İMGENİN ZAMANI: SANAT HAFIZA DİRENİŞ

EDİTÖR:
EDA
SEZGİN

İMGENİN ZAMANI

SANAT
HAFIZA
DİRENİŞ

ÖZKAN AGTAŞ

EMRE ZEYTİNOĞLU

BARIŞ ACAR

GÖKSEL AYMAZ

RAHMİ ÖĞDÜL

SİMGE ÖZER PINARBAŞI

NAZLI PEKTAŞ

MUNİSE NUR AKTAN

CORPUS


C R
P U S

Eda Sezgin

1983 İstanbul doğumlu editör ve yazar. 2011 yılında Beyoğlu Anadolu Lisesi, 2006 yılında Marmara Üniversitesi Fransızca Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü'nden mezun olan Sezgin, eğitimine Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi Bölümü'nde devam etti. Eylül 2007-Temmuz 2018 tarihleri arasında Gençsanat dergisinde editör olarak çalıştı. Eşzamanlı olarak sanat alanında sanatçı monografisi, sanat teorisi, sergi kataloğu ve kurumsal yayınlar olmak üzere çeşitli türlerde bağımsız editörlük çalışmalarını sürdürüyor. Sezgin'in editörlüğünde yayımlanmış başlıca kitaplar arasında; *İmgenin Zamanı: Sanat, Hafıza, Direniş (2018), Desen Günce Nevhiz (2018), Nevhiz (2018) Titreşimlerin Büyüsü: Bir Devrim Erbil Kitabı (2018), Sanat, Eleştiri ve Bazı Şeyler (Emre Zeytinoğlu, 2017); Orhan Peker: Kedimle Geçen Günler (2013*) ve *Altan Çelem (2011)* ile *Baksı Müzesi'nin yayınları Hüsamettin Koçan: Ayağımdaki Diken (2017), GED: Baksı'da 10 Yıl (2016); Miro'ya Açılan Heykelli Yol (2014), Baksı: Bir Boşluğa İşaret Bırakmak-Mesafe ve Temas (2013)* yer almaktadır. *Beyza Boynudelik (Sahte Karşılaşmalar Alanı, 2010); Turgut Yüksel (Savunma Sanatları, 2012)* ve *Basako'nun (Sırça Fanus, 2017)* sergi katalog yazılarını kaleme aldı. *Gençsanat, Artist, Birgün Kitap* ve çevrimiçi yayın *Manifold*'da yazılar yazdı. Sezgin'in ilk kitabı *"Herbaryum: Bir Günce Denemesi"* 2015 baharında yayımlandı. Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği (AICA) Üyesi.

EDİTÖR: **EDA SEZGİN**

SANAT İMGENİN HAFIZA ZAMANI: DİRENİŞ



ÖZKAN AGTAŞ

EMRE ZEYTİNOĞLU

BARIŞ ACAR

GÖKSEL AYMAZ

RAHMİ ÖĞDÜL

SİMGE ÖZER PINARBAŞI

NAZLI PEKTAŞ

MUNİSE NUR AKTAN

Corpus Yayınları No: 22
Sanat / Kuram / Belge: 15
İmgenin Zamanı: Sanat, Hafıza, Direniş

Özkan Agtaş
Emre Zeytinoğlu
Barış Acar
Göksel Aymaz
Rahmi Öğdül
Simge Özer Pınarbaşı
Nazlı Pektaş
Munise Nur Aktan

Editör **Eda Sezgin**

Kitap Tasarımı **Savaş Çekiç**
© Corpus Yayınları, 2018
1. Baskı **Kasım 2018**
ISBN 978-605-81714-7-3
Yayıncı Sertifika No: 32752

Baskı ve Cilt
Doğa Basım
İ.O.S.B Turgut Özal Cad. Çelik Yanal Endüstri Merkezi No:117 / 2A-2B
İkitelli-Başakşehir / İSTANBUL
Tel: 0212 407 09 00 (pbx) Faks: 0212 407 09 02
Matbaa Sertifika No: 25642

Corpus Yayınları
Alemdar Mahallesi Çatalçeşme Sk. Üretmen Han
No: 27 / 201 Cağaloğlu Fatih İstanbul
0537 795 16 21
corpusyayinlari@gmail.com
www.corpusyayin.com

SANAT

İMGENİN

HAFIZA

ZAMANI:

DİRENİŞ

Barış Acar (1977, Aydın)
Ortaöğrenimini İzmir Atatürk Lisesi'nde tamamladı. Bir süre Fizik Mühendisliği öğrenimi gördükten sonra Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'ne geçiş yaptı ve bu bölümü tamamladı. Sanat tarihi kuramı üzerine yüksek lisans tezini Ankara Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü bünyesinde hazırladı. 1997 yılından itibaren sanat kuramı, edebiyat ve sinema üzerine odaklanan çalışmaları, alanındaki birçok dergide yayımlandı. Ortak kitap ve katalog çalışmalarının yanı sıra *Pıhtı* (2012, Komşu Yayınları) adlı bir deneysel öykü kitabı ve Türkçe-İngilizce çift dilli olarak hazırlanmış *Toz* (2016, Ve Yayınevi) adlı haikuları ile çağdaş sanat üzerine kaleme alınmış *Procrustes'in Yatağı* (2015, Monokl Yayınları), *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar* (2016, Sel Yayıncılık) *Ekphrasis Üçlemesi* (Corpus Yayınları, 2018) ve *Selected Writings From Ekphrasis: Passages Between the Visible and the Sayable* (Corpus Yayınları, 2018) adlı kitapları bulunmaktadır. Halen Viyana Üniversitesi Sanat Tarihi Enstitüsü'nde doktora araştırmalarını sürdürmektedir.

Emre Zeytinoğlu (1955, İstanbul)
1980 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Seramik Bölümü'nden mezun oldu. 1980'li yıllardan bugüne dek sanat alanında öncelikle kitap ve dergi-gazete yazıları olmak üzere sergi, belgesel, radyo programı gibi farklı türlerde üretimler gerçekleştiren Zeytinoğlu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde "Sanat, Kuram ve Eleştiri", "Sanat ve Tasarım Kültürü", "İdeolojik Metinler ve Sanat" ile Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde "Sanat Kuramları Üzerine" başlıklı dersleri veriyor. Bugüne dek yayımlanmış eserleri arasında *Pisuarın*

Bir Dekonstrüksiyonu (1. Basım: 1994, Bağlam Yay.; 2013, Minör Yay.), *Kavramın Sınırlarında* (Ali Akay ile, 1998, Bağlam Yay.), *Sanatın Suç Ortaklıkları* (1. Basım: 2003, Bağlam Yay.; 2016, Belge Yay.), *Uyku Tulumunda Spor* (2004, Telos Yay.), *Sanat Üzerine Yersiz Yorumlar* (2008, Bağlam Yay.), *Bir Boşluğa Mesafe Bırakmak: Mesafe ve Temas* (2013, Baksı Kültür Sanat Vakfı Yay.), İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat (2014, Ayrıntı Yay.), *Sanat, Bazı Şeyler ve Eleştiri* (2017, Corpus Yay.) yer almaktadır.

Göksel Aymaz (1969, İstanbul)
Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü'nde öğretim üyesi. İstanbul Üniversitesi'nde Sosyal Antropoloji okudu. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "Aydın ve Toplum İlişkisi Açısından Türk Romanında Küçük Burjuva Etiği" adlı çalışmasıyla yüksek lisans; "Sanatsal Üretimin Toplumsal Oluşumu: Nâzım Hikmet ve *Memleketimden İnsan Manzaraları* Örneği" adlı çalışmasıyla doktorasını tamamladı. *Varlık*, *Evrensel Kültür*, *Hürriyet Gösteri*, *Virgül*, *Defter*, *Radikal İki*, *Milliyet Sanat ve Cumhuriyet Pazar*'da sanat, sinema, gündelik yaşam, toplumsal kuram ve kültür sosyolojisi içerikli yazılar yazdı. *Kalabalığın İçinde Kalabalıkla Beraber: Nâzım Hikmet ve Memleket* (2012, Komşu Yay.) çalışmasıyla Nâzım Hikmet Araştırma Ödülü'nü (2013) aldı. *Popüler Gerilim* (2004, Yeni Hayat Kütüphanesi Yay.), *Bilebilmenin Mutluluğu* (2012, Parşömen Yay.; 2018, Manos Yay.) kitaplarının yazarı olan Aymaz, *Kentte Sinema Sinemada Kent* (2004, Yeni Hayat Kütüphanesi Yay.; 2014, Paleş Yay.) kitabının da editörlüğünü üstlendi.

Munise Nur Aktan (1985, İstanbul)
Marmara Üniversitesi Fransızca Siyaset Bilimi ve Kamu

Yönetimi (Science Polltique) Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisansını Galatasaray Üniversitesi Siyaset Bilimi Bölümü'nde gerçekleştirdi. BirGün Kitap ve Ayrıntı Dergi başta olmak üzere bugüne dek çeşitli yayınlarda dosya editörlüğü ve çeviriler yaptı; pek çok makale ve kitap eleştirisi kaleme aldı. Doktora çalışmasını Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Siyaset Bilimi Bölümü'nde sürdürmekte olan Aktan, aynı zamanda İstanbul'da çeşitli vakıf üniversitelerinde "Türkiye'nin Toplumsal ve Ekonomik Yapısı", "İnsan Hakları", "Sosyal Antropoloji" ve "Gençlik Sosyolojisi" derslerini vermektedir.

Nazlı Pektaş (1975, Edremit)
Sanat tarihçi ve eleştirmen. Lisans eğitimini Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde (1998), yüksek lisansını Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümü'nde (2008), sanatta yeterliğini ise Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nde (2013) tamamladı. Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde dersler verdi; hâlen Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yarı zamanlı öğretim görevlisidir. Cumhuriyet gazetesinde; Sanat Dünyamız, Art Unlimited, İstanbul Art News, Rh+, Artful Living gibi basılı ve çevrimiçi sanat yayınlarında yazılar yazan, sanatçı kitapları ve sergi katalogları kaleme alan Pektaş, Türkiye'de kültür ve sanata emeği geçen isimlerle yaptığı söyleşileri 2017 yılında, *Bellek / Emek* (Yapı Kredi Yayınları) isimli kitabı ile bir araya getirdi. Zeynep Direk'in yayına hazırladığı, Yapı Kredi Yayınları Cogito dizisinden çıkan *Cinsiyeti Yazmak* (2016) isimli kitapta "Ana Mendieta'nın İzleri"; Nagihan Çakar Bikiç ve Ferhat Özgür'ün derlediği Doruk Yayınları tarafından yayımlanan *Belgesel / Kısa Film / Video Sanatı* isimli kitapta

"Hakikati Alt Etmek: Rezan Yeşilbaş, Cengiz Tekin ve Ferhat Özgür'ün Yapıtlarında Hayat, Oyun ve Mana" isimli makaleleriyle yer aldı. Marmara Üniversitesi Cumhuriyet Müzesi ve Sanat Galerisi'nde Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından düzenlenen "A4" başlıklı serginin küratörlüğünü üstlendi. 2012 yılından bu yana Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Derneği Türkiye Şubesi (AICA Türkiye) üyesidir.

Özkan Agtaş (1975, İstanbul)
İstanbul Kabataş Erkek Lisesi'nin ardından, Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Matematik okudu. Yüksek lisans ve doktora çalışmalarını ise Siyaset Bilimi alanında, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde yaptı. Aynı fakültede, Siyasal Davranış kürsüsünde çalışmaya devam etmektedir. *Ceza ve Adalet* (2013, Metis Yayınları) başlıklı bir kitabı bulunmaktadır.

Rahmi Öğdül (1960, İstanbul)
Yaşamını İstanbul'da öğretim görevlisi, sanat- kültür eleştirmenliğii ve radyo programcılığı yaparak sürdürmektedir. İstanbul Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Biyoloji Bölümü'nden mezun oldu. Aynı üniversitenin Deniz Bilimleri Enstitüsü'nde yüksek lisansını tamamladı. Uzun yıllar İstanbul Üniversitesi Su Ürünleri Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak çalıştıktan sonra çalışmalarını kültür, toplum, sanat, felsefe alanına kaydırdı. Hâlen Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nde lisans,ve yüksek lisans eğitiminde temel tasarım felsefesi ve beden-mekân ilişkisi üzerine dersler; İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde ise "Beden Temsilleri" ve "Doğa Temsilleri" başlıklı dersleri vermektedir. BirGün gazetesinde her cuma

kültür ve sanat yazıları yazıyor ve Açık Radyo'da on beş günde bir pazartesi günleri yayınlanan "Yolgeçen" adlı bir kültür-sanat programı hazırlayıp sunuyor. Ayrıca bir semt monografisi olan *Cerrahpaşa, Yedinci Tepe* (2010, Heyamola Yay.), Süreyyya Evren ile birlikte yazdıkları *Bağbozumları, Kültür, Politika ve Gündelik Yaşam Üzerine* (2002, Stüdyo İmge Yay.) ve yine birlikte derledikleri *Başka Bir Dünya Mümkün* (2002, Stüdyo İmge Yay.) başlıklı kitapları bulunmaktadır. Aralarında Rudolf Arnheim'ın *Görsel Düşünme* (Metis Yayınları), Andrew Ballantyne'in *Mimarlar için Deluze ve Guattari* (YEM), Philip Goodchild'ın *Deleuze ve Guattari /Arzu Politikasına Giriş* (Ayrıntı Yayınları) kitaplarının da bulunduğu çok sayıdaki kitabın İngilizceden Türkçeye çevirmenliğini üstlendi. Bedenin ve doğanın toplumsal ve sanatsal tarihi, toplumsal cinsiyet, Queer kuramı ve kültürel çalışmalar üzerine çalışmalarını sürdürmektedir.

Simge Özer Pınarbaşı (1963, İstanbul)
1980 yılında Kadıköy Kız Lisesi'nden, 1984 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü'nden mezun oldu. Aynı bölümde "Türkiye'de *Naive* Resim" konulu çalışmayla yüksek lisansını; "Türk Tahtları" adlı çalışmasıyla doktorasını tamamladı. Hâlen aynı üniversitenin Sanat Tarihi Bölümü'nde öğretim üyesidir. Çağlar Boyu Tahtın Simgesel Anlamları Işığında Türk Tahtları (2004, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.), *Kemal Özer İçin Anı Fotoğrafları* (2011, Yordam Yay.), *Dante'yi Betimlemek* (2015, Tekhne Yay.) adlı kitapların yazarıdır.

İçindekiler

17 Sunuş - **Eda Sezgin**

28 Guernica'nın İzinde: İnsan, Hayvan ve Şiddet - **Özkan Agtaş**

98 Bir Direnişçi Niçin Çiçek Atar? **Emre Zeytinoğlu**

124 Warhol'un Che'si, Che'nin Warhol'u Olur Mu? - **Barış Acar**

140 İkarus'un Düşüşü: Bir Arzu Manzarası **Göksel Aymaz**

158 Dalgalar Bizi Çağırıyor: Ilya Repin ve "İşte Özgürlük!" - **Rahmi Öğdül**

174 Halka Önderlik Eden Özgürlük: Alegori, Edebiyat ve Gerçek **Simge Özer Pınarbaşı**

202 Yeryüzü Çoğalırken Ölmek **Nazlı Pektaş**

214 "Güzellik Sokakta"· Direniş Kültürü ve Toplumsal Hafıza **Munise Nur Aktan**

231 Dizin

Sunuş

Eda Sezgin

İmgenin Zamanı

John Berger, *O Ana Adanmış*'ta "Bir resim ya da çizim, zamanı nasıl kuşatır?" diye sorar.[1] Bu soru, kesin ve net bir yanıtı olmadığı bilinerek sorulmuştur şüphesiz; ama bu sorunun peşine düşmek, bir resmi kuşattığını düşündüğümüz uzamsal ve zamansal sınırları bulandırma ve onların ötesine geçme ihtimalini taşır.

Berger'ı bu sorunun peşinden sürükleyen deneyim, babasının ölümüyle başlar. Babası öldüğünde, yanına gidip, onu "son bakışta" hızlıca yakalamaya çalışır. Bir yandan gözyaşlarına hâkim olamazken, öte yandan gördüğü sureti birebir, bir daha hiç kaybolmayacakmışçasına çizme telaşını yaşar. Bunu takip eden süreçte, bu çizimler ona ilkin sonsuz bir ayrılık duygusu verirken, sonrasında, o çizimlerdeki her bir detayı, babasına açılan birer kapı olarak nitelendirir. Ayrılık, Berger'ın deyişiyle, bir varış hâlini alır.
Bu minicik ve öznel deneyimden yola çıkarak Berger

[1] John Berger, *O Ana Adanmış*, Çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, Nisan 2009, s. 12.

resme dair şöyle bir saptamada bulunur: Resimler, tıpkı onun babası öldüğü zaman yaşadığı deneyim gibi, aslında belli bir zamana aittirler. Kuşkusuz bu sebeple tarihsel belge niteliği de taşırlar. Belli bir zamanı kuşatırlar. Ama zaman ilerledikçe, ortaya çıktıkları o zamanın ötesine geçerler; imgeler özgürleşir, deneyimlerle birlikte başka başka kapıları aralarlar ve onları kuşatan zamanın çerçevesinden sıyrılıp algının sonsuz denizinde kımıldanmaya başlarlar. Bu anlamda, onları "arayan", kendi zamanı ve deneyimi içinden yeniden okumaya teşebbüs eden her "bakış", başlı başına estetik bir deneyim ve imgenin süreğenliğini amaçlayan dirimsel bir jesttir.

İmgelerin, tıpkı öznel deneyimlerde olduğu gibi, toplumsal deneyimler olarak da, doğdukları ve serpildikleri maddi bağlamları vardır şüphesiz. Ancak bu, kolektif hafızada yer etmiş imgelerin, maddi bağlamlarına sıkı sıkıya yapışık ve dural varlıklar oldukları anlamına gelmez. Peter Burke, *Tarihin Görgü Tanıkları*'nda imgelerin ne toplumsal gerçekliğin bir yansıması ne de toplumsal gerçeklikten kopuk bir göstergeler sistemi olup, bu iki uç noktanın arasında muhtelif konumlarda yer aldıkları bakışını benimser.[2] Barthes da yapıtın, toplumları her zaman onların içinde yolculuk ederek aşacağını belirtir ve "Bir yapıt, farklı insanlara tek bir anlamı dayattığı için değil, aynı simgesel dili konuşan tek bir insana, farklı

[2] Peter Burke, *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa Tarihin Görgü Tanıkları*, Çev. Zeynep Yelçe, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 207.

zamanlarda farklı anlamlar sunabildiği için 'ebedîdir'" der.[3] Anlam dünyasının sınırları her zaman değişken, hareketli olan imge, hep aranan, ele geçemeyen ve fethedilemeyendir. Şimdi Berger'ın "Bir resim, zamanı nasıl kuşatır?" sorusuna; "zamanın içinden geçerek" diye bir yanıt sunabiliriz -"kuşatma"nın anlam olarak ortaya koyduğu çevreleyen, sınırlayan, açık kapı bırakmayan varlığının aksine. Dolayısıyla zamanın içinde yol almak, imgenin, onu kuşatmaya meyleden zamana direnişi olarak yorumlanabilir. Tam da sebeple imgeler, hangi zamanda ve hangi maddi koşullarda doğmuş olurlarsa olsunlar, her zaman onları aşıp toplumsal ya da bireysel direnişlerin eşlikçileri olma potansiyelini taşırlar ve böyle olagelmişlerdir de... Ve yine tam da bu sebeple, imgenin kolektif hafızası hep esnek ve akışkandır.

İmgenin Zamanı: Sanat, Hafıza, Direniş; bu bağlamda, "direnme" olgusuna imgeler üzerinden eğilmeyi ve zaman içinde sıçramalar ve sapmalarla ilerleyen bir izlekle, imgenin kolektif hafızasına bakmayı amaçlıyor. Stefan Zweig'ın deyişiyle "yıldızın parladığı tarihsel anlara"[4] ve onları kuşatan zamanın ötesine geçerek "zamana direnen imgelere", evrenselleşmiş ikonlarda ifadesini bulan "imgelerle direnme" pratiğine adadığımız bu çalışma kapsamındaki yazılar, 2014 yılında bu kitap projesine özel olarak sipariş edildi. Bu çalışmayı bir

[3] Roland Barthes, *Eleştiri ve Hakikat*, Çev. Elif Bildirici-Melike Işık Durmaz, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 45.
[4] Bkz. Stefan Zweig, *Yıldızın Parladığı Tarihsel Anlar*, Çev. Deniz Banoğlu, Yordam Kitap, İstanbul, 2013.

yapıt okuması olarak tanımlamak, indirgemeci bir yaklaşım olur. Onu daha ziyade, tarihte bir süreklilik arz ettiği kadar, aynı zamanda sapma da yaratan "direnme" olgusunun "jestüel" bir okuması olarak nitelendirmek, kitabın amacına ilişkin daha doyurucu bir bilgi sunacaktır. İmgeleri zamanlar arası kılan jestlerdir ve tam da bu sebeple yapıtlar ve dolayısıyla imgeler birer estetik deneyim olarak asla durağan değillerdir. Öte yandan, bu kitap, şüphesiz bugünden geçmişi selamlamak, yüzyıllar öncesindeki çağrılara bugünden bir ses vermek, bir anlamda sesleri buluşturmak ve bu buluşmanın deneyimini paylaşmak arzusunu da taşıyor.

Kitabın ilk bölümü Picasso'nun *Guernica*'sına ayrılıyor. Özkan Agtaş, bu bölümde, bu yapıtın izinde insan, hayvan ve şiddet kavramlarını yeniden ele alıyor ve şu soruyu soruyor: "Ömrü üç çeyrek asrı bulan bu eser hakkında, onda karşımıza çıkan bütün çarpıcı figürler hakkında, hangi sembolün ne anlama geldiği, hangi işaretin nasıl yorumlanması gerektiği vs. üzerine yürütülen ikonografik tartışmalar içerisinde tüketilmemiş, çözümlenmeden bırakılmış bir şey kaldı mı acaba?" Bu birikimin bir yapıtı zamanlar içerisinde yeniden üretmesinin yanı sıra yapıt üzerinde muazzam bir yük de oluşturduğu çelişkisinden hareketle, jestlere dayalı bir *Guernica* okuması gerçekleştiriyor. İnsan ile hayvanı bir boğa imgesi üzerinden, birbirine yansıyan tüm siluetleriyle birlikte tartışıyor.

Emre Zeytinoğlu "Bir Direnişçi Niçin Çiçek Atar?"

başlıklı II. bölümde, Banksy'nin çiçek atmak üzere olan direnişçisi ile onun atıfta bulunduğu, Edward Said'in Babel Fatma sınır kapısında çekilmiş, Filistin direnişinin önemli bir simgesi hâline gelmiş, taş atmak üzere olduğu görüntüsü arasında jestüel bir okuma gerçekleştiriyor. Taş ve çiçek imgelerinin direnişle özdeşleşmiş anlamları üzerinden "entelektüel" kavramına bakıyor. Said'in özelinde, entelektüelin, "kamusal" olan ile "özel" olan arasında parçalanma riskini barındırah jestini düşünürken de Banksy imzalı söz konusu iş üzerinden şu soruyu soruyor: "Bu direnişçi neye karşı direniyor?"

III. bölüm'de Barış Acar direnme olgusunu bir kimlik ikilemi üzerinden sorunsallaştırıyor: Korda'nın cenaze töreninde fotoğrafladığı militan Che ile tişörtlerde karşımıza çıkan Che aynı kişi midir? Acar, Andy Warhol'un *Che* isimli yapıtını ele aldığı bu bölümde bu soruya "hem aynı kişidir hem değildir" diye yanıt veriyor. Burada Che, "tam olarak gösterenin gösterilenden bağımsızlaşmasının, bu anlamda imgenin bağlam değişimi aracılığıyla iktidarlar tarafından arzu edilen hegemonya ilişkilerine dahil edilebileceğinin göstergesidir." *Che* aslında Warhol tarafından değil; Gerard Malanga tarafından "sahte" bir Warhol olarak üretilmiş, ancak bu durum sonradan açığa çıktığında Warhol tarafından sahiplenilmiş bir Warhol yapıtı. Bir imgeyi dönüştürerek sanatın yüce estetiğine ve mevcut piyasa ilişkilerine çomak sokan Warhol'u devrimci jest içinden düşünen Acar, "Warhol'un Che'sl" diye

anılagelen bu yapıta atıfla "Che'nin Warhol'u" tabirini kullanmayı yeğliyor.

Pieter Bruegel'in (Baba) *İkarus'un Düşüşü*'ne ayrılan IV. bölümde ise Göksel Aymaz, bu yapıtı, kendi hayatından bir kesit, Ünsal Oskay'la bir "karşılaşma" ekseninde entelektüelin kimsesizliği üzerinden okuyor. Bruegel'in yapıtında, neredeyse gözden kaçacak küçük bir detay olarak kurgulanan, ama sanat ve düşünce tarihinde, ışığa doğru kanat çırpması nedeniyle entelektüelin bir imgesi olagelen İkarus'un düşme jestini, Aymaz, bir arzu manzarası olarak ele alıyor. Yunan mitolojisinden bir öyküyü bu yapıtıyla tamamen kendi çağına taşımış olan Bruegel, resmin merkezine İkarus'u değil çift süren köylüyü koyar. Onun, mutlak bir kayıtsızlık olarak "güncellediği" İkarus'u, sabit bir ontoloji olarak değil farklı olasılıklara açılan bir kapı olarak okuyor Aymaz da; üstelikle Decameron'a, Gogol'a, Dostoyevski'ye ve hatta Chaplin'e selamla.

Rahmi Öğdül, kitabın V. bölümü "Dalgalar Bizi Çağırıyor!"da, Ilya Repin'in *İşte Özgürlük!* isimli yapıtına beden temelli bir perspektiften yaklaşıyor. Su ve iktidar ilişkisi bağlamında suyun bir form kırıcı ve dönüştürücü olarak varlığını Caspar David Friedrich'in *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* ile Repin'in söz konusu yapıtı üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alırken, suyu seyretmekten suyun içine dalmaya yönelen jesti ve direnişin "neşe"sini tartışıyor.

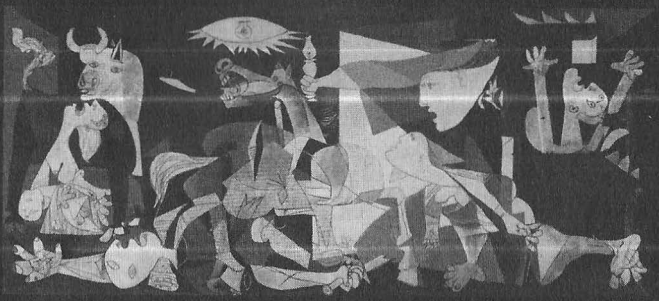
Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Özgürlük* isimli yapıtı, döneminin güncel olaylarından birini betimlemekle beraber, bu resimden bahseden hemen her kaynak onu bir alegori olarak nitelendirir. Simge Özer, VI. Bölümde, söz konusu yapıttaki elinde bayrak tutan kadın figürün, onu önceleyen yapıtlar izleğinde, bir tanrıçadan nasıl Cumhuriyet'in simgesi bir özgürlük figürüne dönüştüğünün izini sürüyor. Söz konusu direnişten beslenen ve aynı zamanda da direnişi besleyen imgenin antik zamanlardan bugüne uzanan devingen serüvenini, yapıtın ortak hafızadaki yeri ve edebiyat ile ilişkisi bağlamında ele alıyor.

Delacroix'nın çağdaşı Jacques-Louis David'in *Marat'nın Ölümü*'ne ayrılan VII. bölümde ise Nazlı Pektaş, Marat'nın ölüm anında sarkan kolundan yola çıkıyor ve sanat tarihindeki sembolik jestlerin gündelik hayata sızışını ve bellekte hep asılı duruşlarını günce notlarıyla iç içe geçen deneysel bir metinle ortaya koyuyor. "Yeryüzü Çoğalırken Ölmek" başlıklı bölüm, döneminde direniş bağlamında "ölüm"ü soylulaştıran Marat'nın bedenini, belleklerde bir uyanış imgesi, geleceğe açılan bir kapı olarak ele alıyor.

Süreç odaklı okumalardan sonuncusu ise direnişin en ikonik simgelerinden biri olan, hafızada hem bir görsel hem de bir slogan olarak 1968 hareketleriyle özdeşleşen *Güzellik Sokaktadır*'a ayrılıyor. 1968'in yakından tanığı olarak Bernardo Bertolucci, o dönemin ruhunu taşıyan filmi *The Dreamers*'ta, Delacroix'nın

Halka Yol Gösteren Özgürlük yapıtındaki malum kadın figürün kafasına Marilyn Monroe kafasının yapıştırıldığı karnavalesk bir direniş tavrına dikkat çekiyordu. VIII. bölümde, direnişi, "sokak" ile olan organik ilişkisi bağlamında ele alan Munise Nur Aktan, Bertolucci'ye selamla, bu evrenselleşmiş sloganın yeşerdiği toplumsal arka planı zamanlararası bir okumayla tartışıyor. "Güzellik Sokakta: Direniş Kültürü ve Toplumsal Hafıza" başlıklı bu son bölüm, direniş kültürünün bugüne mirasını kavrayabilmek için, dünün toplumsal hareketlerine, özelde gençlik hareketlerine, Gezi Hareketi ekseninde sokak ve direniş pratiklerine bakıyor.

Sunuşu, bu çalışmanın bir fikir olarak doğumuna sebebiyet veren bir karşılaşmayı paylaşarak bitirmek istiyorum. *İmgenin Zamanı: Sanat, Hafıza, Direniş*'e ilişkin ilk titreşim, Gezi olayları esnasında çekilmiş ve Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* isimli yapıtıyla yan yana konularak şaşırtıcı ama bir o kadar gönendirici addedilen birtakım ikonik karelerden doğdu. Özellikle sosyal medyada yan yana konulup hızla yayılan ve kadınların ön planda olduğu bu kareleri üstünkörü bir güncelleme olarak nitelendirmek de pekâlâ mümkün. Ancak bir araya getirilmiş bu görseller bağlamında es geçilmesi mümkün olmayan şey şuydu: "geçmiş" imgelerin, bugünün karşılaşmaları ve deneyimleri ile açığa çıkan potansiyeli; bir başka deyişle onları kuşatan zamanın ötesine geçişleri. Ve her zaman bir açılım ihtimali olarak bizi kuşatan zamanın ötesi...



Pablo Picasso (1881-1973), Guernica, 1937.

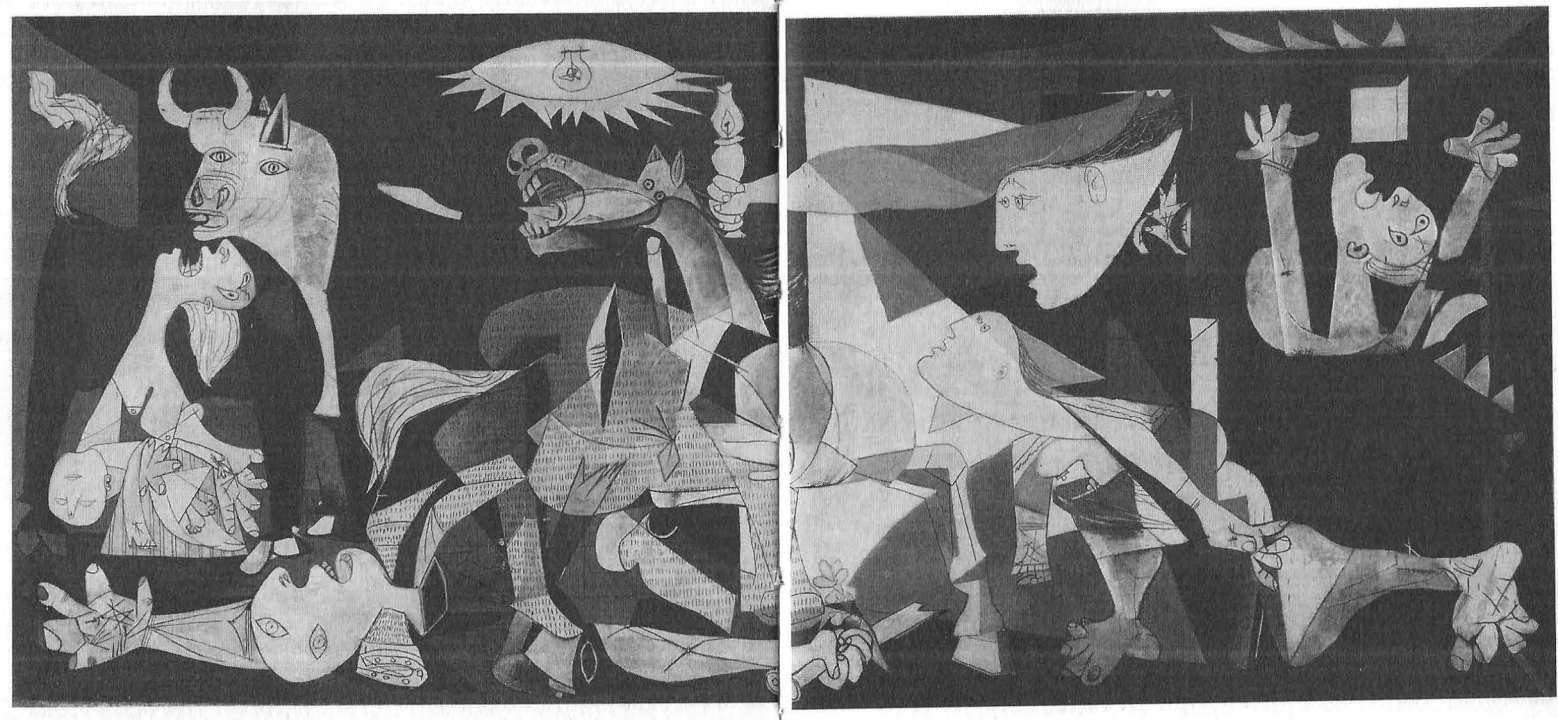
Guernica'nın İzinde: İnsan, Hayvan ve Şiddet

Özkan Agtaş

1

Hegel, Heidelberg ve Berlin'de estetik üzerine verdiği derslerin[1] bir kısmını da heykel sanatına ayırmıştı, mimarinin ve romantik sanatların (müzik, resim ve şiir) yanı sıra. Burada, fakat özellikle de heykelin ideal biçimine odaklanmış mülahazalarında, Hegel[2], tinsel olan ile bedensel olan arasındaki bağıntıya dair asli bir sorunun heykelciliğin icrasında taşıdığı öneme dikkat çekiyordu: insan formunu tinsel bir şeyin ifadesi hâline getirmek! İşte, heykelcilikten beklenen budur. Ve *yüz* de, bu görev için tahsis edilmiş ayrıcalıklı yerdir: Tinin ifadesi en nihayetinde bütün bir bedene dağılmak ve nüfuz etmek zorunda olsa da, onun ilk ve asıl yoğunluk kazanması gereken yerdir yüz. Hegel, bu söylenenlerin sarih bir temsilini Yunan profilinde buluyordu. Yunan

[1] "Vorlensungen über die Ästhetik (Estetik Üzerine Dersler)", 1835. Bkz. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Cilt II, çev. T. M. Knox, Clarendon, Oxford, 1975.
[2] Hegel, *a.g.e.*, s. 727-750.



profilini karakterize eden şey (ki bu aynı zamanda, ona belirli bir ideallik ve güzellik atfedilmesine neden olan şeydir de) alından başlayıp buruna doğru inen, neredeyse düz ya da hafifçe kıvrılmış kesintisiz dikey bir hat ile burun kemiğinin başlangıcından duyma kanallarına doğru uzanan yatay bir hattın dik açıyla yaptığı kesişimdi. Yunan heykel sanatına hâkim olan bu estetik üslubun, aslında geçerliği anatomik bakımdan da kanıtlanabilir bir kuralı takip ettiğini söylerken Hegel, Hollandalı bir anatomist ve fizyolog olan Petrus Camper'in çalışmalarına atıfta bulunuyordu. Camper, yaptığı incelemede[3], insan yüzünü kateden bu hattın bir güzellik çizgisi oluşturduğu sonucuna varmıştı; zira ona göre bu, insan yüzü ile hayvan yüzü arasındaki dikkate değer farkı temsil ediyordu: Hayvanlarda ağız ile burun kemiği, insanda olanın aksine hemen hemen düz bir hat üzerine yerleşmişti. Ve nitekim burun kemiğinin başlangıcı ile üst çene arasındaki çizgi de kafatasıyla bir dik açı değil, yine insandan farklı olarak bir dar açı oluşturuyordu. Bu noktada Hegel, Camper'in incelemesinden aldığı destekten de hareketle, bir hayvanın kafa yapısında başat rol üstlenmiş olan yeri ilan eder: *Ağız;* alt ve üst çene kemikleri, bunlara gömülü dişler, dil ve bunların hepsini çalışan bir makineye dönüştüren çiğneme kaslarından mürekkep bir öğütme aracı. Nitekim diğer her şey de, merkezinde ağzın bulunduğu bir düzenleme dahilinde

[3] "Oratio de pulchro physico (Fiziksel Güzellik Üzerine Söylev)", 1766. Bkz. *A.g.e.*

onun hizmetine sunulmuş şekilde dağılır, öyle ki bütün bir hayvan organizması ağızdan hareketle anlaşılabilir. Fakat burada kesin olan şey, tinselliğe dair herhangi bir ifadenin mutlak noksanlığıdır; bir hayvanın kafa yapısı, bütünüyle doğal ihtiyaçlara ve onların tatminine göre şekillenmiştir, dolayısıyla herhangi bir tinsel anlamdan ve ona karşılık gelen herhangi bir ideal görünüşten mahrumdur.[4] Oysa insan için bu söylenemez, zira insan yüzü bir başka odağa sahiptir: alın (düşünsel yetiye işaret edecek şekilde) ve bilhassa da gözler (ruhun Ifadesini gösteren). *Göz*, tinin ifadesini bulduğu, görünüverdiği, yoğunlaştığı yerdir; ağız (ve diğer şeyler) ise artık ikincildir ve bu defa tinsel bir karakterin aktarılmasının hizmetine verilmiştir; tıpkı Yunan heykel sanatında ifadesini bulduğu üzere. Yunan profili, yüklendiği bu görevi, alın ile burun arasındaki, yani yüzün üst kısmı ile alt kısmı arasındaki geçişi, yumuşak ve kesintisiz şekilde, etkileyici bir uyum içerisinde takdim ederek yerine getirir: Burun örneğin, basitçe ağzın bir eklentisi ve beslenme amelinin hizmetine verilmiş bir işlevin taşıyıcısı değildir; o artık tinsel kısma daha yakındır, üstelik küçük hareketlerle büründüğü her biçim, bazı yargıları, bazı duyguları ifade etmenin ve aktarmanın süratli yollarına dönüşebilir pekâlâ (kibir, küstahlık, burnu büyüklük gibi). Ağız da artık yalnızca açlığı ve susuzluğu gidermenin bir aracı değil, aynı zamanda tinsel birtakım hâllerin, duygu durumlarının ve tutkuların ifadesini bulduğu yerdir (konuşmak, kahkaha

[4] A.g.e., s. 728.

atmak, iç çekmek gibi).[5] Velhasıl: Ağız, tinsellikten yoksun hayvan yüzünün ayrıksı öğesidir; göz ise, tinselliğin insan yüzünde ifadesini bulduğu asıl yer.

1929 ve 1930 yılları boyunca bu temalar, Hegel'le olan müzmin ve gerilimli, üstelik Alexandre Kojève'in seminerlerine katıldıktan sonra oldukça çetrefil bir hâl de kazanacak olan, içerisinde Hegel'den hem büyüleneceği hem de ona karşı güçlü bir direnç geliştireceği muhasebesinin bu erken evrelerinde Georges Bataille'ın da gündemindeydi.[6] O yıllarda Paris'teki sürrealist camiada dikkate değer şekilde kabul gören bir derginin editörlüğünü yürütüyordu Bataille: *Documents* (özellikle arkeoloji, güzel sanatlar ve etnografi alanındaki çalışmalara odaklanan bu dergi, 1929 yılında yedi, 1930 yılında ise sekiz sayı olmak üzere, on beş sayı yayımlandıktan sonra kapanacaktır). Bataille'ın burada çok sayıda metni yayımlandı ve hatta derginin editoryal kadrosu içerisinde daha ilk sayıda patlak veren bir gerilimi çözüme bağlamak üzere düşünülmüş sürekli fakat bir bakıma tecrit edilmiş bir kısmın yazarlığını da üstlendi. Derginin temel izleğini sekteye uğratabileceği söylenen bazı düzensiz ve aykırı öğeler hakkındaki muhafazakâr endişe, Bataille'ın (Michel Leiris, Marcel Griaule, Carl Einstein ve başkalarıyla birlikte) hem "aşırı" görüşlerini dile getirebileceği hem de derginin ana kısmını

[5] *A.g.e.*, 730.
[6] Bkz. Lisa Florman, *Myth and Metamorphosis: Picasso's Classical Prints of the 1930s*, MIT, Cambridge, 2000, s. 148.

eleştirebileceği ayrı bir platformun, yeni ve tuhaf bir sözlüğün doğmasıyla sonuçlanmıştı: "Dictionnaire Critique".[7] Bataille, "Eleştirel Sözlük" için on altı madde yazdı: "Siyah Kuşlar"; ki bu aslında Negro/ Zenci hakkında bir maddedir, "Mezbaha", "Müze", "Materyalizm", "Toz", "Biçimsiz", "Talihsizlik" gibi. Bunların arasında "Göz"[8] ve "Ağız"[9] maddeleri de bulunuyordu.[10] Bataille, her ikisini de kendi sınırlarına doğru sürükleyecek ve anlamlarını uçurumda sınayacaktır.

Göz. Artık göz, Hegel'deki tinsel zarafetinden çok şey yitirmiştir. Bataille, bu sözlük maddesinde kendisi tarafından yazılan kısma (Bataille'ın metni dışında, biri anonim, diğerleri ise Robert Desnos ve Marcel Griaule tarafından yazılmış üç ayrı metin daha vardır) şu altbaşlığı vermeyi uygun görmüştü: *Friandise cannibale.* Bataille, "yamyam şekeri" diyerek elbette gözü, insan gözünü kastediyordu! Bu ifade, meşhur İskoç yazar Robert Louis Stevenson'un Pasifik seyahati hakkında yazdığı (ölümünden sonra basılan) bazı metinlere dayanıyordu.[11] Burada Stevenson, yamyamlık bahsini açtığı 11. bölümde, Tahiti'ye ait bir eski zaman anlatısına göndermede bulunuyor ve kurban olarak bir insanın

[7] Bkz. Alastair Brotchie, "Giriş", George Bataille, *Encyclopaedia Acephalica: Critical Dictionary and Related Texts*, Atlas, Londra, 1995.
[8] Bkz. "Œil", *Documents*, Cilt 1, No: 4, 1929.
[9] Bkz. "Bouche", *Documents*, Cilt 2, No: 5, 1930.
[10] Batallle, *a.g.e.*, s. 45-47, s. 62-64.
[11] Söz konusu yapıt: Robert Louis Stevenson, *in the South Seas,* 1896, aktaran Bataille, *a.g.e.*

seçildiği her durumda, kurbanın gözlerinin usulen şefe sunulduğu bilgisini aktarıyordu; imtiyazlı konuğa yönelik gösterişli bir ikram, yalnızca onun damak zevkine hitap eden bir tat, yalnızca onun tüketimine açık bir lüks olarak (Stevenson'un ifadesiyle, "a delicacy to the leading guest"). Bataille, Stevenson tarafından aktarılan kurban ritüelinde şefe tanınan ayrıcalığı abartılı bir nüktedanlıkla yeniden ele alarak, yani gözü âdeta bir yamyam bonbonuna benzeterek, gözdeki dehşet verici yan ve (aynı anlama gelmek üzere) biz uygar insanların göze atfettiği tinsel değer ile oynamak istiyordu belli ki: Bu hâliyle göz, ağız tarafından kapılmıştır, üstelik de alelade bir keyif nesnesiymiş (lezzetli bir şeker?) gibi. Pekâlâ şunu varsayabiliriz ki, diğer şeylerle kıyaslandığında gözün yenmesini hem daha ürkünç hem de daha ayrıcalıklı hâle getiren şey, ona yüklenen bu tinsel anlam olmalıdır. Hegel'in aksine Bataille, gözü insanın bir alameti olarak veya tinselliğin bir taşıyıcısı olarak öne çıkarmak yerine, onu insan deneyiminin, uygarlık deneyiminin karanlık eşiğine doğru çekme niyetindeydi: Uygar insan, dehşetin çoğu kez izah edilemez keskinliğiyle nitelenen bir varlıktır ve bunların içerisinde belki de en hayret verici olanıdır göz korkusu! Göz, gerek hayvanda gerekse insanda şüphesiz en baştan çıkarıcı olan şeydir ve tam da bu yüzden, dehşetin daima kenarındadır. Bataille, bir kadın gözünün usturayla kesilip açıldığı anı gösteren ilk sahnesiyle izleyicisini dehşete düşüren *Un Chien Andalou*

adlı filmde[12], gözdeki bu müphem ikili yanın bütün kışkırtıcılığıyla kendini sergilediğine dikkat çekiyordu. Ve göz, sahip olduğu aynı korkutucu ve tedirginlik verici düzeyi, vicdanın gözü (*l'œil de la conscience*) veya polisin gözü (*l'œil de la police)* hâlini aldığı durumlarda da korumaya devam edecektir.

Ağız. Hegel gibi Bataille da, hayvanın ağızdan başladığını söyler: Ağız, hayvanın pruvasıdır, onun en canlı ve en korkutucu yeridir. Ve insan için aynı şeyin söylenemeyeceği konusunda da Bataille, Hegel'le aynı fikirdedir: Hayvanın sahip olduğu kadar basit değildir insanın yapısı, hatta insanın nereden başladığını söylemek bile mümkün değildir. Hegel yine yankılanır: Evet, insan nihayetinde kafatasının tepe noktasından başlar, fakat burası aslında pek de dikkat çekecek bir yer değildir. Mutlaka bir başlangıç noktası belirlememiz gerekiyorsa, bu, gözlerdir ve hayvanda ağzın üstlendiği dikkat çekici rolü bu defa gözler ve alın kapmıştır (lakin yukarıda bahsedildiği üzere, Bataille göze atfedilen bu rolü, insanı muztarip eden göz korkusuyla birlikte düşünecektir). İşte bu yüzden, ağız, uygar insanın nazarında artık eski ayrıcalıklı yerine sahip değildir. Fakat, ağzın dehşetinden asla tam olarak kurtulunamaz. Ağzın şiddetini örtük şekillerde muhafaza eden durumlar vardır: Hiddet, insana dişlerini gıcırdattırır örneğin ("öfkeden kudurmak" derken, öfke ile kuduz, dolayısıyla ağız ve dişler arasında kurduğumuz ani

[12] *Bir Endülüs Köpeği*, Yön.: Luis Buñuel ve Salvador Dalí, 1929.

bağlantıda olduğu gibi). Veya maruz kalınan bir terör ya da feci bir ıstırabın, ağzı, çığlık koparan bir organa dönüştürmesinde olduğu gibi. Buradan hareketle Bataille, ağzın yeniden üstünlüğü ele geçirdiği böylesi durumlarda bedenin büründüğü formu tarif etmeye girişir: Ağır şekilde ıstırap çeken biri, başını geriye doğru çeker ve boynunu öyle güçlü bir şekilde gerdirir ve esnetir ki, ağzı neredeyse omurgasının bir uzantısı hâlini alır. Şüphesiz bu hayvani bir jesttir, zira ağız âdeta hayvan bedeninde sahip olduğu ayrıcalıklı yerine geri çekilmek isteniyor gibidir (Hayvan bedeninin üst veya ön hududunu oluşturan ağız, aynı zamanda derin fiziksel dürtülerin de ağzı, yani dışarıya çıkış yeridir). Bataille şunu söyler: İnsan için yoğun dürtülerini serbest bırakmanın iki yolu vardır; beyin ve ağız. Fakat bu dürtüler giderek şiddetli hâle geldiğinde, insan da bunları serbest bırakmanın hayvani yollarına başvurmak zorunda kalır: Ağız, tüm dehşetiyle öne çıkacaktır.

Şimdi, bütün bu uzun peşrevden sonra ve belki de sanat tarihi içerisinde ikonografik bakımdan en çok çalışılmış, üzerine epeyce yazılıp çizilmiş eserlerden biri olan *Guernica* hakkında henüz (ve bilerek) tek kelime dahi etmemişken, zaten defalarca görmüş olduğunuzdan şüphe duymadığım bu tablonun kopya baskısını bir kere daha karşınıza almanızı isteyeceğim. Doğrusu, Picasso'nun bütün eserini bir de bu açıdan, yani ağzın (ve dil, dişler, dudak) ve gözlerin (ve gözbebeği, gözyaşı, kirpikler, kaş) temsil edilişi

bakımından yeniden taramak ve yorumlamak kesinlikle ilginç olurdu, muhtemelen dikkat çekici bazı sonuçlara da ulaşırdık -belki birileri bir yerlerde bunu çoktan yapmıştır, lakin benim bildiğim tek örnek, Picasso'nun *Suite Vollard* (*Vollard Süiti,* 1930-1937) adlı oymabaskı serisi içerisinde yer alan *Minotaure Aveugle (Kör Minotor)* temalı eserleri hakkında oldukça parlak bir yorum geliştirmiş olan Lisa Florman'dır.[13] Picasso'nun eserinin bütününe dair tartışmayı her ne kadar bir yana bırakacak olsak da, düşüncem o ki, *Guernica* için bunun mutlaka yapılması gerekir.

2

Guernica, üzeri kalınca bir yorum tabakası tarafından örtülmüş bir tablodur. Ömrü üç çeyrek asrı bulan bu eser hakkında, onda karşımıza çıkan bütün çarpıcı figürler hakkında, hangi sembolün ne anlama geldiği, hangi işaretin nasıl yorumlanması gerektiği vs. üzerine yürütülen ikonografik tartışmalar içerisinde tüketilmemiş, çözümlenmeden bırakılmış bir şey kaldı mı acaba? Fakat her defasında yerli yerine oturmayan bir şeyler, çelişkiye düşmeden ileri sürülmesi olanaksız bir şeyler, onun tam olarak ne söylemeye çalıştığı hakkında hâlen açıklığa kavuşmayan temel bir şeyler olduğundan şüphelendiğim her durumda, tablonun tam da bu yük nedeniyle bizlere kapanmış olabileceği hissine kapılmaktan kendimi alıkoyamadığımı söylemeliyim (alanında uzman birinin incelikli dikkati

[13] *A.g.e.*, s. 145-164.

veya kılı kırk yaran kuşkuculuğu nedeniyle değil elbette; bir sanat eserinde, üstelik oldukça iyi bilinen ve çokça yorumlanmış bir sanat eserinde, yalnızca belli belirsiz şekilde görünür hâle gelen bir siyasal açmazın ele alınmasındaki güçlük nedeniyle). Belki de tabloya atfedilen güçlü sembolizmi bir kenara bırakmamız gerekiyordur, hiç değilse başlangıçta. Belki de dolaysızca bize göstermekte olduğu şeye, yani resmettiği figürlere hâkim olan, her birini tek tek fakat neredeyse aynı şekilde kateden temel jeste odaklanmamız gerekiyordur ilk olarak; onların arkasında gizleniyor olduğuna inandığımız örtük anlama değil. Peki, nedir bu jest? Öyle zannediyorum ki burada söz konusu olan şey, hayvani bir jesttir. Ve bunun sayesinde, bundan itibaren görünür hâle gelen, bununla gerilim hâlinde duran, tedirginlik verici, nereye koymamız, nasıl anlamamız gerektiğini kestiremediğimiz bir başka jest...

Tabloda her şey, Bataille'ın sözlerinde nasıl ifadesini buluyorsa o şekilde cereyan ediyor: Dehşetli bir ıstırap anının baskısı altında bedenin büründüğü şu form; son sınırına dek geriye çekilmiş veya savrulmuş bir baş, alabildiğine gergin bir boyun ve açık bir ağız, öyle ki nefes borusu, ağız boşluğu ve dil, spinal hat boyunca uzanan kesintisiz düz bir çizgiden ibaret artık, gözlerse acıyla çarpılmış, tanık olduğu terörün şoku altında, oryantasyonu bütünüyle yitik ve işte, hepsi tek bir göreve, ağzın hayvan bedeninde ikamet ettiği o

ürkütücü konumu öne çıkarma görevine hasredilmiş zorlamalardan mürekkep bir beden jesti. *Guernica*'ya bir de bu gözle bakın: en sağdaki kadın, ayakları yerden kesilmiş, yanıyor olan (*i*); pencereden süzülerek uzanan şu tuhaf mitik kadın figürü (*ii*); düşmüş olduğu yerden gözlerini ışığa dikerek doğrulmaya çalışan diğer kadın (*iii*); başını acı içerisinde ve şiddetle geriye doğru savuran at (*iv*); çığlık çığlığa can çekişen kuş (*v*); yerdeki yenik savaşçı heykeli (*vii*) ve azap çeken anne (*viii*). Aynı bedensel jesti hepsinde kayda geçirmek mümkün. Ayrıca, tablodaki başka figürlerin de söz konusu beden duruşuyla ilgili olarak yaratılmak istenen etkiyi desteklediğini tespit etmemiz gerekir. Örneğin, annenin kucağındaki bebek; kapalı ağzı, kapalı gözleri, omurgasına dik bir şekilde vücuduna iliştirilmiş gibi duran geriye doğru devrik başıyla, yukarıda bahsi geçen hayvani jesti tersinden doğrulamaktadır aslında, zira onun için artık yapılacak bir şey yoktur, dehşeti arkasında bırakmış ve ıstırabı sona ermiştir; tabloda ölü resmedilen tek figürdür o. Bir başka fakat dolaylı destek de, etrafına hem beyaz hem de siyah ışınlar yaymakta olan tavan lambasından gelir (*vi*). Üzerine yerleşmiş olduğu geniş dramatik sahneyi, soğuk ışığının altında âdeta daracık bir işkenceli sorgu odasına çeviren şu tuhaf tavan lambası, şüphe yok ki gözden, gözün yer değiştirmiş imgesinden başka bir şey değildir; tinsel içeriğini yitirdiğinde bir bakış neye benziyorsa, ona benzemektedir artık. Ve doğru, bu hâliyle *Guernica*,

ağır bir zulme maruz kalmış ve ölümcül bir darbe almış insanlık hâline dair, insan tinselliğinin trajik sonuna dair bir tablo olarak görülebilir. Peki, öyle mi? *Guernica*, hakikaten bundan mı ibarettir? *Guernica*, yalnızca zulmün bir temsilinden mi ibarettir?

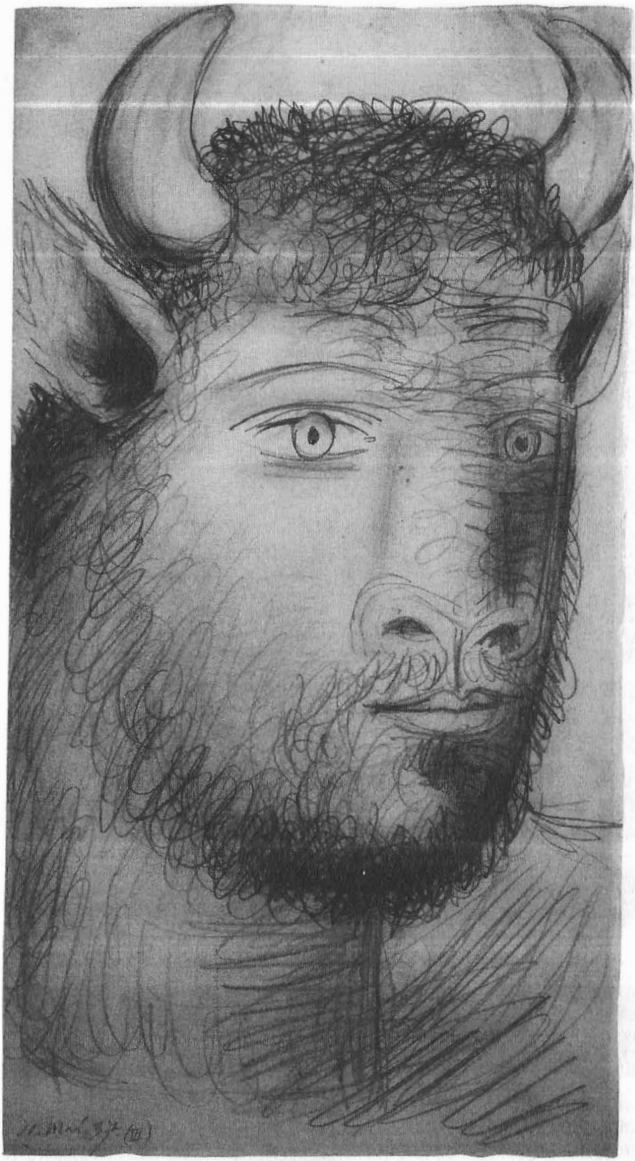
3

Öyle olduğuna inanabilirdik belki, fakat bunun için tablodaki istisnayı bütünüyle hesaptan düşmemiz gerekirdi. Eksikliği fark edilmiş olmalı, henüz adını anmadığımız bir figür daha var: boğa (*ix*). O, tablonun gerçek istisnasıdır. Ve birçok anlamda öyledir. Öncelikle: Tabloda resmedilen dram karşısında sahip olduğu konforlu pozisyon bakımından öyledir. Boğa tablonun şeklen içerisindedir şüphesiz, sol üst kısım ona tahsis edilmiştir nihayetinde, fakat ya onun tabloda gördüğümüz azap ve panikle açık bir tezat oluşturan dinginliğine ne demeli? Bütün bu trajediden kendini tecrit edişindeki soğukkanlılığı, hemen önünde cereyan eden kırıma dair kayıtsızlığı, harekete geçtiğinde nasıl da yıkıcı olabileceğini gayet iyi bildiğimiz korkunç cüssesini tüm ağırlığıyla sabitlemiş olması, üstelik yerinden kıpırdayacağını düşündürecek en ufak bir alametin dahi bulunmayışı... Hepsi şunu gösteriyor ki, boğa zulmün ağır kokusunun serbestçe yayıldığı bu atmosfere dahil değildir, kenarındadır, eşiğindedir, lakin içerisinde değil! Ayrıca: Boğa, zulmün öznesi değildir (olanlarda onun payının veya sorumluluğunun

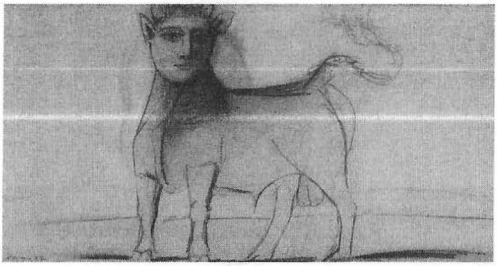
bulunduğuna dair hiçbir işaret yok), nesnesi de değildir (zulme maruz kaldığına, diğerleri gibi vahim şekilde yaralandığına dair de hiçbir işaret yok), hatta olan biten hakkında yargı bildirmeye hevesli bir üçüncü taraf da değildir. Bir dünya mahkemesi değildir söz konusu olan (ne suçluluk, ne masumiyet, ne hüküm). O, iyinin ve kötünün, iyiyi ve kötüyü tayin eden her türlü yargının ötesindedir. Dolayısıyla, onu zulme bağlayan hiçbir arakesit yoktur (ne faildir ne mağdur, ne de yargıç). Zulüm tarafından kapılması, yakalanması, ayartılması imkânsız bir figürdür boğa. Ve sadece beklemektedir -belki birdenbire dağılacak bir tereddüt, uzun sürmeyecek bir bekleyiş, fakat belki de sonsuza dek! Son ve belki de en önemlisi: Boğa diğer figürlere hâkim olan şu beden jestinin de istisnasıdır. Onda, çekilen ıstırabın sebep olduğu, tipik olarak hayvana atfedilen jestin bir tekrar veya türevini bulmak mümkün değil -vücudunun meylettiği yönün tam ters istikametine doğru, neredeyse kendi üzerine katlanırcasına gerçekleştirdiği keskin dönüş, başıyla omurgası arasındaki doğrusal sürekliliği zaten kesintiye uğratıyor. Ancak çok daha dikkat çekici olan şey, boğanın yüzünün, Picasso'ya has olağanüstü bir maharetle, insan yüzünün sahip olduğuna yakın bir geometri içerisinde resmedilmiş olmasıdır. Picasso bunu sanki boğanın sert manevrasını ağır şekilde kayda geçirerek başarmış gibidir (boynuz, kulak, göz, burun, ağız, dil; her biri aynı hareketin birbirini izleyen farklı

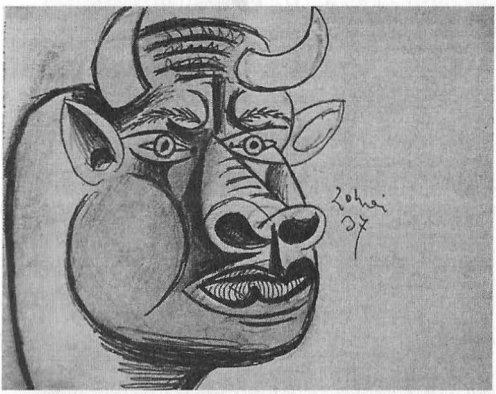
uğraklarını yansıtacak şekilde resmedilmiştir). Böylelikle Picasso, yalnızca boğanın başını geriye doğru çevirmesi eylemine bir ivme kazandırıp gücünü artırmış olmakla kalmıyor, aynı zamanda yüzün farklı görünümlerinin üst üste binmesinden doğan imkânı değerlendirme fırsatını da yakalamış oluyordu. Tabii ki burada söz konusu olan hâlen bir hayvan yüzüdür ve elbette kimse bunun bir boğaya ait olduğundan kuşkuya kapılamaz, fakat Picasso'nun sanatı hakkında hayranlık uyandıran şey de budur zaten: insan yüzüne ait bir silueti, belli belirsizce, bir boğa yüzünün üzerine düşürmek!

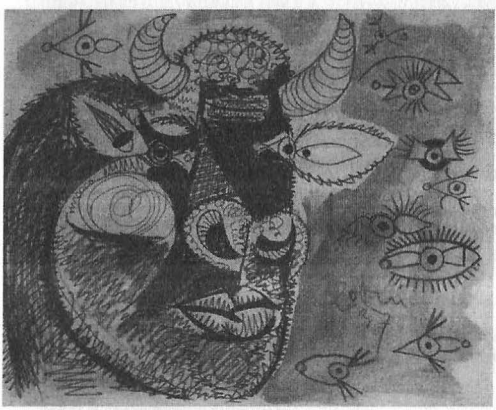
Picasso'nun böyle bir niyetinin olduğunu gösteren başka bir kanıtın bulunup bulunmadığı merak edilecektir belki. Evet, var! *Guernica*'nın her bir detayı üzerinde Picasso'nun incelikle ve defalarca çalıştığını, geride bıraktığı çok sayıdaki (dikkatlice tarihlenmiş ve kataloglanmış) eskizden biliyoruz. Bunlardan bazıları da boğa figürüne (özellikle de boğanın baş kısmına) ayrılmıştır: 10 Mayıs 1937 tarihli eskizde (no. 19) -ki ismarladığı dev kanvas üzerinde ilk kompozisyonu oluşturmaya bu sıralarda başlamıştı- Picasso, insan ile boğa yüzünün iç içe girdiği (insana ait gözler, bir ağız, fakat bir insan için fazla geniş ve basık, bir boğa içinse oldukça küçük ve düzgün, sanki insan ile boğa arasındaki metamorfozun ara uğraklarından birinde takılıp kalmış bir burun, bir boğaya ait kulaklar ve boynuzlar) melez bir yüz üzerinde çalışmıştı. 11 Mayıs 1937 tarihli başka bir eskizde, bir boğanın bedenine



Picasso, Eskiz No. 19, 10 Mayıs 1937



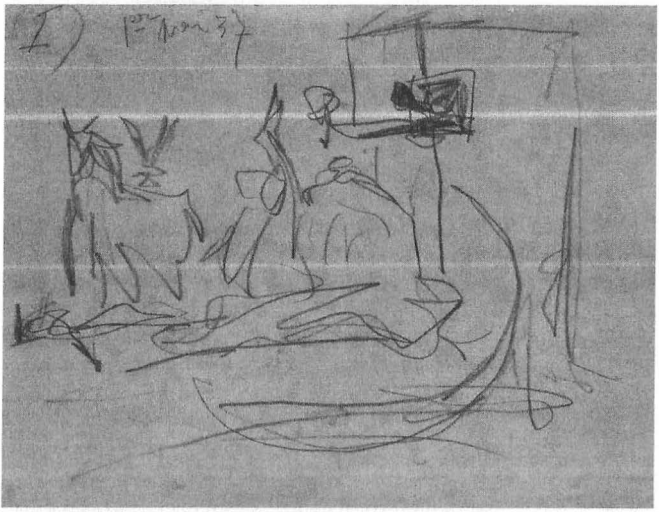


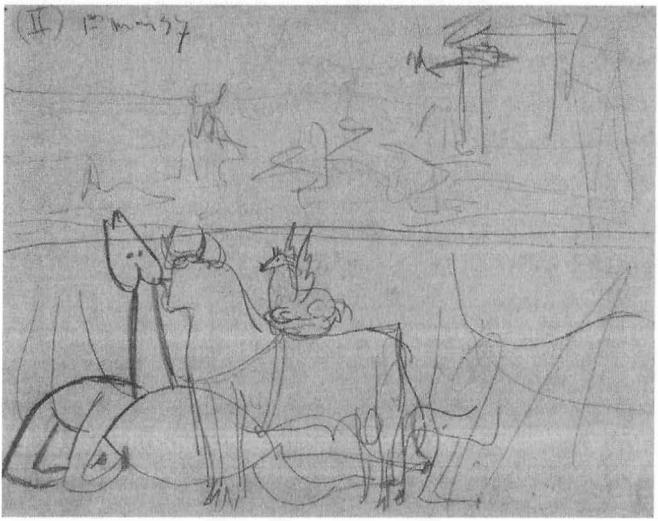


Picasso, Eskiz No. 22, 11 Mayıs 1937
Picasso, Eskiz No. 26, 20 Mayıs 1937
Picasso, Eskiz No. 27, 20 Mayıs 1937

sahip, yine melez, fakat bu defa çok daha belirgin, hatta neredeyse klasik bir insan yüzü resmediyordu. 20 Mayıs 1937 tarihli iki ayrı eskizde ise (no. 26 ve 27), hatları çok daha sert çalışılmış, boğanın yabanıllığını insan yüzüne ait bir formla birleştiren ve bilhassa gözlere odaklanmış (hatta bazen, tavan lambası biçiminde tabloda temsil edilen gözü de çağrıştıran) ek taslaklarla birlikte, bir başka boğa-insan yüzü bulunuyordu. Ayrıca şunu da eklememiz gerekir: Picasso, *Guernica*'ya dair hazırladığı ilk taslak kompozisyonda (no. 1, 1 Mayıs 1937), boğayı sırtında bir Pegasus'la birlikte resmetmişti; hatta ikinci taslak kompozisyonda (no. 2, 1 Mayıs 1937), boğa bu defa koşumlanmış, dizginleriyse sırtındaki Pegasus'un kontrolüne verilmiş hâlde görünüyordu. Dizginlenemez, yıkıcı, yabanıl hiddetiyle birlikte resmedilmesine alışık olduğumuz boğa bu defa bilgeliğin, sanatın, yaratıcılığın, son kertede insan tinselliğinin hizmetine sunulmuş gibidir. Son olarak: Elbette ne boğa ne de boğa başlı, insan bedenli şu melez mitolojik yaratık, yani minotor, Picasso'nun sanatına yabancı şeylerdir. Picasso'nun çok sayıda boğa güreşi sahnesi resmettiğini ve yine çok sayıda minotor temalı eser ürettiğini biliyoruz. Fakat insan başlı boğa veya insan-boğa karışımı bir yüz veya insan yüzünü andıran boğa yüzü... Sanıyorum bunların Picasso'nun tüm eseri içerisinde (biricik değilse de) nadiren karşımıza çıkan şeyler olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Öyleyse, neden? Neden Picasso, çok iyi bildiği ve





Picasso, Eskiz No. 1, 1 Mayıs 1937
Picasso, Eskiz No. 2, 1 Mayıs 1937

zaten defalarca yapmış olduğu şeyi yapmak yerine, boğa ile insan, hayvan-boğa ile insan-boğa arasındaki ilişkiyi bir daha, lakin bu kez oldukça farklı şekilde düşünme gereği duymuştu? Neden, diğer tüm figürleri ağır bir zulmün baskısı altında hayvani bir beden jestine bürünmüş hâlde resmederken, boğanın yüzünün üzerine bir insan siluetini yerleştirmek istemişti? Diğer eserlerinde, açık bir şekilde, uygarlık ve kültür tarafından boyunduruk altına sokulamaz, ehlîleştirilemez, sirayet edilemez, herhangi bir şey vadetmeden yıkıcı, her durumda yabanıl ve karanlık bir güç olarak kendini gösteren boğayı, şimdi insanla, insan tinselliğiyle belirsiz bir temas içerisinde resmetmek de ne oluyor? Hayli iddialı bir varsayım olacağının farkındayım, ancak öyle zannediyorum ki tablonun bütün gizemi de, gücü de burada saklıdır. Ve elbette bu sorulara ikna edici bir yanıt bulabilmek için hem tablonun ait olduğu tarihsel ve estetik uğrakla ilgili bazı detaylara, hem Picasso'nun sanatının inceliklerine, hem de siyaset kuramının içerisinde devam eden bazı temel tartışmalara daha fazla nüfuz etmemiz lazım.

4

Gernika bombardımanıyla başlayalım. Tabloya adını veren bu korkunç olay, iki büyük savaş arasına yerleşmiş herhangi bir şiddet epizodundan ibaret değildi kuşkusuz. Nitekim çağdaşları da onun aracılığıyla iletilen kötü haberi idrak etmekte

gecikmemişlerdir: Gernika, işlerin yön değiştirmeye başladığını, üstelik güç ilişkilerindeki kaymaların olağanüstü bir ivme kazanabileceğini abartılı şekilde açığa vuran bir işaret olarak kaydedilecekti derhâl. Bu kadim Bask şehrinin İspanya İç Savaşı'nın (1936-1939) ikinci yılında maruz kaldığı ağır hava bombardımanı (26 Nisan 1937), hepsinden evvel, güçler dengesinin Cumhuriyetçilerin aleyhine, General Franco'nun lehine bozulmaya başladığının bir kanıtıydı; fakat güç gösterisindeki aşırılık ve neticede yarattığı yıkımın büyüklüğü bakımından değil yalnızca, Avrupa'nın kalan kısmının (özellikle Fransa ve İngiltere'nin) izlediği tarafsızlık politikasına karşın, Franco'nun Alman Nazizmi ve İtalyan Faşizminin aktif desteğini yanına çekmeyi başarmış olması bakımından da. Nihayetinde Gernika bombardımanı, milliyetçi İspanya'nın daveti ve nezareti altında, Alman ve İtalyan savaş uçakları tarafından İspanyol toprağında gerçekleştirilmiş bir operasyondur. Yine de Gernika'da olan biteni ayrıksı kılan tek şey, birkaç yıl içerisinde Avrupa'yı kasıp kavuracak olan yeni ittifakların ilk kıyıcı idmanının burada yapılmış olması değildir; buradaki asıl yenilik, söz konusu idmanın niteliğindedir daha çok. Bir yirminci yüzyıl ikonu olarak tarif ettiği *Guernica*'nın biyografisini detaycı bir dikkatle hazırlayan Gijs van Hensbergen'in belirttiği üzere, Gernika bombardımanı, başka pek çok şey bakımından da ilktir: Başta şunu unutmamak gerekir ki, burada söz konusu olan şey bir hava saldırısıdır;

gökyüzünden gelen, kelimenin gerçek anlamıyla yakıp yok edici, kıyametvari bir ölüm. Dünya ikinci büyük savaşa doğru sürükleniyorken, havadaki hâkimiyet ve gökyüzünün deyim yerindeyse temellük edilmesi, belki de en öncelikli askeri-siyasi hedeflerden biriydi. Gernika, kendi güçlerini bu yönde hazırlayan ve tahkim eden Alman savaş makinesi için etkili bir tatbikat alanı, yeni taktikleriyle birlikte yeni savaş uçaklarını test edebilecekleri uygun bir laboratuvar gibi hizmet görecekti[14], tabii bütün bir şehri 2500 °C'de yanan bir ateş topuna çevirerek. İlk olan bir başka şey de budur nitekim: Avrupa toprağında, belirli bir bölgeyi bütünüyle yok etmek maksadıyla girişilmiş ilk büyük bombardımandır Gernika[15]. Üstelik ve hepsinden önemlisi, Gernika saldırısı, birkaç yüzyıldır Avrupa kamu hukuku tarafından korunmakta olan temel bir düsturun, yani askerler ile siviller arasında ayrım gözeten ve sivillerin hedef alınmasını yasaklayan ilkenin çiğnenmesi bakımından da bir ilktir[16]; öğleden sonra başlayıp yaklaşık üç saat kesintisiz devam eden bu şiddetli hava bombardımanı sırasında, bir ateş çemberinin içerisinde sıkışıp kalan 1645 kişi can vermiştir. Elbette, Avrupa devletleri tarafından girişilmiş ve ayrım gözetmeden sivilleri hedef alan topyekûn askerî saldırıların yeni olmadığı kaydını düşmek gerekir.[17] Yeni olan şey,

[14] G. van Hensbergen, *Guernica: The Biography of a Twentieth Century Içon*, Bloomsbury, Londra, 2004, s. 38.
[15] *A.g.e.*, s. 37.
[16] *A.g.e.*, s. 43.
[17] Avrupa'nın kendi dışındaki halklara dönük benzer saldırılarını içeren kötü sicili için, bkz. *A.g.e.*, s. 43.

bu defa hedefin Avrupa toprağı içerisinden seçilmiş olmasıydı; kendi üzerine dönmüş içeriden bir ele geçirme ve sömürgeleştirme hamlesidir bu defa söz konusu olan (Roma'nın kolonilerinde uyguladığı ve esasında uzak bir bölgede askerî bir yerleşim için model teşkil eden kampın, bu kez Avrupa'nın orta yerinde toplama, çalışma ve imha kampları olarak yeniden zuhur ettiği bir anda olduğumuzu not edelim).

O hâlde: Uygarlık tarafından bastırılan, dışlanan veya yasadışı addedilen değil asla, bizatihi onun tarafından sevk ve idare edilen, onun yarattığı teknik imkânlardan güç devşirmiş ve yine onun hedeflerine uygun şekilde araçsallaştırılmış şiddetin hoyrat tasarrufu altında, insanın ve tinselliğin trajik kaybı... Gernika'da olan buydu! Fakat yanılmamak gerekir; tıpkı savaşın kendisi gibi, savaşa has şiddet tarafından yıkıma uğratılan tinselliğin bakiyesi de, aslında yine aynı tinselliğin imalatı olan şeydir (genellikle onun karşısına çıkarmaya veya uygarlığın, kültürün, tarihin dışına yerleştirmeye pek teşne olduğumuz şey değil). Böylesi bir zulmün baskısı altında insan, hayvani bir çehreye bürünür; lakin asıl sorun da şudur ki, tinin alçalışıyla birlikte yeniden gün yüzüne çıkan bu hayvan, insana atfedilen tinselliğin kendi mutlak ötekisi olarak kurup dışladığı hayvandan başkası değildir. Ve her kurucu edime derhâl bulaşan bir dizi açmaz buraya da sirayet etmiştir: Tüm dışlama jestleri gibi, hayvanın dışlanması da gerçekte bir el koyma jestidir, yani dışlanan şeyden geri çekilmek şöyle

dursun, onu kapmanın, uyruklaştırmanın, tabi kılmanın ve böylece her türden tasarrufa açık hâle getirmenin yoludur dışlama. Üzerinden atlanmaması gereken diğer şeyse, dışlama edimlnden önce bir ötekinin mevcudiyetinden bahsetmenln mümkün olmadığı gerçeğidlr, yani hayvanı bir ötekl olarak, insanın ötekisi olarak kuran şey, dışlama jestlnin ta kendlsidir. Ve aynı şekilde bu, her kurucu dışlamanın, ima ediyor olduğu öteki tarafından bir anlamda belirlendiği, ona yakalandığı, kendine musallat olan ötekinin hayaletiyle yaşamaya mecbur kaldığı anlamına da gelir, yani Insan ancak hayvandan itibaren düşünülebilir blr şeydir. Fakat unutmayalım: Sözü edllen hayvan, insanın dışındaki bir öteki değil, asıl olarak onu kendl lçerislnde bölen ve kateden bir ötekidlr (ki insanın dışındaki öteki olarak hayvan, zaten insanda hayvanl olanı bölüp ayıran bu ilk edimden sonra ve tam da bu sayede adlandırılabillr bir hâle gelir, nitekim hayvan hakları söylemlnin açmazlarından biri de buradadır örneğin). İşte, belki de en sinsl, en örtük, kavranması en güç, lakin hâlen ait olmaya devam ettiğimiz türden slyasallığın karanlık kökenini ifşa eden en eski ve en süreğen iç savaş: insanın kendiyle, içindeki hayvanla savaşı! Gerek insanın siyasal varoluşu bakımından gerekse bunu dert edinen siyaset felsefesi bakımından, ne tali ne de ihmal edilebilir bir sorundur hayvan sorunu. Bllakls, giderek her şey bunun asli ve ertelenemez bir sorun olduğunu doğruluyor.

1970'lerin ortalarında Michel Foucault'nun, insanın bir tür olarak, yani salt yaşayan bir varlık olarak (bir hayvan olarak) siyasal hesapların konusu/nesnesi hâline getirilme süreci hakkında söyledikleri gayet iyi biliniyor: "İnsan, binlerce yıl boyunca Aristoteles için neyse o olmuştur, yani yaşayan ve buna ek olarak siyasal bir varlık olma yeteneğine sahip olan bir hayvan." Şöyle devam ediyordu: "Ne var ki modern insan, bir canlı varlık olarak yaşamını kendi siyaseti dahilinde söz konusu eden bir hayvandır."[18] Foucault'nun bu müdahalesi, o zamandan günümüze dek, politikanın biyopolitikaya dönüşümü üzerine yapılmış pek çok çalışmayla desteklendi (hastalık, cinsellik, patoloji, tıp, psikiyatri, kapatma, suç, yoksulluk, yönetim, sigorta, risk, güvenlik, ırkçılık, savaş gibi birçok veçhe altında yürütülen ve fakat ortak bir ajandayı da paylaşmayı sürdüren incelemeler vasıtasıyla). Şüphesiz bunlar, Foucault'nun argümanına oldukça detaylandırılmış kanıtlar sunan ve birtakım önemli tashihler de ekleyen çalışmalardır (artık biyopolitikanın neye benzediği hakkında, nasıl bir iktidar tertibatına karşılık geldiği ve hangi çalışma prensiplerine sahip olduğu hakkında daha net bir fikre sahipsek eğer, bunu söz konusu incelemelere borçluyuz). Lakin, Foucault tarafından ortaya konan sorun, biyopolitikanın soykütüğünün, öğelerinin veya hâlihazırda büründüğü biçimlerin gösterilip tartışmaya açılmasından öte, başka güçlü

[18] Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*, çev. H. U. Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 105.

imaları da içermektedir; özellikle de insan, hayvan ve siyaset üzerine yeniden düşünmeyi zorlayan türden imalar. "İnsan, binlerce yıl boyunca Aristoteles için neyse o olmuştur, yani yaşayan *ve buna ek olarak* siyasal bir varlık olma yeteneğine sahip olan bir hayvan."[19] Bu cümlede örtük olarak varsayılan şey, gerçekte insanın siyasal varoluşuna dair bir muammayı ve hatta Batı metafiziğinin kadim yapısına dair temel bir hakikati açığa vurmaktadır: İnsanın siyasal varoluşu (yani insanın "siyasal bir varlık olma yeteneği"ni sergilediği ve bir hayvandan ibaret olmadığını böylelikle kanıtladığını gösteren bu farklılık alameti), kendi geçerliğini, insanın basitçe yaşayan bir varlıktan daha fazla bir şey olabilmesine, yani hayvani varoluşunun ötesine geçebilmesine borçludur. Öyleyse, Aristoteles'ten beri siyaset, zaten kökeni itibarıyla, insandaki hayvani yanın ne olduğu hakkında hüküm bildiren, onu adlandıran, bölen, ayıran, tecrit eden ilk dışlama jestinden hareketle düşünülebilir bir şey olmuştur. Diyebiliriz ki bizlere tevarüs ettiği hâliyle siyaset, hayvanın/hayvani olanın dışlanması üzerine kuruludur (Tarih boyunca örneğin kölelerin, kadınların, işçilerin siyasetten dışlanmış olmalarının gerisinde yatan şey de budur; zira hepsinin müşterek suçu, değerden düşürülmüş olan bu hayvani hayatın içerisine saplanıp kalmış olmalarıdır). Nitekim siyaset felsefesi içerisinde de bu tartışma bazen doğrudan insan ile hayvan arasındaki gerilimde, fakat daha çok yaşam ile ölüm, kültür ile doğa, uygarlık

[19] *A.g.e.*, vurgu bana aittir.

(ki bir tarihe sahiptir) ile yabanıllık (ki bir tarihten mahrumdur), zorunluklar/ihtiyaçlar alanı ile özgürlükler alanı vs. arasındaki gerilimde kayda geçirilmiştir. Her durumda siyasetin kurucu varsayımı ve onun nihai ufkunu belirleyen uç sınır daima hayatın, yani hayvani olanın dışlanması olmuştur (Hayat ve hayvan; bu iki sözcük arasındaki etimolojik yakınlığı not etmeden geçmeyelim). Foucault'nun müdahalesini çarpıcı hâle getiren asıl şey de budur: Zira artık siyaset, hayatın dışlanması yoluyla ona hükmetmeye vakfedilmiş olan şey değil, hayatın doğrudan hedef alınması yoluyla varlığın bakımını tümden üstlenmiş olan şeydir. Fakat durum buysa, siyaseti mümkün ve kavranılır kılan zemin bütünüyle kaybedilmiş olmuyor mu? Siyaset insanda hayvani olanı bölüp ayırmakla başlıyorsa eğer, insanda hayvani olanı yönetme işine kendini adamış ve bundan daha yüce bir değer tanımıyor olan şeye hâlen siyaset dememiz mümkün müdür? İçerisinde bulunduğumuz durum, siyasetin şimdiye dek tartışma dışı tutulmuş meta-teorik temellerini daimi bir istikrarsızlıkla tehdit etmiyor mu? Ve biyopolitika çağında insan neyin adıdır, hayvan neyin adı? Bu ikisi arasında yapılması olası her ayrımı hem şüphe altında bırakan hem de kendi muğlak ayrımlarını dayatmaya ısrarla devam eden bu tekinsiz siyaset tarzı bizlere herhangi bir şey vadediyor mu gerçekten, hayatı daha bir kırılgan hâle getirmek dışında?

İşte, zamanımıza özgü görünen ve her biri ivedilikle ele

alınmayı gerektiren bütün bu sorunlar, aslında oldukça eski bir makinenin işleyişine bağlı olarak ortaya çıkıyor: Bu, Giorgio Agamben'in gayet isabetli bir şekilde adını koymuş olduğu gibi, "her defasında insana ve hayvana dair karar vererek *humanitas* üretmiş olan antropolojik makine"den başkası değildir.[20] Buradaki görev, "insan/hayvan, insani/insani olmayan karşıtlığı aracılığıyla insan üretimi" olduğu içindir ki, antropolojik makine, "kaçınılmaz olarak (her zaman bir yakalama da olan) bir dışlama ve (her zaman bir dışlama da olan) bir kapsama aracılığıyla işlemektedir".[21] Modernliğin eşiğinde, bütün bu kadim içerme/dışlama mekaniğinde önemli bir değişiklik, hatta söz konusu makinenin bütünüyle boşa dönmesine neden olacak tayin edici bir değişiklik gerçekleşmiş olsa da, Batı siyasetinin aslında müşterek kökeni itibarıyla biyopolitik olduğunu Agamben'e düşündüren şey nihayetinde budur; siyasal/antropolojik makine, insani olan ile hayvani olan arasında önce bir kesinti, sonra da bir eklemlenme yaratarak işlemiştir daima ve hâliyle bu, öncelikle insanın içinden geçen, onu baştan sona kateden bir fonksiyon olmuştur. Metafizik de zaten tüm bu operasyonun onaylanmasına hasredilmiş değil midir? Metafizik, "insanlık tarihi doğrultusunda hayvani *physis*'in aşılmasını sağlayan ve bu hâli koruyan *meta*'yla ilgilenmiştir". Üstelik: "Bu aşılma bir kere ve daimi olarak gerçekleşmiş bir olay

[20] Giorgio Agamben, *Açıklık: İnsan ve Hayvan*, çev. M. M. Çilingiroğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 80.
[21] *A.g.e.*, s. 42.

değildir; sürekli olarak her defasında her bireyde insani olanı ve hayvani olanı, doğayı ve tarihi, yaşamı ve ölümü etkileyen bir oluşumdur."[22] Ve şayet bu doğruysa: "Kültürümüzde her türlü çatışmaya hükmeden ve belirleyici olan siyasi çatışma, insanın hayvanlığı ile insanlığı arasındaki çatışmadır."[23]

Bu son cümlenin içerdiği güçlü iddiayı, belki de en çok şiddet bahsinde dikkate almak gerekiyordur; kimin cinayet suçlamasından muaf şekilde öldürülebileceğini kimin öldürülemeyeceğini[24] veya kimin ölümünün ardından yas tutulabileceğini kimin tutulamayacağını[25] tayin eden örtük anayasa hakkında düşünüyorken olduğu gibi, insanın ve insana atfedilen tinselliğin kuruluşunun nasıl da ancak ölümle yüz yüzeyken, kendi ölümünü göze almışken veya bir başkasını ölümle tehdit ediyorken vuku bulan bir şey olduğuna dair güçlü tahayyül üzerine düşünüyorken de. Şüphesiz bunu en çok, Hegel'in *özbilinç* ile *arzu* arasında kurduğu bağlantıyı yeniden ve çarpıcı şekilde yorumlayarak Hegelci bir antropolojinin yolunu açmış olan Kojève'den biliyoruz. "Özbilinç *arzu*dur" diyordu Hegel.[26] Şöyle

[22] A.g.e., 81.
[23] A.g.e., 82.
[24] Bkz. Giorgio Agamben, *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, çev. İ. Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
[25] Bkz. Judith Butler, *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, Çev. B. Ertür, Metis Yayınları, İstanbul, 2005 ve Judith Butler, *Savaş Tertipleri: Hangi Hayatların Yası Tutulur?*, çev. Ş. Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.
[26] Hegel, *The Phenomenology of Mind*, çev. G. Lichtheim, Harper Torchbooks, New York, 1967, s. 225.

ki: İnsan, arzusunun yöneldiği ve olumsuzladığı şey her ne ise, onun doğasını alır. Yani, doğal/verili bir *ben*-olmayana yönelip onu olumsuzladığında (örneğin açlığını doyurmak için bir başka hayvanı öldürüp yediğinde), doğal/verili bir *ben* olarak kalmaya (bir hayvan olarak kalmaya) devam edecektir. Bir eksiklik duygusuyla, bir arzuyla uyanıp kendine gelmiş olduğuna göre, evet, bu anda bir kendilik duygusuna sahip olduğu söylenebilir pekâlâ, fakat bir özbilince sahip olduğu söylenemez; zira arzusu henüz doğal/verili bulunmayan bir şeye yönelik olmadığı için, kendi hayvani doğasının dışına, kendinin dışına çıkmayı başarmış sayılmaz. Arzusunun daha başka bir şeye, doğal/verili bulunmayan bir şeye yönelmesi gerekecektir, ki bu yalnızca, bir başka(sının) arzu(su) olabilir. Tam da bu yüzden: İnsanlık tarihi, arzulanan *arzu*ların tarihidir.[27] Fakat insana dair hakikati bildirdiği söylenen bu arzudan anlaşılması gereken nedir? Bir başkasının arzusunu arzulamak, kendi temsil ettiği değerin, bir başkası tarafından da arzulanan bir değer olmasını arzulamaktır; dolayısıyla, bilinmeyi ve tanınmayı arzulamaktır. İşte bu nedenle: "Özbilinç, bir başka özbilinç için kendinde ve kendisi için olduğunda ve olması yoluyla, kendinde ve kendisi içindir; bir başka deyişle, yalnızca bilinen veya tanınan bir şey olarak vardır."[28] Veya Kojève'in ifadesiyle: "Ondan benim

[27] A. Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit*, çev. J. H. Nichols, Cornel University Press, Londra, 1980, s. 6.
[28] Hegel (1967), *a.g.e*, s. 229.

değerimi, kendi değeri olarak 'tanımasını' istiyorumdur. Özerk bir değer olarak beni 'tanımasını' istiyorumdur. Bir başka deyişle, bütün insani antropogenetik *arzu*; *özbilinci*, insan gerçekliğini üreten *arzu*, nihayetinde 'tanınma' arzusunun bir fonksiyonudur."[29] Lakin hayvani arzu ile insani arzu arasındaki gerilimin doruğa çıktığı ve bir şiddet sahnesi etrafında birbirini sınamaya zorlandıkları yer de tam burasıdır: Bir başkası, benim temsil ettiğim değeri (üstelik kendi değeriymiş gibi) neden tanımak istesin? Bunun mümkün olabilmesi için, tanınmak isteyen tarafın arzusunun en yüksek hayvani arzuya üstün gelmesi, tanıması beklenen tarafınsa, tersine, en yüksek hayvani arzuya yenik düşmesi icap eder. En yüksek hayvani arzu, yani hayatta kalma arzusu... Demek oluyor ki hayvani olandan çıkış, insani arzunun, bilinme ve tanınma arzusunun peşinde, tarihin, kültürün, uygarlığın, tinselliğin ve elbette insanın başlangıcına karşılık gelen bir ilk mücadeleyi, ölümü göze alarak girişilmiş bir prestij mücadelesini gerektirecektir: "Bu şekilde iki özbilincin ilişkisi, kendilerini ve birbirlerini bir ölüm kalım mücadelesiyle kanıtlamaları üzerine kurulur. Bu mücadeleye girmek zorundadırlar; kendi kendilerinin, kendileri için olmanın kesinliğini sağlamak ve hem ötekinin durumunda hem de kendi durumunda nesnel bir hakikat düzeyine yükselmek zorunda oldukları için. (...) Yaşamını hiç tehlikeye atmamış bir birey şüphesiz ki bir kişi olarak tanınabilir; fakat bağımsız bir özbilinç olarak tanınmanın

[29] Kojève, *a.g.e.*, s. 7.

gerçekliğine erişebilmiş değildir."[30]

Hegel'de (ve Kojève'de) karşımıza çıkan argüman, yukarıda bahsi geçen siyasal/antropolojik makinenin şu eksiltilemez yanına dair daha net bir fikir veriyor sanırım: Söz konusu makinenin işleyişi, şiddetin belirli bir kullanımını varsayıyor ve çağırıyor, fakat her dışlama edimine olduğu gibi yaşamın/hayvanın dışlanmasına da içkin olan zorlamadan daha fazlasını... Gerçek şu ki, insani olan ve hayvani olan arasındaki ayrım hakkında verilen hüküm, kendi geçerliğini ve kanıtını, hayvani olanın en son sınırına dek çekildiği yerde, yani onu ölümle burun buruna getiren (bazen de öldüren) şiddetin sahnelenişinde (ve yeniden sahnelenişinde) bulur; tinin bir de karanlık tarafının bulunduğunu ve bunun da zulümden ibaret olduğunu gösteren insanlık tarihi buna şahit. Ve fakat, daha kötü haber, zulüm veya zulüm görme tehdidi altında insanın büründüğü/indirgendiği şu hayvani hâlden hiçbir yere varamayacağımız gerçeğidir: O, daha tinin kuruluşu esnasındaki ilk dışlama edimi tarafından kapılmış ve bu edimi tersinden onaylamaya vakfedilmiş olan şeydir çünkü. Sözde yaşam hakkını korumak adına, salt çıplak hayattan ibaret bu forma bir kutsallık atfetmeye çalışmanın boşunalığını ise Walter Benjamin çok önceleri göstermişti.[31]

[30] Hegel (1967), *a.g.e.*, s. 232-233.
[31] Bkz. Walter Benjamin, "Şiddetin Eleştirisi Üzerine", A. Çelebi (Ed.), *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*, çev. E. Göztepe, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 40.

5

Guernica'da olan biteni anlamak bakımından bu söylenenlerin hayati olduğu düşüncesinden kendimi kurtaramadığımı söylemeliyim; tabloya hakkını vermek istiyorsak eğer, kuşku uyandırması çok muhtemel olmasına rağmen, *Guernica* hakkında neredeyse resmî görüş niteliği kazanmış şu temel yorumu biraz zorlamamız, hiç değilse gözden geçirmemiz gerekiyor: *Guernica*, sanat tarihi içerisinde âdeta bir anıt gibidir; modern topyekûn savaşın savunmasız sivillere ödettiği bedeli çarpıcı şekilde gösteren savaş karşıtı bir yirminci yüzyıl anıtı! Geçmişte savaş tabloları, genellikle yüceltilen muharebeleri ve kazanılan zaferleri resmederdi, *Guernica*'da ise ne yüceltmeden ne de zaferden bahsedilebilir. Burada bir tek şey vardır: Istırap.[32]

Bu argümana hiç değilse iki açıdan ihtiyatla yaklaşmak zorunda olduğumuz fikrindeyim: Evet, *Guernica* şüphesiz bir savaş eleştirisidir. Ve zaten Picasso'nun iç savaş altında ezilmekte olan ülkesini uzaktan seyrederken nasıl derin bir kaygıya kapıldığını; Gernika bombardımanına dair duyduklarından, muhtemelen *L'Humanité* gazetesinde rastladığı ceset fotoğraflarından ve artık bir harabeden farksız olan kentin hazin görünümünden ne çok etkilendiğini

[32] E. Fisch, *Guernica by Picasso: A Study of the Picture and its Context*, çev. J. Hotchkiss, Bucknell University Press, Lewisburg, 1988, s. 22-23; ayrıca bkz. L. Wertenbaker, *The World of Picasso*, Time-Life, New York, 1967, s. 126.

ve nasıl da ani bir kararla, Cumhuriyetçi hükümet tarafından Paris Dünya Fuarı (Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, 1937) için hazırlanan İspanyol Pavyonu'nda sergilenmek üzere yapmayı vadettiği dev tablonun konusunu Gernika olarak değiştirdiğini biliyoruz. Fakat tabloda temsil edilen şeyin yalnızca ıstırap olduğunu söylemek, ki bunun dolaysız imalarından biri de tablodaki savaş eleştirisinin, savaşın yol açtığı acının ve dehşetin sergilenmesinden ibaret olduğudur... Doğrusu bu bana yetersiz ve de şüpheli bir argüman olarak görünüyor: Picasso'nun bu tabloda (da) izlediği estetik üslubun, uygarlığın kendi üzerine dönmüş zulmünden duyduğu tiksintiyi, bu zulmün sebep olduğu insanlık hâlinden çıkışsızlıkla müphem bir temas, hatta tekinsiz bir süreklilik içerisinde sunuyor olmasından dolayı... Tabloda acıyla kıvranan figürlere bakın (hepsine hâkim olan ortak beden jestini daha önce tarif etmiştim); doğru, onların çektiği acının sahiciliği karşısında dehşete kapılırız, tablodan fırlayacak ve konforlu şekilde onları seyreden bizlerin önüne düşecek gibilerdir, bu zulmün içerisine çekilmeyeceğimiz konusunda sahip olduğumuz ahmakça güvenin kırılganlığını gösterip savaşın süratli bulaşıcılığı hakkında bizleri uyarmak istiyorlardır sanki. Fakat o kadar! Bu insanlık hâlinden çıkarılabilecek herhangi bir şey, iyi bir şey, bir kötüden türetebileceğimiz bir iyi vs. yoktur. Picasso, tablonun gösterdikleriyle bu tarzda

bir özdeşlik ilişkisinin kurulmaması için gereken bütün estetik tedbirleri almıştır; ne bir mağduriyet ethosu ne vicdan muhasebesine yönelten ilksel bir suçluluk ne de bir kurban veya feda kültürüdür söz konusu olan. Farkı göstermek hiç zor değil: Asılı olduğu çarmıhta, maruz kaldığı zulmün dehşetiyle belirgin ve rahatsız edici bir tezat oluşturacak şekilde, İsa'nın yüz hatlarına ve beden duruşuna hünerle yerleştirilen masumiyet ve dinginlik örneğin. *Guernica*'da buna benzer bir estetik manevra bulamazsınız. Zulüm, zulümdür! Ve muhtemel yakınlığına, tehditkârlığına, ölçüsüzlüğüne dair bir dizi uyarı dışında, ondan çıkarılabilecek ne bir ders vardır ne de bir öznellik hâli. Zulmün baskısı altında insanın büründüğü bu hayvani çehreye Picasso'nun herhangi bir şey atfettiğine dair hiçbir kanıt bulamayız (Çünkü tinin alçalışıyla birlikte şimdi yeniden görünür hâle gelen şey, aynı tinin başlangıçta kendi ötekisi olarak kurup dışladığı hayvandan başkası değildir). Öte yandan, Picasso'nun eserinin bütününde, asla tam olarak açıklığa kavuşmamış olsa bile, hayvanın ve insanın başka türde kavranışına dair güçlü işaretler, hiç değilse bitmek bilmeyen denemeler ve arayışlar mevcuttur. Ve işte tam da bu yüzden, *Guernica*'yı seyreden bizlerin bütün dikkati zulmün müstehcen görselliği tarafından kapılmış ve onunla (olumsuz bir anlamda) büyülenmişken, Picasso, tabloda gerçekten zulüm görenlerin meylini dehşetin dışında/kıyısında duran bir başka figüre doğru yöneltmiştir; yüzünde

belli belirsizce bir insan siluetine ait izler de taşıyan bir hayvana, bir boğaya... Boğa, daha önce söylediğim gibi, bu tablonun istisnasıdır ve her gerçek istisnada olduğu gibi, burada da sahneyi aydınlatan asıl şey odur, anahtar onun elindedir. Boğayı çıkardığınızda, geriye yalnızca etkili bir zulüm tasviri kalır. Onu dahil ettiğinizde ise, artık çözülmesi güç bazı sorularınız vardır: Boğa, bu dehşetli sahneye ait değilse, burada ne arıyor? Peki neden zulmün dehşetine maruz kalanlar yüzünü ona dönüyor, ona feryat ediyor, onu çağırıyor?

Ve bütün bunlar beni, ihtiyatla yaklaşmamız gerektiğini düşündüğüm ikinci noktaya sürüklüyor: *Guernica*'nın savaş karşıtı bir tablo olduğu, hatta onlar arasında da birinci olduğu yönündeki klişe (elbette her klişe gibi bu da, reddedilmesi güç bir gerçeğin, başkalarını görmeyi engelleyecek kadar abartılmasına dayanır), bazen hızlıca bu tablonun aynı zamanda mutlak bir şiddet eleştirisi içerdiği imasına yol açıyor. Böyle bir iddia, Picasso'ya, onun eserinin bütününe teşmil edilemez zaten, zira onun çalışmalarına biraz aşina olan herkes bilir ki Picasso'nun genel olarak şiddetle pek bir derdi yoktur. Üstelik bunu en çok da boğa figürünün başrolde olduğu resimlerinden, boğa tarafından icra edilen şiddet sahnelerinden biliriz (bu konuda hakikaten cömerttir). Ve şunu da unutmayalım: Picasso daima (yanılmıyorsam istisnasız şekilde) boğanın tarafındadır; hatta boğa, pek çok yorumcunun haklı olarak işaret ettiği gibi çoğu durumda Picasso'nun kendisidir de.

Dolayısıyla evet, Picasso'nun bir şiddet eleştirmeni olduğu zaten söylenemez. Fakat öyle zannediyorum ki *Guernica*'ya dair bu güçlü popüler imaj da gerçeği yansıtmıyor: *Guernica*'da, savaşın karşısına çıkarılmak istenen, bunun için çağrılan şeydir şiddet; savaşta tanık olduğumuzdan farklı, onun bir türevi veya simetriği de olmayan, yine de onu durdurmaya muktedir ve yalnızca buna ayarlı, daha fazlasını vadetmeyen bir şiddet! Üstelik bunun güçlü de bir işareti vardır: Boğa. O, tablonun en can alıcı figürüyse eğer, bunun nedeni, tablonun tüm gerilimini, yani hem hayvan/insan hem de savaş/şiddet gerilimini müştereken üzerinde taşıyor, kendini ikisinin üst üste bindiği arakesitte buluyor olmasıdır.

6

Bütün bunların ne anlama geldiğini açıklığa kavuşturmak için, *Guernica*'dan, ona getirilen ikonografik yorumlardan başlamak üzere, Picasso'nun eserinde boğa figürünün sahip olduğu anlam yüküne başvurmamız gerekecek. Doğrusu bu hiç de kolay değil ve pek çok nedenden ötürü öyle; özellikle de *Guernica* söz konusu olduğunda. *Guernica* şüphesiz en çok yorumlanmış tablolardan biridir, hakkında oldukça geniş bir literatür bulunmaktadır, fakat bu aynı zamanda, şaşırtıcı derecede birbirinden farklılaşan, birbiriyle çelişen, hatta taban tabana zıt yorumların bolluğuyla dikkat çeken bir literatürdür.

At örneğin, bazen can çekişmekte olan Franco faşizmini temsil etmektedir, yani milliyetçi İspanya'dır (Juan Larrea); bazense Franco'nun zulmü altında acı çeken masum insanları temsil etmektedir, yani Cumhuriyetçi İspanyol halkıdır (Wilhelm Boeck). Bazen yalnızca bir attır, ağır şekilde yaralanmış ve delik deşik edilmiş bir at (Joaquín de la Puente); bazense Mesih'in bir başka görünümü (Frank D. Russell). Işık tutan kadın ise, bazen olan bitenin bir trajedi olduğunu doğrularcasına adeta Yunan tragedyalarından fırlayıp yardıma koşmuş biridir (Curt Seckel); bazense bütün bu trajedinin sorumlusu olan bir modern zaman Lucifer'i, ki *Lucifer* Latincede "ışık tutan" anlamına gelmez mi zaten (Eberhard Fisch)!

Diğer figürler gibi boğa da farklı yorumlar arasında oluşan bu açıdan muaf değildir. Boğa: *i)* İspanyolların tutkuyla bağlı oldukları bu totemik hayvan elbette İspanyol halkına karşılık gelmektedir (Juan Larrea); *ii)* ait olduğumuz zamanı baskısı altına alan zorbalık ve vahşet, yani üzerimize karanlık gölgesini düşüren faşizmdir (Vincente Marrero); *iii)* İspanyol ulusunun ebedî varoluşunun bir sembolüdür (Wilhelm Boeck); *iv)* belli ki o, bu defa kötü adam rolünü oynamayı reddetmiştir, tersine, bakışlarını ufka dikip henüz kendini belli etmeyen düşmanı gözlemekle meşguldür (Roland Penrose); *v)* bir failden çok bir anıt gibi, hareketsiz, olduğu yere çakılıp kalmış, bütün bu fecaatin dışında duran, yine de olan bitenle ilgili, fakat ne bombaların ne de yangının etkileyebildiği, vakur bir İspanya imajının

taşıyıcısıdır (Rudolf Arnhelm); *vi)* hayvani bir ilahtır, dolayısıyla iki yüze birden sahiptir, bir yanıyla tekinsiz, fakat diğer yanıyla ihtişamlı (Curt Seckel); *vii)* neredeyse hiçbir şeydir, hatta orada olduğu, sahneye dahil olduğu bile söylenemez, bütün aldırışsızlığıyla kendinde bir şeydir, ormandaki bir ağaç, arazideki bir hayvan gibi ve tam da bu yüzden, izleyici tahayyülünde neyi arzuluyorsa odur, dolayısıyla her şey olabilir, kötü de iyi de, vahşilik de direnme erdemi de, güç de, ahırdaki herhangi bir öküz de, alın yazısı da, her şey (André Fermigier); *viii)* İspanyol ulusunun başa çıkılamaz ve ele geçirilemez doğasının bir temsilidir (Peter Weiss); *ix)* ne iyi denebilecek ne de kötü denebilecek bir güç, basitçe yaşam gücünün kendisidir (Frank D. Russell); *x)* felaket hemen yanında olup bitiyorken, buna kayıtsız kalmayı seçerek tarafsız gözlemci rolünü oynamayı tercih eden Fransız Cumhuriyeti'dir (Carla Gottlieb).[33]

Yorumlar arasındaki mesafenin nedenlerine dair görüşler de muhtelif. Akla ilk gelen şeylerden biri, tablonun içerisinde şekillendiği tarihsel uğrakta vuku bulan siyasal çekişmelerin yoğunluğu oluyor[34], gerçekten de tablo daha sergilendiği ilk andan itibaren siyasi imaları ve işaretleri bakımından derhâl

[33] *Guernica*'da neyin nasıl yorumlandığı hakkında derli toplu bir döküm için, bkz. E. Fisch, *a.g.e.*, s. 124-131; ayrıca bkz. C. Gottlieb, "The Meaning of Bull and Horse in Guernica", Art Journal, No: 24(2), 1965, s. 106-112; W. Darr, "Images of Eros and Thanatos in Picasso's Guernica", Art Journal, No: 25(4), 1966, s. 338-346; R. Wischnitzer, "Picasso's Guernica: A Matter of Metaphor", Arbitus et Historiae, No: 6(12), 1985, s. 153-172.
[34] Darr, a.g.m, s. 338.

soruşturulmaya başlanmıştır, haklı olarak. Fakat bunların ne kadarının Picasso'ya atfedilebileceği konusunda uyarılar da vardır: Picasso'nun diğer eserlerinde olduğu gibi (özellikle 1931 ile 1943 arasında yaptıkları), bu tablosunda da güçlü bir biyografik yanın bulunduğu, yoğun yaşanmış kişisel deneyimlerin ve derin bir öznellik hâlinin izlerini taşıyor olduğu söylenir.[35] Gernika karşısında yaşadığı büyük üzüntüyü, hâlihazırda başka (ve oldukça şahsi) vesilelerle üzerine çalışma ve epeyce detaylandırma imkânı bulduğu figürlere, imajlara, üsluplara başvurarak resmetmesinden daha doğal bir şey olamazdı elbette (aynı temalar üzerine -ki acı bunlardan biriydi- defalarca çalıştığını biliyoruz), fakat yine de bu biyografik yana dair uyarının üzerinden atlamamakta fayda var, zira Picasso'nun *Guernica*'da özel olarak kullandığı sembolizmi harcıâlem kalıplara göre yorumlamanın hakikaten cezbedici bir yanı bulunur. Özetle: *Guernica*'nın (ve özel olarak da boğanın) nasıl yorumlanması gerektiği konusundaki güçlük, hepsinden önce, onun eserinin bütününde süreklilik arz eden fakat ciddi başkalaşımlara da uğramış figürlerin taşıdığı içkin muğlaklıktan ileri gelir.

Belki bu, büyük bir sanatçının elinden çıkmış her önemli eser için bir ölçüde söylenebilir. Ancak *Guernica*'nın fazladan bir güçlük içerdiğini belirtmeliyiz: Meyer Schapiro'nun vurguladığı gibi, *Guernica* mevzubahis olduğunda, elimizde yalnızca tamamlanmış bir eser

[35] John Berger, *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*, çev. Yurdanur Salman-Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 178-181.

değil, aynı zamanda dikkatlice kayda geçirilmiş bir süreç de bulunuyor.[36] Nitekim *Guernica*'ya dair incelemelerdeki enflasyonda, bir sanat yapıtının hangi dönüşümleri geçirerek ne şekilde meydana geldiği hakkında bu tablonun sunduğu benzersiz fırsatın önemli bir rol oynamış olduğu açık.[37] Picasso, bir sanat eserinin kendine dönük yıkımını ve uğradığı metamorfozu kayda geçirmenin çok ilginç olacağını beyan ediyordu zaten. Gerçek şu ki, *Guernica*'da bunu büyük ölçüde başarmıştır: Elimizde tabloya başladığı günden bitirdiği güne kadar (1 Mayıs 1937'den 4 Haziran 1937'ye dek) yaptığı hazırlık eskizleri, detaylara yönelik çalışmalar ve taslak kompozisyonlar; yine bu tarihler arasında, kanvas üzerinde yaptığı asıl çalışmanın geçirdiği aşamaları belirli aralıklarla kayda geçiren Dora Maar'ın fotoğrafları ve tabloyu bitirdikten sonra aynı temalar üzerine bir süre daha yürüttüğü çalışmalardan geriye kalan eskiz ve çizimler bulunuyor.[38] *Guernica*'da boğanın yüzünün bir insan yüzünün geometrisine uygun şekilde resmedilmeye çalışıldığını ileri sürdüğüm kısımda, bu kayıtların tanıklığına başvurmuştum. Şimdi ise, Picasso'nun genellikle *Guernica*'dan önce yaptığı ve onunla doğrudan ilişkili olmayan çalışmalarında, boğanın nasıl temsil edildiği ve bunun sonradan

[36] Meyer Schapiro, *The Unity of Picasso's Art*, George Braziller, New York, 2000, s. 154.
[37] R. Arnheim, *To the Rescue of Art*, University of California, Berkeley, 1992, s. 75.
[38] Bkz. H. B. Chipp, *Picasso's Guernica: History, Transformations, Meanings*, University of California, Berkeley, 1988; A. Baldassari, *Picasso: Life with Dora Maar. Love and War: 1935-1945*, Flammarion, 2006.

Guernica'ya nasıl taşındığı hakkında birkaç temel noktayı kesinleştirmek istiyorum.

7

Boğanın İspanyol kültürü içerisinde sahip olduğu ayrıcalıklı konum malum ve eğer bu konumun tutkuyla sergilendiği popüler bir mecra varsa, bu şüphesiz *corrida*, yani boğa güreşi sahnesidir. Ve Picasso'nun çocukluğunun, boğa güreşinin kadim mekânlarından biri olan bir Endülüs kentinde, Malaga'da geçtiğini unutmayalım: Boğa, Picasso'ya çocukluğundan beri eşlik ediyordu ve yıllar boyunca da onunla büyülenecek, onunla boğuşacak, onunla özdeşleşecek, kendi fırtınaları, korkuları, arzuları tarafından ne zaman kapılsa ona da yakalanacaktı. Başta, doğal olarak onu cezbeden şey *corrida* oldu; bildiğimiz ilk çizimi 1890 tarihli, yani henüz dokuz yaşındayken... Yıllar içerisinde Picasso çok sayıda *corrida* tablosu yaptı; bunlar genellikle *corrida*'nın iki önemli figürünü, boğa ile atı karşı karşıya getiren çizimlerdi ve tahmin edilebileceği üzere bu eserlerde tanıklık ettiğimiz şeyler boğanın hışmı, acımasızlığı, cüssesinin tehditkârlığı, sert atakları ve nihayet, atın karnının deşilmesine ve bağırsaklarının dışarı dökülmesine neden olan boynuz darbeleriydi.

Picasso'nun sanatında nasıl bir temsil şekli bulduğu hakkında daha fazlasını söylemeden önce, boğa güreşinin alametifarikasına dair birkaç şeyin altını

çizmekte yarar var. Öncelikle, dilimizdeki "boğa güreşi" ifadesinin (tıpkı İngilizcedeki *bullfight* sözcüğü gibi), İspanyolcadan çeviri olmadığını not etmek gerekir: İspanyollar bizlerin "boğa güreşi" olarak adlandırdığı şeye, *corrida de toros* (ki "boğaların koşması" anlamına gelir) veya basitçe *los toros* (yani "boğalar") demektedir. Keza, "boğa güreşçisi" olarak adlandırmayı tercih ettiğimiz *torero* da aslında, *torear* fiilinin tarif ettiği üzere, saldırıya geçmesi için boğayı kışkırtan ve sonra da boğanın hücumunu savuşturmaya, ondan kaçınmaya, onu kontrolü altına almaya, ona hâkim olmaya çalışan kişiyi işaretler.[39] Boğayı öfkelendirmek, kızdırmak, atağa kalkması için onu provoke etmek, saldırıya geçeceği anı kollamak, saldırının alacağı biçimi kestirmek, hamlesini uygun bir pozisyonda karşılamak ve bu saldırıdan sıyrılırken onda bir yara açmayı başarmış olmak; üstelik bütün bunları bir sanat icra eder gibi yapmak. Hâliyle burada mevzubahis edilen şeyin güreş, dövüş, savaş vb. sözcüklerle karşılanması mümkün görünmüyor: John Corbin'in dikkat çektiği üzere, "dövüş", aynı türe ait varlıklar arasında gerçekleşen mücadeleye çok daha uygun düşen bir kelimedir (bir boks maçından veya bir horoz dövüşünden bahsederken olduğu gibi); *corrida* ise, farklı türler arasında gerçekleşen (dolayısıyla yapısı itibarıyla iki tarafın biçimsel eşitliği üzerine kurulu olmayan) bir mücadeledir; insan ile hayvan arasında gerçekleşen

[39] J. Corbin, "Images of War: Picasso's Guernica", Visual Anthropology, No: 13 (1), 1999, s. 10.

bir mücadele.[40] Burada sahnelenen gösterinin, insan ilişkilerinde hayvani olanın sahip olduğu güç ve yarattığı tehlikeye hakkını teslim eden pre-modern bir drama olduğu fikrindedir Corbin: İnsan, biyolojik dürtülerine ve beslenme ihtiyacına tabi bir hayvandır; gerek kendisinin gerekse yemek ve çalıştırmak üzere kullandığı başka hayvanların üretkenliği/doğurganlığı olmaksızın, insan da varolamazdı elbette. Fakat beşerî düzen (yani uygarlık), hayvani varoluştan daha fazla bir şeydir; üstelik hayvani olan dizginlenmezse eğer, bu düzeni tehdit eden bir şeye dönüşebilecektir.[41] Yine de co*rrida*, basitçe ve yalnızca insan (*torero* - boğa güreşçisi) ile onun dışındaki bir öteki olarak hayvan (*toro* - boğa) arasında gerçekleşen mücadeleden ibaret görülemez; co*rrida*'da tanık olduğumuz mücadele, aynı anda iki gerilim hattını birden kateder ve bu diğer hat, insanın kendi içerisinden geçmektedir. Öyle olmak zorundadır, çünkü beşerî düzen kendi kurucu ilkesini, hem dışarıdaki (insanın dışındaki) hem de içerideki (insanın içindeki) hayvana hükmetmekte bulur. *Corrida*'yı herhangi bir gösteri olmaktan çıkaran şey de budur nitekim. *Torero*, ehlileştirme maksadı olmaksızın karşısına aldığı bu yabanıl hayvan üzerinde değil yalnızca, aynı zamanda kendi hayvani doğası üzerinde hâkimiyet kurmak zorunda olan kişidir; üstelik ilkindeki başarısı, ikincisinde gösterdiği maharete bağlıdır; ağır şekilde yaralanma ve hatta boğa tarafından öldürülme

[40] A.g.m.
[41] A.g.m., s. 11-12.

riskine rağmen kendi hayvani korkularının üstesinden gelebilmesine; baskı altındayken soğukkanlılığını koruyabilmesine; boğayı öfkelendirdiği, kışkırttığı, yönlendirdiği sırada gereken kıvrak zekâlılık ve uyanıklığı sergileyebilmesine; boğanın vahşi gücü ve içgüdüsel saldırganlığıyla baş edecek yeteneğe haiz olduğunu kanıtlayabilmesine.[42] Velhasıl: *Corrida*'yı ayrıksı kılan şey, insani olan ile hayvani olan arasındaki kurucu ayrımın âdeta bir temsilini, sembolik tekrarını, yeniden onaylanmasını, yeniden doğrulanmasını onda buluyor olmamızdır.

O hâlde c*orrida*'da sahnelenen çekişmenin tarafları insan ve hayvandır, mücadele esas olarak bu ikisi arasında (ister boğa güreşçisini kendi içerisinde bölen iki farklı varoluş tarzına karşılık geliyor olsun, isterse boğa güreşçisi ve boğa tarafından ayrı ayrı temsil ediliyor olsun) cereyan etmektedir. At ise, c*orrida*'da, genellikle ara bir figür olarak, yani türsel bakımdan boğanın sınıfına ait bulunan, fakat insan tarafından ehlileştirilmiş bir figür olarak ortaya çıkar. Daha geleneksel bir formda gerçekleştirilen boğa güreşlerinde (ki Picasso bu forma aşinadır), önce atların sahneden çekildiği, yani arenalarda boğalardan çok atların öldüğü, zira korunmasız şekilde dahil edildikleri bu mücadele esnasında boğaların öldürücü boynuz darbelerine en çok onların maruz kaldığı bilgisini de buraya ekleyelim. Ne var ki, Picasso'nun *corrida*

[42] A.g.m., s. 12.

tasvirlerinde başroller bu şekilde dağıtılmamıştır; başroller bu defa iki hayvan tarafından, boğa ve at tarafından kapılmıştır. Fakat boğanın asıl hasmının, insan hasmının, yani matadorun (*torero*) çoğunlukla aradan çekilmiş olması (dahil olduğu nadir anlarda ise ikincildir) ve aslında matadorun bir tür enstrümanı olarak arenaya sürülmüş olan atın birdenbire boğayla tek başına kalmış olması, bunun tipik bir *corrida* sahnesi olmadığını gösteriyordu; saldırgan boğa ile kırılgan, yaralanabilir, savunmasız at arasında gerçekleşen bu karşılaşma, insan ile hayvan arasındaki gerilim ve mücadelenin üzerine bir de cinsiyetler savaşını, yani erkek ile kadın arasındaki erotik gerilim ve mücadelenin yükünü ekliyordu (atın yarılmış karnı ile kadın cinsel organı arasında veya atın bedenine saplanmış boynuz ile erkek cinsel organı arasında kurulan ani çağrışım tarafından da doğrulandığı üzere, kimi zaman şiddet dozu giderek artan biçimler de alarak). Zamanla bu sahneye yeni bir figürün, bir kadın matadorun (*femme torero*) eklendiği de olmuştur, yine Picasso'nun aşk hayatındaki çalkantılarla ilişkili olarak... Lakin mücadelenin asıl tarafları genellikle değişmeden kalmıştır. Özetle, Picasso'nun tahayyülünde, *corrida*'dan ödünç alıp yeniden yorumladığı şiddetle (insan ile hayvan arasındaki veya yer değiştirmiş şekliyle, at ile boğa arasındaki) cinsel arzunun, şehvetin, hazzın içerisine gömülü olduğu şiddet (kadın ile erkek arasındaki) daima yakın temas hâlinde bulunan iki şey

olmuştur.[43]

Üslup güzelliği bir kenara, doğrusunu isterseniz bilindik ve hayli cinsiyetçi yavan kodların bir tekrarıdır söz konusu olan: *At*, cazibe sahibidir fakat kırılgandır da (çekicidir, çünkü zayıflığını bununla örtmek zorundadır); zarafet sahibidir fakat itaatkârdır da (evet zariftir ve bu onun uyumlu, dolayısıyla tavlzkâr bir karaktere sahip olduğunu gösterir); terbiyelidir fakat işte kendiniz söylediniz, bu onun uyruklaştırılmış olduğunun bir kanıtı değilse nedir (terbiyelidir, çünkü terbiye edilmiştir); yani o bir kadındır. *Boğa*, evet saldırgandır fakat bu onun köle ruhlu olmadığına işaret eder (bir köle değil, bir efendidir), tehditkârdır ve de korkutucu belki, fakat tutkuyla doludur (şehvet onun payına düşer), destursuz da olabilir, fakat o da gücünün ağırlığından kaynaklanır aslında (güç de onun payına düşer); yani o bir erkektir. Birbirine hasım olduğu zannedilen iki özdeşlik dizisi çalışıyor elbette geri planda: bir yanda güçten düşmeyle, kadınsılaşmayla, uygarlaşmış olmayla, aslında insanla, insani olanla, insan-olmakla nitelenen *at*; diğer yanda ise muktedir olmayla, erkeksileşmeyle, yabanıl olmayla, aslında hayvanla, hayvani olanla, hayvan-olmakla nitelenen *boğa*. Eğer durum buysa, ki öyle olduğu anlaşılıyor, estetik bazı yenilikleri saymazsak, bunlarda herhangi bir ilginçlik görmediğimi söylemeliyim, zira uygarlığın bu türden bir eleştirisine soyunmuş hiçbir görüş, gerçekte yine onun tarafından

[43] Bkz. Chipp, *a.g.e.*, s. 50-52.

imal edilmiş ötekinin tuzağına düşmekten, ötekine yüklenmiş adı kendi kimliği olarak benimsemekten kurtulamaz (bu ötekiye ne kadar radikallik atfediliyor olursa olsun), üstelik istencinin aksine, karşı olduğu şey tarafından bir kere daha, bu defa çok daha sinsi ve örtük bir şekilde kapılmış olur.

8

Bana ilgi çekici gelen şey, 1930'ların ortalarına doğru Picasso'nun boğaya dair tahayyülünde meydana gelmiş kısmi bir metamorfozdur (sevdiği ifadelerden biriydi bu, metamorfoz). Gerçek şu ki, 1933 yılında, Barcelona gezisi sırasında yeniden izleme fırsatı bulduğu boğa güreşleri, Picasso'nun yeni bir *corrida* serisine başlamasına neden olmuştu; üstelik bunlar şiddetindeki aşırılığı, boğanın gaddarlığı, gerçekleştiği ortamın kaotikliği ve âdeta bir karabasanı andıran alegorik niteliği bakımından eskilerinden ayrılıyordu.[44] Fakat aynı yıllarda, yeni bir boğa figürü, daha doğrusu bir boğa-insan figürü, boğa başlı insan bedenli mitolojik yaratık, minotor, Picasso'nun dünyasına girmeye başlamıştı.

Picasso minotoru bilmiyor olamazdı elbette, yine de üzerine düşünmesine veya onu resmetmesine fırsat veren bir dizi etkenden bahsetmek gerekir. Bunların ilki herhâlde, yayıncı Albert Skira'nın isteği üzerihe, Ovidius'un *Metamorphoseon*'unu resmetme

[44] A. H. Barr, Picasso. Fifty Years of His Art, New York: MoMA, 1947, s. 186.

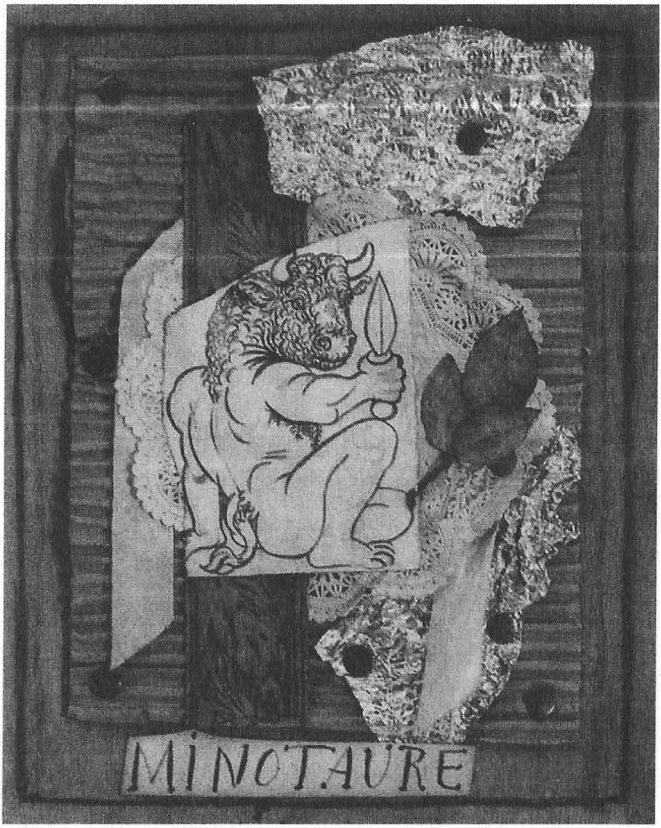
işini üstlenmesi olmuştur (1930-1931). Söz konusu illüstrasyonlar içerisinde (ki 30 adettir) minotora ait bir temsil bulunmuyorsa da, bu eserde zikredilen minotor hikâyesinin Picasso'nun dikkatinden kaçmış olması mümkün değildir.[45] Minotor hakkındaki söylence en kaba hatlarıyla şöyledir: Zeus/Jupiter ile Europa'nın oğullarından biri olan Girit kralı Minos, kardeşlerine sağladığı üstünlüğü ve krallığı üzerindeki hâkimiyeti desteklediğini gösteren bir işaret beklemektedir, deniz tanrısı Poseidon'dan. Ve bu isteği karşılıksız kalmaz: Poseidon, kurban edilmek üzere beyaz bir boğa gönderir. Fakat Minos, boğanın güzelliği karşısında âdeta büyülenir ve onu kurban etmekten vazgeçer. Yerine bir başka boğayı kurban etmiş olsa bile, Minos, Poseidon'un gazabından kurtulamaz: Poseidon, Minos'un karısı Pasiphaë'yi boğaya âşık eder ve Pasiphaë boğayla çiftleşir (Deadalus tarafından ahşaptan yapılan bir ineğin içerisine girerek). İşte minotor, bu ilişkiden doğan melez yaratıktır. Sahip olduğu gücün ölçüsüzlüğü ise derhâl fark edilecek ve bunun uyandırdığı dehşet kapatılmasına yol açacaktır, ancak bir zindana değil: Deadalus bu defa Minos'un emriyle devasa bir labirent inşa edecektir; minotorun ikamet edeceği bu yer, aynı zamanda kendisine adanan kurbanları, yani Atinalılar tarafından gönderilen genç erkek ve kadınları kabul edeceği yerdir, ta ki (Minos ile Pasiphaë'nin kızı Ariadne'nin desteğiyle labirentin

[45] Bkz. Ovidius, *Dönüşümler*, çev. İ. Z. Eyüboğlu, 1994, VIII. Kitap, s. 152-182.

içerisinde yolunu bulmayı başaran) Atina kralı Aegeus'un oğlu/veliahtı Theseus tarafından öldürülene dek.

Minotor figürünün 1930'lu yıllar boyunca sahip olduğu popülaritede, arkeolog Arthur J. Evans tarafından Girit adasında yürütülen kazı çalışmalarının (1900-1935) önemli bir payının bulunduğunu söylemek lazım.[46] Evans söz konusu arkeolojik kazılarda ortaya çıkan sonuçları dört cilt hâlinde yayımlamıştı;[47] ki bazıları, özellikle de karanlık ve dolambaçlı geçitleri, hiçbir yere çıkmayan merdivenleri, bir boğa güreşi sahnesini andıran freskleriyle Minos'un Knossos'taki sarayına ait kimi bulgular, labirent ve minotor hakkındaki mülahazalara yeni bir ivme kazandırmıştır.[48] Bunun etkilerini belki de en çok Paris entelijansiyasında kayda geçirmek mümkün: *Minotaure* (1933-1939) ve *Labyrinthe* (1944-1946); Albert Skira'nın yayıncılığını üstlendiği iki derginin adının da Georges Bataille ve André Masson tarafından önerilmiş olması tesadüf sayılamaz elbette.[49] Bataille zaten konuya uzak değildi; Ulusal Kütüphane'nin arşivlerinde gördüğü hayvan başlı arkon figürlerinden derinlemesine etkilenmiş, hatta gnostik mitolojideki insan ve hayvan formlarını iç içe geçirmeye

[46] Bkz. H. C. Rutledge, *The Guernica Bull: Studies in the Classical Tradition in the Twentieth Century*, University of Georgia, Atina-Londra, 1989, s. 22-23.
[47] *The Palace of Minos: A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustred by the Discoveries at Knossos*, 1921, 1928, 1930, 1935.
[48] L. Florman, *a.g.e.*, s, 142, 230.
[49] Bkz. M. Ries, "Picasso and the Myth of the Minotaur", Art Journal, No: 32 (2), 1972, s. 142-145.



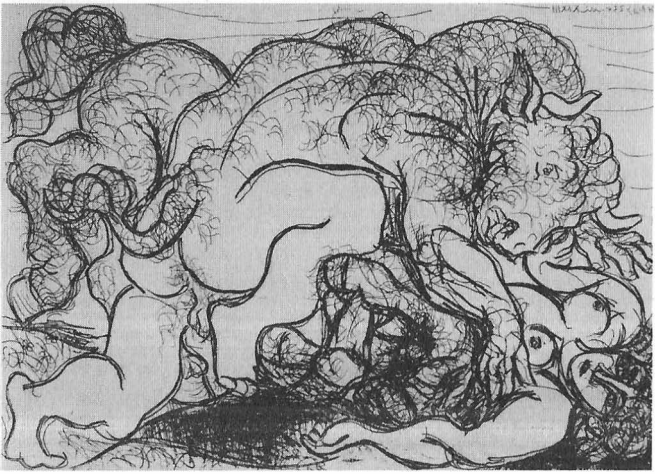
Picasso, Minotaure için kapak çalışması, Mayıs 1933

dönük bu eğilim hakkında bir yazı da yazmıştı.[50] Benzer şekilde minotor figürü de onu cezbetmiş olmalıydı. Adını verdiği derginin (*Minotaure*) ilk sayısının (1933) kapak resmini hazırlayan ise Picasso'dan başkası değildir: Oturur vaziyetteki minotoru, elinde sıkıca kavradığı hançeri dizine dayamış şekilde sergiliyorken resmeden bir kolaj bulunuyordu kapakta; *Minotaure*'un sonraki sayılarının kapakları da minotora ayrılacak ve her biri başka bir büyük ressam tarafından çizilecektir (Marcel Duchamp, Joan Miró, Salvador Dalí, Henri Matisse, René Magritte gibi).

Minotaure'un yayımlanmaya başlamasıyla aşağı yukarı aynı sıralarda, minotor, Picasso'nun sanatına hızlı bir giriş yapmıştı; özellikle de Ambroise Vollard'ın siparişi üzerine hazırlamaya başladığı oymabaskı serisiyle birlikte (*Suite Vollard*, 1930-1937). 100 parçadan oluşan *Suite Vollard*'da, *Minotaure* teması altında 11[51], *Minotaure Aveugle* teması altında ise 4[52] eser bulunuyordu. Fakat sayısından ziyade, burada asıl dikkat çekici olan şey, *Suite*'in bütünü içerisinde minotorun oynadığı kritik roldür. Florman'a göre, minotorun seriye dahil oluşunun gerisinde *Suite*'in içkin gerilimlerinden biri yatmaktadır; ki asıl olarak bu, serinin minotor dışındaki temalarından olan *Heykeltıraşın Atölyesi* (no. 37-82) ile *Aşk Savaşı* (no.

[50] "Le bas matérialisme et la gnose", *Documents*, 1930, Cilt 2, No. 1; Batailles, 1985; ayrıca bkz. Agamben (2009), *a.g.e.*, s. 12.
[51] *Minotor*, No. 83-93, Mayıs-Haziran 1933.
[52] *Kör Minotor*, No. 94-97, Eylül-Kasım 1934.

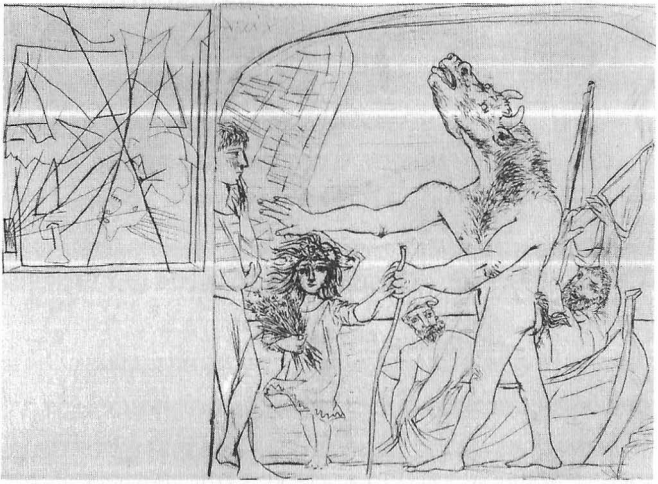




Suite Vollard, No. 58, 31 Mart 1933
Suite Vollard, No. 87, 23 Mayıs 1933

28-32) arasında patlak veren bir gerilimdir. Bu iki başlık altında sınıflandırılmış eserler ilk bakışta hiçbir ortak yan taşımıyor gibi görünürler: *Aşk Savaşı*'nda tanık olduğumuz şey, erotik bir tutkuyla kenetlenmiş bedenlerdir; açık ağızları, sıkıca kapatılmış ya da boşlukta takılı kalmış gözleriyle şehvetin içerisinde kaybolan bu bedenler öylesine yakınlardır ki, birbirlerini görmeleri mümkün değildir. Oysa *Heykeltıraşın Atölyesi*'ne hâkim olan atmosfer bundan çok uzaktır; dizginlenemez heyecanın yerini tavırlara sinen bir dinginlik hâli, yakınlığın ve temasın yerini ise mesafe ve kopukluk almıştır, gözlerse artık kapalı değildir ve yakalayıp kapan bakış yeniden mümkün oluyorsa, bu, bedenler birbirinden uzaklaşıyor diyedir.[53] Fakat işte, söz konusu iki temayı birbirine sıkıca bağlayan da, aralarındaki karşıtlık ilişkisinden başka bir şey değildir. Florman, bu gerilimin bütünüyle görünür hâle geldiği anlardan birini isabetle kaydeder: Bir atölye sahnesinde, heykeltıraş ve modeli, önlerindeki heykeli seyretmektedirler; insan başlı bir at (sentor) ile bir periyi birbirlerine sarılmış hâlde, gözleri kapalı, tutkuyla öpüşüyorken gösteren bir heykeldir bu (no. 58, Mart 1933). Evet, heykeltıraş da kendi eşine nazik bir şekilde sarılıyorken görülmektedir, fakat diğer çiftle kıyaslanınca, bunun çok edilgen ve tutkudan yoksun bir jest olduğu açıktır. Onların payına düşen yalnızca seyretmektir, hatta biraz da hüzünle. Zira sentor ile peri kendi arzularında ne kadar kaybolmuş gibilerse,

[53] Bkz. L. Florman, *a.g.e.*, 107-109.





Suite Vollard, No. 94, 22 Eylül 1934
Minotauromachy, Mayıs-Haziran 1935

heykeltıraş ve modeli de uzun zaman önce yitirilmiş bir tutkunun nostaljisini yaşıyor gibilerdir.[54]

Öyleyse *Suite*'in içkin gerilimi, mesafeli, kopuk, gövdeden ayrılmış bir bakış (bedensiz bir bakış) ile yakın, tam da bu yüzden bakıştan yoksun bedenler arasında gerçekleşen şehvet dolu bir temas (kör bir dokunuş) arasındaki, bakış ile dokunuş arasındaki karşıtlıktadır. İşte, minotorun tam bu anda, tam da söz konusu gerilim en yüksek düzeyine ulaştığında *Suite*'e girdiğini söyler Florman. Minotorun önemi, dokunuştan yoksun bir bakış ile bakıştan yoksun bir dokunuş arasındaki karşıtlığı geçersiz kılmaya muktedir bir figür olarak sahneye çağrılıyor olmasındaydı.[55] Belki de *Suite*'de bunun en açık şekilde göründüğü an, bir erkeğin bedenine sahip boğa başlı bu yaratığın (minotor), bir atın bedenine sahip kadın başlı başka bir yaratıkla birleşirken gösterildiği andır (no. 87, Mayıs 1933). Burada, bu anda, bakış (insan tinselliğini ifade eden göz) ile dokunuş (hayvani varoluşa karşılık gelen beden) arasında kurulan her türden karşıtlığın ötesine geçilmiştir, bedenler alabildiğine yakındır artık, gözlerse alabildiğine açık; fakat bu, boğa ile at, erkek ile kadın, hayvan ile insan, bir boğanın bakışı ile bir kadının bakışı, bir erkeğin bedeni ile bir atın bedeni arasında gerçekleşen hiç bilmediğimiz türden bir karşılaşma sayesinde mümkün olabilmiştir. Minotor, Picasso'nun eserinde, insan ile hayvan arasındaki fayın bu defa

[54] *A.g.e.*, s. 111-112.
[55] *A.g.e.*, s. 144-145.

tam da sanatın içerisinden geçen kısmında karşımıza çıkar. Sonradan gerek *Suite*'deki *Kör Minotor* temalı eserlerinde (ilk örnek: no 94, Eylül 1934), gerekse büyük eseri *Minotauromachy*'de (Mayıs veya Haziran 1935), hem otobiyografik hem de ikonografik bakımdan çok daha yüklü ve çok daha kompleks bir hâl kazanmış olsa da[56], Picasso'nun sanatı içerisinde minotorun oynadığı bu istisnai rol değişmez. Tıpkı Bataille gibi, Picasso'nun da minotor mitinden bu denli etkilenmiş olmasının nedeni, onda tarihin belirli bir uğrağında gerçekleşmiş kati bir kırılmaya, tayin edici etkileri olan bir dönüm noktasına dair işaretler buluyor olmasıydı. Zira, Florman'ın dikkat çektiği üzere, Atinalı bir kahraman, Theseus, labirentin içerisine girmeye cesaret edip minotoru öldürdüğünde yeni bir çağ başlatmış oluyordu; bu, hem Girit'te ifadesini bulan arkaik/karanlık dünyayla hem de minotor gibi melez bir canavarda temsilini bulan insan vahşiliğiyle, insandaki hayvani yanla bütün bağlarını koparmış bir çağdır. Sanıyorum Bataille için söylenen şey, Picasso için de söylenebilir: Evet, minotorun tarafını tutuyordu, çünkü minotor insan ile hayvan arasındaki kesin ayrımları altüst ediyor ve şüpheli hâle getiriyordu, üstelik minotorun bu aşağı/yabani özellikleri, sahip olduğu insan formunun en tepe noktasında, tam da tinin ayrıcalık iddiasını dayandırdığı yerde, kafasında görünür hâle geliyordu.[57] Yüzün bu

[56] Bkz. D. E. Schneider, "The Painting of Pablo Picasso: a Psychoanalytic Study", College Art Journal, No: 7(2), 1947, s. 86-90; Fisch, *a.g.e.*, s. 90-93; Florman, *a.g.e.*, s. 140-194.
[57] Florman, *a.g.e.*, s. 142.

şekilde tepetaklak edilişinde önemli olan, insan ile hayvan arasındaki karşıtlığın, diyalektik olarak kurulmuş herhangi bir çelişkiymiş gibi kapsanıp aşılmasından ziyade, tümüyle ihlal ediliyor olmasıdır.[58] Vurgulamaya gerek yok belki, fakat Bataille ile Picasso arasındaki yakınlığa işaret edilmesindeki kasıt, Picasso'nun 1930'lu yıllar boyunca basitçe Bataille'ın düşüncelerinin pratisyenliğine soyunmuş bir sanatçı olduğunu söylemek olamaz asla; söz konusu yakınlık yalnızca, onları birlikte kateden ortak bir anlam dünyasının içinden konuştukları anlamına gelir.

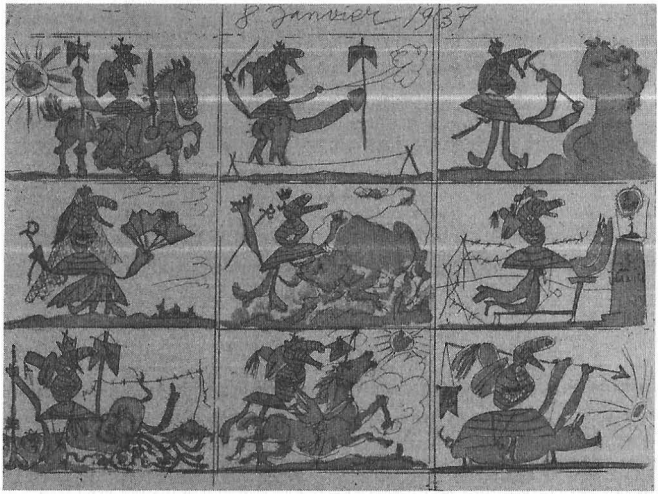
9

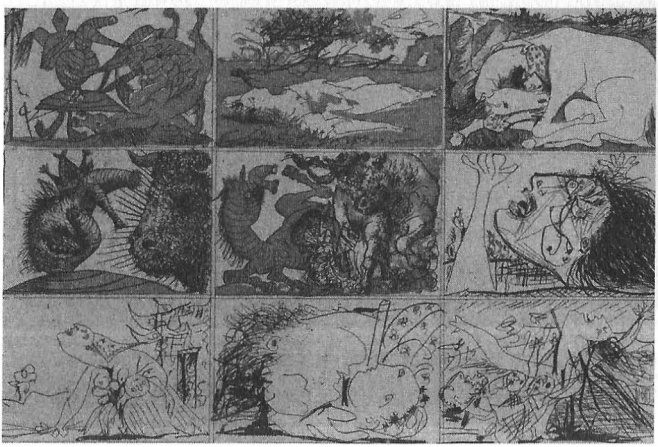
Guernica'nın boğası bir minotor değildir elbette, fakat onunla bir arada düşünmemizi zorlayan bir yanı da bulunur; daha önce belirttiğim gibi, *Guernica*'nın boğasında, minotorun tersine çevrilmiş imgesine dair bir şeyler mevcuttur: Picasso, geride bıraktığı bazı eskizlerden anlıyoruz ki, boğa başlı insan bedenli minotor yerine, tersi, yani bir insan yüzüne (veya insan-boğa karışımı bir yüze) sahip bir boğa üzerinde çalışmıştır. Minotorda yüzün tepetaklak edilişine dair hemen yukarıda söylediklerimiz doğruysa eğer, Picasso neden bu defa aksini yapmaya yeltenmişti? İnsan yüzüne (tinin taşıyıcısı addedilen ve Picasso'nun tam da bu yüzden bir boğa yüzüyle değiştirerek altüst etmek istediği şeye) son anda verilen bu beklenmedik taviz neden? Bunda muhtemel ki *Guernica*'da tanık

[58] *A.g.e.*, s. 148.

olduğumuz savaşın büyük payı var: Uygarlığın sebep olduğu şiddet gerisin geri dönüp onu vurduğunda, tin bizatihi kendi icadı olan ağır bir şiddete maruz kaldığında, insan yaratıcısı ve sorumlusu olduğu cebrin baskısı altında başta dışladığı şu hayvani varoluşa indirgendiğinde, işte o zaman, boğanın yüzünde birdenbire hiç bilmediğimiz tarzda insani bir şeyler beliriverir! Belki de o ilk kurucu dışlamayı yeniden değerlendirmek için tarihî bir imkân... Lakin Picasso bunu açıkça da yapmaz; eskizlerle uyumlu olacak şekilde insan yüzlü bir boğa çizmek niyetinde değildir: İnsan yüzüne ait bir geometriye belli belirsizce başvurur, fakat yine de boğayı bir boğa olarak bırakmayı tercih eder. *Corrida*'dan bildiği boğaya, onun dizginlenemez yabanıl öfkesine ve araçsallaştırılamaz yıkıcı şiddetine ihtiyacı vardır, hâlen.

Böyle olduğuna dair güçlü de bir kanıtımız var: Picasso'nun *Guernica*'dan önce başladığı, fakat *Guernica*'dan hemen sonra bitirebildiği (8 Ocak 1937'den 7 Haziran 1937'ye), iki bakır levha üzerine kazılmış toplam 18 panelden oluşan, *Franco'nun Rüyası ve Yalanı* adlı eseri. Sırasıyla (soldan sağa) bu panellerde olan biteni, Fisch'in rehberliğinde şu şekilde özetleyebiliriz: *i)* Franco, ilkin bir atın sırtındayken görünür, bir elinde orduyu temsil eden bir kılıç, diğer elinde kiliseyi temsil eden bir bayrak, başındaysa monarşiyi temsil eden bir taç bulunmaktadır, üzerine bindiği atın yüzüne şapşal bir sırıtış yapışıp kalmıştır,





Franco'nun Rüyası ve Yalanı, 8 Ocak-7 Haziran 1937
Franco'nun Rüyası ve Yalanı, 8 Ocak-7 Haziran 1937

oysa deşilmiş karnından bağırsakları dışarı sarkmaktadır aynı anda; *ii)* diğer panelde, Franco, dev bir penise sahip bir ip cambazıdır, bir eliyle yine kılıcını tutmakta, diğer eliyle bir bulutun dizginlerini kontrol etmektedir, kilisenin bayrağını ise penisine iliştirmiştir; *iii)* Franco bu defa elindeki kazmayla bir heykeli hedef almaktadır, başına geçirdiği şey ise bir piskoposluk tacıdır; *iv)* sonraki sahnede Franco, kadın kıyafetleri içerisinde karşımıza çıkar, başındaki tül ve elindeki yelpazesiyle kamufle olmak istiyor gibidir; *v)* boğa ilk olarak beşinci panelde devreye girer ve beklenmedik bir darbeyle Franco'yu boynuzlar; *vi)* Franco şimdi bir mihrabın önünde diz çökmüş para için dua etmektedir; *vii)* yedinci panel, yedinci gün, Franco dinlenmeyi hak etmiştir, bir tarafında silahları bulunmaktadır, diğer tarafında ise sürüngenleri; *viii)* bu kez elindeki mızrağı kanatlı bir ata saplamakla meşguldür; *ix)* ve artık bir domuzun sırtındadır, mızrağını şimdi de güneşe doğrultmuş hâlde; *x)* şu kanatlı at, Franco artık onu alt etmiştir, zaferinin tadını çıkarıyor; *xi)* beyaz bir kadın figürü yerde yatıyor, belki de ölü, tıpkı hakikat gibi; *xii)* muhtemelen ölü biri daha, bu defa bir erkek ve bir at onun yasını tutuyor; *xiii)* boğayla bir karşılaşma daha, boğanın hiddeti her şekilde hissediliyor; *xiv)* bir at formuna bürünmüş olan Franco'nun karnı boğa tarafından acımasızca deşiliyor, karnında açılan büyük yaradan ise süvari kılıçları, bayraklar ve daha bir sürü paçavra ortalığa saçılıyor; *xv, xvi, xvii* ve *xviii)* geri kalan

dört panel ise *Guernica*'dan hemen sonra yapılan, *Guernica*'dan tanıdığımız figürlerden oluşuyor ve her biri savaşta çekilen ıstırabı temsil ediyor.[59] *Franco'nun Rüyası ve Yalanı*'nda boğanın üstlendiği rol hakkında hiçbir şüpheye yer yok; boğa diktatörü durdurabilecek tek güçtür, nitekim onu önce bir darbeyle defetmiş (*v*), sonra yeniden karşısına dikilmiş (*xiii*) ve sonunda da yok etmiştir (*xiv*). Barr, *Guernica*'da da boğanın, tıpkı *Franco'nun Rüyası ve Yalanı*'nda olduğu gibi, bastırılması mümkün olmayan amansız bir gücün sembolü olarak yeniden ortaya çıktığını söylerken haklıdır.[60] Önemli bir farkla: *Guernica*'nın boğası beklemektedir! Üstelik harekete geçip geçmeyeceğine dair herhangi bir işaret bulunmaksızın... Yine de şuna şüphe yok, herkes onu çağırmaktadır ve neden çağırdıklarını bilerek.

Fakat bir önemli fark daha bulunuyor: *Guernica*'nın boğası, yüzünün büründüğü insani form bakımından da diğerinden farklıdır. Bunun nedeni üzerine düşününce akla, Emmanuel Levinas'ın kısa bir metninde söyledikleri geliyor.[61] Burada Levinas, Fransız ordusuna kayıtlı Yahudi savaş esirleri olarak kapalı tutuldukları Nazi kampında, yalnızca birkaç haftalığına tutsakların hayatına giren başıboş bir köpekten, kendilerinin verdiği adla Bobby'den bahsediyordu. Bir keresinde,

[59] Bkz. Fisch, *a.g.e.*, s. 97-100.
[60] A. H. Barr, *a.g.e*, s. 202.
[61] E. Levinas, "The Name of a Dog, or Natural Rights", E. Levinas, *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, çev. S. Hand, John Hopkins University, Baltimore, 1990, s. 151-153.

kamp hayatının rutini dahilinde, zorunlu çalışma seansından gardiyan nezaretinde dönmekte olan tutsak topluluğunun peşine takılıp gelmişti kampa. Ve çabucak geçip tükenecek birkaç hafta boyunca, Naziler tarafından kamptan atılıncaya dek, her sabah toplaşmasında ortaya çıkacak ve tutsaklar kampa geri döndükleri sırada, aşağı yukarı koşturup sevinçle havlayarak onları karşılayacaktı: Kampta, insanın, o ilk kurucu dışlamayla hükmedilmiş hayvana indirgendiği bu yerde, tutsakların insan olduğundan şüphe duymayan tek varlıktır Bobby. Levinas şöyle der: Diğerleri için bizler insanın aşağısındaydık, bir maymun çetesiydik ve bu hâlimizle artık dünyanın bir parçası değildik. Burada, kampta, bir yerde bile değildik, hiçbir yerdeydik. Ve bu köpek, Bobby, Nazi Almanya'sında geriye kalan son Kantçıydı![62] Unutmayalım: Levinas'ın bu sözü her şeyin açıklığa ve çözüme kavuştuğu değil, tam tersine tüm sorunların bütün şiddetiyle patlak verdiği ve her şeyin yeni başladığı bir yerde olduğumuz anlamına gelir yalnızca (zira Levinas da hâlen ve fena hâlde şu eski antropolojik makinenin içerisinden konuşmaya devam etmektedir[63]). Fakat yine de *humanitas*'ın bu sıfır noktasında, geriye yalnızca saf yaşam gücüyle hayvanın kaldığını bilmek, kesinlikle iyi bir başlangıç noktasıdır. *Guernica*'nın boğası da, yalnızca savaşa son verecek darbeyi vurmasını beklediğimiz şey değil, belki aynı

[62] A.g.m., s. 153.
[63] E. Şimşon, "Levinas ve Bobby: Bir Köpeğin Levinas'ın Etiğindeki Rolü", Cogito, No. 80, 2015, s. 37-51.

zamanda, bildiğimiz insanlığın sonundan ve bildiğimiz tinselliğin kaybından sonra, insanı ve hayvanı yeniden düşünmeye davet eden şeydir. Yüzünde bir insan siluetine dair izlere rastlıyorsak, işte bundan!

Kaynaklar

Agamben G (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. çev. İ Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.
Agamben G (2009). *Açıklık: İnsan ve Hayvan*. çev. M M Çilingiroğlu, İstanbul: YKY.
Arnheim R (1992). *To the Rescue of Art*. Berkeley: University of California.
Baldassari A (2006). *Picasso. Life with Dora Maar. Love and War: 1935-1945*. Flammarion.
Barr A H (1947). *Picasso. Fifty Years of His Art*. New York: MoMA.
Bataille G (1985). "Base Materiallsm and Gnosticism". İçinde: G Batalile, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Tr. A Stoekl, Minneapolis: Unlversity of Minnesota, 45-52.
Bataille G vd. (1995). *Encyclopaedia Acephalica, Critical Dictionary and Related Texts*. London: Atlas.
Benjamin W (2010). "Şiddetin Eleştirisi Üzerine" İçinde: A Çelebi (der), *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*. çev. E Göztepe, İstanbul: Metis, 19-42.
Berger J (2010). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. çev. Y Salman ve M Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis.
Butler J (2005). *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. çev. B. Ertür, İstanbul: Metis.
Butler J (2015). *Savaş Tertipleri: Hangi Hayatların Yası Tutulur?* çev. Ş. Öztürk, İstanbul: YKY.
Cantelupe E B (1971). "Picasso's Guernica". *Art Journal*, 31(1): 18-21.
Chlpp H B (1988). *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanlngs*. Berkeley: University of Callfornla.
Corbin J (1999). "Images of War: Picasso's Guernica" *Visual Anthropology*, 13(1): 1-21.
Darr W (1966). "Images of Eros and Thanatos In Picasso's Guernlca". *Art Journal*, 25(4): 338-346.
Fisch E (1988). *Guernica by Picasso. A Study of the Picture and Its Context*. Tr. J Hotchkiss, Lewisburg: Bucknell Unlversity.
Florman L (2000). *Myth and Metamorphosis. Picasso's Clasical Prints of the 1930s*. Cambridge: MIT.
Foucault M (2003). *Cinselliğin Tarihi*. çev. H U Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı.
Gottlieb C (1965). "The Meaning of Bull and Horse in Guernica".

Art Journal, 24(2): 106-112.
Hegel G W F (1967). *The Phenomenology of Mind*. Tr. G Lichtheim, New York: Harper Torchbooks.
Hegel G W F (1975). *Aesthetics. Lectures on Fine Art. Vol 2*. Tr. T M Knox, Oxford: Clarendon.
Held J (1988). "How Do the Political Effects of Pictures Come About? The Case of Picasso's Guernica" Tr. A Potts, *Oxford Art Journal*, 11(1): 33-39.
Kojève A (1980). *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenolgy of Spirit*. Tr. J H Nichols, London: Cornell University.
Levinas E (1990). "The Name of a Dog, or Natural Rights", İçinde: E Levinas, *Difficult Freedom: Essays on Judaism*. Tr. S Hand, Baltimore: John Hopkins University, 151-153.
Ovidius (1994). *Dönüşümler*. çev. İ Z Eyuboğlu, İstanbul: Payel.
Ries M (1972). "Picasso and the Myth of the Minotaur". *Art Journal*, 32(2): 142-145.
Rutledge H C (1989). *The Guernica Bull. Studies in the Classical Tradition in the Twentieth Century*. Athens and London: University of Georgia.
Schapiro M (2000). *The Unity of Picasso's Art*. New York: George Braziller.
Schneider D E (1947). "The Painting of Pablo Picasso: A Psychoanalytic Study" *College Art Journal*, 7(2): 81-95.
Şimşon E (2015). "Levinas ve Bobby: Bir Köpeğin Levinas'ın Etiğindeki Rolü". *Cogito*, 80: 37-51.
van Hensbergen G (2004). *Guernica. The Biography of a Twentieth-Century Icon*. London: Bloomsbury.
Wertenbaker L (1967). *The World of Picasso*. New York: Time-Life.
Wischnitzer R (1985). "Picasso's Guernica. A Matter of Metaphor". *Artibus et Historiae*, 6(12): 153-172.



Banksy, Love in the Air (Havada Aşk Var), 2003.

Bir Direnişçi Niçin Çiçek Atar?

Emre Zeytinoğlu

Edward Said 2000 yılında, Güney Lübnan ile İsrail arasındaki Babel Fatma sınır kapısında, orada rastladığı Filistinli mülteci gençler ve çocuklar ile bir oyun oynamıştı. Bu, "taşı en uzağa atma" oyunuydu. En güçlü atıcının bile bir taşı ulaştıramayacağı kadar uzakta, İsrail toprakları içinde kalan bölgede bir hapishane görünüyordu ki orası korkunç işkencelerin mekânı olarak ünlenmişti. Birlikte, oraya doğru dönüp birer birer taşları fırlatmaya başladılar. Sıra Said'e geldiğinde sağ ayağından destek aldı, taşı kaldırdığı sağ kolunu bedeninin arkasına doğru iyice gerdi ve olanca gücü ile savurdu.

Oyunu kazanmış mıydı? Bunu bilemiyoruz. Ama işte bu sırada çekilmiş bir fotoğrafın dünyadaki etkisi çok büyük oldu. Kimileri bu hareketi, o yıl patlak veren İkinci İntifada'nın simgesi hâlinde algılarken, kimileri de şiddete şiddet ile karşı çıkmanın, teröre destek vermenin

yanlışlığından söz etti; özellikle ABD'deki Yahudi lobisinin o fotoğrafa büyük tepkisi, Batı kamuoyunu bir ölçüde bu ikinci seçeneğe doğru yöneltti. Elbette Said'in o fırlattığı taş, bölgede bir ilk değildi; onun çevresinde görünen gençler ve çocuklar gibi daha binlercesi, yıllardır ve hemen her gün aynı eylemi yapmaktaydı. Üstelik bu son taş da olmayacaktı; Said'in ABD'ye dönüşünün ardından, sonraki tarihlerde de o gençler ve çocuklar her gördükleri yerde İsrail karakollarına, askerlerine ve onların ağır silahlarla donanmış zırhlı araçlarına doğru taş atmayı sürdürdüler; 2000-2014 tarihleri arasında iki binden fazla çocuk söz konusu eylemlerde yaşamını yitirdi.

Şiddet ve terör karşıtı olanlar haklı mıydı? Yani acaba Said, bu hareketi ile gençlerin ve çocukların eylemlerde ölmesi için bir teşvikte mi bulunmuştu; sorumluluktan uzaklaşarak ve "barışçıl çözüm yolları"nı umursamayarak onları acımasız silahların önüne mi sürmüştü? Ya da diğerleri mi haklıydı? Filistinli gençlerin ve çocukların şiddete yine aynı şiddet ile yanıt vermesinden başka çaresi yok muydu ve İkinci İntifada'nın gerçek ve değişmez figürleri o gençler ve çocuklar mıydı? Bu, sonu gelmemiş bir tartışmadır; oysa bugün hangi görüş haklı bulunursa bulunsun, Filistin direnişinin elde kalan önemli bir simgesi vardır: Said'in o taşı atarken, sağ ayağını ve sağ kolunu bedeninin arkasına doğru gerdiği pozisyonun fotoğrafı... Said, Filistin'de yaşanan şiddete ve yitip gitmekte olan binlerce cana karşın böyle bir fotoğraftan rahatsızlık duyduğunu asla dile getirmedi, bunun "bir anlık heyecan" olduğu türünde

sıradan bir açıklama yapmadı ve hatta basının yönelttiği sorular karşısında şöyle konuştu:

> *"Biz o taşı atarken, yirmi iki yıllık bir işgalin ardından bu topraklardan geri çekilmiş olan İsrail ordusuna şunu demek istedik: Yürü! Bir daha buralarda görünme! Doğrusu şu ki içimizde ilk kez bir kazanma duygusu hissetmiştik."*

Said'in dünyaya bıraktığı en büyük miras, hiç kuşku yoktur ki edebiyat eleştiri yöntemleri üzerine verdiği konferanslar ve yazdıklarından çok, entelektüel temelde yükselttiği siyasal yapıdır. Kendisini Filistin'in özgürlüğüne adamış olan Said, bu konudan beslediği eleştirel kimliği ile bilimsel çevrelerin de saygısını kazanmış bir akademisyendi. Öyleyse nasıl olmuştu da böylesine saygın bir akademisyen ve dahası entelektüalizmin bu etkileyici figürü, "basitlik" ve "zayıflık" sonucunda kendisini yıllarca hayranlıkla izlemiş olanların keyfini kaçırabilmiş, onlara sıkıntı verebilmişti? Ayrıca ruhunu şiddete teslim etmiş biri hâlinde, o ana kadar konuştuklarını ve yazdıklarını yadsırcasına, kamusal kişiliğini unuturcasına attığı o taştan en küçük bir pişmanlık da duymamıştı. Burada şuna dikkat çekmelidir: Said'in yazılarının satır aralarına sıkışmış gizli şifreler vardır; yazılar aşırı ölçüde bir yoruma tabi tutulduğunda, bazı boşluklara yerleştirilmiş bir cüretin izleri seçilebilir. Belki bir anlamda bu aşırı yorumlama, bir fotoğrafın görüntüsünü yok edinceye kadar büyütmek gibi bir şeydir; görüntü önce bulanıklaşıp sonunda da ortadan

kalktığında pikseller genişleyecek, aralardaki boşluklar belirgin durumda kendilerini ifade edecek ve o zaman boşluklara sızmış cüretin izleri ayrımsanabilecektir (kaldı ki Said yaşamının son dönemlerine doğru, daha önceden yazılarına yerleştirdiği şifreleri yine kendisi açıklar olmuştu).

Örneğin 1993 yılında yayımlanan "Entelektüel" *("Representations of The Intellectual")* adlı kitapta şu tümceler bize o izleri sürebilmemiz adına ipucu sağlayabilir:

> *"Bir entelektüel olarak kaygılarımı bir dinleyici ya da izleyici kitlesi önünde sunarım; ama mesele sadece bu kaygıları nasıl ifade ettiğimde değil, aynı zamanda özgürlük ve adalet davasını savunmaya çalışan biri olarak benim neyi temsil ettiğimdedir. Bütün bunları söyler ya da yazarım, çünkü uzun uzun düşündükten sonra bunlara inanmışımdır, başkalarını da bu görüş doğrultusunda ikna etmek isterim. Bu yüzden de özel olanla kamusal olanın oluşturduğu hayli karmaşık bir karışım çıkar ortaya; bir yanda kendi tarihim, deneyimlerimin sonucu olan değerlerim, yazılarım ve tavır alışlarım vardır, bir yanda da tüm bunların, insanların savaş, özgürlük ve adalet hakkında tartışıp karar verdikleri toplumsal dünyaya girme biçimleri. İnsan salt özel alanda kalarak entelektüel olamaz, zira sözcükleri kâğıda döküp yayımladığınız anda kamusal dünyaya girmişsiniz demektir. Salt kamusal alana ait, sadece bir hareket, dava ya da konumun*

sözcüsü veya simgesi olan bir entelektüel de olamaz. Şahsi tını, kişiye özgü duyarlık diye bir şey vardır; söylenen ya da yazılan şeylere de bu anlam verir. Hele bir entelektüelin dinleyicilerini mutlu etmesi diye bir şey söz konusu olamaz; işin özü sıkıntı verici, aykırı, hatta keyif kaçırıcı olmaktır."[1]

"Sıkıntı verici", "aykırı" ve "keyif kaçırıcı" olmak... Said bunu başarmıştır; oysa entelektüelliğin mutlak gereği olarak değil... Çünkü kamusal olan ile "olması gereken" ilişki, taşın fırlatıldığı sırada tam anlamıyla bozulmuş, elde bir tek özel olanın fiilî müdahalesi ve performansı kalmıştır; bu, entelektüel kavramının iki bileşeninin birbirinden kopmasıdır ya da Said'in bizzat kendi entelektüel kimliğini parçalama cüretidir. Belki şöyle denilebilir: Said, entelektüel kimliğini oluşturan kamusal ve özel bileşenini parçaladığında, bu yolda ilerlemek adına tercih ettiği yön, özel olanın yönü olmuştu. O, her ne kadar entelektüellik bileşenini tanımlarken, kuramsal bakımdan kamusal ve özel olana aynı değerde yaklaşmışsa da açıkça vurguladığı durum şuydu:

"Entelektüellerle ilgili çalışmalar sağanak hâlinde, ardı ardına çıkmaya devam ettiği hâlde, bunlarda entelektüelin tanımı üzerinde gereğinden çok durulurken, imgesi, imzası, fiilî müdahalesi ve performansı yeterince değerlendirilmemiştir, oysa tüm bunlar her gerçek entelektüelin yaşam suyunu oluşturur."

[1] Bkz. Edward Said, Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı, Çev. Tuncay Birkan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

Belli ki Said öncelikle bu bileşeni oluşturan iki etken arasında bir denge kuruyor, bunu özel olanın iradesi ve "gizil gücü" üzerinden oluşturuyor ve bu da bizim daha farklı bir yorum yapmamıza olanak sağlıyor: Kuram ile pratiğin birbirlerine "mutlak koşutluk" ilkesi, yalnızca kuramsal bakımdan ve akademizm dahilinde doğrudur; pratik ise sürekli biçimde kendi başına hareket etmek, kendisini kamusal olandan kurtarmak ve sokağa çıkmak için fırsat kollar. Akademik çevreler pratiğin öne çıkmasından, onu sokakta başıboş dolaşırken görmekten hoşlanmazlar; sanat piyasası, parlamenter ve kültürel kurumlar da genellikle böyledir. Ne var ki entelektüel kavramında pratiğin bu dinamiği hissedilmezse, kamusal olan ile gerçekleşecek birleşme, birtakım sözcüklerin arka arkaya sıralanmasından ibaret kalır. Bu anlamda Said'in entelektüel kimliğini yansıtan fotoğrafı gereğinden fazla büyütülüp artık oradaki görüntü, pikseller ve boşluklardan ibaret algılandıkça, bu bozulmuş fotoğrafın boşluklarında yeni bir fotoğraf belirir: Said'in, Babel Fatma'da taş atarken çekilmiş fotoğrafı... Ya da sokağa çıkarak kendisini pratiğin dinamiğine teslim etmiş, ama kuramsal yönünü de bu teslim edişten kotarmış bir entelektüelin fotoğrafı: Sağ ayağından destek alan, taşı kaldırdığı sağ kolunu bedeninin arkasına doğru iyice germiş ve birazdan olanca gücü ile elindeki taşı savuracak olan "Edward Said'in fotoğrafı"

Said, yukarıda yazılanlar bağlamında, kendi özel olanına dair bir simge sunmaktan öte bir şey yapmamıştı; özgürlük

ve adalet arayışının yanına bu görüntüsünü yerleştirmiş, bunların simgesini kurgulamış, ama "o an" savaşmamıştı. Elindeki taşın ulaşacağı "yaşamsal" bir hedef yoktu. Daha önce Said'in yazdıkları ve söyledikleri okunmamış olsa, diğer yandan onun Filistin'e adanmış ruhu hissedilmemiş olsa, bu fotoğraf bir görüntüden öteye geçmeyecekti. Görüntüyü bir simge durumuna getiren ise Said'in kamusal olana dair diliydi. O kamusal dil tüm görüntülerine yansıyor, sokaktaki hareketlerine bir anlam veriyor ve fotoğraftaki bedenin pozisyonunu simgeleştiriyordu: Bir entelektüelin fiilî müdahalesi ve performansı... Kamusal olanın da ötesinde, onun özel iradesi ve "gizil gücü"nün görüntüye dönüşmesi...

Bu olaydan, beş yılı biraz aşan bir zaman sonra ise tümüyle kamusal bir tasarım hâlinde ortaya çıkan, müthiş yetenekli, "neredeyse efsanevi" bir figür, yakındaki bir bölgede bir eyleme girişti. Bu, daha çok İngiliz-Amerikan kökenli çizgi kahramanlara ya da film karakterlerine benzer bir figürdü. Kim olduğu bilinmiyor, "iyiliğe" hizmet ediyor, "kötülere" tedirginlik veriyor, hareket yeteneğini hayli geniş bir alana yayıyor, ele avuca sığmıyor, yakalanamıyor, en büyük hayranlıkları üzerinde topluyor ve her gittiği yerde, Johnston McCulley'nin hayalî karakteri "Zorro" gibi kendi izlerini bırakıyordu; buna "Banksy" deniyordu ve İngiliz olduğu belirtiliyordu. Bu efsanevi figürün ünü o kadar yükselmişti ki sosyal medyada onun izlerinin yayınlanmadığı, hakkında çekilen canlandırma filmlerin dolaşıma girmediği tek bir gün bile geçmiyordu. Bu

canlandırma filmlerde "Banksy" çok hızlı koşabilen, çabuk ve güzel resimler ("" ve "stencil") yapabilen, kentteki yüksek ve düz duvarlara "Örümcek Adam" çevikliği ile tırmanabilen, ortaya koyduğu yaratıcı manevralarla polisleri komik duruma düşüren, buna karşın yüzünü gizleyen bir kaşkol ve başında bir kapüşon olduğu hâliyle kameralara konuşurken ise son derece ağır ve etkili tümceler kurabilen muhalif biri olarak gösteriliyordu. 2005 yılında İsrail'in inşa etmeye başladığı Gazze Duvarı'nın üzerindeki resimler ile dünyanın ilgisini çeken, işte bu "Banksy" idi (bir yandan da "Banksy"nin gizemi, kitle beğenisini ele geçiren "şifreler" ve "saklı dünyalar" ile birleşmiş, onu daha fazla merak edilen bir figüre dönüştürmüştü; artık o, "Maya takvimi", "kristal kafatası", "Leonardo'nun şifresi" ya da toplam olarak "saklı dünyalar" kadar ilginçti. Said'in "gizil güç" dediği şey, "saklı dünya"ya doğru kılık değiştiriyordu).

"Banksy"nin "Filistin girişimi" bize, kendisini bir kez daha tehlikeye attığını ve o tehlikeyi de Filistinlilerin maruz kaldığı insanlık dışı bir siyaseti protesto etmek adına göze aldığını anlatıyordu. "Banksy"nin oradaki resimleri yalnızca duvar ile sınırlı kalmadı, Batı Şeria'nın çeşitli yerlerine de bunları yerleştirdi. The Independent gazetesinin yazdığına göre, sanatçı bu resimleri yaparken İsrail askerlerinin tehditleriyle karşılaşmış ve onlarla sert sürtüşmeler yaşamaktan kurtulamamıştı (ona, Filistinlilerin yanı sıra bölgede yaşayan İsrailliler de yardım etmişti). "Banksy"nin halkla ilişkiler görevini üstlendiğini ve adının Jo Brook olduğunu "bildiğimiz" biri, medyanın tüm kanallarından

yaydığı haberde, İsrail askerlerinin "Banksy"yi duvardan uzaklaştırmak amacıyla havaya ateş açtıklarını ve bunun da ötesinde, içlerinden bazılarının, namlularını doğrudan onun bedenine yönelttiğini açıklıyordu. Bu noktada "Banksy" figürünün Said'den daha farklı bir konuma yerleştirildiğini seziyorduk ve onun (Said'in tersine) İsrail askerleriyle kentte savaştığı kanısına kapılıyorduk; haberler bu yönde gelişiyordu. "Banksy" savaşmış mıydı? Eğer savaşmışsa, askerlerin onu hedef aldığı sırada kurşunlardan nasıl kaçabilmişti ya da hangi ikna yoluyla ve belki pazarlıklarla yaşamını devam ettirebilmişti? Bu soruların yanıtlarını hiç öğrenemedik; bunu "Banksy"nin halkla ilişkiler görevlisine sormak ne The Independent'ın ne de başka medya muhabirlerinin aklına gelmişti (bu soruların peşine düşen birileri çıkmadığı için, onu savaşırken betimleyen ve böylece "Banksy"yi simgeleştiren bir fotoğrafını da bulamazdık).

Burada, tam bu soruların yanıtları düşünüldüğünde, akla geliveren iki soru daha ortaya çıkıyordu; birincisi: Batı Filistin'de resimler yapan "Banksy" nasıl olmuştu da hiçbir objektife takılmamıştı; onu, kimliğini ortaya çıkartacak ve belki de yıllardır özenle kurgulanmış efsaneyi yerle bir edecek o objektiflerden koruyan kim(ler)di? İkinci ve daha önemli soru ise şuydu: "Banksy", Gazze Duvarı'nın önünde ve izlerini bıraktığı Batı Şeria'daki diğer duvarlarda ya gerçek bir insandı ya da bir kurguydu; ama hangisi olursa olsun o resimleri yapan, gerçekten bizzat "orada" bulunan ve çalışan biri ya da birileri olmalıydı. İşte o ya da onlar, bir

"Banksy" olarak kim ya da kimlerdi? Bu soruların yanıtlarını büyük olasılıkla yakın zamanda öğrenemeyeceğiz. Oysa şunu çok açık görüyoruz: "Banksy" Filistin'deki resimlerinden birinde (burası bir depo duvarını andırıyordu), bir direnişçiyi betimlerken ve Said'in taşı fırlatırken aldığı görüntüye bir göndermede bulunurken, o simgede hayli radikal bir değişiklik yapmıştı. Resimdeki direnişçi, elinde bir taş değil bir demet çiçek tutuyordu ve onu fırlatmak üzere hazırlanmıştı (bir direnişçinin çiçek atması hemen herkese hoş gelmişti). Bir direnişçi, elindeki bir şeyi fırlatmak üzereyken hemen hemen aynı poza bürünür; biz bunu, medyada her zaman rastladığımız haber görüntülerinden ve meydanlarda bizzat tanık olduğumuz eylemlerden öğrendik. O hâlde "Banksy"nin resmi Said'in simgesine bir göndermenin ötesinde, tüm direnişçilere bir göndermeydi, bu malum.

Yine de söz konusu resmin bulunduğu yer itibarıyla, bunun doğrudan Said'in simgeleşmiş fotoğrafıyla ilişkilendirilmesi kaçınılmazdır. Said orada, entelektüel kimliğini parçalamayı göze aldığında ya da bunu bir entelektüelin "yaşam suyu"nu açıklamak adına gerçekleştirdiğinde, kendi fotoğrafının bir simge durumuna gelmesine izin vermiş ve akademik bir risk üstlenmişti (yaptığı şey, onun Columbia Üniversitesi'ndeki görevini de tehlikeye düşürmüş, ama Rektör Jonathan R. Cole'nin desteği sayesinde orada kalabilmişti). Açıkçası, Said'in metinlerinin kamusal yönü, artık onun özel iradesinin çok gerisinde kalıyordu. Fakat "Banksy"nin özel iradesini nerede bulacaktık ve onun

"yaşam suyu"nun aktığı yeri nasıl, hangi eyleminde sezebilecektik? Bu soruların da yanıtları verilemezdi; evet, onun her resim yapışı bir eylem sayılsa da, henüz "Banksy"nin kim olduğunu bilmiyorduk. Onun "yaşam suyu"nu dışa vuracak, kamuya bir simge durumunda ulaştırabilecek ve sonuçta da kamusal olan ile özel olan arasında parçalanmayı göze alabilecek bir kimliği, dahası fiziksel bir varlığı yoktu (yalnızca ortada söylentiler dolaşıyordu). Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, o kamusal bir figür olarak tasarlanmıştı. Kendisi tarafından ya da başkaları tarafından...

"Banksy"nin salt kamusal nitelik ile sınırlı kalışı, onun özel iradesinin arka plana düşmesi, fiziksel varlığının bile tartışmalı hâle gelişiyle birlikte her an biraz daha kurmaca bir kahramana dönüşmesi, "Banksy"nin ya da o figürü tasarlayanların da kuşkusuz birtakım kaygılar yüklenmesine neden olmalıydı. Bu yüzden zaman zaman onun "orada-burada" göründüğü konusunda haberler çıkıyor ve öyle ki bu figürün "tam da ele geçeceği sırada" bir kez daha "ustaca kaçarak yok olduğu" öyküleri ortalığa yayılıyordu. Öte yandan, onun geçmişi üzerine edinilen bilgiler de kulaktan kulağa dolaşıyor ve bunların yayılması için medya harekete geçiyordu. Sanat dergilerinde, gazetelerde, internet sitelerinde, televizyon haberlerinde ya da sanat programlarında vb. onun gerçek adının "Robert Banks" olduğu ilan ediliyordu. Onun değişmez ve mutlak destekleyicisi The Independent gazetesi "Banksy"nin, "Robin Gunningham" adında "biri" olduğunu yazdı. The

Guardian gazetesi ise onunla yüzünde gaz maskesi olduğu bir durumda, bir söyleşi gerçekleştirdiğini iddia etti ve "Banksy'nin şöhret peşinde olmadığını" duyurdu. Bu haberlere göre o, 1974 yılında Bristol'de doğmuştu ve geçmişte bazen kasaplık, bazen grafik tasarımcılık yapmıştı (ya da birkaç bir şey daha). "Banksy"nin menajerler ordusundan da "Bunları ne doğrulayabiliriz ne de yalanlayabiliriz" diye bir yanıt geldi.

Tam burada İngiliz gazeteciliği üzerine de kısaca bir şeyler söylemeli; özellikle de The Independent'ın "sicili" üzerine... Bu ülke gazeteleri, ister orta sınıfın ilgi duyduğu gündelik olaylara yer veren Daily Mirror, Daily Star, Daily Express gibiler olsun, ister daha entelektüel çevrelerin rağbet ettiği The Independent, The Guardian gibiler olsun, gizemli birtakım olayları magazinel hâle sokmak eğilimindedirler. Diğer yandan içeriksiz ya da içerik derecesi düşük bazı olaylara "içerik yakıştırmak" gibi de bir alışkanlıkları vardır. Bu anlamda, eski tarihlerde The Independent gazetesinin ilginç yaklaşımlarına tanık olunabilmiştir. Örneğin, 2005 yılındaki Davos toplantılarında (ki bu, "Banksy"nin Filistin'de resimler yapmaya başladığı tarihe hayli yakındır) en önemli gündem maddesi, Afrika'nın ekonomisi ve sağlığı olarak gösterilmişti. Bu arada o kıtadaki AIDS sorunu da ele alınacaktı ki bu, gerçekten dünyanın "takdirini" Davos'a yöneltme adına iyi bir çıkıştı. Oysa bu konular, henüz ikinci günden itibaren gündemin çok uzağına kaydı. Davos'ta ilgi alanı yine Afrika'ydı, ama asıl kuşku, oranın içinde bulunduğu ekonomik zorluklar ve sağlık sorunları değil, Çin

ile yakınlaşmasıydı; Davos için tartışılması gereken buydu. Yine de Davos'un çekici, bol ışıklı vitrini olarak Afrika'nın "iyiliği" hakkında bir şeyler ortaya konulmalıydı. İşte bu noktada İngiltere'deki cep telefonu şirketleri, sanatçılar ve The Independent gazetesi devreye sokuldu, "Red" adıyla bir kampanya düzenlendi. Armani, Gap, Converse gibi büyük şirketler dışarıdan kampanyaya destek verdiler. U2'nun solisti Bono, vitrinin en göz alıcı nesnesiydi; onun medyatik kişiliği doğrultusunda kampanya hayli etkileyici olmuştu. Kampanyada yer alan cep telefonu şirketleri, kazançlarının %5'ini buraya aktarıyorlardı (bu arada kendi mamullerini tüketiciye zamlı fiyata satmaktaydılar); diğer yandan The Independent gazetesi de bu harekete birinci sayfadan dahil oluyor ve bu sayfayı tümüyle kırmızı renkte çıkartıyordu; kampanyanın "kamu yüzü", daha çok da entelektüel ayağı bu gazeteydi (birinci sayfası, cep telefonu şirketinin rengine bürünmüş olarak). Burada şu denilebilir ki söz konusu kampanya, yalnızca göz boyamaya yarayan, şirketleri ve bazı sanatçıları öne çıkartan bir vitrin olarak kaldı ve bu gazete de en büyük yararı "zenginler kulübü"ne sunmuş oldu. Bugün başta The Independent'ın, The Guardian'ın (ve diğer İngiliz basın organlarının) "Banksy" ile ilgilenmesi, onların Bono ile ilgilenmesiyle aynı düzlemde değerlendirilebilir pekâlâ (Bono da kampanya kapsamında Lesoto, Ruanda, Tanzanya, Nijerya, Mali ve Gana'ya yolculuklar yapmıştı ve bu yolculuklar çok ilginç öykülerle sunulabilirdi). Yani eğer "Banksy" figürü üzerine sürekli olarak üretilen, "gerçekten

Banksy var" enformasyonuna tanık olunuyorsa, bu, onun kamusal kimliğinin yanında, ilginç öyküler aracılığı ile özel iradesini (kimliğini) de kurma çalışmasıdır. Elbette özel kimlik kurulmalıdır ve kamuya "yaşam suyu" tattırılmalıdır, çünkü entelektüel alanın ilgisi başka türlü çekilemez (akademik çevreler, kamusal kimliğin yanında, dengeli ve dozu arttırılmamış bir biçimde özel olanı da görmek ister) ve "Banksy"nin siyasi yapısı başka türlü inandırıcı kılınamaz.

"Banksy"nin gerçekte kim olduğu ya da onun olup olmadığı üzerine düşünmek yersizdir; o bir biçimde vardır. Böylece onun (eğer söylendiği gibi, var ise) niçin kendisini böyle gizlediği ya da niçin birilerinin böyle bir kurgu kahraman yarattıkları üzerine düşünmek daha işlevseldir. "Banksy imzası"nın atıldığı resimlere bir anlam verebilmemiz, onların hangi amaçla yapıldığını ve hâlâ yapılıyor olduğunu çözümleyebilmemiz adına, onun mevcut hâlinden yola çıkmaktan başka çare yoktur. İlk onaylamamız gereken şey ise "Banksy"nin yaratılmış bir şey oluşudur, burası kesin. Akla hemen geliveren (hep tekrarladığımız üzere) onun kurgusallığıdır; birilerinin onu, aynı eski bir kahramanın yaratıldığı gibi "şimdiki zaman"da tasarlaması... Bu bağlamda "Banksy"nin, siyasi yanı ağır basan bir sanatçı olarak özel iradesinden söz etmek gerekirse, demek ki en başta bu iradenin gizlenmiş olduğunu saptayacağız. Ne var ki özel olanın gizlenmesi, "Banksy"nin gerçek bir kişi olarak mevcudiyeti durumunda geçerlidir; bir kişi var olacak ki o gizlendiğinde, özel olan da kendiliğinden bir muammaya dönüşecek (onun kamusal kişiliği, özel olanı

yok edecek). Bunun tersi bir durumda, yani "Banksy"nin bir kurgu hâlinde yaratıldığı durumda ise o özel olan, kamusal kişiliğinin yardımıyla, sanki "varmış" gibi gösterilecek. Burada karşımıza şu soru çıkıyor: "Banksy", kendisine bir özel irade monte edilmiş, soyut bir sanatçı-model tasarımı mıdır, yoksa özel iradesi (Said'in tanımladığı biçimde, fiilî müdahalesi ve performansı) gizlenmeye çalışılan gerçek bir sanatçı mı? İki durumda da özel olan, kamusal kişiliğin gerisine düşmekte ve özel alanın gizlenmesi, tasarımın ana amacı olarak anlaşılmaktadır.

Burada denilebilir ki "Banksy"nin duvarlara yaptığı resimler, zaten başlı başına bir eylem olduğu anlamda, yani bu resim yapma işinin fiilî müdahale ve performans sayılabileceği anlamda, onun kamusal kişiliğine bir de ayrıca özel olanın eklenme zorunluluğu ortadan kalkmış ve kuramsal olarak öne sürülen, modern düşüncenin o geleneksel yaklaşımı çoktan tesis edilmiştir: Kamusal dil ile pratik birleşmiştir. Olabilir, "Banksy" üzerinden yapılabilecek bu tip yoruma aslında pek de itiraz edilemez. Ama şu vardır: Eğer bu kuramsal birleşme gerçekleşmişse, bu da bir kurgu kahraman üzerinden gerçekleşmiştir; üstelik tümüyle söylentilerle işleyen bu kahramanlık öyküsü, ne olumlu ne de olumsuz bakımdan bir eleştiriye de maruz bırakılamamaktadır. Öyle ki (Said'de rastladığımız biçimde) "Banksy"nin özel olana kapılması, pratiğin tutkusuna boyun eğmesi, fiilî müdahalelerini ve performansını denetleyememesi (ya da isteyerek bu denetimden vazgeçmesi) ve böylece kamusal olandan uzaklaşması

gibi bir tehlike içinde olduğu söylenemez. Diğer yandan "Banksy"nin, tam tersine bir yöneliş ile fiilî müdahale ve performans sürecinden sıyrılıp kamusal olana sarılması da gerekmez; o zaten kamusal olarak yaratılmıştır. Açıkçası onun "feda" ya da tercih edebileceği hiçbir şey ortada görünmemektedir ve söz konusu tasarım, bu "denge bozulmaları"na karşı önlemini henüz başlangıçta almıştır.

Biz şunu yine özellikle Hollywood filmlerinden öğrendik ki her kusursuz tasarımın bir zayıf noktası (kaçınılmaz olarak) bulunur; "dünyayı ve insanlığı kurtaran kahramanlar"ın, yenilmez diye görülen "düşmanlar"ı ya da birtakım doğa olaylarını bu zayıf noktadan alt ettiklerini bilmiyor muyuz? Bu yazı, "Banksy"yi alt etmek ihtirası ile yazılmadı kuşkusuz; bu örnek ile vurgulanmak istenen yalnızca şu: "Banksy" tasarımının tek eksikliği, zayıf noktası hissedilmekte; o da "Banksy"nin özel iradesinin, kamusal dili kesinlikle aşamayacağı... Konu edilen durum belki yine kuramsal açıdan bir eksiklik olarak tanımlanamaz; kaldı ki özellikle akademik çevrelerde "ideal" olarak tanımlanan da böyle bir dengedir. Oysa bu, onun bir kusursuz tasarım hâlinde ilerleyişinin ve bu ilerleyişin kuşku yaratan hâlinin, rahatsız edici bir sürekliliğinden başka işe yaramaz. Ve öyleyse "Banksy"nin kamusal dilinde, daha doğrusu resimlerinde, Said'de sezdiğimiz türden, özel olanın şifrelerini ya da "gizil gücü"nün uzantılarını aramak da yersizdir. Gördüğümüz resimlerin kendileri, "Banksy"nin kendisinden ayrılamaz. Eğer yine Said'de bulduğumuz o simgeleşmiş fotoğrafı "Banksy"de aramaya kalkarsak, bulacağımız şey, ancak

onun resimlerinde gördüklerimizin (kamusal dilinin) birer kopyasıdır, başka bir şey değil.

Tüm bu düşüncelerden sonra, geriye aynı soru kalıyor: Bu kusursuz tasarım (bir "kişi" olarak varlığını onaylarsak) "Banksy"nin işi midir, yoksa "Banksy" kişiliği altında bir tasarımcılar grubunun mu? Yanıt ikincisi ise buraya, medyanın da mutlak desteğini alan siyasetçilerden sermaye gruplarına, sanat tüccarlarından koleksiyonerlere kadar pek çok grubu da dahil etmek gerekecek. Ve eğer bu böyleyse, "Banksy"nin bir tasarım olarak söz konusu grupların çok işine yaradığı da apaçık ortadadır. "Banksy" için şu pek fazla yazılır: "O, sanatı müzelerden, galerilerden kurtarıp sokaklara taşıdı." Belki de öyledir; ama o mekânlardan çıkıp sokakları dolaşan, hatta Filistin'e kadar ulaşan sanatın, yine aynı mekânlara "dönüşü muhteşem olmuştur". Filistin'den alınıp önce kamyonlarla İsrail limanlarına, oradan da gemilerle ABD limanlarına ulaştırılan bu resimlerin, sanat piyasasının başköşelerine yerleştiğini anımsayalım; ayrıca "Banksy"ye Gazze'de ateş açan o İsrail askerlerinin, aynı zamanda İsrail limanlarında nöbet tutan askerler olduğunu da unutmayalım. Fakat bu iki olası yanıt içinde, birinci yanıt daha ilginç sonuçlar doğuracaktır: "Banksy" diye birinin var olduğu ve bu kusursuz tasarımın yalnızca ve tek başına "Banksy"nin işi olduğu... Bu durumda aklımıza bir kahraman getireceksek, bu artık eskisinden daha farklı bir kahraman olmalıdır: 1998 yılında Peter Weir'ın çektiği "The Truman Show"daki "Truman Burbank" (Jim Carrey) karakterini andıran bir kahraman

(günümüzün "ekonomik özne"lerinden biri olarak)... Kendisini kuşatan programcılar ordusunun sunduğu bir adada yaşayan ve yaşadığı her şeyi o programcıların "gerçeği"ne borçlu olan biri (oysa "Truman", uzun bir süre sonunda bu düşten uyanacaktır).

Bu koşullarda Gazze Duvarı'na ve Batı Şeria'daki kıyıda köşede kalmış duvarlara gizlice izlerini bırakan kahraman, bir "Zorro" olamazdı. Çünkü "Zorro", kimi zaman bir toprak ağasının kızına gönlünü kaptırsa da hiçbir biçimde, o maskeli hâliyle konaklardan birine "kapağı atmamış" ve ara sıra konaktan çıkıp sokaklara izlerini bıraktıktan sonra tekrar o konağa geri dönmemişti. "Truman" ise yaşadığı yerde hâlinden memnundu; ta ki durumu anlayıncaya kadar... "Banksy"nin Filistin serüvenine yeniden baktığımızda, daha önce de belirttiğimiz gibi, Gazze Duvarı'nın inşası sürmekteydi ve Filistin halkı dar bir alana kapatılıyordu. Bu, insanlık adına vahimdi ve "belk " daha büyük yıkımların doğmasına neden olacaktı (nite'.im geçen dokuz yılın ardından, 2014 yazına varıldığında, Fil. tin'de yaşanan vahşet son haddine erişmiştir). 2005 yılı·da Filistin'de olup bitenler sırasında, duvar giderek uzuyor ve Filistinliler her an biraz daha dar bir alana sıkışıyorsa da bu duvarın altının delik deşik olduğu biliniyordu; betonların aşağısından Mısır topraklarına doğru açılan tüneller, sanki Filistinlilerin nefes borusu gibiydi. Ancak yine de (ve elbette) bu tüneller aracılığı ile karşılanmaya çalışılan yaşamsal gereksinimler son derece düşük düzeyde kalıyordu (işte 2014 yazında, İsrail'in Filistin

halkına karşı başlattığı saldırı, ilk planda bu tünellerin imhasına yöneliktir). Ve 2008 yılına gelindiğinde, binlerce Filistinli, duvara yüklenip onu devirmiş ve sınırdan öte yana geçmişti; çok kısa bir sürenin ardından da Hamas militanları bu duvarın beş ayrı bölümünü bombalayıp havaya uçurmuştu.

Hamas'ın o bombaları "Banksy" için bir şans mıydı? Burası çok net değilse de buna karşın şu olay düşünülebilir: Acaba "Banksy"nin resimleri, binlerce Filistinlinin ya da Hamas bombalarının indirdiği duvarla birlikte yerle bir mi olmuştu ya da en azından bozulmuş muydu? Bu konuda da net bir bilgimiz yok; ama şunu biliyoruz: YouTube'a dört yıl sonra, Justin Sutcliffe tarafından çekilen dokümanter bir film düşüyor ve "Banksy Out of Context" adını taşıyordu. Filmin başlangıcında yer alan metinde özetle şu deniyordu: *"İngiliz grafiti sanatçısı Banksy, 2006 Aralık ayı ile 2007 tarihleri arasında Batı Şeria'ya gitti ve oradaki birtakım stratejik yerlerde bir proje gerçekleştirdi. Bu süre içinde yaptığı resimler yıkıldı ya da bozuldu. Ancak Bethlehem'de[2] bunların içinden, yerinden acemice sökülmüş ve bu yüzden harap olmuş iki çarpıcı yapıt bulundu."* Resimlerin kim ya da kimler tarafından söküldüğü ve niçin "bir yere" terk edildiği hakkında da bir şey bilmiyoruz; film, bunların o bulundukları yerden özenle alınıp, kamyonlarla taşınması üzerinedir (bu arada kamera Beytüllahim'de dolaşır ve "Çiçek Atan Direnişçi"yi bulur; daha sonra pek çok yerde göreceğimiz ve neredeyse

[2] Beytüllahim: Batı Şeria'daki Filistin özerk bölgesinde bir kent.

"Banksy"nin en ünlü resimlerinden biri hâline gelen bu resim, bir kamyonun arkasından görünmektedir). Ve 14 Şubat 2014 tarihli The Independent gazetesinde, dünyanın pek çok yerinden getirilen (ki bunların arasında İsrail de vardır) "Banksy" resimlerinin, Avrupa'daki ve ABD'deki koleksiyonculara müthiş fiyatlarla satılmakta olduğu haberi çıkar: *"Banksy's 'Kissing Coppers' sells for $ 575.000 at Miami Street art auction."*[3] Batı Şeria'dan gelenler de aynı pazara girmişlerdir.

Bugün "Banksy"nin Gazze Duvarı ve Batı Şeria resimleri, belli ki Filistin mesajlarının dışında "başka" boyutlar içeriyor ve bizim dikkatimizi, bu resimlerin ardındaki organizasyon olasılıklarına çekiyor. Ve o anlamda da onun açtığı yoldan ilerlemiş pek çok sanatçının olduğunu, onların da Gazze Duvarı'na iz bırakabilmek için bazı organizasyonların peşine düştüklerini okuyoruz. Örneğin "Timeturk" haber sitesinde, 2008 yılında "Sanatın Duvardaki İntifadası" başlığı ile yayınlanan şu yazı son derece ilginç:

> *"İsrail'in inşa ettiği duvar üzerinde çalışma yapan, aralarında Banksy gibi dünyaca ünlü grafiticilerin de olduğu birçok sanatçı bulunuyor. Hollandalı bir reklam ajansının, geçtiğimiz yıllarda Filistinli grafiticiler ile birlikte gerçekleştirdiği "Send a Message" projesi de yine bu duvar üzerine yapılmaktaydı. Bu proje sayesinde otuz dolar veren herkesin mesajı buraya yazılıyordu ve bu sayede*

[3] Banksy'nin "Öpüşen Polisler"i Miami Sokak Sanatı Müzayedesi'nde 575 bin dolara satıldı.

Filistinliler yalnız olmadıklarını anlıyorlardı."

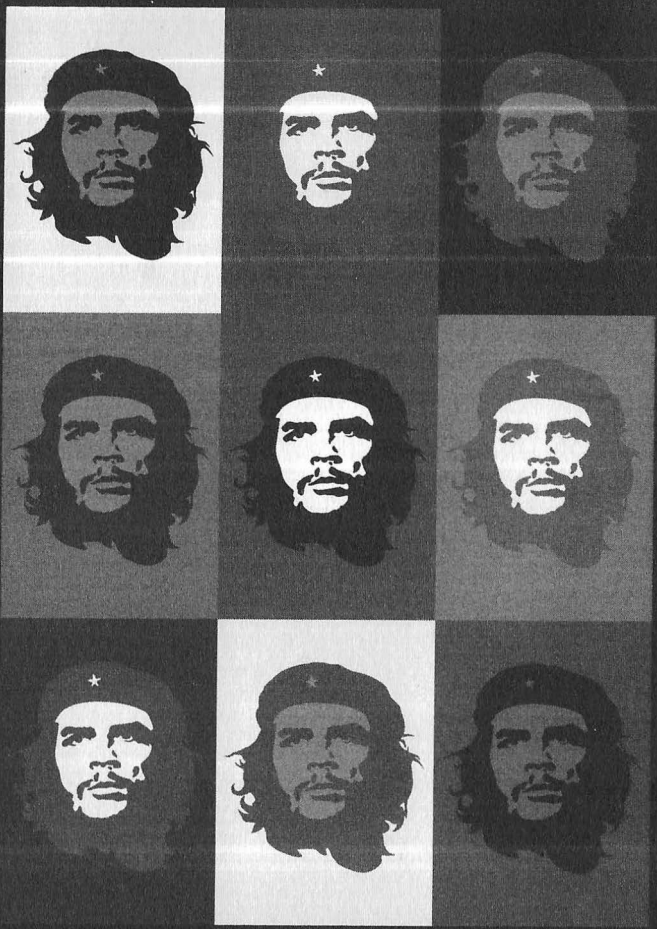
Burada akla gelen ilk soru, bu Hollandalı reklam ajansının projesine katılan sanatçılara, İsrail askerlerinin niçin ateş açmadığıdır. Fakat bunun yanıtının pek de önemi yoktur; bilinmektedir ki İsrail askerlerinin varlığına rağmen Gazze Duvarı'nın ve bölgedeki birçok duvarın üzeri resimlerle doldurulmuştur. Örneğin yine aynı dönemlerde, Filistinlilerden ve çeşitli ülkelere ait yirmi beş grafiti sanatçısından oluşan "Athens Group" da Batı Şeria'da hayli dinamik bir görüntü ortaya koymuştu (Filistin'de iki "Athens Group" olduğu da söylenir). Bunlar her tür organizasyondan bağımsız çalışıyorlardı ve özellikle Nablus Stadyumu duvarlarına son derece etkileyici resimler yapmışlardı. "Huna Canaan" adlı devasa bir resim ile dünyaya barış mesajı göndermişler, diğer yandan da aynı resimde üç bin beş yüz yıllık Filistin tarihini anlatmışlardı. Onlar şöyle diyordu: "Biz İsrail'in inşa ettiği bu duvara resim yapmayız." O sanatçıların gerekçesi, Gazze Duvarı'nın bir insanlık suçu olduğu idi (hatta yaşlı bir Filistinlinin "Banksy"ye, "biz bu duvardan kurtulmak istiyoruz, sen ise bunu güzelleştirmeye çalışıyorsun" diye çıkıştığı söylentisini çok kişi duymuştur).

Şimdi şunu bir kez daha düşünmek gerekiyor: "Banksy"nin direnişçisi niçin çiçek atıyordu? Yine medyadaki "Banksy" söylentileri üzerinden hareket edip bir yanıt bulmak gerekirse, bunun nedeninin şu olduğunu öğreneceğiz: *"Her iki tarafa da bir sempatim olduğu için."* Bir başka

yanıt da karşımızda şöyle beliriyor: *"Herkes orada benden 'Kahrolsun İsrail' sloganı yazmamı ve İsrail Başbakanı'nı darağacında sallanırken resmetmemi beklemiş olabilir. Bunun için onların kendilerine göre nedenleri de vardır mutlaka; ama onlar, dışarıda baskı gördükten sonra evlerine gelip yine aynı görüntüleri televizyonda izlediklerinde şikâyet ediyorlardı."* Bu yanıtlar, zorunlu olarak başka bir soruyu doğruyor: O hâlde bu neyin direnişi? Ya da başka türlü bir biçimde: Bu direnişçi neye karşı direniyor? Bunların yanıtı da bir olasılıkla şu olmalı: savaşa, şiddete vb... Bunlar belkl "Banksy" figürünün yüklendiği, belki de ona dışarıdan yüklenmiş olan düşüncelerdir. Aynı soru bu yüzden hâlâ zihnimizi kurcalamaktadır: "Banksy" kim olarak bu düşüncelere sahiptir ve kim olarak Said'den radikal olarak ayrılmaktadır? İki olasılık için de tek bir yanıt verilebilir: kamusal kişilik olarak... Özel kişiliği elinden alınmış biri olarak... Böylece (daha önce belirtilen) şu durumla bir kez daha karşılaşıyoruz: özel kişiliğinin, kamusal kişiliğini asla alt edemeyeceği bir sanatçı-model tasarımı olarak...

Sonuçta, Said'den yaptığımız bir alıntıya geri dönelim; ne diyordu Said? *"Salt kamusal alana ait, sadece bir hareket, dava ya da konumun sözcüsü veya simgesi olan bir entelektüel olamaz. Şahsi tını, kişiye özgü duyarlık diye bir şey vardır; söylenen ya da yazılan şeylere de bu anlam verir. Hele bir entelektüelin, dinleyicilerini mutlu etmesi diye bir şey söz konusu olamaz; işin özü sıkıntı verici, aykırı, hatta keyif kaçırıcı olmaktır."* İşte bu

tümceleri bir sanatçı için söylersek, "Banksy" gibi bir kurgu kahramanın niçin sıkıntı verici, aykırı ve keyif kaçırıcı olmaktan uzak durduğunu ve Said ile arasına niçin radikal bir duvar ördüğünü sezebiliriz. Mademki "Banksy"de kamusal olan, özel olana karşı her zaman zaferini ilan etmektedir (öyle tasarlanmıştır); o durumda zaten sıkıntı verici, aykırı, hatta keyif kaçırıcı olabilmenin hiçbir olanağı da bulunmamaktadır. "Banksy"nin özel iradesini (Said'de yaptığımız biçimde) bir fotoğraf olarak gereğinden fazla büyütsek ve pikseller arasındaki boşluklara baksak, orada yine boşluktan başka bir şey bulamayız. Dünya, iç rahatlatıcı "anarşist bir ekonomik özne" ile tanışmıştır. Üstelik Filistin'deki resimler, Avrupa ve ABD limanlarından giriş yaptıktan sonra... Ve her ne kadar "Banksy"nin "bu satışlardan haberi olmadığı" dünya medyalarından anons edilip dursa bile... Bu yüzden o direnişçisinin çiçek atmaktan başka ortaya koyabileceği hiçbir davranış, "Banksy"nin de maruz kalabileceği hiçbir kişisel tehlike yoktur; en azından, onun (yani kendisi ile resminin örtüşmüş hâlinin) şimdiki kamusal kişiliği çerçevesinde.



Andy Warhol (1928-1987), Che Guevara, 1968

Warhol'un Che'si, Che'nin Warhol'u Olur Mu?

Barış Acar

Andy Warhol'un Che portresi (1968) üzerine bir yazı istendiğinde beklenti büyük oranda Che'nin reklam yüzü hâline getirilmesi, bunun eleştirisi, buradan uzanarak kapitalizmin kirli oyunlarının açığa çıkartılması gibi saikler olacaktır. Hele ki sanatın böyle bir oyuna alet olması (yani reklam sektörünün vb. bunu yapması her zaman olasılık dahilindedir ama sanatçıların bu tuzağa düşmesi) başlı başına bir eleştiri konusu olmalıdır. Sanatın ardındaki (piyasayı bağlayan sosyolojik) düzenekleri gösterdiğinizde, demistifikasyon bizi arzu ettiğimiz yere (izleyicinin özgürleşmesine) çıkaracak mı sorusunu cebimizde saklı tutarak, daha ilk adımda beklenen eleştirinin Warhol üzerinde işe yaramayacağının hakkını teslim etmek gerekir. Dadacı öncülleriyle de epey arayı açarak yirminci yüzyılın en asi çocuklarından biri olmuş Andy Warhol'un eylemi,

böylesine bir düzenek eleştirisinin arkasını dolanacaktır. Keza o zaten hâlihazırda kendini reklamcı ilan etmiş bir sanatçıdır. İkisi arasında çok ciddi bir fark bulunmadığını, bulanlar için de açıktan ahmak muammelesi yapılması gerektiğini öne sürmüştür. Bu, gerçekten doğru olabilir mi? Che imgesinin kendisinin düştüğü durum (Warhol polemiğine hiç girmeden) iddiayı haklı çıkartıyor gibi. Korda'nın cenaze töreninde fotoğrafladığı militan Che ile bir "hipster"ın tişörtünde karşımıza çıkan Che hem aynı kişidir hem değildir. Aslında tam olarak gösterenin gösterilenden bağımsızlaşmasının, bu anlamda imgenin bağlam değişimi aracılığıyla iktidarlar tarafından arzu edilen hegemonya ilişkilerine dahil edilebileceğinin göstergesidir. Guy Debord'un daha 50'lerin ortasında belirttiği gibi "gösteri"nin dışının olduğunu düşünmek, hele ki 2000'li yıllardan bakıldığında en azından hafiften safdil olmayı gerektiriyor.

Warhol'un *Che*'si

Bu durumda Warhol'un *Che*'sini nasıl değerlendireceğiz? Daha en başta bu yazının ne üzerine olduğu konusundaki şüpheleri gidermek adına soruyu şöyle soralım: "Warhol'dan sonra Che var mıydı ya da Che'den önce Warhol?" Oldukça saçma görünen bu soruya verilecek cevap elbette, kuşkusuz "Vardır" olacaktır. Warhol'un *Che*'sine rağmen bir Che ve Che'den sonraki Warhol'a karşın başka bir Warhol... Yapıtla kimliklerin üst üste, iç içe geçtiği karmaşık bir

zeminde bu soru ne kadar da anlamsız görünüyor. Ancak tekillikler alanından hareketle özneliklere, oradan da sanat ve toplumsallık ilişkilerine geçmek istiyorsak bu soruyu sormak zorundaydık. Bununla ne demek istiyoruz? Aslında oldukça açık. İsimlerinin yan yana gelmesi bile (Warhol ve Che) küçük çaplı bir krize yol açan iki toplumsal kimlikten (ve bu kimliklerin ardında bir yerde silikleşmiş de olsa hâlâ var olduğuna inandığımız bir kuvvetten) konuşacakken sürekli yinelenen şeylerin yavanlığına düşmemek için kendimize güvenli bir liman bulmaya çalışıyoruz. Bu liman, bu kuvvet "tekillik"tir. Burada tekillik bireyin özneliğe çağrılma sürecindeki (olay anındaki) varlık kipini imlediği kadar, sanat yapıtının ontolojik zemini olarak da düşünülürse, yapıt üzerine yola çıkan ancak büyük oranda kişilik mitolojilerine takılıp kalan bir konjonktürde "başka"nın olanağı yaratılabilecektir sanıyorum.

Söz konusu kimliklerin ve de üzerine söz alacağımız yapıtın tekilliğini besleyen başka bir tekilliğin devreye girmesi ise bizim için konuyu biraz daha ilgi çekici kılıyor. Warhol, Marilyn Monroe'yu 1962 yılında yapmıştı, Elvis'i 63. Demek ki 68 yılında yapılmış bu iş için Warhol işlerinin klasik görünümüne uyan bir Che portresi demek mümkün. Ancak hikâye burada çetrefilleniyor. Keza resmi yapan kişi aslında Warhol değil, resmi yapan 1963-70 yılları arasında Fabrika'da Warhol'un bir numaralı asistanı olarak çalışmış,

sanatçının ipekbaskılarını ve videolarını hazırlamasına yardımcı olan Gerard Malanga. Olayın hikâyesini Michael J. Casey'nin *Che's Afterlife: The Legacy of an Image* kitabından öğreniyoruz. Roma'da parasız kalan Malanga, Warhol'u taklit ederek büyük boy bir Che portresi yapar ve galericiye onu 'bu bir Warhol' diyerek satar. Ancak kısa süre içinde Pop sanatçılarının şimdiye dek hiç böyle bir portre yapmadıklarının ortaya çıkmasıyla skandalın eşiğine gelinir. Son anda olaya el koyan Warhol, eser benimdir diyerek işi sahiplenir ve herkesin aksini bilmesine rağmen olay tatlıya bağlanmış olur.[1]

Che'nin söz konusu imgesinin ikonik yönü herkes tarafından biliniyor; posterlerden tişörtlere kadar reklam malzemesi olarak sömürüsü de. Warhol etkisi tam burada sahneye giriyor. Bu tabloda ne olup bitmektedir? Sanatını piyasanın emrine sunmuş, "yozlaşmış" sanatçı Andy Warhol'un bir başka numarasıyla mı karşı karşıyayız? Reklam ya da tüketim malzemeleri üzerinde Che imgesinin kullanımı neyse ama sanatın böyle bir şeye alet edilmesini nasıl açıklamalı? Bu yüzden iki kez suçlu sayılmamalı mı sanatçı? Ancak belki de olay böyle değildir. Tarihsel olarak olan bitenin tam da anlattığımız gibi olduğundan günümüzde kimsenin şüphesi yok. Peki olan biteni algılama biçimimizde bir problem olduğunu düşünebilir miyiz?

[1] Michael J. Casey, *Che's Afterlife: The Legacy of an Image*, Vintage Books, New York, 2009, s. 118-119.

Danto'nun Warhol'u

Şimdi aynı çemberi dönüp durmamak için bu problemi çözeceğine inandığımız bir nirengi noktasına sıçrayalım: Arthur C. Danto'nun Warhol'u. Belki Danto, Che'nin Warhol'u da diyebileceğimiz, simulakruma oynayarak sanat yapmayı başaran başka tipte bir devrimci portresi sunabilir bize.

Ölümünden kısa bir süre önce yayımladığı son kitabında Danto, kendi hayatından oldukça etkileyici bir sahne anlatıyor. Altmışların sonunda Columbia Üniversitesi'nde *Eylem Felsefesi* adlı bir ders veriyor ünlü felsefeci ve eleştirmen. Tabii 68'in heyecanıyla sınıf hınca hınç doluyor. Ancak hoca konuşmaya ve başparmağını oynatmak, kaşını kaldırmak gibi eylemlerin felsefi analizini yapmaya başladığında derslikte büyük bir hayal kırıklığı yaşanıyor. *"Ömrüm boyunca canı sıkılmış ve hayal kırıklığına uğramış bu kadar çok kişiyi bir arada görmedim herhâlde"* diyerek sürdürüyor açıklamalarını Danto.[2]

Aslında bu örnek Danto gibi analitik felsefeyle uğraşmış bir filozoftan eğlenceli bir anekdot değil yalnızca. Danto'nun ömrü boyunca uğraştığı sorunların (insanların görmezden geldiği ancak aslında derinden birbirine bağlı olan olguları açıklamanın) küçük bir mizanseni.

Sanat konusunda bu sorun Duchamp'la beraber

[2] A. C. Danto, *Sanat Nedir?*, çev. Zeynep Baransel, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 83.

başlamış hazır-nesne kullanımının yorumlanmasıdır; nasıl olup da sıradan bir nesnenin sanat eseri statüsüne yükseldiğinin araştırılması... 1960'lardan bugüne dek uzanan yazma serüveni içinde Danto'nun oluşturmaya çalıştığı yanıtlar çeşitlilik gösterse de başlangıçtaki bu soruyu hiç kaybetmemiş olduğunu söyleyebiliriz.

Warhol ünlü Brillo kutularını ilk olarak 1964 yılında New York'ta Stable Gallery'de sergiler. Sergiyi gezen Danto, *Journal of Philosophy*'nin 61. sayısında "The Art World" başlıklı bir yazı yayımlar. Yazının temel argümanı, markette gördüğümüz ve içinde bulaşık süngeri olan Brillo kutuları ile sergi salonunda yer alan, markettekilerle birebir ölçek ve nitelikte oluşturulmaya çalışılmış replikalar arasındaki farklılığın ne olduğunu çözümlemek üzerine kurgulanmıştır. Dışarıdan bakan biri için ayırt edilemeyecek yapıda olan bu iki nesneden biri ticari tüketim nesnesi diğeri ise bir sanat eseridir. Yani hiçbir görsel uyarıcı izleyiciye iki nesne arasındaki farka dair bir ipucu veremez. Ancak sorun bununla da kalmaz. Bir başka boyut daha vardır işin içinde. Ticari ürün olan kutuların tasarımcısı ikinci nesil soyut dışavurumcu ressamlardan James Harvey'dir ve ek gelir elde etmek amacıyla firma için bu kutuların yüzeylerini tasarlamıştır.[3] Danto'ya göre bizi kıskacına alan estetik sorunun özünün bir paradigma değişiminde yattığını göstermek için harika bir fırsattır bu. Soyut dışavurumculuğun sanatı ile Pop Art'ın sanatı arasında

[3] *A.g.e.*, s. 47.

bir sıçrama olmuş olmalıdır. (Bu paradigma değişimini klasik sanatla Dada sonrası sanatın farklılığı olarak da okuyabiliriz.) Soyut dışavurumculuktan Pop'a geçişi şöyle değerlendirir Danto:

> *"Pop Art'ın, herkesin bildiğini, başkalaştırmak yoluyla sanata aktardığını düşünüyorum: Bunlar ortak kültür deneyiminin nesne ve ikonları, tarihin mevcut anındaki grup zihniyetinin ortak donanımlarıdır. Soyut dışavurumculuk ise, aksine, gizli süreçlerle ilgileniyor ve sürrealizmin kabullerini esas alıyordu. Uygulayıcıları, ilksel güçlerle bağlantılı birer şaman olma amacındaydılar. Soyut dışavurumculuk derinlemesine metafizikseldi; oysa pop en sıradan yaşamların en sıradan nesnelerini, mısır gevreğini, konserve çorbayı, bulaşık telini, film yıldızlarını, çizgi romanları kutluyordu. Dahası, başkalaşım süreçleriyle bunlara neredeyse aşkın bir hava veriyordu."*[4]

Danto'nun çerçevesinden bakacak olursak, soyut dışavurumculukta karakterize olan yaklaşım (tam da Marksizmin aşmayı hedeflediği) bir mistifikasyondur. Öte yandan Pop Art'taki "gündelik nesneleri başkalaştırmak" hedefinin, yine Marx tarafından ustaca ifade edilmiş, yabancılaşma süreciyle bir başa çıkma

[4] A. C. Danto, *Sanatın Sonundan Sonra: Çağdaş Sanat ve Tarihin Sınır Çizgisi*, çev. Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 164.

biçimi, dolayısıyla değişim değeri içinde özlerinden uzaklaşmış/ yabancılaşmış nesneleri kullanım değerine geri çağırmak için bir girişim olarak düşünebiliriz.

Elbette sorun basit biçimde iki akım arasındaki farktan ileri gelmemektedir. Harvey'nin sanatı (Brillo'nun tasarımı), tüketim nesnesi (marketteki meta) ve Warhol'un eylemi (galerideki Brillo kutusu) arasında farklı katmanlar mevcuttur. Danto, Brillo Kutuları'nın yarattığı problemi sanat eserinin felsefi anlamda neliğini sorgulamak için biçilmiş kaftan olarak görür. Keza bu, nesnenin işlevi ve değeri, onun görünüşü ve anlamı arasındaki ayrımları ele almaya olanak tanır. Harvey ile Warhol arasındaki ayrım ancak eserden esere değişecek bir eleştirinin konusu olabilir. Bir üslup eleştirisidir. Oysa Warhol'un yapıtı sanatın tanımına yeni bir boyut getirir. Daha doğrusu onun bulunduğu varlık katmanını yeniden tanımlamamızı sağlar.

> *"Bir şey sanat eseri olarak düşünüldüğü anda, o şey bir yoruma tabi hâle gelir. Bir sanat eseri olarak varlığını buna borçludur, sanat olma iddiası boşa çıktığında yorumunu da yitirir ve sıradan bir şey hâline gelir. Söz konusu yorum bir dereceye kadar eserin sanatsal bağlamının bir işlevidir: Eser, sanat tarihsel konumuna, öncüllerine ve benzerlerine bağlı olarak farklı bir şey ifade etmektedir. Nihayet bir sanat eseri olarak gerçek bir şeymiş gibi düşünülme*

> *niteliğini yitirmiş bir nesnenin fotografik olarak ona benzediği bir yapı kazanır. Sanat bir yorum ortamında var olur ve bir sanat eseri de bu nedenle bu yorumun bir vasıtasıdır."*[5]

İlk ilişki (Harvey'nin ticari bir marka için yaptığı tasarım) çok alışıldık gelirken, ikinci ilişki (Warhol'un kutuyu yeniden bağlamlandırması) anlaşılır gelmemektedir. Oysa özü itibarıyla iki eylem de yapıt ile onun anlamı arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemektedir. Yani sorun tümüyle onun yorumunda, yapıtın hangi bağlam içinde değerlendirildiğindedir. Bu anlamda Duchamp'la başlamış olan sanat üretiminde sanatçının her türlü zanaatçı niteliğinden arındırılması süreci Warhol'da doruk noktasına ulaşır. Sanatçı sadece herhangi bir şeyi işaret eden kişi değil, daha önce işaret edilmiş ve öldürülmüş şeyleri yeniden kullanıma sokabilen kişidir. Bu noktadan sonra dünyadaki her gösterge âdeta gösterge oluşunu da unutarak oyuna dahil olmaktadır.[6]

[5] Howard S. Becker, *Sanat Dünyaları*, çev. Evren Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 194. Bu noktada ayrıca şunu belirtmek gerekir ki; Danto'nun erken dönem sanat anlayışı George Dickie ile beraber daha çok sanatın kurumsal örgütlenmesinin belirleyiciliğinde temellenir. Bir yapıtı sanat olarak işaret eden olgu, onun görünüşüne ait bir olgu olmamakla birlikte kişisel de (bir alımlama estetiğine bağlı da) değildir. Sanat tarihi kanonu tarafından işaret edilmiş olmasıdır. Sonraki yapıtlarında bu tutum kurumsallıktan ziyade Hartmann'ın sanat ontolojisine yaklaşacak şeklide "anlamın nesneleşmesi"ne dönüşecektir.

[6] Yine de Baudrillard'ın "dünyanın maddi yüzünü tüm ayrıntılarıyla sergileyen olağanüstü bir makine" olarak tanımladığı Warhol'un 60'lardaki çalışmalarıyla 80'lerde kendini kopyaladığı çalışmaları birbirinden ayırmak gerektiği yolundaki eleştirisini unutmamak gerekir. Jean Baudrillard, *Sanat Komplosu - Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, çev. Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.

> *"Bugün her şey sanatın malzemesi olabilir, herhangi bir fikri sunmak amacıyla her türlü malzemeden faydalanılabilir. Bu gelişme, aklındaki fikri ortaya koymak amacıyla sanatçının ruhunun nasıl bir yol izlediğinin kavranması için yorumlama baskısını izleyiciye yüklemiştir. Sanatın ne olduğuna dair felsefî bir teori için ihtiyacımız olan belki de sadece fikirlerin ya da bana göre anlamların cisimleşmesidir."*[7]

Che'nin Warhol'u

Öyleyse yeniden Warhol'un Che'sine dönebiliriz. Bu imge dönüşümü sağanağı altında Che'nin imgesi Warhol tarafından dönüştürülmüş müdür? Danto'nun sorduğu gibi sorarsak, Kübalı fotoğrafçı Alberto Korda'nın 1960 yılında bir cenaze töreninde çektiğini bildiğimiz Che'nin efsanevi fotoğrafı ile Warhol'un, kendisinin de yapmadığını bildiğimiz Che portresi arasındaki benzerlik ve farklar nelerdir?

Kanımca bu sorunu çözebilmek ya da en azından gerçekten sorunun altında yatan estetik (daha çok da sanat felsefesine dönük) problemle başa çıkabilmek adına ilk planda, Che'nin ve Warhol'un tekilliklerini onların her türden bağlamsallaştırılmasından ayrı olarak değerlendirebilmek ve bağlam üretimlerinin sayı ve niteliklerini hesaba katarak böyle bir ayrımın imkânsızlaştığı noktaların altını çizebilmek gerekiyor.

[7] Danto (2014), *a.g.e.*, s. 127.

Böyle yapıldığında Che'nin olduğu devrimci, şair, entelektüel, savaşçı, politikacı, âşık vb. kimlikler ile Warhol'un olduğu reklamcı, ressam, film yapımcısı, sanat banisi, spekülatör, asi vb. kimlikler tekil bağıntılar içine çekilebilirler. Che'nin Warhol'u diye adlandırmayı tercih ettiğim (Warhol'un tercih ettiği / edeceği kimliklenmelerin ötesine de geçerek) devrimci sanatçı niteliğini böylece ortaya çıkartabiliriz sanıyorum. Sanatın yüce estetiği, derinlikler epistemolojisi ve bir tür aristokrat etiği ile oluşmuş piyasa ilişkilerine çomak sokan bir girişimdir Warhol'un Che portresi. Öyle ki Warhol kendi edimini "yüce"leştirmeyi de reddeder. Onu devrimci bir eylem olarak ortaya koymak yerine sıradanlaştırmayı tercih eder.

Pop Art'ın arka planındaki itkiye bu noktada yaklaşabiliriz. Öyle ya da böyle kendi ediminin de piyasa tarafından kapılacağının farkındalığı Warhol'u bir adım öne geçiren hamleye götürür. Kapma aygıtına karşı kendini piyasaya doğru fırlatan bir ok olur. Yani kendi imgesini kendi yönetmeyi yeğlemiştir. (Bu noktada Greenberg'ün Pollock'a yaptığı ile Danto'nun Warhol'a yapamadığı şeyi karşılaştırmak bize sanat tarihsel anlamda inanılmaz güçlü veriler sağlayacaktır.) Yıllar boyunca içinden ressam, sinemacı, şarkıcı, bağımlı vb. onlarca genç ruh geçmiş Fabrika deneyimi başlı başına bu yönetimi ima eder. Aslında böylesi bir yönetim girişimini ancak Picasso'nun piyasadaki gayet bilinçli etkisiyle kıyaslamak mümkündür. Söz konusu

etkileri kıyaslayabilmek için tek gerekli olan objektifi yüzyıl başından ortasına çevirmektir.

Yüce estetiğinin reddi bizi kendiliğinden "başka türlü" bir estetiğin kapılarına taşımaz elbette. Lyotard'ın postmodern eleştirisinin yol açtığı sorunları son çeyrek yüzyılda yeterince gördük. Zaten sanatsal temsilinin (Kant'a göre) imkânsız kabul edildiği *yüce*'nin sıradan içinde büyütülmeye çalışılması olarak da görülebilir bu süreç. Yine de Warhol zamanından konuşacak olursak yaşanan olayın bir paradigma değişimine karşılık geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. En azından Gerard Malanga'nın edimi karşısında Warhol'un pozisyonu, hele ki Marksist çerçeveden bakıldığında, bu gerçekliğin güçlü bir ispatı olacaktır. Piyasanın baltasını gördüğü yerde, Warhol, sanatı mutenalaştırmayı değil tekilliği korumaya yüzünü dönmüştür. Dikkatli okunduğunda bütün hayat hikâyesinin yaşama dönük bu tarz bir Dadacı eylem olduğunu fark etmek de uzun sürmeyecektir.

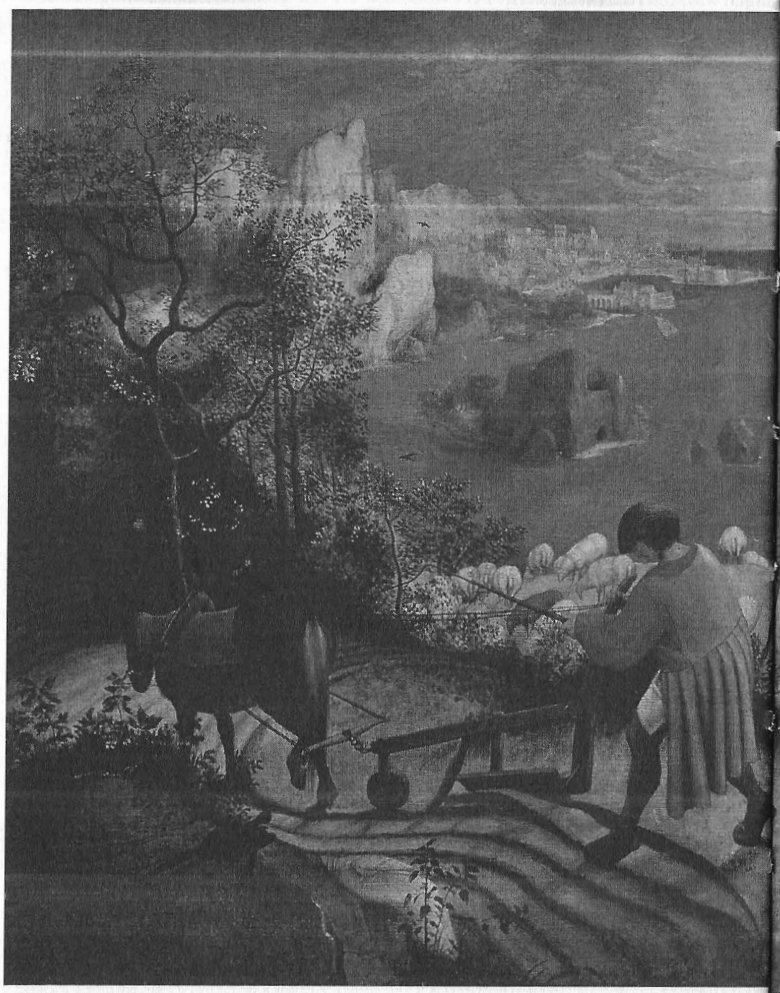


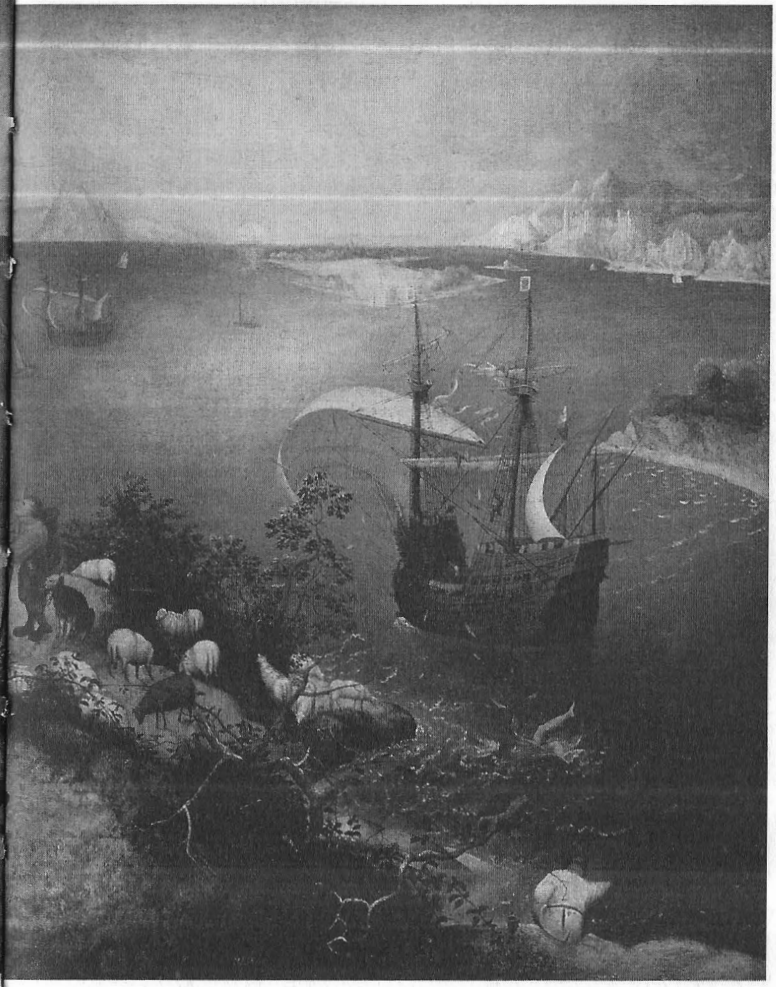
Pieter Bruegel (Baba) (1525-1569),
İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara,
yak. 1590-95, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel.

İkarus'un Düşüşü: Bir Arzu Manzarası

Göksel Aymaz

"Bak bakalım görebilecek misin, nerede İkarus?" diye sormuştu, yüzünde hınzır gülümsemeyle. Üniversitede asistanı olduğum ilk günlerde Bruegel'in *İkarus'un Düşüşü* tablosunu gösteriyordu Ünsal Oskay. Dikkatle baktım. Biraz daha baktım. En nihayet gördüm: sağ alt köşede, küçücük, tepetaklak suya düşmüş birinin çırpınan ayakları! İkarus o olmalıydı. "Evet," dedi, "ta kendisi!" Gözlerimiz tabloda, bir süre sustuk. Tuvalde, İkarus'la hiç ilgisi olmayan, düşmüş olan İkarus'la hiç ilgilenmeyen bambaşka şeyler var: tarlasını süren köylü, aşağıda koyunlarını otlatan bir çoban, su üstünde gidip gelen gemiler, kenarda avlanan bir balıkçı... Bütün bunların kıyısında, İkarus, gözden kaçabilecek küçücük, üstelik gülünç bir detay! "Anlayamadım..." dedim, "neden?" Yüzündeki o hınzır gülümseme gitmişti. Gözleri taştı taşacak, "İşte," dedi,





"entelektüelin kimsesizliği!" Bu, benim *İkarus'un Düşüşü* ile ilk karşılaşmamdı ve zihnimdeki imgesi hep o anın duygusuyla kaplanmıştır.

İkarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara[1] ya da kısaca *İkarus'un Düşüşü*[2]; 1525-1569 tarihleri arasında yaşamış olan -kendi gibi ressam oğulları ve torunlarından ayırmak için "Köylü Bruegel", "Yaşlı Bruegel", "Baba Bruegel" gibi lakaplarla da anılan- Flaman ressam ve gravür sanatçısı Pieter Bruegel'in 1558 tarihli yağlıboya eseri. Bruegel, sadece Flaman resminin büyük ustası değil, aynı zamanda Avrupa ve dünya sanatının da en önemli sanatçılarından biri kabul edilir. Döneminin sosyokültürel gerçekliğini yorumladığı kendine has manzaraları, günlük yaşamdan aldığı -çoğunlukla kaotik- sahneleri, mitolojik, ikonografik, alegorik ve didaktik resimleri, desenleri ve oymabaskılarıyla hem çağının sanatında bir devrim yaratmış hem de çağlar ötesine uzanan eserler bırakmıştır. *İkarus'un Düşüşü*'nde, erken dönem çalışmalarından itibaren sık kullandığı engin bir manzara içindeki çoğul figürler temasını işlemiştir. Onun (pek meşhur olan) tepeden bir bakış açısıyla tasvir edilmiş, engin bir coğrafya üzerine dağınık öbekler hâlinde serpiştirilmiş figürlerden oluşan çoğul kompozisyonu; her zamanki gibi, izleyicinin bakışlarının âdeta resmin öyküsünün içine girerek ressamın yarattığı evren içinde zihnen dolaşmasını sağlayacak akışkan

[1] Flemenkçe adıyla *Landschap met de Val van Icarus*.
[2] Flemenkçe adıyla De Val van Icarus.

bir anlatım dili kurmayı amaçlamıştır burada da. Tabloya temasını ve konusunu veren İkarus'un neredeyse gözden kaçacak bir ayrıntı olarak konumlandırıldığı bu kompozisyon, aslında biçim olarak kurgulanmış bir içeriktir. Bruegel'in, didaktik ahlakçılığı aşan acımasız ironisinin ürünüdür.

Bilindiği gibi, Yunan mitolojisinin en ünlü karakterlerindendir İkarus: Tanrı Zeus'un buyruklarına karşı geldiği için oğlu İkarus'la birlikte tutsak edilmiş olan Daedalus, Girit'te kapatıldıkları labirentten kaçabilmesi için oğluna balmumuyla tutturulmuş tüylerden kanatlar yapar. Bu kanatlar, babasının tüm uyarılarına rağmen İkarus'un güneşe fazla yaklaşmasıyla parçalanır ve onun denize düşerek ölmesine sebep olur. Bruegel, İkarus öyküsünü tamamıyla kendi çağına taşımıştır. Tablonun merkezinde, tabloya temayı ve ismini veren İkarus değil, çift süren bir köylü bulunur. Sarı, yeşil ve kahverengi tonlarının hâkim olduğu tabloda, köylünün kırmızı gömleği de odaktaki figür olarak dikkat çeker. Onun sol üst tarafında, muhtemelen İkarus'un kaçtığı labirenti temsil eden, üzerine kale inşa edilmiş bir ada, onun ilerisinde ise bir liman şehri görülmektedir. Köylünün arkasında bir çoban, sağ alt köşede ise bir balıkçı vardır. Talihsiz İkarus ise, ufak ve tali bir figür olarak, resmin sağ alt köşesinde suya çakılırken çizilmiştir ve çırpınan bacaklarıyla gülünç bir figürdür. Üzerinde, havada uçuşan birkaç tüy görülür.

Bruegel'in tablosunda asıl önemli olan ise çiftçi, çoban ve balıkçıdır. Aşağıda, deniz kenarındaki balıkçının, ortada yer alan çobanın ve tarlasındaki çiftçinin ortak yanı, İkarus'un düşüşüne karşı mutlak bir kayıtsızlık içinde oluşlarıdır.

İkarus, onu trajik bir sona götüren güneşe ve ışığa olan tutkusu nedeniyle, sanat ve düşünce tarihinde, entelektüelin bir imgesi olagelmiştir. Zira ışık, bilgidir. En azından Rönesans ve Aydınlanma Çağı'ndan beri yeryüzünün karanlığına hep "ışık" imgesiyle saldırıldı. Bu nedenle, karanlık dünyanın olumsuzlaması olarak ışık, estetik olduğu kadar etik bir kategoridir. Ve bu etik, yoğunlaşmış biçimde, entelektüele referans yapar. Çünkü entelektüel, her türlü çeldirici faktöre rağmen bilgiye tutkuyla bağlıdır.

"Halk yığınlarının içinden çıkan biri, çağının bütün karanlık uyarılarının yalnızca kendisine yöneltildiğini kabul edecek ve ayağa kalkarak, 'İşte ben buradayım' yanıtını verecektir." Jules Michelet, korku ve yıldırma siyaseti altında bitkin düşmüş Ortaçağ insanını içinde bulunduğu karanlıktan çekip çıkartacak olan Rönesans alim ve sanatçılarının müjdesini böyle veriyordu. Bu aynı zamanda entelektüelin de evrensel tanımıdır. Kendisiyle birlikte bütün bir çağı ayağa kaldıracak olanlardan (Abelard'dan, Kepler'den, Da Vinci'den vs.) söz ediyor Fransız tarihçi ama bir tek Rönesans

çağında değil, insanlık tarihinin tamamında güzel ve onurlu olan ne varsa, hepsi, bu alıngan kahramanların; gerçeğin eksiksiz bilgisi yolunda başkalarının acılarını kendi acıları kabul etmenin bedelini ödemeye her an hazır bu birkaç "deli"nin eseri olmuştur. Felsefeciler, bilim adamları, yazarlar, şairler, ressamlardan oluşan tuhaf bir topluluktur onlar. Ne var ki İkarus'lar hep düşmüş ve bu durum, kalabalıklar tarafından da fazlaca umursanmamıştır. İkarus'ların düşüşü çok uzak bir geçmişte belirlendi: Adem ile Havva o ağacın meyvesinden yediler ve olanlar oldu. Bilgi, ilk andan beri günahtı. Giordano Bruno, göğün sabit tavanını yıkan sonsuzluk anlayışıyla, "Dünya evrenin merkezi değil, sadece güneş sistemindeki herhangi bir gezegendir" dedi ve Roma'nın Pazar yeri Campo dei Fiori'de kalabalık bir izleyici önünde yakıldı. Rosa Luxemburg, "Almanya'nın çocukları, onları ezen sermaye sahiplerinin sömürüsü altında yoksullaşmaktadır" dedi ve Almanya'nın çocukları tarafından tramvay demirleri üzerinde başı taşla ezildi. Nâzım Hikmet, "Bu memleket bizim" dedi ve memleket hapishanelerinde çürütüldü. Ve daha niceleri... Bruegel'in resmi karşısında elbette entelektüelin asırları aşan bu hatırası doluyordu Ünsal Hoca'nın da gözlerine. Ama kimsenin umursamadığı o akıbette bir parça kendini de gördüğü muhakkaktı. Çevirmeyi daha üniversite öğrencisiyken kafasına koyduğu Lewis Henry Morgan'ın *The Ancient Society*'sini, sosyal bilimlerin bu temel ve

dev çalışmasını, hem uzun hem de zorlu bir sürecin sonunda bitirdikten sonraki yayımlatma macerasında açıkça görülebilir bu his. Çeviri, önce bir yayınevinde kalır iki yıl ve yayımlanmaz. Bir büyük bankanın yayınları arasında çıkar diye umutlanır. Banka, çeviriyi basacak gibidir. Yayımlama kararının çıkmasını kolaylaştırmakta yararı olur diye, eşin dostun aracılığıyla bankanın üst düzey yetkililerinden birini ziyarete gider. Bir siyasal partinin önde gelen adamlarından biri olan bu kişiye, on-on beş dakika, Morgan'ın etnolojinin kurucusu olduğunu, bu çalışmasını da yalnızca İbraniler, Grekler ve Romalıların tarihsel gelişmelerine ilişkin kaynaklar üzerindeki incelemeleri ile değil, otuz yılı aşkın bir süre Amerikalı yerli kabilelerin hayatları üzerine yaptığı saha araştırmaları ile de pekiştirerek yazdığını vs. anlatır. Ardından, bu zat, zile basarak yayın işlerinin başındaki kişiyi makamına çağırtmış ve ona, "Bakınız, hocamız Kızılderililerin tarihini çevirmiş, inceleyin, yararlı bir şey olabilir" der. "Donup kalmıştım," diye anlatırdı Ulusal Hoca, "koca *The Ancient Society*'ye Kızılderililerin tarihi deyiverm işti!" İşte bu yüzden o kimsesizlikte, o kadir kıymet bilmezlikte kendini de görüyordu Hoca. Yoksa neden diyecekti ki "Ölünce mezar taşıma *'Morgan'ı çevirmiştir!'* yazsınlar, yeter" diye...

İkarus'un tepeüstü düştüğü su, Campo dei Fiori'dir; Berlin'in soğuk tramvay demirleridir; Bursa Hapishanesi'dir; filanca bankanın üst düzey yetkilisinin

odasıdır. *İkarus'un Düşüşü*, bu yüzden ilk bakışta direnişin değil yenilginin, direnen aklın yenilgisinin imgesi gibidir. Ama öyle değil. *İkarus'un Düşüşü*, insanlık için bir "yön gösterici imge"dir. Dünyaya doluşmuş kalabalıklar olarak yeryüzü denilen "nesnel imkân" zeminindeki gezinmelerimiz hakkında tavsiyelerde bulunur. Ressam, mutlaklaşmış bir yenilgiyi değil, nesnel imkân zemininin trajik gerçekliğini ortaya koymuştur.

Dünyaya doluşmuş kalabalıklar, tarih içinde gittikçe daha gelişkin ve rafine yöntemler ile, kendi sorunlarının nedenlerini kavratacak bilgilenme süreçlerinden uzak tutulmuş, siyasetten dışlanmış insanlar topluluğudur. Kendilerine ve dünyaya olduğu kadar entelektüele bakışlarını belirleyen de bu uzak bırakılmışlık hâlidir. Otorite mekanizmalarının dışında kalabilmiş ve bu konumunu gerçek olana karşı direnmek için işlevlendirebilmiş insan olarak entelektüel, kaçınılmaz biçimde, bazı "ütopik fantezller"e sahiptir. Toplumun mevcut yaşamına uyumlanma yetersizliğinden ileri gelen görüş kabiliyetleri nedeniyle toplumsal gerçekliğin ne olduğunu eksiksiz fark edebilmiş ve onun insaniyetini yetersiz bulduğu için de bir çıkış aramış olan insan zihninin genel geçer olan karşısında tedavüle konulmamayı kabullenmiş ürünleridir bunlar. Reel olanla baş etmekten umudu kesmiş; siyasi, dinî vb. otoritelerle *simbiyotik* ilişkisini korumayı yeğlemiş

kalabalık, bu türden "ütopik fanteziler" yerine, değişimin çağrıştırdığı *yeni* ve *yabancı* karşısında kendisine daha tekin gelen düzenin vadettiği *tanışıklık* ve *bizlik* duygusuyla, gerçek dünyanın "saadeti"ni tercih eder. Fakat bu gerçek, sıklıkla görüldüğü gibi, antihümanizme varan bir toplum tiksintisinin bahanesine dönüştürülmemeli. Âdeta mizaçları görevlere uyarlayan/görevleri mizaçlara bağlayan *insanın toplumsal doğası* ilkesine[3] göre şekillenmiş *ütopya* tasarımlarının bir yankılanışı gibi duran ve "üst insan" diyen Nietzsche'den; "Dinle Küçük Adam" diyen W. Reich'dan; modern insanın "tek boyutlu" olduğunu umutsuzca dile getiren H. Marcuse'dan vs. beri bu türden yönelimler, sıradan insan hakkındaki tespit ve yorumlarla hümanizma üzerine şüpheci ve suçlayıcı bir gölge düşürdü. Zira yakın geçmişte kendilerine "tarihin yeni devrimci öznesi" denilip umut bağlanmış olan, ezilen, horlanan insanlar, gerici politikaların destekleyicisi olmakla büyük bir hayal kırıklığı yaşatmışlardı. Yirminci yüzyıl içindeki Dünya Savaşları ve faşizm gibi kendine özgü tarihsel momentleri bir daha hiçbir zaman yaşanamayacak olan olağanüstü bir döneme ait negatif gözlem ve tespitler, ardındaki bu özgün tarihsel momente rağmen, bütün bir modern düşünceyi etkisi altına aldı ve çağdaş sanat da önemli

[3] Platon ve Aristo'dan Moore ve Campenella'ya dek benimsenmiş olan bu ilkeye göre doğa, farklı bireylere farklı beceriler vermiştir. Bir insan yalnızca tek bir iş yapmaya elverişlidir. Bu ilkeye göre tasarlanmış toplumsal işbölümünde, köylünün işi toprağı sürmek, duvarcının işi duvar örmek, filozofun işi de düşünce üretmektir.

ölçüde bundan etkilendi. Hümanizma üzerindeki kuşkular, yirminci yüzyılın kederli deneyimlerinden sonra insanı pek de kutsal bir varlık olarak kabul edememekten ileri geliyordu. Oysa hümanizm, ezilenlerin zaaflarına ayak uydurmak demek değildir. İyi olan her şeyden yoksun olanların yoksunluklarına sempatiyle bakmak, bunu giderek erdem mertebesine çıkartmak, faşizmin işidir. Hümanizmayı (bu ve benzeri biçimde) yanlış yerde, yanlış bir uzlaşma içinde dile getirmek, doğruluğunu yok etmek demektir. İnsanın "iyi olan her şeyden yoksun olmak" gibi çürüme ve çöküş dönemindeki hâli, sadece daha insani bir dünyanın gerekliliği ve böylesi bir dünyanın ne şekilde mümkün olabileceği bilgisinin kaynaklarından biri olabilir ve sanatın araçları olan imgenin, imajın, analojinin de bu çeşit bir bilme değeri her zaman vardır. Bir potansiyel varoluş olarak insan, kendi taşıyıcısıyla, yani bugünkü eksik varoluş sergileyen insanla özdeş değildir. Ama tarih, bugün bu özneye yaslanmak zorundadır; eksik insan, tarihsel ütopyanın temsilcisidir.[4] Bu toplumsal manzara içinde entelektüelin bahtsızlığı şu ki; söylediği

[4] Bununla beraber, hayatın "yalnızca zenginlerin ve polislerin sürekli zaferinin alanı" olmadığı, tahakküm ve zor karşısında kitlelerin otoritenin yüzüne söyleyemediklerinden oluşan bir "sahne arkası söylem"in varlığı ve bu şekilde ezilenlerin bir "direniş sanatı" geliştirdikleri iddialarını da fazla abartmamak gerekir. Ezilenlerin ve güçsüzlerin "alt politikası" olarak, masalların, söylencelerin, türkülerin, çeşitli anonim jestler ve şakaların "direniş sanatının araçları" olduğunu kabul etmek, sahip oldukları anlamı abartmadıkça pek mümkün değil. Öyle olsalar bile, bunlar denetimden arındırılmış yerler ve zamanlarda mümkün olabilen küçük itaatsizliklerdir. Ezilenin, efendisinin kendisini izlemediğinden emin olduğu anlarda itaatkârlık maskesini çıkartıyor olması, ezilmediği ve boyun eğmediği anlamına gelmez, ezildiği ve boyun eğdiği gerçeğini ortadan kaldırmaz.

şeyi sahiplenmenin zihinsel donanımına sahip olan muktedirlerin, o sözlerin hiçbirini sahiplenme isteği yokken, hatta onları reddetmede önemli çıkarları varken, sahiplenmede çıkarı olanlar sahiplenmenin zihinsel hiçbir aracına sahip değildirler.

Yeryüzü denilen "nesnel imkân" zeminindeki -Bruegel'den beri değişmeyen- durum budur. Daha önce de söylediğimiz gibi, *İkarus'un Düşüşü*'nde ressam, mutlaklaşmış bir yenilgiyi değil, nesnel imkân zemininin trajik gerçekliğini ortaya koymuştur. Acı mizah, bir "itiraf sanatı"na dönüşmüştür. O yüzden bir "yön gösterici imge"dir, çünkü adı üstünde, nesnel imkân zeminidir orası; İkarus'ların umursandığı bir yer de olabilir yeryüzü. Bu anlamda, Bruegel'in ironik kompozisyonla tasvir ettiği dünya, her türlü olasılığa kapanmış, macerası bitmiş bir yer değildir. Kapanmışlığın ve bitmişliğin bazı ressamlarındaki gibi -hem İkarus'lar hem de insanlık için- sabit bir ontolojiyi içermez. Aşağılanan hayattan bir sahne alıp onu bir sanat incisi hâline getirebilmek için derin bir ruha sahip olmak gerektiğini kabul etmemiz gerekir. İkarus'un umursanmadığı bir dünya ürkütücüdür ve Goethe'nin *Faust*'ta söylediği gibi: "Ürpermek, insanın en iyi yanı." Bunu, "kayıtsız gözlerin görmediği, ama her an gözümüzün önünde olup biten, hayatımızı çevreleyen şeylerin korkunç ve bayağı bataklığını" gösterme isteğinde olduğunu söylemiş bulunan Gogol gibi,

mizahın araçlarını kullanarak yapmayı tercih etmiştir Bruegel. Tepetaklak düşmüş İkarus'un biçare çırpınan bacakları bize şunu söyler: Ciddiyetini yitirmiş, iyiden iyiye saçmalaşmış bir hayat sürmektedir yeryüzünde. Bu gülünçlüğün sorumluluğunu, yaşanan hayatın bütününe, o bütünün büyük etiğine bağlar Bruegel. *İkarus'un Düşüşü*'nde, tıpkı *Körlerin Yürüyüşü*[5] tablosunda olduğu gibi, alaycı trajedi ile insancıl duyarlılık bir araya gelmiştir. Ve *Ezop Masalları*, *Decameron*, *Canterbury Hikâyeleri*, *Gargantua*, *Don Kişot*, Molière komedileri, Gogol hikâyeleri, *Yeraltından Notlar* ya da Chaplin filmleri gibi, bu alaycılığı gösterebilmiş *İkarus'un Düşüşü* de aklını kullanabilen bir insanın, çirkef dünyanın gerçeğine katlanma biçimidir. Güç bir durumdan saçmalayarak sıyrılmayı yeğleyen günümüz popüler mizah anlayışındaki eğlence oburluğunun değil, trajik gerçekle yüzleşen ütopyacı bakış açısının ürünüdür. Ütopyacı bakış, insan varoluşunun saygınlığı için sorumluluktur. *İkarus'un Düşüşü*'ne bakarken yeryüzü, böylelikle hâlihazır gerçekliğin çıkarından tamamen arındırılmış bir alan olur. Hâlihazır gerçekliğin ürkütücülüğüne bakış o zaman saadetli olur. Gerçek olmayanın, idealin mükemmellik imgeleriyle konuşan bir tablo, *İkarus'un Düşüşü* karşısında çok kötümser bir tablo olurdu. Çünkü dar görüşlü olmayan her sanat yapıtı gibi, *İkarus'un Düşüşü* de nesnesinin barındırdığı eğilimi ve potansiyeli somut bir sonuca doğru iter. Yenilgiyi, direnişe dahil eder. Ve aslında bu

[5] Bruegel'in 1568 tarihli yapıtı.

yüzden *İkarus'un Düşüşü*, o geniş peyzajındaki bütün unsurlarıyla birlikte gerçekte bir arzu manzarasıdır.

İkarus'un Düşüşü, dünyayı -bir idealden değil- kendinden hareketle açıkladığı için eleştirel ve ilerici bir yapıttır. Nesnel imkânımız olan yeryüzü hakkında eleştirel bir bilgi ve ütopyacı bir bakış açısı ortaya koyar. Entelektüel, karanlıkta gerçeği gören ve başkalarının da görmesine yardımcı olan kimsedir. Ve bir entelektüel olarak Bruegel, İkarus'larını umursayacak bir yeryüzü için çıkar yolun arazi koşullarını gerçekçi biçimde resmeder.
Tahakküm altındaki hayat alanlarında insan mutluluğunu ve insan özgürlüğünü ezen akıldışılığın karanlığı sürdükçe, entelektüeller sonunda İkarus'un kaderi gelip bulsa da onları, ışığa uçmayı sürdüreceklerdir. Epiktetos'un dediği gibi "aklını kullanan birine, makul olmayan şey kadar tahammül edilmez bir dert olamadığından", yenilgilerinin ne denli uzak bir geçmişten beri belirlenmiş olduğunu görmelerine rağmen, entelektüeller, çalışma odalarını "uçurumların kıyısına", "yanardağların eteğine" kuracaklar yine. Üstelik *heroik misyon*la filan da değil, entelektüel etiğin doğasında bu olduğu için. *Komünist Manifesto*'da dendiği gibi, "herkesin özgürce gelişmesi yolunda, öncelikle bireyin özgürce gelişmesinin esas alınması"ndan başka bir çıkar yol, başka bir çare olmadığı için ve yine, genel özgürlüksüzlük

içinde yanardağların eteğinde ya da uçurumların kıyısında oturmak kadar tekinsiz bir durum arz eden *bireysel gelişime* de ancak entelektüellerce sadakat gösterilebilecek olduğu için. Çünkü *etik*, her şeyden önce, insanın kendiyle kurduğu ilişkidir.



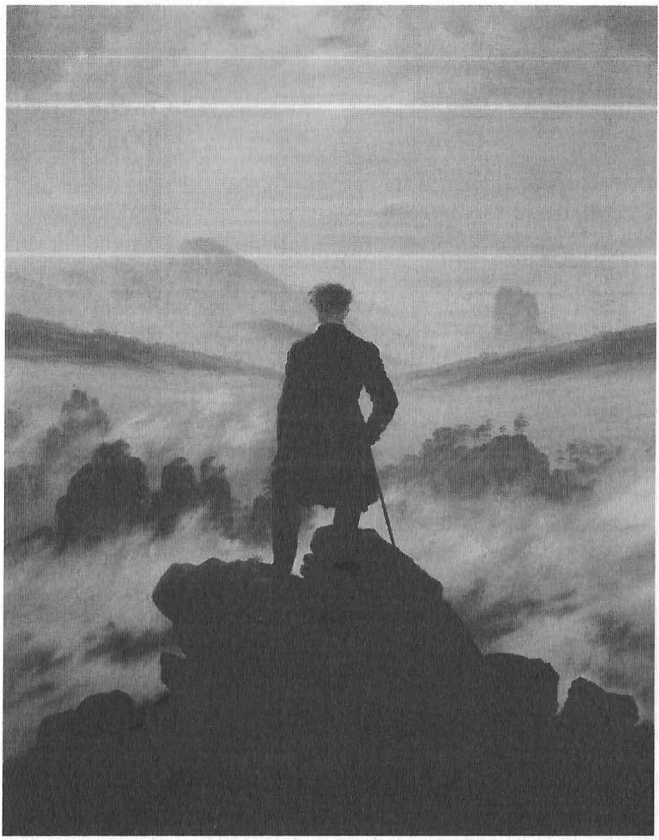
Ilya Repin (1844-1930), İşte Özgürlük!, 1903,
Rusya Devlet Müzesi, St. Petersburg.

Dalgalar Bizi Çağırıyor: Ilya Repin ve "İşte Özgürlük!"

Rahmi Öğdül

İki tablo duruyor karşımda; ikisi arasında yaklaşık yüzyıllık bir zaman farkı var. Biri Caspar David Friedrich'in *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin*'i (1818), diğeri ise Ilya Repin'in *İşte Özgürlük!* (1903) isimli tablosu. Her ikisi de kentli insanın yeryüzü kuvvetleriyle kurduğu farklı türden ilişkileri yansıtıyor; kentli insanın doğaya ya da doğanın akışkan kuvvetlerine karşı farklı türden tavrını. Rus gerçekçi ressam Ilya Repin'in tablosunda, modern giysilerinden kentli olduklarını anladığımız bir çift, deniz kıyısındaki kayalıkların üzerinde, yükselen dalgaların keyfini çıkarıyorlar; dalgaların kayalıklara kadar ulaşmasından ve ıslanmaktan korkmayan, aksine dalgalarla birlikte eğlenen bedenler. Dalgaların arasındaki uygarlık ürünü, toplumsal katmanların arasına sıkışmış kimlikli bedenler, suyun akışkan kuvvetleriyle birlikte tüm kimlik gösterenlerini yitirecekler birazdan.





Caspar David Friedrich (1774-1840), Sis Denizi Üzerindeki Gezgin, yak. 1818, Kunsthalle Hamburg, Almanya.

Kendini doğadan ayırarak çitlerin, duvarların içine kapatmış bedenlerin yeniden yeryüzünün akışkan kuvvetleriyle buluşması. Peyzaj bahçelerinin bitkileri gibi iktidar/bahçıvan tarafından budanarak belirli bir şekle sokulmuş bedenler dalgalarla sırılsıklam olacak ve kimlik göstergesi olan giysilerini, formlarını yitirecekler, ama neşelerinden de bir şey kaybetmiyorlar. Kendilerine giydirilen toplumsal formlar, giysiler suyun akışkan kuvvetleriyle darmadağın olduğunda, toplumsal tabakalardan sıyrılıp, akışın içinde olmanın keyfini duyumsayacaklar; hâllerinden dalgaların arasında olmaktan mutlu olduklarını anlıyoruz. Seyretmekten değil, suyun içinde olmaktan keyif alan, akışın içinde dönüşmekte olan bedenlerin neşesi.

Çoğu kez akışın içinde olmak keyfimizi kaçırabilir. Toplumsal olarak inşa edilmiş ve toplumsal tabakaların arasına sıkışıp kalmış bedenlerimiz kimliklerini yitirdiğinde kendimizi iyi hissetmeyebiliriz. Su ve giysiler birbirine karşıt iki unsur gibi duruyor. Su katı olan her şeyi kendi bünyesinde çözüp dağıtan bir kuvvet; giysiler ise bizi, toplumsal kimlikler hâlinde katılaştırıyorlar. Karada bize farklı toplumsal kimlik kazandıran giysilerle suya girdiğimizde, sudan çıkmış balığa dönüyoruz; su, içine giren herkesi eşitliyor.

Su ile kimlik oluşturucu giysiler arasındaki karşıtlığı August Strindberg, 1890 tarihli *Açık Deniz Kıyısında*[1] isimli romanında çok güzel anlatmıştır. Roman; kahramanı

[1] August Strindberg, *Açık Deniz Kıyısında*, Çev. Behçet Necatigil, Varlık Yayınları, İstanbul, 1972.

balıkçılık uzmanı Borg'un, küçük bir tekneyle anakaradan bir adaya yapacağı deniz yolculuğuyla açılır. Yazar, kıyıdan henüz ayrılmış teknenin içindeki kibar kentliyi giysileri üzerinden tanımlar: "Kunduz renginde bir pardösü giymişti; pardösünün altında dokuma kumaştan, yosun yeşili bol bir pantolon görünüyordu; pantolonun paçaları, çuha parçalar üzerinde dizi dizi siyah düğmeleri bulunan timsah derisi potinlere kadar iniyordu... Boynuna mat sarı, ipek bir eşarp bağlamıştı. Ellerini üçer kopçalı ve som balığı pembeliğinde glase eldivenlerle güzelce koruyordu; sağ elinin eldiveni kalın altın bir bilezikle sarılmıştı." Yolculuk sonunda, tekne adaya vardığında kimliğini oluşturan giysileri, tekneye giren dalgaların, suların etkisiyle tamamen bozulmuştur: "Gömleğinin kalkık beyaz yakası, boynunu kirli bir paçavra gibi kuşatmıştı; sağ elinin bütün parmakları, patlamış eldivenden dışarı çıkmıştı... Timsah derisi küçük potinler, tekmil parlaklık ve şekillerini kaybetmişti." Şık giysileri deniz yolculuğunun sonunda tamamen formunu yitirmiş ve sudan çıkmış balığa dönmüştür. Kendisini giysiler üzerinden kimliklendiren, bir form ile katılaştıran Borg, deniz yolculuğu sırasında, dalgaların kuvvetiyle bu dış formu yavaş yavaş yitirir ve bedeni tüm toplumsal belirlenimlerden kurtulur. Yazarın deniz yolcuğunu anlatırken kullandığı sözcüklerle: "İç adalar gözden kayboluyor; insan her dayanağı, her desteği geride bıraktığını hissediyordu." Aynı şekilde, her noktası giysiler ve takılarla katı bir şekilde belirlenmiş kentli bir beden, deniz yolculuğunda suyun akışkan kuvvetleriyle her türlü kerteriz noktasını yitirmiştir. Fakat kahramanımız

geçirdiği bu dönüşümden memnun değildir. Sırılsıklam olan giysileriyle beraber bürokratik, resmî kimliği de dağılıp gitmiş ve beden tüm toplumsal göstergelerini kaybetmiştir.

Bizler kimlikli, katı formlar içinde, toplumsal tabakalara sıkışmış hâlde seyrediyoruz olup bitenleri. Doğayı, olayları, doğal ve toplumsal peyzajları seyretmenin hazzına varıyoruz. Evlerimizin pencerelerinden, televizyon ve bilgisayar ekranlarından, otomobillerimizin camlarından akan görüntüleri, çerçeveleyerek yaşamın kesintisiz akışından kopardığımız kesitleri seyirlik nesneler hâline getiren görsel yaratıklara dönüştük. Seyretmenin hazzı. Bizim prototipimizi 1818'de Caspar David Friedrich resmetmişti: Arkası dönük kentli insan, bir dağın tepesinden, ayaklarının altında uzanan sis denizini seyrediyor. Kendi kudretini aşan bir gücü, yüceliği seyretmenin hazzı. Romantiklerin korunaklı bir yerden doğanın kudretli gücünü seyrederken hissettikleri bu yücelik duygusuna "keyifli dehşet" adını vermişti Edmund Burke.[2] Eril ve aşkın bir gücü, güvenli bir yerden izlemenin keyifli dehşeti. Ve karşımızda duran dehşetli görüntünün içinde benliğin erimesi. İktidarın eril ve despotik güç gösterileri de bizde aynı yücelik duygusu yaratabiliyor ve korunaklı yerlerimizden, camların arkasından şeklimiz bozulmadan bu gücü seyrederken "keyifli dehşetler" yaşayabiliyoruz. Bu güç karşısında benliklerimiz eridiğinde, koşulsuz teslim oluyoruz iktidarın dehşetli gösterisine.

[2] Bkz. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

Gelelim Ilya Repin'in tablosuna; yükselen toplumsal dalgayı gösteriyor ve iki yıl sonra patlak verecek bir devrimi haber veriyor âdeta: 1905 Rus Devrimi. Çarın baskıcı, despotik uygulamalarını izlemek ya da despotik güç karşısında "keyifli dehşeti" deneyimlemek yerine, despota karşı yükselen toplumsal dalgaların içinde olan, akışın "dehşetli keyfini", özgürlüğün tadını çıkaran bedenler. Ilya Repin, 9 Aralık 1905'de barışçıl bir gösteriye karşı ateş açan askerî birlikleri gösteren eskizleri çizerken yükselen toplumsal dalganın içindeydi ve 1905 yılında katliama ve çarın baskılarına karşı pek çok protesto eylemine katılmış ve resimlerinde politik olaylara dair izlenimlerini aktarmıştır. 1917 Devrimi'ni de sevinçle karşılamıştı.

Toplumsal dalga yükselirken, toplumsal akışa katılan neşeli bedenler karşısında, despot iktidarların tüm kolluk kuvvetleriyle yücelik gösterilerine tanık oluyoruz. Hangi tabloda yer almak ya da hangi figür olmak isteriz? Caspar David Friedrich'in, toplumsal tabakalaşmaların arasında katılaşıp kalmış, arkası dönük, yücelik gösterisini seyreden figürü mü yoksa Ilya Repin'in, dalgaların arasında, toplumsal kimliğini yitirerek akışa katılan, dalgaların ve özgürlüğün keyfini çıkaran neşeli bedenleri mi? Dalgalar yükselirken, despotun keyifli dehşeti ile özgürlüğün neşesi arasında seçim yapmak zorundayız. Ilya Repin seçimini çoktan yapmıştı ve tablosunda dalgaların arasındaki bedenlerin neşesinden bunu anlıyoruz.

Ilya Repin "İşte Özgürlük!" tablosunu tamamladığı yıl

olan 1903 yılının Temmuz-Ağustos ayında Rusya Sosyal Demokratik İşçi Partisi, II. Kongre'sini toplamış ve sosyal demokratlar parti programını açıklamıştı; yapılması gereken ilk iş çarlık rejiminin yıkılmasıydı. Programda, cinsiyet farkı gözetmeksizin, 20 yaşını doldurmuş herkese oy hakkı; sınırsız düşünce, konuşma, basın, toplanma, sendikalaşma ve grev hakkları; yerel yönetim uygulamalarına geçilmesi; bütün sosyal sınıfların ve ayrıcalıkların ortadan kaldırılması; cinsiyet, ırk, din ve milliyet gözetilmeksizin herkese eşit haklar verilmesi; ordunun yerine gönüllü askerî birliklerin kurulması; kilise ve devletin birbirinden tamamen ayrılması; 16 yaşına kadar bütün çocuklara ücretsiz ve zorunlu eğitim verilmesi; Rusya'da yaşayan bütün halklara kendi kaderlerini belirleme hakkı yer alıyordu. İnsanlar ve halklar tarafından en çok telaffuz edilen sözcük "özgürlük"tü. Parti; 1902 yılında Marksist Petr Berngardoviç editörlüğünde, *Osvobojdenie* (Özgürlük) isminde, iki haftada bir yayınlanan bir dergi çıkarmaya başlamıştı. Rusya'daki otokrasi rejimine son verilmesi; konuşma, basın, toplantı özgürlüğü gibi sivil hak ve özgürlüklere dayalı bir düzen kurulması çağrısında bulunuyordu.[3]

İşçilerin örgütlenmesi, grev ve sokak protestoları, ilan ve bildiri dağıtma gibi faaliyetlerde işçi sınıfına rehberlik ve öncülük eden entelektüeller arasında Vladimir İlyiç Ulyanov da vardı. Ulyanov, arkadaşlarıyla birlikte 19 Nisan 1895'de "Emeğin Kurtuluşu İçin Mücadele Birliği" isimli

[3] Bkz. Kezban Acar, *Ortaçağ'dan Sovyet Devrimi'ne Rusya*, İletişim yayınları, İstanbul, 2009.

gizli bir örgüt kurdu. "Dünyanın Bütün İşçileri Birleşin" sloganıyla yükselen dalgalara katılmaya çağırıyorlardı tüm dünyayı. Bu örgüt ileride kurulacak olan Rusya Sosyal Demokratik İşçi Partisi'nin temelini oluşturacaktı. Ulyanov, işçi grevlerinde aktif rol oynaması nedeniyle birliğin diğer liderleriyle birlikte tutuklanıp Sibirya'daki Lena Nehri yakınlarına sürgüne gönderildi. Nehrin sularına baktığında toplumsal kuvvetlerin çağıl çağıl akışını görmüş olmalı ki bu akarsudan esinlenerek soyadını Lenin olarak değiştirdi.

Toplumsal hiyerarşiyi, katılaşmayı, despotluğu temsil eden bir dağın ayaklarında akan bir akarsu ve akarsuyun kıyısında "Protest Drives History"[4] yazan bir pankart. Sanatçılar Dave Beech, Andy Hewitt ve Mel Jordan'ın kurdukları Freee Sanat Kolektifi'nin bu posteri, 13. İstanbul Bienali kapsamında Tophane'deki Antrepo No.3'te yer aldı. Coğrafyaya düşülen bir dipnot gibidir akarsu; heybetli, kaskatı bir dağın dibinde uzanan akışkan bir dipnot. Ana gövdenin, iktidar metninin altında uzanan akışkan ayaklar. Metin içindeki hiyerarşi, toplumsal hiyerarşiyi olduğu gibi yansıtıyor. Dipnotun İngilizcesine bakmak yeterli: "Footnote" yani ayak notu. Hani iktidarın meşhur sözü var ya, "Ayaklar baş olunca kıyamet kopar" diye; işte baş ve ayaklardan oluşmuş toplumsal hiyerarşinin aynısını metin içerisinde de görüyoruz. Bu metinsel hiyerarşiyi coğrafyaya aktarmış İngiliz sanat kolektifi Freee. 2004'te İngiltere'de Dave Breech, Andy Hewitt ve Mel Jordan tarafından kurulan Freee Sanat Kolektifi, görsel ve dilsel

[4] Tarihi sürükleyen isyandır.

müdahalelerle iktidarın hamlelerini kamusal mekânlarda görünür kılıyorlar.

Büyük anlatı olarak egemen tarihin, eril tarihin ('His story', yani erkeğin öyküsünün) bastırdığı dipnotu görünür kılmak için sanatçılar akarsuyun kıyısına "PROTEST DRIVES HISTORY" yazan bir pankart asmışlar. Pankartın turuncu tonu yeşil sulara vuruyor. Toplumsalı coğrafyanın diline ya da coğrafyanın dilini toplumsala çevirerek heybetli bir dağın altında uzanan ve akışıyla dağı aşındıracak dipnotların isyanını vurguluyor poster: doğanın isyanı ya da isyanın doğası. Akarsuyun aşındırdığı kayalar geçmiş isyanların izlerini taşıyor.

Gaston Bachelard "Akarsu size konuşmayı öğretecektir" diye yazıyor, *Su ve Düşler* isimli kitabında.[5] "Acılara ve anılara karşın, iyi hissetmeyi ve enerjiyi öğretecektir size. Her an taşların üzerinde yuvarlanan yusyuvarlak bir sözcük çıkartıverecektir ağzından size." Heybetli eril tarihin dibindeki akarsu bize isyanı fısıldıyor. Ana metinden, egemen tarihten dışlanmışları barındırıyor akarsu içinde. Su, kimyasal yapısından dolayı evrensel çözücü olarak kabul edilir. Neredeyse yeryüzünü oluşturan tüm elementleri çözünmüş hâlde içerir. "O kadar çok tözü özümser ki! O kadar çok özü kendine çeker ki! Şeker ve tuz gibi birbirine karşıt maddeleri kolaylıkla kabul eder. Bütün renklere, bütün tatlara, bütün kokulara bürünebilir" diye ekliyor Bachelard. İsyanın tüm renklerini bünyesinde

[5] Gaston Bachelard, *Su ve Düşler/Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*, çev. Olcay Kunal, YKY, İstanbul, 2006.

barındırır, gökkuşağı gibi.

İktidar sudan korkar. Kimyasal terimlerle konuşacak olursak, tam bir hidrofobiktir. Bir de suyu seven, suda kolaylıkla çözünen bileşikler vardır ve bunlara kimyada hidrofilik denir. Her şeyi katılaştıran, hiyerarşik kuleler kuran iktidarın aşağıladığı dipnotlar ya da ayaklar hidrofiliktir, suda kolaylıkla çözünebilir ve bir doğal felaket gibi sel olup akabilirler sokaklarda. Tüm farklılıkları bünyesinde taşıyan suya baktığımızda sadece akışkan bir sıvı görürsünüz. İktidarın gösteri toplumunun aksine su, göstermeyen bir toplumdur. İktidar katılaşırken bünyesine almadığı tüm öğeler suyun içinde çözünür ve akışkanlaşır. Gezi olaylarında iktidarın katılığından dışlanan çokluğun bir akarsu gibi aktığına ve kayaları aşındırarak kendi yatağını açtığına tanık olduk.

1930'larda Avrupa'da büyüyen faşizm tehlikesine karşı birleşen tüm unsurlar Halk Cepheleri kurmuşlar ve Fransa'da olduğu gibi bazı Halk Cepheleri seçimleri kazanmış ve yönetimde yer almışlardı. Tüm farklı bileşenleriyle bir seli yeniden katılaştırmak için iktidar, bedenlere çekidüzen vermeye girişti. 1938'de Halk Cephesi'nin (Front Populaire) güçlü kalemi Jules Romain, yazdığı bir makalede işçileri kıyasıya eleştiriyordu. Çalışma saatlerinin büyük ölçüde azaltılmasından doğan boş zamanlarını işçiler kamışla balık avlamakla geçiriyorlardı. Yazar ciddi bir devrim yapmış olduklarını, ancak bunun balıkçı sayısını arttırmak dışında bir işe yaramadığını sert

dille eleştirmişti. Oysa işçiler akarsuyun ağzından çıkacak sözcüğü işitmek için orada olabilirlerdi. Ne diyordu Bachelard: Akarsu, "acılara ve anılara karşın, iyi hissetmeyi ve enerjiyi öğretecektir size. Her an taşların üzerinde yuvarlanan yusyuvarlak bir sözcük çıkartıverecektir ağzından size." Akarsu, bize konuşmayı öğretiyor; tarihin ve toplumun dipnotlarına, ayaklarına isyanı fısıldıyor. Ne zaman Ilya Repin'in "İşte Özgürlük!" tablosuna baksam dalgaların sözünü dinleyip akışa dahil olanların müthiş neşesini görüyorum.



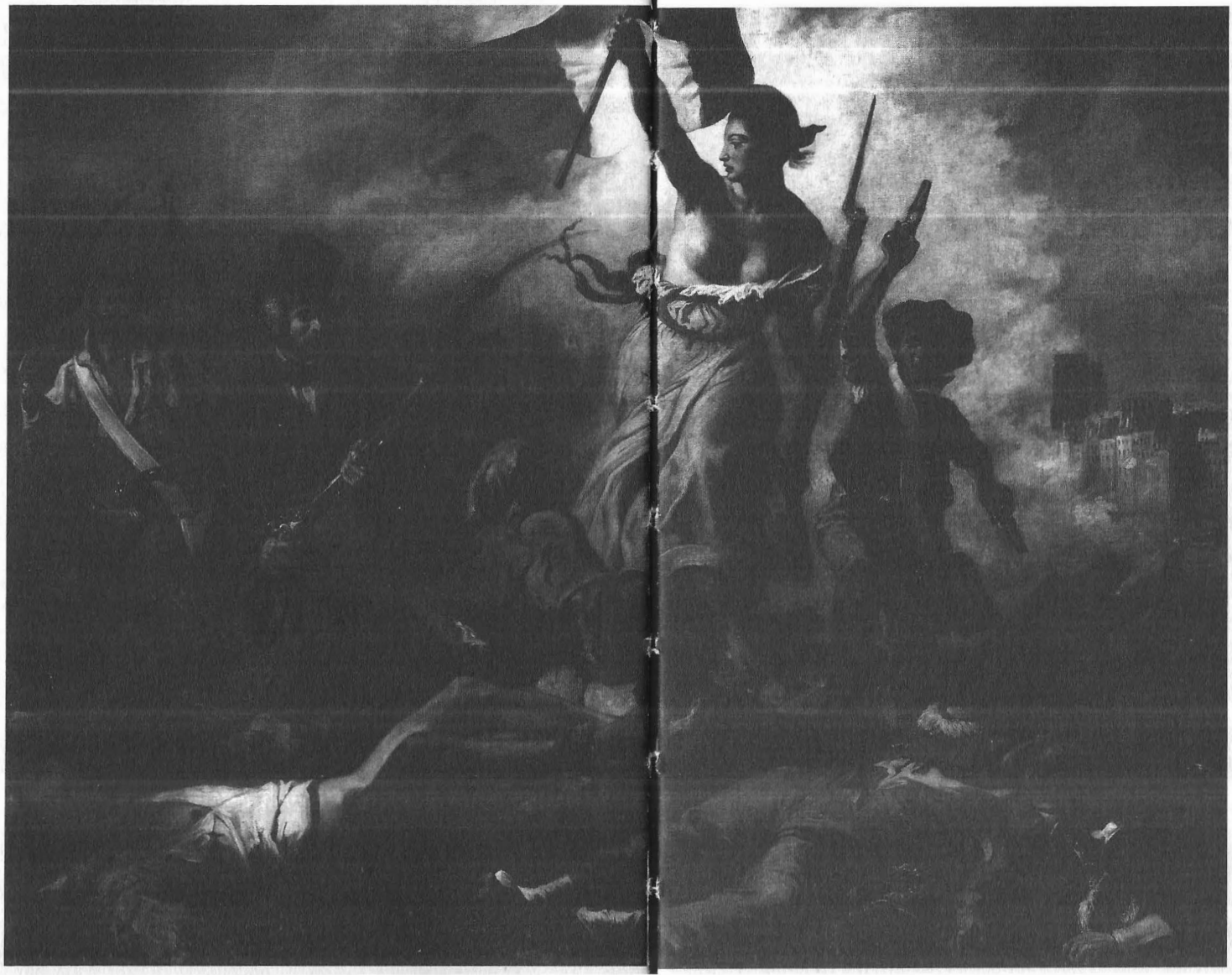
Eugène Delacroix (1798-1863), Halka Önderlik Eden Özgürlük, 1830, Louvre Müzesi, Paris.

Halka Önderlik Eden Özgürlük: Alegori, Edebiyat ve Gerçek

Simge Özer Pınarbaşı

"Devrim" deyince ilk akla gelen resim, kuşkusuz Romantik ressam Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Özgürlük* adlı yapıtıdır. Devrim, direniş, ayaklanma ve sınıf mücadeleleri ile ilgili tüm yayınlarda, kitap kapaklarında görmeye çok alışık olduğumuz bu resim, 1831 yılında Salon'da sergilendiğinde katalogda *"28 Temmuz: Halka Önderlik Eden Özgürlük"* yazıyordu.[1] Özellikle belirtilen bu tarih, 1830 yılında gerçekleşen Temmuz Devrimi'nin, Paris'te Hotel de Ville çevresinde en şiddetli çatışmalarının yaşandığı günüdür.

[1] Simon Lee, "Liberty Leading The People", Christopher Murray (Ed.), *Encyclopedia of Romantic Era*, Vol. 2, Fitzroy Dearborn, 2004, s. 678



İkinci Fransız Devrimi ya da *Trois Glorieuses* (Üç Şanlı Gün) denilen ve 27-28-29 Temmuz'da yaşanan bu ayaklanmayı doğuran nedenlerin başında Kral X. Charles'ın tutumu gelir. Mutlak bir hükümdar olmak için gereken ne varsa yapan kral, birbiri ardına ağır kararlar almaktan çekinmiyordu. Hükümetin başına Prens Polignac adlı bir soyluyu getirmesi, öteki mutlakiyetçi Avrupa krallıkları tarafından bile devrim karşıtı bir hareket olarak yorumlanmıştı. Temmuz ayında yeni seçimler yapıldı. Hükümetin partisi üçte bir oy aldığı hâlde Başbakan Polignac, "Tanrı tarafından kendisine Fransa'nın kurtarılması görevinin verildiğini" ileri sürerek iktidarı bırakmadı. Seçimleri iptal etti, yeni seçimler için karar aldı. 25 Temmuz'da basın hürriyetini de kaldırdı. Verdiği bu üç karar, bir ayaklanmanın işareti oldu. Muhalefet, işçileri savaşa çağırdı. Gerçek bir darbe niteliği taşıyan bu kararnamelerin yayınlanışı Paris'te duyulur duyulmaz halkta olağanüstü bir kaynaşma baş gösterdi. 28 Temmuz'da Paris sokaklarında yüzlerce barikat kuruldu. Askerler ayaklandı. 29 Temmuz'da devrimciler Louvre ve Tuilleries Saraylarını ele geçirdiler. Muhalefetin lideri La Fayette, Millî Muhafız Birliği Kumandanlığı'na getirildi. Belediye Sarayı'nda Casimir Perier'nin başkanlığında geçici bir hükümet kuruldu. Üç renkli bayrak dalgalandırıldı. Direnişçiler cumhuriyet ilan etmek istiyorlardı. Ama gazeteci Adolphe Thiers, tahta Orleans Dükü'nü aday gösterdi. La Fayette, Orleans Dükü'nü krallığın başkumandanı ilan ettirdi. İngiltere'ye sürgüne giden X. Charles'ın ardından Philippe d'Orleans,

meclis tarafından Fransa kralı ilan edildi.[2]

Sanatçının betimlediği bu olay, yaşadığı dönemin güncel olaylarından biri olmakla birlikte bu resimden söz eden hemen her kaynak, bu resmin bir alegori olduğunu söyler. Bunun nedeni, elinde Fransız bayrağı ile barikatta ilerleyen kadın figürüdür. Bu kadın figürü özgür Fransa'nın simgesidir. Yanındakiler de devrimci halktan çeşitli kesimleri simgelerler.

Özgürlük simgesinin bir kadın oluşu şaşırtıcı görünebilir. Çünkü kadınların özgürlükle ilişkisi pek sınırlıdır, hele o dönemde... Gerçi Batı sanatında soyut kavramları kadınlarla alegorize etme geleneği çok yaygındır. Sabır, metanet, iffet, barış ve benzeri kavramlar da kadın figürleriyle alegorize edilirdi. Ancak bu kavramlar ve figürler edilgen ve durağanken, resimdeki özgürlük figürü etken ve hareketli bir kadın figürü olarak şaşırtıcıdır. Ayrıca akademik bir incelikle de işlenmemiştir.

Bu figürün geçmiş dönemlerdeki izini sürersek karşımıza çıkan ilk figür, Libertas adında bir Roma tanrıçasıdır. Başında tacıyla sikkelerin üzerinde betimlenen bu tanrıçanın, zamanla başında Frig tarzı bir başlık taşıyan bir özgürlük figürüne dönüşmesi ilginçtir. Bu kırmızı başlık, Grekçe "pilos" yani keçe anlamındaki "pileus" denilen başlıktan türemiştir. Roma İmparatorluğu'nda özgür bırakılan kölelerin yeni statülerini gösteren bir başlık olarak bilinir. Kölenin başı tıraş edilir ve bu törensel başlık

[2] Michel Mourre- Pierre Dominique vd., *İhtilaller ve Darbeler Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul, 1974, s. 272-273.

giydirilirdi. Helenistik dönemde pek çok köle Doğu kökenli olduğundan bu başlığın Frig ya da Mysia pileus'undan geldiği düşünülür.[3]

Kölelerin özgür kılındığı bu tören, Feronia adında, kaynakları ve ormanları koruyan bir Etrüsk tanrıçasının tapınağının önünde yapılırdı. Böylece Etrüsk asıllı olan bu ormanları ve kaynakları koruyan bu tanrıça, zamanla Libertas yani özgürlük tanrıçasıyla bir tutulmaya başlanmıştır.[4]

Frig tarzı başlığıyla özgür Fransa'yı simgeleyen bu kadın figürü Fransa'da ilk kez, Konvansiyon Hükümeti zamanında cumhuriyet için yeni bir mühür yapılması gerektiğinde kullanılmıştır. Eski mühürdeki kral imgesinin yerini antik bir elbise giymiş, sol elinde asa taşıyan, sağ elindeki mızrağa ise Frig tarzı bir başlık takılmış bir kadın almıştır. Mührün kabulüyle özgürlük başlığı resmen Cumhuriyet'in bir simgesi hâline gelmiştir.[5] Mızrağa geçirilen özgürlük başlığı ise bir tiranın ölümünün simgesi olarak kabul edilmekteydi. Kaynaklarda Julius Caesar'a yapılan suikasttan sonra bir direğe geçirilen başlığın, cumhuriyetin simgesi olarak dolaştırıldığı anlatılır.[6]

Peki antik dünyadan kalan bir simge olan bu özgürlük

[3] Nicola J. Shilliam, "Cocardes Nationales and Bonnets Rouges: Symbolic Headdresses of the French Revolution", Journal of the Museum of Fine Arts, Boston, Cilt: 5, 1993, s. 114.
[4] Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 123.
[5] J. David Harden, "Liberty Caps and Liberty Trees", Past &Present, No. 146, Şubat 1995, s. 66-67.
[6] Adrian Goldsworthy, *Caesar Life of A Colossus*, Yale University Press, New Haven, 2006, s. 509.

başlığı, 18. yüzyılda nasıl Fransa'da devrimin en önemli simgelerinden biri hâline gelmiştir? Aslında ucu genellikle püsküllü olan bu kırmızı boneler zaten Fransa'da işçi sınıfının geleneksel giysisiydi. Bunun kölelere özgürlüğün simgesi olduğunu da 1792'de basılan bir Fransız gazetesi belirtmiştir. Gazetede "Bizim şapkalarımızla eskilerin özgürlük boneleri arasında büyük bir benzerlik var" denmektedir. Böylece pileus, devrimin simgelerinden biri hâline gelir. Bunun nedeni hem sıradan insanla bağlantılı hem de tiranın egemenliğinden kurtuluşun simgesi oluşundandır. Kırmızı oluşu ise pek çok nedenden ileri geliyor gibidir. Baskı altında dökülen kanlardan, devrim için dökülen kandan, ayrıca Paris ile ilgili bir renk oluşundan ileri geldiği söylenebilir. Öyle ya da böyle, kırmızı özgürlük başlığı Üçüncü Meclis'in yeni "tacı" hâline gelmiştir.[7]

Başlığın simgeselliğinin ötesinde Antik Roma'nın özgürlük tanrıçası imgesinin de 18. yüzyılda Fransa'da hâlâ nasıl yaşadığını açıklamak için, 1789 Devrimi'nden sonra yaygınlaşan yeni bir dinden de söz etmek gerekir. Bu yeni dinin kuruluşu Paris Komünü'nün önde gelen kişilerinden biri olan tıp doktoru Pierre-Gaspard Chaumette (1763-1794) tarafından gerçekleştirilmiştir. Vaftiz olduğunda aldığı dinsel adları değiştirip, yerine ünlü Yunan filozofunu anıştıran Anaxagoras adını alan Chaumette, 16 Ekim'de haçlarla dinsel betimlerin kaldırılmasını emretmiş, 6 Kasım'da Başpiskopos Gobel'in sarayına giderek katolik dininden çıkmasını istemiş, Gobel direttiyse de yüzüğünü ve

[7] Nicola J. Shilliam, a.g.m., s. 114-126.

göğsündeki haçını vermek zorunda kalmıştı.[8]

10 Kasım 1793'te ise Paris'te Notre Dame Katedrali'nde ilginç bir tören yapılmıştır. O gün, sabah saat onda kilisenin koro kısmına, ortaya üzerine kocaman harflerle "Felsefeye" yazılmış, üstünde Yunan tarzında küçük bir tapınak olan bir dağ konulmuştur. Bu dağ dört filozofun büstleriyle çevrelenmiştir. Bu filozoflar olasılıkla Rousseau, Voltaire, Franklin ve Montesquieu'dür. Altarda gerçek bir ateş yakılmıştır. Uygun bir müzik eşliğinde iki grup kız, bellerinde üç renkli kuşakları olan beyaz elbiseler içinde, ellerinde meşaleler ile iki yandan görünmüşler, Akıl mihrabına saygılarını sunup tepeye çıkmışlardır. Tam o anda tapınaktan güzel bir kadın çıkmıştır. O da beyazlar içinde olup, omuzlarına mavi bir pelerin koymuştur. Başında kırmızı başlık, sağ elinde de uzun bir mızrak tutmaktadır. Cemaat, özgürlüğe Marie Joseph Chenier tarafından yazılan "Descends, O Liberté, viens habiter ce temple / Sois la déesse des Français!" [9] ilahisini söylemiştir. Törenden sonra tanrıça, geçit alayı eşliğinde Ulusal Konvansiyon'a götürülmüştür. Orada halka biraz önce Metropolitan Kilisesi'nde Akıl'a saygı sunulduğunu ve şimdi de bu biatın Kanun Mabedi'nde yineleneceği söylenmiştir. Kortejin lideri başkanın önüne gelince şu anons yapılmıştır: "...Meclis Üyeleri! Tutuculuk akla geçit verdi. Bugün halk gotik kemerler altında ilk kez büyük bir gerçeğin yankılandığını duydu. Fransızlar tek gerçek

[8] Pierre Gaxotte, *Fransız İhtilali Tarihi*, Çev. S. Tiryakioğlu, Varlık Yayınları, İstanbul, 1962, s. 270.
[9] Aşağı in ey özgürlük, gel yaşa bu tapınakta, Fransa'nın tanrıçası ol!

tapınmayı, özgürlüğü, aklı kutladılar... Canlandırdığımız doğanın başyapıtı olan bu imge için cansız idolleri terk ettik..." Bu törenin en ilginç yanı, tanrıçanın kimliğinin Notre Dame'dayken özgürlük olmasına karşın, Konvansiyon'un önünde akıl tanrıçasına dönüşmesidir.[10] Böylece kilisede özgürlük olan figür, meclisin önünde akla dönüşmektedir. Kökü çok eski olan ve Rönesans'ta bol bol betimlenen dinsel olanla dünyasal olanın ayrımı yerine, akıl ve özgürlüğü tek figürde birleştiren bu anlayış ilginçtir. Özgürlük ve akıl bir tanrıçanın iki yüzü olmaktadır. Özgürlük yoksa akıl da işe yaramamakta, akıl yoksa özgürlük de elde edilememektedir. Aklın ancak özgürlükle birleştiğinde tamamlandığı yolundaki bu anlayış, Aydınlanma döneminin felsefesine uygundur.

Ancak çok geçmeden bu akıl dininin yerine Robespierre'in "en yüksek varlığa tapınmak" olarak adlandırdığı yeni bir din, cumhuriyetin resmî dini olarak kabul edilmiştir.[11]Bu yeni din için yapılan bir törende üstüpüden yapılmış bir tanrıtanımazlık heykeli Robespierre tarafından ateşe verilmiş, heykelin içinden yanmaz bir maddeden yapılmış bir bilgelik heykeli çıkmıştı.[12] Böylece bu yeni dinin de aklı ön planda tuttuğu anlaşılır.

Zamanla bu dinlerin üstü örtülse de akıl ve özgürlük ayrılmaz bir ikili olarak dönemin imgeleminde yer etmiştir. Böylece 1830 devrimini betimleyen sanatçının, kısa süre

[10] E. H. Gombrich.,"The Dream of Reason: Symbolism of The French Revolution", Journal for Eighteenth Century Studies, s. 188-189.
[11] Mourre-Dominique, *a.g.e.*, s. 235.
[12] Pierre Gaxotte, *a.g.e.*, s. 277.

önceki 1789 Devrimi'nin simgeciliğinden yararlandığı anlaşılmaktadır. Zaten devrim ve alegori arasında doğru orantılı bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi araştıran De Baecque, 1793-95 yılları arasının alegorinin en fazla olduğu yıllar olduğunu söyler. Bu dönemde yapılmış 205 figür saptamıştır. Bunların yüzde yirmiden fazlası da özgürlük ile ilgili betimlerdir. Bu özgürlük figürlerinin çoğu da devrimin ruhuna uygun olarak hareket hâlindeyken betimlenmiştir.[13]

1792-1804 yılları arasındaki ilk cumhuriyet dönemindeki 348 özgürlük figürünün üçte ikisi Ulusal Arşiv mühründeki klasik betimden devşirilmiştir. 1792'de tasarlanan bu mührde cepheden betimlenmiş bir kadın figürü bir elinde bir değnek demeti, öteki elinde bir özgürlük bonesi geçirilmiş bir mızrak taşımaktadır. Bu dönemde yapılan özgürlük figürlerinin yüzde onunun tek göğsü çıplak, saçı dağınıktır. Devrim yaklaştıkça Cumhuriyet'in alegorik betimi normale dönmekte, rejimin sağlamlığını göstermek istercesine kendinden emin, ayakta duran bir figür betimlenmektedir. Bu dönemde yalnızca iki özgürlük betimi cumhuriyetçilere komuta eden pozda yapılmıştı.[14]Böylece devrimden önceki dönemlerde statükonun sağlamlığını göstermek istercesine durağan yapılan özgürlük figürlerinin, devrim gerçekleştikten sonra hareketli olarak betimlendiği gözlenmektedir.

Böylece Delacroix'nın elinde Fransa bayrağıyla

[13] Antoine De Baecque, "The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation", Representations, No. 47, Özel Sayı:National Cultures before Nationalism, Yaz, 1994, s. 127.
[14] A.g.m., s. 136.

barikatlarda ilerleyen bir özgürlük alegorisi yapması, gerçekleşmiş olan devrimin dinamik gücünü vurgular niteliktedir. Nitekim Delacroix, imzasını da coşumcu kırmızı renkle yükselen bir çizgiyle atmıştır.[15]

Ancak Delacroix'nın betimlediği bu devingen özgürlük figürü saygın görünümlü bir tanrıça değildir. Saçları dağınık, yalın ayak, koltuk altında kıllar olan, bir göğsü dışarıda, barikatlarda hızla ilerleyen bu figürün dönemin edebiyatıyla da bağlantılı olduğu görülür. Sanatçının edebiyata duyduğu ilgiyi dile getiren pek çok anlatı vardır. Örneğin; Théophile Gautier, Delacroix'nın ressam olarak çalıştığı zaman şair gibi düşündüğünü, onun sanatının temelini edebiyatın kurduğunu söyler. Ona göre Delacroix, içinden kendisine konu çıkardığı yapıtların herkese görünmeyen anlamını derin bir kavrayışla anlıyor, aldığı tipleri kendisine mal ediyor; onları kendi varlığında yaşatıyor; kalbinin kanını, sinirlerinin ürpertisini veriyor; yüzlerini koruyup, baştan aşağı yeniden yaratıyordu onları...[16] Baudelaire de ondan ressam-şair diye söz eder.[17] Auguste Barbier'nin 19 Eylül 1830'da Revue de Paris'de yayınlanan "La Curée" başlıklı şiiri ile Delacroix'nın resmi de Gautier sebebiyle hep bir arada anılagelmiştir.

Bu şiirin özgürlük ile ilgili bölümü şöyledir:

[15] Uşun Tükel, "David ve Delacroix:Devrimin Görsel Yapısı", Arredamento Mimarlık, Sayı 4, 2005, s. 101.
[16] Théophile Gautier, *Romantizmin Tarihi*, Çev. Necdet Bingöl, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, s. 119.
[17] Kelsey Bennett, "Reconsiderations Baudelaire's Dark Mirror", The New Criterion, s. 39.

"...Doğrudur özgürlüğün bir kontes olmadığı
soylu Fauborg Saint-Germain'den,
en ufak bir çığlıkta bayılan bir kadın
pudralı ve rujlu.
Göğsünü geren güçlü bir kadındır o,
sert sesi ve zalim cazibesi,
bronzlaşmış cildi ve çakmak çakmak gözleriyle
yürür tetikte büyük adımlarla.
Zevk alır kanlı meydan kavgasında halkın
bağırışlarından,
heyecanlı davul seslerinden,
barut kokusundan, uzakta birbiri ardına çalan
kilise çanlarının ve topların gürültüsünden.
Alır sevdiklerini yalnızca halkın arasından
sunar geniş bağrını yalnızca halka,
onun gibi güçlü olan ve onu kucaklamak isteyen
kanla yıkanmış kollarla..." [18]

Barbier'nin özgürlük figürü de Delacroix'nınki gibi kaba görünümlü, halktan bir kadındır. Saygın bir tanrıça görünümüne alışık kişilerin bu figürü yadırgaması doğaldır. Ozan Heinrich Heine, Delacroix'nın resmindeki özgürlüğün tuhaf bir bileşim olduğunu söyler. Ona göre özgürlük, bir *Phryne* (kurbağa lakaplı antik Yunan fahişesi), bir balıkçı karısı ve Özgürlük tanrıçasının bileşimidir. Ona hem peripatetik kadın filozofları hem de akşamları bulvarlarda aşk arayan fahişeleri anımsatan bu sokak Venüs'üne, iki

[18] Marcia Pointon, "Liberty on the Barricades: Politics, Power and the Erotic in Delacroix", S. Reynolds, (Ed.), *Women, State and Revolution in Europe 1790-1986*, Harvester Press, 1986, s. 32.

elinde birer tabanca taşıyan küçük baca temizleyicisi Küpid eşlik etmektedir.[19]

Heine ayrıca, (o dönem Fransa Kralı X. Charles'ı ve ardıllarını destekleyenlere verilen isimle) küçük bir Carl'cı ile babası arasında geçen hayalî bir konuşma yazar: "Baba," dedi küçük Carl'cı, "kırmızı şapkalı pis kadın kim?" "Şey belli ki" dedi üstünlük taslayan bir gülümsemeyle soylu baba, küçümseyerek "Şey belli ki sevgili çocuk, onun zambakların saflığı ile ortak yanı yok. O özgürlük tanrıçasıdır." "Baba onun bir bluzu bile yok." "Gerçek bir özgürlük tanrıçasının, çocuğum, genellikle bluzu olmaz ve bu yüzden temiz keten giyen bütün insanlara karşı çok serttir..." [20] Böylece özgürlük figürünü kaba ve estetikdışı bulan burjuva sanat dergilerinin bir parodisini yapmış olur.

Özgürlük figürüyle ilgili tüm bu açıklamaları bir yana koyup, resimdeki kadına bakarsak Delacroix'nın, yalın ayak, bir göğsü açık, elinde bayrak taşıyan özgürlük figürü hem düzeni yıkan hem de burjuva ve işçi sınıfının kuracağı yeni düzenin cisimlendiği bir halk kadınıdır. Kadınlar gerçekte de bu devrime katılmışlardır. Komisyonun listesinde hiç ölü kadın yoktur ama 52 yaralı kadın vardır. Bunlardan biri bir kraliyet muhafızıyla mutfak bıçağı ile dövüşmüştür. Geri kalan kadınlar kaldırım taşlarını söküp fırlatmışlar ve yaralılarla ilgilenmişlerdir.[21]

[19] Elizabeth A. Sharp, *Heine in Art and Letters*, Walter Scott Ltd., Londra, s. 43.
[20] *A.g.e.*, p. 44-45; Margaret A. Rose, *Marx's Lost Aesthetic: Kari Marx and the Visual Arts*, Cambridge University Press, 1988, s. 21.
[21] David H. Pinkney, "The Crowd In the French Revolution of 1830", The American Historical Review, Vol. 70, No: 1, Ekim 1964, s. 5.

Delacroix'nın bu kadın figürünü Anne-Charlotte D. adlı gerçek bir kızdan esinlendiği de düşünülmüştür. Yoksul bir çamaşırcı olan bu kız 27 Temmuz'da, üzerinde yalnızca bir jüpon ile, sokaklarda savaşan küçük kardeşi Antoine'ı aramaya çıkmış, onun çıplak cesedini bulunca on kurşun deliği saymış ve öldürebildiği kadar İsviçreli muhafız öldürmeye yemin etmiş, dokuz tanesini öldürüp son kurşunla da kendi canını almıştır.[22]

Böylece alegori, şiir ve gerçek Delacroix'nın özgürlük figüründe iç içe geçmiştir. 1789 Devrimi'nin özgürlük tanrıçası, Barbieri'nin şiirindeki güçlü kadın imgesi, devrimci Anne-Charlotte hepsi bir ve aynı kişidir. Resmin etkileyici gücü de bu çok yönlü simgeden gelmektedir. Bu figür zamanla "Marianne" diye adlandırılan Fransa simgesine dönüşmüştür. 1944'ten sonra da Brigitte Bardot, Mireille Mathieu ve Catherine Deneuve, Laetitia Casta, Sophie Marceau gibi sanatçılar, "Marianne" için seçilen yüzler olmuşlardır. [23] Bu resimden esinlenilen ve 1871'de Fransız heykeltraş Auguste Bartholdi tarafından yapılan New York'taki Özgürlük Heykeli de Fransa'nın Amerika Birleşik Devletleri'ne armağanıdır. [24] Amerikalı besteci George Antheil (1900-1959) bu resmin esiniyle 6 no.lu senfonisini bestelemiştir. [25] Bizde ise Zeki Faik İzer'in 1933 tarihli "İnkılap Yolunda" adlı resmi, Atatürk ve devrimlerinin bu

[22] Marcia Pointon, a.g.m, S. Reynolds (Ed.), *a.g.e.*, s. 29.
[23] *http://www.france.fr/en/institutions-and-values/marianne.html* (3 Ağustos 2014)
[24] *http://www.nps.gov/stli/historyculture/the-french-connection.htm* (3 Ağustos 2014)
[25] *http://www.classical.net/music/recs/reviews/c/cpo99604a.php* (3 Ağustos 2014)

tabloya uyarlanmış hâlidir.[26]

Resmin sol tarafında silindir şapkalı, elinde tüfekle betimlenmiş figür ise, sıklıkla bir burjuva diye nitelendirilmiştir. Oysa gerçekte, bu tipte şapkalar o dönemde çalışan kesim tarafından da giyiliyordu.[27] Ünlü yazar Alexandre Dumas, bu figürün Delacroix'nın kendi portresi olduğunu söylemiştir. 19. yüzyıl sonuna doğru ise bu figürün devrime aktif olarak katılmış bir cumhuriyetçi olan Etienne Arago olduğu düşünülmüştür. Günümüzde bu kimlik kesin olarak kabul görmekte, daha önceki, Delacroix'nın portresi olduğu düşüncesinin hatalı olduğu söylenmektedir. Ancak çağdaşları açısından –Delacroix'nın da düzeltmeye kalkmadığı– bu hata, resmin algılanışının bir parçası olarak savaş alanındaki kahramanlığın sanata ve sanatçıya aktarımını gösterdiği için önemlidir. Delacroix, bir tüfek taşıyıcı olarak özgürlüğün uyanışında yer alarak savaş alanı ile tuvali, fırça ile tüfeği ve sanatçı ile savaşçıyı kıyaslar. Ama bunu öyle yapar ki erkeksi figür, dişi kahramanın yüceltilmiş uyanışının izinden gitmektedir. Alışıldık yöntemle özgürlük, Delacroix'nın esin kaynağı gibi okunabilir. Ancak merkezîliği ve temsil edici duruşu başka bir okumayı önermektedir: O, sanatçının bir kopyası, üstbenliğidir. [28]

[26] *http://www.altust.org/2013/06/devrimi-kopyalamak-zeki-faik-izer-ve-delacroix/* (3 Ağustos 2014)
[27] Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, New York, s. 62.
[28] Matthew Head, "Beethoven Heroine: A Female Allegory of Music and Authorship in Egmont", 19th-Century Music, Vol. 30, No: 2, Güz 2006, s. 99.

Delacroix'nın politik tutumu da sorgulanmıştır. Araştırmacı Abrash, Delacroix'nın, bu resmi yapmasının politik ideallerden çok, romantik bir hevesten kaynaklı olduğu düşüncesindedir. Buna kanıt olarak da Delacroix'nın erkek kardeşine yazdığı bir mektupta "Modern bir konuyu ele aldım, barikatlarda bir sahne" demesini gösterir.[29] Oysa mektubun devamında Delacroix "...ülkem için dövüşemediysem de en azından onun için resim yapacağım..."[30] der. Delacroix, yeğeni Charles Verinac'a yazdığı bir mektupta da "...Benim gibi sıradan bir yaya, süpürge sopalarına bağlı demir parçalarıyla düşmanın üstüne yürüyen anlık kahramanlarla aynı düzeyde, bir mermiye hedef olma riskine girdi..." der.[31] Böylece eylemcileri kahraman, kendisini sıradan biri olarak niteler.

Ancak bazı araştırmacıların sanatçının bu politik tutumunu göz ardı etmeye çalıştıkları gözlenir. Nitekim, Delacroix'nın önceleri bir devrimci iken sonra renkçi diye anılmasına dikkati çeken Mainardi, sanatçının sanatının depolitize edilmeye çalışıldığını belirtir. Bununla ilgili ilginç bir anekdot da aktarır. Gautier, bu depolitize edilmiş Delacroix'ya öyle övgüler düzmüştür ki, sanatçının arkadaşlarından biri bu kadar övülen birinin ancak ölmüş ve gömülmüş olabileceğini düşünüp, onun öldüğünü sanmıştır. Burada ölüme yapılan gönderme anlamlıdır. Pek çok eleştirmen 1855 sergisinin bir mezarlık olduğunu söylemişlerdir.

[29] Merritt Abrash, "Use and Misuse of Historical Art", The History Teacher, Vol. 8, No: 4, Ağustos 1975, s. 562.
[30] Matthew Head, *a.g.e.*, s. 98.
[31] Simon Lee, a.g.m, Christopher Murray (Ed.), *a.g.e.*, s. 678.

Dolayısıyla ölen ve gömülen, sanatın çağdaş politik canlılığıdır, sanat bundan böyle artık müzelere hapsolmuştur.[32]

Dönemin politikayla aktif olarak ilgilenen sanatçılarının aksine Delacroix, politikada aktif bir rol üstlenmemiştir. Ancak günlüklerinde toplumsal ve politik dünyaya derin bir ilgi görülür. 1830'dan sonra burjuva monarşisinin başlıca destekçilerinin yüce umutlarını beceriksizce kırmasından sonra ise sanatçı, tüm politik entrikalardan şüphe duyar hâle gelmiş ve hatta dostu George Sand'ı insancıl sempatisi nedeniyle eleştirmiştir.[33] 28 Mayıs 1848'de George Sand'a yazdığı bir mektupta "...Malo periculosum libertatem quam quietum servitium. Latincede 'Tehlike içinde yaşanılan özgürlüğü huzurlu bir esarete yeğlerim' anlamına geliyor ama heyhat, ben bunun tersi bir görüşe vardım. Her şeyden önce huzur içinde seyahat edebilmek, düşünebilmek, en önemlisi de istediğinde yiyebilmek ve politik kışkırtmaların dikkate almadığı pek çok avantajları içeren, savaşın batağında kazanılmış özgürlüğün hiç de gerçek özgürlük olmadığını hissettiğimden..."[34] der. Sanatçının sonradan yaşadığı düş kırıklığının onu bir ölçüde pasifleştirdiği anlaşılıyor. Ancak resmin yapıldığı döneme geri dönersek, onu özgürlüğün yanında ilerleyen bir devrimci olarak nitelendirebiliriz.

[32] Patricia Mainardi, "The Political Origins of Modernism", Art Journal, Vol. 45, No: 1, Manet, Bahar 1985, s. 15.
[33] Geraldine Pelles, "The Image of Artist", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 21, No: 2, Kış 1962, s. 131.
[34] Hubert Damisch-Richard Miller, "Reading Delacroix's 'Journal'", October, Vol. 15, Kış 1980, s. 35.

Sanatçının konumunu böylece ortaya koyduktan sonra silindir şapkalı adamın simgelediği burjuva kesiminin bu devrimdeki rolünü saptamaya çalışalım. 1830 Devrimi'ni gerçekleştiren halk kalabalığı 1789 Devrimi'ndeki kalabalığın benzeridir. Bunlar sermayelerini, umutlarını, tasarruflarını yitirenler değildi. İş sahibi, meslek sahibi ya da kamu görevlisi gibi orta sınıf mensuplarının sayısı fazlaydı. 211 ölünün yanı sıra 1327 yaralı ve diğer direnişçilerden olup, sonradan tazminat alanlara bakıldığında 300'den biraz fazlası işçi ve hizmetçi, 85'i meslek sahibi, 54'ü esnaf, neredeyse 1000 kadarı ise zanaatkâr ve kalifiye işçiydi. 126 marangoz, 118 taş ustası, 94 ayakkabıcı, 57 çilingir, 31 kuyumcu, 28 matbaacı ve 27 terzi vardı.[35] Komisyonun ölü listesinde bir doktor, bir öğretmen vardı; hiç bankacı, avukat, yayıncı, gazeteci yoktu. Ölen burjuvalardan bir tüccar ise penceresinde vurulmuştu. Bir başka listede ise yaralılar arasında dört doktor, bir avukat ve sekiz öğretmenin belirtilmesine karşılık hiç gazeteci veya yayıncı yoktur. Böylece Pinkney'e gore, barikattaki silindir şapkalı burjuva figürünün varlığı kuşkuludur.[36]

Hadjinicolau ise "Devrimi yapan halk kimdi?" sorusunun ötesine geçip, halkın tanımını araştırır; 1830 Devrimi öncesindeki "halk" düşüncesinin burjuva, köylü ve çalışan sınıfı kapsadığını, toprağı olmayan köylüler, işçiler ve sanatçıları içine almadığını söyler. Sonra Temmuz Devrimi'ni kimin yaptığını sorgular. Ona göre bu sorunun yanıtı yine Barbier'nin "La Curée" isimli şiirinde gizlidir:

[35] David H. Pinkney, a.g.m., s. 3.
[36] A.g.m., p. 5.

"...Üç renkli bayrağın altındaki tüm bu güzel çocuklara
gelince
güzel ketenler, şık fraklar
içindeki o adamlar, o kadınlar
Gand Bulvarı'nın o kahramanları
neredeydiler kurşunlar atılırken
ve kılıçlar çekilmişken
ulu ayaktakımı ve kutsanmış aşağılık halk tabakası
ölümsüzlüğe koşarken
tüm Paris karmakarışıkken?
Bu beyler tir tir titriyorlardı
renkleri solmuş, korkudan terlemiş ve elleriyle
kulaklarını kapatmış
bir perdenin arkasında çömelmişlerdi..."[37]

Barbieri'nin şiirine göre orta ve üst sınıf burjuvalar korkuyla saklanmışken, devrime katılanlar Pinkney'e göre esnaf, zanaatkâr, dükkâncı ve çalışan kesimdi.[38] Böylece silindir şapkalı, boyun bağı takan figürü bu sınıftan biri olarak kabul edebiliriz.

Resimde özgürlük figürünün yanında yer alan, iki elinde pistol taşıyan çocuğun ise sokak çocuklarını simgelediği söylenmiştir. Nitekim 1832'de bir polis şefi barikatlara ilk taşı taşıyan, direnişin ön safında yer alanların evsiz sokak çocukları olduğunu yazmıştır. Kayıtlara göre biri 12, ötekileri 14 yaşında olan üç çocuk ölmüştür. Bunlardan

[37] Nicos Hadjinicolau, "La liberté guidant le people de Delacroix devant son premier public", Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 28, Haziran 1979, s. 13-14.
[38] David H. Pinkney, a.g.m., s. 16.

12 yaşında olan, babasına fişek taşırken öldürülmüştür. Yaralılar arasında ise ikisi sekiz, biri on yaşında, kalanı 12 ile 15 yaş arasında olan 16 çocuk olmak üzere toplam 19 çocuğun adı geçmektedir.[39] Ancak resimdeki çocuğun başındaki kasketin Sorbonne öğrencilerinin giydiği bir "faluche" olduğu[40], bu siyah kadife berelerin isyan simgesi olduğu bilinir.[41] Çapraz asılı askerî çantasıyla bu çocuğu, bulduklarını giymiş bir sokak çocuğu olarak niteleyebiliriz. Nitekim ön plandaki cesetlerden birinin pantolonu yoktur. Pantolonunu birisinin aldığını düşündürecek bir ayrıntı da tek ayağında kalan çoraptır, pantolonu aceleyle çıkaran, çorabın tekinin de çıkmasına neden olmuş gibi görünmektedir. Öte yandan bu figür "sans culottes" denilen devrimcilere de bir göndermedir. 1789 Devrimi'nde aristokrat ve burjuvaların giydiği dizde biten kısa pantolon ve ipek çorap yerine uzun pantolon giyen işçi ve çalışan kesim "külotsuzlar" diye anılmaya başlanmıştır.[42]

Resimdeki sokak çocuğu karakteri ise 30 yıl kadar sonra edebiyatta çok tanınmış bir karaktere dönüşecektir: Victor Hugo onu "Sefiller" romanındaki Gavroche yapacaktır. Böylece bu resmin Barbieri'nin edebiyatla, şiirindeki özgürlük ile başlayan ilişkisi başka bir boyutta sürer. Bu kez

[39] A.g.m., s. 6.
[40] David Bellos, "In the Mind's Eye:cThe Meanings of Liberty Guiding the People", *The Process of Art: Essays on Nineteenth-Century French Literature, Music and Painting in Honour of Alain Raitt*, Clarendon Press, Oxford, 1998, s. 15.
[41] *http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people* (10.7.2014)
[42] *http://global.britannica.com/EBchecked/topic/522646/sansculotte* (10.7.2014)

resim, bir edebî kahramana esin kaynağı olur. Resimdeki bir diğer genç ise sol tarafta gözlerini iri iri açmış, bir elinde kılıç öteki eliyle kaldırım taşlarını tutan, başında hafif piyadelerin giydiği türden bir şapka olan figürdür. Özgürlük figürünün arkasında da *École Polytechnique*'in şapkasını giymiş bir genç görülür. Bu okulun öğrencileri 1830 Devrimi'nde aktif olarak yer almışlardır.[43] Böylece sokak çocuğu ya da öğrenci olarak direnişe katılan gençlerin bu resimde unutulmadığını söyleyebiliriz.

Silindir şapkalı figürün yanındaki, beresinde beyaz kralcı kokartı ve kırmızı liberal kurdelesi olan, elinde süvari kılıcı taşıyan figür ise önlüğü ve denizci pantolonundan anlaşıldığına göre bir fabrika işçisidir. Belindeki kuşakta da bir pistol taşımaktadır. Bu kuşak Cholet mendilini akla getirmektedir. Efsaneye göre 1789 Devrimi sonrasında Vendée Savaşı sırasında kral yanlısı olan kentin yöneticileri, şapkalarında IV. Henri'nin miğferinin, monarşinin ve zaferlerinin işareti olarak üç Cholet mendili taşırlarmış. Ancak yedi ay sonra durum değişmiş, Vendée halkı galip gelmiş ve bu kez onlar mendilleri başlarına takmışlar; ancak mavi olanları değil, kırmızı olanları yeğlemişler. Kırmızı üzerine beyaz çizgili olan bu mendiller devrimcilerin kanını, beyaz çizgiler onlara uzun süre direnen devrim karşıtlarını simgeler.[44] Böylece bu mendili beline bağlayan

[43] *http://www.polytechnique.edu/home/about-ecole-polytechnique/history-and-heritage/the-major-periods/the-major-periods-in-the-school-history--23923.kjsp?RH=1262193092595&RF=1262193092595* (31 Temmuz 2014)

[44] *http://otcholeteng.images-creations.fr/content.cfm?id=350* (31 Temmuz 2014)

işçi figürünün de 1789 Devrimi'ne, halkın zaferine bir gönderme olduğu düşünülebilir.

Özgürlük figürünün önünde diz çökmüş yaralı adam ise giysilerinden anlaşıldığı üzere Paris'e geçici olarak çalışmaya gelen bir işçidir. Beyaz gömleği, kırmızı kuşağı ve mavi ceketi Fransa bayrağını anıştırır.[45] Delacroix, bayrağı ve onun renklerini resimde tekrarlamıştır. Sağda arka planda Notre Dame'ın kulesinde bir Fransız bayrağı dalgalanmaktadır. Bu bayrak da 1789 Devrimi'nin bir anıştırmasıdır. 15 Şubat 1794'te resmen kabul edilen bu bayrağın direğe yakın kısmının lacivert olmasını ressam Jacques Louis David önermiştir. Kırmızı ve lacivert, Paris'in renkleridir.[46] Cumhuriyetin ardından yine beyaz bayrağa dönüş olmuş, ancak 1830 Devrimi'nden sonra yeniden üç renkli bayrak kullanılmıştır. Bu bayrağı ve bayrağın renklerini resimde kullanan Delacroix, devrimci ve cumhuriyetçi bir mesaj vermektedir.

Yerdeki cesetlerden biri yakası kırmızı süslemeli gri-mavi üniforması ve sorguçlu şapkasıyla bir İsviçreli muhafızdır. Beyaz apoletli, göğüs zırhıyla yüzü koyun yatan öteki cesedin ise beline kadar olan kısmı gösterilmiştir. Papanın da muhafızı olan bu İsviçreli subaylar, 1453'ten beri Fransa krallarının hizmetindeydiler.[47] İlk Fransız Devrimi

[45] *http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people* (10.7.2014)
[46] *http://www.france.fr/en/institutions-and-values/french-flag.html* (31 Temmuz 2014)
[47] *http://www.vatican.va/roman_curia/swiss_guard/swissguard/storia_en.htm* (3 Ağustos 2014)

sonrasında, 1792'de sarayı koruyan 900 İsviçreli muhafız, kralın ateşkes emri vermesiyle öldürülmüştü.[48] Temmuz Devrimi'nde ise bu olayı anımsayan çoğu muhafız geri çekilmiş, kalabalığa karışıp ortadan kaybolmuştu.[49] Delacroix, yerdeki asker cesetleriyle tarihe katliam olarak geçen bu olayı anıştırdığı kadar, halkın önünde askerî gücün duramayacağını da vurgulamıştır.

Yeni kral, resmi 3000 franka satın almış ama herhâlde halkın, kralların iktidarına son verebileceğini gösteren bu resimden ürktüğünden hiç sergilememiştir. Resim, 1863'te Lüksemburg Müzesi'ne, 1874'te Louvre'a verilmiştir.[50] Halkın ayaklanmasının simgesi olan bu resim, Romantik akımın ruhuna son derece uygundu. Zaten Romantizmin kendisi de Fischer'in dediği gibi kapitalist-burjuva düzenine, "yitirilmiş düşler" düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma hareketiydi.[51]

Ama bu resim bir "dönem resmi" olarak kalmamıştır, günümüzde de hâlâ ayaklanmanın, devrimin simgesi bir resim olarak popülerliğini sürdürmektedir. Tiranlar, zorbalık ve haksızlık hüküm sürdükçe de direnişin ve devrimin simgesi olmayı sürdürecektir.

[48] Mourre-Dominique vd., *a.g.e.*, s. 224
[49] *http://www.statemaster.com/encyclopedia/Swiss-Guard* (3 Ağustos 2014)
[50] *http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people* (10.7.2014)
[51] Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, Çev. Cevat Çapan, De Yayınevi, İstanbul, s. 54.

Kaynaklar

Abrash, M., "Use and Misuse of Historical Art", The History Teacher, Vol. 8, No. 4 (Aug., 1975), pp. 557-572.
Bellos, D. "In the Mind's Eye: The Meanings of Liberty Guiding the People", *The Process of Art: Essays on Nineteenth-Century French Literature, Music and Painting in Honour of Alain Raitt,* Oxford, Clarendon Press, 1998, pp. 11-14.
Bennett, Kelsey, "Reconsiderations Baudelaire's Dark Mirror", The New Criterion, pp. 39-41.
Burke, P., *Eyewitnessing:The Uses of Images as Historical Evidence,* New York, Cornell University Press, 2001.
Damisch, H. -Richard Miller, "Reading Delacroix's "Journal"", October, Vol. 15 (Winter, 1980), pp. 16-39.
De Baecque, A., "The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation", Representations, No. 47, Special Issue:National Cultures before Nationalism (Summer, 1994), pp. 111-143.
Erhat, A., *Mitoloji Sözlüğü,* İstanbul, Remzi Kitabevi, 1978.
Fischer, E., *Sanatın Gerekliliği,* çev. Cevat Çapan, İstanbul, de Yayınevi, 1968.
Gautier, T., *Romantizmin Tarihi,* çev. Necdet Bingöl, İstanbul, Millî Eğitim Basımevi, 1975.
Gaxotte, P., *Fransız İhtilali Tarihi*, çev. S. Tiryakioğlu, İstanbul, Varlık Yayınları, 1962.
Goldsworthy, A., *Caesar Life of A Colossus*, New Haven, Yale University Press, 2006.
Gombrich, E.H., "The Dream of Reason: Symbolism of The French Revolution", Journal for Eighteenth Century Studies, Vol. 2, Issue 3, September 1979, pp. 187-205.
Harden, J. D., "Liberty Caps and Liberty Trees", Past &Present, No. 146 (Feb., 1995), pp. 66-102.
Hadjinicolau, N., "La liberté guidant le peuple" de Delacroix devant son premier public", Actes de la recherche en sciences sociales, Vol. 28, juin 1979, pp. 3-26.
Head, M., "Beethoven Heroine: A Female Allegory of Music and Authorship in Egmont", 19th-Century Music, Vol. 30, No. 2 (Fall 2006), pp. 97-132
Lee, S., "Liberty Leading The People", *Encyclopedia of Romantic Era 1760-1850,* Ed. Christopher Murray, Vol. 2, Fitzroy Dearborn, 2004, pp. 678-679.
Mainardi, P., "The Political Origins of Modernism", Art Journal, Vol. 45, No. 1 Manet (Spring, 1985), pp. 11-17.
Mourre, M. vd., *İhtilaller ve Darbeler Tarihi*, İstanbul, Cem Yayınevi,

1974.
Pelles, G., "The Image of Artist", The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 21, No. 2 (Winter, 1962), pp. 119-137.
Pinkney, D. H., "The Crowd in the French Revolution of 1830", The American Historical Review, Vol. 70, No. 1 (Oct., 1964), pp. 1-17.
Pointon, M., "Liberty on the Barricades: Politics, Power and the Erotic in Delacroix", S. Reynolds, ed., *Women, State and Revolution in Europe 1790-1986*, Harvester Press, 1986, pp. 25-43.
Rose, M. A., *Marx's Lost Aesthetic: Karl Marx and the Visual Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
Sharp, E. A., *Heine in Art and Letters*, London, Walter Scott Ltd., 1895.
Shilliam, N. J., "Cocardes Nationales and Bonnets Rouges": Symbolic Headdresses of the French Revolution", Journal of the Museum of Fine Arts, Boston, Vol. 5 (1993), pp. 104-131.
Tükel, U., "David ve Delacroix: Devrimin Görsel Yapısı", Arredamento Mimarlık, Sayı 4, 2005, s. 100-102.
http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/july-28-liberty-leading-people (10.7.2014)
http://www.france.fr/en/institutions-and-values/french-flag.html (31 Temmuz 2014)
http://otcholeteng.images-creations.fr/content.cfm?id=350 (31 Temmuz 2014)
http://www.polytechnique.edu/home/about-ecole-polytechnique/history-and-heritage/the-major-periods/the-major-periods-in-the-school-history--23923.kjsp?RH=1262193092595&RF=1262193092595 (31 Temmuz 2014)
http://global.britannica.com/EBchecked/topic/522646/sansculotte (10.7.2014)
http://www.france.fr/en/institutions-and-values/marianne.html (3 Ağustos 2014)
http://www.nps.gov/stli/historyculture/the-french-connection.htm (3 Ağustos 2014)
http://www.classical.net/music/recs/reviews/c/cpo99604a.php (3 Ağustos 2014)
http://www.altust.org/2013/06/devrimi-kopyalamak-zeki-faik-izer-ve-delacroix/(3 Ağustos 2014)



Jacques-Louis David (1748-1825), Marat'nın Ölümü, 1793, Belçika Kraliyet Güzel Sanatlar Müzeleri, Brüksel.

Yeryüzü Çoğalırken Ölmek

Nazlı Pektaş

Banyodaydı. Kol; ölürken düşüşe direniyor, düşerken de ölüme direniyor diye düşündü. Kaslar henüz soğumamıştı. El, parmaklara hükmederken yazılmamış olan için, daha ölmemişti.

Resme bakıyordum. Usta Caravaggio'nun resminde İsa'nın capcanlı kolu, bedenden koparcasına tuvalden bana doğru fırlayacak gibiydi.

Akşam üzeri Marat'nın evinde olduğunu hatırladı. Marat'nın bedeni suyun içinden az önce çıkmıştı. Buruş buruş olan teninin ardında sakladığı yaralara bakamadı. Sokaklardan konuştular. Çok sonra ayrıldı.

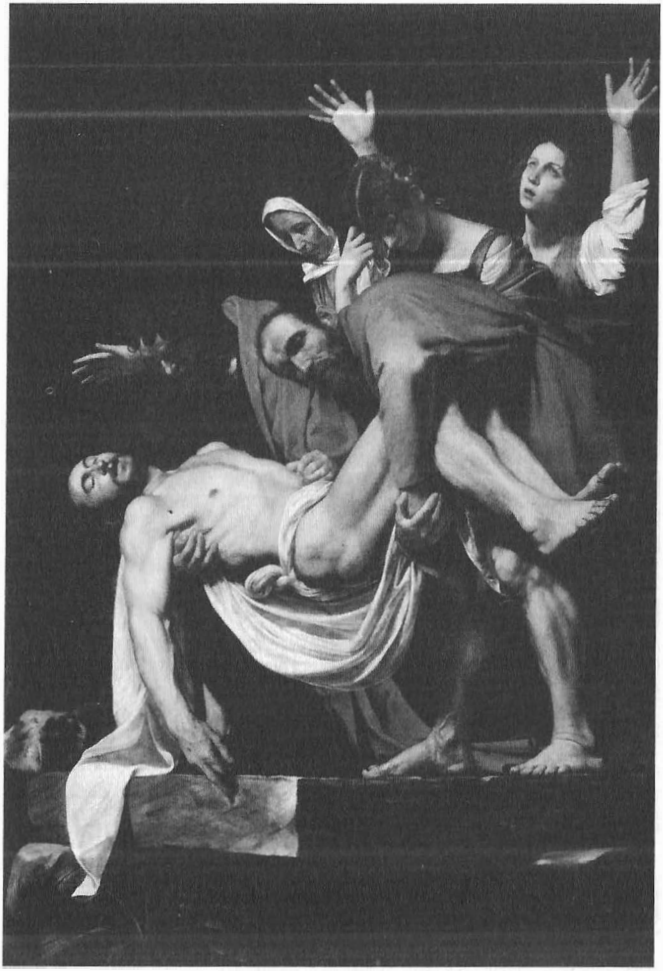
Öğle vaktiydi. Hanaydan misafir odasının yarı açık kapısına bakıyordum. Babaannemin vişne çürüğü koltukları her zamanki düzeninde değildi. Yeşil

battaniyenin püsküllleri gözüme ilişti. Vazgeçtim. Ev halkının karanlık oda dediği ardiyeye doğru adım attım. Üşüyordum. Yün hırkamı bıraktığım yerden aldım. Babaannem üst katta olmalıydı. Misafir odasında pencerenin içinde oturmak için sabırsızlanıyordum. Lütfen, lütfen, babaannem aşağıya inmesin, diye düşündüm. Sessizlik bu evin ağırlığı içinde hantallaşarak çoğalıyordu. Hırkamı giymiştim. Gıcırdamakla görevli kapıya parmaklarımla usulca dokundum. Kapı bana direnmedi. Geri döndüm. Bahçeye baktım. Kapısı açıktı. Soluk sarı ışık, koridordan bana geliyordu. Dedem üşümüyor muydu? Koşarak kapıyı kapatmak istedim. Döndüm misafir odasına girdim, kapıyı kapattım. Odada yalnız olmadığımı fark etmem uzun sürmedi.

Yeşil battaniyenin artık tamamını görüyordum. Misafir odasında biri uyuyordu. Belli belirsiz belki de hırıltı olan bir horlama duydum. Dedemi buraya taşımışlardı. Beyaz kolu, battaniyenin içinden kaymış aşağıya düşmüştü. Kocaman elleri daha da büyümüştü sanki, tırnakları gri ve uzundu.

Parmağımın ucuyla eline dokundum. Soğuktu. Nefesimi tuttum, nefesini dinledim. Hırıltıya karışan sesi duyuyordum, duymak istiyordum. Bir kez daha dokundum; bu kez annemin ateşimi ölçerken yaptığı gibi avucumun içi ile kolunu kavradım, buz gibiydi, buz gibiydik. Kapıyı açtım.

Caravaggio, İsa'nın Mezara Konuluşu (1603–1604) adlı resminde İsa'nın sarkan kolunu resmin merkezi kılar. Onu binbir güçlükle taşıyarak gömmeye götürenlerin beden



Caravaggio (1571-1610), İsa'nın Mezara Konuluşu, 1604-1604, Vatikan Müzeleri Koleksiyonu.

ve yüzlerindeki renk, hatta İsa'nın bedeni bile koluna benzemez. Işık ve gölgeyi dramatik bir sahne düzenlemesi gibi kullanan Barok resmin ustası Caravaggio, İsa'nın kolunu resimden taşırarak izleyene verir. Morlaşan bir ölünün kolu değildir o. Bilakis, canlanan ve bir gün yeniden doğacağına inanılan bir peygamberin geleceğe bağlandığı uzvudur. Ölüme direnen tek şey koldur o resimde. Parmak gideceği dünyayı işaret etse de; kol, kasların belirgin çizgileriyle kuvvetli bir bedeni, çarmıhta direnmiş bir peygamberi işaret eder. Roma ve Yunan heykellerinde de karşılaştığımız yere doğru düşmüş, ölü kolunu hatırlatsa da, Caravaggio'nun resmettiği kolun ölümle değil canlılıkla ilişkisi vardır. Ölümün soğukluğuna değil hayatın sıcaklığına daha yakın olmalıdır.

Vişne çürüğü renk, misafir odasının buz kesen havasını ısıtmaya yetmiyordu. Düşen kolun yorgunluktan düştüğüne inandım... Bahçeden süzülen sarı ışıktan dışarıya yürürken, kapısını açık bıraktığım odadan gelen nefesin sesini yanıma alarak bahçeye çıktım.

Marat, su dolu küvetin içinde son nefesini vermişti. Yeşil bir örtünün sakladığı bedeni ölüme bakıyordu.

Jacques-Louis David, 1793 yılında bu ölümün resmini yaparken, polis kayıtlarındaki gerçek ayrıntılara sadık kaldı. Kâğıtlar, hokka ve tüy kalem az önce çalışmakta olan bir ölünün düzeni oldu. Tüy kaleme uzanan kol, İsa'nın yeraltını işaretlediği kolu gibi canlıydı. David, Marat'nın direniş ve devrim yanlısı Jakoben kimliğini neredeyse

bir azizin sonsuz yaşamına, hatta İsa'nın kutsal bedenine çevirdi. Marat'nın katili olan devrim karşıtı Charlotte Corday için Marat, bir kahraman değil teröristtir. Parisliler için ise Marat, radikal bir devrimcidir. Bir dilekçeyi bahane eden kraliyet yanlısı kadın tarafından bıçaklanarak öldürülen Marat, artık acılarına son verilen bir kahramandır. "100 bin kişinin kellesini istiyorum" diyen, Jironden çevrelerce terörist addedilen bu kişi, soylulara karşı halkı savunan ateşli bir devrimcidir. David, bir kahramanın kaybını, ölümün soğuk renkleriyle yeniden kurgulamıştır.

David eğildi ve okudu. Marat'nın elindeki kâğıtta "Derin mutsuzluğum, sizin iyi yüreğinize ulaşmama vesile olacak"[1] yazıyordu. Corday'nin mektubu devrim yanlılarından âdeta öç almaya çalışıyor, seslerini kesmeleri için açıkça meydan okuyordu. David kalemini ve kâğıdı çıkardı, not aldı.

Beden, ölüm ve yazı; Fransa'da, bir banyodan yükselen inlemeyle, direnişin imgesine dönüştü. Direniş tarihe geçerken, gerçek ölümler bir tablodan hep fazladır. Lakin içinden ölüm geçen bir resim, geçmişe dokunmamız için oradadır. Walter Benjamin; "*Geçmişin gerçek yüzü uçucudur, hızla kayıp gider. Geçmiş ancak, bir daha asla geri gelmemek üzere göze göründüğü o an, birden parıldayıp aydınlanıveren bir görüntü olarak yakalanabilir...*"[2] der. Marat'nın ölümü parıldayıp duran geçmişin tanığıdır.

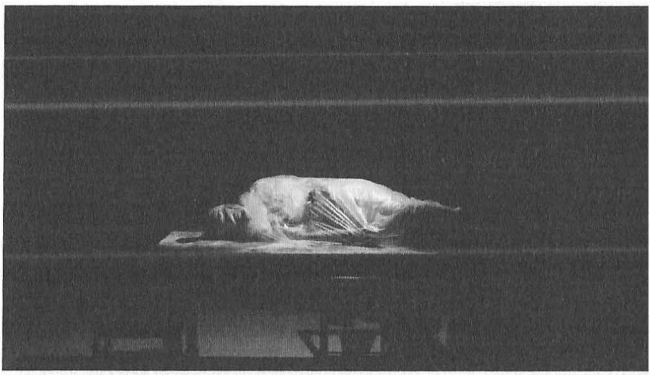
[1] http://en.wikipedia.org/wikl/The_Death_of_Marat
[2] Alıntılayan Gürsel Göncü (yay. haz.),*Yaşarken Yazılan Tarih*, Metis Yayınları, 2013.

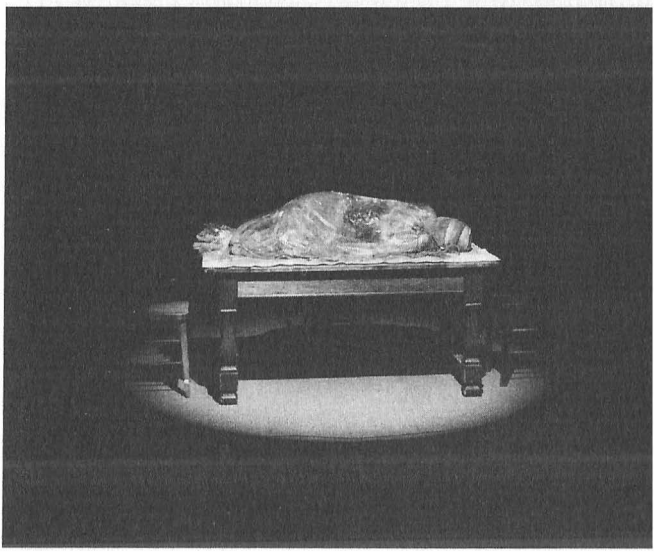
Parlamaktan da öte şimşek gibi çakan o an, Marat'nın ölümüne her baktığımda canlanır. Ölü bir yüze bakmadığımı, ama ölü bir kol gördüğümü sandığım yıllar içinde bedenime yazılan ölüm, 18. yüzyılın devrim hikâyelerinden küçük bir odaya devamlı akar. Çaresizce düşen kolun tutunduğu hayatlar, hareketin donduğu anın imgesi olur ve baktığım her resimde kendi iktidarını kurar.

Marat'nın bedeni, sokaklara teslim olurken ölmez, dirilir. David tam da bunu istemiştir. Marat'nın bozulmamış bedeni, huzur dolu yüzü, çarşafı kirleten kan ve yerdeki az kanlı bıçak. Ölümü değil, dirilişi çağırır. Jacques-Louis David'in işaretlediği şey, bir direnişçinin ölürken dirilen davasıdır. Çünkü başka yapacak bir şey kalmamıştır. David huzurlu bir ölümü, uyanışın imgesi hâline getirir ve bu yüzyıllarca anlatılır.

Mona Hatoum'un yanındaydım. "Müzakare Masası"nı (The Negotiating Table, 1983) izliyordum. Tüm bedeni bandajlı ve kanlıydı. Üç saat boyunca ceset torbasına sarılmış bir biçimde, soğuk sarı ışıkla aydınlatılan bir masanın üzerinde yatacaktı. Bedeni, savaşın ve acımasız güçlerin kurbanları için oradaydı. Odayı dolduran görünmez Batılı liderler sözde barış hakkında konuşuyordu. Hatoum'un acı ve korku uyandıran performansında zar zor fark edilebilen nefesinin ritmi "müzakere" dünyasını çaresiz bırakıyordu.

Marat'nın yanındaydım. Üst kattan gelen seslere aldırmadan orada durdum. Kırmızı koltuklar vardı banyoda, top püsküller yer yer dökülmüş. Sessizdim, sessizdik.





Mona Hatoum (d. 1952), Müzakere Masası, 1982.

Kolunu fark etmem uzun sürmedi. Hava sıcaktı. Yaz olmalıydı. 13 Temmuz 1793. Çarşafa bulaşan kanı gördüm. Döşemeye damlayan kanın sesi odada çoğaldı. Üst kattan gelen seslere aldırmadım. Koluna dokundum. Hiç kimse beni görmedi. Banyodan dışarı çıktım.

5 Kasım 1986.

Hanaydaydım, hava soğuktu. Divanda duran gazeteye baktım. 15 protestocu öğrenci YÖK yasasının 44. maddesinin değiştirilmesi için İstanbul'dan Ankara'ya yürüyordu. Bahçeye doğru yürüdüm. Soluk sarı ışık artık odaya sızıyordu.



Güzellik Sokaktadır, Afiş, Halk Atölyesi, Montpellier, Fransa.

“Güzellik Sokakta”: Direniş Kültürü ve Toplumsal Hafıza

Munise Nur Aktan

Bertolucci’nin ünlü filmi *The Dreamers*'ta[1] sinefil Amerikalı karakter 1968’i tek bir cümleyle ifade eder: “1968 baharında bir akşam dünya perdeden taştı.” 1968 Hareketi sadece toplumu değiştirmeyi değil, aynı zamanda yeni bir düzen inşa etmeyi arzuluyordu. Endüstri toplumunun merkezinde olan ve devrimci tek aktör olarak sunulan işçi sınıfının, özellikle 68’le beraber bu biricikliğini kaybetmeyle karşı karşıya olduğu söylenmiştir, çünkü artık mobilize olan ve olacak olan büyük toplumsal hareketliliğin tekelini elinde tut(a)mamaktadır. Bu farkındalığın vücut bulmasında 1968 Hareketi’nin payı büyüktür. Yerelin yanı sıra küresel bir uyanışa da şahit olduğumuz 68 Hareketi için Eric

[1] *The Dreamers*, Yön. Bernardo Bertolucci, 2003.

Hobsbawm "Dünya ilk defa küreselleşiyordu"[2] ifadesini kullanmıştır. Çünkü Kuzey Amerika'da, Avrupa'da, Latin Amerika'da ve Ortadoğu'da eşzamanlı gerçekleşen bir hareket söz konusuydu. Özellikle Kuzey Amerika'da ve Fransa'da varlığını sürdüren öğrenci hareketi, ekolojik hareket, kadın hareketi, LGBT hareketi, savaş ve ırkçılık karşıtlığı ve cinsel özgürlük talebi yeni sosyal aktörlerin ortaya çıkmasına ön ayak olacaktır. Bu hareketler üretim araçlarına hâkimiyet meselesi ve sınıf kavgasıyla doğrudan alakalı değildir; daha çok kültür, değer ve kimlikle ilişki içerisindedir.[3]

"İlham bir bebek gibidir, dünyaya gelmek için uygun zamanı seçmez," der birbirine bağlılıklarını sadece aşkla ve cinsellikle açıklamanın yetersiz kalacağı ikizlerin babası *The Dreamers*'ta. 1968 Hareketi ve bu hareketin kavgasını verdiği her şey, aslında var olan ama varlığı göz ardı edilenlerin doğumu gibidir. Yeni toplumsal hareketler, kavgasını vermek adına yepyeni değerleri ortaya çıkararak kamusal alana yeni bir ilham vermiştir. Filmde söylenene benzer bir şekilde doğumu ya da başlangıcı bilinmeyen ve nereye evrileceği hiçbir zaman öngörülemeyen toplumsal hareketler kısa bir süre içerisinde geniş kitlelerce benimsenir ve kendine özgü bir dil, karakter yaratır. Güzelliğin sokakta olduğunu bağıran Paris'teki 1968 ya da "bağzı şeyler"in kahrolmasını isteyen 2013 Gezi Hareketi

[2] Eric Hobsbawm, *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991: Aşırılıklar Çağı*, çev. Yavuz Aloğan, Sarmal Yayınları, İstanbul, 1996, s. 446.
[3] François Dubet, "Les Nouveaux Mouvements Sociaux", *Action Collective et Mouvement Soclaux*, ed. François Chazel, PUF, Paris, 1993, s. 61.

işte tam da bu özgünlük sebebiyle biriciktir. Bu biriciklik en çok da kentin o anki atmosferiyle anılır ve hafızaya kazınır.

Yeni toplumsal hareketlerin incelenmesine geri dönmemiz gerekirse, sıklıkla sınıf hareketleriyle karşılaştırıldıklarını ve çoğu zaman bu noktada daha az "politik" bulunduklarını söylemek gerekir. Bu çıkarım, yeni toplumsal hareketlerin, merkezine koyduğu şeyin, üretim ilişkileri yerine kültürün kendisi olmasıyla alakalıdır. Alberto Melucci, neoliberal çağda endüstriyel toplumdan post-endüstriyel topluma geçişte yeni toplumsal hareketlerin önemli bir köprü oluşturduğunu iddia eder.[4] Geçmişteki sosyal hareketlere göre farklı amaçlarının olduğunu ve sistemin farklı noktalarına dokunduklarını, bu anlamda daha az politik olmakla suçlandıklarını ifade eder. Melucci, bir çatışma ekseni içine koyduğu eski ve yeni toplumsal hareketler karşılaştırmasında, yeni toplumsal hareketleri müdafaa edercesine "sınıf"ın bugünün toplumsal gerçekliğini tam olarak yansıtamadığını söyler. Bugün tüm dünyayı anlamak adına yeni araçlara ihtiyacımız olduğunu ifade eder ve işaret ettiği, yeni toplumsal hareketleri besleyen kültürel değerlerdir.

1968 Paris'inde toplumsal devinimin özünü oluşturan ve "yeni" olarak adlandırılan toplumsal hareketlere dair kısacık bir teorik girişin ardından onu elli sene sonra dahi bu kadar özel ve biricik yapanın ne olduğu sorusunu sormamız gerekmektedir. Dünyanın dört bir tarafında aynı

[4] Sefa Şimşek, "New Social Movements in Turkey Since 1980", Turkish Studies, Vol: 5, No: 2, s. 115.

anda yaşanan bu dalganın Paris'teki sarsıntısının neden daha derin olup tüm dünya bağlamında toplumsal hafızaya kazındığı, bu kentin ve *Parisien*'lerin[5] sahip olduğu direniş kültürüyle ilgilidir biraz da. Belki bunun için zamanın biraz daha ötesine giderek dünya tarihini öncesi ve sonrası olarak ikiye yaran 1789 Fransız Devrimi'nden bahsetmemiz gerekmektedir.

> *"Zamanların en iyisiydi... En kötüsü de. Akıl çağıydı, budalalık çağı da. İnanç çağıydı aynı zamanda, ama inkâr çağıydı da. Bir taraftan aydınlık, bir taraftan da karanlık bir mevsim yaşanıyordu. Umudun baharıydı, umutsuzluk kışıydı. (...)"*[6]

Charles Dickens Fransız Devrimi'nin yaşandığı dönemi olabildiğince sarih ve estetik bir şekilde aktarır İki Kentin Hikâyesi'ndeki bu satırlarında. Üretim ilişkileri ile üretici güçler arasındaki çelişkinin ateşi; Rousseau, Montesquieu ve Aydınlanma filozoflarının düşünceleriyle fitillenmiş ve Fransız Devrimi'yle beraber, içinde olduğumuz yeni dünya düzeninin kapısı aralanmıştır. Charles Dickens'ın paradoksal hâllerle bezeyerek tasvir ettiği bu tarihsel kopuşta burjuvazi, siyaset sahnesine çıkmış, iktidarın yapısını kökten değişime uğratmış ve böylelikle ulus-halk egemenliği kavramı belirmiştir.

Belki de 1789'da Fransa'da gerçekleşmiş bir kitle ayaklanması olarak tarihe not düşebilecek bu zaman dilimi;

[5] Fransızcada *Parisliler* anlamına gelir.
[6] Charles Dickens, *İki Kentin Hikâyesi*, çev. Meram Arvas, Can Yayınları, İstanbul, 2015.

aç, öfkeli ve bilenmiş Paris halkının harekete geçmesiyle gerçek bir devrime dönüşmüştür. Fransız Devrimi'nin ve halkın direnişinin en önemli simgelerinden biri sayılan olay ise devrimcilerin silah temin edebilme adına, kraliyet gücünün simgesi olan devlet hapishanesi Bastille'i zapt etmesidir.[7] Bastille'in, Fransızların ulusal bayramı hâline gelen 14 Temmuz günündeki zaptı, despotluğun alaşağı edilişinin simgesi olmuştur; tüm dünya içinse özgürlüğün başlangıcını ifade etmektedir âdeta.

Direnişin nesilden nesile aktarılan bir alışkanlık olduğunu söylemek belki çok iddialı olacaktır. Fakat tüm dünyanın yörüngesini değiştiren bir olayın aktörlerinin, kendilerinden çok çok sonra dünyaya gelecek bir nesile en azından direnme kültürünü miras bıraktığını söyleyebiliriz. Bu anlamda 1968 yılında Paris'in sokaklarında kaldırım taşlarının altında kumsalın olduğunu[8] söyleyen nesil, 1789 yılında kendilerinde bir şeyleri değiştirebilme kudretini gören halkın mirasçılarıdır.

1968 yılında yükselmekte olan özgürlükçü hava, sanat ve direnişi bir araya getirebilmeyi başarmıştır. Bu özgün ve estetik haykırışın yanında Paris için geleneksel direnme biçimlerinin başında gelen, halk ayaklanmalarının vazgeçilmezi olan alışkanlıklar da devam etmiştir. Bunun başında barikat kurmanın geldiğini söyleyebiliriz. Bazen krallığa, bazen gericilerin ordularına karşı başkaldırırken yoksullara, ezilenlere yoldaş olan simgesel barikatlar

[7] Eric Hobsbawm, *Devrim Çağı*, çev. Bahadır Sina Şener, Dost Yayınları, Ankara, 2008, s. 71.
[8] *Fr.* Sous les pavés, la plage!

1968'de de varlığını sürdürmüştür. Barikatlar bu bağlamda çağlar boyunca direnmenin en önemli imgelerinden biri olmuştur.

Hikâyesinde 1968'i fon olarak kullanan *The Dreamers* filmine bu noktada tekrar atıfta bulunmak istiyorum. Arka planda sokağın özgürlüğü haykırdığı filmde, biz daha çok Paris'te bir evin içinde üç gencin hayatla, cinsellikle, müzikle, sinemayla temaslarını izleriz. Arrighi, Hopkins ve Wallerstein dünyada yalnızca iki devrim olduğunu, bunların 1848 ve 1968 olduğunu iddia ederler. Bununla beraber ikisinin de tarihsel yenilgiler olduklarını fakat bu tarihsel yenilgilerin dünyanın dönüşmesine engel olmadığını da eklerler. 1968'in tıpkı 1848 gibi planlanmamış ve tam da bu yüzden sahici bir şekilde kendiliğinden olması, her iki olguyu da -yani başarız olmasını ama aynı zamanda dünyayı dönüştürmesini- doğrudan açıklamaktadır.[9] Bertolucci de kendisiyle yapılan bir söyleşide 1968'in kaybedilmiş bir savaş olmadığını, devrim hayallerinin, gerçekleşmeseler bile bazı şeylerin değişmesinde büyük rol oynadığını dile getirir. Avrupa'da, cinsel özgürlüğünü yaşayan bugünün gençlerinin bunu o döneme borçlu olduğunu söyler. Filmde de cinsel özgürlüğe dair doğrudan ve dolaylı birçok atıf vardır. Örneğin Delacroix'nın 1830 yılındaki Temmuz Devrimi'ni anlatan meşhur tablosundaki göğsü açık kadının kafasının yerine Marilyn Monroe'nun fotoğrafı yapıştırılmıştır. 1968'in

[9] Giovanni Arrighi, Terence K. Hopkins, Immanuel Wallerstein, *Sistem Karşıtı Hareketler*, çev. Bülent Somay-Semih Sökmen-C. Kanat, Metis Yayınları, İstanbul, 2004, s. 95.

çocukları, 1830'da Bourbon'ların hanedanlığını bitiren ayaklanmadaki gibi, özgürlüklerine düşkündürler ama bunu ifade etme tarzları biraz farklıdır. Tablonun ismiyle 1968'in ruh hâlinin benzerliği çarpıcıdır: "Özgürlük halka önderlik etmektedir." Yarını değiştirecek olan zamanın kahramanları, Delacroix'nın tablosu önünde tutkulu bir şekilde sevişirler ya da Mao'nun fotoğrafının önünde çıplak bir hâlde dans ederler. Her hâliyle imgelerle oynaşan, göz kırpan, "sübliminal" mesaj konusunda oldukça bonkör bir filmdir *The Dreamers* ve 1968'i imgeler üzerinden yeniden düşünmek için bir kapı aralar.

2013 yılında, yaşamımıza anlam katan, direnmenin güzelliğini genç kuşaklara tattıran ve hem kimliksel-kültürel hem de sınıfsal anlamda farklı ezilmişliklerin yan yana gelmesini sağlayan, "bir rüya kadar güzel olan" Gezi Hareketi çoğu zaman 1968 Paris'iyle karşılaştırılmış ve benzeştirilmiştir. Toplumsal hareketin her zamanki bilinmezliğiyle gelmesi, dalga dalga yayılması ve nereye evrileceğinin bilinmemesi gibi özellikler Gezi Hareketi'nde de can bulmuştur. Peki genelde öğrenci hareketleriyle birlikte anılan toplumsal hareketlere daha önce de sahne olmuş bu coğrafyada, Gezi Hareketi'ni önceki toplumsal hareketlerden farklı ve özel kılan ne olmuştur? Gezi Hareketi boyunca Kuzey Amerika'daki ve Avrupa'daki direniş ve protesto alışkanlıklarının yansımalarını görmemizin yanında kültürel kodlar ve tarihsel birikimler de varlıklarını hissettirmişlerdir. Gezi Hareketi'ni oluşturan sınıfsal ve sosyal çözülmelerin bu hareketi anlamak adına

hayati önem arz ettiğini kabul etmekle birlikte, Haziran 2013'ün farklılığını görebilmek için bu direniş boyunca kullanılan, özgünlüğün ana damarını oluşturan ve âdeta bu hareketile özdeşleşen sanatsal ve edebî referanslara ve mizaha da bakmak gerekmektedir. Bu özelliklere değinmeden evvel, bu coğrafyada geçmişte var olmuş toplumsal hareketlere kısaca bakmanın önemli olduğunu düşünüyorum.

Bizim Coğrafyanın Renkleri

Cumhuriyet'in ilanı sonrasında ve hatta geç Osmanlı döneminde ortaya çıkan tüm toplumsal hareketler "gençlik" ile anılmıştır. Hatta buradaki gençlik hareketi algısının daha çok öğrenci hareketi üzerinden inşa edildiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda da Gezi Hareketi'ne gelmeden evvel bu topraklarda deneyimlenmiş, gençlik üzerinden ilerleyen toplumsal hareketleri incelerken bunların daha çok öğrenci hareketleri olduğunu söylemeliyiz.

Türkiye'de toplumsal hareket ve kuşak bağlamında akla ilkin dünyayla paralel olarak 1968 ve ardından 1978 Kuşağı hareketi gelir. Fakat özellikle 1950'li yılların sonuna doğru, Cumhuriyet'in ikinci kuşağına ait bir politik hareketlilik de kendini göstermiştir. Bu kuşağın Demokrat Parti'nin ismiyle müsemma olmayan antidemokratik uygulamalarına karşı, toplumsal hareket olarak değerlendirilecek büyüklükte olmasa bile çıkışları ve protestoları, belki de Türkiye'de 1968'e giden yolu inşa etmede önemli bir adım olmuştur.

1968 ise siyasal sahnede sadece bir öğrenci-gençlik hareketi olarak kalmamış, toplumun farklı ezilmişliklerini dile getiren hareket kitleselleşmiştir. 1968 ve 1978 hareketlerini, bu hareketlerin evrilmesine zemin hazırlayan iç ve dış politikayı ve sosyolojik nedenleri incelemek ayrı bir çalışmanın konusudur; biz ise çalışmanın ilerleyişine uygun olarak bu hareketin-kuşağın zihinlerde nasıl yer ettiğine ve simgelerine kısaca bakabiliriz.

Gerçek ve onurlu bir mücadelenin aktörleri olsalar da 1968 ve 1978 Hareketleri çoğu zaman başlarına gelen felaketlerle anılırlar. Bazen yaşanılan onca işkence, idam, faili meçhul, hapishane günleri ve yasakları anmadan, belki de hepsini içine alan bir yenilgiden bahseder kendi kahramanları bile. Bu iki kuşak "kuşak" olmayı hak edecek eylemlerin peşinde koşmuş ve bunun için gençlik denilen o kısa büyülü anı ortaya koymuşlardır. Bu noktada eylemleri yerine maruz kaldıkları üzerinden anılmaları belki de haksızlıktır.

Böylesine kararlı, umutlu, ideolojisi uğruna hayatını ortaya koyan bir kuşak ardından kendilerine hayattaki duruşlarıyla alakalı seçim şansı bile bırakılmayacak, sinizm ve konformizmin kollarında çoğu zaman ılık bir uykuya dalması istenen bir nesil yaratılmaya çalışılır. Bu uğraşının 1980 sonrasında topyekûn bir başarıya ulaştığını söylemek hem 12 Eylül sonrası kuşaklar için büyük bir haksızlık olacaktır hem de bunun tamamıyla bir gerçekliği yansıttığını söylemek imkânsızdır. Sol açısından baktığımızda umut

etmeye, direnmeye devam eden bir gençliğin varlığı 90'larda da sürmüştür. "Küçük şeylerden korkun, yine devrim olacak" diyen 90'ların kavruk, çoğu zaman adı hatırlanmayan ama şehrin gettolarında umut yeşertmeye çabalayan çocukları, belki de Gezi'nin rengârenk çocukları gibi zihinlere kazınmamıştır, ama direnmenin ne demek olduğunu en güzel öğreten kuşaklardandır.

Gezi Hareketi'ne/kuşağına gelene kadar bu coğrafyada olanlara bakma çabamız çok mütevazı olsa da bugünün ancak dünle birlikte inşa edilebileceğini göstermek için önemli ve gerekli olduğunu düşünüyorum. Peki Gezi gibi bir sosyal patlama ve çözülme nasıl meydana geldi?

"Makbul vatandaş" kavramı üzerinden baktığımızda bugün bu makbullük çerçevesine layık görülmeyen topluluklar, Cumhuriyet'ten bu yana sınırlarını genişletti. Son on beş yıllık sürece baktığımızda ise, Türkiye Cumhuriyeti'nin 90 yıllık devlet geleneği içerisinde bizlerin her zaman yüzleşmek zorunda olduğu dışlama, ötekileştirme olguları hayat tarzlarına müdahale ile daha da genişlemiştir. Özellikle iktidarın saldırganlıkla başvurduğu yaşam tarzına müdahaleler, "dışlanmışlar" kitlesini daha da genişletmektedir. Neoliberal politikaların ilmek ilmek örülmesi, Türkiye'de yaşam tarzının neredeyse İslami referanslarla yönetilmeye çalışılması, kadın bedenine yönelik biyoiktidar politikaları, evvelden beri zaten sistemin ötekisi olmaya mahkûm edilmiş Kürtler, Aleviler, gayrimüslim azınlıklar ve LGBT bireylere yönelik baskı

politikaları bu toplumsal yarığın derinleşmesine ve Gezi Direnişi özelinde değerlendirirsek direnişin zorunlu bir durum hâline gelmesine sebep olmuştur. Kültürel-kimliksel baskılar ve neticesinde ortaya çıkan toplumsal bunalımların yanı sıra bir de sonuçları gerçek bir çoğunluğu etkileyen neoliberal ekonomi politikaları da bu çatlağı daha da genişletmektedir. Halkın büyük bir çoğunluğunun işsizlikle boğuşuyor olması, üniversite öğrencilerini mezuniyetle beraber "nitelikli" bir işsizliğin beklemesi, orta sınıfın gün geçtikçe kan kaybedip proleterleşmesi ve gelir dağılımındaki adaletsizlik konusunda değişen hiçbir şeyin olmaması aynı anda işçileri, orta sınıfı ve öğrencileri direnişin içine çekmiştir. İktisadi ve kültürel bunca sıkışmışlığın yanı sıra bu iktidarı anarken daima hatırlayacağımız, döneme ruhunu veren ve Gezi Direnişi'nde ilk kıvılcımın ortaya çıkmasına sebep olan kentsel dönüşümün hem politik hem de ekonomik etkileri toplumun farklı katmanlarını bir araya getirmiştir. İşte tam da bu noktada direnişe sebep olan ezilmişliklerin bu melez ve heterojen yapısı, direnişin bu kadar renkli ve özel olmasını sağlamıştır. Üstelik sadece sınıfsal bir çatışma olarak değerlendirilemeyecek, aynı zamanda bir özgürlük çığlığı olarak da okumamız gereken bu direniş hâli sınıfsal bağlamda da farklı kitleleri bir araya getirmiştir. "Gündüzleri ofiste, akşamları Gezi'de" diye bağıran ofis içileri orta üst sınıfları en azından kültürel olarak temsil ederken, işçiler ve geleceği belirsiz öğrenciler de seslerini yükseltmişlerdir. Gezi süreci boyunca şiddetten

uzak durulma çabası farklı kültürlerden, kimliklerden ve sınıflardan gelen müşterek yapıyla birleşince mücadelede daha önce deneyimlenmemiş olan bir eğlence ve karnaval kültürü ortaya çıkmıştır. Bu neşeli dilin hâkim olduğu mücadeleler hem sistemde bir meşruiyet krizi yaratmakta hem de "başka bir dünya mümkün" tahayyülünü ortaya koymaktadır. Bu yüzden 2013 Mayıs'ının son günlerinde başlayan bu direniş her zamankinden farklı bir heyecan yaratmıştır. Ve belki tam da bu yüzden Gezi gençliği çokça, Mao'nun fotoğrafı önünde çıplak dans eden 1968 kuşağına benzetilmiştir.

Sonuç Yerine

Metnime bir son arayışındayken, okurken simgeselliğinden büyük bir zevk aldığım şu hikâyeyi kullanmanın yerinde olacağını düşündüm. Skyth kölelerinin isyanında fatihler yurtlarına geri döndüklerinde, savaşmak için bekleyen, atalarından farklı olarak kör olmayan ve köle olmaları için belli bir sebep olmadığını keşfeden köle oğulları karşısında mızrak ve yaylarla başarısız olurlar. Fakat daha sonra sadece karşılarına kırbaçla çıktıklarında karşı tarafın kendilerini tekrar köle gibi hissedeceğini ve bu eşitlik hissinin son bulacağını düşünürler. Gerçekten de köle oğulları kırbaçlarla karşılarına çıkan savaşçılar karşısında savaşmayıp kaçmayı tercih ederler. Burada mutsuz sondan evvel ele almamız gereken, köle oğullarının körlüğün kaderleri olmadığını ve köle olmak için aslında hiçbir geçerli sebebin bulunmadığını keşfetmeleridir.

Gezi Hareketi'nde de, bir şekilde sistemin ötekisi olmaya itilenler ve dönemin yeni "öteki"leri başkaldırmışlar ve bize siyaset diye dayatılanın aslında hükmetme şeklinden başka bir şey olmadığını ifade etmişler ve kendi politikalarını yaratmışlardır. Kendi politikalarıyla kentleri farklı farklı renklere boyamışlardır. Direnişin imgeleri gibi iktidarın simgelerini de hiçbir zaman unutmamamız ve kırbaç karşısında hiçbir zaman eğilmememiz umuduyla...

Dizin

Abélard, Pierre 146
Açık Deniz Kıyısında 163
Agamben, Giorgio 57, 58, 81, 93
Antheil, George 188
Arago, Etienne 189
Aristoteles 54, 55
Arnheim, Rudolf 10, 68, 70, 93
Aşk Savaşı 83
Atatürk 188
Athens Group 119

Bachelard, Gaston 169
Banksy 21, 98, 105-121
Barbier, Auguste 185
Barthes, Roland 18, 19
Bartholdi, Auguste 188

Bataille, George 34-38, 40, 79, 81, 86, 87, 93
Beech, Dave 168
Benjamin, Walter 62, 93, 207
Berger, John 17, 18, 19, 69, 93
Berngardoviç, Petr 167
Bertolucci, Bernardo 23, 215
Bobby 92, 94
Boeck, Wilhelm 67
Bono 111
Brillo 130, 132
Bruegel, Pieter 22, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 152, 153, 154
Bruno, Giordano 147
Buñuel, Luis 37
Burke, Edmund 165
Burke, Peter 18, 189, 198

Camper, Petrus 32
Canterbury Hikâyeleri 153
Caravaggio 203-206
Casey, Michael J. 128
Chaplin, Charlie 22, 153
Chaumette, Pierre-Gaspard 181
Che (Guevera) 13, 21, 22, 34, 35, 54, 124-129, 131, 133, 134, 135, 137
Chenier, Marie Joseph 182
Cole, Jonathan R. 108
Corbin, John 72, 73, 93
Corday, Charlotte 207

Corrida 71, 72, 73, 74, 75, 77, 88

Çiçek Atan 98, 117

Da Vinci, Leonardo 146
Dali, Salvador 37, 81
Danto, Arthur C. 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135
David, Jacques-Louis 23, 202, 206
De Baecque, Antoine 184, 198
Debord, Guy 126
Decameron 22, 153
Delacroix, Eugène 23, 24, 174, 175, 184, 185-191, 193, 196-199, 220, 221
Desnos, Robert 35
Dickens, Charles 218
Dictionnaire Critique (Eleştirel Sözlük) 35
Dinle Küçük Adam 150
Documents 34, 35, 81
Don Kişot 153
Dostoyevski 22
Duchamp, Marcel 81, 129, 133
Dumas, Alexandre 189

Einstein, Cari 35
Elvis 127
Evans, Arthur J. 79

Faust 152
Fisch, Eberhard 67
Florman, Lisa 34, 39
Franco, Francisco 50, 67, 88, 89, 90, 91
Franco'nun Rüyası ve Yalanı 89, 91
Franklin, Benjamin 182
Freee Sanat Kolektifi 168
Friedrich, Caspar David 22, 159, 162, 165
Foucault, Michel 54, 55, 56, 94

Gargantua 153
Gautier, Théophile 185, 190, 198
Goethe 152
Gogol 22, 152, 153
Gottlieb, Carla 68
Gösteri Toplumu 170
Greenberg, Clement 135
Griaule, Marcel 34, 35
Guernica 13, 20, 28, 29, 33, 35, 37, 38, 39, 41-45, 47, 50, 51, 53, 55, 57, 59, 61-72, 75, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 88, 89, 91, 93, 94
Güzellik Sokakta 13, 23, 214, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227

Halka Önderlik Eden Özgürlük 13, 23, 174, 175
Harvey, James 130
Hatoum, Mona 208, 209
Hegel 29, 32, 34-37, 58-61, 94

Heinrich Heine 186
Henri Matisse 81
Hensbergen, Gijs Van 50
Hewitt, Andy 168
Heykeltıraşın Atölyesi 83
Hikmet, Nâzım 7, 147
Hobsbawm, Eric 216, 219

İkarus'un Düşüşü 13, 22, 140, 141, 144, 146, 149, 152, 153, 153, 154
İki Kentin Hikâyesi 218
İnkılap Yolunda 188
İsa'nın Mezara Konması 204, 205
İşte Özgürlük! 13, 22, 158, 159, 166, 171
İzer, Zeki Faik 188

Jordan, Mel 168
Journal of Philosophy 130

Kant, Immanuel 92, 136
Kepler, Johannes 146
Kissing Coppers 118
Kojève, Alexandre 34
Korda, Alberto 21, 126, 134

L'Humanité 63
La Curée 185, 192
La Fayette 178

Larrea, Juan 67
Leiris, Michel 34
Levinas, Emmanuel 91
Luxembourg, Rosa 147
Lyotard, Jean-François 136

Maar, Dora 70, 93
Magritte, René 81
Malanga, Gerard 21, 128, 136
Mao 221, 226
Marat'nın Ölümü 202, 207
Marcuse, Herbert 150
Marrero, Vincente 67
Masson, André 79
Melucci, Alberto 217
Metamorphoseon 78
Michelet, Jules 146
Minotaure Aveugle 39, 81
Minotauromachy 84, 86
Miró, Joan 81
Molière 153
Monroe, Marilyn 24, 127, 220
Montesquieu 182, 218
Morgan, Lewis Henry 147, 148

Nietzsche, Friedrich 150

Oskay, Ünsal 22, 141

Osvobojdenie 167

Özgürlük Heykeli 188

Penrose, Roland 67
Picasso, Pablo 20, 28, 34, 39, 43-49, 62-72, 74, 75, 77-81, 86, 87, 88, 93, 94, 135
Polignac, Jules de 178
Pollock, Jackson 135
Puente, Joaquín de la 67

Reich, Wilhelm 150
Repin, Ilya 14, 22, 158, 159, 166, 171
Revue de Paris 185
Robespierre, Maximilien 183
Rousseau, Jean-Jacques 182, 218
Russell, Frank D. 67, 68

Said, Edward 99, 103, 104
Sand, George 191
Seckel, Curt 67, 68
Schapiro, Meyer 70, 94
Sis Denizi Üzerindeki Gezgin 22, 159, 162
Skira, Albert 78, 79
Stevenson, Robert Louis 35, 36
Strindberg, August 163
Su ve Düşler 169
Suite Vollard (Vollard Süiti) 39, 81, 82, 84

Sutcliffe, Justin 117

The Dreamers 23, 215, 216, 220, 221
Truman Show 115, 116

Un Chien Andalou (Bir Endülüs Köpeği) 37, 71
Ulyanov, Vladimir İlyiç 167, 168

Warhol, Andy 124, 125, 128
Weir, Peter 115
Weiss, Peter 68

Verniac, Charles 190
Vollard, Ambroise 81
Voltaire 182

Zwelg, Stefan 19

İmgenin Zamanı: Sanat, Hafıza, Direniş, Gezi olayları sırasında çekilmiş ve o süreçte Delacroix'nın "Halka Yol Gösteren Özgürlük" isimli yapıtıyla özdeşleştirilen ikonik fotoğraflardan ilhamla doğdu. *İmgenin Zamanı: Sanat, Hafıza, Direniş*, zaman içinde sıçramalar ve sapmalarla ilerleyen bir izlekle direnme olgusuna ve imgenin kolektif hafızasına bakmayı amaçlıyor. Stefan Zweig'ın deyişiyle "yıldızın parladığı tarihsel anlar"ı, "zamana direnen" imgeleri ve evrenselleşmiş ikonlarda ifadesini bulan "imgelerle direnme" pratiğini konu edinen bu çalışma kapsamındaki yazılar, 2014 yılında bu kitap projesi için özel olarak sipariş edildi.

Eda Sezgin'in, kavramsal çerçevesini oluşturup editörlüğünü üstlendiği çalışmada; Emre Zeytinoğlu, Rahmi Öğdül, Barış Acar, Nazlı Pektaş, Göksel Aymaz, Özkan Agtaş, Simge Özer Pınarbaşı ve Munise Nur Aktan yazılarıyla yer alıyor. "İmgenin Zamanı: Sanat Hafıza Direniş"; Pieter Bruegel, Caravaggio, Caspar David Friedrich, Jacques-Louis David, Delacroix, Ilya Repin, Picasso, Andy Warhol, Banksy ve Mona Hatoum başta olmak üzere farklı yüzyıllardan sanatçıları ve yapıtlarını bir araya getiriyor; sanatı, sokağı ve direnişi birbirine yansıyan yüzleriyle, hem zamanda hem de zamansız deneyimler olarak ele alıyor.

CORPUS

ISBN: 978-605-81714-7-3

9 786058 171473

2018
THG
0295387
NEE
THG 0295387 NEE