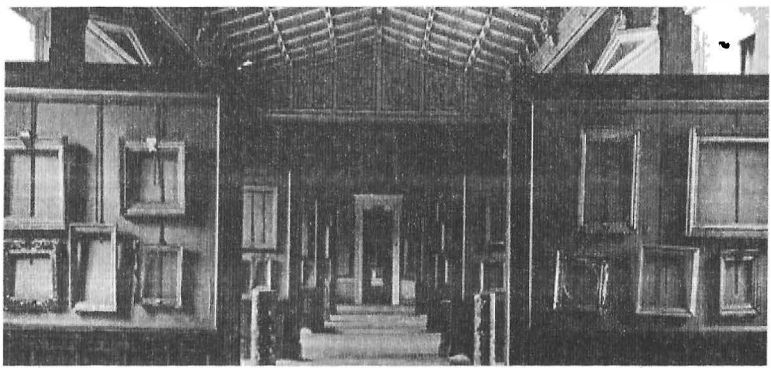
Benjamin'in tüm yaşamı boyunca, şeylerin içinde potansiyel olarak barınan, henüz tam olarak gerçekleşmemiş olanakların, olasılıkların çetelesini tuttuğunu, baktığı her şeyi farklı bir zaman ayarına tabi tuttuğunu, geçmiş imgeyi şimdiki imgeyle bir araya getirerek, bu ikisinden geleceğe yönelik bir projeksiyon gerçekleştirdiğini biliyoruz. Albüm de bu imgelerden biridir. Nasıl taş blokta heykel, çocukta yetişkin gizilgüç olarak bulunuyorsa, albüm de kitapta, en başından, yazılmaya başlandığı andan itibaren var olmaktadır. Gecikme olarak, erteleme olarak, aura olarak yıkımın içgörüsü olarak.

Sebald'ın *Austerlitz*'e ilişkin en çarpıcı açıklamalarından biri, bu kitapla alternatif bir *Soykırım Müzesi* gerçekleştirmek istediğinin altını çizmesidir. Çok da yadırgatıcı bir açıklama değil aslında. Ama neden bir müze ve neye alternatif? Diğer soykırım müzelerine mi? Sayıları her gün artan anı-müzelerde anımsamanın olanaksız olduğunu düşündüğü için mi? Bir anlatının bir müzeye dönüşmesi, bir müzeyi kendisine mal etmesi nasıl mümkün olabilir? *Austerlitz*, müze olarak nasıl bir işleve sahiptir?

"Kitap"tan "Albüm"den, "Müze"den "Alternatif Müze"ye uzanan çizginin önemli duraklarından birinde, yine Duchamp çıkar karşımıza. *Büyük Cam*, bir tür alternatif müzedir. Orada yer alan tüm ayrıntılar başka yapıtlara göndermektedir. Duchamp'ın tüm yapıtları bir biçimde kendilerini camda yeniden gösterir. Şimdi, bu her şeyi kapsayan camı da kapsayacak bir formül bulmak gerekmektedir. Duchamp kararsızdır. Proje tam olarak ne olacak? Kitap mı, Albüm mü? Sonunda, her zaman yaptığını yapmayı, seçeneklerin her ikisini de seçmeyi, seçmemeyi seçer. *La-boîte-en-valise*, kutu içinde kutu, bavul içinde bavul, kitaptan albüme doğru evrilmeye başlar. Kitap, kendi dışına çıkarak üçboyutluluğa yönelir, mekânsallaşır. Kitap bir sergi mekânına dönüşecektir. Bunun ilk adımını zaten, müzeden önce kitap biçimini kökten dönüştüren belki de kitabın ölümünü bildiren *Yeşil Kutu* ile atmıştır. *Bir Zar Atımı* kadar önemli bir komplo. Kutu içinde, parçalanmış, zamandizinden mekândizine geçmiş, rastlantının boyunduruğuna boyun eğmiş notlar, karalamalar, imgeler yığını. Alışıldık *catalogue raisonné* mantığı tamamen ortadan kaldırılmış, yerine her türlü çizimin, müsvedde kâğıdının, fragmanın, taslağın, yeniden-üretimin bir araya getirilmesinden oluşan dağınık, düzensiz bir yapı çıkmıştır. *Kutu*'yu şöyle tarif eder: "Bir albüm, bir sürü notlar, kimi hesaplar ve ilgisiz düşüncelerle dolu bir tür katalog (...) bu albümün Cam'a eşlik etmesini ve Cam'ı izleyenlerin ona başvurmasını isterim, çünkü ona, Cam'a, kelimenin estetik anlamıyla 'bakılmamalı'. Kitap dikkate alınarak ikisi birlikte görülmeli. İki şeyin bir araya gelmesiyle o hiç hoşlanmadığım retinal etki bertaraf edilmiş olur."[21] *Kutu* ile *Cam*, metin ile sanat yapıtı, imge ile yazı bir araya gelir ve görselliği bertaraf eder.

21 *Sürrealizm/Mimarlık*, İletişim, s. 132.

Bavuldaki Kutu, bir adım ileri götürür işi. İçinde hazır-yapıtların minyatürlerinin de yer aldığı, üçboyutlu, yazının ve fotoğrafın yüzeyselliğinden hacimselliğe geçiş yapan bir ara-mekân yaratır. "Yeni bir resim yapmak yerine, sevdiğim resimleri ve nesneleri yeniden üretmeyi ve mümkün olan en küçük mekânda bir araya getirmeyi düşündüm. Bunu nasıl yapacağımı bilmiyordum. Başlangıçta bir kitap yapmayı düşündüm ama bunu sevmedim. Daha sonra aklıma, bütün yapıtlarımın bir arada yer alacağı küçük, taşınabilir bir müze inşa etme fikri geldi." Kitap adım adım Albüm'e, standart Müze tahayyülü de kişisel, öznel, sıradışı bir Mekân tasarımına evrilir. Duchamp müzeyi kendisine mal eder. Gerçek bir müzenin sahip olduğu tüm işlevlere sahiptir kendi müzesi ama bir yandan da tüm bu işlevsellikle, arşivleme tutkusuyla, yapıta verilen aşırı önemle, yaratıcı olarak sanatçının konumuyla dalga geçmekte, onu bir tür seyyar işportacıya, tüm yaşamını bir bavulda dolaştıran zavallı bir figüre dönüştürmektedir. Müzenin ortasına bir daha asla kapanmayacak bir delik açmıştır bu sıradışı jest.



Sebald'ın kafasındaki alternatif müze, *Austerlitz*'te ve önceki kitaplarda adım adım geliştirdiği düşüncenin, bir araya getirdiği

imgelerin tümünü kapsamaktadır. Bu, adeta müze tarihinin bir tür yeniden okunması projesidir. Müzeyi, başlangıç noktasından, birtakım efsanelerden, ütopyalardan, mimarlık uygulamalarından bugüne ulaşacak şekilde yeniden ele alır. Müze'nin tüm tarihsel evreleri zamandizinsel olmayan bir biçimde yapıtın içine yerleştirilmiştir.

Austerlitz, kitabın başlarında, araştırmasının boyutu hakkında konuşurken birtakım örnekler verir. Tahkimat sistemleri, mimarlığı hakkında ayrıntılı açıklamalara girişir. Bugün kimsenin anlamını bile bilmediği birtakım tahkimat biçimlerinden, kavramlarından söz eder. Austerlitz, konuşmasına, müstahkem kalelerin tasarlanma mantığı, kale mimarlarının bugün artık tamamen yanlış olduğu anlaşılan bir inanca saplanıp kalmış olmaları gibi konularla devam eder. Bütün bu kalıplar, modeller, tasarım idealleri gelip bir noktada birleşecektir. Bağlantılar şemasını baştan sona doğru izlediğimizde, yazarın her hamlesinin sonda oluşturmaya çalıştığı yapıya parça parça eklemlendiğini görürüz. Sanat tarihçisinin aykırı zihninin ortaya koyduğu son derece sıradışı akıl yürütme sonucunda, efsanelerden başlayıp müzeye ulaşan dolambaçlı yol çıkar karşımıza.

Yıldız-biçimin kitabı nasıl baştan sona kat ettiğini görmüştük. İdeal yapının simgelerinden biridir bu. Austerlitz bir yerde, kalenin "Campanella'nın ideal *Güneş Devleti* gibi katı bir geometrik tasarıma göre kurulmuş" olduğundan söz eder. İçinde, duvarlarını ve kubbesini yıldızların süslediği bir tapınağın yer aldığı bu tasarımla birlikte "yıldız" biçimi istihkam mimarlığından ütopya projelerine evrilmiştir.

Sebald, farklı biçimlerde, farklı izlek ve motifler aracılığıyla mimarlıkla ütopyayı birleştiren efsanelere değinir. *Hz. Süleyman'ın Tapınağı* bunlardan biri. "Kanepenin bir ucunda tanı-

madığım bir bey oturuyordu. Kucağında Hz. Süleyman'ın tapınağının çam ağacından ve mukavvadan yapılmış altın renginde bir maketi vardı. Drohobycz'ten Frohmann, diye tanıttı kendini ve hafifçe eğildi, sonra tapınağı İncil'deki modeline göre yedi yıl çalışarak yaptığını ve şimdilerde gettoları dolaşarak herkese gösterdiğini anlattı. Bakınız, dedi Frohmann, kulelerin tüm çıkıntıları, bütün perdeler, her eşik, her kutsal eşya İncil'deki gibi. Bana gelince, dedi Aurach, maketin üzerine eğildim ve hayatımda ilk kez gerçek bir sanat eseri gördüğümü anladım."[22]

İkinci efsane *Nuh'un Gemisi*'dir. Austerlitz, Londra'daki Great Eastern Hotel'in içine, yüzyılın başında demiryolu şirketi yöneticilerinin kurdurdukları mason tapınağında yer alan ve bir gökkuşağının altında yüzen Nuh'un üç katlı gemisi ile gagasında zeytin dalıyla gemiye dönmekte olan güvercini gösteren, altuni renklerde boyanmış resimden söz eder. Biraz ileride, Oxford'da ziyaret ettiği Iver Grove adlı tuhaf kır köşkünü anlatırken de "tufandan kurtarılan uslu hayvanların çifter çifter dışarı baktığı Nuh'un gemisini gördüğümde, sanki önümde zamanın uçurumu açılmış gibiydi" der.[23]

---

22 *Göçmenler*, s. 168. Ali Artun'un "Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık" adlı yazısı, Sebald'ın kaynaklarının genelgeçerliğini göstermesi açısından aydınlatıcı olacaktır. Alıntılar bu yazıdan. "Hazreti Süleyman'ın Tapınağı'nın Tanrı'nın emri ve tasarımı üzerine Kudüs'te inşa edildiğine inanılır. Tanrı'nın yeryüzündeki evidir; öyle ki onu tapınakta tahtı üzerinde otururken görenler vardır. Ama asıl İbranilere ait kutsal emanetlerin ve en başta On Emir'in korunması amacıyla tasarlanmış bir müzedir. Hem Eski Ahit İncil'in, hem de İsrail tarihinin hafızasıdır. Aynı zamanda cennetin bir modelidir. Yüzyıllarca birçok görkemli yapı Hazreti Süleyman'ın bu efsanevî tapınağı ile yarışacaktır."

23 *Austerlitz*, bkz. s. 43, s. 100. "Müzelerle ve mimarlıkla ilintisi en derin ve etkili olan efsane kuşkusuz Nuh'un Gemisi'dir. Nuh hem bir peygamber, hem de tarihin yeniden yaratılmasını sağlayan geminin tanrısal

Üçüncü efsane *Babil Kulesi*'dir. Austerlitz, Paris'teki yeni Ulusal Kütüphane izlenimlerini anlatırken kullanır imgeyi. Betimleme Nuh'un Gemisi'ni de çağrıştırır. "Özellikle rüzgâr baştan sona korunaksız olan bu tasarımın üzerine yağmuru savurduğunda, insan kendini yanlışlıkla *Berengaria* veya başka bir transatlantiğe düşmüş sanabilir, hatta kulelerin ardında görünen Paris şehrinin ufukları ansızın, bir sis borusunun gürlemesi eşliğinde dalgaları yaran transatlantiğin hareketlerine uygun olarak alçalıp yükselmeye başlasa buna herhalde hiç şaşmazdı. Fütürist romanları anımsatan bir jestle *La tour des lois*, *La tour des temps*, *La tour des nombres* ve *La tour des lettres* diye anlandırılan cam kulelere gelince, bunlar, cepheleri boyunca yukarı bakıp da kapalı pencerelerin ardındaki odaların çoğunun boş olduğunu sezen kişilere gerçekten de Babil Kulesi'ni hatırlatıyor."[24] Buradaki anıştırma çok net bir şekilde, Babil efsanesiyle modern bilginin depolandığı Kütüphane'yi özdeşleştirir. Babil Kulesi efsanesinde Sebald'ın altını çizmek istediği imge, kulenin inşaatının tamam-

---

mimarıdır. Soyumuzun numunelerinden kurduğu koleksiyonu dolayısıyla Nuh Peygamber, 'ilk koleksiyoner' unvanını hak eder. Adem, hayvanları sadece adlandırır, ama onlardan bir koleksiyon yapma görevi Nuh'a verilir. (...) İdeal oranların arketipi olması dolayısıyla mimarlığın hafızasına yerleşen Nuh'un Gemisi, korumaya aldığı koleksiyonu nedeniyle de müzeciliğin kurucu metaforlarından biri olur." Ali Artun, "Ütopya Olarak Müze ve Mimarlık".

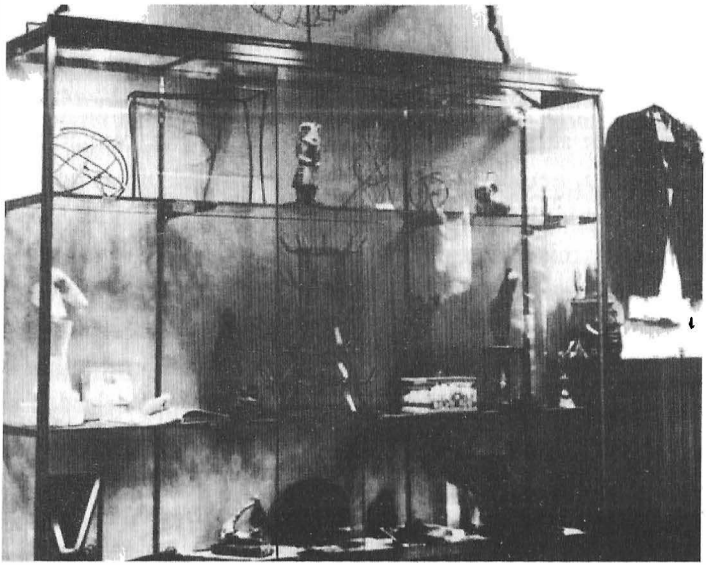
24 *Austerlitz*, s. 244. Proust, geçmişin hayallerini kitapla karşılaştırır: "Günlük hafızanın parlak aydınlığında, geçmişin hayalleri yavaş yavaş solar, silinir, sonunda geriye bir şey kalmaz; onları bir daha bulmamız mümkün değildir artık. Daha doğrusu, bazı kelimeler özenle unutuşa gömülmüş olmasaydı, bu hayalleri bulmamız mümkün olmazdı; tıpkı bir nüshası Ulusal Kütüphane'ye teslim edilmeyen bir kitabın bulunmasının imkânsız olabileceği gibi." *Kayıp Zamanın İzinde/Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, YKY, s. 196.

lanamaması, dolayısıyla daha yapım aşamasında bir tür yıkıntıya dönüşmesidir.

Yahudi Müzesi ile *Kolumba* arasındaki farkın bir benzerine Austerlitz'in Paris'teki Ulusal Kütüphane'nin eski ve yeni binaları arasındaki karşılaştırmasında da rastlarız. Eski Bibliothèque Nationale, Benjamin'in anısının ve *Pasajlar* materyalinin saklandığı yerdir, kitabın ve yazarın belleğidir. Yeni binadan ise, "Anıtsallığı herhalde cumhurbaşkanının kendini ebedileştirme arzusundan doğan ve görür görmez hem dış boyutları hem de iç yapısıyla itici bulduğum ve esas itibarıyla her gerçek okurun gereksinimlerine tamamen ters olduğunu anladığı" bir yer olarak söz eder. *Yahudi Müzesi*'nin simgesel düzeni burada da kendisini gösterir: Yasalar Kulesi, Zaman Kulesi, Sayılar Kulesi, Harfler Kulesi. Austerlitz, okurluk durumunu kütüphanenin mimarisiyle karşılaştırarak başından beri peşinde olduğu imgenin bir çeşitlemesini daha ortaya çıkarır. Her gerçek okurun ihtiyaçlarına tamamen ters olduğunu düşündüğü kütüphane, okurların güven duygusunu sarsmak ve onları küçük düşürmek için tasarlanmış gibidir. Bir ziguratın kaidesini andıran merdivenleri, ziyaretçilerin yeni çıktıkları platformdan aşağıya indirilmeleri ve tabii ki en çarpıcısı, Haut du Jardin salonundan görünen o sürgüne gönderilmiş orman alanı...

Sebald'ın alternatif Müze Tarihi'nin en önemli duraklarından biri de, hiç şüphesiz, Napoléon'la başlayıp Hitler'le devam eden emperyalist ütopyanın evrensel uygarlığın temsilcisi olarak gördüğü Müze fantezisidir. İkisi de Avrupa'nın en büyük müzesini kurma düşünü Paris'te hayata geçirecektir. Napoléon Louvre'u, Hitler de Jeu de Paume'u yağmalanmış binlerce sanat yapıtıyla doldurur. Hitler, Speer tarafından inşa edilecek olan Linz'deki Führermuseum'un dünyadaki tüm önemli sanat yapıtlarını

barındırması hayalini kurmaktadır.[25] Hitler'in Düşsel Müze'si, sanat yağmacılığının imparatoru Napoléon'un hayalini devam ettirir. Her çağ, bir sonrakini düşlemektedir.



Benjamin, *Pasajlar* hakkında "her şeyi olduğu gibi sergileyeceğim" dediğinde, yapıtının bir tür alternatif müze olmasını düşlediğini de dile getirmişti. Ama bunu söylerken, nesnelerden, alıntılardan, nadire koleksiyonundan söz ederken, müzenin sergileme stratejilerinin sergilenen nesnenin potansiyel anlam-

25 Bunlar "savaş ganimeti"dir, "ıstırap hazineleri"dir. *Kriegsschatz. Leidschatz.* Çoğu zaman zorla, başka kültürlerden toplanan ve aynı mimari içinde, aynı ısıda, aynı ışık kaynağı altında sergilenen, istiflenen nesnelere bir cevap (panzehir). "Nesnelerim, heykellerim, yerleştirmelerim bu dondurulmuş duruma karşı savaş veriyorlar," diyor Sarkis.

larını ne ölçüde değiştirebileceği hakkında pek fazla akıl yürütmüş değildir hiç şüphesiz. Onun derdi başkadır. Sergilemenin fazladan bir anlam alanı açıp açmaması, özünde masum bir iş olup olmaması Benjamin'i ilgilendirmez. Asıl vurgu, yan yana getirilen malzemenin yorumdan bağımsız olarak gösterilmesindedir. Sebald, Benjamin'in montaj ve sergileme düşüncesinde bir restorasyon gerçekleştirir. Aynı sergileme mantığını kendine mal ettiğinde, ele alınan, toparlanan malzemeden çok, bunların nasıl sergileneceği, nerede sergileneceği daha önemli bir sorun haline gelmiştir artık. Sorun, çok daha çağdaş bir sorundur. Sebald müzenin geçmişi, bugünle hiçbir ilişki kurmayan, bağlamından kopartılmış nesneler ve yapıtlar yığını olarak gören ve gösteren yaklaşımına karşıt bir tavır sergiler. Bunun yerine, kendi içinde karmakarışık gibi gözüken ama yalnızca yaratıcısının anlamlandırabileceği içsel bilgiyle birbirlerine bağlanan nesnelerden oluşan kişisel müzeyi tercih etmektedir. Sebald, *Satürn*'ün sonunda, biçimini örnek aldığı kitaba döner. Thomas Browne'ın *Musæum Clausum*'u, hem resimli albüm hem kayıt defteri hem müze kataloğu hem tarih kitabı olarak farklı işlevlere sahip benzersiz bir nadire kabinesidir.

"Meyve-sebze ve çiçek bahçeleri, Norfolk, Brampton'daki ölü külü kapları mezarlığı, yapay tepeler ve dağların oluşturulması, peygamberlerin ve havarilerin söz ettiği bilgiler, ada ülkesi İzlanda, eski Sakson dili, Delphoi kehanetinin karşılıkları, Kurtarıcımız'ın yediği balıklar, böceklerin alışkanlıkları, şahin ve doğanla avlanmak, bir aşırı yemek yeme düşkünlüğü vakası ve daha pek çok başka konu hakkındaki çeşitli yazıların olduğu Thomas Browne'a ait bir kitapta,

başlıklı bir liste de bulunmaktadır. Bu listede ilginç kitaplar, resimler, antik eserler ve başka alışılmadık nesneler sıralanmıştır. Gerçekten de bunların bazıları bizzat Browne'ın nadir eserler koleksiyonuna ait olabilir, ama çoğu yalnızca onun kafasının içinde var olan ve kâğıtlardaki harfler üzerinden ulaşılabilen hayali bir hazine odasına ait parçalardır."

Benjamin'le Sebald'ın ideal mekânı bir nadire kabinesi olabilirdi. Hiçbir sınır tanımadan, yeryüzünde var olan her türlü nesnenin hiçbir kategorik sınıflandırmaya tabi tutulmaksızın yan yana yer aldıkları, aralarındaki gizemli bağlantıların ancak bu düzenlemeyi gerçekleştiren zihin tarafından açığa çıkarılabileceği bir kişisel müze fantazmagoryası, seçilmiş yakınlıklardan oluşan bir tür mikrokozmos. Bu koleksiyonun repertuarı resim ve heykellerden, devekuşu yumurtalarına ve yapışık ikizler gibi ucubelere kadar uzanırdı: kıymetli taşlar, deniz kabukları, boynuzlar; kurutulmuş bitkiler, kavanozlanmış sürüngenler; sikkeler, madalyalar, mücevherler, kaplar, silahlar, dokumalar; saatler, küreler, teleskoplar; hilkat garibeleri, canavarlar, haritalar, nadir kitaplar...

Nadire kabinesi, Austerlitz'in Stower Grange'dan arkadaşı Gerald'ın ailesinin, aslında bir doğa bilimleri müzesinden farksız olan Andromeda Lodge adlı kır evinde de çıkar karşımıza. Bütün odalarında doğa objelerinin bir koleksiyonu vardır, bir kısmı camlı birçok çekmecesi bulunan dolaplarda yüzlerce yuvarlak

papağan yumurtası, midyeler, mineraller, böcekler ve kelebekler, formaldehit içinde korunan engerek yılanları ve kertenkeleler, sülük kabukları ve denizyıldızları, yengeç ve pavuryalar, ayrıca ağaç yaprakları, çiçekler ve otların yer aldığı büyük herbaryumlar görülmektedir.[26]

Benjamin, koleksiyoncunun tanımını yaparken, hem Sebald'ın kendisinden sonra devam ettirdiği nadire kabinesini, hem metnin düzenini, hem de okurun belleğini betimlemektedir aslında: "Koleksiyoncuya göre, dünya onun nesnelerinin her birinde mevcuttur, hatta onlara göre düzenlenmiştir. Gelgelelim şaşırtıcı, hatta sıradan olana göre anlaşılmaz bir biçimlenimle düzenlenmiştir. Bu biçimlenimin şeylerin yaygın kabul görmüş düzenlemesi ve şemalaştırılması ile ilişkisi vardır; aşağı yukarı, bu şeylerin konuşma diline ilişkin bir sözlükteki düzenlerinin doğal bir düzenle ilişkili olması gibi... Gerçek koleksiyoncu için, bütün bunlar, yani hem 'nesnel' hem diğer veriler... Kocaman büyülü bir ansiklopediye, anahtarı koleksiyoncunun nesnesinin *kaderi* olan bir dünya düzenine dönüşür."

Harikalar Odası, Perec'in, nadire kabinelerinden ilk koleksiyonlara, portre geleneğinden atıf mekanizmasının işleyişine, resmin metalaşmasından özgün-sahte ilişkisine, sanatçı müzelerinden kavramsal tasarımlara uzanan koca bir tarihi kat eden hızlandırılmış sanat tarihi okuması. Ama daha önce, yazarın, yapıtının kurgusuna ve zaman içinde değişen algılanma biçimlerine yönelik eleştirisi olarak okumak gerekiyor. Yapıtın her seferinde nasıl sıfırdan, yeniden, başka düzenekler, ölçütler içinden ortaya çıkartılabileceğine ilişkin bir sorgulama, bir tür ars poestica denemesi, daha. *Harikalar Odası*, Perec'in yapıtından başka bir

26 *Austerlitz*, s. 79.

şey değildir. Metnin tamamı, yazma eyleminin bir alegorisidir. Perec, bu zorunluluğu şöyle açıklıyor, bir yazısında: "*Şeyler*'i yazmaya uğraşırken, Flaubert, Barthes, Nizan ve Antelme arasında gerçekten kaçınılmaz bir ilişki doğdu. Bu gruplamanın merkezinde, başlığı *Şeyler* olan kitap vardı; henüz ortaya çıkmamış olan ama öteki dört yazar tarafından betimlendiği andan itibaren var olmaya başlayan *Şeyler*." Başından beri her metin, kendisini oluşturan öteki yapıtların bir dökümünü, listesini sunmaktan, onları birinci, ikinci, üçüncü yorum, çoğaltma, yineleme aşamalarında tek tek elden geçirmekten, eleştirmekten, yorumlamaktan başka bir şey yapmıyor; oyun, her seferinde, seçilen, kendini dayatan imgelem dizgesinin kurallarına bağlı olarak yeniden oluşturuluyor. *Harikalar Odası*, ele aldığı temalar itibarıyla tam Perec'lik bir konu olarak görünebilir, aslında tersi geçerlidir: söz konusu temaları kendisine mal eden, henüz metin yazılmadan yapıtının parçası kılan bizzat yazardır. Temaların atfedilebileceği bir imgelemi, bakışı yaratır yazar. Her şey çoktan o bakışın hükmü altına girmiştir, yapıt bu yüzden, yazılmış olan kadar yazılmamış olanı da içine alarak dünyanın bir yeniden-üretimine dönüşür. Perec, *Harikalar Odası*'nı yazmamış olabilirdi, bu hiçbir şeyi değiştirmez, benzer bir metnin yapıtın sınırları dahilinde var olabileceği bilgisi, metnin gerçekten yazılmış olması kadar anlamlıdır. Perec'ten önce başka bir yazarın aynı metni yazmış olması bile, durumu değiştirmeyecekti. Nitekim, Amerikalı yazar Joe Brainard, 1970'li yıllarda, her cümlesi "I remember..." ile başlayan bir dizi metin kalem almıştı. Perec, formülü satırı satırına kendisine mal ederek, 1978 yılında *Je me souviens*'i (Anımsıyorum) yazdı. Bu kez *Pierre Menard* kazandı, Brainard'ı kimse anımsamıyor.

Harikalar Odası'nın temaları, tam da bu yüzden, bir kez daha el değiştirerek, Sebald'ın yapıtına aktarılabilir, öteki yazar tarafından betimlendiği andan itibaren burada var olmaya başlar.

Heinrich Kürz'ün *Harikalar Odası* adlı tablosu, "kopyalamadan kopyalama"nın eşsiz örneklerinden birini ortaya koyar. Ressam her kopyada, minicik bir farklılık yaratmaktan şeytani bir zevk almaktadır. Bir kopyadan diğerine, kişiler, ayrıntılar yok olur ya da yer değiştirir, yerlerini başkalarına bırakır.

"Ressam tablosunu tablonun içine yerleştirmiş çünkü, ve harikalar odasına oturmuş koleksiyoncu dipteki duvarda, bakışının ekseninde, kendisini tablo koleksiyonuna bakarken gösteren tabloyu görüyor, yeniden çoğaltılan ve birinci, ikinci, üçüncü yorumdaki ayrıntılardan hiçbir şey yitirmeden tekrar tekrar çoğaltılan bütün bu tablolar, sonunda tuvalde minicik fırça darbelerine dönüşene dek uzayıp gidiyor: *Harikalar Odası* betime dayalı özel bir müze temsili değil yalnızca, birbirini izleyen bu suretlerin oyunuyla, gitgide küçülen bu yinelemelerin neredeyse büyülü çekiciliğiyle cazibesini sonsuzca büyüterek tam anlamıyla düşsü bir evrene uzanan bir yapıt."[27]

İzleyiciler, resmin içindeki resimleri, aynı resmin küçülerek uzaklaşan sayısız kopyalarını birbirleriyle karşılaştırmak, değişkeleri bulup çıkarmak için adeta birbirleriyle yarışırlar. Bir sonraki hamle, resmin içinde yeniden üretilen özgün resimlerle bu kopyaları karşılaştırmaktır. Çember çember genişleyen bir mekanizma oluşur böylece. Özgün resim, özgün resmin ilk kopyası, bütün sahneyi yeniden üreten kopyalanmış *Harikalar Odası*'nın içinde yer alan özgün resmin hafifçe kaydırılmış ikinci kopyası vs.

27 Georges Perec, *Harikalar Odası*, Sel, s. 18.

Sebald'ın *Harikalar Odası*'nın işleyiş mantığı dile gelmektedir adeta. Her yapıt bir başka yapıtın aynasıdır. *Harikalar Odası*'nın barındırdığı tabloların önemli bir kısmı ya tamamen ya da kısmen çoğalttığı, çağrışıma dayalı bir biçimde şifrelediği daha önceki yapıtlara bağlı olarak anlamına kavuşur. Ama tüm bu çabalar sonucunda ulaşılan anlam, hiç de okuru tatmin edecek türden değildir. *Harikalar Odası* adlı resim de, yapıtın ressamı da, bu resmin atıfta bulunduğu onlarca özgün resim de bir kalpazanın oyunundan başka bir şey değildir. "Büyük sabır gerektiren ve her aşaması inceden inceye hesaplanmış bu oyunun can alıcı noktası, birer kopya, taklit ya da çoğaltma olduğu belirtilen koleksiyon tablolarının doğal olarak hakiki tabloların birer kopyası, taklidi ya da röprodüksiyonu olduğunu düşündürecek *Harikalar Odası*'nın gerçekleştirilmesiydi. Gerisi sahtecilikti, bir başka deyişle, eski panolar ve tuvallerin, atölye kopyalarının, ustaca makyajlanmış minör yapıtların, pigment, sıva ve yüzey çatlaklarının işiydi."

Sebald'ın (ve diğerlerinin) niyeti, müzede bir gedik açmak, boşluk yaratmaktı. Yalnızca kendi kendisini, donup kalmış anıları, tarihin tozuna bulanmış nesneyi temsil etmeyi sürdüren makinenin dişlilerine çomak sokmak, dışarıyı görmeye olanak verecek bir çerçeve yaratabilmek. Bunun için farklı stratejiler geliştirdiler, farklı anlatıları müzenin kendi anlatısıyla buluşturdular, kendilerine ait müzeler tasarladılar. Sınıflandırmaya, düzene karşı rastlantıyı, özgün nesneye karşı yeniden-üretimi, hazır-yapıtı, auraya karşı kopyayı tercih ettiler. Müze tasarılarının tümünde ortak olan, aynı defalarca yazma, yineleme, bozma, silme, yeniden yapma takıntısı, bir türlü tatmin olmama, notlar, taslaklar, talimatlar, çizelgeler, çizimler, sıralamalar, versiyonlar arasında kaybolma, bakışı, sayfayı, fotoğrafları, alıntıları, yapıyı, sahneyi, anlatıyı çerçevelemek için delicesine bir uğraş, sonunda sınıflandırılamaz bir bileşime ulaşma isteği: yalnızca alıntılardan oluşan akademik kitap, yalnızca yeniden-üretimlerden oluşan müze, yalnızca yıkıntılardan oluşan yapı. Sebald'ın alternatif Soykırım Müzesi, müze karşıtı bir müze olarak, müzenin belleği bir tür sınıflandırılmış arşive indirgemesine karşı çıkan bir bellek müzesidir. Gösterilemeyenin, sergilenemeyenin, tarihselleştirilemeyenin bellek imgeleri aracılığıyla, yalnızca anımsamayla sergilendiği ayrıksı bir mekân algısı oluşturur. *Austerlitz*'i ya da yapıtın tümünü düşündüğümüzde, karşımıza sürekli hareket halinde bir yer çıkar. Bir yerden başka bir yere geçişlerle, duvarların yıkılıp iki ilgisiz mekânın birleşivermesiyle, bir mekânın genişleyip her yeri kaplayacak boyutlara ulaşmasıyla, zaman ve mekân kaymalarıyla belleğin, anımsamanın okur tarafından bizzat deneyimlenmesini sağlar burası. Bir yanda *Kitap, Roman, Anıt, Biçem, Başyapıt, Müze, Aura, Anı* gibi tekil, bütüncül, tamamlanmış, evrenin temsiline yönelen biçimler; öte yanda *Albüm, Türlerarası Metin, Yıkıntı, Alıntı, Nadire Kabinesi (Koleksiyon-Kişisel Müze), Yeniden-Üretim, Sahte Anı* gibi tek, biricik, aşamalandırılmış ol-

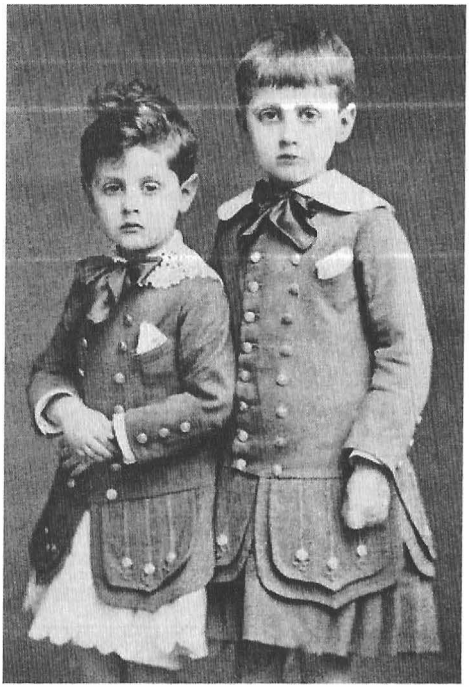
mayan, dağılmış, katışıksız bir olumsallıklar dokusunda, aşkınlıktan yoksun biçimler. Sebald ağır ağır, aşama aşama bu evrimin izini sürer, kitap-biçimden albüm-biçime, romandan türlerarası, tanımlanamayan metne, anıttan yıkıntıya doğru ilerleyen gelişim çizgisini kendi yapıtında gerçekleştirir. Özgünlüğün karşısına intihal, hırsızlık, aşırma, kopyalama, kalpazanlık, kendine mal etme, sızma, yeniden yazma, özetleme, gözden geçirme, alıntılama, yineleme, çeşitleme, parodileştirme, benzetme, pastiş, kolaj, bir araya getirme, üzerine yazma gibi öteki olasılıkları yerleştirir. Bir yazara duyulan ilgi, hiç kuşkusuz çok ileri noktalara varabilir ve eğer tanıklıklar bu olayda olduğu ölçüde zenginse, o zaman bunları bilmek ve iç bağlamlarıyla kavramak isteği karşı konulamaz bir yoğunluğa erişebilir; gözlemcinin doymak bilmezliği, tanıklıkların zenginliğinden ötürü artabilir. Bu kitabı yazmaya başlarken amacım Sebald'ın yapıtını daha iyi anlamaya çalışmaktan ibaretti. Biraz daha ilerleyince, Benjamin'le ilişkisinin belirli bir çerçevede ele alınabileceğini düşünmeye başladım. Bu doğrultuda ilerleyeceğini düşündüğüm çalışmalarım, çoktan bu amaçlarını aşıp burada ele aldığım bütün yazarların, sanatçıların, yapıtların kendi aralarındaki benzerlikler ile ilgili bir araştırmanın sadece kendi görüşlerime dayanan, sonu gelmeyen hazırlık çalışmalarına dönüştü. Kurduğum bağlantıların tuhaflığı dolayısıyla, çoğu zaman bu bir türlü tamamlanamayan çalışmanın nereye doğru ilerlediğini bilemez durumdaydım. Sonuçta geriye birtakım tuhaf sorulardan, rastlantılardan, hiçbir yere bağlanmayan ipuçlarından oluşan devasa bir yığın kaldı. Austerlitz'in Marienbad'da Schumann'ın delirmeden önceki son günlerine ilişkin sözleriyle Roland Barthes'ın annesinin "Kış Bahçesi" fotoğrafını *Gesänge der Frühe* ile özdeşleştirmesi arasında herhangi bir bağ bulunup bulunmadığını bilmiyorum. Jacques neden Faust gibi uzun saçlı ve sarışındı örneğin? Flaubert, *Salammbô*'yu yazarken "bir sarı renk izlenimi vermek" istediğini söylemiş miydi gerçek-

ten, Bergotte yakalamak istediği sarı kelebekten söz ederken, *Paris Köylüsü*'nde bellek asıl, nasıl da sarışındır diyen Aragon'unkiyle aynı şeyi mi kastediyordu? Cézanne'ın 1873 yılında Auvers-sur-Oise'da yaptığı resim, Aris Kindt, Lewis Payne ve Nabokov'un çocukluğunu geçirdiği Batovo Malikânesi'nin az ilerisinde bulunan Rileyev'in yürüyüş yolu arasında benzerlikten öte bir ilişki kurulabilir miydi? Auerbach'ın laf arasında hiç yaşlanmadığını söylediği *Büyüteçli Adam*'ın yüzü gerçekten de Pieter Haringh'e mi aitti? Auerbach'ın Colmar'da ziyaret ettiği Grünewald'in Isenheim Altar Panosu'yla *Bavullu Kutu*, Warburg'un *Atlas*'ında yan yana yer alamazlar mı? 1 Kasım 1755 Cumartesi günü gerçekleşen Lizbon Depremi esnasında, Casanova'nın, Venedik'teki zindan penceresinin önündeki tavan kirişlerinin en ağırlarından birinin önce kendi ekseni etrafında hareket edişini ve sonrasında eski konumuna geri dönüşünü gözlediğini yazarken, Sebald'ın aklından, Goethe'nin, henüz altı yaşında bir çocukken, Frakfurt'taki evinde, babasının kitaplarını huzur içinde karşıtırdığı bir sırada depremin etkilerine maruz kalmış ve doğal felaket kavramıyla, tanrının insanoğlunu yüzüstü bırakışıyla tüm Avrupa entelijansiyası gibi ilk kez o zaman derinlemesine tanışmış olduğu, Benjamin'in bir radyo konuşmasında, çocuklara, bu olayın ardından Kant'ın kaleme aldığı depremler hakkındaki kitabın, Almanya'da bilimsel coğrafya çalışmalarının başlangıcı olduğunu söylediği geçmiş miydi? Yanıtsız sorular. Neden böyle geniş bir alana yayıldığımı bugün bile bilmiyorum. Herhalde ilk araştırmalarımı yaptığım vakitler bu tür çalışmaların nasıl yapıldığı konusunda yanlış yönlendirilmiştim. Ancak şu da bir gerçek ki, bugüne kadar tam anlayamadığım, ama bir şekilde her türlü şebeke fikrinin, takımyıldız imgesinin, mesela bütün demiryolları sisteminin, seçilmiş yakınlıkların cazibesinin beni çocukluğumdan beri büyülemiş olmasıyla ilgili olduğundan emin olduğum bir içgüdüye de uydum. Bazı soruların yanıtları, sonradan,

kendiliğinden ortaya çıktı ya da bana öyle geliyor. Sebald *Patria*'dan memleketine döndüğünde, Liverpool Street Station'ın giriş merdiveninin önündeki kaldırımda durur ve şimdiye kadar hiç kimsenin inip bindiğini görmediği bu tedirgin edici, uğursuz durağa inmemeye karar verir. Sonra tren Liverpool Street Station'dan yavaşça hareket eder, isten kararmış duvarlar boyunca ilerlemeye başlar. Sebald, *binmediği* trende, o akşamüstü satın aldığı, Samuel Pepys'in günlüğünden, tam da *Resim Alegorisi*'nin tamamlandığı 1666 yılında gerçekleşen Büyük Londra Yangını'na ilişkin raporun parçalarını okur. Pepys olay anında Londra'dadır, günlükte de yazıldığı gibi, 1660 yılında, *Delft Manzarası*'nın resmedildiği dönemde, kendisinden üç ay önce doğmuş olan ressamın kapısının önünden geçip gitmiştir. Benjamin *Berlin Günlüğü*'nde şöyle yazar: "Tarihçi kendi gömülü geçmişine yaklaşmaya çalışan bir kazıcı gibi hareket etmelidir. Aynı maddeye tekrar tekrar dönmekten korkmamalıdır. Zira maddenin kendisi yalnızca bir tortu, bir katmandır, ancak meşakkatli bir incelemenin ardından toprağın altında yatan gerçek hazineyi gösterir: Önceki çağrışımların hepsinden kopartılmış, bir koleksiyoncunun galerisindeki değerli fragmanlar ya da heykel gövdeleri gibi sonraki algılayışımızın sıkıcı mahzenlerinde duran imgelerdir bunlar." Kitabı tamamlamama çok az bir süre kala, internete şöyle bir göz gezdirirken, rastlantı eseri, "Here lie England's oldest tortured souls: Bedlam psychiatric hospital graveyard dug up for new Crossrail stations" başlığını taşıyan bir habere denk geldim. Haberde, Londra'daki Liverpool Street Station'ın yeni bilet salonu inşaatı çalışmaları sırasında bulunan yirmi binin üzerindeki iskeletin ölüm nedeninin ülkeyi şoka uğrattığı, istasyonun bugünkü ana bölümünün kapladığı alanda 17. yüzyıla kadar Beytüllahimli Kutsal Meryem Tarikatı'nın manastırının yer aldığı, manastırın külliyesi içinde "Bedlam" adıyla tarihe geçen, akıl sağlığını yitirmiş veya herhangi bir şekilde fela-

kete uğramış kişilerin kaldığı Bethlem Psychiatric Hospital'ın bulunduğu, kazı alanında bulunan iskeletlerin, adı tarih kitaplarında geçen, akıl hastaları üzerinde akıl almaz işkencelerle deneyler yapılan Bedlam hastanesinin, son anlarında çok büyük fiziksel acılara maruz kaldıkları anlaşılan hastalarına ait olduğu yazıyordu. Makalede ayrıca Londra'nın 16 ve 17. yüzyıldan kalan en önemli mezarlığı olan Bedlam mezarlığında 1665 yılındaki Büyük Veba Salgını ve Büyük Londra Yangını döneminde yaşamlarını yitirenlerin de gömülü olduğu belirtiliyordu. Londra şehri, işte bunca dağılmış cesedin tozu ve kemiğiyle yoğrulmuş bu toprak parçasını da içine alarak gitgide daha da dolambaçlanan pis kokulu sokakların ve evlerin karmaşası içinde genişleyip durmuştu. Burada yüzyıllar boyunca toplanmış acı ve ıstırabın gerçekten dinip dinmediğini kimse bilemezdi. Kehanet miydi şimdi bu, yoksa basit bir bilmece mi? Haberde bu sorunun yanıtı verilmiyordu. Ayakizleri biribirine karışıyor. Benden önce binlerinin geçtiği noktadan geçiyorum, ortaklıkların, kesişmelerin ardı arkası kesilmez olduysa, bunun aynı Dünya'ya, Tarih'e, ortak bilgi görgü kaynaklarına, kaygılara ve izleklere sokuluyor oluşumuzla açıklanması en doğrusu belki de. Proust, Vinteuil'ün, müziğin evrimi içinde, kendi vakti geldiğinde ve kendi sırasında yer aldığı halde, eserlerinden birinin her seslendirilişinde, mutlaka gelip yine ilk sıraya yerleşeceğini, görünürde çelişkili ve aslında yanıltıcı bir daimi yenilik içeren eserlerinin, *kendisinden sonraki bestecilerin eserlerinden daha geç bir tarihte filizlenmiş izlenimi* uyandıracağını söylüyordu. Bu düşünce, Benjamin'in "Koleksiyoncu ve Tarihçi Eduard Fuchs" yazısında ele aldığı, sanat yapıtlarının, kendilerinden *önceki* tarihi olduğu kadar *sonraki* tarihi de bütünledikleri, öntarihlerini sürekli bir değişim süreci olarak aydınlatanın da bu sonraki tarihleri olduğu düşüncesiyle örtüşür. Sebald tam da bunu yapmak, yapıtının, kendisinden *önceki* yazarların ve sanatçıların yapıtlarından daha *erken* bir tarihte filizlen-

miş olduğu izlenimini uyandırmak istemiş olamaz mı? Sebald'ın yapıtını anlamlandırmaya çalışırken, bir imge sürekli gözümün önünde beliriyordu. Onu, İngiltere'ye göç etmiş, 50'sine yaklaşmış, hemen hiç kimsenin tanımadığı bir Alman akademisyen olarak, Paris'te bir sergide görüyordum. 90'lı yılların başında. Kiefer'in, Richter'in, Boltanski'nin, Sarkis'in, Tuymans'ın, Auerbach'ın yapıtlarını uzun uzun inceliyor. Bu isimlerin hepsiyle aşağı yukarı aynı kuşaktan. Sanatçılar kariyerlerinin neredeyse zirvesindeler. Sergi de zaten bellek, temsil, fotoğraf, gerçeklik, soykırım gibi ortak temalar etrafında şekillendirilmiş. Tam o anda, zihninden neler geçtiğini merak ediyorum. Günün birinde, kendi yapıtını önceleyen bu sanatçıların, temaların, henüz yazılmamış yapıtının çevresini kuşatacağını, yazısını anlamlandırabilmek için kullanılacaklarını düşünmüş, öngörmüş, içinden "ben de böyle yazmalıyım" diye geçirmiş olabilir mi? Her şeyi biraz da bu amaçla, bu yüzden kurmuş, kurgulamış olabilir mi? Yapıtının, ele aldığı konulara yaptığının aynısını, bir yazar olarak kendisine yapmayı, tam anlamıyla bir araya girme, sızma, kendine mal etme operasyonu gerçekleştirmeyi düşünmüş müydü? Tüm yaptığı, Barthes'ın roman yazma fantezisinin, Benjamin'in tamamlanmayan çalışmasının, Proust'un tüm yaşamını yazıp yazamayacağını anlamaya çalışarak geçirmesinin izdüşümlerini taşıyan bir "roman yazmayı düşünme üzerine düşünme" çabası mıydı? Her şey, o sanat yapıtlarına bakarken, orada sadece resimlerin asılı olmasından dolayı duyduğu hayalkırıklığından kaynaklanmış olabilir mi? Günün birinde, belleğinde yer eden tüm bu yapıtları da içinde barındıracak kendi alternatif müzesini kurma düşüncesi, tam o anda, bu sıradan okurun zihninde belirmiş olabilir mi? Şüpheli, güvenilmez bir işe bulaşmak üzere olduğunu düşünüp bıyık altından gülmüş, sonra da La Fayette Sokağı, 145 numaradaki odasına gitmek üzere, Centre Georges Pompidou'dan yavaşlayan adımlarla uzaklaşmış olamaz mı?

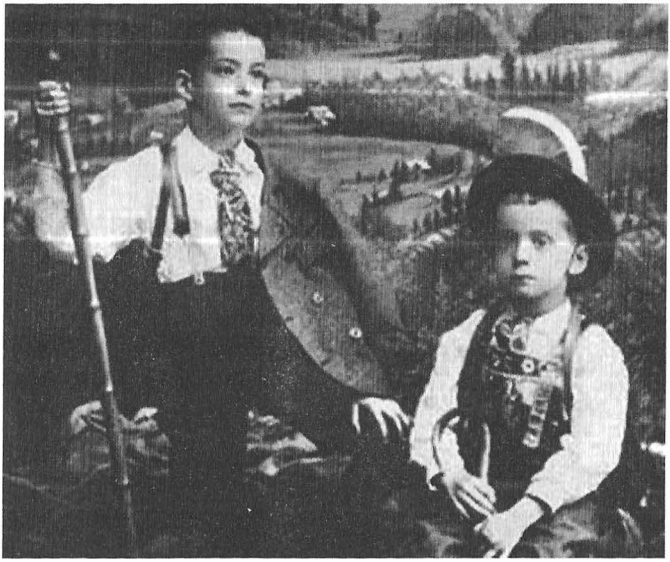


"O yıl, annemle babam, Paris'e dönüş için her zamankinden daha erken bir tarih belirlediler; yola çıkılacağı günün sabahı, fotoğrafım çekileceği için saçlarım kıvırtılmış, üzerime kadife ceket giydirilmiş, yepyeni bir şapka özenle başıma yerleştirilmişti; annem beni her yerde aradıktan sonra, Tansonville'e bitişik küçük patikada, gözyaşları içinde buldu; dikenli dallarını kucaklamış, akdikenlere veda etmekteydim, üstündeki anlamsız süsleri kaldıramayan bir trajedi prensesi misali, buklelerimi binbir özenle alnımda toplamış olan münasebetsiz ele karşı nankörlük etmiş, saçlarımın sarıldığı kâğıtları yolmuş, yeni şapkamla birlikte yerlere fırlatmıştım."



"Kafka'nın bir çocukluk fotoğrafı vardır, daha dokunaklı bir 'kısa, zavallı çocukluk' fotoğrafı nadiren bulunur. Muhtemelen, perdeleri, goblenleri, şövaleleriyle işkencehaneyle taht odası arasında bir yeri andıran on dokuzuncu yüzyıl atölyelerinden birinden çıkmadır. Altı yaşlarındaki oğlan, üzerinde neredeyse aşağılayıcı, sırmalarla işlenmiş, daracık bir elbiseyle bir kış bahçesi manzarasının ortasında poz vermiştir. Fonda palmiye yaprakları görünmektedir. Sanki bu yapay ortamı daha da yapış yapış ve boğucu kılmaya çalışırcasına modelin sol eline İspanyollarınki gibi geniş kenarlıklı kocaman bir şapka tutuşturulmuştur. Akıl almaz derecede hüzünlü gözler egemendir önceden hazırlanmış ve koçaman bir kulak kepçesinin dikkat kesildiği manzaraya."[28]

28 Walter Benjamin, "Franz Kafka, Ölümünün Onuncu Yıl Dönümü İçin", *Cogito*, YKY, s. 119.



"Fotoğrafçıya gidildiğinde böyle olurdu. Nereye baksam kendimi paravanlar, minderler, kaidelerle çevrili buluyordum, ve bunlar, Hades'in gölgeleri nasıl kurbanlık hayvanın kanına susamışlarsa aynen öyle, benim resmimi ele geçirmeyi bekliyordu. Sonunda beni kaba fırça darbeleriyle yapılmış bir Alpler manzarasının önüne getiriyorlardı ve sağ elim, keçi sakalı süslü bir şapkayı havaya kaldırırken, gölgesini tuvalin bulutlarıyla buzullarının üzerine düşürüyordu. Gene de, küçük Alplinin dudaklarını çevreleyen zoraki gülümseme, salon palmiyesinin gölgesinde kalan çocuk yüzündeki bakışın yürek burkuculuğu kadar işlemiyor içime. İskemleleri ve sehpaları, goblenleri ve şövaleleriyle bir yandan boudoir'a, bir yandan işkence odasına benzeyen o atölyelerin birinden geliyor palmiye. Başım açık, ayakta duruyorum; sol elimdeki devasa sombreroyu nice provalarla öğrenilmiş bir zara-

fetle tutuyorum. Sağ el, aşağıya doğru eğilmiş tokmağı önplanda görülen bir bastonla meşgul, bastonun ucu ise bir bahçe masasının üstünden sarkan tavuskuşu tüyü demetinin içinde gizlenmiş. İyice kenarda bir yerde, kapı perdesinin yanında, dar bir korsaj içinde annem put gibi duruyor. Bir terzi mankeni gibi, kadife kostümüme bakmakta; kostüm ise katbekat bordürler, şeritlerle süslü haliyle bir moda dergisinden çıkmışa benziyor. Fakat ben, burada beni çevreleyen her şeyle öyle bir benzerlik içindeyim ki, ben olmaktan çıkmışım. Nasıl pavurya bir deniz hayvanının kabuğunda barınırsa, ben de içi boşalmış bir kabuk gibi önümde duran on dokuzuncu yüzyılın içinde öyle barınıyorum."[29]

29 *Berlin'de Çocukluk*, s. 9-10.



1931'deki Biarritz Plajı'nı (Lartigue) ya da 1932'deki Pont des Arts'ı (Kertész) gördüğümde kendime şunu söylerim: "Belki ben de oradaydım"; belki de şu denize girenler arasındaki benim. Hani Bayonne'dan tramvayla Büyük Plaj'a yüzmeye gittiğim o yaz günlerinden, ya da Jacques Callot Tapınağı'na gittiğim (gençliğimin Hıristiyan dönemi) o Pazar sabahlarından birinde. Çekim tarihi fotoğrafın bir parçasıdır: bir üslubu gösterdiği için değil (bu beni ilgilendirmiyor), ama başımı kaldırıp yaşamı, ölümü, nesillerin acımasızca tükenişini hesaplamamı sağladığı için: 1931'de Kertész'in fotoğrafladığı öğrenci Ernest bugün hâlâ yaşıyor olabilir (ama nerede? Nasıl? Ne roman ama!) Bütün fotoğrafların göndermesi benim. Kendimi temel olan soruya hazırlarkenki şaşkınlığımı yaratan zaten bu: niçin *burada ve şu anda* yaşıyorum?[30]

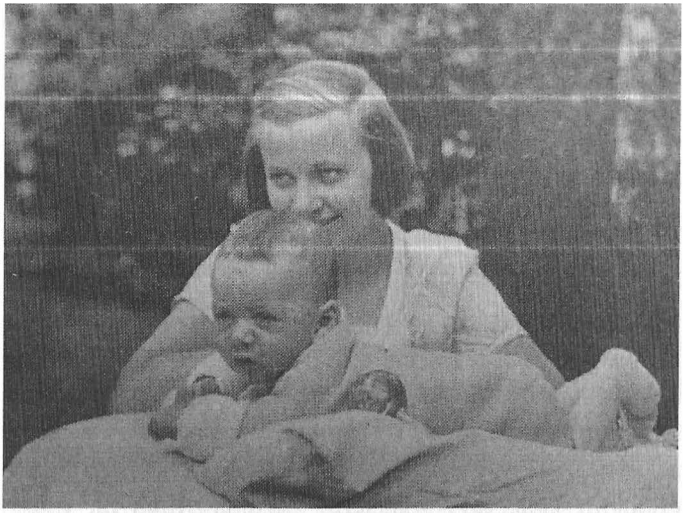
30 Roland Barthes, *Camera Lucida*, Altıkırkbeş, s. 103.

İki fotoğraf

Birincisi Paris 11. Bölgede Belleville Bulvarı 47 numarada bulunan Photofeder tarafından çekilmiş. Galiba 1938 tarihli. Fotoğraf, annemi ve beni yakın plandan gösteriyor. Anne ve çocuk, fotoğrafçının kullandığı gölgelerin yoğunlaştırdığı bir mutluluk görüntüsü sergiliyor. Annemin kucağındayım. Şakaklarımız birbirine değiyor. Annemin önden kabartılmış ve ensesine bukleler halinde dökülen koyu renk saçları var. Çiçek motifli emprime bir bluz giymiş, bir iğneyle tutturulmuş olabilir. Gözleri benimkilerden daha koyu ve hafifçe daha çekik. Kaşları çok ince ve düzgün çizilmiş. Yüzü oval, yanakları belirgin. Annem dişlerini ortaya çıkararak gülümsemiş, hiç tarzı olmayan, biraz alıkça bir tebessüm bu, ama herhalde fotoğrafçı öyle istemiştir. Saçlarım sarı ve alnıma çok güzel bir lüle düşmüş (yoksun olduğum bütün hatıralar arasından belki de en çok sahip olmayı istediğim hatıra şu: annem saçımı tararken, çok ustalık isteyen bu dalgayı yaparken). Üstümde açık renk bir ceket (ya da yelek, ya da palto) var, boynuma kadar kapalı, üstüne küçük bir yaka iliştirilmiş. Kocaman kulaklarım, yusyuvarlak yanaklarım, küçük bir çenem, daha o zamandan bile çok ayırt edilebilir bir gülüşüm ve bakışım var.[31]

---

31 *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*, s. 81-82.

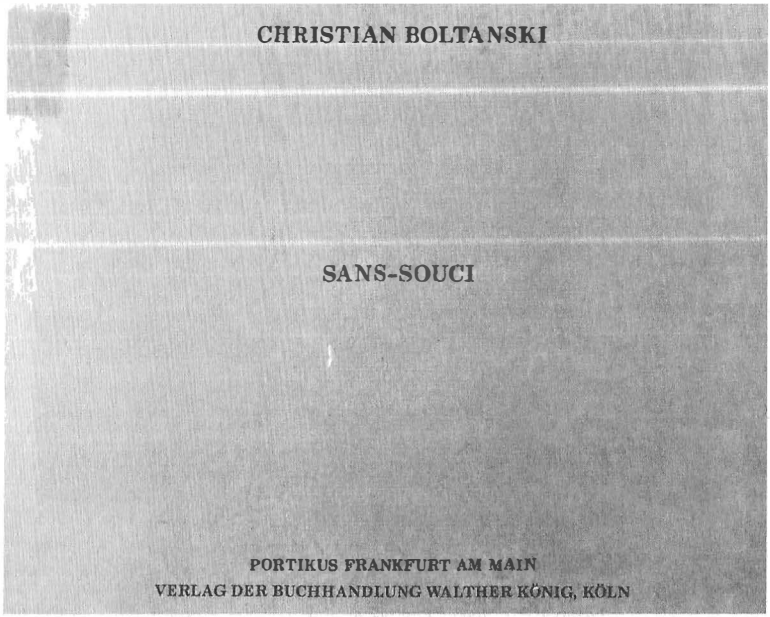






"O zamandan beri resmi defalarca inceledim, üstünde durduğum ve nerede yer aldığı konusunda hiçbir fikrimin olmadığı çorak tarlayı, ufkun üzerindeki hafif bulanık koyu yeri, çocuğun tepesi ürkütücü bir şekilde parlayan kıvır kıvır saçlarını, görünüşe göre bükük tuttuğu –veya bir keresinde düşünmüş olduğum gibi, dedi Austerlitz– kırık veya çıkık olup da bir tahta parçasıyla sabitlenmiş olan kolunun üstündeki pelerinini, altı büyük sedef düğmeyi, balıkçıl kuşu tüyüyle süslü abartılı şapkayı ve hatta kısa pantolonundaki kıvrımları, her ayrıntıyı büyüteçle inceledim ama hafızamı tazeleyecek tek bir ipucu bulamadım."[32]

32 *Austerlitz*, s. 167.



Christian Boltanski'nin *Sans souci* adlı çalışması bir fotoğraf albümü. Geçmiş yaşamlardan kalan kırık levhalarla, ölü yüzlerin siyah-beyaz fotoğraflarıyla, sahte çocukluk anılarıyla, bellek kaydırmalarıyla, birer sunak gibi belleğin geniş sütunlarına çakılmış imgelerle yüklü yapıtının tüm izleklerini bir araya getirir burada sanatçı. 1989 tarihli *Arşivler* çalışmasında, 2. Dünya Savaşı sırasında Almanya'da ölmüş insanların fotoğrafları yer alıyordu. Yahudi kurbanlarla Nazi katillerin fotoğrafları aynı sayfada birbirlerinden ayırt edilemeyecek şekilde yan yana getirilmişti. 1991 tarihli *Sans souci*, bir tür bulunmuş aile albümü gibi düzenlenmiştir ve tek bir ailenin fotoğraflarından oluştuğu izlenimi uyandırır. Son derece sıradan imgeler, keyifli anlarında aileleriyle, sevdikleriyle eğlenen, yaşamın tadını çıkaran insanlar.

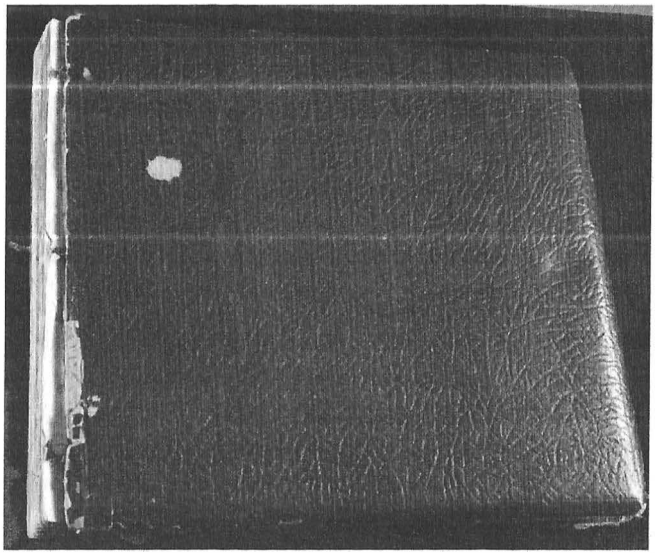
Savaşın sonunda doğdum. Annem Hıristiyan'dı, Yahudi olan babamın peşine Naziler düşmüştü. Anne-babamın arkadaşlarının çoğu Yahudi soykırımından sağ çıkmış insanlardı, ben de her ne kadar Shoah hakkında doğrudan konuşmadımsa da, o dehşet yılları hiç kuşkusuz yapıtımın her zaman bir biçimde parçası oldu. Örneğin suç fikriyle ilgilendim. Hepimiz katil olabilecek insanlar mıyız? İyi bir babanın ve aile erkeğinin suç işlemesi mümkün mü? Bu sorun kendi deneyimlerimden değil, anne-babamınkilerden doğdu: başka iyi insanları Nazi polisine ispiyonlayan iyi insanları, kabul edilemezi bir anda kabul ediveren komşuları tanıma deneyimi... Sans Souci *adlı bir kitap hazırladım ve amatörlerin çektiği fotoğrafları derledim – Berlin bitpazarında bulduğum aile fotoğraflarıydı bunlar. Fotoğraflarda SS'ler neşeyle Noel'i kutluyor, Nazilerin çevresi çocuklarla çevrili, nişanlılarına gülümsüyorlar vesaire; suçluların diğer insanlardan farklı olmadıkları fikrini, bir SS'in sabah çocuklarına sarılıp öğleden sonra başka insanların düzinelerce çocuğunu öldürebileceği fikrini dile getirmek istedim. Bu gerçeğin farkına varmak, günlük hayatta başkaları hakkında sorunlu bir bakış açısı geliştirmeme neden oldu. Her sabah sokakta karşılaştığım şu sevimli dükkân sahibi, yarın iktidardaki güçler izin verirse beni öldürebilir mi?*



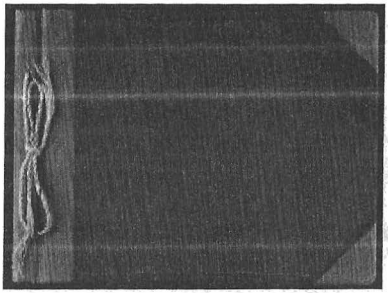
Alman halkı, Hitler'in müze fikrini ilk olarak, 1939-1944 yılları arasında Heinrich Hoffmann tarafından yayınlanan *Kunst dem Volk* dergisinin, Hitler'in doğumgününe denk gelen 20 Nisan 1943 tarihli sayısından öğrendi. Dergide, hem Linz'de gerçekleştirilecek sanat galerisinden hem de bu amaçla hazırlanan koleksiyondan söz ediliyordu. Bu sayının kapağında, 1940 yılında Hitler tarafından satın alınan, Vermeer'in *Resim Alegorisi* adlı yapıtı yer alıyordu. Yapıt, halen, 1945 yılında Amerikan askerleri tarafından getirildiği Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde sergilenmektedir.



Hitler'in Berlin'de, Reichschancellery'deki kütüphanesinde bulunan *Teekeningen 1* adlı albüm, Van Meegeren'in desenleriyle Nazi arkadaşı Martien Beversluis'un şiirlerini bir araya getirir. Van Meegeren 1942 yılında bu albümü "Dem geliebten Führer in dankbarer Anerkennung gewidmet von Han van Meegeren" sözleriyle imzalayarak Hitler'e hediye eder. Van Meegeren, Nazi sempatizanı olduğunu gösteren bu en önemli kanıtı inkâr eder. Sahte resimlerinin gerçek yapıtlar olduğunu, daha sonra da taklitlerinin gerçekten taklit olduklarını kanıtlamaya çalışan ressam, bu kez, kendi imzasının taklit olduğunu iddia etmektedir.



Hitler 1939 yılında Führermuseum çalışmalarına ağırlık verdi. 1940-1944 yılları arasında kendisine düzenli olarak, müzede yer alabilecek binlerce yapıtı içeren açıklamalı fotoğraf albümleri gönderiliyordu. Hitler bu "Führer Albümleri"ni incelemekten ve müzenin planlarına göz gezdirmekten büyük bir keyif alıyordu. İntihar ettiği Berlin koruganındaki son anlarında da bu albüm ve planlar yanındaydı.



"Auschwitz Albümü", 1944 yılının Mayıs ayının ikinci yarısında Auschwitz-Birkenau'ya getirilen 400 bin Macar Yahudisinin varış ve ayıklama aşamalarından geçirilmelerini belgeleyen bir fotoğraf albümüdür. Konvoyda bulunanlardan biri, 18 yaşındaki Lili Jacob'dur. Çeşitli yer değiştirmelerden sonra, Dora-Mittelbau'ya nakledilir. 1945'te kamp Amerikan ordusu tarafından boşaltılır. Lili birkaç gün kaldığı hastanede, SS'lerin terk ettikleri bir barakada, bir giysi dolabını karıştırırken bir albüme rastlar. Sayfaları çevirmeye başladığında, memleketinden tanıdık yüzlerin, iki erkek kardeşinin ve kendisinin, o anda içinde bulunduğu Dora'dan 640 kilometre uzaklıktaki Auschwitz'e getirilişleri sırasındaki fotoğraflarını görür. "Çok sıradan bir albümdü bu: 33 santim uzunluk, 25 santim genişlik, 56 sayfa, köşeleri dört bir yandan metallerle takviye edilmiş sert bir kapak. Fotoğraflar küçük: 8,2 santimetreye 11,1 santimetre. Albümün son on yaprağında, Macar konvoyuyla alakası olmayan, tab edilmiş 63 fotoğraf: Himmler'in Auschwitz ziyareti; Auschwitz kompleksinin çeşitli kamplarındaki çeşitli binaların inşaatı. 'Sadık Heinz' diye birine biraz kaba bir Almancayla (kısacık metinde altı hata) yazılmış bir ithaf. 'Heinz' sıradan bir önad; kim olduğunu kimsenin bilmediği ve muhtemelen de bilemeyeceği bir ad."[33]

33 *60 Yıl Sonra Auschwitz*, s. 76.



— Они сделали себе винтовки из веток. —

"Stroop Raporu" olarak da bilinen bu resmî belge, 1944 Mayıs'ında, Varşova Getto Ayaklanması'nı bastıran Waffen-SS Tümgenerali Jürgen Stroop'un Heinrich Himmler için hazırladığı bir derlemedir. 75 sayfadan oluşan evrak, hatıra albümü şeklinde düzenlenmiştir. Albümde yer alan ve 19 Nisan-16 Mayıs 1943 tarihleri arasında çekilmiş yaklaşık 50 fotoğraftan birinde, bir ölüm kampına nakledilmek üzere "zorla saklandıkları delikten çıkartılan"lar arasında, altı yaşlarında bir çocuk da gözükmektedir. Üzerinde dizlerine kadar gelen bir palto ve kafasına büyük gelen bir bere vardır. Çocuk, gözlerinde yürek burkucu bir bakışla, akıl almaz bir dehşet içinde, kollarını sakince havaya kaldırmıştır. Fotoğraftaki herkes gözünü uzak yakın bir yere dikmiş, merak ve korku içinde neler olup bittiğini anlamaya çalışırken, o hiçbir yere bakmıyormuş gibidir. Bu isimsiz çocuk, sahnenin ortasında donup kalmış, sırtını döndüğü olaylar zincirinden tamamen bağımsızlaşmış, bakışlarını geçmişe, kendisinden çoktan uzaklaşmaya başlamış "kısa, zavallı çocukluk"una çevirmiş, geleceğe sürüklenmektedir.


ZAR-Artists-BAZAR



Okurun Belleği, 21. yüzyılın ilk büyük yazarı olarak görülen W. G. Sebald hakkında Türkçedeki ilk kitap!

Cem İleri, "Sebald fenomeni"ni ele alırken, yazarı Walter Benjamin ile birlikte okuyor. Benjamin'in *Pasajlar*'ının, tarih felsefesinin, modernite eleştirisinin, deneme ile düşünce arasında gidip gelen yazı biçeminin, "Benjamin okuru Sebald"ın yapıtını nasıl etkilediğini gözler önüne seriyor.

Okurun Belleği, tarih, bellek, anı, zaman, mekân, travma, soykırım, göçmenlik gibi konuları, yine Benjamin'e özgü görsel bilinçaltı, istemsiz bellek, fotografik yeniden-üretim, diyalektik imge, aura, alegori, şok gibi kavramsallaştırmalar eşliğinde ele alırken, farklı okur belleklerinin yanyana ilerlediği bir tür kurmaca üst -okumaya dönüşüyor.

"Okurun Belleği, *romanesk bir okuma denemesi. Cem İleri, okumasını ilişkilendirmelere dayanarak kaygan, gene de sağlam bir zemine oturtmayı başarıyor. Benjamin ve Sebald'ı hem yanyana, hem karşılıklı yürütüyor İleri. Eyfel ve istasyon bağlantıları belirleyici burada: Benjamin'den Sebald'a dörtdörtlük köprü(lendirme)ler, demir putrellerin boşlukla olağanüstü örgüsü ve rayların Auschwitz'e dek uzanan, son-uç'a giden uğultulu, tik-takla yolu.*

Sebald'ın yolculuğu ne bir yerden başlar, ne bir yerde biter. Bu gönüllü, istenmiş, hedeflenmiş yolda kalış ürpertici biçimde yaşamından ölümüne nakşolmuştur.

Cem İleri, sanki kaza öncesi yanında (yoksa arkasında, arka koltukta mı?) oturmuş, konuşmuşlar, yazmış.

Bizim yazı evrenimizde pek seyrek rastlanan bir söyleşi."

ENİS BATUR

EVEREST DENEME

EVEREST DENEME TÜRLERARASI, CİNS, TANIMLANAMAZ YAZINSAL NESNELERİ, KURMACA-OLMAYAN YARATICI METİNLERİ BİR ARAYA GETİRİYOR. OKUDUĞUMUZ, TEKRAR OKUDUĞUMUZ, HATTA OKUMADIĞIMIZ KİTAPLAR, YAŞAM VE DİĞER HER ŞEY HAKKINDAKİ BU ZEKİ VE ÖZGÜN OKUMA DENEMELERİ, KURMACA İLE DENEME ARASINDAKİ SINIRI İHLAL EDİP MELEZ BİÇİMLER YARATIYOR.

EVEREST
www.everestyayinlari.com
/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari

2016 THG 0229118 EGH

9 786051 419756