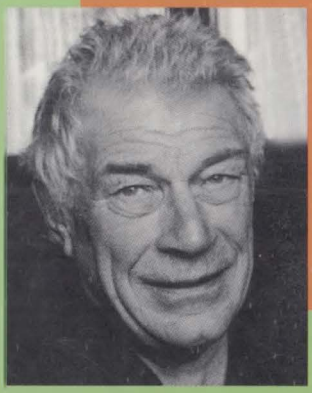


deneme

JOHN BERGER

ŞİİRİN SAATİ

Çeviren: Gönül Çapan

ADAM

ADAM YAYINLARI
©
Adam Yayıncılık ve Matbacılık A.Ş.

Birinci Basım: Mart 1988
İkinci Basım: Ağustos 1998

98.34.Y.0016.324
ISBN 975-418-524-7

YAZIŞMA ADRESİ : ADAM YAYINLARI, KÜÇÜKPARMAKKAPI SOK. NO. 17. 80060 BEYOĞLU - İSTANBUL
TEL: (0 - 212) 293 41 05 - 292 09 47 (3 HAT) e-mail : adam@ada.net.tr FAKS: (0 - 212) 293 41 08

John Berger

●

Şiirin Saati

deneme

İngilizce'den Çeviren: Gönül Çapan



REMBRANDT
RESSAMIN KENDİ PORTRESİ

Yüzünde gözleri
güne bakan iki gece
usunun evreni
acımayla katmerli
daha azı yetmezdi ki.
Bir aynanın önünde
at geçmeyen bir yol kadar sessiz
bizi görmüştü
sağır dilsiz
aşıp dağı tepeyi
karanlığın içinde
onu görmeye gelen.

1985

BEYAZ KUŞ

Zaman zaman bazı kurumlardan — daha çok da Amerikan kurumlarından — estetik üzerine konuşma çağrıları alıyorum. Bir keresinde çağrıyı kabul etmeyi, konuşmaya giderken de yanıma beyaz tahtadan yapılmış bir kuş almayı düşündüm. Sonra gitmedim. Çünkü umut ilkesi ve kötülük hakkında konuşmadan estetik üzerine bir şey söylemek olanaksız. Haute Savoi'nın bazı bölgelerinde köylüler uzun kış mevsimi boyunca mutfaklarına, belki kiliselerine de, asmak için tahtadan kuşlar yapıyorlar. Bazı gezgin dostlarım bana Çekoslovakya, Rusya ve Baltık ülkelerinde de aynı amaçla yapılmış benzer kuşlar gördüklerini söylediler. Bu gelenek belki daha da yaygındır.

Kuşların yapılışı aslında oldukça basit. Ama güzel bir kuş yapmak için epey yetenekli olmak gerek. Kalınlığı ve eni iki santimden biraz fazla, boyu yirmi santim kadar iki parça çam tahtasını alıp işlenebilir bir duruma gelinceye kadar suda ıslatıyorsunuz. Sonra da oymaya başlıyorsunuz. Bu tahtalardan biri baş, gövde ve yelpaze gibi açılan bir kuyruk olacak, öbürü de kanatları simgeleyecek. İşin püf noktası kanatları ve kuyruğun tüylerini yapmakta. Önce kanatları oluşturacak tahta parçası tek bir tüy biçiminde yontuluyor. Ondan sonra bu tahta parçası enlemesine çok ince on üç parçaya dilinip bu parçalar birer birer özenle açılıyor ve tahta bir yelpaze biçimini alıyor. Öbür kanat ve kuyruk için de aynı işlem tekrarlanıyor. İki tahta parçası sonunda bir haç biçiminde birleştiriliyor ve kuş ortaya çıkıyor. İki tahtayı birleştirmek için zamk kullanılmıyor; iki tahtanın üst üste geldiği noktaya bir çivi çakılıyor. O kadar. Çok hafif, ağırlıkları yüz gramdan az olan bu kuşlar genellikle bir iplikle yüksek bir raftan ya da bir tavan kalasından aşağıya sarkıtılıyor, hava akımıyla da sallanıp duruyorlar.

Bu kuşlardan birini van Gogh'un kendi portrelerinden ya da Rembrandt'ın İsa'nın Çarmıha Gerilişi tablolarından biriyle karşılaştırmak saçmalık olurdu. Bunlar basit, belli bir geleneksel

örneğe göre evlerde yapılmış şeyler. İşte bu yalınlıkları da, bu kuşları gören herkesin onlarda gördükleri hoş ve gizemli nitelikleri sınıflandırmasını sağlıyor.

Önce figüratif bir betimleme var — bakan kişi bir kuş, daha doğrusu havada duran bir güvercin görüyor. Böylece kuşu çevreleyen doğaya bir gönderme var. İkinci nokta: Seçilmiş olan konu (uçan bir kuş) ve bu konunun yerleştiriliş biçimi (canlı kuşların az görüldüğü kapalı bir mekân) kuşu simgeselleştiriyor. İşte başlangıçta görülen bu ilk betimleme giderek daha geniş ve daha kültürel bir alanı kaplıyor. Kuşlara, özellikle de güvercinlere, birçok kültürlerde simgesel anlamlar yüklenmiştir.

Üçüncü olarak, kullanılan malzemeye duyulan saygıyı anabiliriz. Tahta burada kendi öz niteliklerine, hafifliğine, yumuşaklığına, dokusuna göre işlenmiştir. Kuşa baktıkça, insan tahtanın malzeme olarak kuşa ne kadar yakıştığını görüp şaşırır.

Dördüncü nokta, biçimsel bir bütünlüğün ve tutumluluğun varlığıdır. Kuş ne kadar karmaşık görünürse görünsün, yapılışı basit, aşırı bir yalınlıktadır. Onda gördüğümüz zenginlik aynı zamanda birer çeşitleme sayılması gereken yinelemelerden kaynaklanır. Beşinci nokta ise, bu kuşun insanda bir şaşkınlık yaratmasıdır: Acaba yapan nasıl yapmış bu kuşu? Ben yukarıda kuşun yapılışını kaba çizgileriyle anlattım, ama bu tekniği bilmeyen biri güvercini eline alıp yakından incelemek ve yapılışındaki gizi çözmek isteyecektir.

Bu beş özellik birbirinden ayırt edilmediği, yalnız bir bütün olarak algılandığında, kişiye, gelip geçici de olsa, bir gizle karşı karşıya olduğunu duyurur. Bir kuşa dönüşmüş bir tahta parçasına bakıyoruzdur. Kuştan daha fazla kuş olan bir kuşa bakıyoruzdur. Bilmediğimiz bir ustalıkla, bir çeşit sevgiyle yapılmış bir nesneye bakıyoruzdur.

Buraya kadar beyaz kuşun estetik bir duygu uyandıran niteliklerinin sınırlarını belirlemeye çalıştım. (Duygu sözcüğü kalbin ve imgelemin bir devinimi olarak ele alınıyorsa da, belli bir karışıklığa yol açmıyor değil. Çünkü buradaki duygunun başka yaşantılarımızla bir ilgisi yok. Nedeni de, buradaki "ben" çok daha edilgin bir durumda.) Gene de verdiğim tanımlar en vazgeçilmez sorunu akla getiriyor. Estetik burada sanata indirgenmiş oluyor. Sanat ve doğa arasındaki ilişkiden söz etmiyorum.

Bir dağın karşısında, güneş batar batmaz bir çölde, ya da bir

meyve ağacının karşısında da insan estetik heyecan duyabilir. İşte bu yüzden, bir kez daha — bu sefer insan yapısı bir nesneden değil, içine doğduğumuz doğadan tartışmamıza başlayabiliriz.

Şehir hayatı her zaman doğayı aşırı duygulu bir biçimde görme eğilimi yaratmıştır. Doğa bir bahçe, bir pencereyle çerçevelenmiş bir manzara ya da bir özgürlük alanı olarak düşünülür. Köylüler, denizciler, göçebeler ise işin aslını bilirler. Doğa enerji ve savaşım demektir. Bize bir şey vaad etmeden var olan her şeydir doğa. Eğer doğa bir savaş ya da yerleşim alanı olarak düşünülecekse, bu içinde hem iyilik, hem de kötülük taşıyan bir alan olarak düşünülmelidir. İçinde var olan enerji korkutucu derecede kayıtsızdır. Örneğin, var olmanın ilk koşulu barınaktır. Doğaya karşı barınak. İnsan her şeyden önce korunmak için yakarır. Hayatın ilk belirtisi sancıdır. Yaratılışın eğer bir amacı var idiyse, biz bu amacı ancak dolaylı bir biçimde, birtakım göstergeler aracılığıyla bulabiliriz; olayların sonuçlarına bakarak değil.

İşte bu karanlık doğal bağlamda "güzellik"le karşılaşılır. Bu karşılaşma da kendi varlığı gereği birden ve beklenmedik bir biçimde oluşur. Fırtına kendi kendini dindirir, deniz pis kül renginden masmaviye dönüşür. Kopan kayaların kenarında bir çiçek açar. Gecekonduların üstünden ay doğar. Bu çarpıcı örnekleri doğal bağlamın ne kadar iç kapayıcı olduğunu vurgulamak için veriyorum. Günlük hayatımızdan daha birçok örnekler düşünebiliriz. Nasıl karşılaşırsak karşılaşalım, güzellik her zaman kuraldışıdır, her zaman bir şeylere rağmen vardır. İşte onun için bizi bu kadar heyecanlandırır.

Doğal güzelliklerden duygulanmamızın başlangıçta işlevsel olduğu da öne sürülebilir. Çiçekler bereketi muştular, güneşin batışı ateşi ve sıcaklığı anımsatır, ay ışığı gecenin karanlığını azaltır, kuşun parlak tüyleri (kuşlar kadar bizim için de atalarımızdan bize gelen) cinsel bir dürtü sayılır. Gerçekte, bu yaklaşımı fazla indirgeyici buluyorum. Karın yararı yoktur. Kelebeğin de bize verebileceği pek az şey vardır.

Belli bir topluluğun doğada neyi güzel saydığı, bir yerde, o topluluğun varoluş yöntemlerine, ekonomisine ve coğrafyasına bağlıdır. Eskimoların güzel dediğine Aşantilerin güzel demesi beklenemez. Modern sınıflı toplumlarda çok karmaşık ideolojik değer belirlemelerinin olduğunu biliyoruz. Örneğin, 18.yy İngilte-

re'sinde yönetici sınıflar denizi görmekten hoşlanmazlardı. Aynı biçimde, belirli bir tarihsel anda oluşan belirli bir estetik yaşantının yaratacağı duygunun toplumsal işlevi de o ana göre değişebilir: Bir dağın görüntüsü toplumdaki ölüleri de simgeleyebilir, yaşayanlara yaşama sevinci verecek bir simge de sayılabilir. Antropoloji karşılaştırmalı din incelemeleri, politik ekonomi ve Marxizm bütün bu konuları açıklığa kavuşturmuştur.

Bununla birlikte, bütün kültürlerin "güzel" bulduğu birtakım değişmezler de yok değil: Bunların arasında, bazı çiçekler, ağaçlar, kaya türleri, kuşlar, hayvanlar, ay, akarsular sayılabilir...

Böylece bir çeşit rastlantı ya da uyumluluğu göz ardı etmemize olanak yok. Doğal biçimlerin ve insanın algılama gücünün geçirdiği evrim insanın tanımlama gizilgücüyle örtüşmüştür. Var olanla görebildiğimiz, görerek de duyduğumuz şeyler, zaman zaman birbirini belirleyen bir noktada birleşir. Bu nokta, bu rastlantı iki yanlıdır: Görülen şey tanınır ve aynı zamanda belirlenir — gören de görülen şey tarafından belirlenmiş olur. Çok kısa bir an için kişi — kendi tanrılaşmadan — *Kutsal Kitap*'ın birinci bölümündeki Tanrı yerindedir... O da *onun iyi olduğunu* gördü... Doğa karşısındaki bu estetik yaşantı, bence, bu karşılıklı belirlenmeden kaynaklanmaktadır.

Bununla birlikte, biz *Kutsal Kitap*'ın Yaratılış bölümünde yaşamıyoruz — ama *Kutsal Kitap*'taki olaylar dizisini izleyecek olursak, şimdilerde Cennetten Kovulduktan Sonraki Dönemi yaşadığımızı söyleyebiliriz. Ne olursa olsun, bizler acı çekilen, kötülüğün kol gezdiği bir dünyada, olayların Varoluşumuzu onaylamadığı, bizim karşı koymamız gereken bir dünyada yaşıyoruz. İşte bu durumda, estetik an bir umut kaynağı olur. Eğer bir kristali ya da bir gelinciği güzel buluyorsak, bu bizim biraz daha az yalnız olduğumuzu, tek boyutlu bir hayatın bize verebileceğinden daha derin bir noktada varlığımızı sürdürdüğümüzü gösteriyor demektir. Sözünü ettiğim estetik yaşantıyı, elimden geldiğince, en eksiksiz biçimde tanımlamaya çalışıyorum: Çıkış noktam tümdengelim yöntemi değil, olgulardır. Bu yaşantının biçimi böyle algılandığında, kişinin edindiği, ama başka bir şeye dönüştüremediği bir iletiye benzetilebilir: Bu ileti başka bir şeye dönüştürülemez, çünkü her şey aynı anda olmaktadır. Bir an, algılama için gerekli güçle yeniden yaratma gücü birbirinden ayrılmaz olur.

İnsan yapısı bir nesne karşısında duyduğumuz estetik duygu-

lar — başlangıçta sözünü ettiğim beyaz kuş gibi — bizim doğa karşısında duyduğumuz heyecanın bir sonucudur. O beyaz kuş gerçek bir kuştan edinilmiş iletiyi yeniden anlatma çabasıdır. Sanatın kullandığı her dil doğa karşısında duyduğumuz anlık heyecanı ölümsüzleştirme çabasının sonucudur. Sanat güzelliğin kuraldışı bir şey olmadığını varsayar — sanat açısından "güzel", düzene rağmen var olan bir şey değil — düzenin ta kendisidir.

Birkaç yıl önce sanatı tarihsel açıdan incelediğimde, bir yapıtı değerlendirirken onun insanlara modern dünyadaki toplumsal haklarını elde etmede yararlı olup olmadığını ölçüt aldığımı yazmıştım. Bugün de öyle düşünüyorum. Sanatın kişiyi aşan öbür yüzü de kişinin varoluş haklarını gündeme getirir.

"Sanat doğanın bir aynasıdır" inancı yalnızca toplumların şüphecilik dönemlerinde önem kazanıyor. Sanat salt doğayı taklit etmez, sanat yaratılmış bir şeyi taklit eder. Bunu da bazen başka bir dünya önermek, bazen de doğanın insana sunduğu o bir anlık umudu çoğaltmak, doğrulamak ve toplumsallaştırmak için yapar. Sanat doğanın bize arada bir görme fırsatı verdiği şeylere karşı örgütlenmiş bir tepkidir. Sanat bizde varolan bir şeyi tanıma gizilgücünü sürekli bir güce dönüştürme girişimidir. Sanat insanı doğadan daha güvenilir bir karşılık bulma umudu içinde gösterir... sanatın aşkın yanı her zaman bir çeşit yakarıştır.

Komşular mutfakta toplanmış içerlerken beyaz tahta kuş sobadan yükselen sıcak havada sallanmakta... Dışarda da eksi 25°de gerçek kuşlar donarak ölmekteler...

1985

DÖRT KARTPOSTAL ŞİİRİ

TESLİÇ

Şafakta kalkan otobüsün
tozu var
taşları döşenmemiş yolunda
dağdaki geçitin

Her köyde
kadın olmuş kızlarla
bıyıkları yeni terlemiş oğlanlar
okul otobüsünü bekliyorlar

Bilgi otobüsü yola çıkıyor
yaşlıları geride bırakıp
birazdan toz çökecek
taşları döşenmemiş yola

BAKAR

Yüzyılların geceleri boyunca
tuna koyunun üstünde
onca masallar anlatan köy
artık sustu
rafinerinin haberleri
ve cenaze günlerinde bile
tepelere doğru
durmadan tüten dumanlarının
nakaratından
küçük dilini yutup

SAVA

Kız bisikletine binmiş gidiyor
ölü bir kanalın kıyısında
Carducci'nin dizelerini söylüyor
geçen hafta okulda öğrendiği
benim delikanlılığımda bu kanalda
mavnalar kıyıya öyle yakın geçerlerdi ki,
tıpkı öpüşür gibi...

KALEMEYDANI: BELGRAD

Kalenin burçlarında
diri askerler
ölülere karışıp
surları korumaya
çalıştıkları yerde
şimdi sevgililer
koklaşıp öpüşüyorlar
bir yandan Sava
Tuna'nın koluna girip
birlikte akıp giderken
bir kara denizin esrikliğine
burada kurulmuştu kent
burada doğacak çocuklarımız

1979

MANHATTAN

Bir ahlak kavramı, bir soyutlama olarak Manhattan yeryüzündeki tüm insanların düşüncelerinde yer alır. Düşünen kişinin dünya görüşüne göre de Manhattan, çeşitli fırsatlar, paranın gücü, beyaz emperyalizm, görkem, yoksulluk gibi anlamlar taşır. Manhattan bir kavramdır. Aynı zamanda da bir gerçektir. Manhattan'ın sokaklarında ilk kez gezinen biri kendisinin bu yerle ilgili daha önceden düşlediği şeylerin hem güçsüzlüğü, hem de güçlülüğü karşısında şaşırır kalır. Bu şaşkınlıktan ise aykırı bir durum ortaya çıkar. Bu sokaklar aynı anda hem yalnız bir düşte görebileceğimiz sokaklardır, hem de şimdiye kadar gördüğümüz en gerçek (olduklarının dışında bize başka hiçbir şey vaad etmeyen) sokaklar.

Burada yakaladığım birtakım ayrıntılardan söz edebilirim: Sokaklarda, evlerin pencerelerinin altında, tekerlekleri olmayan, sanki boş bir kumsalda bırakılmış gibi duran sahipsiz otomobiller; Kuyumcu Tiffany'nin vitrinlerinden birinde AŞK sözcüğü biçiminde pırlanta bir takı; Harlem'de sokak köşelerini tutmuş yalnızca kendi kara gövdelerinde sakladıkları yurtlarını ve esenliklerini başkaldırıyla korumaya çalışan, kendilerinin diyebilecekleri, yabancılaşmadıkları, başka hiçbir yurt ve esenlikleri olmadığı için böyle davranan tipler. Manhattan'da hiçbir simgesel ayrıntı göremezsiniz. Görünen, o şeyin ta kendisidir. O kadar. Anlam sizin olduğunuz yerdedir. Gizlenmiş hiçbir gösterge, hiçbir iç anlam yoktur. Bu noktada Lorca'nın Manhattan şiirleri aklıma geliyor:

Yaşam düş değil. Sakının! Sakının! Sakının!
Aşağı atıyoruz kendimizi ıslak toprağı kemirmeye
Ya da kanlı doruklara tırmanıyoruz ölü yıldız çiçeklerinin
korosuyla
Ama ne düş, ne unutuş var,
Tek gerçek : acımasız et —

Sokaklar yapıların içleri gibi kullanılmaktan yıpranmış,

lekeli. Merdivenler, parmaklıklar, yangın musluklan, kaldırımlar sürekli kullanılmaktan eskimiş değiller, daha çok art arda vuruşlarla kırılmış, zarar görmüş umumi helaların musluk taşlarını, bir hücre kapısını ya da pansiyonlardaki eprimiş yatakları anımsatıyorlar. Her yayakaldırımın yüzkızartıcı bir gizdeşliği var, Manhattan'da sokak düzeyinde yaşadığınız olayların kişisel olup olmadığı hiç önemli değil; kişisel ve kamusal diye bir ayrım büsbütün ortadan kalkmış. (Bu ayrımın savaş alanlarında da aynı biçimde ortadan kalktığını biliyoruz.)

Uzamda da hiçbir sınır görünmüyor. Ulaşılabilecek hiçbir sınır çizgisine de saygı gösterilmiyor. Yalnızca trafik ışıkları düzenli çalışıyor. Onun dışında, şehrin belirli bir kamu düzeni olduğu söylenemez. İnsanları içerde (ya da dışarda) tutan yalnız kilitler. Yenilgiye uğramış kişiler içinse kilitlerin yerini tutan şey çaresizlik. Bowery ile Wall Street, ya da Bowery ile Madison Avenue arasında dolaşan birinin bu sokaklar arasında bel yüksekliğinde gerilmiş göze görünmeyen bir sürü ipi geçmesi gerekir. Bu ipler bu bitik insanların oldukları yerlerden çıkmamalarını sağlar; kendi çaresizliklerinden oluşmuş iplerdir bunlar. Bu çaresizlik öyle gizli bir şey de değildir. Onu pislik içindeki tuğlaların içine sinmiş, kırık pencere camlarında, tahtalarla kapatılmış dükkân vitrinlerinde, kapı girişlerinin kırılmış rezelerinde, oralarda sürünenlerin leş kargalarını andıran yaşsız ve cinsiyetsiz giysilerinde görebilirsiniz.

Dünyanın başka birçok şehrinde ya da köyünde Manhattan' dakilerden daha çok sayıda sürünen insan bulabilirsiniz. Ama buradakilerin, sözsüz bile olsa, yardım dilenebilecekleri bir tek şeyleri bile yoktur. Onlar artık göründüklerinden başka bir şey değildirler. Bu kimsesizler terkedilmişliklerinden başka bir şey değildirler.

Gökdelenler kendi ölçütlerini kendileri yaratır. Göz bir noktadan sonra yatay ile dikey arasındaki ayrımı yapmaktan yorulur; dikaçı artık insanın gözüne dikaçı gibi görünmemeye başlar; uzakta bir noktaya dikey inmesi gereken bir açı tam tersine belirsiz bir açıyı izleyerek yukarı gökyüzüne doğru yükselir. Burada ufuk çizgisi ilkesi geçerliliğini yitirmiştir. Öbür şehirlerde yaşadığınız uzam kavramını aşağı yukarı üstüste konulmuş kâğıt tabakalar olarak düşünürseniz Manhattan'da bu kâğıt tabakası bir kâğıt külaha dönüşmüştür. Gözün algılaması gereken

gerçek dikaçının yitirilmesini çevremizi saran dikdörtgenlerin bolluğu karşılar: kapılar, pencereler, duvarlar, basamaklar, sokak ızgaraları gibi. Bu kâğıt küçük kareli grafik kâğıdındandır. İçi yüzler, diller, otomobiller, şişeler, ağaçlar, kumaşlar, makineler, planlar, merdivenler, eller, gözdağları, verilmiş sözler, dünyanın her yanından gönderilen raporlarla doludur. Manhattan'da çalışan insan sayısının yoğunluğu bir mil kareye dörtte bir milyon olarak hesaplanmıştır. Böyle bir yoğunluk söz konusu olunca da, bir taraftan öbür tarafı görmek için çok az yer kalıyor. Yer bulmak için de yukarı bakmak gerekiyor. Başka hiçbir şehirde bu kadar çok sayıda kuyumcu dükkânı görmedim. Vitrinlerde şehirdeki insan sayısı kadar yüzük var.

İnsanlar aklınıza gelebilecek her saatte, her yerde bir şeyler yiyorlar. Yemek tarifleri dünyanın her köşesinden gelme. Ama burada yemek hemen, şimdi, ağzınıza koyduğunuz ve yiyip bitirdiğiniz bir nesne. Başka hiçbir şey değil. Buraya göç edenlerin bunu öğrenmesi için epey zaman geçmiş olmalı. Yemek yemek burada kişinin tek başına tıkınmasıdır.

Her yerde konuşulduğu görülür. Konuşma. Dışlaştırma. Bir an için kalabalığın dışına kim çıkarsa onunla konuşmak. Kalabalığın içindeyse, bir an için, kimi bulursanız, onunla konuşmak; tek başınıza iseniz, yüksek sesle kendi kendinize konuşmak. Söylenen şeyler o anda insanın aklından geçen şeylerin ta kendisi. İnsanın kafasının içinde o anda ne varsa hemen kelimeleştirilip dışarıya aktarılıyor. Bu eylem de insanın bir çeşit kendisini koruması sayılabilir.

Konuşma nasıl koruma işlevini görebilir? Sanıldığı gibi değil, elbette. Konuşmayla bir çeşit acındırma ya da özel davranış beklenmiyor kimseden. Belki de, konuşma kişiyi neye karşı koruyor, diye sormamız gerekiyor. Konuşanla konuştuğu kimse arasındaki uzama karşı alınan bir önlemdir konuşmak. Çünkü bu uzam kişilerin umutlarından oluşuyor. Karşınızdakinin ve sizin umutlarınızdan. Dikey bir uzam bu, güm diye içine düşülebilecek bir boşluk.

Asansörler gibi umutların da yükselecekleri bir boşluk olması gerekir. Bu boşluklardan birine düşmek zor bir şey değildir. Bu da unutulmak demektir. Konuşmak ise unutulmaya karşı bir davranıştır. Kimse başka biriyle konuşurken düşmez; kelimeler boşluğa karşı tutunurlar ve konuşan kişiyi ayakta tutarlar.

Düşüşler ancak konuşmaların yokluğunda ortaya çıkar.

Evlerin içinde yaşanacağını sandığınız şeyler Manhattan'da dışarda yaşanır. İnsanların iç dünyası diye bir şey yok. İçe dönük bir hesaplaşma, suçluluk duygusu, mutluluk, kişisel acı olabilir; ama bütün bunlar kelimelere, hareketlere, tiklere dönüşerek şehirdeki bütün dairelerde yaşanır. Bunu söylerken her şeyin başkalarıyla paylaşıldığını söylemek istemiyorum; o zaman tek başına yaşanan hayatların olmadığını öne sürmüş olurum. Oysa ben her insanın içinin dışına vurduğunu ve yapayalnız kaldığını söylemek istiyorum.

Yeniden sokaklara çıkalım. Ev olarak kullanılan yapıların yüzde yetmişi en az elli yıllık. Tahta örtülü su depoları bu yapıların *dışında,* damların üstünde. Kaldırımlarda insan boyunun otuz santim kadar yükseğinde bulunan yangın merdivenleri yapılara kancalarla sıkıca tutturulmuş gibi. Böylece sokaklar demir parmaklıklar arasından geçilen dar aralıklara dönüşmüş. Bu dikey yangın merdivenlerinin katlara giriş balkonlarında, buraları oturma odalarıymış gibi, kadınlar ayakta duruyor, çocuklar uyuyorlar. Sözünü ettiğim bu durumların her biri için yapılacak tarihsel bir açıklama var elbette: Şehrin suyu nasıl ve nereden geliyor, suyun basıncı, on dokuzuncu yüzyıldan kalma itfaiye kuralları, soğukhava tertibatı kullanılmadığında şehrin ortalama yaz sıcaklığı, v.b. Ama her açıklama, daha çok kâr ve büyüme uğruna ekonomik sınırların nasıl en alt düzeyde tutulmuş olduğunu gösteriyor. Her örnekte başka ülkelerde doğal olarak içerde olması gereken şeylerin burada bu anlayışın sonucu olarak nasıl dışarda tutulduğunu görüyoruz. O görkemli cam gökdelenler de geceleri ışıklandırılıp aynı ilkenin güzel bir örneğini vererek gökdelenleri bir söylence düzeyine çıkarıyor. Gökdelenlerin *iç*'lerinin aydınlatılması geceleri bütün Manhattan dediğimiz bu adanın sokaklarının *dış*'taki gece görünümünün ana kaynağı oluyor.

Geçerli ilke bir şeyin hem ruhsal hem de fiziksel olması — ya da başka bir deyişle, ilke içselliği yadsıyarak ruhsalı da fiziksel bir ortamın parçası yapıyor. Bunu insanların yüzlerinde de görüyoruz.

Başka yerlerde herhangi bir kişinin başından geçen olayların yüzlerinde bıraktığı izler o kişinin kendi ruhsal gereksinimleri ya da amaçları ile dış dünyanın istekleri ve ona verdiklerinin bir

araya gelişinden ya da çatışmasından doğan izlerdir. Başka bir deyişle, herhangi bir yüzdeki yaşantı izleri iki kalıbın çatışmasından doğan çizgiler olmak gerekir: Her iki kalıp da toplumsaldır, ama biri kişiyi içerir, öbürü ise olayları.

Burada ise, tersine, yaşantı birçok yüzü doğrudan doğruya etkileyerek iz bırakır. İzler iki gücün çatışmasının sonucu değil. Ne kişinin kendisi, ne de olaylar bu izleri çözmeye yarayacak bir anahtar olabilir. Burada izler yalnızca kişinin dışındaki olayların sonucudur, tıpkı otomobillere fabrikada belli bir biçim verilişi ya da bir çarpışmadan sonra eğilip bükülüşleri gibi.

Bu Manhattan'da oturanların edilgin ya da uyuşuk olduklarını göstermez. Biz burada *istem*'in şaşmaz bir biçimde kendi nesnesini bulup gücünü o nesneye aktardığını görüyoruz. Amaçlar yol gösterici olmaktan çıkıp mıknatıslara dönüşüyor. Amaç — ki çoğu zaman bu başka bir kişi değil — sevilenin ta kendisi oluyor, beklentiler de tutkunun gerçekleşmesi. Oysa seven sevileni yaratmak için kendi varlığını ortadan kaldırıyor. Bundan sonra amaca ulaşmak için kişinin önüne çıkan her engel artık ona bir darbe gibi geliyor. İşte ben, burada, yüzlerde o darbeleri görüyorum.

Manhattan'ın modern kapitalizmin en katıksız biçimde görüldüğü yer olduğunu söylemek yanlış olur. Çalışan nüfusun beşte birinden azı üretimle uğraşıyor. Ama gene de burası en katıksız anlamda kapitalist tepkilerin, düşünce kalıplarının, zorlanmaların, psikolojik çarpıtmaların yuvası. Kapitalizmin yorulmak bilmeyen canlılığını, acımasızlığını ve çaresizliğini burada bulabilirsiniz. Kısa bir süre için, on yedinci yüzyılda, Amsterdam tarihsel açıdan şimdiki New York'un durumuna eş bir konumdaydı. O zamanlar New York'un adı Yeni Amsterdam'dı.

Amerika'nın Batı Kıyısı'ndaki şehirler bugün New York'tan daha modern olduklarını ileri sürebilirler. Ama o şehirler kapitalizmin istediği ve yarattığı enerjinin kamçısı olan tarihsel öğeden yoksundurlar.

Manhattan ölülerin kol gezdiği bir yer. Sokaklarda insan geçmişin küllerinin ve çamurunun içinde dolaşır. Buna, yalnızca güney mahallelerdeki dükkân vitrinlerini katmamalıyız, oradakiler için belki kişisel bir gelecek düşlenebilir. Kapitalist düzenin gerektirdiği sürekli ekonomik büyümeyi sağlamak için insanların geçmişlerinden korkmaları gerekir; eğer insan yeterince hızlı

ilerlemezse, geçmişi gelip ondan öcünü alacaktır. Bu yüzden işçilerin kendi geçmişlerine korkuyla bakmaları istenir.

Buraya yeni gelen bir göçmen iç limanın ötesine, denize doğru durup bakar ve ufuk çizgisinin üstündeki bulutları bir kara parçasının çizgileri olarak düşlerdi. Bulutların öyle toplandıklarını ben de gördüm, düzenli olarak hep o biçimi alıyorlar. Göçmen kendine bunun kara olmadığını ve doğudaki ufuk çizgisinden hiçbir beklentisi olamayacağını hatırlatır dururdu. Bütün mantığına karşın, görüntü bir türlü değişmezdi. En sonunda bulutları yalnız bulut olarak, başka şeylere benzetmeden gördüğü zaman — eğer kendisi bunu başaramazsa, nasıl olsa oğlu başaracaktı — göçmen artık Amerikalı olup yeğenlerini yanına aldırtırdı.

O dikey yükseliş için gerekli yolculukta her umut ya kişinin benliğini birlikte alıp götürür, ya da onu geride bırakır. Büyük çoğunluk umutlarının gerçekleştiğini görmez. Ama bu insanlar aynı zamanda umutları ile giden kendi istemlerini geri getirecek güçten yoksun olduklarını birden farkederler, tıpkı atalarının geldikleri yerlere dönemedikleri gibi. Manhattan her gün kendi umutlarının kurbanı olmaya boyun eğen insanların yaşadığı bir yerdir. Bundan da o insanların benzersiz keskin zekâları, olumlu değerleri hor gören tutumları ve sözde gerçekçilikleri ortaya çıkıyor.

Bununla birlikte, gerçekçilik bu yerle kanıtlanan bir şey değil. Çevrede görünen her şeyin yansızlığı ya da nesnelliği ortadan kalkmış durumda. Bu adadaki her alan ne kadar geometrik ya da eskimiş olursa olsun buradaki insanların umutları ya da bozgunlarıyla yüklü. Manhattan burada oturan herkes için aynı anda görülen bir düş ya da karabasana dönüşmüş. Burada hiçbir şeyin simgesel olmadığını söylemiştim. Düşlerin simgeleri ise ancak uyandıktan sonra çeşitli biçimlerde çoğaltılabilir. Düşte hiçbir şey simgesel değildir, her şey yalnız kendisidir. Yalnızca kendisi. Bununla birlikte, düşlerde her şey düş görene doğru dönmüştür — düş gören kimse düşü bir iç duygu gibi algılar. Manhattan'da, bu anlamda bize doğru dönmüş yüzü olmayan bir dış dünya yoktur; bundan dolayı da, hiçbir dış alan bize güven duygusu veremez. Milyonerler böyle bir güven duygusunun yerine geçecek şeyleri sanat yapıtlarının yüzlerinde, birtakım nesnelerde, Avrupa'dan getirttikleri yapılarda aradılar: Bu yüzeylerde insan kendini ve tarihi ayrı ayrı algılayabilecekti. Milyoner

olmayanlar içinse dışarda içinde yaşanacak hiçbir şey yok.

İşte Manhattan'ın acımasız çelişkisi buradan kaynaklanıyor. Madde burada kendine özgü nesnelliğini yitirmiş durumda. İnsanın iç benliği dışarıya doğru göçmüş. Dante Cehennemin çemberlerini anlatırken, kaybolmuş ruhların kendilerini nerede bulduklarını anlatmak için Hıristiyanlığın ahlak öğretilerinden aldığı bir lanetliler mimarisinden yararlanmıştı. Manhattan Cehennem değil, üstelik Dante'nin ahlak anlayışı da günümüzde geçerliliğini korumuyor.

Empire State Binası'nın üst katından, aşağı yukarı 300 metre yükseklikten, adanın hepsini görebilirsiniz. Durumu elverişli olan her Amerikalı öğrenciyi buraya çıkarıp, "Bak, aşağıdaki insanlara bak; karınca kadar küçük hepsi," diyorlar. Siz de çevrenizde, dizgi makinesindeki şekiller gibi aynı düzenlilikte daha bir sürü gökdelen görebilirsiniz. Yolun on beş metre aşağısında yeni bir kule için işçiler beton döküyorlar. Bu 300 metrelik yapı da zamanında karış karış yükselmiş. Güneye doğru baktığınızda İkiz Kuleler dedikleri yapılar daha da yüksek.

Kapitalizmin tarihinde Manhattan gereğinden fazla umutlandıkları için lanetlenmiş olan insanlara ayrılmış bir ada.

1975

GOYA: GİYİMLİ MAYA
ÇIPLAK MAYA

Kadın önce koltukta uzanmış yatıyor; üstünde süslü bir Maya giysisi var. Resmin adı bundan kaynaklanıyor. İkinci resimde ise aynı pozda, aynı koltukta, ama çıplak.

Bu resimler yüzyılımızın başında ilk kez Prado'ya konduğundan beri herkes aynı soruyu soruyor: Kim bu kadın? Alba Düşesi olabilir mi? Birkaç yıl önce Alba Düşesinin iskeleti mezarından çıkarılıp resimdeki kadına benzerliğini araştırmak için ölçüldü. Peki öyleyse, Alba Düşesi değil de, kim?

İlk akla gelen yaklaşım, soruyu önemsiz bir saray dedikodusu sayıp bir kenara atmak. Ama bundan sonra her iki resme de yakından bakınca, resimlerde gerçekten de bir gizin varlığını sezmemek olanaksız. Bunun sonucu olarak da sorulan sorunun yanlışlığını görüyoruz. Sorun kadının kimliği değil. Bunu hiçbir zaman öğreneceğimizi sanmıyorum; öğrensek bile çok daha bilge olmazdık. Sorulacak soru: Peki ama, neden? Eğer bu soruyu yanıtlayabilirsek, Goya üstüne bildiklerimiz biraz daha artabilir.

Ben kendi adıma şöyle bir açıklamadan yanayım. Çıplak resim için kimse poz vermedi. Goya ikinci resmi birinciye bakarak yaptı. Birinci resme bakarak kadını kafasında soydu ve tuale düşlediği figürü resmetti. Kanıtlara bakalım. Her iki poz arasında üstteki bacak dışında nedeni anlaşılamayan bir benzerlik var. Bu benzerlik ancak bir *düşünce*'nin ürünü olabilir: "Şimdi de onu elbisesiz düşünüp çizeceğim." Her iki resim için gerçekten poz verilmiş olsaydı daha çok farklılıklar görmemiz gerekirdi.

Daha da önemlisi, çıplak figürlü resmi inceleyip gövdenin değişik parçalarının nasıl görselleştirildiğine bakalım. Göğüsler ne kadar yuvarlak ve her ikisi de yukarıya kalkık duruyor. Uzanmış hiçbir gövdenin göğüsleri pek öyle durmaz. Bunun yanıtını giyimli resimde buluyoruz: Sütyenli ve korseli göğüsler tam çıplak resimdeki gibi duruyor sonra figür koltuğa çıplak uzansa da göğüslerin biçimi aynı kalıyor. Goya ipeği kaldırıp teni göstermek istemiş, ama biçim değişikliğini hesaba katmayı unutmuş.





Kolların dirsekten yukarısı için de aynı şeyi söyleyebiliriz, hele bize yakın olan için. Çıplak Maya'da bu kol olmayacak kadar değilse de gereğinden fazla şişman — bacağın dizkapaktan kalçaya kadar olan bölümü kadar kalın. Yine, giyimli resme baktığımızda nedenini görüyoruz. Goya kolu hesaplamak için ceketin kabarık omuzlarının altını ezberden çizmeye çalışırken kolun gerçek biçimini resmedeceği yerde giysinin altındaki kolu yalınlaştırıp çizmeye çalışmış, ama olmamış.

Giyimli Maya ile karşılaştırdığımızda Çıplak Maya'nın üstteki bacağı biraz döndürülüp öne çıkarılmış. Eğer bu yapılmasaydı, bacakların arasında bir boşluk kalacaktı ve gövdenin kayık biçimini andıran pozu yitirilecekti. Öyle olunca da, mantık ters işleyecek ve Çıplak Maya, Giyimli Maya'ya daha az benzemiş olacaktı. Ama, bacaklar gerçekte gördüğümüz biçimde döndürülmüş olsa o zaman kalçaların konumunun da gerçeğe göre değişmesi gerekirdi. Peki, çıplak figürün kalçaları, karnı, bacakları neden havadaymış gibi duruyor, neden gövdenin koltuğa göre hangi açıda yerleştiğini anlayamıyoruz; çünkü arkadaki bacağın konumu değiştirilmiş olsa da, öbür kalça ve bacak olduğu gibi giyimli resimden alınmış ve sanki ipek kumaş bir sismiş gibi kaldırılmış.

Gerçekten de, kadının gövdesinin yastıklara ve örtülere değen yatay çizgisi, koltuk altından ayak parmaklarına kadar, birinci resimde ne kadar inandırıcı ise, çıplak resimde o kadar yapay. Birinci resimde yastıklar ve örtüler gövdeye göre değişiyor, bazen gövdeye yapışmış gibi; böylece sanki görünüp kaybolan bir teğel çizgisini andırıyor. Çıplak resimde gövdeyle koltuğu ayıran yatay çizgi kırık hatlarla sağlanmış bir çıkartma çizgisi gibi burada. Gerçekte bir figürle çevresi arasında görülen birbirinin içine geçen çizgiler yok.

Çıplak Maya'da yüz gövdeden ileri fırlamış gibi duruyor. Bunun nedeni, bazı yazarların öne sürdüğü gibi, yüzün daha sonra yapılmış olması değil, çünkü bu yüz ressamın gördüğü, seyrettiği bir yüz, ezbere yapılmamış da ondan. Yüze ne kadar uzun süre bakarsanız, gövdenin o kadar belirsiz ve gerçek dışı olduğu, ortaya çıkıyor. Önceleri gövdenin parıltısı insanı yanıltıyor. Bu parıltıyı etin kendi ışığı sanıyorsunuz. Aslında söz konusu ışık daha çok bir hayaletin ışığına benzemiyor mu? Yüzüne dokunulabilir ama gövdesine değil.

Goya parlak buluşlar yapmış, üstün teknik yetenekleri olan bir ressamdı. Son derece hızlı hareket eden insan ve hayvan figürleri çizmiştir. Bunları modelden değil, ancak ezberden yaptığı açıkça ortadadır. Hokusai gibi, Goya da nerdeyse bilinçaltıyla nesnelerin nasıl göründüğünü biliyordu. Resim yaparken parmaklarının ve bileğinin hareketlerinde nesnelerin görüntülerinin ta kendileri vardı. Öyleyse Çıplak Maya'yı yaparken model kullanmaması nasıl oluyor da resmi bu kadar yapay ve gerçeklikten yoksun kılıyor.

Bence, yanıtı her iki resmi de Goya'ya yaptıran duyguda bulabiliriz. Belki de resim, o günlerde yeni bir görsel aldatmaca, bir çeşit skandal yaratmak için ısmarlanmıştı. Göz açıp kapayıncaya kadar bir kadının giysileri nasıl yok olabiliyor! Ama Goya hayatının o döneminde başka erkeklerin böylesi saçma isteklerini kabul edecek bir durumda değildi. Eğer bu resimler gerçekten ısmarlama yapıldıysa Goya'nın kendine göre birtakım kişisel nedenleri olmuş olabilir.

Peki, Goya, neyi gerçekleştirmek istiyordu? Başta herkesin yorumladığı gibi bir aşk ilişkisini açığa çıkarmak ya da kutsamak için mi yapıldı bu resimler? Eğer çıplak kadın resminin modelden yapıldığına inansaydık, o zaman bu nedene de inanırdık. Yoksa gerçekten yaşanmamış bir aşk ilişkisini yaşanmış gibi gösterip övünmek mi istemişti? Bu Goya'nın karakterine tümüyle ters düşüyor. Onun sanatının olağanüstü bir özelliği de resimlerinde palavranın izine bile rastlanmamasıdır. Bana kalırsa Goya birinci resmi bir dostunun, büyük bir olasılıkla da sevgilisinin bir portresi olarak yapmaya başlamış ama çalışırken birden kadını orada şık giysileriyle uzanmış kendisini seyreder görünce, onun çıplak olabileceği düşüncesi bir tutku olarak aklına takılmış olmalı.

Neden böyle bir düşünce "tutku"ya dönüşsün? Çünkü erkekler kadınları her zaman kafalarında bir çeşit oyun oynar gibi soyar dururlar. Acaba Goya'nın bu tutkusu kendi cinselliğinden korkmasından mı kaynaklanıyordu?

Goya'nın sanatında her zaman cinsellikle şiddeti birlikte gösteren bir eğilim vardır. Cadı resimleri bundan doğmuştur. Savaşın korkunçluğuna karşı çıkmasının bir nedeni de budur. Genellikle, savaşa karşı çıkmasının nedeni olarak İspanya'daki iç savaşlarda cehennemin ta kendisine tanık olması gösterilir. Bu, elbette doğru. Goya, savaş resimlerini yaparken bütün vicdanıyla

kendini savaş kurbanlarının yerine koymuştu. Ama aynı zamanda büyük bir korku ve çaresizlikle kendi içinde işkence yapan kişilere benzeyen bir kişiliğin de var olabileceğini görmüştü.

Aynı eğilim Goya'ya çekici gelen kadınların bakışlarındaki o acımasız gururda da yanıp tutuşur. Goya'nın resimlerini yaptığı düzinelerle yüzlerin (kendi yüzü de bunların arasındadır) yarı açık, kalın dudaklarında aynı eğilim alaycı bir kışkırtma gibi yanıp söner. Çıplak erkek resimleri de aynı nefretle yüklüdür! Erkeklerin çıplaklığı her zaman hayvanlıklarıyla dengelenmiştir. Akıl hastanesindeki deliler, yerlilerin yamyamlıkları, orospularla oynaşan papazlar, şiddet duygusunun doruklarını gösteren "kara" dizi dediğimiz resimler, bunların hepsinde de aynı eğilim karşımıza çıkar. Ama bu durum en sık ve düzenli olarak Goya'nın gövdeyi resimlemesinde görülebilir.

Bu olguyu kelimelerle anlatmak oldukça güç, ama şu da var ki, bu özellik Goya'nın aşağı yukarı yaptığı her insan resmini aynı zamanda yalnız Goya'nın yapıtı olarak tanımamızı sağlayan tek şey. Başka ressamların yaptıkları insan resimlerinde çizgiler nasıl o ressamların resimlerini öbür ressamlarınkinden ayırt etmemizi sağlıyorsa, buradaki etin kendi anlamı da Goya'nın resimlerini yalnız ona özgü kılıyor. Bu özellik her modele göre başka bir biçimde dışa vuruyor, ama her resimde aynı isteğin çeşitlemelerini görüyoruz: Ressamın ete duyduğu iştah eti yenebilecek bir nesne olarak görmesinde sonuçlanıyor. Bunu bir eğretileme olarak değerlendirmemize gerek yok. Etin yenilebilirliği nerdeyse kelimenin tam anlamıyla gerçeğin ta kendisi durumunda. Bazı resimlerde et tıpkı olgun bir meyve gibi yenmeye hazırdır. Bazı resimlerdeyse et açlıktan gözü dönmüş, yemeye hazır gibidir. Genellikle bu eğilim — ki bu Goya'nın yoğun psikolojik üstünlüğünün en önemli dayanak noktasıdır — etin her iki özelliğini de aynı zamanda akla getirebiliyor: Yeme ve yenilme. Goya'nın bütün o canavarca korkuları böylece özetlenebilir. En çok korktuğu görüntü Şeytan'ın insanları yiyip bitirmesidir.

Aynı açıyı son derece sıradan bir resim olan kasap dükkanındaki masa resminde de görebiliriz. Dünyada bildiğim bütün ölü doğa resimleri içinde hiçbir resim bana bir et parçasının biraz önce yaşayan, duyarlı bir gövdenin parçası olduğunu hem duygusal, hem de sözlük anlamıyla "kasaplık" sözcüğüyle özdeşleştirerek gösteremez. Bu resmin korkunçluğu hayatı boyunca eti sevmiş bir

adam tarafından yapılmakla birlikte aslında bir ölü doğa resmi *olması*'dır.

Eğer yanılmıyorsam, eğer Goya Çıplak Maya resmini kadını çıplak olarak kafasından atamamasının acısıyla, kadının etinin kışkırtıcılığını kafasından silkip atamadığı için yaptıysa, resmin neden o kadar yapay göründüğünü açıklayabiliriz. Goya bu resmi kendi içindeki hayaleti kovmak için yapmış olmalı. Tıpkı öbür resimlerdeki yarasalar, köpekler, cadılar gibi bu resimdeki kadın da "aklın uykusunda" ortaya çıkan canavarlardan biridir. Bu kadın onlardan farklı olarak kendisine istek duyulduğu için güzeldir de. Ama gene de Goya o kadından bir hayaletten kurtulur gibi kurtulmak için, kadının kendi yaşantısındaki değerini anlatabilmek için, onun giyimli resmine en benzer bir biçimde görüntülemek zorundaydı. Goya çıplak bir kadın resmi yapmak istememişti. Giyimli bir kadının içindeki çıplak kadının hayaletini yapmak istemişti. İşte onun için kadının giyimli resmine bağlı kaldı ve işte onun için her zamanki yaratıcı dehasını o kadar korkusuzca ortaya koydu.

Ben, Goya'nın bu iki resmi, şimdi sözünü ettiğim biçimde yorumlamamızı istediğini sanmıyorum. Goya resimlerin yalnızca göründüğü gibi değerlendirileceğini düşünmüş olmalı: Giyimli kadın, çıplak kadın. Benim önermek istediğim, herhalde, çıplak kadın resminin bir *buluş* olduğudur. Çünkü Goya kendisini ürküten isteklerinden, hayaletten, arındırmak için bir çıkış noktası olarak bu iki resmi yapmayı sanatçı olarak yaratıcılığı ve duygusal yaşantısı bakımından gerekli bulmuş olmalı.

Acaba, bu iki resim bize neden bu kadar modern geliyor? Kadının bu iki resme modellik yapmayı kabul ettiğini düşündüğümüz zaman, onun Goya'nın sevgilisi olduğunu varsaymıştık. Ama bizim için resimlerin gerçek gücü biriyle ötekinin arasında *çok az* bir fark olmasından kaynaklanıyor. Tek fark kadın birinde çıplak, ötekinde değil. Bu gerçeğin her şeyi değiştirmesi gerekir, ama aslında yalnızca bizim resmi görme biçimimizi değiştiriyor. Kadının her iki resimde de yüzündeki ifade aynı, pozu aynı, bizde aynı uzaklık duygusunu uyandırıyor. Geçmişteki bütün görkemli çıplak resimleri bizi yaşadıkları dönemleri paylaşmamız için kendi altın çağlarına çağırırlar: Çıplaktırlar, çünkü bizi baştan çıkartıp yeniden yaratmak isterler. Maya ise çıplaktır, ama bizimle ilgilenmemektedir. Sanki görüldüğünün farkında değildir, sanki

biz onu bir anahtar deliğinden gözlüyoruzdur. Belki de kendi giysilerinin birden görünmez olduğunun farkına varmamıştır dersek daha doğru konuşmuş oluruz.

İşte bu noktada, daha birçok noktalarda olduğu gibi, Goya geleceğin bir habercisi gibi çalışmıştır. Goya çıplak kadını bize ilk kez bir yabancı olarak göstermiştir; bunu cinselliği gizdeşlikten ayırmak için; cinsel enerjinin yerine cinselliğin estetiğini koymak için yapmıştır. Enerji doğası gereği bütün sınırları kırar atar: Estetiğin işleviyse bu sınırları kurmaktır. Goya, değinmeye çalıştığım nedenlerden ötürü kendi adına enerjiden korkmuş olabilir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ise cinsellik estetiği dediğimiz şey tüketici toplumları sürekli kışkırtıyor, onları birbirleriyle yarış içinde ve doyumsuz tutmaya yardımcı oluyor.

MODIGLIANI'NİN AŞK ABECESİ

Fotoğraflarda gördüğümüz adam gerçekten kendi yalın tanımına uyuyor: Livorno doğumlu, Yahudi, ressam. Üzgün, canlı; hem öfkeli, hem uysal; görünüşünü hiçbir zaman doldurmayan, hep görünenin ardındakini arayan bir adam. O görmeyen gözleri çizen adam — gözler çoğu zaman kapalı, açık olduklarında da, ya gözbebekleri ya da irisleri olmayan, ama gene de yokluklarıyla bizimle konuşan gözler. Gizdeşliği her zaman büyük uzaklıkları aşmak zorunda kalmış bir adam. Belki de müzik gibi bir adam, hem görünenin yanında, hem görünenin ötesinde. Her şeye karşın bir ressam.

Sanırım modern ressamlar arasında van Gogh'la birlikte en çok sayılan ressam olmalı Modigliani. Bunu kelimenin sözlük anlamıyla kullanıyorum: En çok sayıda kişinin saygıyla seyrettiği ressam demek istiyorum. Acaba şu anda kaç Modigliani kartpostalı kaç duvarda asılı duruyordur? Özellikle de gençlere çekici geliyor Modigliani. Art arda gelen genç kuşaklara.

Bu yaygın ün müzeler ya da sanat uzmanlarınca pek o kadar da desteklenmiş değil. Sanat dünyasında son kırk yıldır, altmış yıl önce ölmüş olan Amadeo Modigliani kabul edilmiş, sonra da bir yana bırakılmıştır. Bu anlamda, hiçbir destek olmadan bağımsız bir üne kavuşan tek yirminci yüzyıl ressamı sayabiliriz kendisini. Kültür simsarları olmadan. Eleştirmenlerin kanadı altına girmeden. Peki bu neden böyle olmuştur?

Resimlerinin kendilerini ele aldığınızda, fazla bir açıklama gerektirmediklerini görürsünüz. Onun yerine bir sessizlik, bir çeşit dinleme isteği uyandırırlar kişide. Çözümlemelerin çeşitlemeleri burada her zamankinden daha da gösterişçi bir nitelik kazanır. Ama gene de sorunun yanıtını resimlerden çıkarmamız gerekiyor. Bunu kitlelerin beğenisinin sosyolojisiyle açıklamak pek yeterli olmasa gerek. "Modigliani Efsanesi"ni de fazla ciddiye almamalı. Yaşamöyküsü kolayca filmleştirilebilecek, ya da yankılar yaratacak bir roman niteliğinde; Montparnasse, Montparnasse

olduğu günlerde "lanetli ressam" denince bir tek onun akla gelmesi, hayatına giren kadınların çokluğu, yoksulluğu, kendini kurtaramadığı alışkanlıkları, erken ölümü, ölümünün ardından şimdi Père Lachaise mezarlığında yanına gömülmüş olan son arkadaşı Jeanne Habuterne'in kendini öldürmesi: Bütün bunları artık herkes çok iyi biliyor. Ama resimlerinin bunca kişiye bir şey anlatmasıyla bunların çok az ilgisi var.

İşte bu noktada Modigliani ile van Gogh'un durumları birbirinden ayrılıyor. Van Gogh'un efsaneleşen hayatı resimlerine de girmiş, onda iki heyecan birbirine karışmıştır. Buna karşılık, Modigliani'nin resimleri ilk bakışta tanınsalar bile, son derece adsızdırlar. Resimlere baktığımız zaman, ressamdan ya da karşılaştığı güçlüklerden bir iz değil, bunun dışında bitmiş bir görüntüyle karşılaşırız. Bitmişliği resme bir çeşit dinlenebilirlik kazandırmıştır. Böylece ressam ortadan kaybolur ve görüntünün içinden yavaş yavaş konu bize yaklaşır.

Resim tarihinde Holbein, Velasquez, Manet gibi ressamların portrelerinde bize portreleri yapılan kadın ve erkekler tanıtılmaktadır — aralarında Fra Angelico, Goya ve Modigliani de olan başka bir bölük ressamın portrelerinde ise o kadın ve erkekleri biz önceden tanıyormuş da şimdi yeniden görüyormuş gibiyizdir. Modigliani'nin sözünü ettiğim özel çekiciliğini kuşkusuz ressam olarak kullandığı yönteme bağlayabiliriz. Yalnızca onun teknik yaklaşımından söz etmiyorum. Görüşünün görüneni nasıl değiştirdiğine değinmek istiyorum. Her türlü resim, "hiperrealizm" bile, görüneni değiştirir.

Ancak bir resmin yapılış yöntemini inceleyerek ve görüneni nasıl değiştirdiğini görerek o resmin görüntüsünün yönünü, bu yönün bize nasıl ulaştığını ve nasıl bizim ötemize geçtiğini anlayabiliriz. Her resim bize uzaklardan gelir (birçok resim de bize ulaşamaz bile), bununla birlikte, bizim o resmi tam anlamıyla algılayabilmemiz için resmin geldiği yöne bakıyor olmamız gerekir. Bu yüzden bir resmi görmeyle bir nesneyi görme aynı şey değildir.

Düz bir yüzeye çizilmiş bir eğri —düz çizgi değil — bu görünümüyle bile çizilmiş görüntü dediğimiz şeyin özel gücüyle neler yapılabileceğini bize gösterebilir. Eğri çizildiği zaman, yüzeyin üzerinde C harfi gibi görünür, ama aynı zamanda o yüzeyden çıkıp ona yaklaşan bir oylumla, örneğin, bir çakıl taşı,

bir portakal, bir omuzla doldurulabilir.

Modigliani her resme eğrilerle başlardı. Bir kaşın, omuzların, başın, kalçanın, parmak boğumlarının eğrileriyle. Sonra saatlerce çalışıp düzeltmeler, inceltmeler, araştırmalar yapar, o eğrinin çift işlevini yakalamaya ve kaçırmamaya çalışırdı. Modigliani aynı anda hem bir harf, hem de bir gövde olabilecek eğriyi arıyor, bu eğriyle resimdeki kişiyi tanıyanlara onun adını söylemek istiyordu. Hem sözcük, hem de somut bir varlık olan adı. ANTONIA.

Kübizm dönemindeki kolaj çalışmalarında ressamların resimlerine sözcükler, hatta harfler koymaları pek aykırı bir şey sayılmazdı. Bu yüzden Modigliani de aynı şeyi yaptığında, bunu fazla önemsememiz gerekmez. Ama gene de, Modigliani harfleri ne zaman resmine kattıysa, bu hep modelin adı olmuştur. Harfler de resmin yapmak istediğini kendi açılarından gerçekleştirmeye, modeli akla getirmeye çalışırlar.

Daha önemli ve anlamlı bir özellik ise, resimde sözcükler olmadığı zaman da, Modigliani'nin resimlerindeki eğriler, resimlerin başlangıcını oluşturan eğriler, hem harfler gibi iki boyutlu, hem de bir yanak ya da göğüs çizgisi gibi üç boyutludur. Modigliani'nin yaptığı her resme bir siluet özelliği veren de budur. Aslında, Modigliani'nin figürleri bir çeşit ışık saçarlar ve başka başka açılardan da herhangi bir siluetin tam karşıtıdırlar. Ama siluet dediğimiz şey de hem bir nesne, hem de iki boyutlu bir göstergedir. Siluet hem yazı dili, hem de varoluştur.

Şimdi bir de Modigliani'nin resminde ilk eğrilerden başlayıp titreşim dolu, durağan, bitmiş görüntüye ulaştığı uzun ve çoğu zaman şiddet dolu süreci gözden geçirmeye çalışalım. Bu süreç boyunca, içgüdüsel olarak neyi bulmaya çalışıyordu? Modigliani baktığı canlı, ama ölümlü biçimde kalıcı olacak bir harfi, bir markayı, bir biçimi arıyordu.

Böyle bir biçimi bulabilmesi pek çok sayıda düzeltinin, yeniden ele alınmış yalınlaştırmaların sonucudur. Modigliani, birçok ressamın yapmadığı gibi, resmine önceden yalınlaştırılmış bir desenle başlardı. Bunu izleyen süreç ise canlı örneğin giderek karmaşıklaşması ve resme dönüşmesi olurdu. "Oturan Gömlekli Çıplak" (1917), "Oturan Elvira" (1918), "Güzel Romalı" (1917) ya da "Chaim Soutine" (1916) gibi başyapıtlarında yalınlaştırma ile karmaşıklık arasındaki diyalektik büyüleyici bir niteliğe bürünür: Gözümüzün gördüğü şeyler yalınlık ve karmaşıklık

arasında bir saatin sarkacı gibi durmadan gider gelir.

İşte bu noktada da Modigliani'nin bu çok önemli görsel özgünlüğü ortaya çıkar. O, resim sanatında yeni yalınlaştırma yöntemleri bulmuş bir ressamdır. Ya da, bence, daha açık söylememiz gerekirse, modelin belli bir zaman diliminde ve belli bir pozda kendisine yeni yalınlaştırma olanakları yaratmasını sağlamıştır. Bunu gerçekleştirince de, biçim, uydurulan yalınlaştırılmış harfin bir parçası, örneğin masaya dayanmış bir kol, bir kalçanın üstünde duran bir dirsek, üst üste atılmış bir çift bacak, işte bu biçim ya da biçimler, resim yapılırken yalnız bir kez çizilmiş bu biçimler, yuvasında dönen bir anahtar gibi yerine oturur, böylece o kollara ve bacaklara sonsuza dek hayat kapıları açılmış olur.

Uydurulmuş bir harf, bir adın baş harfleriyle yapılmış bir marka, bir ad, bir anahtarın yandan görünüşü — bütün bu karşılaştırmalar bir şeyin altını çizer: Modigliani'nin resimlerinde gördüğümüz o şaşmaz simgesel niteliğin. Peki, ya kullandığı renkler? Renkleri de, çizgileri ve eğrileri gibi anında tanınma özelliği taşır. Bir o kadar da şaşırtıcıdırlar. En azından iki yüzyıldır kimse insan gövdesini onun kadar içinden aydınlık saçan bir özellikle çizmemiştir. Bir de Modigliani'yi kafamızda Tiziano ve Rubens'le karşılaştırırsak, o zaman renk kullanımında kendisine özgü tutumun ne olduğu daha iyi ortaya çıkar. Modigliani'nin renk kullanımının çizgilerinin özelliğini tamamlayan bir yanı vardır.

Renkleri en duyusal ve gizemli bir biçimde şimdiki zamanla birleştirir, renkler dokunulabiliri, boşlukta yer almış olanı kavrar, aynı zamanda da ondan bir simge oluşturur. (Renklerdeki bu ışıldamayı, bu parıltıyı nasıl gerçekleştirirdi acaba?) Gövdenin parıltısı simgesel bir gizdeşlik alanına dönüşür. Bu parıltı aynı zamanda, hem gövdenin kendisi, hem de başka bir kişinin gözüyle, gövdenin sevgiyle görülen havasıdır. Bu sözleri söylerken, bir başka kişinin yalnız ya da salt cinsel anlamda sevgili olduğunu söylemek istemiyorum. Modigliani'nin gövdeleri Tiziano ya da Rubens'in gövdelerinden daha üstündürler. Belki Modigliani'nin gövdeleriyle Botticelli'nin gövdeleri arasında benzerlikler bulunabilir, ama Botticelli'nin sanatında simgeler ve söylenceler topluma dönüktür; çünkü Botticelli'nin sanatı toplumsaldır. Modigliani'nin sanatı ise kişisel ve özeldir.

Eleştirmenler Modigliani'nin sanatındaki (Modigliani sanatçı olarak gerçek özgürlüğüne otuz yaşında, ölümünden yedi yıl önce kavuştu) etkilenmelerden söz ederken, İtalyan primitiflerini, Bizans sanatını, Ingres'i, Toulouse-Lautrec'i, Cézanne'ı, Brancusi'yi, Afrika yontularını anarlar. Afrika yontularının Modigliani'nin yontuculuğunda gerçekten büyük etkisi olmuşsa da, bence resmiyle karşılaştırıldığında yontuları pek o kadar önemli sayılmaz. Yontular bir çeşit kalıp olmaktan, konunun ruhunun bir türlü dışa açılamadığı kalıplar olmaktan öteye geçemez. Konumuz olan görsel diyalektik özelliklerden hiçbiri yontulara kolayca uygulanamaz.

Bence, Modigliani'nin sanatının başka bir sanatla yakın bir bağı varsa, o da Rus ikonlarıyla olan yakınlığıdır. Gerçi burada dolaysız bir etkilenme olduğunu sanmıyorum. Bu köklü benzeşme bir üslup benzeşmesi değildir. Belki arada bir figürlerin dış çizgilerinde yüzeysel bir benzeşme görülebilir, ama genellikle ikon figürlerinin dış çizgileri daha yumuşak, daha az gergindir. İkonlardaki figürlere soylulukları önceden verildiği için, onların her keresinde yeniden kurtarılmaları gerekmez. İkonlarla Modigliani'nin resimlerindeki benzeşmenin figürlerin varlıklarındaki nitelikten kaynaklandığı söylenebilir.

Figürler oldukları yerde dururlar. Geri çağrılmışlardır ve beklemektedirler. Öyle bir sabır ve öyle bir huzurla beklerler ki, nerdeyse her şeyden vazgeçmiş, öyle duruyorlardır. Vazgeçtikleri şeyse zamandır. Bu figürler denizin sonsuz dalgalanmasından önceki kıyı şeridi nasılsa, öyle dururlar. Her şey olup bittikten sonra bile, onlar öylece oradadırlar. Bu uzaklık aslında bir üstünlük değil, bir çeşit her şeyi örtme duygusudur — bir evin içindekilerin üstünü örten dam gibi. Varlığı bir çeşit yokluk niteliği taşır. Bütün bunlar birinci aşamadadır. İkinci aşamada, resme bakan kişinin aklına girdikleri anda — onların beklediği andır bu — varlıklarını şimdi olduklarından çok daha fazla duyururlar.

Bu benzerliğin gereğinden fazla ileri götürülemeyeceği de açıktır. Bir yandan geleneksel inançlardan kaynaklanan dinsel görüntüler, öte yandan ise yalnız ve fırtınalı bir modern yaşama biçiminden koparılmış din dışı görüntüler. Gene de, Modigliani'nin Max Jacob'un gizemli şiirine duyduğu hayranlığa, okuduğu

şeylerin çoğuna, resimlerine verdiği adlara bakarak hiç değilse kendisinin bu karşılaştırmayı şaşırtıcı bulmayacağını söyleyebiliriz.

Şimdi başlangıçta sorduğum sorunun karşılığını vermeye çalışmadan önce, şu ana kadar dikkatimizi çeken şeylerin bir özetini yapmak istiyorum. Modigliani, konularına resimlerinin ad vermesini istiyordu. İstiyordu ki, resimlerinde hem bir marka, işlenmiş baş harfler gibi bir simgenin değişmezliği, hem de insan teninin değişkenliği, yaratılış özellikleri ve sezgisi olsun. Resimlerinin modelini anımsatmasını ve onu yaymasını, ama bunu da hem kendisinin, hem de resme bakanın imgeleminde ve belleğinde bir hava olarak yaymasını istiyordu.

Modigliani resimlerinin hem insan tenine hem insan ruhuna seslenmesini istiyordu. En iyi yapıtlarında da, yalnızca yoğun bir özlem aracılığıyla değil, kullandığı ressamlık yöntemiyle bunu gerçekleştirmişti.

Resimlerinin bu kadar benimsenmesinin nedeni aşktan söz etmeleridir. Çoğu zaman açıkça, kimi zaman da daha örtülü bir biçimde cinsel aşktan. Birçok ressam sevgililerin resimlerini yapmıştır. Picasso gibi bazı başka ressamlar da kendi isteklerinin titreşimiyle yönlendirilmiş sevgili görüntüleri çizmişlerdir. Modigliani ise seven birinin resimde sevgilisini yarattığı resimler çizmiştir. (Kendisi ile modeli arasında bir duygu bağı olmadığı zaman, resimleri başarılı olmamış, yalnızca birtakım karalamalar ortaya çıkmıştır.)

Modigliani'nin bütün bunları kof duygululuğa düşmeden başarmasının nedeni olağanüstü özenli çalışmasıdır. Sorunun, aşkın sevgiliyi birtakım yollarla nasıl görselleştirdiğinin yapısal kurallarını ve görme biçimlerini bulup göstermek olduğunu biliyordu. Romantik aşkla, sevgiliyi baştan çıkarmayla ilgileniyordu; resimleri âşık olmanın resimleridir. Örneğin, Modigliani'nin resimleri Rembrandt'ın iki insan arasındaki yakınlığı ve birleşmeyi simgeleyen aşk resimlerinden başkadır.

Bununla birlikte, Modigliani romantiklerde sık sık görülen belli birtakım kalıplara, simgelere, davranışlara, gülümseyişlere ve anlatım biçimlerine karşı çıkmıştır. Çoğu zaman gözlerdeki bakışları yok etmesinin nedeni de büyük bir olasılıkla budur. En

güçlü resimlerinde herkesçe bilinen karşılıklı aşkı simgeleyen göstergelerle ilgilenmemiştir. Yalnızca aşkın sevgiliyi kendi gözünde nasıl algıladığını ve bunu bize nasıl ilettiğini göstermiştir. Resim modeli nasıl yoğunlaştırır, yayar, çevreden ayırır ve bir ad gibi hem bir simgeye, hem de varoluşa dönüştürür. ANTONIA.

Her şey tenle, gövdeyle, ruhu saran gövdenin yüzeyiyle başlar. Gövde ister çıplak olsun, ister örtülü, ten ister bir tüy, ister giysinin yakası, bir sırt ya da bir bacakla çevrelenmiş olsun, pek bir şey değişmez. Gövdenin kadın ya da erkek gövdesi olması da önemli değildir. Bütün sorun ressamın kafasındaki yakınlık sınırını aşıp o başdöndürücü yumuşaklığın başladığı noktaya varıp varmadığıdır. Her şey ten ve onu çevreleyen şeyle başlar. Ve her şey orada tamamlanır. Bu çevrenin çizgisinde ise Modigliani'nin sanatının kumarını buluruz.

Peki, nedir bu kumarda göze alınan? Eski, hem de çok eski bir buluşma. Sınırlı ile sınırsızın, ölümlü ile ölümsüzün buluşmaları. Bu karşılaşma, bu yinelenen buluşma, bildiğimiz kadarıyla, yalnız insan kafasında ve yüreğinde oluşur. Hem çok karmaşık, hem de çok yalın bir şeydir. Sevilen ölümlüdür, ama uyandırdığı duygular ölümsüz. Entropi yasasına (her şeyin giderek etkisizleşmesine) karşı çıkarabileceğimiz tek şey aşkın inancıdır. Ama her şey bu kadarla bitseydi, o zaman bir çevre çizgisi olmaz, bir kaynaşma, iki tarafın birleşmesi söz konusu olurdu.

Sevilen kişi aynı zamanda tek, belirgin, ayrı bir varlıktır. İnsan sevdiğini, genel geçer değerlerin ötesinde, ne kadar yakından tanımlamaya çalışırsa, o kadar daha yakından sever. Çizilen sınır çizgisi karşıtlığın bir kanıtıdır. Çizginin içinde kalanın ölümlülüğünün ortaya çıkardığı duyguların ölümsüzlüğüdür anlatılan. Modigliani'nin figürlerindeki ve yüzlerindeki sık sık rastlanılan uzatılmışlığın temelinde yatan neden budur. Bu figürlerin olduklarından daha uzun çizilmesi onların en eksiksiz bir tanımını yapmanın, onlara daha yakın olma isteğinin bir sonucudur.

Peki, ya sonsuz olan? Modigliani'nin resminde sonsuzluk ikonlarda olduğu gibi uzamdan çıkar, zamanı aşmak için zamanın içine girer.Ölümsüz bir gösterge, bir simge arar kendine:herhangi bir dildeki bir ada bağlar kendini. Dil ise, gövdenin tersine kalıcıdır. ANTONIA.

Modigliani'nin bütün gizinin ya da sanatıyla anlatmak istediklerinin hepsinin âşık olmakla eşanlamlı olduğunu söylemek istemiyorum. Ama ikisi arasında bir benzerlik olduğunu belirtmek istiyorum. Belki de sanat kuramcılarının gözünden kaçan işte bu benzerliktir. Ama odalarını Modigliani'nin kartpostallarıyla süsleyenler ne yaptıklarını çok iyi biliyorlardır.

MOSKOVA'DA BİR MEZARLIK

Karlar ancak bir hafta önce erimişti: Toprak çok erken uyanmış birinin yüzü gibi karmakarışıktı. Yer yer yeni çimenler bitmeye başlamıştı, ama genellikle geçen yılın çimenleriydi göze görünen: İncecik, cansız, nerdeyse beyaz çimenler. Gereğinden erken uyandırılmış toprak düşe kalka pencereye doğru yaklaşıyordu. Olağanüstü geniş gök, bembeyaz ve ışık içinde, sakin bekliyordu. Gök hikâyeler anlatmıyor, şakalar yapmıyordu. Yeryüzüyle gökyüzü her zaman bir ikili oluştururlar.

Yerle gök arasında rüzgâr esiyordu. Kuzeydoğudan başlayıp doğuya doğru kayan bir rüzgârdı bu. Hiçbir özelliği olmayan, sıradan bir rüzgâr. İnsanlar paltolarının yakalarını sımsıkı düğmeliyorlar, kadınlar başörtülerini daha bir sıkı bağlıyorlardı, ama koca ovada görünen milyonlarca minik subirikintisine vızgeliyordu bu rüzgâr. Toprak çamur rengi bir şal örtmüştü omuzlarına.

Batağa dönüşmüş toprağın üstünde irili ufaklı cins cins kargalar kendilerini rüzgâra bırakmış, alçaktan uçuşuyorlardı. Şimdi karlar eridiğine göre, solucanlar ortaya çıkacaktı. Çamurlu yolda kamyonlar çakıl taşıyordu. İki inşaat alanından birinde bir vinç iskelet halinde, dört yanı boş dördüncü kata çimento kirişler taşıyordu. Orada, yerle gök arasında, hiçbir şey tam anlamıyla bitirilemeyecekti.

Bazıları arabayla, çoğu da kamyonlara ya da eski otobüslere doluşmuş bir sürü insan gidip geliyordu. Görünürde bir şehir yoktu. Ama insan çok da uzakta olmayan bir şehrin varlığını sezebiliyordu: Çünkü çevrenin sessizliği öyle dipsiz bir sessizlik değildi, derinliği olmayan bir sessizlikle çevriliydiniz.

Bir ara, otobüslerden birinden yirmi kişi indi, en son inen dört kişi bir tabut taşıyorlardı. Yüzleri, öbür gruplardaki insanların yüzleri gibi kapalı ama kilitli değildi. Her yüz kapısını kapamıştı — ama her biri içinden bildiği bir gerçekle konuşuyor gibiydi.

Tabutu o ölgün çimenlerin üstünden taşıyıp generallerin

birlikleri denetlerken daha iyi görünmek için çıktıkları tahta yükseltilere benzeyen bir yükseltinin üstüne koydular. Tam o sırada, rüzgârdan korunmak için oralardaki bir kulübeye sığınmış olan bir kadın boynunda taşıdığı fotoğraf makinesiyle dışarı çıktı. Kadın son-veda fotoğrafları çeken uzman bir fotoğrafçıydı. Gelenler tabutun kapağını açıp tahta yükseltinin alt basamaklarından birine içindeki kadını, yüzü fotoğrafçıya hafif dönük olarak yerleştirdiler. Tabutta yatan kadın yetmiş yaşlarında görünüyordu. Aile ve dostlardan oluşan grup yükseltinin merdivenlerinde yerlerini aldılar.

Fotoğraf hayatın akışını durdurduğu için, her zaman ölümle flört eden bir özellik taşır. Ama orada geçici çalışan veda fotoğrafları uzmanının tek kaygısı kimseyi çekeceği fotoğrafın dışında bırakmamaktı. Fotoğraflar siyah beyaz çekiliyordu. Tabutun çevresindeki sarı nergisler açık gri çıkacaktı. Fotoğrafçı sağda duranlara başıyla biraz yaklaşmalarını işaret etti.

Vizörden görünen görüntü pek o kadar da yaslı bir görüntü sayılmazdı. Orada bulunan herkes acının kişisel ve dinmeyen bir duygu olduğunu, bundan kurtuluş olmadığını çok iyi biliyordu, ama onlar o anda çektirilmesi gereken belge niteliğinde bir fotoğraf için poz vermekteydiler ve bunun yasla hiçbir ilintisi yoktu. Gruptaki herkes gözünü kırpmadan makineye bakıyordu, tabutta yatan sanki o yaşlı kadın değil de, beşiğinde uyuyan bir bebek, avcıların vurduğu bir yaban domuzu, ya da takımlarının kazandığı bir kupa olabilirdi. Vizör işte böyle bir görüntü veriyordu.

Mezarlık çok büyüktü ama düz olduğu için farkedilmesi çok güçtü. Hiç değilse bir kere ölüler burada birbirleriyle eşit tutulmuşlardı. Ne olağanüstü bir anıt mezar, ne de umutsuz bir heykel vardı çevrede. Yeni çimenler bitmeye başlayınca, bütün ölüler eşit olarak paylarını alacaklardı yeşillikten. Birkaç mezarın çevresinde çimenlerin boyunu geçmeyen alçak parmaklıklar vardı. Parmaklıkların içine küçücük masalar ve sıralar konmuştu. Bütün kış boyunca bu masalar ve sıralar karın altında gömülü kalmışlardı, tıpkı eski Mısır'da ölülerle birlikte görülen aynalar ve takılar gibi. Buradaki fark karlar eridikten sonra masaların ve sıraların başka dirilerin de işine yaramasıydı.

Ölülerin gömüldüğü alan aşağı yukarı yarım dönümlük parsellere bölünmüş ve numaralanmıştı. Numaralar kalemle

küçük tahta parçalarına yazılmış, tahtalar çubuklara çakılıp toprağa saplanmıştı. Bu tahtalar da kışın, karın altında gömülü kalmışlardı.

Bazı mezarların başucundaki taşlara camlatılmış oval kemik çerçeveler içinde fotoğraflar konmuştu. Bir insanı öbüründen nasıl ayırdediyoruz, hiç düşündünüz mü? Dış görünüşteki ayrımlar o kadar az ki, iki serçe arasındaki ayrım gibi diyelim. Ama işte bu küçük ayrımlar bize bir insanı çok özel; nerdeyse gökler kadar büyük ve tek kılıyor.

Her kıtada aynı şakaları yapan mezarcılar burada da bir sürü yeri kazıp toprağı yanlara yığmışlardı. Toprağın kekremsi bir kokusu vardı.

Mezarlık 1960'larda açılmıştı, en küçük numaralar ilk gömülenlerindi. Her parselde hem genç ölenler, hem de yaşlanıp ömürleri bitince ölenler vardı. Ama ilk parsellerde yatanların büyük bir çoğunluğu kırk ya da elli yaşlarını biraz geçince ölenlerdi. Bu adamlar ve kadınlar savaş yılları ve savaş yıllarının sonrasını yaşamış; genç ölmek için savaşı atlatmışlardı sanki. Bütün hastalıklarla doktorlar ilgilenir, bazı hastalıklarla ise tarih.

Ak kayınlar çabuk büyüyen ağaçlardandır; bu mezarların arasında da büyümüş ve büyümekte olan bir sürü kayın vardı. Yakında bu ağaçların yaprakları yeşerecek şimdi dallarından yün tiftiği gibi sarkan kan kırmızısı çiçekler kekremsi kokulu toprağa dökülecekler di. Bütün ağaçlar arasında bunlar belki de çimen türüne en yakın türdür. Ufak tefek, yumuşak, ince görünüşlüdürler; eğer bir çeşit süreklilik duygusu yaratıyorlarsa, bu çınar ve ıhlamur ağaçlarındaki dayanıklılık ve uzun ömürlülükle karıştırılmamalı. Kayınlar uçucu ve çoğalan türdendirler — tıpkı sözcükler gibi, toprak ile gök arasında sürüp giden bir diyalog belki de.

Ağaçların arasında birtakım yüzler de görebilirdiniz, hayatta olanların yüzleri. Biraz önce resim çektirmiş olan aile ellerinde sarı nergislerden çelenkler taşıyorlardı; çiçeklerin sarısı haykıran ağıtları çağrıştırıyordu. Kapak son bir kez tabutun üstüne yerleştirildi, sonra da çivilendi.

Biraz ötede, orta yaşlı bir kadın diz çökmüş, mutfağının yerlerini temizler gibi bir mezarı temizliyordu. Toprak su içindeydi, kadın ayağa kalktığı zaman iri dizleri yağmur suyuyla ıslanmış, kapkara olmuştu.

Uzakta traktörler çakıl dolu romörkleri çekiyorlar, vinçler

beşinci kata çimento taşıyorlardı. Hiçbir şeyin hiçbir zaman bitmeyeceği yerdeki kargalar da kendilerini rüzgâra koyvermiş savruluyorlardı.

Tahta masalardan birinde bir çift oturuyordu. Kadın bir gazete kâğıdına sardığı zembilinden bir şişe ve üç bardak çıkardı. Kocası üç bardağı da doldurdu. Toprağın altında yatan adamla birlikte içmeye başladılar; ölünün votkasını çimenlerin üstüne döküyorlardı.

Son-veda resimleri uzmanı bu arada bir düzine resim daha çekmişti. Bir meslektaşı onu kulübesindeki telefonla aramış kanalı geçen köprünün oradaki mağazaya yağmurluk dağıtıldığını haber vermişti. Kadın, gece evine dönerken mağazaya uğrayıp oğluna uygun bir şey bulabilirse iyi olacağını düşünüyordu. Bu kez vizörden görünen tabut küçücüktü, içindeki çocuk on yaşında ya var, ya yoktu.

İlk parsellerden birinde yağmurluk giymiş bir adam bir kayın ağacına dayanmış, yumrukları ceplerinin en derin köşesinde, hıçkıra hıçkıra ağlıyordu. Birkaç su birikintisine bulutların izi düşmüştü. Öbür birikintilerin içine de toprak dolmuş, çamurlanan bu birikintilerin saydamlıkları kalmamıştı. Ağlayan adam bir şey hatırlamış gibi başını kaldırıp gökyüzüne baktı. Yoksa, bir gece ikisi de içip sarhoş olduklarında, anılarını burada birlikte mi tazelemişlerdi?

Birtakım sorular ve yarım yamalak yanıtlarla, mezarlığa gelmiş olan ölünün yakınları ya da ziyaretçiler ölümlerin, ölümlerin olduğu kadar, kendi hayatlarının anlamını bulmaya çalışıyorlardı; tıpkı kendilerinden önce, şimdi orada yatanların yaptığı gibi. İşte insanın bu düş ve düşünme gücü, her şeyin ve herkesin katkıda bulunduğu bu tutku, hiç sona ermeyecek. Ne Moskova'nın 30 km güneyindeki Khovanskoy Mezarlığı'nda, ne de dünyanın başka bir yerinde.

1983

RESİM VE ZAMAN

Resimler durağan nesnelerdir. Bir resme, değişik günleri ya da yılları kapsayan bir süre içinde, tekrar tekrar bakmanın benzersiz bir yaşantı olması, bütün o zaman akışı içinde görüntünün değişmezliğinden kaynaklanır. Elbette görüntünün anlamı tarihsel ya da kişisel gelişmeler yüzünden değişebilir, ama betimlenen şey değişmez: Aynı süt aynı kaptan dökülür, aynı dalgalar denizde aynı biçimde kırılmadan birbirini izler, aynı yüz ve aynı gülümseme değişmeden durur.

İnsan bu yüzden resimlerin belli bir an'ı yakalayıp sakladığını söylemek ister. Ama durup düşününce, bunun kesinlikle doğru olmadığını anlarız. Çünkü resimdeki an, fotoğrafın saptadığı bir an gibi, hiçbir zaman öyle varolmamıştır. Bu yüzden de resmin o an'ı yakalayıp sakladığı söylenemez.

Eğer bir resim zamanı durduruyorsa, bunu fotoğrafta olduğu gibi, geçmişteki bir an'ı ondan gelecek anlardan ayırırcasına yapmaz. Burada çerçevenin içindeki görüntünün, betimlenen sahnenin sözünü ediyorum. Eğer bir ressamın yapıtlarının tümünü ya da sanat tarihini düşünecek olursak, o zaman resimleri geçmişin saptanması ya da var olmuş şeylerin kanıtları olarak değerlendiriyoruzdur. Ama bu tarihsel yaklaşım, ister Marksist, ister idealist bir gelenek içinde ele alınmış olsun, birçok sanat eleştirmeninin *resimde* zamanın nasıl varolduğunu ya da olmadığını düşünmesini, hatta görmesini engellemiştir.

Erken Rönesans sanatında, Avrupalı olmayan kültürlerin resimlerinde, bazı modern yapıtlarda, görüntü dolaylı olarak zamanın geçişini gösterir. Bu resimlere bakan bir kimse *önceki zamanı, o anı ve sonraki zamanı* görür. Çinli bilge bir ağaçtan bir başka ağaca doğru yürüyüşe çıkar, araba bir çocuğun üstünden geçer, çıplak kadın merdivenden iner. Kuşkusuz bütün bunlar birçok kez incelenmiş ve değerlendirilmiştir. Ancak izlenen görüntü bir yandan sınırlarının ötesindeki devingen dünyaya gönderme yaparken hâlâ durağandır. Bu da durağanla devingen

arasındaki o garip karşıtlığın ne anlama geldiği sorununu ortaya çıkarır. Garip bir karşıtlık diyorum, çünkü hem çok çarpıcı, hem de çok olağan sayılan bir karşıtlıktır bu.

Ressamların bu soruya, tam olarak sözcüklerle dile getirilmemiş bile olsa, sınırlı bir yanıtları vardır. Bir resim ne zaman bitmiş sayılır? Bir çift ayakkabının teki gibi zaten varolan bir şeyin karşılığı olduğu zaman değil, ressamın o resme önceden tasarladığı biçimde en uygun bakma anının gelmesiyle resim biter. Resim yapmanın süreci, ister kısa ister uzun olsun, resim yapmak gelecekte o resme bakılacak anları kurma sürecinden başka bir şey değildir. Gerçekte, ressamın düşlediği ne olursa olsun, bu anlar tümüyle önceden belirlenemez. Bu anlar hiçbir zaman resmin kendisiyle tam olarak doldurulamaz. Buna rağmen, resim gene de tümüyle bu anlara seslenir.

Ressamın büyük bir usta ya da sıradan bir kişi olması resmin "seslenişini" değiştirmez. Değişiklik ancak resmin bize sağladığı şeyde ortaya çıkar: Bu da ressamın önceden tasarladığı resme bakma an'ı ile başka kişilerin daha sonra resme baktıkları an arasındaki ilginin örtüşmesiyle, o resmin yapılış koşullarının (desteğin, modanın, ideolojinin) değişmesi sonucu ne ölçüde gerçekleştiğiyle anlaşılır.

Bazı ressamlar çalışırken yaptıkları resim belli bir aşamaya gelince, o resmi bir aynaya yansıtarak incelerler. Aynada, yaptıkları resmin ters bir görüntüsünü görürler. Bunu yaparak ne elde ettiklerini kendilerine sorduğumuzda, böylece resme yeni bir gözle bakabildiklerini, resmi daha değişik bir gözle görebildiklerini söylerler. Aynada, bir an için bile olsa, resmin gelecekte bakılma anının içeriğini yakalayabilirler. Ayna aracılığıyla resmin o andaki görüntüsünü yarı yarıya unutup gelecekteki bir seyircinin imgelemini ödünç alabilirler.

Ne demek istediğim, belki gene fotoğraflarla bir karşılaştırma yaparsak, daha açıkça ortaya çıkacaktır. Fotoğraflar geçmişin belgeleridir. (Fotoğrafçının oynadığı rolün önemi ve belgelemedeki öznelliği fotoğrafların birer belge oldukları gerçeğini değiştirmez.) Resimler ise geçmişten gelen, *o anda resme bakan kişinin gördüğü şeyle ilgili kehanetlerdir*. Bazı kehanetler resmin kime seslendiği belirsizleştiği için çabuk tükenir, bazıları ise geçerliğini korur.

Öbür sanat dalları için de aynı şey söylenemez mi? Şiirler,

öyküler, besteler de aynı biçimde geleceğe seslenmezler mi? Çoğu zaman yazılı biçimleriyle öyledirler. Ama resimle heykelin belli bir özelliği vardır.

Bunun birinci nedeni, resimle heykelin başlangıç aşamasında bile kendiliğinden gerçekleşen uğraşlar olmayışıdır. Bir anlamda bir şiir ya da öykü okunurken ya da bir müzik parçası çalınırken bu işi yapan kimsenin *varlığı* vurgulanır. Oysa görsel bir im, eğer bir maske ya da bir gizlenme aracı olarak kullanılmamışsa, her zaman bir yokluğun yorumudur. Tanımlama tanımlananın yokluğunu yorumlar. Görünüşlere dayanan görsel imler her zaman bir gözden yitişin sözünü eder.

İkinci neden ise sözel ve müziksel dilin tanımladıkları (gösterdikleri) şeylerle simgesel bir ilişki içinde, resim ve heykelin ise benzetmeye (öykünmeye) dayanan bir ilişki içinde olmalarıdır. İşte bu yüzden de resim ve heykelin durağanlığı o ölçüde çarpıcıdır.

Öyküler, şiir, müzik zamanın bir parçasıdır ve onun içinde devinirler. Durağan görsel im ise zamanı kendi içinde yadsır. Bu yüzden de zamanın dışına ve zaman içinde yaptığı kehanetler de daha şaşırtıcıdır.

Şimdi, başlangıçta sorsaydık gereksiz gelebilecek sorumuzu sorabiliriz sanıyorum. Resimlerdeki durağan görüntüler bize neden ilginç geliyor? Acaba resmin yalnızca durağanlığından ötürü düpedüz yetersiz olmasını önleyen nedir?

Resimlerin kendilerine bakıldığı yaşantısını haber verdiklerini söylemek soruyu yanıtlamaz. Biz ancak böyle bir kehanetin durağan görüntüye sürekli bir ilgi sağlayacağını içerdiğini söyleyebiliriz. Öyleyse, hiç değilse yakın zamanlara kadar, böyle bir varsayım neden haklı görülüyordu? Bu sorunun geleneksel yanıtı, resimler durağan oldukları için görsel olarak "elle tutulur" bir uyum sağlayabilmeleriydi. Ancak hareket etmeyen bir şey hem durağan, hem de düzenlenmiş olarak görünür, bundan dolayı da bir bütün oluşturur. Bir müzik parçası, zamanı kullandığı için, zorunlu olarak başı ve sonu olan bir yapıttır. Bir resmin ise, ancak elle tutulur bir nesne olarak düşünüldüğü zaman, bir başı ve sonu vardır; görüntülerinin başı ve sonu yoktur. Kompozisyon, resimsel uyum, biçimin önemi gibi kavramlarla bütün bunlar anlatılmaya çalışılmıştır.

Ama bu açıklamada kullanılan değerler fazla kısıtlayıcı ve

estetik diline fazla bağlı oldu. Sözünü ettiğim çarpıcı karşıtlıkta, resmedilmiş değişmez biçimle devingen canlı model arasındaki karşıtlıkta bir erdem olmalı.

Şu ana kadar savunduğum şey, bize bu erdemin nerede olduğunu gösterebilir. Görüntünün durağanlığı zamandışı olmasının bir simgesiydi. Çağdaş öncülüğün öğretisinde öne sürülen, zamanında anlaşılmamış peygamberin öcünü gelecek alır savı ile resimlerin seyredilmek için yapılmış kehanetler olmaları arasında hiçbir bağ yoktur. Resmin özellikle durağanlığı ile bize sezdirdiği şimdiki zamanla gelecek zaman arasındaki ortak özellik, bir çeşit alt dayanak, bir zamandışılık temeliydi.

On dokuzuncu yüzyıla kadar evrenin yaratılışıyla ilgili bütün kuramlar, bu arada Avrupa Aydınlanma Çağının kuramları bile, zamanı şu ya da bu biçimde zamandışılıkla çevrelenmiş ya da onun sızıntılarıyla karışmış olarak algılıyordu. Bu zamandışılık bir sığınak ya da başvuru ülkesi sayılıyordu. Ona yakarılıyor, ölüler oraya gidiyordu. Bu zamandışılık dediğimiz şey törenler, öyküler, töreler yoluyla çok yakından, ama görünmeyen bir biçimde yaşayan zamanla birleştiriliyordu.

Ancak son yüzyıl içinde, Darwin'in evrim kuramının benimsenmesinden beri, insanlar hem her şeyi içine alan, hem de her şeyi dışa iten ve zamandışılığı içinde barındırmayan bir zaman anlayışı içinde yaşamaya başladılar. Böyle bir evren anlayışının öne sürdüğü uzay kavramları açısından bakıldığında, yüzyıl bir andan bile kısa görünebilir. İnsanlık tarihi açısından bile yüzyılın sadece bir sapma olduğu düşünülebilir.

İnsanlık tarihini bu gözle inceleyecek olursak, değişmeler ve yinelemelerle karşılaşırız. Tarih değişme demektir. Yinelenen ise tarihin özneleri ve nesneleridir. Bu da bilinçli kadınların ve erkeklerin hayatları demektir. Böyle bir bilincin yöneldiği şeyler değişebilir ve bu değişme de tarihin malzemesinin bir bölümünü oluşturur. Bu bilincin niteliği de değişebilir. Bununla birlikte, bilincin yapısının bir bölümünün dilin doğuşundan beri değişmediğini sanıyorum. Bilinç insanlık durumunun belirli birtakım değişmezliklerine sıkı sıkıya bağlıdır: Doğum, cinsel çekicilik, toplumsal dayanışma, ölüm gibi. Bu listenin her şeyi içermediği açık. Saydıklarıma açlık, eğlenme, korku gibi kavramlar da eklenebilir.

On dokuzuncu yüzyılda tarihin insanlığın özgürlük alanı

olarak ortaya çıkması kaçınılmayacak gerçeklerin ve sürekli olanın değerlerininin gözardı edilmesine yol açtı. Bu durum sürekli olanı tarihin akışının bir parçası olarak gösterir. Bu anlayışa göre, sürekli olan geçici olandan daha uzun sürendir. Bundan önce ise, tarihin akışının dışında kalan zamandışı ya da sürekli olan değişmez sayılıyordu.

Resimsel sanatın dili, durağan olduğu için, böyle bir zamandışılığın da dili oldu. Bununla birlikte, anlattığı şey, geometrinin tersine, duyusal, belirli ve gelip geçici şeylerdi. Resmin zamandışı dünya ile görünen ve elle tutulabilen dünya arasında kurduğu bağ öbür sanatlarınkinden çok daha kapsamlı ve etkiliydi. İşte resmin ikon (suret) yerine geçmesi ve büyüleyici gücü bu özelliğinden kaynaklanıyordu.

Bugün bile, bu gücün izlerini hepimiz kendimize uygulayacağımız bir iç gözlemle yeniden ortaya çıkarabiliriz. Herhangi bir fotoğrafı düşünün. Fotoğrafın resimden farklı olduğunun, bir belge niteliği taşıdığının altını çizmiştim. İşte bu yüzden, fotoğrafların ikon gücü taşıması, belgenin kişisel bir değer taşımasına, fotoğraftaki canlılığı sürdürecek bir kişisel sürekliliğin varlığına bağlıdır. Bunu söyledikten sonra da fotoğrafların durağan görüntüler olduğunu ve geçici nesnelere gönderme yaptığını da söylemeliyiz. Eski bir aile fotoğrafınızı elinize alın. Düşüncelerinizin iki kolda geliştiğini göreceksiniz. Bir yandan fotoğrafın çekildiği olay yeniden kafanızda canlanacak, o olayın tarihini çıkarmaya çalışacaksınız; öte yandan da şu soruyu yanıtlamaya çalışacaksınız: O an acaba şimdi nerede? Bu ikili fikir yürütme, resim sanatında zamandışılığın evrenin yaratılış kuramları ve felsefe açısından geçerli olduğu dönemlerden bize kalmış olan tepkinin izinden başka bir şey değildir.

Görsel sanatların bu büyüleyici gücünün çeşitli toplumsal ve tarihsel amaçlar doğrultusunda kullanıldığı şüphe götürmez. Sınıflı bir toplumda sanatın işlevi de sınıfların tarihinin kapsamına girer. Şüphesiz, sanatın laikleşme sürecinde, bu özel büyüleyici gücünün unutulduğu da ayrı bir gerçek. Bununla birlikte, herhangi bir resmin yoğun heyecanlar yarattığı dönemlerde, bu büyüleyici güç de yeniden kendini kabul ettirmiştir. Aslında resimsel sanatın bu gücü olmasaydı, geçici nesneleri zamandışılık diliyle anlatma gücüne sahip olmasaydı, ne din adamları, ne de yönetici sınıflar bu sanatla ilgilenirlerdi.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, Darwin'in zaman kavramıyla ilgili önerileri birçok alanda güç kazanınca, resim sanatının zamandışılıkla gelip geçici olan arasında kurduğu bağ giderek daha büyük sorunlar yaratmaya ve savunulması güçleşmeye başladı. Bir yanda, geçici olanı belirleyen an gittikçe kısalıyor, İzlenimciler bir saatlik süreyi Ekspresyonistler kişisel bir duygunun bir anını göstermeye çalışıyorlar; Öte yandan Pointillistler ve Fütüristler durağan ve zamandışı özellikleri ortadan kaldırmaya çalışıyorlardı. Mondrian gibi birtakım başka sanatçılar ise geçici olana niç yer vermeyen bir geometriye sarıldılar. Ressam olarak yalnız Kübistler, göreceliğin (rölativitenin) zamandışılığa yeni bir yer sağladığı bir evrenbilim kuramının taslağını ortaya atabildiler. Ama Kübistlerin bu taslağını da Birinci Dünya Savaşı yok etti.

Savaştan sonra Gerçeküstücüler zaman kavramının çözümlenmemiş sorunsalını yapıtlarının sürekli teması olarak kullandılar. Bütün Gerçeküstücü resimler düş temasını işler. Çünkü artık o dönemde zamandışı alanın tek dokunulmamış bölgesi düşlerdir.

Son kırk yıl içinde, Atlantik'in öbür kıyısında yapılan resim, artık aralarında bağ kurulacak, bu yüzden de resmi yapılacak bir şey kalmadığını göstermiş bulunuyor. Zamandışı, Rothko'un açıkça ortaya koyduğu gibi, hiçbir şey içermiyor. Geçici olan artık zamanın tek niteliği. Gündelik kaygılarla ve tüketimin bir parçası olarak bayağılaşan geçici öğeler ya soyut sanata hiç sokulmamış ya da pop art ve onun türevlerinde modayla değişen birer fetiş durumuna düşmüş durumda. Geçici olan zamandışı olanla artık bir bağ kuramadığı için, moda gibi önemsiz ve kısa ömürlü olmak zorunda. Geçici olanla zamandışı olanın birlikteliği tanınmadıkça, resim sanatında yapılacak önemli bir şey olduğu söylenemez. Kavramsal sanat da bu gerçeğin tartışılmasından başka bir şey değildir.

Zamandışı olanla geçici olanın bir arada olmasının tanınması eski zamanların dinsel biçimlerine dönme anlamına gelmez. Ama yakın zamanlarda Avrupa düşünce geleneğinin, bu arada devrimci kuramın, gözardı ettiği bazı şeylerin köktenci bir tutumla sorgulaması böyle bir durumun anlaşılmasının gereğidir. Bu da on dokuzuncu yüzyıl kapitalist Avrupa kültürünün geliştirdiği ve onun mirası olan zaman anlayışıdır.

Zaman sorununun bilimsel olarak çözüme kavuşmadığı ve hiçbir zaman da kavuşamayacağını anlarsak, bu sorgulama daha

da büyük bir önem kazanır. Zaman sorununda bilim ister istemez yalnız kendi çözümünü sunacaktır. Oysa zaman sorunu seçime açık bir sorundur.

GÖRÜNEBİLİRLİK ÜSTÜNE

Bakmak:
çizgilerin, sınırların, sınıflandırmaların, kendine verilen adın dışına taşan her şeye.

Bütün görünüşler birbirini durmadan değiştirir: Görsel olarak her şey birbirine bağlıdır. Bakma eylemi kişinin görme duygusuyla bu karşılıklı bağımlılık yaşantısına boyun eğmesidir. Bir şeyi aramak (örneğin, yere düşen bir iğneyi) sözünü ettiğim bakma eyleminin karşıtıdır. Görünebilirlik ışığın bir niteliğidir. Renkler de ışığın yüzleri. İşte bu nedenle, bakmak, tanımak, bir bütüne varmak demektir. Bir nesnenin, rengin ya da biçimin kimliği görünebilirliğin *açığa çıkardığı* şeydir: Görünebilirliğin sağladığı bir sonuçtur. Ama bunun görünebilirlik süreciyle hiçbir ilgisi yoktur. Çünkü bu süreç ışığın olduğu kadar, enerjinin de sınırlanamayacak bir biçimidir. Işık bütün hayatın kaynağı, görünebilen şey de o hayatın bir özelliğidir ve onsuz varolamaz. Ölü bir evrende hiç bir şey görünemez.

Görünebilirlik bir büyüme biçimidir.

Amaç: Bir şeyin (hatta cansız bir şeyin) görünüşünü onun büyümesinin bir aşaması — ya da parçası olduğu bir büyümenin bir aşaması — olarak görmek. O şeyin görünebilirliğini bir çeşit çiçek açma olarak görmek.

Bulutlar görünebilirlik kazanır, sonra da dağılıp görünmez olurlar. Her türlü görünüş bulutlarınki gibidir.

Sümbüller büyüyüp görünebilirlik kazanır. Ama lâl taşı ile gökyakut da öyle.

Platon gibi, gerçek görünüşlerin *ardındadır* dememek için, büyük

bir olasılıkla görünebilirlik gerçeğin kendisidir ve görünebilirliğin dışında kalanlar da görünmüş ya da görünecek olan şeylerin "izleri"dir diyebiliriz.

Işığa bakmak.

Çizgilerin bir buluş olduğunu anlamak.

Ölçeği aşmak: Gökyüzü kadar geniş görünen bir iki çimen yaprağı: Karıncanın dağla aynı anda görünmesi: Karıncanın görünebilirliği dağla karşılaştırılmasını sağlıyor. Belki de gerçek bu. Işığın ayrılmaz bir parçası olan görünebilirlik (küçük, büyük, uzak, yakın, karanlık, aydınlık, mavi, sarı vb.) belirleyici ölçülerden daha büyük.

Gözün görüntüyü alması.
Ama aynı zamanda da araya girmesi. Göz ışıkla onu yansıtan ve soğuran yüzeyler arasındaki sürekli ilişkiyi keser. Birbirinden ayrı nesneler yalıtılmış sözcükler gibidir. Anlam yalnız bu sözcükler arasındaki ilişkilerde ortaya çıkar. Görünen şeydeki anlam nedir? Kendini durmadan değiştiren bir enerji türü.

Alıştırma.
Bak:
Pencerede saydam beyaz perdeler.
Sağdan gelen ışık.
Bulutlardan daha koyu renkli kıvrımlar, kıvrımların gölgeleri.
Birden güneşin parlaması.
Perdelerde şimdi çerçevelerin gölgeleri beliriyor.
Bu gölgeler kıvrımlar yüzünden büklüm büklüm, çerçeveler ise düz ve dikdörtgen.
Perdelerle pencere arasında nota çizgilerini andıran bir boşluk, ama bu boşluk üç boyutlu ve ses yerine üzerinde ışık notaları var.
Perdeden dışarı bakınca, havada üst ucu kirli beyaz bir bulutun geçişi (ama güneş kaybolduğu için artık görünmüyor).
Bulut hızla yok oluyor. Nerdeyse fırtına hızıyla.
Karşıdaki evlerin demir parmaklıklı balkonları ise hiç kımıldamıyor. Bir an için güneş yeniden çıkıyor.

Yılan gölgesi — kayboluyor.

Geçen bulutlar.

Kabaran deniz.

Charlie'nin kamyonu geri geliyor.

Denizde ağır bir koku.

Bir anı. Görsel.

Yüksek yarlar. Beyaz. Parlak gri çakmak taşının düz yatay çizgileri. Bu çizgiler arasında yüzyılların biriktirdiği kireç.
Yarların gökle kesişen çizgisinde sarkan otlar.
Yarların yüksekliğiyle otların kalınlığı bir hayvanın tüylerinin kalınlığını andırıyor.
Otların üstünde martıların dönerek daireler çizmesi.
Yarın üst çizgisi havaya çizilen sekizleri ikiye bölüyor.
Yarların denize vuran gölgeleri (gelgitin yükselmesiyle suların nerdeyse yarların tepesine ulaşması.)
Yarların denize vuran gölgesi, kıyı boyunca, kıyıdan seksen metre denize uzanan gölgeler. Yarların gölgesindeki deniz nerdeyse kahverengi.
Daha açıkta, otların gölgesinin az ötesinde, denizin rengi biraz beyaz karışmış yeşil.
Bu bakır çalığı yeşil güneşle birlikte kayboluyor. Ben tam bu cümleyi yazarken güneş Noel Sokağı üzerinde beliriyor, çerçevelerin gölgesinin perdelere vurmasına yol açıyor, perdeler pencerede kımıldıyor, kalemimin gölgesi bu kağıda vuruyor ve güneş kayboluyor.

Bakmak:

çizgilerin, sınırların, sınıflandırmaların, kendine verilen adın dışına taşan her şeye.

1977

HER GÜN DAHA KIRMIZI

Her gün daha kırmızı
armut ağaçlarının yaprakları.
Söyle nedir kanayan.
Yaz değil
çünkü yaz erken bitti.
Köy değil
çünkü köy esrik olsa da yolunda
yere yıkılmadı daha.
Kalbim değil
çünkü kalbim daha çok kanamıyor
öküzgözü çiçeğinden.

Kimse ölmedi bu ay
ya da yabancı bir ülkede
çalışma izni alacak kadar
talihli biri çıkmadı.
Çorbayla doyurduk karnımızı
samanlıkta yattık
Kasım'da alışılandan fazla
intiharı düşünen olmadı.
Söyle nedir kanayan
sen gözleri karanlıkta da gören.

Kazanç kaygısıyla kesilmiş
elleri kanıyor
dünyanın
kan gölü sokaklarda.

1985

ONLARIN DEMİRYOLLARI

Gözyaşlarını
Düzyazıya sakla
Kalbim.

Tren
Mavi alevler
Sarı Çiçekler.
Hendeklerde
Suyum ben.
Aralarında
Altıntopları yetişiyor çocukluğunun.
Mezarlığın gökleri
Gömülü gözlerimde.
Çakılların
Atardamarları içinden
Vedalaşmaların kanı
Fısıldıyor otlarıma.
Mavi alevler
Sarı çiçekler
Onların demiryolları.

1985 / 86

ÖLÜMÜN SEKRETERİ

Dün değil, önceki gün yakın bir arkadaşım beynine bir kurşun sıkarak intihar etti. Bugün onun hayatından aklıma üşüşen binlerce anıyı belki daha açık seçik olmasa da, eskisinden daha doğru görebiliyorum. Yaşanırken her şey en basite indirgenmeye yatkın. İşte bu basitleştirmenin doğurduğu fırsatçılığa karşı çıkmanın bir sonucunu da belli bir tür öykünün anlatılmasında görüyoruz. Bir anlamda, öykü başladığı noktadan bir yere gitmiyor, var olarak kalıyor — tıpkı dünyadan ayrılan arkadaşımın şimdi benim imgelemimde varoluşu gibi.

Benim bu basit düşüncelerimin Garcia Marquez'in yeni kitabı *Kırmızı Pazartesi*'nin (Cronica de una muerte anunciada/ Haberi Verilmiş Bir Ölümün Tarihçesi) hem öyküsüne, hem de anlatım biçimine ışık tutabileceğini sanıyorum, çünkü Garcia Marquez bizim NATO kültürümüzde eşi az bulunur bir geleneğin örnek öykü anlatıcılarından biri. Garcia Marquez'in öykü anlatıcılığının özelliklerini daha iyi anlarsak, dünyadaki insanların daha çoğu hakkında daha çok şey öğrenebileceğimizi, belki de kendi kültürümüz paramparça olduğu zaman, geleceğimizin nasıl olacağını bile öğrenebileceğimizi sanıyorum.

Marquez'in öbür kitaplarında olduğu gibi, bu kitabın olayları da Marquez'in doğduğu ülkenin, Kolombiya'nın, bir yerlerinde geçiyor. Kısa, yalnızca 120 sayfalık bir kitap. *Başkan Babamızın Sonbaharı* gibi, bu kitap da bir ölümü, kanlı bir ölümü anlatıyor.

Öyküde, konu hakkında bugünkü bilgilerimizin ışığı altında, çeyrek yüzyıl önce bir Şubat sabahı saat 5.30'la 6.30 arasında Arap asıllı Santiago Nasar'ın bir gece önceki düğün eğlencelerinin sarhoşluğundan tam ayılmadan, üzgün damadın gelinin bakire olmadığını anlaması üzerine, evinin iki kapısından biri önünde, annesinin onun düşlerini her zaman o kadar iyi bilebilmesine karşın, elinde olmaksızın o gün evin kapılarının kapatılmasını emrederek Vicario kardeşlerin onurlarını korumak için zorlanarak bile olsa, (kurbanlarına önceden haber verip kaçmasını

sağlamaya çalıştıklarını da unutmadan), ellerindeki domuz kesmek için kullandıkları bıçaklarla kızkardeşleri Angela'nın, kim bilir, ya gerçeği açıkladığı ya da gerçek konusunda yanıldığı bir anda, yani bir gece önce, kızlığını bozan kişi olarak adını verdiği Santiago Nasar'ın nasıl bıçaklandığı anlatılmaktadır.

Marquez'in öbür öykülerinden daha yalın bir öykü bu. Kitap yalın gerçeği bulmaya çalışan bir sorgu yargıcı tarafından yazılmış gibi. Ama aynı zamanda, Protestan bir Batılı tarafından yazılmadığı için, sorgu yargıcı örneği bir dedektif değil, hiyeroglifleri çözmeye çalışan bir uzmanı akla getiriyor. Soruşturmanın genel çizgileri bir papatyanın taç yaprakları gibi çiçeğin tepesini çevreliyor. Bu tepe de kapının önünde cinayetin işlendiği an. Her şey 21 yaşında, çiftlik sahibi, avcı Santiago Nasar'ın annesini yardıma çağırmak için attığı son korkunç çığlığın yükseldiği anda toplanıyor.

Peki, bu kısa, incecik taç yapraklarıyla neyi bulmayı umuyor Garcia Marquez? Ruhsal bir zorunluğu değil. Resmen kanıtlanabilecek bir suçu ya da suçsuzluğu değil. Bir neden-sonuç sürecini de aramıyor. Sarhoşluğun ya da cinselliğin patolojisini, başarı ya da başarısızlığın öyküsünü ise hiç aramıyor. Bütün istediği o sabah erken saatlerde herkes uyanıp sokaklar insanlarla dolmaya başladığında kasaba alanında neler olduğunu göstermek. Çünkü eğer bunu yapabilirse, biz dinleyicilerinin neler olmuş olduğunu kavramamızı sağlarsa, o zaman öyküdeki kişilerin — Nasar'ın annesinin, istemeyerek kızkardeşlerinin yitmiş onurunun öcünü alan iki kardeşin, gelinle damadın — yazgıları (bir yüzüğün taşı gibi) gözümüzün önünde bütün giziyle yerine oturabilir. Dedektif öyküleri birtakım gizleri çözmeye çalışır. *Kırmızı Pazartesi* ise bir gizi giz olarak saklamayı amaçlıyor.

"Yıllarca başka bir şeyden söz edemedik. Tekdüze alışkanlıkların egemen olduğu günlük hayatımız birden ortak bir tedirginliğin çevresinde dönenmeye başlamıştı. Şafak vaktinin horozları bizi, anlamsızı anlamlı kılmaya başlayan bir dizi raslantılara bir düzen vermeye çalışırken yakalıyordu; belli ki bunu bizi tedirgin eden gizleri çözme isteğinden değil, yazgımızın bize nerede neler hazırladığını tam olarak bilmeden yaşayamayacağımız için yapıyorduk."

Çağdaşlarım arasında en çok Garcia Marquez'e hayranlık

duyuyorum. Bu belki de pek nesnel bir değerlendirme değil. Bazı ülkelerde benim son yazdığım roman ve öykülerle Marquez'inkileri karşılaştıran eleştirmenler çıktı. Benim de onu bir eleştirmen gözüyle değil, öykü anlatma sanatındaki bir meslekdaşım olarak gördüğüm bir gerçek.

Ama hangi sanat? Garcia Marquez bir gizi korumaya çalışan bir sanatçı. Öyleyse onun belirsizlikler peşinde, birtakım gizleri korumaktan kendine pay çıkaran ve bundan tad alan bir yazar olduğunu mu söyleyeceğiz? Böyle bir suçlama saçma olurdu: Çünkü kendisi aynı zamanda ideolojik sapmaları açığa çıkarmaya ve gerçeklerin bilinmesi için verilen demokratik savaşıma kendisini adamış son derecede profesyonel bir gazeteci. "Kaderin bize yüklediği ödev"den söz edebiliyor. Ama tarih anlayışı da kuşkusuz Marksist. Bizim uzlaşması olanaksız olarak bellediğimiz böylesi çelişkileri uzlaştıran öykü anlatma sanatının biçimi ve geleneği nedir öyleyse?

Bir an için düşünecek olursak, hayattan alınmış herhangi bir öykünün, anlatan için, ancak o öykünün sonuyla başladığını görürüz. Dick Whittington'un öyküsü onun en sonunda Londra Belediye Başkanı olmasıyla öyküleşir. Romeo ile Juliet'in öyküleri de öykü olarak ilk kez onların ölümleriyle başlar. Bütün öyküler olmasa bile, çoğu öyküler, asıl kahramanın ölümüyle başlar. İşte bu anlamda, öykü anlatıcılarının Ölüm'ün yazmanları oldukları ileri sürülebilir. Ölüm onlara dosyayı uzatır. Dosyanın içi baştan aşağı kapkara kâğıtlarla doludur, ama öykücülerin de bu kâğıtları okuyabilen gözleri vardır ve bu dosyadan yaşayanlar için bir öykü çıkarırlar. İşte burada kimi çağdaş eleştirmen ve profesörlerin oluşturduğu birtakım eleştiri gruplarının dillerinden düşürmedikleri yaratıcılık sorunu su götürmez bir saçmalık olarak ortaya çıkar. Öykü anlatıcının tek gereksinimi ya da tek yeteneği bu kara kâğıtlarda yazılanları okuyabilmektir.

Aklıma Rembrandt'ın Lahey'deki Kör Homeros tablosu geliyor; bu resim bence böyle bir "yazman"ın eşsiz bir betimlemesi. Onun yanına bir de Gabriel Garcia Marquez'in coşku dolu, hayatı seven yüzünü gösteren bir fotoğrafını koymak isterdim. Bu karşılaştırmada özentili bir yan olduğunu sanmıyorum: Ölümün yazmanları olan bizler aynı görev duygusunu, aynı anlatılmaz utancı (en iyileri gitti, bir biz kaldık) taşırız içimizde. Aynı karanlık kendini beğenmişlik duygusu da bizimdir diyebilirim,

ama ancak anlattığımız öyküler kadar. Evet evet, o fotoğrafla o tabloyu birlikte düşünmekten hoşlanıyorum.

Bu kitaba "tarihçe" denmesinin bir anlamı var. Benim sözünü ettiğim öykü anlatma geleneği ile *roman*'ın pek ilgisi yok. Tarihçe kamu malıdır, roman ise özeldir. Tarihçe, epik şiir gibi, genellikle bilinen bir şeyi yeniden akılda daha iyi kalacak gibi anlatır; roman ise, tersine, birtakım özel hayatların arasından gizli olanı açığa çıkarır. Romancı okuru gizlice bir aile yuvasına çağırır, orada okurla birlikte elleri dudaklarında olanları birlikte izler. Tarihçeyi anlatan kişi ise öyküsünü pazar yerinde anlatır ve öbür satıcıların parlak sözleriyle yarışmak zorundadır: Arada bir elde ettiği en büyük başarı, sözlerinin çevresinde bir sessizlik oluşmasıdır.

Böylece romancı ile öykücü birbirlerinden ayrılırlar ve her ikisinin de ayrı tarihsel dönemlerin kişileri oldukları, değişik yönetici sınıflarla işbirliği yaptıkları ya da çatıştıkları görülür. Ayrıca, öykü anlatılırken kullanılan "zaman"ı belirleyen bir iç ayrım daha vardır. Roman bir umut gerilimiyle başlar: Roman kahramanlarının kendi hâyatlarıyla ilgili birtakım umutları vardır. Roman bir biçim olarak, kesinlikle yoksul bırakılmış kişilerin hayatlarını anlatmak için kullanılacak en iyi biçim değildir; çünkü kesinlikle yoksul olan ve öyle kalacak kişiler roman yoluyla anlatılamaz. (Dickens en kötü durumda olan kişilerini *kurtarır*, böylece onlar da roman kişileri olabilirler.) Bu yüzden romanın "zaman"ı, ya da o romanı okumakta olan kişinin yüreğinin "zaman"ı ya "gelecek zaman"dır ya da dilek-şart kipi. Romanlar Oluş'u dile getirirler.

Tarihçenin, öykücünün anlattığı öykünün "zaman"ı ise "şimdiki zamanın hikâyesi"dir. Öyküde sürekli olarak olmuş bir şeyin sözü edilir, ama öyle bir biçimde edilir ki, her şeyin olup bitmiş olmasına karşın, hiçbir şey yok olmamıştır. Bu öykünün yaşadığımız anda da varoluşu bir çeşit hatırlama olarak değil, birlikte varoluş (geçmişle şimdiki zamanın birlikteliği) olarak düşünülmelidir. Epik tarihçeler Varlık'ı anlatırlar. SantiagoNasar'ınölümünün en belirgin an'ı, yirmi beş yıl önceki bir sabahın 6.30'u, hâlâ bizimle birliktedir.

Belki de bu sözlerden öykünün inanılacak gibi olmadığı izlenimi çıkıyor. Garcia Marquez'in yazdıklarını okumuş olanlar böyle bir yargıya katılmakta güçlük çekeceklerdir. Bunda haklı-

dırlar. Gerçekten de onun kitapları arasında günlük hayata en yakın, en sıradan olanı budur. Bütün kişiler kasabalı küçük burjuvalardır. Günlük uğraşları sınırlı ve önemsiz işlerdir. Kitapta bir tek soylu davranış yoktur. Santiago Nasar (bence Angela'yı o baştan çıkarmadığı halde, biri bunu yaptığı için pisi pisine ölecektir) ölümüne giderken bir çeşit dalgacılıkla — ki bu dalgacılık birkaç saniye sonra bir çeşit cennet niteliği alacaktır — bir gece önceki düğünün damada tam olarak kaça patladığını hesaplamaktadır.

Bununla birlikte, öyküdeki herkesin bir başka boyutu, güçlü olmakla değil de, yazgılarını yaşamakla ilgili bir saygınlıkları vardır (hayatta da böyle değil midir?). Bunun kişilerin edilgenliği ya da seçim haklarından soyutlanmışlıklarıyla bir ilgisi yoktur. Yazgı kavramı Batılı romancının aklını karıştırır; çünkü Batılı romancı yazgıyı ancak özgür iradeyle aynı zamanda varmış gibi düşünür. Oysa yazgı, başka bir zamanda, sözcüğün tam anlamıyla, her şey olup bittikten sonra varlık kazanır.

Konuyu yalınlaştırırsak: Marquez'in öyküsü bugün de hayatın bir öykü olduğuna inanan insanlara anlatılmış, o insanlarla ilgili bir öyküdür. Kimse kendi öyküsünü kendi seçmez. Ama, tanımı gereği, bir öykünün, ister yaşanmış ister anlatılmış olsun, bir anlamı vardır. Bu anlamın nesnel mi, öznel mi olduğunu sormak bizi hemen dinleyicilerin dışına çıkarır. Anlamın ne olduğunu sormak söylenmeyecek olanı sormak demektir. Gene de anlama bel bağlamak bir şeyin, anlamın paylaşılabilirliğinin göstergesidir. İşte böyle öyküler ölümlülükle başlar, ama yalnızlıkla bitmez. Santiago Nasar annesini çağırmak için son kez haykırırken korkunç bir yalnızlık çekmektedir. Angela yirmi yıldan fazla bir süre kendi gizi ve anılarıyla tek başına yaşayacaktır. Sonunda, Angela'dan aldığı binlerce mektuptan birini bile açmayan mutsuz ve haksızlığa uğramış kocası Angela'a döner — bütün o yıllar boyunca onların yalnızlığı işte böyle bir yalnızlıktır. Acı bir kimsesiz kalmışlık vardır var olmasına, ama yalnızlık yoktur. Çünkü bu insanların hepsi saçmanın (anlamsızlığın) ötesinde ne olduğunu bir nebzecik olsun görebilmek için bitip tükenmeyen ortak bir çaba içindedirler. Herkes bir şeyler okuyor, ama okudukları bir kitap değil. Tıpkı benim, kendisini, bence, hayatının en mutlu anında öldüren arkadaşımın hayatını okuyuşum gibi.

ŞİİRİN SAATİ

Hepimiz biliriz basamakların sayısını,
arkadaşım, hücreden
o odaya kadar.

Eğer yirmi basamak çıkmışsan,
helaya götürmüyorlardır seni.
Kırk beş basamak çıkmışsan,
dışarı çıkarmıyorlardır
hava almaya

Sekseninci basamağı geçmişsen
ve başlamışsan
tökezlemeye merdivenlerde
gözlerin bağlı
ah, eğer geçmişsen sekseninci basamağı
tek yer vardır
seni götürebilecekleri
tek bir yer
tek bir yer
artık yalnız tek yer var
seni götürebilecekleri.

Oturduğum yerin yakınlarındaki gölün kıyısında bir otel var. Son savaş sırasında çevredeki Gestapo örgütü burayı merkez olarak kullanmış. Bu otelde birçok insan sorguya çekilmiş, işkenceden geçmiş. Burası şimdi yeniden otel olarak kullanılıyor. Barda otururken gölü ve uzaklardaki dağları görebilirsiniz. Seyrettiğiniz manzarayı yüzlerce on dokuzuncu yüzyıl ressamı da seyretmiş ve eminim onda tanrısal bir .güzellik bulmuştur. İşkence edilenlerin sevdikleri de bu manzara karşısında durmuşlar, çaresizlik içinde, kendilerinden bir parça olan insanların anlatılmaz acılarla kıvranarak adım adım yaklaşan ölümle başbaşa

bırakıldıkları bu yapıya gözlerini dikip bakmışlardır. Tanrısal güzellikle kendi gerçekleri arasında acaba o dağlarda ve gölde neler görmüşlerdir?

İnsan yaşantıları arasında belki de en güç tanımlanabilir olanı insanlara düzenli bir biçimde işkence edilmesidir, diyebiliriz. Bunun nedeni yalnızca çekilen acının yoğunluğunda değil, bu tür işkencenin kaynağının bütün dillerin dayandığı noktaya tümüyle ters düşmesindedir. Diller, insanlar arasındaki ayrımlara rağmen, karşılıklı bir anlaşma ortaya çıkacağını varsayar. İşkence ise, her şeyi parçalar: İşkencenin amacı dili sesten, sözcükleri gerçekten koparmaktır. İşkence edilen kişi bilir: Beni parçalıyorlar. Onun orada gösterdiği direniş, benliğinin parçalanmasını sınırlandırmaya çalışmaktan başka bir şey değildir. Çünkü işkence insanın benliğini parçalar.

İnanma onlara, sana gövdemin resmini
gösterdikleri zaman.
inanma onlara.
İnanma onlara, sana ayın ay olduğunu
söyledikleri zaman,
ayın ay olduğunu,
banddaki sesin benim sesim.
itirafın altındaki imzanın
benim imzam olduğunu söylüyorlarsa,
ağaç ağaçtır diyorlarsa
inanma onlara,
inanma.
Sana ne söylerlerse söylesinler
ne yeminler ederlerse etsinler
ne gösterirlerse göstersinler.
onlara inanma.

İşkencenin çok eski ve yaygın bir tarihi vardır. Eğer insanlar bugün işkencenin bu kadar yaygın olarak yeniden ortaya çıkmasına (hiç ortadan kalkmış mıydı?) şaşıyorlarsa, bu belki de kendilerinin kötülük diye bir şeyin varlığına artık inanmadıklarından ileri geliyordur. İşkencenin bu kadar şaşırtıcı olmasının nedeni, az karşılaşılan ya da geçmişte kalan bir şey olmasından kaynaklanmıyor. Işkence insanı soktuğu durum yüzünden irkilti-

ci. İşkencenin karşıtı olarak *ilerleme*'yi değil, *iyiliği* düşünmemiz gerekir. (Konu bir yerde Kutsal Kitaba o kadar yakın düşüyor ki, oradaki tanımlar da kullanılabilir.)

İşkencecilerin çoğunluğu ne — klinik anlamda — sadist, ne de kötülük denen şeyin etten kemikten bir örneğidirler. Bunlar, belli bir yöntemi benimsemeye koşullandırılmış, sonra da bunun uygulayıcısı olmuş kişilerdir. Genellikle açıkça ya da gizli olarak devletten yardım gören çeşitli işkence okullarından söz edilebilir. Ama ilk koşullandırma okul öncesinde, bir bölük insanın temelde öbür insanlardan ayrı olduğu ve bu ayrılığın son derecede büyük bir tehlike yarattığı varsayımıyla ideolojik bir tavırla ortaya konur. Böyle bir parçalamayla *onlar*, *biz* ve *siz*'den ayırt edilmiş olur. İşkence konusunda artık okullarda öğretilen ikinci derse göre ise, *onların* bedenleri yalanın ta kendisidir, çünkü bu bedenler beden olarak pek de başka olmadıkları savındadırlar. İşte işkence bu yalana karşı uygulanan bir cezadır. İşkenceciler eğer bir gün öğrendiklerini tartışmaya kalkarlarsa, daha önce yapmış olduklarından korktukları için, işkence etmeyi sürdürürler: Artık kendi işkence görmemiş bedenlerini korumak için işkence yapıyorlardır.

Güney Amerika'daki birtakım faşist rejimler — örneğin, Şili'deki Pinochet rejimi — son zamanlarda bu işkence mantığını sistematik olarak geliştirmiş bulunuyorlar. Bunlar kurbanlarının yalnızca gövdelerini parçalamakla kalmıyorlar, adlarını da yok ederek işi onları yeryüzünden silmeye vardırıyorlar. Bu rejimlerin böyle davranmalarının nedenini yaptıklarından utanmalarında görmek doğru olmaz. Bu davranışlarıyla toplumda kahramanların ve azizlerin yaratılmasını önlemeye çalışıyorlar, bir yandan da bu yöntemle halkı en yoğun biçimde sindirmiş oluyorlar.

Bir kadın ya da bir erkek geceyse evinde, gündüzse iş yerinde tutuklanır, bir arabaya bindirilip götürülür. Bu kişiyi kaçıranlar ya da tutuklayanlar günlük giysiler giyerler. Bundan sonra tutuklanan kişi hakkında hiçbir bilgi edinilemez. Polis, bakanlık, mahkemeler böyle bir kişinin varlığından habersiz olduklarını söylerler. Aylar, yıllar geçer. Onların öldüğüne inanmak, hayattan öylece koparılıp götürülmüş olanlara ihanet etmek olur; öte yandan, yaşadıklarına inanmak da, işkence gördüklerini düşünmek, sonra, genellikle çok sonra, onların ölmüş olduklarını ister istemez kabul etmek anlamına gelir. Ne bir mektup, ne bir iz,

nerede oldukları konusunda ne bir bilgi, ne bir sorumlu, ne başvurulabilecek bir kişi, ne de yargının sonuçlanabileceği beklentisi vardır; çünkü yargılama yoktur. Genellikle, sessizliği sesin yokluğu olarak tanımlarız. Ama burada sessizlik etkindir ve bir kez daha sistematik olarak bir araca, bu kez yüreğe işkence eden bir araca dönüştürülmüştür. Arada bir cesetler kıyılara vurabilir; bunlardan bazılarının kayıp listelerinde adları geçenler olduğu saptanır. Arada bir, başka kayıplar hakkında bilgileri olan bir iki tutuklu salıverilir. Bu belki de bilinçli olarak yapılıyordur. Böylece binlerce kişinin yüreklerine onlara yeniden işkence çektirecek umut tohumları ekilmiş olur.

Oğlum
geçen yılın
8 Mayıs'ından beri
kayıp.

Sadece birkaç saatliğine
aldılar
söylediklerine göre
sadece
olağan sorgulamalar için.

Araba gittikten sonra,
o plakasız araba,
hiçbir şey
öğrenemedik
onun
hakkında.

Ama şimdi durum değişti.
Duyduk ki bir arkadaştan
yeni çıkan birinden
beş ay sonra
işkence ediyorlarmış ona
Villa Grimaldi'de
Eylül'ün sonunda
sorguya çekiyorlarmış
bir zamanlar Grimaldilerin olan

o kırmızı evde.

Söylediklerine göre
sesinden, çığlıklarından tanımışlar onu
öyle diyorlar.

Kuzum söyleyin bana
ne günlerde yaşıyoruz
bu ne biçim dünya
nasıl bir ülke?

Soruyorum size
nasıl oluyor da
bir babanın
en büyük sevinci
bir ananın
en büyük sevinci
onların
onların hâlâ
işkence ettiklerini
öğrenmek oluyor
oğullarına?
Demek ki
hâlâ yaşıyor
beş ay sonra
ve en büyük umudumuz
gelecek yıl
sekiz ay sonra
ona hâlâ işkence edildiğini düşünmek
kim bilir belki de sağdır yaşıyordur
ölmemiştir diyebilmek.

İnsan bedenine yapılan işkence genellikle cinsel organlara uygulanır. Bunun çeşitli nedenleri vardır: Bu organlar çok duyarlıdır, insan bundan daha fazla aşağılanamaz, kurbanı böylece kısırlaştırma olasılığı da vardır. Sevdikleri alınıp götürülenlerin çektiği işkencede ise bu insanların umutları işkence noktası olarak seçilir. Böylece başka bir düzeyde de olsa, kısırlaştırmayla karşılaştırılabilecek bir yıkım yaratılır.

Ölseydi
bilirdim.
Nasıl diye sormayın
bilirdim.

Kanıtım yok,
ne ipucu, ne yanıt,
ne olumlu, ne olumsuz
bir kanıt.

İşte gökyüzü
her zamanki gibi
gene mavi.

Ama bu bir kanıt sayılmaz.
Sürüp gidiyor canavarlıklar
ve hiç değişmiyor gökyüzü.

Ama bir de çocuklar var.
Bitirdiler oyunlarını.
Şimdi vahşi atlar gibi
su içmeye başlayacaklar.
Bu gece
yastığa değer değmez başları
uykuya dalacaklar.

Ama babalarının ölmediğini
bu nasıl kanıtlar?

Bütün bu uygulamalara ve bunların giderek artmasına, ayrıca, günlük uygulamalara karışmasalar bile, Amerikalı ajanların bu uygulamaların hazırlanmasındaki katkılarına tepki göstermemiz ve direnişe geçmemiz gerekir. (Uluslararası Af Örgütü bu direnişlerden bazılarını yöndendirmektedir.) Ayrıca, Şili'li Ariel Dorfman gibi şairler de bu konularda şiirler yazmayı sürdürecekler elbet. (Yukarıdaki bütün şiirler Uluslararası Af Örgütü'nün yayımladığı Dorfman'ın *Kayıp* adlı kitabından alınmıştır.) Modern diktatörlüklerin güçlerini sergileyen ve sık sık Dante'nin

Cehennem'iyle karşılaştırılan canavarlık uygulamalarına karşı daha da çok sayıda şiir yazılacaktır.

On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda toplumsal haksızlıklara karşı yazılan yazılar düzyazı olarak kaleme alınmıştı. Bunlar mantıklı bir dille konuyu ortaya koyan ve zamanla insanların akıl yoluyla doğruyu göreceklerine, çünkü tarihin akıldan yana olduğuna inanan yaklaşımlardı. Bugün artık her şey o kadar açık seçik değil. Sonucun ne olacağı hiçbir şekilde denetlenemiyor. Geçmişte ve günümüzde çekilen acıları gelecekteki evrensel mutluluğun unutturacağı pek düşünülemez. Buna karşılık, kötülük değişmez bir gerçeklik olarak her zaman karşımızda. Bütün bundan da hayata verdiğimiz değere bağlı kalma kararımızı sonuna kadar savunmak zorunda olduğumuz anlamı çıkıyor. İşi geleceğe bırakamayız. Gerçeğin zamanı yaşadığımız an'dır. Giderek de bu gerçeği kavrayan düzyazı değil, şiir olacaktır. Düzyazı şiirden daha çok işi zamana bırakır: Şiir ise kanayan yaraya seslenir.

Dilin üstünlüğü yumuşaklık değildir. Dil neyi içerirse, kesinlikle ve acımasızlıkla içerir. Sevgiyle ilgili bir sözde bile, sözcük tarafsızdır; asıl anlam bağlamdadır. Dilin üstün yanı içinde bir bütünlüğü, sözcüklerle insan yaşantısının tümünü içinde barındırma gizilgücüne sahip olmasındadır. Olmuş olan ve olabilecek olan her şeyi. Sözcüklerle dile getirilemeyecek şeylere bile yer vardır dilde. Bu anlamda, dilin insanın tek sığınağı, insana karşı olmayan tek barınak olduğu söylenebilir. Düzyazıda bu barınak oldukça geniş bir alanı kaplar; bu alanda birçok yollar birbiriyle kesişir, bir anayollar ve ara yollar ağı görülür. Şiirde ise bu barınak tek bir merkezde, tek bir seste yoğunlaşır.

İnsan dile istediğini söyleyebilir. Bu yüzden dil bize herhangi bir sessizlikten ya da tanrıdan daha yakın bir dinleyicidir. Ama bu açıklığı çoğu zaman bir duygusuzluk olarak da görülür. (Dilin duygusuzluğuna bültenlerde, resmi yazılarda, açıklamalarda ve dosyalarda sürekli olarak tanık oluruz.) Şiirin dili ele alışında bu duygusuzluğu giderme, onun yerine bir ilgilenme çabası görülür. Peki, şiir bu ilgilenmeyi nasıl gerçekleştirir? Şiirin bu çabasının işlevi nedir?

Bununla şiir yazarken yapılan işten değil, yazılmış olan şiirin yerine getirmesi gereken işten söz ediyorum. Her özgün şiir, şiir

çabasına bir katkıda bulunur. Bu sonu gelmez çabanın işlevi de hayatın ayırdığını ya da işkencenin parçaladığını yeniden bir araya getirmektir. Bedende duyulan acı genellikle belli bir eylemle azaltılabilir ya da sona erdirilebilir. Bunun dışındaki acıların hepsi ise, şu ya da bu şekilde bir ayrılıktan kaynaklanıyordur. İşte burada acıları azaltma işi karmaşıklaşır. Şiir yitirilmiş bir şeyi bize yeniden veremez, ama yitirilen şeyle aramızda oluşan ayrılığa kesinlikle karşı çıkar. Bunu da hayatımızdan koparılan şeyleri sürekli olarak bir araya getirmekle yapar.

Ah sevgilim
ne güzel
inip
havuzda yüzmek
gözlerinin önünde
üstüme yapışan
keten giysimin
bedenimin güzelliğiyle
birleşmesini
seyrettiğini bilmek.
Gel, seyret beni.

Yontuya kazılmış şiir. Mısır, İ.Ö. 1500

Şiirin eğretileme kullanma, benzerlikler bulma dürtüsü yalnızca karşılaştırmalar yapmak için değildir (bu türden karşılaştırmalar bir ast-üst düzeni yansıtır); şiir bunu belli bir olayın özelliklerini azaltmak için de yapmaz. Şiirde eğretileme varoluşun bölünmez bütünlüğünü kanıtlayabilecek karşılıklarını bulma amacıyla kullanılır. Şiir varoluşun bu bütünlüğüne bir çağrıdır, bu çağrının da kof duygululukla bir ilişkisi yoktur. Çünkü kof duygululuk her zaman bazı şeylere, bölünebilecek bazı şeylere, ayrıcalık tanır.

Şiir eğretileme yoluyla birleştirmekten başka, varoluşu ulaştığı alana göre de bütünleştirir. Bir duyguya yaklaşımını evrene yaklaşımı ile denkleştirir. Belli bir noktadan sonra sözü edilen aşırılıkların türü önemini yitirir, bunun yerini aşırılığın yoğunluğu alır. Aşırılıklar ancak yoğunluklarıyla bütünleşirler.

Tıpkı senin gibi ben de katlanıyorum
karanlığı bitmeyen ayrılığa.
Neden ağlıyorsun? Ağlayacağına
elini uzat bana,
söz ver yeniden geleceğine bir düşte.
Sen ve ben bir acılar dağıyız.
Sen ve ben bir daha buluşamayacağız
bu yeryüzünde.
Ah, yıldızlarla geceyarısı
bana bir selam gönderebilsen.

Anna Ahmatova

Burada öznel ile nesnelin birbirine karıştırıldığını öne sürmek günümüzde çekilen acıların kapsamının karşı çıktığı deneyci bir yaklaşıma dönmek olur. Böyle bir tutum ise haksız bir ayrıcalığın savunulması anlamına gelir.

Şiir her şey arasında yakınlık kurarak dilin yaşantıya ilgi duymasını sağlar. Bu yakınlık şiirin çabasının bir sonucu, şiirin yöneldiği her eylem, ad, olay ve bakış açısını bunlar arasında kurduğu yakınlıkla bir araya getirmesinin bir sonucudur. Çoğu zaman dünyanın acımasızlığına ve umursamazlığına karşı çıkarılabilecek şiirin yaşantıya duyduğu bu ilgiden daha dayanıklı bir şey yoktur.

Acı nereden gelir bulur bizi?
Nereden gelir bulur?
Taa ezelden beri düşlerimizin
kardeşidir o,
dizelerimizin de yol göstericisi

diyor Iraklı şair Nazik al-Mil'ika.

Olayların sessizliğini kırmak, ne kadar acı ya da gözyaşartıcı olursa olsun, başımızdan geçenlerin sözünü etmek, sözcükler kullanmak, insanda bu sözcüklerin duyulabileceği, duyulduğu zaman da, olayların ona göre yargılanacağı umudunu yaratır. Dualaların kökeninde de kuşkusuz bu umut yatmaktadır. Dualar ise, çalışma gibi, dilin kökeninde yatan etkenlerden biridir. İşte

dilin kullanımları arasında başlangıcının anısını en katıksız biçimde koruyan şiirdir.

Şiir olarak etkin olan her şiir özgündür. *Özgün*'ün de iki anlamı vardır: Biri öze dönüş, yani türünün ilk örneğine dönüş; öbürü de, kendine özgü, daha önce benzeri olmayan. Şiirde, hem de yalnız şiirde, bu iki anlam birbiriyle çelişmeyen bir biçimde birleşir.

Bununla birlikte, şiirler basit birer dua değildir. Dinsel bir şiir bile yalnızca ve doğrudan doğruya Tanrı'ya seslenmez. Şiir dilin kendisine seslenir. Eğer bu size yeterince açık gelmiyorsa, bir ağıtı düşünün: Ağıtta sözcükler kendi dillerinden ayrı düşmenin acısını açıklamazlar mı? İşte şiir de, buna benzer bir biçimde, ama daha geniş bir anlamda dile seslenir.

Olayları sözcüklerle anlatmak o sözcüklerin duyulacağı ve anlattıkları olayların yargılanacağı umudunu da birlikte getirir. Tanrı tarafından ya da tarih tarafından yargılanacağı umudunu. Her iki durumda da yargı uzak gibi görünür. Oysa hemen yanıbaşımızda olan ve bazen yanlışlıkla yalnızca bir araç sanılan dil, kendisine şiirin seslenmesiyle, inatçı ve gizemli bir biçimde, yargısını verir. Bu yargı herhangi bir ahlak yasasından açıkça farklıdır, ama duydukları karşısında iyilik ve kötülük arasında önemli bir gösterge olur. Öyle ki, şiir yoluyla dilin yalnızca bu ayrımı yapmak ve korumak için yaratıldığını görürüz!

İşte bu yüzden günümüzde zenginlerin haksız yere elde ettikleri zenginliklerini korumak için yaptıkları korkunç canavarlıklara karşı dünyada en kesin biçimde karşı duran güç şiirdir. İşte bu yüzden fırınların saati aynı zamanda şiirin de saatidir.

LEOPARDI

Neydi zaman içinde kaybolan
Adına hayat denen o acı an?

Leopardi

İki olay anlatarak başlamak istiyorum söze.

Kısa bir süre önce Moskova'ya gitmiştim. Havaalanında gümrük görevlisi çantamda Rusça daktilo edilmiş birtakım şiirler buldu. Bunlar benim kendi şiirlerimdi. Londra'da oturan bir arkadaşım çevirmişti. Görevli gümrükçü okuması için şiirleri bir meslektaşına verdi. Bunların kendi şiirlerim olduğunu kendilerine söyledim, ama o görevli de okumasını büyük bir dikkatle sürdürdü. Sonunda, aramadan geçirdikleri öbür eşyayla birlikte şiirleri de bana verirken yarı resmi, yarı şaka bir gülümsemeyle, "Sanırım şiirleriniz biraz fazla kötümser," dedi.

Geçen gün, İsviçreli sinema yönetmenlerinden dostum Alain Tanner'le konuşuyorduk. Kısa bir süre önce, Alman oyuncu Bruno Ganz'la ilgili bir televizyon programı izlemiştim. Ganz, Tanner'in son filminde oynuyor — çok da iyi oynuyor üstelik. Ama ben televizyondaki bu programa fena halde sinirlenmiştim; çünkü Ganz yalnız kendisinden ve çeşitli ruhsal durumlarından söz ediyordu. "Neyin sözünü etseydi, peki?" diye sordu Alain. "İnsanların hâlâ dünyadan mı söz etmelerini bekliyorsun? Günümüzde kendimizden başka konuşabileceğimiz bir şeyimiz kalmadı ki!" Dostumun bu görüşünü paylaşmıyordum.

Gelelim Giacomo Leopardi'ye (1798-1837). Hiçbir şair, hiçbir düşünür Leopardi'den daha büyük bir açıklıkla kötümserliğini dile getirmemiştir. Açıklıkla, diyorum, çünkü, örneğin Kafka gibi kendine acıyan bir kötümserlik göremeyiz Leopardi'de. Düzyazılarında da hiçbir kavram kargaşası yoktur. Bu yazılar her şeyi korkunç bir biçimde aydınlatır — tıpkı Picasso'nun *Guernica*'sındaki elektrik ampulü gibi.

Leopardi İtalya'nın Bataklıklar Yöresi'nden orta halli soylu

bir ailenin oğluydu. Belki de olumlu tek mirası, babasından kendine kalan zengin kitaplıktı. On yaşına geldiğinde, kendi kendine İbranice, Yunanca, Almanca ve İngilizce öğrenmişti. Bunun dışında yalnızlık, hastalıklı bir beden, gittikçe artan görme bozukluğu ve yüz kızartıcı parasal bağımlılıklarla geçti ömrü. Yazılarındaki yargıların okurlarınca özel hayatındaki acı olaylardan kaynaklandığı yolunda yorumlanmasındansa, onların yakılmasını yeğlediğini söylüyordu. Sanırım böyle düşünmekte de haklıydı.

Leopardi, olağanüstü bir biçimde, kendi mutsuzluk çukurundan geçmişteki, yaşadığı çağdaki ve gelecekteki insanların hayatlarını ve gökteki yıldızları inceleyebileceği bir kule oluşturmayı başarmış bir yazardır. İtalyan ya da İtalyanca uzmanı olmayan birinin Leopardi'nin şiirinin niteliği konusunda tam bir yetkiyle konuşması çok güç. Birçokları onun Dante'den sonra gelmiş geçmiş en büyük İtalyan şairi olduğuna inanıyorlar. Leopardi'nin yazdığı her şiirde hayatın tümünü kapsayan dünya görüşünü destekleyen ve bu görüş içinde kendi yerini alan özgün bir düşünce vardır. Bu açıdan, o da Vergilius gibi klasikler arasına girer. Bununla birlikte, hem kullandığı dili, hem de ele aldığı konuyu (bu bir köy, bir düğün ya da bir marangoz olabilir) aynı zamanda hem büyük bir yumuşaklık, hem de uzaya varan bir uzaklık duygusuyla işler. Bir yavru kuşun yumuşak göğüs tüyleriyle bir göktaşının madensi katılığı yan yana gelerek benzeri olmayan bir lirizm, bir şiirsellik yaratır.

Leopardi'nin düzyazıları da var. Bunlardan en önemlileri, *Zibaldone* adını verdiği ve 1817-1832 yılları arasında tuttuğu bir çeşit düşünsel günlükle *Ders Alınacak Öyküler* adını verdiği bir derlemedir. Günlüğü ölümünden sadece altı yıl sonra yayımlanmış. Derlemedeki parçaların çoğu ise Leopardi'nin sağlığında yayımlanmıştı.

Nietzsche *Öyküler*'i okuduktan sonra, Leopardi'nin yüzyılın en büyük düzyazı ustası olduğunu öne sürmüştü. Gerçekten, biz de günümüzde Leopardi'nin tam anlamıyla bir çağdaşımız olduğunu görüyoruz. Anlatımında ince alaycılığa yer vermesi, konuyu abartmaktan kaçınması, konuşur gibi yazması, kendi kişisel önemini öne sürmeden ağırbaşlı olmayı başarması, Pasolini, Brecht ve Bulgakov gibi birbirine benzemeyen çağdaş yazarların birçok özelliklerini muştular.

Ders Alınacak Öyküler şimdi tümüyle, yetmiş yıldır ilk kez, Patrick Creagh'ın tadına doyulmaz İngilizce çevirisiyle kitaba yazdığı önsöz ve açıklamalarla birlikte basıldı. Ne yazık ki, bir ustanın yapıtı akademik hayatta, bu örnekte olduğu gibi, her zaman o ustadan bir şeyler öğrenmek isteyen, açıklamalarda bile ona gönül borcunu belli eden bir araştırmacının eline düşmüyor. Burada şüphesiz Creagh'ın kendisinin şair olmasının da önemli payı var. Bu kitap özellikle Üniversite çevreleri düşünülerek hazırlanmış olsa bile, bu kesimi aşan bir okur kitlesine ulaşabilmeli. On dört yaşından seksen yaşına kadar insanlığın durumuyla ilgilenen, bu durumun ortaya çıkardığı sorunlara ilgi duyan herkes, kendine göre, altını çizecek, düşüncelerini belirli yönlere çekecek ve yüreğine korkular salacak sayfalar bulacaktır bu kitapta.

MODA. Bayan Ölüm!

ÖLÜM. Canın cehenneme! Çağırmadığın zaman kapına gelirim ben!

MODA. Ama ben ölümsüzüm!

ÖLÜM. Ölümsüz mü? Ölümsüzler çağı biteli bin yıl oldu.

MODA. Bakıyorum, Saygıdeğer Ölüm bile Petrarcha'yı bir on altıncı ya da on dokuzuncu yüzyıl şairi gibi anabiliyor.

ÖLÜM. Petrarcha'nın şiirlerini seviyorum, çünkü o şiirlerde kendi Zaferimi buluyorum. Bir de şu var: Hemen hemen bütün o şiirler benden söz ediyorlar. Neyse, haydi bas git burdan!

MODA. Yedi Ana Günah'a olan sevginin başı için, bir an olsun kıpırdamadan dur da, bana bak!

ÖLÜM. Peki, baktım.

MODA. Tanımadın mı beni?

ÖLÜM. Miyop olduğumu bilmen gerekir. Üstelik İngilizler bana uygun gözlük de yapmıyorlar. Yapsalar da gözlüğü takabileceğim bir burnum mu var!

MODA. Benim adım Moda, senin kızkardeşinim.

ÖLÜM. Kızkardeşim mi?

MODA. Evet, ikimizin de Çürümüşlüğün kızları olduğumuzu unutuyor musun?

ÖLÜM. Ben ki belleğin düşmanıyım, nasıl hatırlamamı istersin bunu benden?

MODA. Ama ben her şeyi çok iyi hatırlıyorum. İkimizin de bu çukurda durmadan her şeyi yok etmeyi ve değiştirmeyi amaçladı-

ğımızı çok iyi biliyorum. Ama sen başka bir yoldan yapıyorsun bunu, ben başka bir yoldan.

Ders Alınacak Öyküler'de zekâ Leopardi'nin şiirlerinde gördüğümüz lirizmin yerini almıştır, ama hayata bakış açısı, düşünce özellikleri şiirlerde de, düzyazılarda da aynıdır. Leopardi Aydınlanma Çağının yarattığı parlak düşünürlerdendi. Dünyayı maddeciliğin gözleriyle görüyordu. Çağının düşünürlerinin Hazlara verdiği önemi o da kabul etmişti. Dinin fazlalıklarından arındırılıp Kilise'nin tutuculuğunun ortaya çıkarılmasından yanaydı. Kendi çapında halkçı bir düşünürdü. Ama gününün düşüncesinde kesinlikle karşı çıktığı bir nokta da yok değildi. Bu da Aydınlanma Çağının İlerlemeye olan sarsılmaz inancıydı. Leopardi insanlar arasındaki eşitliğin temelini gelecekte varolacak bir mutlulukta değil, şimdi ve her zaman çekilecek bir acıda görüyordu.

Napoleon'dan sonraki dönemde düşünen ve yazan biri olarak Leopardi'nin gelecek yüzyıl için öngördüğü gerçek, yeni iletişim yollarının, paranın ve halk avcılığının sonunda her şeyi çarpıtacağı büyük bir karanlıktı. Her tarihsel dönem bir geçiş dönemi sayılır ve her geçiş döneminde mutsuzluklarla karşılaşmamız kaçınılmazdır, diyordu. Bir zamanlar, bu durumun üstesinden gelecek birtakım avunma yolları — inanç, yazgıya bağlanma ya da Tanrının bağışlayıcılığına güven gibi — vardı, ama bunların yanıltıcı olduğu artık kanıtlanmıştı. Yeni gerçekler çok daha sert ve umut kırıcı bir biçimde insanın karşısındaydı.

Leopardi'ye göre, insan dünyada en çok kendini seven bir varlıktı. Bu sevginin bir sonucu olarak da kişi hayatın kendisine mutluluk getireceğine inanırdı. Böyle bir inanç hiçbir zaman yok edilemeyeceğine göre, insan beklediği mutluluğu elde edinceye kadar sık sık acı çekmek zorundaydı. Bütün bunlar doğanın işiydi; bu bağlamda insanlar önemsiz ve değersiz birer ayrıntıdan başka bir şey değillerdi (*Öyküler*'de günümüzdeki bilimkurgu geleneğine özgü birçok düşünceye rastlayabilirsiniz.) İnsanlığın bu durumdan tek kurtuluşu ise ölümün sonsuz uykusu olabilirdi. Leopardi sık sık intiharın mantığı üzerine yazmışsa da, kendisi yaşayan her şeyle garip fakat köklü bir dayanışma içinde olduğu için böyle bir eyleme hiçbir zaman kalkışmamıştır.

Leopardi'nin düşünce sisteminde kendisinin de farkında olduğu bir aykırılık görülüyor. Aşağıdaki alıntıda kendi dehasını

kanıtlamaya çalışmaktan çok herhangi bir metindeki sözcüklerin gizilgücünün sınırlarını irdeliyordu:

Deha ürünü yapıtların özlerinde saklı olan şöyle bir özellikten söz edebiliriz: Bu yapıtlar olayların ve nesnelerin değersizliğinin bir benzerini ya da açık bir biçimde hayatın önlenemez mutsuzluğunu gösterip duyursalar, en korkunç umarsızlıkları dile getiriyor olsalar bile; kendini tümüyle çıkmazda, düş kırıklığı içinde, hayata küsmüş ve ondan bıkmış yüce bir varlığa onun düşebileceği en acımasız ve ölümcül durumlarda bile (bu durumlar ister en güçlü ve soylu duygularla, ister bambaşka bir nesneyle ilgili olsun), o kişiye her zaman bir çeşit avuntu verir, isteklerine yeniden bir canlanma gücü kazandırır. Sözünü ettikleri ve simgeledikleri tek şey ölüm olsa bile, hiç değilse bir süre için, o varlığa yitirdiği hayatı geri verirler.

Zibaldone, 259-60

Leopardi Marxist açıdan yorumlanacak olursa, kendisi tarih içindeki konumuna yerleştirilecek ve bize onun yapıtlarında nelerin sözünü etmediği hatırlatılacaktır: Sınıf mücadelesi, kapitalist ekonomi düzeniyle insanların mutsuzluğu arasındaki dolaysız ilişki, insanın tarihsel yazgısı. Daha da ileri giderek, düşünür Leopardi, günleri sayılı soylu sınıfın umarsızlığının bir temsilcisi olarak bir kenara bile atılabilir. Bunu kim yapmaya kalkışırsa, karşısında Leopardi'yi yazılarında parlak bir biçimde savunan İtalyan Marxisti Sebastiano Timpanaro'yu bulacaktır.

Bundan iki yıl önce, Amsterdam'daki "Transnational Institute"da benden "Geleceğe Umutla Bakma" konusunda bir konuşma yapmam istendi. Biraz da ortalığı kızıştırmak için, konuşmadan önce Beethoven'in (*Opus* 110) otuz bir numaralı Piyano Sonatı'nın plağını çaldım. Sonra da oradakilere şu öneriyi yaptım: Siyasal düş kırıklıkları siyasal sabırsızlıklardan kaynaklanıyordu. Biz, hepimiz bu sabırsızlığı yaşamak zorundaymışız gibi koşullandırılmışız. Çünkü sürekli olarak Gelişme adına pek çok konuda umutlandırılmış durumdayız.

İsterseniz, bu senaryoyu bir kerelik değiştirelim, diye sürdürdüm konuşmayı; isterseniz, kendimizi gökteki cenneti yaratabileceğimiz bir dünyada değil de, tam tersine, cehenneme çok daha yakın bir dünyada yaşadığımızı düşünelim. Bu durum siyasal ya

da ahlaksal seçimlerimizin tekini bile değiştirir mi? Gene aynı sorumlulukları yüklenmek zorunda kalacak, aynı savaşımı sürdürmekle yükümlü görecektik kendimizi. Belki de sömürülenler ve acı çekenlerle aramızda var olan dayanışma duygusu daha da yoğunlaşacaktı. Değişecek tek şey umutlarımızın aşırılığı ve düşkırıklıklarımızın acılığı olacaktı. Belki de Leopardici bir akıl yürütme, ama bence karşı çıkılması olanaksız bir sav.

Gene de her şeyi bu noktada bırakamayız. Koşulların gereği, ya da (Leopardi'nin de tadına varacağı bir ironiyle) ayrıcalığı yüzünden, Leopardi temelde edilgin bir gözlemciydi. Kötümserliğinin yoğunluğunu bu olguya bağlayabiliriz. Bunun adı ise can sıkıntısıdır.

İnsan üretimle ilgili herhangi bir eyleme geçtiği zaman, koşullar ne ölçüde sınırlayıcı olursa olsun, onun için tam bir kötümserlik de olanaksızlaşır. Bunun, çalışmanın saygınlığı ve ona benzer uyduruk açıklamalarla hiçbir ilgisi yoktur. Bu, insanın fiziksel ve ruhsal enerjisinin doğası gereği böyledir. Çalışma ve bu enerjinin kullanılması insanda acıkma, uyku ve kısa süreli rahatlama duygusu yaratır. Bu istekler o kadar yoğundur ki, bunların tam ya da bir oranda karşılanabilmesiyle ortaya çıkan doyum ne kadar geçici olursa olsun, bir sonraki ara için insanda bir umut oluşturur. Yorgun savaşçılar işte böyle sürdürürler hayatlarını; yorgunluk artı yalnızca kötümserlik ise insanı yok olmaya götürür.

İmgelem düzeyinde de buna benzer bir durum yaşanır. Dünyanın üretimine katkıda bulunma eylemi, bu eylem kendi başına anlamsız görünse bile, gerçekleşebilecek, özlenen bir üretimin düşlenmesini sağlar. Geçmişin o (bereketli?) günlerinde, montaj fabrikasında anlamsız bir işi durmadan yinelemek zorundaki bir işçinin yeni bir renkli televizyon seti ya da bir balık oltası düşlemesini yalnızca tüketim tutkusu ya da saptırılmış umutlar diye yargılamak yanıltıcı olurdu. Çalışma, üretici bir eylem olduğu için, insanda yaratıcı bir umudu da ister istemez ortaya çıkarır. İşsizliğin bu kadar insanlık dışı bir olgu olmasının nedenlerinden biri de budur.

Leopardi, tek başına yaşayan, çocuksuz, bedensel hiçbir işte çalışamayacak bir kişi olduğundan, hayatı boyunca yalnızca başkalarının üretimi karşısında gözlemci kalmaya yargılıydı. Kendi kişisel durumunu düşünsel konumunu açıklamak için

kullanmak yanlış olur. Ne var ki, çok bilgili ve öğrenmeye saygılı bir insan olan Leopardi'nin, bu durum yüzünden, bilmediği bir şey vardı. Bu da, insan gövdesinin, bu gövde ölümlü olsa bile, onu kurtaracak tek güç olduğuydu.

Leopardi'nin, geçmişin karamsar bilgeliğini doğrulamak istercesine dilinden düşürmediği bir söz vardı: "Tanrı en çok sevdiklerini yanına erken alır." Belki günümüzde de geçerli bir inanç bu. Ama burada hesaba katılmayan bir nokta var. O da ana, babanın ya da ikisinden birinin çocuğa duydukları sevgi ve onlarda — Tanrının sevdiği çocuğun — yaratacağı umut ışığı.

Leopardi bu umutları ve gövdenin kişiye sağladığı güven duygusunu elbette yanıltıcı olarak nitelendirecekti. Gerçekten de, bu saydığımız durumlar onun savlarını, kendi başlarına, çürütmez. Ben her iki savın da birlikte var olduğunu düşünüyorum. Tıpkı Beethoven'in Otuz Bir Numaralı Sonatında sevinçle acının birlikte olduğu gibi.

Burada, daha önce sözünü ettiğim aykırı düşünceye dönmek istiyorum: Nasıl oluyor da Leopardi'nin o karamsar sayfaları bize hâlâ iyimserlik aşılıyor? Leopardi'nin hayatının edilgin bir gözlemcinin hayatı olduğunu söylediğim zaman, son derece önemli bir noktayı bile bile bir yana bırakıyordum: Onun kahramanca ve tek başına yazmayı sürdürmesini. Bütün karamsarlıklarına karşın, bu yazılar bizim için esin kaynağı olabiliyorlarsa, bunun nedeni, bunların kendi kurallarına göre, dünyanın üretimine katılmalarıdır. Kullandığımız bu terimin artık yalnız klasik iktisattaki üretimi değil, aynı zamanda, hiçbir zaman tamamlanmayan, varoluşun durmadan yeniden üretimini, dünyanın gerçeklik olarak üretimini de kapsadığını söyleyebiliriz. *Ders Alınacak Öyküler*'de Leopardi'nin sürekli olarak evrenin yaratılışını, onu yaratan ve hiçbir zaman tümüyle "kadirimutlak" olmayan gerideki güçleri sorgulaması, onlardan söz etmesi oldukça anlamlı.

Geride yatan güçler neydi mi? Nedir mi? Leopardi'nin soruları geriye dönük değil, yaşanan zamanla ilgili sorulardı. Gerçeğin üretilmesi hiçbir zaman bitmemiş, sonuç hiçbir zaman belirlenmemiştir. Bilançoda her zaman bir eksiklik vardır. *Gerçekliğin gereksinimleri tükenmez*. Biz bile, ilençli ve kıyıda köşede kalmış bizler bile bu gereksinimin bir parçasıyız. İşte bu yüzden, Leopardi'nin Yoğunluk, Schopenhauer'in İstenç dediği — insanın yaşayarak gerçekleştirdiği bu eylemler — sürekli bir yaratma

eyleminin, "nesnelerin anlamsızlığı" karşısında bile sürüp giden anlam üretiminin bir parçasıdırlar. Bu yüzden de Leopardi'nin kötümserliği her zaman kendini aşar.

1983

YERYÜZÜNÜN ÜRETİLMESİ

Amsterdam'a gelişlerimde acaba kaç kez Merkez Garında trenden indim, kaç kez Rijk Müzesi'ne gidip Vermeer'leri, Fabritius'ları, Van Gogh'ları seyrettim? Bu tür sayıları aklımda tutmam olanaksız artık. İlk kez otuz yıl kadar önce olmalı. Son yedi yıldır ise, altı ayda bir düzenli olarak üyesi olduğum "Transnational Enstitü"nün Amsterdam'daki toplantılarına katılıyorum.

Dünyanın dört bucağından, Üçüncü Dünya ülkelerinden, ABD'den, Güney Amerika'dan, İngiltere'den, Avrupa'dan gelip bu toplantıya katılan yirmi kadar üyeyle dünya sorunlarını sosyalist açıdan incelediğimiz bu toplantıların her birinden biraz daha az bilgisiz ve biraz daha çok inançlı ayrılıyorum. Üyeler artık birbirlerini daha iyi tanıyor ve toplantılara katılmamız bir çeşit spor karşılaşmasına benziyor. Bazen kazanıyoruz, bazen de kaybediyoruz. Her toplantıda dünyayı çarpık göstermek isteyenlere karşı savaşıyoruz — bu çarpıtmaların kaynağı yönetici sınıfların propagandaları olduğu kadar, kendi içimizde taşıdıklarımız da olabilir.

Ben bu Enstitü'ye çok şey borçluyum. Ama gene de son toplantı günü yaklaşırken az daha Amsterdam'a gitmekten vazgeçecektim. Kendimi çok bitkin hissediyordum. Yorgunluğum, eğer böyle tanımlanabilirse, hem bedensel, hem de düşünsel bir yorgunluktu. Birçok şeyden anlam çıkaramamaya başlamıştım. Kafamda bir şeyi başka bir şeyle birleştirme düşüncesi bile bana acı veriyordu. Tek yapılacak şey kendimi daha beter dağıtmamaktı. Buna rağmen, son dakikada karar verip Amsterdam'a gittim.

Ama doğru yapmamışım. Konuşulanları zar zor izleyebiliyordum. Sözcüklerle onlara yüklenen anlamlar arasındaki bağ kopmuştu. Bir çıkmazdaymışım gibi geliyordu bana. Nesneleri ve düşünceleri tanımlama yeteneğimi ya yitirmiştim, ya da hiçbir zaman böyle bir yeteneğim olmamıştı. Her şey paramparça

olmuştu. Toparlanmak için espri yapmayı, yatıp uyumayı, soğuk duş yapmayı, kahve içmeyi, kahve içmemeyi, kendi kendime konuşmayı, uzak yerleri düşlemeyi denedim. Hiçbiri yararlı olamadı.

Ben de sokağa çıkıp karşıdaki Van Gogh Müzesi'ne girdim. Oraya resimleri seyretmek için değil, beni evine götürebilecek tek arkadaşım orada çalıştığı için girmiştim. Oradaydı da. Ama kendisine ulaşıncaya kadar resimlerin yanından geçmem gerekiyordu. Resimlerin hepsi de bana birer birer meydan okuyordu. Kendi kendime, "Şu anda sana Van Gogh'un resimleri değil, kafasına sıktığı gibi bir kurşun gerek!" dedim.

Van Gogh, kardeşi Theo'ya yazdığı bir mektubunda, "Bana öyle geliyor ki, yeryüzünde buharlı gemiler, otobüsler, trenler nasıl birer ulaşım aracı ise, öbür dünyaya gitmenin de kolera, böbrek zehirlenmesi ya da verem yoluyla gerçekleşmesi hiç de olanaksız değil. Yaşlılıktan sessizce ölüp gitmek yayan gitmek gibi bir şey..." demiyor muydu?

Ben gene de elimde olmadan resimlere şöyle bir göz atmakla kalacağımı sanarken kendimi onların karşısında buldum. "Patates Yiyenler", "Mısır Tarlasındaki Tarlakuşu", "Auvers'deki Sürülmüş Tarla","Armut Ağacı". İki dakika içinde, son üç haftadan beri ilk kez kendime gelmiştim, içim rahatlamıştı. Gerçeklik duygum da yerine gelmişti. Bu değişim çok hızlı ve o kadar da kesin olmuştu. Tıpkı damardan yapılan bir iğneden sonra duyumsadığımız çarpıcı değişiklik gibi. Ne var ki, çok iyi bildiğim bu resimler, bundan önce üzerimde böyle bir iyileştirme etkinliği göstermemişlerdi.

Böyle kişisel bir olay acaba bize bilmediğimiz herhangi bir şeyi açıklayabilir mi? Van Gogh Müzesi'nde benim başımdan geçenlerle Van Gogh'un bir ressam olarak hayatını ele aldığımızda onunla herhangi bir bağlantı kurulabilir mi? Garip bir raslantı olmasaydı, bu soruya kurulamaz ya da çok az kurulabilir yanıtını verebilirdim. Ama Amsterdam'dan döndükten bir süre sonra elime Hugo von Hoffmannsthal'ın öykülerini ve denemelerini içeren bir kitap geçti. Kitapta, "Ülkesine Dönmüş Bir Gezginin Mektupları" adlı bir öykü var. Bu "mektuplar" 1901'de yazılmış. Öykünün kahramanı olan ve mektupları yazan kişi hayatının büyük bir bölümünü Avrupa dışında geçirmiş bir Alman işadamı. Yurduna dönmüş olan bu adam giderek "gerçeklik duygusunu

yitirme" hastalığına tutulmuş; Avrupalılar artık onun hatırladığı insanlar değiller, bu insanlar durmadan hayat karşısında ödün verdikleri için kendi hayatlarının da hiçbir anlamı yok.

"İşte sana da anlattığım gibi, bu insanları anlayamıyorum; ne yüzleri, ne davranışları, ne de konuşmaları bana bir şey söylüyor. Çünkü bunların artık herhangi bir yerde varoldukları söylenemez, çünkü bunlar artık gerçekten hiçbir yerde yoklar."

Yazar içine düştüğü bu düş kırıklığının sonucu olarak kendi hatırladığı şeylerden de kuşku duymaya başlıyor ve sonunda her şeyin varlığından şüphe ediyor. Bu otuz sayfalık öykü birçok bakımdan Sartre'ın otuz yıl sonra yazacağı *Bulantı*'nın bir habercisi sayılabilir. Bu da son mektuptan bir örnek:

Ya da yeniden karşıma çıkan birtakım ağaçlar, şu kuru ama bakımlı ağaçlar; şurada burada, belki bir alanda asfaltın içinden yükselen, çevresi demir parmaklıklarla korunan ağaçlar. Bunlara bakıp onların bana ağaçları hatırlattıklarını — ama ağaç olmadıklarını — kendime kaç kez söyledim. Böyle durumlarda bir titreme sarardı bedenimi, sanki sonu olmayan hiçliğin o anlatılmaz soluğu, ölümden değil de, varolmamaktan kaynaklanan o bitmez tükenmez yokluk duygusu gelip göğsüme saplanır, onu ikiye bölerdi.

Bu son mektupta yazar Amsterdam'da katılmak zorunda olduğu bir toplantıdan da söz ediyor. Kendisini kararsız, ne yapacağını bilmez ve güçsüz hissediyor. Yolda küçük bir resim galerisinin önünden geçerken duruyor ve içeri girmeye karar veriyor.

Gördüğüm resimlerin anlamının yarısını olsun sana anlatabilecek miyim? Garip ama derin ve anlamlı duygularımın tam bir kanıtını işte o resimlerde bulmuştum. Burada, birden bire, içine düştüğüm o anlatılmaz cansızlık içinde, karşılaşmaktan korktuğum bir şeyle bir an için karşı karşıya gelmiştim. Daha önce, bunlara bir an bile dayanamaz, karabasanlar gördüğümü sanırdım. Şimdi ise, hiç tanımadığım biri, büyük bir yetkinlikle, bana aynı şeyleri göstererek bir yanıt sunmaktaydı: "Yeryüzü her şeyiyle" bana yanıt olarak sunulmaktaydı.

Öykü beklenmedik bir biçimde bitiyor. Yazar iyileşmiş ve güç kazanmış olarak toplantıya katılıyor ve iş hayatının en büyük başarısını o toplantıda sağlıyor.

Mektubun altına düşülmüş bir nottan ise sözü edilen ressamın Vincent Van Gogh adlı biri olduğunu öğreniyoruz.

Yazarın çektiği o belirli acıya Van Gogh'un "yeryüzünü her şeyiyle" sunarak verdiği yanıtın anlamı ne olabilirdi?

Hayvanlar yaşayacakları doğal çevrenin içine doğarlar; insanlarsa, deneyci düşünürlerin inançlarına karşın, belirli bir gerçekliğin içine doğmazlar, sürekli olarak kendi gerçeklerini kendileri aramak ve edinmek zorunda kalırlar. Burada edinmek yerine kurtarmak demeyi yeğlerdim. Gerçeğin düşlenmiş olanın karşısında olduğu öğretilir bize. Sanki biri her zaman elimizin altında, öteki ise uzakta çok uzaktaymış gibi. Bu karşıtlık ise bence yanlış. Olaylar her zaman yanı başımızdadır. Ama bu olayların anlam kazanması, gerçeklik derken anlatmak istediğimiz şey olması, düşünceyle olur. Gerçeklik her zaman *oradadır*, bu maddeciler için de idealistler için de, Platon için de, Marx için de böyledir. Gerçeklik, kim nasıl yorumlarsa yorumlasın, birtakım kalıplaşmış kavramların ardındadır. Her kültür biraz kendi öğretisinin uygulamasını kolaylaştırmak için (düzenli davranışlar yaratma amacıyla), biraz da kendi gücünü pekiştirmek için benzer kavram perdeleri oluşturur. Gerçeklik iktidarda olanlara çoğu zaman ters gelir.

Bütün modern sanatçılar buluşlarının gerçekliğin daha iyi tanınmasına ve belirginleşmesine yol açtığına inanırlar. Bu noktada, yalnız bu noktada, modern sanatçı ile devrimci sanatçı zaman zaman birbirlerini omuz omuza bulur. Her ikisi de kalıplaşmış kavram perdelerini söküp atmak amacıyla işe başladıklarını görürler. Modern zamanlarda bu kalıplaşmış kavramlar bütün zamanların en bencil ve değersiz kavramlarına dönüşmüşlerdir.

Bununla birlikte, sözünü ettiğimiz birçok sanatçının perdenin ötesinde bulduklarını kendi yetenekleri doğrultusunda ve toplum içinde sanatçı olarak bulundukları konumu kaybetmemek uğruna çarpıttıkları görülür. Bunu yaptıkları zaman da, kendilerini "sanat sanat içindir" kuramının sayıları düzinelere varan değişken örnekleriyle savunurlar. Onlar, "gerçeklik sanattır," derler. Gerçeklikten belli bir sanatsal yarar elde etmeye çalışırlar. Van Gogh kadar bunun böyle olmadığını gösteren başka hiçbir

sanatçıya rastlayamayız.

Van Gogh'un mektuplarında, kendisinin kalıplaşmış kavramların ne yoğun bir biçimde bilincinde olduğunu görüyoruz. Bütün hayat öyküsü sonsuz bir gerçekliği yakalama özleminden başka bir şey değildir. Renkler, Akdeniz iklimi, güneş onu bu gerçekliğe götüren araçlardı; bunların hiçbiri onun için yalnızca amaç değildi. Bu özlem, gerçeği kurtarmayı hiç başaramayacağını sandığı zamanlarda daha da yoğunlaşırdı. Bu bunalımların bugün şizofreni ya da sara olarak tanımlanması hiçbir şeyi değiştirmez; onların patalojik özellikleri dışındaki içeriği gerçekliğin kendi kendini bir çeşit anka kuşu gibi yok etmesiydi.

Van Gogh'un mektuplarından onun çalışmadan daha kutsal bir şey tanımadığını da biliyoruz. Van Gogh çalışmanın fiziksel gerçekliğini, aynı zamanda hem bir zorunluluk, hem bir haksızlık, hem de insanın özü olarak görüyordu. Sanatçının yaratma eylemi, onun için, eylemlerden yalnızca biriydi. Gerçekliğin kendisi bir üretim biçimi olduğu için, gerçekliğe en iyi yaklaşım yollarından biri de çalışmaydı.

Resimleri bunu sözcüklerden daha açık seçik anlatıyor. Resimlere yakıştırılan kalın ve kaba çalışma yöntemi, tualin üstüne boyayı sürerken aldığı tavır, paletteki renkleri seçip karıştırırken yaptığı, bizim görmediğimiz, ama kolayca kafamızda canlandırabileceğimiz hareketleri, görüntüyü yaratırken ellerini kullanışı resmini yaptığı şeylerin varoluş etkinliğine benzer. Van Gogh'un resimleri betimledikleri şeylerin bir varolma uğraşıdır. Bir sandalyeyi, bir yatağı ya da bir çift çizmeyi ele alalım. Van Gogh bunların resimlerini yaparken başka hiçbir ressamın olmadığı kadar iyi bir marangoz ya da bir kunduracı gibi çalışmıştır. Yaratılan şeyin parçalarının bir araya getirildiğini görürüz: Ayaklar, sürgüler, arkalıklar, oturma yeri, taban, dil, topuk hep birleştirilmiş gibi resmedilmiştir. Van Gogh bu birleştirmenin onların gerçekliği olduğuna inanır.

Manzara resimleri yaparken çalışmasının daha karmaşık ve gizemli olması gerekiyordu, ama onlarda da aynı ilkelere bağlı kalmıştır. Tanrı yeryüzünü yaratırken bir ağaç ya da bir mısır tarlası yapacağı zaman toprağı, suyu, çamuru nasıl kullandıysa, Van Gogh da bir ağaç ya da mısır tarlası resmi yapacağı zaman boyayı öyle kullanıyordu diyebiliriz. Van Gogh'a tanrısal nitelikler yakıştıracak değilim, bu onu en kötü anlamda azizleştirmek

olurdu. Ama gene dünyanın yaratılışına dönersek, olayın bizim için yalnız görsel kanıtları olduğunu görürüz. İşte bu dinamiklerle Van Gogh inanılmaz — burada bu inanılmaz sözcüğünü özenle seçiyorum — bir uyum içindeydi.

Bahar açmış küçük bir armut ağacı resmi yaptığı zaman, ağaca suyun yürümesi, dalların çiçek açması, boyuncuğun fırlaması, tepeciğin sıvı salmaya başlaması hep resmi yaparken Van Gogh'un da yaşadığı eylemlerdi. Bir yol resmi yaptığı zaman, yolu yapan işçiler de kafasının içinde, onunla birlikteydiler. Sürülmüş bir tarlanın resmini yaparken o da hareketleriyle sanki pulluğun demiriyle toprağı altüst ediyordu. Nereye baksa, orada varolmanın uğraşını görüyordu; böyle olunca da, bu uğraş Van Gogh için gerçekliğin ta kendisi oluyordu.

Kendi portresini yaparsa, tıpkı falcıların insanların ellerinde gördüklerini söyledikleri gibi, o da yazgısının geçmişteki ve gelecekteki görünüşünün resmini yapıyordu. Çağdaşlarının onu anormal saymaları bizim bugün sandığımız gibi o kadar aptalca bir değerlendirme değildi. İçten gelen bir güçle resim yapıyordu. Bu bakımdan hiçbir ressam Van Gogh'la karşılaştırılamazdı.

Neydi bu ondaki önüne geçilmez güç? Bu tualdeki gerçeklikle dile getirmek istediği gerçekliğin yaratılmasını elden geldiğince birleştirme tutkusuydu. Bu yüzden, Van Gogh hiçbir zaman gerçeklikten kendine bir pay çıkarmaya çalışmamıştır. Bu zorunluluk onun bütün benliğini saran bir özdeşleşme duygusundan kaynaklanıyordu.

"Ben boğalara, kartallara, insanlara öyle yoğun bir hayranlık duyuyorum ki, bu duygu kesinlikle beni her zaman hırslı bir insan olmaya karşı koruyacaktır."

Baktığı şeye hep yaklaşmak, daha çok yaklaşmak, yaklaşmak zorunda hissediyordu kendini. Ölüm döşeğinde bu gerçekliğe o kadar yaklaşmıştı ki, gecede yıldızlar bir ışık burgacına, servi ağaçları rüzgâr ve güneş enerjisiyle beslenen canlı sinir düğümlerine dönüşmüşlerdi. Onun öyle tualleri vardır ki, bunlarda gerçeklik ressamı kendi içinde eritmiştir. Ama yüzlerce başka resminde, Van Gogh bizi bir insanın yeryüzünde, kendi öz varlığı parçalanmadan, gerçekliğin varoluş sürecine yaklaştırabileceği kadar yaklaştırmıştır.

Çok eski zamanlarda resimler aynalara benzetilirdi. Van Gogh'un resimlerini ise lazer ışınlarına benzetebiliriz. Bu resimler izdüşümünü beklemiyorlar, sanki yol alırken bir boşluğun içinden değil yaratma eyleminin içinden geçiyorlar. Boşluğun yarattığı başdönmesine karşı Van Gogh'un "her şeyiyle yeryüzü"nü bir yanıt olarak sunması işte yeryüzünün üretilmesinden başka bir şey değildir. Art arda gelen bu sayısız resimler ürpertici ve pek de avutucu olmayan bir dille bize yeryüzünün yaratılabileceğini söylemektedirler.

1983

TURNER VE BERBER DÜKKÂNI

Turner'in benzeri olmayan bir ressam olduğunu düşünüyorum. Bunun nedeni de yapıtlarında birçok değişik öğeyi bir araya getirmesidir. Birçokları on dokuzuncu yüzyıl İngiliz özelliklerinin en kapsamlı biçimde Dickens, Wordsworth, Walter Scott, Constable ya da Landseer'in yapıtlarında değil de, Turner'in dehasında örneklendiğini savunurlar. Belki de bu yüzden, Turner hem yaşarken, hem de 1851'de ölümünden sonra Britanya'da halk yığınlarının ilgisini çeken tek ve en önemli ressam olmuştur. Yakın zamanlara kadar geniş bir çevre Turner'in sanatında sözcükleri resmin içinde varsaydığı, onları ayrıca söylenecek bir nesne olarak görmediği için, biraz konuşmadan, biraz da gizemli bir biçimde onu kendilerinin çeşitli kişisel deneyimlerinin özünün bir anlatıcısı olarak görmüştür.

Turner 1775 yılında doğmuştur. Babası Londra'nın merkezindeki ara sokakların birinde berberdi. Amcası kasaptı. Evleri Thames nehrinin yanı başında sayılırdı. Turner hayatı boyunca epey yolculuk etti, ama seçtiği konulara baktığımızda sürekli olarak suyu, deniz kıyılarını, nehir yataklarını işlediğini görürüz. Ömrünün son yıllarında Thames'in biraz aşağısında Chelsea'de Kaptan Booth takma adıyla emekli bir kaptanmış gibi yaşamıştır. Orta yaşlılığında ise Thames'e bakan Hammersmith ve Twickenham semtlerinde evleri olmuştu.

Turner harika çocuklardandı. Daha dokuz yaşındayken gravür boyayarak para kazanıyordu. On dördünde Kraliyet Resim Akademisi'ne girmişti. On sekizinde kendi stüdyosunu açmıştı. Bundan biraz sonra da babası mesleğini bırakıp oğlunun yardımcısı ve stüdyonun yöneticisi oldu. Baba-oğul ilişkilerinin çok yakın olduğu görülüyor. (Turner'in annesinin delirerek öldüğünü biliyoruz.)

Turner'in düşgücünü etkilemiş olan en erken görsel yaşantıların ne olduğunu kesinlikle bilmemiz olanaksız. Ama bir berber dükkânında göze çarpacak birtakım görsel özelliklerle ressamın

olgun dönem resimleri arasındaki büyük benzerliğe, bu benzerliği kapsamlı bir açıklama saymadan, değinmemiz gerekebilir. Turner'in geç dönem birtakım resimlerini düşünüp o ara sokaktaki berber dükkânını, suları, sabun köpüklerini, buharları, parlayan madeni eşyaları, buharlı aynaları, beyaz tasları ya da sabunların köpürtülmüş traş artıklarının toplandığı leğenleri gözünüzün önüne getirin. Babasının traş bıçağı ile, çağdaşlarının ve eleştirmenlerin tersine, Turner'in elinden bırakmaya yanaşmadığı uzun çizgi palet bıçağı arasındaki eşdeğerliliği düşünün. Daha derine inerek — çocukluk düşlerinin bağlamında bir berber dükkânının insana her an çağrıştırabileceği kan-su, su-kan bileşimini düşünün. Turner yirmi yaşında Mahşer Günü ile ilgili bir resim yapmak istemişti. Resmin adı *Kana Dönüşen Su* olacaktı. Bu resim hiçbir zaman yapılmadı. Ama görsel olarak daha sonraları yaptığı resimlerde ve eskizlerde yangın ve günbatımı tablolarında bu resim kendini binlerce kere göstermiştir.

Turner'in ilk dönem manzara resimleri oldukça klasik özellikler taşıyan, Claude Lorrain'i anımsatan ama erken dönem Hollanda manzara ressamlarından da etkilenmiş resimlerdir. Bu resimlerin garip bir ruhu vardır. Bunlar ilk bakışta durağan, yüceltilmiş ya da yumuşak özlem resimleridir. Ama giderek, bu resimlerin doğadan çok sanatla ilintili; sanat olarak da bir çeşit pastiş olduklarını anlarız. Bu pastişin içinde ise her zaman, bir çeşit tedirginlik ya da umutsuzluk vardır.

Doğa Turner'in sanatında, başka bir deyişle imgeleminde şiddet olarak yer alır. 1802 gibi erken bir tarihte Calais'de bir mendireğin çevresinde patlayan bir fırtınanın resmini yapmıştı. Kısa bir süre sonra Alp dağlarında başka bir fırtına resmi daha yaptı. Sonra bir çığ resmi. 1830'lara kadar yapıtlarında yüzeysel bir dinginlik ve kargaşa birlikte görülse de, kargaşa giderek ağır basmaya başladı. Sonunda şiddet Turner'in görüşünün bir parçası oldu. Şiddeti anlatmak için artık bir konunun aracılığına gerek yoktu. Örneğin, *Denizde Cenaze Töreni* adlı resim, bir açıdan, *Kar Fırtınası* adlı resim kadar şiddet içeren bir resimdir. Birinci resim dağlanan bir yaranın yansılaması gibidir.

Turner'in resimlerinde gördüğümüz şiddet su, hava, ateş gibi öğelerle anlatılır. Zaman zaman da yalnız ışıkla anlatılan bir niteliğe dönüşür şiddet. Son dönemde yaptığı *Güneşte Duran Melek* adlı resim üstüne bir yazısında Turner ışığın görünen tüm

dünyayı yiyip tüketmesinden söz ediyor. Bununla birlikte, ben, Turner'in doğada bulduğu şiddeti onun kendi sanatında var olan şiddetin bir çeşit kanıtı, bölünmez bir parçası olarak görüyorum. Bu bakışın bir bölümünün çocukluk deneyimlerinden kaynaklanmış olabileceğine daha önce de değinmiştim. Daha sonraları Turner'in sanatındaki bu şiddet yalnız doğa ile değil insanların ekonomik girişimleri ile kanıtlanmış olmalı. Turner ülkesinde Endüstri Devrimi'nin herkese her şey vaat eden ilk dönemine tanıklık etmiştir. Buharın, o dönemde, bir berber dükkânındaki gerçekliğinden öte bir gerçekliği daha vardı. Renklerden kırmızı, hem kan, hem de kazan anlamına geliyordu artık. Rüzgârın sesi yalnız Alp dağlarının tepelerinde değil, motorların süpaplarında da duyuluyordu. Turner'e göre, gözle görünen bütün evreni yutan ışık o yıllarda yeni ortaya çıkan yaratıcı enerjiye ne kadar da benzemekteydi. Bu yeni enerji ise o güne kadar alışılagelmiş bütün zenginlik, uzaklık, insan emeği, kent, doğa, Tanrı buyruğu, çocuk, zaman kavramlarını sarsıyor, hatta yok ediyordu. Turner' i doğada yer alan devinimleri en yetkin ve çeşitli örnekleriyle resmetmiş büyük bir sanatçı olarak değerlendirmek yanlış olur. Ruskin, Turner'i bundan daha derin bir biçimde yorumlayıncaya kadar ise Turner resmen yukarıda değindiğimiz gibi çok yetkin bir doğa ressamı olarak değerlendirilmiştir.

Britanya'da on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı dinsizliğin son derece egemen olduğu bir dönemdir. Bu da Turner'i doğayı bir simge gibi kullanmaya zorlamış olabilir. Dinsizlik dışında hiçbir simgesel yöntem kişilerde o denli ahlaksal bir sorumluluk uyandırmamıştı. Bununla birlikte, bu ahlakçı tutum dolaysız açıklanamazdı. *Denizde Cenaze Töreni*, Turner'in az sayıdaki arkadaşlarından biri olan ressam Sir David Wilkie'nin cenaze törenini gösterir. Resmin göndermeleri bütün evreni içerir. Ama anlatım olarak bu resim bir karşı çıkış mıdır, yoksa bir boyun eğiş mi? Neye ağırlık vermemiz gerekiyor, o inanılmaz kapkara yelkenlere mi, yoksa arkadaki inanılmaz ışıklar içindeki kente mi? Resmin sorduğu sorular ahlaksal sorular — bundan dolayı bu resim de Turner'in son dönem resimleri gibi karanlık bir resim — ama sunulan yanıtların hepsi de ikircikli. Turner'in resim sanatında en sevdiği niteliğin resim yoluyla "bilinmez"e bir kuşku gölgesi düşürebilmek olması bu yüzden anlamlı. Büyük bir hayranlıkla, "Rembrandt en basit bir gerçeğin üstüne gizemli bir şüphe örtüsü

çekmeyi başarmıştır," sözünü eden de Turner'dir.

Başından beri Turner'in sanat yaşamı açıkça yarışçı ve son derece hırslı bir çizgi sergiler. Turner yalnız kendi ülkesinin ve yaşadığı yılların en büyük ressamı değil, bütün zamanların en büyük ustalarından biri olarak bilinmek istiyordu. Kendisini Rembrandt ve Watteau ile eş tutuyordu. Claude Lorrain'i ressamlıkta geçtiğine inanıyordu. Bu yarışma ve kendini üstün görme duygusu onda belirli bir insan sevmezlik ve cimrilik eğilimini de ortaya çıkarmıştı. Çalışma yöntemlerini gereğinden fazla bir gizlilikle koruyordu. Kendi isteğiyle toplum dışında yaşayan bir toplum kaçkını olmuştu. Onun yalnızlığı tanınmazlıktan ya da çevresinin ilgisizliğinden kaynaklanmıyordu. Çok genç yaşlarından başlayarak çok parlak bir sanat yaşamı olmuştu. Ama yapıtları özgünleştikçe, eleştiriler çoğalmaya başladı. Arada bir bu kendi kabuğuna çekilmişliğine delilik denildi, ama hayatı boyunca her zaman ülkesinde yaşayan en önemli ressam sayıldı.

Turner resimlerinin konularıyla ilgili şiirler yazmış, zaman zaman sanat üstüne de yazılar yazıp konuşmalar yapmıştır. Bu çalışmalarında tumturaklı, ama cansız bir dil kullandığı görülür. Söyleşilerinde ise oldukça suskun ve kalın çizgili bir konuşma biçimi vardı. Kendisini bize geleceği gösteren bir yalvaç olarak görsek bile, bunu inatçı bir deneyimcilikle birlikte sürdürdüğünü belirtmeliyiz. Tek başına yaşamayı seçtiği halde, kıyasıya yarışmaya dayanan bir düzen içinde başarılı olmaya da ayrıca büyük özen göstermiştir. Benzersiz önsezisini resme dönüştürdüğünde, ortaya eşsiz resimler çıkarmıştır. Ama aynı önsezileri yazılı olarak anlatmaya kalktığı zaman, bu yazılar yalnızca bir bomba etkisi yapabilmiştir. Öte yandan, bilinçli bir sanatçı olarak ürünlerini neden sonuç bağlamında ele alışıyla neredeyse bir elişleri ustası olarak tanımlanabilir. Turner, her zaman, kendisini belli bir konu ya da biçimde resim yapmaya iten şeyin uygulanabilirlik olduğunu söylemiştir. Bunu resme dönüştürebilir miyim, dönüştüremez miyim?

On dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinin ortaya çıkardığı bir dehası vardı Turner'in; ama bu deha daha çok bilim, mühendislik ve ticaret alanlarında belirmişti. (Kısa bir süre sonra aynı tür insan ABD'de bir kahraman tipi olarak ortaya çıkmıştır.) Turner'in kendisini çok başarılı kılabilecek bir yeteneği vardı, ama başarı ona yetmiyordu. (Öldüğü zaman 140,000 sterlinlik bir servet

bırakmıştı arkasında.) Tarih içinde kendini tek ve yalnız görüyordu. Bütün dünyayı kapsayan görüşleri vardı, ama sözcüklerle bunları anlatamıyordu. Ancak pratik bir çözüm bahanesiyle bunlar ortaya konabilirdi. İnsanların kendilerinden çok üstün güçlerce birer cüce gibi ezildiklerini kafasında görüyor ve onların buna karşı hiçbir şey yapamadıklarına, ama kendisinin bu güçlerin varlığını resminde göstererek bir şeyler başardığına inanıyordu. Çoğu zaman, her şeyi bırakacak kadar umutsuzluğa düşse bile, inanılmaz yaratma gücü Turner'i ayakta tutuyordu. (Öldükten sonra stüdyosunda 12,000 skeç ve suluboya resim ile yüzlerce yağlı boya tablo bulunmuştur.)

Ruskin, Turner'in resimlerindeki ana temanın ölüm olduğunu yazmıştır. Bence bu tema ölüm değil, yalnızlık, şiddet ve günahların bağışlanmasının olanaksızlığı duygusudur. Resimlerinin çoğu bize işlenmiş bir suçun sonrasını gösterir gibidir. Resimlerin bizi bu kadar sıkmasının nedeni, ya da beğenilmelerini sağlayan nitelik, belli bir suçluluk duygusu değil, onun yerine sergiledikleri evrensel bir aldırmazlık duygusudur.

Turner'in, elimizdeki bilgilere göre, hayatı boyunca birkaç kere başından geçen olayları resimlerine konu yaptığını görüyoruz. 1834 Ekim'inde Londra'da Parlamento yanarken Turner hemen yangın yerine koşmuş, büyük bir hızla korkunç eskizler yapmış, ve resmi bir yıl sonra Kraliyet Akademisi'ne sunmuştur. Birkaç yıl sonra, 66 yaşında buharlı bir vapurla yolculuk ederken bir kar fırtınasına tutulmuş, sonra da bu olayın resmini yapmıştır. Resimleri yaşadığı olaylara dayandığı zaman, bu bilgiyi ya resmin adında ya da tuttuğu resim defterlerinde belirtmeye büyük özen göstermiştir. Resminin öz yaşantısından kaynaklandığının bilinmesini isterdi. Hayatın acımasızlığının kendi kafasındaki görüşleri doğruladığını kanıtlamak çabası içindeydi sanki. *Kar Fırtınası* resminin gerçek adı şöyle: *Vapur Limanın ağzındaki sığ suda işaretler veriyor ve Lead'in önünden geçiyor; ressam, Ariel'in Harwich'ten yola çıktığı o fırtınalı gecede gemide bulunuyordu.*

Bir dostu annesinin fırtına resminden hoşlandığını söylediği zaman Turner, "Ben o resmi anlaşılsın diye yapmadım," yanıtını verir. "Yalnızca, öyle bir durumun nasıl olduğunu göstermek istedim. Fırtınayı gözlemleyebilmek için gemicilere kendimi yelken direğine bağlattım. Tam dört saat direğe bağlı kaldım. Doğrusu, sağ çıkacağımı da sanmıyordum, ama eğer yaşarsam

onları anlatmam gerektiğine de kesinlikle inanıyordum. Kimsenin resmi beğenmeye hakkı yok."

"Ama annemin başından da tıpkı böyle bir fırtına olayı geçmiş. Resminiz ona kendi fırtınasını hatırlatmış."

"Anneniz de ressam mı?"

"Hayır."

"O zaman, başka bir şey düşünmüş olmalı."

Turner'in resimleri ister güzel bulunsun, ister bulunmasın, asıl sorun, bu resimlerin neden bu kadar yeni ve değişik olduklarıdır. Turner geleneksel manzara ölçütlerini aşmıştır: Manzara resmi gözünüzün önüne serilen bir şey değildir artık. *Meclis Binası Yangını*'nda görüntü resmin geleneksel çevresinin dışına taşmaya başlamıştır. Görüntü seyircinin çevresinde dolanıp onu içine almak için büyük bir çaba gösterir. *Fırtına*'da bu çaba olayın kendisine dönüşmüştür. Eğer tualin üstündeki biçimlerin ve renklerin bakışlarımızı içlerine çekmesine izin verirsek, bir süre sonra resme bakarken kendimizi bir girdabın tam ortasında buluruz: Artık uzaklık ve yakınlık ortadan kalkmıştır. Örneğin, geminin sallanması resmin içinde geriye doğru bir sallanma değil, resimden dışa doğru sağ kenara doğru bir sallanıştır. Bu resim, resmi dışardan seyreden kişiyi dışlayan bir resimdir.

Turner'in bedensel gücünün epeyce fazla olmuş olması gerek. Kişi olarak yaşadıkları karşısında sanatçı olarak gösterdiği cesaret ise bence daha büyük. Yaşadıklarıyla hesaplaşması o denli dürüst ve cesur ki, parçası olduğu ve bundan kıvanç duyduğu resim geleneğini gene kendi resimleriyle yıkabilmiştir. "Eksiksiz" resimler yapmayı bırakmıştır. *Fırtına* resmi yalnızca geminin direğine bağlanmış olan adamın başından geçenlerin eksiksiz resmidir. Bunun *dışında* başka hiçbir şey yoktur, o resimde. Öyleyse resmi dışardan birinin sevmesi saçmadır.

Turner, belki de tam bu sözcüklerle düşünmüyordu resimlerini yaparken. Ama durumunun ortaya çıkardığı mantıksal sonuçları sezgileriyle sanatlaştırmasını bilmişti. O, amansız ve duygusuz güçlerle çevrilmiş yalnız bir adamdı. Konuyu daha da pratik bir açıdan ele alırsak, Turner hayatı boyunca yaptığı resimlerin *bir bütün* oluşturduğunun bilincindeydi. Giderek resimlerini satmak istemez oldu. Ne kadar çok sayıda olursa o kadar çok resmini bir arada tutup bunları yurttaşlarına bağışlamak, böylece resimlerin bir bütün olarak sergilenmesini istemek onda

bir tutkuya dönüştü. "Hepsi bir arada olsun!" diyordu. "Resimler bir arada durmazsa, yaptığımız işin ne yararı var!" Niçin? Çünkü ancak o zaman Turner, resimlerinin yaşadıklarının vazgeçilmez birer kanıtı olabileceğini, bunun da daha önce eşi benzeri olmadığını, gelecekte ise resimlerinin anlaşılmaları konusunda pek umutlu olmadığını anlatmak istiyordu.

GIACOMETTI

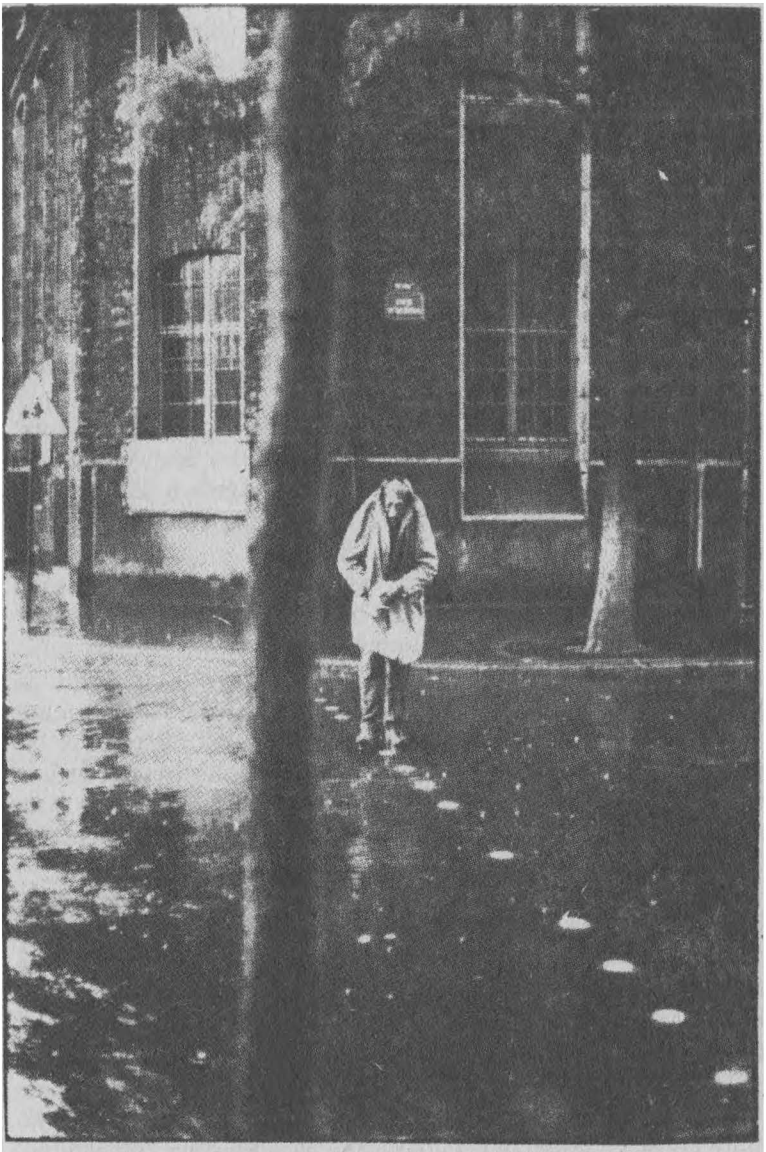
Ölümünden bir hafta sonra *Paris- Match* dergisi Giacometti' nin dokuz ay önce çekilmiş oldukça çarpıcı bir fotoğrafını yayımladı. Resim Giacometti'yi Montparnasse'daki stüdyosuna yakın bir sokakta, yağmur altında, karşıdan karşıya geçerken gösteriyor. Yağmurluğunu giymiş, ama bir yandan da yukarı çekip başını örtmeye çalışıyor. Yağmurluğun altında, görünmeyen omuzları kalkık.

Resmin ilk etkisi, yayımlandığı zamanı düşünecek olursak, garip biçimde kalender bir adamı bize göstermesiyle ilgiliydi. Ütüsüz pantolonu, eskimiş papuçlarıyla yağmura karşı hiçbir savunması olmayan bir adam. İlgi alanlarının içine mevsimlerin girmediği biri.

Ama bu resmi bu kadar çarpıcı kılan özellik, resmin Giacometti'nin kişiliği hakkında başka ipuçları da vermesidir. Yağmurluk birinden ödünç alınmış gibi duruyor. Altında sanki pantolondan başka bir şey giyilmemiş. Giacometti bir şeylerden paçayı kurtarmış gibi duruyor. Trajik bir anlamda demek istemiyorum. Ama herhalde bu duruma alışmış olmalı. "Nerdeyse bir papaz gibi" demek geliyor dilimin ucuna, çünkü başının üstüne çektiği yağmurluk tıpkı bir kukuleta gibi. Ama bu benzetme fazla abartılmamalı. Giacometti simgesel yoksulluğunu çoğu papazdan daha doğal bir biçimde taşımıştır.

Ölen her sanatçının yapıtları sonradan bir değişime uğrar. Sonunda da bu yapıtların sanatçının sağlığında nasıl olduklarını kimse hatırlamaz. Bazen çağdaşlarının o yapıtlar üstüne söylemiş oldukları sözleri okuruz. Bu değerlendirme ve yorumlardaki ayrımlar çoğunlukla tarihsel gelişimin bir sonucudur. Ama sanatçının ölümü de bu değerlendirmede kesin bir rol oynar.

Bence hiçbir sanatçının yapıtları ölümünden sonra Giacometti'nin yapıtları kadar büyük bir değişime uğramamıştır. Yirmi yıl sonra kimse bu değişimi anlamayacak. Bu süre içinde, bu yapıtlar aslında başka bir şeye dönüşmüş olsalar bile, yeniden normale



dönmüş sayılacak: Kırk yıldır olduğu gibi geleceğin olası bir hazırlığı olmalarına karşın, geçmişin bir kanıtı sayılacaklar.

Giacometti'nin ölümünün yapıtlarını bu ölçüde kökten değiştirmiş olmasının nedeni, onun yapıtlarında çokça görülen ölüm duyarlığıdır. Ölümü sanki yapıtlarını doğrulayan bir sondur. Yapıtlarını şimdi yan yana koyduğumuz zaman, ölüme giden kesintisiz bir çizgiyi değil de, tersine, geriye doğru, onun yapıtlarının değerlendirilebileceği bir başlangıç noktasını görürüz.

Siz bana aslında kimsenin Giacometti'nin ölümsüz olduğunu ileri sürmediğini söyleyebilirsiniz. Ölümü elbette her zaman düşünülebilirdi. Burada üzerinde durulacak ayrımı yaratan bu olgunun kendisidir. Yaşadığı süreç içinde Giacometti'nin yalnızlığı, insanların bilinmezliklerini savunması, kendisine seçtiği bir bakış açısından başka bir şey değildi. Bu da onun içinde yaşadığı topluma karşı takındığı tavrın bir göstergesiydi. Şimdi ölerek ne demek istediğini kanıtlamış oluyordu. Ya da — daha iyi bir deyişle, kendisi tartışmalara değer veren biri olmadığına göre — ölümü kendisinin söylemek istediğini onun adına söylemiş oluyordu.

Bu yargı aşırı gibi gelebilir, ama kullandığı yöntemlerin görece gelenekselliğine karşın, Giacometti son derecede aşırı bir sanatçıydı. Günümüzün yeni Dadacıları ve sözde ikanoklastları onunla karşılaştırıldıklarında, geleneksel birer vitrin süsleyicisi olmaktan öteye geçemezler.

Giacometti'nin olgunluk dönemindeki yapıtları hiçbir gerçekliğin hiçbir zaman paylaşılamayacağı gibi aşırı bir önermeye dayanıyordu. Kendisi de gerçekliği irdelemekten başka hiçbir şeyle ilgilenmiyordu. İşte bu yüzden bir sanat yapıtının hiçbir zaman bitirilemeyeceğine inanıyordu. Gene bu yüzden, yapıtlarının içeriği yapılan figürün ya da başın nasıl olduğunun değil, Giacometti'nin ona bitmemiş gözüyle bakışının öyküsüdür. Bakış eylemi Giacometti için bir çeşit tapınmaydı. Bu giderek, mutlak bir varlığa yaklaşma, ama onu tam olarak kavrayamama eylemine dönüştü. Onun varoluşla gerçek arasında sürekli olarak bir gerilimin bilincinde oluşu bu bakış eyleminin bir sonucuydu.

Daha erken bir dönemde doğmuş olsaydı, Giacometti dindar bir sanatçı olurdu. Ama yabancılaşmanın en yaygın ve yoğun olduğu bir dönemde doğmuş olması, onun için geçmişe sığınma anlamına gelecek bir çözüm olan din yoluyla kendisini soyutlamaya kalkmadı. Büyük bir inatçılıkla yaşadığı zamana sadık kaldı.

Çağı onun için kendi derisi gibiydi: İçine doğduğu bir kılıf. Bu kılıfın içinde ne yaparsa yapsın, hayatı boyunca hep yalnız olduğu ve her zaman yalnız kalacağı inancını yitirmedi.

Hayata böyle bir açıdan bakmak bir kişilik özelliği gerektirir. Böyle bir kişilik özelliğini bütün ayrıntılarıyla tanımlamak beni aşar. Bu özellik Giacometti'nin yüzüne bakıldığında görülebilirdi. Kurnazlıkla aydınlanmış bir çeşit dayanma gücü. Eğer insanlar toplumsal hayvan olacakları yerde, yalnızca sıradan hayvan olsalardı, bütün yaşlı erkeklerin yüzleri böyle olurdu. Bunun bir benzerini Samuel Beckett'in yüzünde yakalamak da mümkün. Aynı özelliğin karşıtını ise Le Corbusier'nin yüzünde görebilirsiniz.

Bu durum yalnız kişilik özelliğinden kaynaklanmıyor: Daha çok çevredeki toplumsal gerçeklikle ilgili bir özellik bu. Giacometti'nin hayatı boyunca hiçbir şey onun yalnızlığını delip geçememiştir. Hoşlandığı ya da sevdiği birtakım insanları bu yalnızlığı bir süre için paylaşmaya çağırmıştır. Ama başlangıçtaki durumu — içine doğduğu kılıf — hiçbir zaman değişmemiştir. (Kendisiyle ilgili söylencelerden birine göre, son kırk yılda stüdyosunda hiçbir şeyin yer değiştirmemiş olması da ilginçtir. Ayrıca son yirmi yılda durup durup hep aynı beş-altı konuyu işlemiştir) İnsanın toplumsal bir varlık olduğu, nesnel olarak dilin, bilimin, kültürün varlığıyla kanıtlansa bile, ancak toplu eylemin bir sonucu olarak değişme gücünün yaşanmasıyla öznel olarak duyulabilir.

Giacometti'nin bakış açısının daha önceki bir tarihsel dönemde söz konusu olamayacağını göz önünde bulundurarak bu sanat anlayışının son dönem burjuva aydınlarında görülen toplumsal parçalanmayı ve aşırı bireyciliği yansıttığını söyleyebiliriz. Giacometti'ye kabuğuna çekilmiş bir sanatçı bile diyemeyiz. O toplumu yok sayan bir sanatçıydı. Toplum hakkı olmadan onun sanatının mirasçısı olmuştur.

Bütün bunları söyledikten sonra, geride yapıtların kaldığını ve bu yapıtların unutulmaz nitelikte olduklarını da belirtmem gerekir. Giacometti'nin durumunun ve görüşlerinin sonuçlarıyla ilgili sağduyusu ve dürüstlüğü, bir gerçeği hem koruyacak, hem de dışavuracak nitelikteydi. İnsan çıkarının son sınırındaki acımasız bir gerçekti bu; ama Giacometti'nin bunu dile getirişindeki güç, o gerçeği ortaya çıkaran toplumsal umutsuzluğu ya da inançsızlığı

aşıyordu.

Giacometti'nin gerçekliğin paylaşılmazlığı önermesi ölümde de doğruluğunu koruyor. Kendisi ölüm konusuyla hastalıklı bir biçimde ilgilenmiyordu. Onu ilgilendiren tek şey kendi ölümlülüğü, güvenebileceği tek bakış açısı olan bir insanın gördüğü hayat süreçleriydi. Hiçbirimiz aynı zamanda başka bakış açılarından yararlansak bile, böyle bir bakış açısını yok sayacak bir durumda değiliz.

Giacometti'nin yapıtlarının onun ölümüyle değiştiğini söylemiştim. Kendisi ölerek yapıtlarının içeriğinin önemini vurgulamış, hatta daha da belirginleştirmiştir. Ama bu değişim — hiç değilse şu anda bana göründüğü kadarıyla — benim için daha da belirli ve kesin.

Durup Giacometti'nin karşınızdaki başlarından birine baktığınızı düşünün. Ya da orada incelenmeyi bekleyen kolları aşağı sarkan — yalnızca sizin ve onun kılıflarınızın aracılığıyla dokunabileceğiniz — çıplak bir kadın heykelini canlandırın imgeleminizde. Burada çıplaklık kavramı bence ortadan kalkıyor:Çıplaklıktan söz etmek burjuva kadınlarının gidecekleri düğüne giyecekleri elbiselerden söz etmeleri gibi önemsiz bir şey oluyor — geçici bir olayın ayrıntısı gibi bir şey.

Onun herhangi bir heykelini düşünün. İnce, daha aza indirgenemeyen, durağan ama cansız olmayan; yok sayılamayacak, ancak incelenebilecek, sürekli seyredilebilecek bir heykelini. Siz ona baktıkça, o da size bakıyor. Bu en sıradan bir portreye baktığınızda, yaşadığınız bir durumdur. Burada değişik olan kendi bakışınızla heykelin bakışı arasındaki çizginin farkına varmanızdır. Aranızdaki bakışmanın oluşturduğu dar koridor, belki de — eğer böyle bir şeyi görebilseydik — dua eden birinin bakış çizgisi gibi bir şey olurdu. Bu koridorun iki yanındaki hiçbir şeyin önemi yoktur. Ona ulaşmanın tek yolu vardır: Orada kımıldamadan durmak ve bakmak. Heykel bu yüzden o kadar incedir. Her türlü başka olasılıklardan ve işlevlerden arınmış bir durumdadır. Bütün gerçekliği görünür olmasına indirgenmiştir.

Giacometti yaşarken biz sanki onun yerinde duruyorduk. Kendimizi onun bakışının başlangıç noktasına yerleştiriyorduk, heykel de bir ayna gibi bu bakışı bize yansıtıyordu. Kendisi artık öldüğüne göre, ya da biz onun öldüğünü bildiğimize göre, kendimizi onun yerine koyacak yerde, onun yerini biz alıyoruz.

Böyle olunca, çizgi üzerindeki ilk hareket heykelden başlıyormuş gibi görünüyor. Heykel bakıyor, biz de bu bakışı yorumluyoruz. Ama bu dar yol üzerinde ne kadar geriye gidersek gidelim, bu bakış bizi delip geçiyor.

Öyle anlaşılıyor ki, Giacometti bu heykelleri yaparken, kendisi için, gelecekteki yokluğunun, ölümünün, bilinemez oluşunun gözlemleri olsunlar diye yapmış.

1966

KÂĞIT KALEM ALIP ÇİZMEK ÇİZGİYLE ANLATIM

Arada bir gördüğüm bir düş var: Şimdiki yaşımdaymışım, büyümüş çocuklarım, telefonda yakamı bırakmayan gazete editörleri, hepsi çevremde, ama bu arada benim bütün bunları bırakıp çocukken dokuz aylığına gönderildiğim yatılı okula gitmem gerekiyormuş. Düşümde bu ayların benim için şimdiki hayatımdan can sıkıcı bir uzaklaşma olacağını düşünüyorum, ama gönderildiğim yere gitmemek de hiç aklıma gelmiyor. Hayatta ise, on altı yaşıma girdiğim zaman, ben o okuldan kaçtım. Savaş sürüyordu; ben de kalkıp Londra'ya gittim. Alarm düdükleri ve bomba artığı çöplükler arasında aklımda tek şey vardı: Çıplak kadın resimleri yapmak istiyordum. Durmadan.

Bir Güzel Sanatlar Okulu'na kaydettiler beni — o zamanlar, pek o kadar zor değildi böyle yerlere girmek. On sekizinin üstünde hemen herkes cephedeydi. Artık gece gündüz demeden resim yapıyordum. O dönemde okulumuzda olağanüstü bir öğretmenimiz vardı. Yaşlıca bir ressam, faşizmin pençesinden kaçmış bir mülteciydi kendisi. Adı Bernard Meninsky'ydi. Çok az konuşurdu, ağzı da turşu kokardı hep. Kullandığımız kâğıtların sayısı sınırlıydı, her gün yalnız iki kâğıt hakkımız vardı. İşte o kâğıtlara benim yaptığım acemi, doğru dürüst çalışılmamış, aceleye getirilmiş desenlerin yanına Bernard Meninsky gelir; modelin gövdesinden belli bir ayrıntıyı iri çizgilerle çizerek bana gövdenin o duyarlı devinim ve yapısını gösterir, giderdi. O gittikten sonra ben, en az, on dakika gözlerimi açar şaşkın şaşkın bir onun desenine bir modele bakar dururdum.

Böylece dışarda İngiliz uçaksavarları Alman bombardıman uçaklarının Manş'ı geçmelerini önlemek üzere şehrin üstünde uçarken ben okulda, gözlerimle aşkın ve gövdenin gizlerini çözmeyi öğrendim. Kadının gövdesinin ağırlığı topuğunda toplanmıştı; topuksa ense boşluğuna tam dikey yerleştirilmişti... tam dikey.

Kısa bir süre önce İstanbul'dayken dostlarıma beni yazar

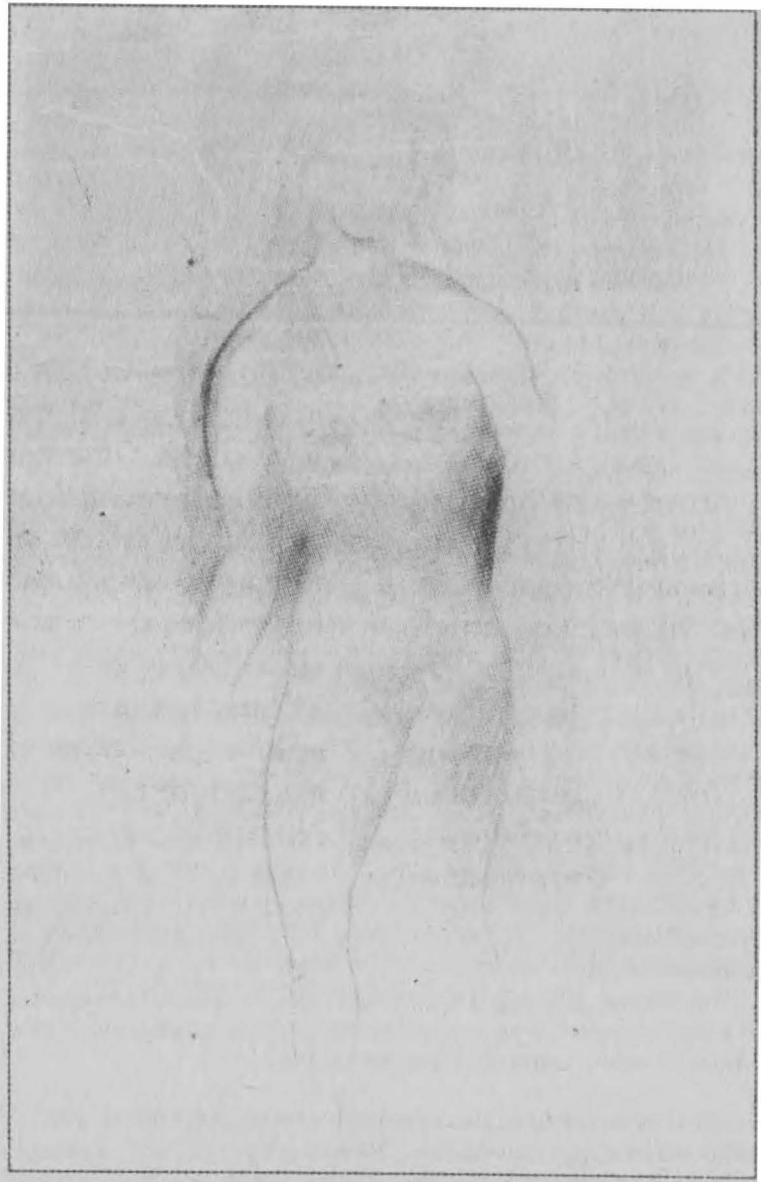
Latife Tekin'le tanıştırmalarını rica ettim. Şehrin kenarındaki gecekondularda yaşanan hayatı anlattığı romanlarından yapılmış bir iki çeviri bölüm okumuştum. Okuduğum o kısa bölümler bile beni yazarın düşgücü ve özgünlüğü açısından son derece etkilemişti. Herhalde o da gecekondularda büyümüştü. Dostlarım yemekli bir toplantı düzenlediler. Latife geldi. Ben Türkçe konuşmadığım için, doğal olarak, çeviri önerileri geldi. Latife benim yanımda oturuyordu. İçimden bir şey bana, "Boş verin çocuklar, biz aramızda anlaşırız sanıyorum," dedirtti.

Önce kuşkuyla baktık birbirimize. Başka bir zamanda, başka bir yerde o otuz yaşlarında sürekli hırsızlık suçundan yakalanan genç bir kadın, bense o kadını sorguya çeken yaşlıca bir polis memuru olabilirdim. Ama işte bu tek ömrümüzde, ikimiz de birer anlatıcıydık. Birbirinin dilinden tek sözcük anlamayan iki masalcı. Gözlemlerimiz, anlatım özelliklerimiz, Ezopça bir hüznümüz dışında hiçbir şeyimiz yoktu. Kuşku yerini çekingenliğe bıraktı.

Elime bir defter alıp kendi resmimi çizdim. Latife'nin kitabını okuyordum. Sonra kalemi Latife aldı ve kâğıda batmış bir vapur resmi çizdi. İyi resim yapamadığını anlatmak istiyordu. Ben de kâğıdı ters çevirdim; vapur yüzmeye başladı. Latife bir desen daha çizdi. Resimlediği bütün vapurların battığını söylemek istiyordu. Ben denizin dibinde kuşlar olduğunu çizdim. O da gökyüzünde demir bir çapa yaptı. (Masadaki herkes gibi biz de rakı içiyorduk.) Latife, ondan sonra, bana şehrin eteklerine bir gece içinde yapılmış evleri Belediyenin buldozerlerinin nasıl yerle bir ettiklerini anlattı. Ben de ona bir karavanda yaşayan yaşlı bir kadından söz ettim. Çizmeyi sürdürdükçe birbirimizi daha çabuk anlamaya başlamıştık. Sonunda kendi aceleciliğimize yine kendimiz gülmeye başladık. Anlattıklarımız acıklı ya da korkunç bile olsa biz gülüyorduk. Latife eline bir ceviz alıp ikiye böldü, uzattı — bir beynin iki yarısı demek istiyordu! Derken, biri Bektaşi müziği çalmaya başladı bütün konuklar da dans etmeye.

1916 yılının yazında Picasso orta boy bir resim defterine çıplak bir kadın gövdesi çizmiş. Ressamın özgün çalışmalarından biri değil bu desen çünkü belli bir yorum özelliği ve devinimi yok. Canlı bir modele bakılarak da çizilmemiş; çünkü, böyle bir ilişkinin sonucu olan yakınlık duygusu ve öbür özellikler de yok.

Baş bir iki çizgiyle belirtildiğinden kadının yüzünü seçmek olanaksız. Buna karşılık, gövde bir çeşit yüz işlevini görüyor.



Je Suis le Cahier: The Sketchbooks of Picasso

Resim aşkın ta kendisi ama artık aşk ya acı çekiyor ya da kendini esirgemeye kararlı. Bu desen duyarlılık açısından defterdeki öbür desenlerin hepsinden farklı. Öbür desenler kübist ya da neoklasik yöntemlerle kaba birtakım numaralar deneyen çalışmalar. Bir bölümü Picasso'nun geride bıraktığı ölü-doğa dönemini anımsatıyor, bir bölümü ise bir yıl sonra *Parade* balesinin dekorlarını yaparken çizeceği Cambazlar serisini muştular nitelikte. Kadının gövdesi ise çok kırılgan.

Picasso çizerken, genellikle, o denli yoğun ve temiz çalışır ki biz her çizgide resim yapma eylemini ve bu eylemin ressama verdiği doyumu görürüz. Picasso'nun resimlerinin bu denli meydan okuyan resimler olması işte bu özelliklerindendir. "Guernica" döneminde çizdiği ağlayan yüzlerin ya da Alman işgali süresince yaptığı kurukafaların bile dünyaya bir çeşit meydan okuyuşları vardır. Başeğmek nedir bilmez onlar. Resim yapma eylemi bir yengiye dönüşmüştür.

Sözünü ettiğim desen ise bunların dışında kalıyor. Bitirilmemiş olan bu çalışmada — Picasso fazla zaman ayırmamış bu resme — biraz kadına, biraz vazoya benzeyen, biraz Ingres'in gözüyle, biraz küçük bir çocuk gözüyle çizilmiş bu desende, figürün görüntüsü her şeyi bastırıyor. Resimleme eylemi bile arkaya itilmiş. Burada önemli olan, varlığıyla kendini bize gösteren ressam değil, kadının kendisi.

Bana kalırsa Picasso'nun imgeleminde bu desenin kişisi şu ya da bu biçimde Eva Gouel olmalı. Eva resmin yapılışından yalnız altı ay önce veremden ölmüştü. Dört yıl birlikte yaşamışlardı — Eva'yla Picasso. Günümüzde ünlenmiş o ölü-doğa kübist resimlerine Eva'nın adını boyayla yazmış, o ciddi yüzlü tualleri aşk mektuplarına dönüştürmüştü Picasso. JOLİE EVA / TATLI EVA. Ama artık Eva ölmüştü ve Picasso tek başına yaşıyordu. Kâğıttaki görüntü Picasso'nun belleğinde anımsadığı Eva'nın görüntüsü ile eş.

Bu kendini göstermekten çekinen gövde apayrı bir yaşantıdan kaynaklanıyor: Uykusuz geçen bir gecenin içinden gelmiş ve de tüm yaşamın anahtarını elinde tutuyor.

Anlattığım bu üç öykü resim sanatının üç ayrı işlevinin birer örneği olarak değerlendirilebilir. Birinci grupta görünen nesneyi inceleyen ve onun özelliklerini araştıran desenler, ikinci grupta



XVI. yüzyıl Floransa desenlerinden

belirli fikirleri saptayan ve ileten desenler, üçüncü grupta ise bellekten yararlanılarak çizilen desenler. Büyük ustaların yapıtlarına bakarken bile bu üç özellik çok önemli; çünkü her grup başka biçimde günümüze gelmiş. Her grup başka bir zaman kipinde konuşuyor bizimle. Biz de her bir gruba başka bir düşgücüyle *tepki* gösteriyoruz.

Birinci türde (bir zamanlar çok yerinde olarak bu çalışmalara *taslak* denilirdi) kâğıda geçirilen çizgiler baktığı nesne ne denli sıradan olursa olsun ressamın sürekli kendi dışına çıkarak karşısındaki nesnenin başkalığını, içinde taşıdığı bilinmezliği bakışlarıyla araştıran gözleminin izlerinden başka bir şey değildir. Kâğıda geçirilen çizgilerin tümünün toplamı ise bize ressamın bakışlarının görsel göçünü anlatır: Ressam kendi bakışlarının ardından çizdiği kişi, ağaç, hayvan, dağ, ne olursa olsun oraya yerleşmiştir artık. Resim başarılıysa ressam da göçtüğü yerde kalır, sonsuza dek.

"Ayakta duran adamın karnının ve sol bacağının yandan görünüşü" çalışmasında, Leonardo, bugün de adamın kasığındadır. Elde hazırlanmış kavuniçi kâğıda kırmızı tebeşirle çizilmiş desende iki başlı topuk kaslarının görünmesini sağlamak için M. biceps femoris ile semimembranosus kasların birbirinden ayrıldığı; dizin tam arkasındaki o boşlukta duruyor Leonardo şimdi. Jacques de Gheyn de, taşbaskısı çalışmalarını bırakabilmek için zengin Eva Stalpert van der Wielen ile evlenen Jacques de Gheyn de, 1600 yıllarında Leyden Üniversitesi'ndeki arkadaşlarına siyah tebeşir ve kahverengi mürekkep kullanarak çizdiği o inanılmaz güzellikteki yusufçukların cam gibi ince kanatlarında yaşıyor, bugün.

Bir an için ressamın çalıştığı koşulları, teknik olanakları, kâğıt özelliklerini bir yana bırakacak olursak bu tür resimlerin eskimediklerini öne sürebiliriz. Tarihin başından beri insanların, gözlerinin önündeki nesnelere sürekli ve dikkatle bakması, nesnelerin görünüşünü irdelemesi değişmiş değil. Eski Mısırlılar da balığa tıpkı Boğazın kıyılarındaki Bizanslılar ya da Akdeniz'in kıyılarındaki Matisse gibi bakarlardı. Tarih ve ideoloji açısından düşünürsek değişen şey zamanla ressamın bundan önce görünüşünü irdelemeye cesaret edemediği şeyleri inceleyebildiğidir: Tanrı, toplumsal güç, adalet, iyilik, kötülük gibi. Önemsiz şeyler her zaman incelenebilirdi. İşte o yüzden, birtakım olağanüstü olarak

nitelendirdiğimiz önemsiz nesne desenleri "şimdi, burada, nelerin nasıl yaşandığı"nı gösterdikleri için o denli önemlidirler.

1603-1609 yılları arasında Hollandalı ressam ve çizer Roelandt Savery Orta Avrupa'ya bir gezi yaptı. O geziden geriye "Hayattan Alıntılar" başlıklı seksen desen aldı. Sokaklarda gördüğü seksen kişinin resimleri. Yakın bir geçmişe kadar bu resimleri büyük ustalardan Pieter Bruegel'in yaptığı sanılıyordu.

Prag'da yapılmış desenlerden birinde yere oturmuş bir dilenci görüyoruz. Adamın başında siyah bir kasket var; ayaklarının birine beyaz bir bez parçası dolamış; omuzlarına da siyah bir pelerin atmış. Oturduğu yerde dümdüz boşluğa bakıyor. Somurtkan kara gözlerinin yerden yüksekliği bir köpeğinkilerle aynı olsa gerek. Sadaka için ters çevrilmiş şapkası sarılı ayağının yanında duruyor. Başka ne bir yorum, ne ikinci bir kişi, ne de yer belirten bir iz var desende. Aşağı yukarı dört yüzyıl öncesinden bir sokak serserisi.

Günümüzde de aynı görüntüyle karşılaşmak zor değil. İster elimizdeki desende olduğu gibi yirmi santimetre kare bir kâğıt parçasında *karşılaşırız* onunla, ister havaalanı yolunda, ister Latife'nin gecekondu mahallesinin yanından geçen yolun kenarındaki çimenlerin üstünde. Bir zaman dilimi başka bir zaman dilimiyle yüz yüze gelebilir: Tıpkı, bugünkü gazetenin henüz açılmamış yapışık iki sayfası gibi. 1607'den bir anla 1987'den bir an yan yana. Değişmeyen bir "şimdi" ile geniş zaman dışlanıyor. Burada kullanılan fiil kipi: Şimdiki zaman.

İkinci grup desenlerde trafik, ya da taşıma karşı yöne doğru yönlendirilmiştir. Burada sorun aklın gözünde olanı kâğıda geçirmek. Ressamın nesne yönünde yer değiştirmesi yerine nesneyi belli bir biçimde yerleştirmesi söz konusu. Çoğu zaman bu tür desenler yağlı boya çalışmalar için bir çeşit karalama, ön çalışma olarak çizilirdi. Bunların resmin parçalarını bir araya getirme, istifleme, görüntüyü düzenleme gibi işlevleri vardır. Doğrudan doğruya herhangi bir nesnenin incelenmesi söz konusu olmadığından bu çalışmalarda kullanılan görsel dil yapıldıkları dönemin görsel dilinden oldukça etkilenir ve bundan dolayı da özünde daha çok zamanlanabilirlik taşır. Örneğin bu resimler Rönesans, on sekizinci yüzyıl, vb. gibi tanımlanabilirler.

Bu grupta ressamla nesnenin karşılaşması söz konusu değil-

dir. Biz daha çok bir pencereden sanatçının düş görebilme yeteneğinin sınırlarını, düş gücüyle nasıl bir evren yaratabildiğini izleriz. Burada ressamın başarısı seçeneğinin içinde yarattığı boşluğa bağlıdır. Genellikle, desende bu boşluğu elde etmek o kadar kolay olmaz — çünkü boşluk uygulanan taklitçilik yönteminin bir yan ürünü olarak ortaya çıkarsa çıkacaktır. Bu türde pek de parlak olmayan resimler bile belli bir ustalık sergilerler. Bunlara bakarak resimlerin nasıl yapıldığını, parçaların nasıl bir araya getirildiklerini görürüz: Tıpkı konsolların ya da saatlerin parçalara ayrılıp incelenmesi gibi. Ama gene de bu desenler bize doğrudan bir şey anlatmazlar. Bunun gerçekleşmesi için desenin içinde oluşturulan boşluğun gökyüzü ya da yeryüzü kadar geniş ve sonsuz olması gerekir. Ancak o zaman bizim için resimde belli bir devinim sağlanmış olur.

Poussin böyle bir boşluk yaratabilmişti resimlerinde. Rembrandt da öyle. Avrupa resim geleneğinde böyle bir başarıya pek sık rastlamamamızın nedeni belki de böylesi bir boşluk (enginlik) duygusunun yaratılması için, ressamın olağanüstü usta olması kadar, olağanüstü alçak gönüllü olması da gerekiyor. Küçücük bir parça kâğıt üzerine mürekkep lekeleriyle o denli büyük boşluk duygusu yaratabilmek için kişinin kendini çok küçük bilmesi gerekir.

Bu tip desenler "*Neler olurdu... eğer...*" düşüncesinin imgelemleri sayılabilirler. Ne var ki, bu resimlerin çoğu artık bizim ulaşamayacağımız, geçmişte kalmış birtakım görünüşleri sergilerler; tıpkı bize yabancı bahçeler gibi. Bununla birlikte, eğer desenlerde yeterli *boşluk* varsa imgelemin bizim için de bir anlamı olur. Burada kullanılan zaman kipi: Dilek-şarttır.

Son olarak da bellekten yapılmış desenleri sayabiliriz. Birçoğu sonradan kullanılmak üzere çiziktirilmiş notlardır — bir çeşit izlenim ve bilgileri biriktirme işlemi. Eğer ressamla ya da işlediği tarihsel konuyla ilgileniyorsak bu resimleri inceleriz. (On beşinci yüzyılda yapılmış ot tırmıkları bugün benim yaşadığım dağlarda kullanılan tırmıkların tıpkısı.)

Bu gruptaki en önemli desenlerse (Picasso'nun defterindeki gibi) ressamın belleğinden tümüyle söküp atmak istediği onu rahat bırakmayan görüntülerin kâğıda geçirilmiş örnekleridir. O dayanılmaz görüntüler tatlı, acıklı, korkunç, çekici, amansız, her şey olabilirler. Herbirinin kendine özgü bir dayanılmazlığı vardır.

Böyle bir yöntemle çalışan ressamların başında Goya gelir. Cinleri başından defetmek için, kendini acılardan kurtarmak için az resim yapmamıştır Goya. Zaman zaman Engizisyonun işkencesinden geçen kişileri konu alan desenlerinde ise daha korkunç bir sonuç çıkar: Çifte işkence söz konusudur artık bu desenlerde.

Kırmızılı ve kanlı bir kadın çalışmasını düşünüyorum Goya'nın. Kadını ayaklarından duvara zincirlemişler. Ayakkabıların altı delik. Yana dönmüş yatıyor. Eteği dizlerine kadar sıyrılmış. Koluyla başını ve gözlerini kapamış. Nerede olduğunu görmek istemiyor. Desenle doldurulmuş kâğıt kadının yattığı taş döşemenin üstünde bir leke sanki. Hiç çıkmayacak bir leke. Bu desende parçaları bir araya getirme çabası yok; ne de belli bir görüntüyü sergileme kaygısı. Görüneni irdeleme de yok. Resim bize yalnızca şunu söylüyor: Ben buna tanık oldum. Di'li geçmiş zaman.

Bu üç gruptan hangisinden olursa olsun yeterince esin dolu özgün resim niteliğine erişmiş herhangi bir desen bir başka özellik daha içerir. Bu özellik yağlıboya ya da suluboya resimlerin tersine desenlerin tek renk olmalarına dayanır. Öbür resimler, renkleri, tonları, çeşitli ışık ve gölge oyunları yoluyla doğayla yarış içindedirler. Görünen'i baştan çıkarmaya çalışır bu resimler. Desenler ise yalnızca kâğıt üzerine alınmış birtakım notlardır. (Savaş günlerinde karneyle dağıtılan resim kâğıtları. Gemi biçiminde katlanıp rakı bardağında batırılan kâğıt peçete.) Burada, giz kâğıtta, bence.

Desende, kâğıt, çizgilerin boşluğunda gördüğümüz nesneye dönüştüğü gibi kâğıtlığını da koruyabiliyor. Kataloglarda 1553'te Pieter Bruegel'ın yapmış olduğu yazılan "Dere, Köy ve Şato'lu Dağ Manzarası" adlı deseni düşünelim. (Deseni bu yazıya alıntı olarak eklersek özellikleri tümden yiteceğinden anlatmak belki de daha iyi.) Kahverengi suluboya ve mürekkeple çizilmiş bir desen bu. Açık renk boyanın tonları belli belirsiz. Çizgilerin arasında kâğıt ağaç, taş, çimen, su, buluta dönüşüyor. Ama aynı zamanda kâğıt hiçbir zaman bu nesnelerin öz malzemesi olmuyor. Çok açık ve belirgin bir biçimde kâğıt üstüne güzel çizgiler çizilmiş bir kâğıt olarak kalıyor.

Eğer bu nokta üzerinde bir süre düşünecek olursak bu durumun hem çok olağan, hem de kavranamayacak kadar karmaşık bir şey olduğunu görürüz. Hayvanların bile anlayabil-



Goya Desenleri'nden

dikleri resimler olduğunu biliyoruz. Ama hayvanlar desenleri anlayamıyorlar.

Çok görkemli birkaç desene baktığımızda, Bruegel'in "Dağ Manzarası" gibi, her şeyin büyük bir boşlukta yer aldığını görürüz. Her şey boşlukta ve gördüğümüz şeylerin karmaşıklığı bir titreşim oluşturuyor — ama göze görünen yalnızca kâğıt üzerindeki tasarım. Gerçekle tasarım bütünleşiyorlar. İnsan kendini dünyanın yaradılışının eşiğinde sanıyor. Bu tür desenler gelecek zaman kipini kullanarak sonu bize önceden gösterirler, sonsuza dek.

ŞEKER AHMET PAŞA

Resim 138x177 santimetre boyunda. Oldukça büyük. Geçen yüzyılın sonlarına doğru İstanbul'da yapılmış. Ressamı Şeker Ahmet Paşa (1841 - 1907) bir süre Paris'te çalışmış, orada büyük ölçüde Courbet ile Barbizon okulundan etkilenmiş, sonra da Türkiye'ye dönerek Türk sanatına Avrupalı bir bakış açısı getiren önemli iki ressamdan biri olmuş. Yanda görülen tablonun adı *Orman*.

Daha bakar bakmaz beni ilgilendirmeye ve aklımı kurcalamaya başladı bu resim. Aslında, bilmediğim bir ressamı tanımama yol açması değil, resmin kendisiydi bu ilginin kaynağı. Resmi yeniden görmek için Beşiktaş'taki müzeye birkaç kez gittikten sonra anlamaya başladım resmin beni niçin ilgilendirdiğini. Aklımı niçin kurcaladığını ise daha sonra anlayabildim.

Resimdeki renkler, boya dokusu, ton değişiklikleri bir Rousseau'yu, bir Courbet'yi, bir Diaz'ı anımsatıyor büyük ölçüde. Şöyle bir bakınca, izlenimcilik öncesi bir Avrupa manzara resmi, bir orman görüntüsü görüyorsunuz. Ancak resmin öyle ağırbaşlı bir niteliği var ki, bu yargıya varmakta acele etmemeniz için sizi uyarıyor. Bu ağırbaşlılık daha sonra bir özelliğe dönüşüyor. Resmin perspektifinde, oduncu ve katırıyla resmin sağ üst köşesindeki ormanın sınır çizgisi arasında var olan ilişkide kendini hissettiren oldukça belirgin ve ince bir özellik bu. Sınır çizgisinin hem ormanın en uzak köşesi olduğunu, hem de uzaktaki ağacın, (bir kayın ağacı belki) resimde bize en yakın görünen nesne olduğunu görüyorsunuz. Aynı zamanda bizden uzaklaşan ve bize yaklaşan bir ağaç bu.

Bunun nedenleri var elbet. Kafadan uydurduğum yargılar değil. Bir kere, yüz-yüzelli metre uzakta olması gereken kayın ağacının gövdesinin adama göre büyüklüğü var. Kayının yaprakları bize en yakın ağacın yapraklarıyla aynı büyüklükte. Kayının gövdesine vuran ışık onu bize yaklaştırıyor. Oysa koyu renkli öbür iki ağaç öteye doğru yaslanıyormuş görünümünde. Hepsin-



den önemlisi — çünkü her inandırıcı resim kendine göre bir mekân düzeni yaratır — köprünün beri yanından başlayıp ormanın ucuna doğru uzanan fundalığın sınırını belirleyen o garip diyagonal çizgi var. Bu çizgi, bu kenar hem resme üçüncü boyutu veren mekânla örtüşüyor, hem de resmin yüzeyinde kalıyor. Böylece bir mekân belirsizliği yaratıyor. Bir an için kapatın o çizgiyi, kayın ağacının sanki geriye doğru uzaklaştığını göreceksiniz.

Bu saydığım şeylerin her biri, akademik açıdan, yanlıştır. Ayrıca, bakan kişi akademik bir gözle baksın ya da bakmasın, resimdeki öbür öğeler için kullanılan dilin mantığında bir çelişkiyle karşılaşır bu saydığım özellikler yüzünden. Bu türden tutarsızlıklar bir sanat eserinde genellikle etkileyici bir özellik sayılmaz — sanat eserinin inandırıcılığını eksiltir. Hele bilinçsizce yapılmışsa. Şeker Ahmet Paşa'nın resmindeki öbür öğeler ise, kendisinin olağanüstü uyanık bir ressam olduğu izlenimini vermekle birlikte, Paris'te büyük bir çabayla öğrendiği görsel dille bilinçli bir hesaplaşmaya girişebileceği duygusunu uyandırmıyor.

Bu yüzden iki soruyla karşı karşıyaydım. Resim neden bu kadar inandırıcıydı, ya da isterseniz, resim hangi konuda bu kadar

inandırıcıydı? İkinci soru ise: Şeker Ahmet Paşa bu resmi nasıl olmuş da böyle yapmıştı?

Eğer uzakta, ormanın bitimiyle açıklığın öbür ucundaki kayın ağacı, resimdeki her şeyden daha yakınsa, o zaman ormana öteki ucundan bakıyorsunuzdur, bu açıdan bakılınca da en uzakta olan figürler oduncu ile katırıdır. Oysa biz oduncuyu aynı zamanda ormanın içinde, ağaçların yanında cüce kalmış, yüklediği odunu açıklıktan geçerek götürmeye hazır bir durumda da görüyoruz. Bu ikili görünümün neden bu kadar kesin bir inandırıcılığı var acaba?

Varoluşsal bir kesinlik bu bence. Nedeni de ormanın yaşantısına (algılanışına) uygunluğu. Ormanın çekiciliği ve ürkütücülüğü, Yunus Peygamberin kendini balığın karnında hissettiği gibi insanın kendini ormanın içinde görmesinden ileri geliyor. Orman, sınırları olmakla birlikte, insanı dört bir yanından kuşatmış durumda. İşte ormanları tanıyan herkesin bildiği bu yaşantı insanın kendisini böyle ikili bir görünüm içinde görmesine dayanır. Bir yandan ormanın içinde yol alırsınız, bir yandan da sanki kendinize dışardan bakıyormuş gibi ormanın sizi çevrelediğini görürsünüz. Resme kendine özgü inandırıcılığını veren de oduncunun yaşantısını tam bir doğrulukla yansıtmasıdır.

Millet üstüne yazdığım bir yazıda (*New Society,* 29 Ocak 1976), bu ressamın karşılaştığı olağanüstü güçlüklerden birinin tarlada çalışan köylüyü tarlanın önünde değil de, tarlanın içinde göstermek olduğuna değinmiştim. Bunun nedeni, Millet'in içinde yetiştiği resim geleneğinde manzara resimlerinin yoldan geçen bir yolcunun gözüyle yapılmış olmalarıydı. Burada sorunu özetleyen etken ufuk çizgisidir. Yolcu / seyirci ufka doğru bakmaktadır: Toprağa eğilmiş çalışan köylüye göre ise ufuk ya görülemez ya da onu tümüyle çevreleyen havanın geldiği gökyüzüdür. Oysa Avrupa manzara resminin geliştirdiği dil böyle bir yaşantıyı anlatabilecek durumda değildi.

Aynı yıl içinde daha sonra Londra'da Çin'in Hu eyaletinde yapılmış köylü resimlerini içeren bir sergi açıldı. Açıkhavada çalışan köylüleri gösteren bu yaklaşık 80 resimden yalnız 16'sında gökyüzü ya da ufuk çizgisi görülebiliyordu. Belli bir gözetim altında köylülerin kendilerinin yaptıkları bu resimler geleneksel Çin manzara resimlerinden çok daha gerçeğe yakın olmakla birlikte, o gelenekten görece bir perspektif duygusu edinmiş

olmalılar ki, tarlada çalışan köylülerin mekân yaşantısını yansıtmayı başarıyorlardı. Gerçi resimlerden bazıları helikopterden bakılıyormuş gibi sadece çizgisel bir genel görünüm vermekten öteye gitmiyordu. Ama bunların dışındakiler çok daha başarılıydı. Söz gelimi, Pai Tien-hsueh'in bir guaşında, hayvanların en az evcilleşebilenleri diyebileceğimiz, durmadan oraya buraya kaçan keçilerin otlatılması yaşantısı belli bir ölçüde kendini hissettiriyordu.

Şeker Ahmet Paşa'nın orman resmi bu yüzden ilgimi o kadar çekmişti. Resmin bende yarattığı şaşkınlığa zihnimde önceden belli bir hazırlık vardı.

Şeker Ahmet Paşa nasıl olmuş da bu resmi böyle yapmıştı? Bir anlamda, bu sorunun karşılığını bulabilmek olanaksız, belki de bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Ama hayal gücünün iki karşıt görme biçimini uzlaştırmak için nasıl köklü bir çaba harcadığını kestirebiliriz.

Avrupa etkisinden önce Türk resmi tezhip ve minyatür geleneğini sürdürüyordu. Minyatürlerin çoğunda da İran etkisi görülüyordu. Geleneksel resim dili işaretlerden ve süslemelerden oluşuyordu: Bu resimde mekân fiziksel değil, tinseldi. Işık, boşluğu yarıp geçmiyor, daha çok dışa yansıyan bir aydınlık izlenimini veriyordu.

Şeker Ahmet Paşa'nın bu dili bırakıp başka bir dile geçmeye karar vermesi bize ilk bakışta göründüğünden çok daha güç olmuş olmalı. Bu geçiş sadece Louvre'da gördüklerini gözlemleme sorunu değildi, çünkü burada söz konusu olan insan ve tarih anlayışı ile tam bir dünya görüşüydü. Şeker Ahmed Paşa bir tekniği değil, bir varlıkbilimi (ontolojiyi) değiştiriyordu. Mekân perspektifi zaman sorunuyla çok yakından ilgilidir. Avrupa manzara perspektifinin Poussin'de, Claude Lorraine'de, Ruysdael'de, Hobbema'da gördüğümüz tam bir açıklığa kavuşmuş düzeninin Vico'nun modern tarih anlayışını ortaya çıkarışından ancak on yıllık bir önceliği vardır. Uzaklaşıp ufukta yiten yol da tekçizgisel bir zaman anlayışı ile ilgiliydi. Böylece mekânın resimde dile gelişiyle hikâyelerin anlatılma yolları arasında oldukça yakın bir koşutluk olduğu anlaşılıyor. Roman, Lukacs'ın *Roman Kuramı*'nda belirttiği gibi, ufkun ötesinde bulunan bir şeye duyulan özlemden doğmuştu: Bir çeşit yurtsuzluk duygusunun sanat biçimiydi roman. Bu yurtsuzluk duygusuyla birlikte

insanın daha önce tanımadığı bir seçenek özgürlüğü doğmuş oluyordu (romanların çoğu her şeyden önce bir seçim yapma sorunuyla ilgilidir). Daha önceleri anlatı biçimleri daha iki boyutludur, ama bu yüzden daha az gerçek olmaları da gerekmez. Bunlarda bir seçim yerine, gerekliliğin egemen olduğu görülür. Her olay belirdiği anda kaçınılmaz bir olaydır. Yapılacak seçim ortaya çıkan olayın nasıl işleneceği, onunla nasıl uzlaşılacağı sorunundan ibarettir. Burada ivedilikten söz edilebilir, ama bu yöntemle anlatılan bütün olaylar ivedi olduğuna göre, bu sözün de anlamı değişiyor. Olaylar Alaaddin'in lambasından çıkan cinler gibi ortaya çıkarlar. Bunlar beklenen olaylar da olsa, beklenmeyen olaylar da olsa aynı ölçüde yadsınamayacak olaylardır.

Şeker Ahmet Paşa oduncunun öyküsünü anlatırken ormana oduncunun gözüyle baktığını farketmişti. Ne resimde Courbet, ne de edebiyatta Turgeniyef (çağdaş oldukları için ve ikisi de ormanları sevdikleri için anıyorum bu sanatçıları) böyle bakabilirlerdi bir ormana. İkisi de ormanı orman olmayan bir dünyaya bağlayarak betimlerlerdi. Ya da aynı şeyi başka türlü söylemek gerekirse, onlar ormanı içinde bir geyiğin ölmesi ya da bir avcının aşkı düşünmesi gibi önemli olaylar olan bir sahne olarak düşünürlerdi.

Şeker Ahmet Paşa ise ormanı kendi başına var olan bir yer olarak görüyor ve ormanın varlığı öylesine ağır basıyordu ki, Şeker Ahmet Paşa Paris'te öğrendiği gibi kendisiyle orman arasında olması gereken uzaklığı koruyamıyordu. İki gelenek arasındaki ayrılığın ortaya çıkmasının nedeni de bence buydu. Bu orman resmi de varlığını bu ayrılığa borçluydu.

Kafamda yarattığı soruların karşılıklarını bulduğum halde, bu resim neden hâlâ aklımı kurcalayıp duruyordu? Aylarca sonra, Avrupa'ya döndüğümde, bunu da anlamaya başladım. Heidegger'in *Düşünme Üstüne Söylev* kitabının "Bir Dağ Yolunda Düşünmeyle İlgili Konuşma" bölümünü okuyordum:

ÖĞRETMEN: ...ufuğu ufuk yapan şeyle henüz karşılaşılmamıştır.

BİLGİN: Bu sözlerle ne demek istiyorsunuz?

ÖĞRETMEN: Ufka baktığımızı söyleriz. Bu yüzden bakış alanı açık bir şeydir, ama bu açıklığın bizim bakışımızla bir ilgisi yoktur.

ARAŞTIRMACI: Öyleyse görme alanında gözümüze çarpan nesnelerin görünüşünü de bu açıklığın içine yerleştirmeyiz...

BİLGİN: ...daha çok onun içinden bize gelen bir şey olarak düşünürüz...

BİLGİN: Öyleyse düşünmek de uzaklığın yakınlığına - gelmek demektir.

ARAŞTIRMACI: Düşünmenin doğasının rastgele bulduğumuz oldukça atak bir tanımı bu.

BİLGİN: Ben sadece adlandırdığımız şeyleri bir araya getirdim, kendimden bir şey katmadım.

ÖĞRETMEN: Ama gene de bir şey düşündünüz.

BİLGİN: Daha doğrusu, ne olduğunu bilmeden bir şey bekledim.

Bu alıntı Heidegger'in elli-elli beş yaşlarında olduğu 1944-45 yıllarının ürünü. Kendisi o yıllarda *Varlık ve Zaman* (1927) adlı yapıtında ele aldığı temel felsefe sorunlarına daha eğretilemeli, daha yaygın bir anlatım yolu arıyordu. Düşüncenin "uzaklığın yakınına gelmek" anlamını taşıması o temel sorunda önemli bir yer tutuyordu. (Heidegger'in hayatını adadığı çalışmalarını bilmeyenlere George Steiner'in "Fontana Modern Masters" dizisinde yer alan övgüye değer incelemesini öneririm).

Heidegger bu Türk ressamını tanımış olsaydı, sanırım onunla ilgili bir şeyler yazma gereğini duyardı. Heidegger'in marangoz olan babası Kara Ormanlarda doğup büyümüştü. Kendisi de, sürekli olarak, ormanı gerçekliğin bir simgesi olarak kullanır. Felsefenin görevi *Weg*'i, oduncunun ormanın içindeki yolunu bulmaktır. Bu yol bizi *Lichtung*'a, mekânı aydınlığa ve görüşe açık olan açıklığa götürebilir ki, bu da varoluşun en şaşırtıcı yanı, Varlığın ta kendisidir. "Açıklık var olan ve olmayan her şeye açık olan yerdir."

Heidegger, Şeker Ahmet Paşa'nın herhangi bir Avrupa düşünce sistemi içinde yetişmediğini şüphesiz göz önünde bulundururdu. Felsefede kendi çıkış noktası olan Platon'dan Kant'a uzanan Sokrates sonrası Avrupa düşüncesi bir bakıma kolay sorulara yanıt bulmuştu. Var olma olgusunun kendinde, beklenmedik bir anda açılan asıl temel sorun kapanmış bulunuyordu. Başka kültürden gelen bir sanatçı bu sorunun hâlâ açık olduğunu hissedebilirdi.

Şeker Ahmet Paşa'nın resmi de "uzaklığın yakınına gelmek"

le ilgili. Bu gerçeği bu ölçüde bir açıklıkla dile getiren başka bir resim düşünemiyorum. (Cézanne'ın son dönem çalışmaları dolaylı bir yoldan Heidegger'in görüşüne oldukça yakın, Heidegger'in hayranlarından biri olan Merleau - Ponty'nin Cézanne'ı o kadar iyi anlamasının nedeni de belki budur.) "Uzaklığın yakınına gelme"de karşılıklı bir hareket var. Düşünce uzak olana yaklaşıyor, ama uzak olan da aynı zamanda düşünceye yaklaşıyor.

Heidegger'e göre, şimdiki zaman ölçülebilen bir zaman birimi değil, var olmanın, var olanın kendisini etkin olarak ortaya koymasının bir sonucudur. Bunu betimlemek için dili zorlarken Heidegger var olma sözcüğünü daha çok bir fiil gibi kullanıyor. Novalis de "Sezgi bir çeşit dikkattir," derken böyle bir tanımın haberciliğini yapıyordu.

Oduncu ile katır ormanda ilerliyorlar. Oysa resim onları nerdeyse hareketsiz bir hale getiriyor. Sanki hiç kımıldamıyorlar. Kımıldayan bir şey varsa, o da orman — işin şaşırtıcı yanı da insanın bunu önceden farkına varmadan sezmesi. Orman bütün varlığı ile oduncunun ters doğrultusunda hareket ediyor, yani bize doğru ve sola doğru. "Var olmanın anlamı: Sürekli olarak olduğu yerde durup da insana yaklaşan, ona ulaşan ve uzanan varlık." Burada, Heidegger'in çağdaş düşünceye katkısının ne kadar karanlık ya da anlamlı olduğu konusunda ne düşündüğümüz önemli değil. Çünkü resim konusunda Heidegger'in sözleri oldukça yerinde ve saydam. Bu sözler resmi ve resmin neden insanın aklından çıkmayışını açıklıyor. Resim de bu sözleri doğruluyor.

Paris'te öğrenim görmüş bir 19. yüzyıl Türk ressamının resmi ile bazılarına göre 20. yüzyılın en önemli Avrupa düşünürü olan bir Alman profesörünün düşünceleri arasındaki bu benzerlik, dünya tarihinin bu aşamasında, ancak kültürler ve çağlar arasındaki değişik katların açığa çıkarılması, ya da Heidegger'in deyimiyle, gizinin açıklanmasıyla ortaya çıkabilecek doğrular olduğunun bir örneğidir.

(Çeviren: Cevat Çapan)

JOHN BERGER'LE KONUŞMA
Geoff Dyer

Alain Tanner'le işbirliğiniz ne zaman başladı?

Alain Tanner'le 1950'li yılların ortasında tanıştım. O zamanlar Londra'da gazetecilik ve sanat eleştirmenliği yapıyordum. Alain de İngiliz Film Enstitüsü'nün desteğiyle ilk filmini yapmak için Londra'ya gelmişti. Alain'le şimdi onun kadar ünlü olan başka bir İsviçreli yönetmen, Claude Goretta, *Nice Time* adlı Londra'nın merkezindeki Picadilly Alanı'nın gece hayatını gösteren yirmi dakikalık bir film yaptılar. Gecenin onundan son sokak kadınlarının evlerine gittiği sabahın dördüne kadar durmadan çekim yaptılar. Filmi gördüğümde, çok beğenmiştim. Tanner'in arkadaşı ve destekleyicisi olan Lindsay Anderson'un önerisi üzerine Tanner'le tanıştım.

Daha sonraki yıllarda, başka film yapma olanağı bulamadığı halde, Alain arada bir Londra'ya geliyordu. Bir ara Londra'nın en lüks mağazalarından biri olan Harrod's'un gömlek bölümünde çalışıyordu. O sıralarda akşamları bize yemeğe gelir, oturup şiir üstüne konuşurduk. Çünkü Alain'in sinema kadar ilgilendiği bir konudur şiir.

Beş altı yıl sonra ben Londra'dan ayrılıp bir süre için Cenevre'ye yerleştiğimde Alain de orada oturduğu için yine buluşup konuşurduk. O dönemde, düzensiz olarak, İsviçre Televizyonu'na filmler yapıyordu. Bunlardan biri başka bir İsviçreli'nin, Le Corbusier'nin mimarlığını yaptığı Hindistan'daki Chandigarh üstüne 30 dakikalık bir çalışmaydı. Alain benden bu filmin sözlerini yazmamı istedi. Hazırladığım metin, o günlerde, bilincine varmamış bile olsak, ilerde yapacağımız ortak çalışmaların bir habercisi sayılabilirdi. Filmde gösterilen mimarinin açıklamasını yapan bir metin yazmak yerine ekrandaki görüntülere kimi zaman ters düşen, kimi zaman onları doğrulayan şair ve siyaset kuramcılarından derlenmiş alıntılar kullandım.

Daha sonraları, Fransız Televizyonu'nun da yardımıyla Alain ilk uzun metrajlı filmini yapabildi: *Charles: Dead or Alive.* Bu

film çevrilirken aramızda uzun konuşmalar ve tartışmalar oldu ama ben teknik olarak bu filmde Alain'le çalışmadım. Film belli bir başarı kazandığı için de ikinci filmi *La Salamandre*'a para yatıracak yapımcılar buldu. Filmin senaryosunu birlikte yazdık; böylece her şey başlamış oldu.

Bundan sonra sürekli bir işbirliği içinde olduğunuzu görüyoruz. Bunda sizin rolünüzün ne olduğunu açıklar mısınız?

Bu tür soruları yanıtlamak çok zor; çünkü yanıtlarda hem doğal bir alçakgönüllülük, hem de bir anlamda kimsenin hakkını yememek kaygısı oluyor. Şimdi, eğer iki kişi, diyelim, üç buçuk filmin yapımında birlikte çalışmışlarsa, ayrıca bu iki kişi aynı zamanda eski iki arkadaşsalar, bu soru biraz, evli bir çifte, "Evliliğinizde kendi rolünüzü bize anlatır mısınız?" türünden bir soruya benziyor. Bu soru kişilere, belki, ancak boşandıktan sonra sorulabilecek bir soru. O zaman bile doğruluğu tartışılabilir. Yapabileceğim en iyi şey birlikte nasıl çalıştığımızı anlatmak olacak size. Önce bir fikri birlikte tartışırız. Ondan sonra senaryoyu yazmaya başlarız. Bu aşamada ortaya çıkan iş benim sayılır ama Alain'in de buna katkıları olmuştur. Senaryonun yazılmasını, yani kâğıt üstüne geçirilmesini ben tek başıma gerçekleştiririm. Senaryoyu filme dönüştürmek aşamasına gelindiğinde de bu işi, elbette, Alain gerçekleştirir. Genellikle filmin çekiminde bulunmam, çünkü bu aşamada benim bir yararım olmayacağı gibi, hiçbir şey yapmadan çevrede dolanan kişilerin sayısının ne kadar az olursa o kadar iyi olacağına inanırım. Sıra kaba montaja gelince filmi ben de görürüm. İşte o zaman bakarsınız, birtakım tartışmalarımız olabilir. Filmi nasıl daha iyi yapabileceğimizi konuşuruz. Bunun anlamı belki bir bölümü çıkarmak, belki yeni bir bölüm çekmek, ya da sahnelerin sırasını değiştirmek olabilir. Bu aşamada benim de ufak tefek katkılarım olur.

Duyarlık olarak — ki bu nokta bizi yeniden evlilik benzetmesine getiriyor; ondan dolayı biraz çekinerek konuşuyorum — neyse, Alain'in çok gelişmiş bir biçem duygusu, sinema diliyle konuşacak olursak çok güçlü bir sinematografik imgelem gücü var.

Benim katkımın ise güçlü bir biçim duygusu olduğunu sanıyorum. Filmin parçaları nasıl bir araya getirilecek, bütünlük nasıl sağlanacak. Bence bu ikimizin kişilik özelliklerimiz gözönü-

ne alınarak nasıl çalıştığımızın oldukça dürüst bir açıklaması.

Tanner'in filmleri bize acı-tatlı, birtakım düşkırıklıklarının duyarlığını yansıtır. En olumlu durumlarda bile, ancak, çok sınırlı bir bilinçlenmeden söz edebiliriz. Siz de Tanner'in bu politika her derde devadır konusundaki düşkırıklığını paylaşıyor musunuz?

Alain'in güncel politikadan kaynaklanan düşkırıklığı üstüne sözleriniz, bence *Jonah* filmi için geçerli olabilir. Ama *La Salamandre* için pek değil. Hele *Dünyanın Ortası* için ise hiç değil. *Jonah* altmış sekiz olaylarını yaratmış olan kuşağın yetmişlerdeki durumuna bir bakıştı. İşte böyle bir temayı ele alırken sizin düşkırıklığı sözünüzü kabul etmemekle birlikte altmışlarda yaşanmış umutların yeniden gözden geçirilmesi kaçınılmazdı sanıyorum. Sözünü ettiğim umutlar ne denli güzel olursa olsunlar, yeniden gözden geçirildiğinde çok da yüzeysel oldukları ortaya çıkıyor.

Jonah'ın senaryosu yazılmadan önce aramızda tartışırken filmin dünyayı değiştirmek isteyen kişisel düşlerin bir filmi olacağını saptamıştık. Bu tür bir düşün görüntüsü olarak da toprağın üstüne kocaman, çok renkli, kare bir ipek örtü yaymayı kararlaştırdık. Örtünün altından hava verilince ipek kumaş kabaracak ve bir çeşit çadır oluşacaktı. Sonra bu çadırı yeniden yere indirmeyi düşündük: Dört köşesinden çekip yere yapıştırmayı. İşte filmin devinimi, melodisi bu hareket oldu. Rengârenk bir umut bulutu sürekli yerden yükseliyor, sonra yeniden toprağa iniyor. Toprak burada bir çeşit gerçeklik duygusunun yerine geçiyor. Bu melodiyle ya da bu umutla gerçekliğin karşılıklı etkileşimleri filmin anlamını oluşturuyor; bunu da düşkırıklığı olarak tanımlayamayız sanıyorum.

Tanner'le çevirdiğiniz filmleri marksist filmler olarak tanımlıyor musunuz?

Bunun yanıtını, bence, seyirci vermeli. Benim söyleyebileceğim tek şey Alain'in de, benim de dünyaya ve güncel gerçekliğe bakış açımızın çok büyük bir ölçüde marksizmden etkilendiğidir. Topluma, toplum içinde bireylere bakış açımız sürekli tarih ve toplumun marksist açıdan değerlendirilmesi yönündedir. Aramızdaki büyük politik farklar olduğunu sanmıyorum. Belki, belli bir olayı ele alırken değişik yaklaşımlarımız olabilir. Örneğin, son günlerde Alain'le İran konusunu karşılıklı oturup konuşmadık. Belki de İran olaylarının yorumunda tam bir görüş birliği içinde

değilizdir; bilemiyorum. Ama, aramızda esasta bir ayrılık olduğunu sanmıyorum.

Tanner kendi politik görüşünün katı marksist olmadığını söylemişti. Böyle bir formül onun sanatçı yanından mı, yoksa politik olarak eylemci olmayışından mı kaynaklanıyor?

Marksizm hem önceleri, hem şimdi Tanner'in dünya görüşünün ana kaynağıdır. Ayna zamanda Tanner'in marksizmi sekter ve dogmatik olmadığı için kendisini birey ve düşün adamı olarak tanımlamanıza ben de katılıyorum. Eğer eylemci politikadan yana olsaydı, dünya görüşü daha değişik mi olurdu? Evet, kuşkusuz daha değişik olurdu. Eğer filmleri de politik bilinçlenmeyi ön plana alan filmler olsaydı, başka türlü filmler olurlardı. Birlikte yaptığımız filmler düşünsel yönü daha ağır basan filmlerdir.

Eğer kalın çizgili olmadan politik yönden bilinçlendirmeyi öngören filmleri ele alacak olursak, aklımıza en önce Godard gelir. En çok da Godard'ın son filmleri. Alain de, ben de büyük Godard hayranlarıyız ve Godard'ın filmlerini büyük bir ilgiyle izliyoruz. Benim Godard için şöyle bir formülüm var. Godard günümüzün en büyük film eleştirmeni ama birçok film eleştirmeninin aksine eleştirilerini yazacağı yerde film eleştirisi üstüne filmler çevirerek yapmak istediği eleştirileri bize ekranda gösteriyor. Alain, ise, gerçekte, bir öykücüdür — onun da işlevi farklı, elbette.

Tanner'in filmlerinde insan davranışlarının saçmalığının tutarlı bir biçimde altının çizildiğini görüyoruz. Tanner için insanlar çılgınlıklar yaparlar, hatta, herkes biraz palyaçodur ve onları bu davranışlara iten duygular çok önemlidir. Onun bu tutkusunu siz de paylaşıyor musunuz?

Örneğin, *La Salamandre*'daki gibi iki arkadaşın ormanda durup dururken dans edip anlamsız bir şarkı söyledikleri sahne türünden sahneleri soruyorsunuz, değil mi? Yalnız, ben o sahnenin işlevinin insanların davranışlarındaki anlamsızlığı göstermek olduğunu sanmıyorum. Hem düşkırıklığına uğramışlığı, hem de umutlanmayı gösteren lirik bir sahne olduğunu sanıyorum o sahnenin. Ben, ayrıca, umutla düşkırıklığının anlamsızlığa düşmeden bir arada varolacağına da inanıyorum. Aslında, solun en büyük yanılgılarından biri de her şeyin, her zaman şu ya da bu biçimde çözüme kavuşturulabileceğini öne sürmesidir. Öyle ki, insanın hayat boyu karşıtlıklar içinde, bir tür dualizm içinde

yaşamak zorunda kalmaması gerektiğine inanılır. Solun bu konuda gösterdiği sabırsızlığın sonuçları zaman zaman çok zararlı sonuçlar olsalar da maalesef ortada. Bir öyküde karşıtlıklar bulunmasını, nedense, birçok kimse anlamsızlık örneği olarak yorumluyor. Bence bu hiç de doğru değil. Karşıtlıkların varolduğunu göstermek anlamsızlıktan söz etmek değil, yalnızca hayatı gerçekçi ve erişkin bir insan olarak görmek ve göstermektir.

Sözünü ettiğiniz özellik ise Alain ile benim aramdaki bir farklılık olarak görülmemeli. Bildiğiniz gibi bugüne kadar Alain'in bütün filmleri İsviçre'de geçiyor. Alain'in İsviçre konusunda, benim aşk ve nefret olarak tanımlayabileceğim duyguları var. Sürekli olarak İsviçre olgusuna dönüp bakmaya zorunlu sayıyor kendini. İsviçre tarihi, İsviçre toplumunun özellikleri, İsviçre'nin sınırları içinde ve o sınırların dışında dünyada olup bitenler ışığı altında incelenince ister istemez bir anlamsızlık duygusu ortaya çıkıyor. Size bir tek örnek vermek isterim. İsviçre'yi yerin dibine batırmak pek o kadar da güç bir şey değil. Herkes İsviçrelilerle alay eden fıkraları, İsviçre'de yapılan guguklu saatleri, bankerleri, Zürih özdeyişlerini, ülkenin kendine özgü uluslararası soğuk bankacılık politikasını bilir. Herhangi başka bir kapitalist ülkeninkinden çok da farklı olmayan özelliklerdir bunlar. Ama bütün bu özelliklerin yanı sıra İsviçre'de ordu sivillerden oluşur. Şöyle ki, her vatandaş askere yazılı sayılır ve yaşına göre her yıl bir veya iki ay orduya katılıp askerlik yapar; tüfeğini ve cephanesini de yıl boyunca evinde saklar. Bu sistem yıllardır böyle sürüp gider! Hiçbir kaza olmaz, kurşunlar başka bir nedenle kullanılmaz, şimdiye kadar hiçbir silahlı ayaklanma girişimine rastlanmamıştır. Kimse de bu duruma karşı çıkmayı aklından geçirmez. Bu, bir anlamda, demokratik düzen içinde varılmış en ileri nokta sayılabilir: Ordu sivillerden oluşmaktadır ve askerler silahlarını evlerinde bulundurma haklarını elde etmişlerdir. Başka bir açıdan baktığınızda ise İsviçre'nin süper-tüketici, burjuva, kapitalist bir toplum olduğu görülür. Bu da anlamsız, tabii.

Şimdi, dediğim gibi, Alain'in bu filmlerdeki bakış açısı İsviçre olgusundan kaynaklanıyor. Benim bakış açımın yalnız İsviçre ile sınırlı olduğu söylenemez. Bu da benim bakış açımın daha üstün olduğunu göstermez; ama İsviçre bir ülke olarak beni Alain'den daha az ilgilendiriyor. Benim bakış açım daha geniş belki daha derin değil ama daha geniş. Bunun sonucu olarak da,

belki; benim bakış açımın anlamsızdan çok trajik olduğu söylenebilir. Ama eğer, Alain'le birlikte bir film yapacaksam onun genel görüşünü paylaşırım; genelde durum böyledir ama çerçevenin içine konan şeyler farklı olabilir. Hiç olmazsa çerçeveye giren şeylerin bir bölümü de benim katkımdır ve benim kendi dünya görüşümü yansıtır. Ama çerçeve, filmin çekildiği alan Alain'in kendi alanıdır, kendi ülkesidir.

Bu yanıt bizi, "İngiltere'de doğup büyümüş bir İngiliz olarak hangi nedenlerle İngiltere ve Birleşik Krallık dışında yaşamayı seçtiniz" sorusuna getiriyor.

(Gülerek) Böyle bir soruya kısa bir yanıt vermek çok güç. Bunun nedeni de, bu soruyu yanıtlarken uzun bir özyaşam söyleşisi yapmamız gerektiğini düşünmem. Ben, şimdi, aşağı yukarı 20 yıldır İngiltere'nin dışında yaşıyorum. İngiltere'den resmen ayrılmadan çok önceleri de bende bu düşünce vardı. Ama bu düşünce çok daha gerilere gider. Yalnız, bunu nasıl gerçekleştireceğimi bilemiyordum. En açık neden ise Avrupa'da kendimi İngiltere'de olduğumdan çok daha rahat hissediyorum. Dedem Triyesteliydi. Belki su çekiyordur, kimbilir. Slav ülkelerindeyken çok mutluyum; Slavları biraz anladığımı sanıyorum. Kısaca, Avrupa'da, en çok da Avrupa'nın doğusunda ve güneyinde olmaktan hoşlanıyorum. Politik nedenlerden değil, yalnız duyarlık olarak İngiltere'de olduğumdan çok daha memleketim gibi geliyor bana buralar.

Tanner'in filmlerinde yinelenen başka bir özellik de kadın doğası ve erkeklerin kadınların hayatındaki yerleri. Örneğin, La Salamandre'da kadın içgüdüsel başkaldırının, inançsızlığın bir simgesi olarak gösterilirken iki erkek de birer entellektüel olarak kadının karşısında kendilerinden geçiyorlar ve onun bir çeşit kölesi oluyorlar. Kadınları böyle gören yalnız Tanner mi, yoksa siz de ona katılıyor musunuz?

Hayır, benim görüşümün aynı olduğunu söyleyemem. *La Salamandre*'a gelince, orada kadınla erkekler arasındaki fark bana soruna kökten baktığım zaman cinsler arasında bir fark olarak görünmüyor. Ben bunu daha çok bir *sınıf* farkı olarak görüyorum. Filmde kahramanların yaşam öyküleri bize açıklandığı kadarıyla salamandre/bukalemun işçi sınıfından gelme bir kız, erkeklerin ikisi de orta sınıf entellektüelleri. Başka bir bağlamda, öykü elbette daha değişik olabilirdi ama bukalemun pekâlâ bir

erkek de olabilirdi, ya da iki gazeteci, kadın olabilirlerdi.

Dünyanın Ortası'ından ben, bir kez daha, garson kadınla ona âşık olan erkeğin öykülerini bir sınıf sorunu olarak düşündüm. Ama o filmde fark daha dolaylıydı, çünkü, erkek köylü çocuğuydu kadınsa işçi çocuğu. O filmdeki temel farklılık kadının İtalyan kültürü ve İtalyan işçi sınıfının tarihinin bir parçası olmasından, buna karşılık erkeğin ise, İsviçre tarihinin ve İsviçrelilerin karakter özelliklerini taşımasından kaynaklanıyordu. İşte bundan dolayı kadınların inançsız, dağınık kafalı, baştan çıkarıcı, erkeklerinse akılcı ve düzenli olarak tipleştirilmelerinin tam karşısındayım. Hayır, bunu asla kabul edemem.

Dünyanın Ortası'nda bana öyle geliyor ki, kişilerin normalleşme sorunu göçmen işçi olan kadın garsonla işadamı tipinin cinsel ilişkilerinin sonucu olarak anlatılmak istenmiş.

Şimdi, o film, bir gün Alain'in bana, "Acaba, İtalyan bir garson kız üstüne bir film yapabilir miyiz? Kızın İsviçreli bir erkekle de bir aşk ilişkisi olsun..." diye sormasıyla başladı. İsviçre'de kahvelerde çalışan binlerce İtalyan kız görebilirsiniz, en azından Fransız İsviçresi'nde. Galiba, İsviçreli erkeğin şu ya da bu biçimde (iş hayatı olarak) politikayla ilgili olmasını istediğini de söyledi. Başlangıçta her şey bu kadardı. Sonra ben bu kaba hatlı yalın öyküyü kafamda düşünmeye başladım: Yalnız iki kişilik bir öykü. Bu beni cinsel tutkunun nasıl bir şey olabileceği sorununu düşünmeye zorladı. Sonra da oturup bir senaryo yazacağıma tuttum iki mektup yazdım. Biri kadını oynayacak oyuncuya, öbürü erkeği oynayacak olan oyuncuyaydı. Henüz oyuncuların kimler olacağını bilmiyorduk ama her ikisine de birer mektup yazdım. Filmin öyküsünü anlatan mektuplar değillerdi bunlar. Daha çok "tutku"yu ele aldım, insanları tutkulu kişiler yapan şeyler nedir, ya da belli bir tip insanın tutkularını yaşamasına engel olan şeyler nelerdir, diye sordum. İnsanlar, elbette, âşık olabilirler, sevişebilirlerdi ama tutkuları olmayabilirdi. Birbirlerine tutkun olmayabilirlerdi. Ama nasıl?

Filmdeki öykü ya da dram işte temelde bunu anlatır. Garson kız tutkuları olabilecek bir kadın ama bu öyküde böyle bir tutkuyu yaşamaya kendine izin vermiyor. Konuyu basite indirgersek, kadın kendine böyle bir tutkuyu yaşamaya izin vermiyor çünkü zaman geçtikçe erkeğin kendisi gibi tutkularını yaşama kapasitesi olmadığını farkediyor, erkeğin tutkudan yoksun oldu-

ğunu anlıyor. Böyle koyduğumuzda her şey çok basit ve teatral oluyor, değil mi? Ama olaylar geliştikçe erkeğin belli bir çılgınlık kontenjanı olduğunu görüyoruz. İşini ve evliliğini bu kadın uğruna feda ediyor, çevresinin dediği gibi kadın onun aklını başından alıyor ama bir yerde kendini bilmediği bir duruma teslim edemiyor, gözü kapalı hiçbir şey yapamıyor. İşte burada, bence, tutkı dediğimiz duygunun püf noktasını yakalayabiliriz. Tutkuyla sevmek demek kişinin kendini bilinmeyene teslim etmesi demektir. Adamın bütün yapısı onu bilinmeyene karşı koymaya koşullandırmıştı. O kadar ki, bilinmeyenin ne kafasında, ne de kalbinde asla yeri olamazdı. Kadının ise benzer sorunları olmadığı için aralarındaki ilişki sona erdi. Ben filmi tutkuyla sevmek üzerine bir film; ya da bu öyküde olduğu gibi karşılıklı bir tutkunun doğamadığı bir tutku filmi olarak görüyorum. İşte, bundan dolayı siz bu film normalleşme sorununu mu anlatıyor derseniz ben de size bilemiyorum, derim. Ama öte yandan, bir bakıma, öyküde birçok bilinen toplumsal normları bulmak da olası. Şöyle ki, günümüzün pozitivist, denemeci, fırsatçı ama son derece hesapçı kültürü, açıkça görülüyor ki, bir bütün olarak kendi değerleri içinde bilinmeyeni, gizemi yaşatmıyor. Buradaki erkeğin de bu kültürün düz bir ürünü olduğunu düşünürsek pozitivist bir yaklaşımla film normalleşmeyi anlatıyor, diyebiliriz.

Filmlerinizde sizin görüntü olarak aklınızdan geçen imajlarla Tanner'in filme çektikleri arasındaki farkları anlatır mısınız?

La Salamandre benim başlangıçta düşündüğüme çok yakın bir film oldu. *Jonah* da öyle. Kafamda kurduğum filmle ortaya çıkan film arasında farklı olan film, sanıyorum, *Dünyanın Ortası*. Ama şimdi, bu farkların ne olduğunu anlatmak istediğimden emin değilim, çünkü filmi karşı taraf olmadan tek yönlü eleştirmek istemiyorum. Ayrıca, filmi gören birçok kişiyle konuştuktan sonra, sanıyorum, filmi ilk gördüğümde uğradığım düşkırıklığı, bir ölçüde, geçerliliğini yitirdi. Başka bir deyişle, şimdi filmin ilk gördüğümde değerlendirdiğimden çok daha iyi bir film olduğuna inanıyorum. Belki de düşlediğim şeyleri tamı tamına karşımda görmediğim için düşkırıklığına uğradım. Buna ekleyebileceğim tek şey şu olabilir — bu noktayı zaten Alain'le açıkça başka kimselerin de yanında tartıştığımız için söylüyorum: Bence, kadın garson için seçilen oyuncu bana en doğru seçim gibi gelmemişti.

Tanner'le işbirliğiniz artık bitti mi, öyleyse, neden?

Şu anda Tanner'le birlikte bir şey yapmıyoruz ama bu bundan sonra da birlikte çalışmayacağımız anlamına gelmemeli. Sanıyorum, ikimiz de ilerde bir film daha yapacağımıza inanıyoruz. Ama şu andaki duruma bakacak olursak Alain'in son filmi olan *Messidor*'da birlikte çalışmadık. Ayrıca, bu günlerde, Amerika ya da Kanada'da çevirmeyi tasarladığı filmle de bir ilgim yok. Bu konuda ikimiz de aynı fikirdeyiz ama sanıyorum bir süre birlikte çalışmamamızın ikimiz için de daha iyi olacağı düşüncesini ortaya atan bendim. Bunun nedeni de şu: Aslında biz üç film çevirdik birlikte, *La Salamandre, Dünyanın Ortası ve Jonah*. Arada, *Return to Africa* adlı benim Alain'le birlikte çalışmadığım bir film daha yapıldı. Ama o filmin de öyküsünü Alain'e ben anlatmıştım. İki arkadaşımın başlarından geçmiş olan bir serüveni bir gece ayrıntılarıyla Alain'e anlattım. Film o öykü üzerine kuruldu.

Yani, üç filmi birlikte yaptık, dördüncü film de kesin tanımı yapılmamış ya da açıklanmamış bir işbirliği sonucu ortaya çıktı. Şimdi bu üç filmde bir tür gelişme görüyoruz. Bu gelişmeyi çok açık seçik olarak benim tanımlamam o kadar kolay bir şey değil. Ama, sanıyorum, her filmden bir şey öğrenip öğrendiğimizi bir sonraki filme kattık ve bence bu gelişme *Jonah*'da doruk noktasına erişti. Başka bir deyişle, o tür bir filmin daha iyisini yapmamız olanaksız bence. Eğer birlikte bir film daha yapmaya kalksaydık kendi kendimizi yineleme tehlikesi vardı. Bu yüzden eğer yeni bir şey yapmak istiyorsak işe yepyeni bir noktadan başlamamız gerekiyordu: Yeni bir yolculuğa çıkmalıydık, ama tam o sırada, *Jonah*'tan sonra bu yolculuğun nasıl bir şey olacağı konusunda farklı düşündüğümüzü gördük.

Alain, sanıyorum, yapısı daha esnek filmler yapmak istiyordu. Bir bakıma anlatacağı konuyu daha deneysel bir biçimde ele alacak türden filmler. Bu arada, bense, sinema dışı öykülerim açısından farklı bir noktaya gelmiştim. Biliyorsunuz, birkaç yıl önce anlatım biçimi oldukça deneysel bir roman olan *G*'yi yazmıştım. Ama *G*'den sonra yazdığım en kapsamlı yazın ürünü olan *Pig Earth* köylüler üstüneydi ve ben bu kitabı yazarken daha geleneksel olan bir anlatım biçimine dönmek zorunluğunu duydum. İşte bundan dolayı, *Jonah*'tan sonra ne yapılacağı tartışılırken benim öykü serimleme eğilimim daha sıkı, daha geleneksel bir noktadayken Alain bunun tam tersini düşünüyordu. İkimiz de

bunu saptayıp birbirimize saygımızı yitirmeden, o dönemde yeni bir başlangıç yapamayacağımıza karar verdik. İşte bu yüzden şu anda Alain'le birlikte çalışmıyoruz. Dostluğumuz sürüyor. Arada bir, yaptığı filmler üstüne tartışıyoruz ama eskiye göre çok farklı bir biçimde. Birlikte çalışan iki kişi gibi değil yalnız iki dost gibi. Gelecekte birlikte çalışma olasılığı ise, elbette, gündemden çıkmış değil.

İÇİNDEKİLER

Rembrandt Ressamın Kendi Portresi	7
Beyaz Kuş	9
Dört Kartpostal Şiiri	14
Manhattan	16
Goya: Giyimli Maya Çıplak Maya	23
Modigliani'nin Aşk Abecesi	30
Moskova'da Bir Mezarlık	38
Resim ve Zaman	42
Görünebilirlik Üstüne	49
Her Gün Daha Kırmızı	52
Onların Demiryolları	53
Ölümün Sekreteri	54
Şiirin Saati	59
Leopardi	60
Yeryüzünün Üretilmesi	77
Turner ve Berber Dükkânı	84
Giacometti	91
Kâğıt Kalem Alıp Çizmek-Çizgiyle Anlatım	97
Şeker Ahmet Paşa	108
John Berger'le Konuşma / Geoff Dyer	115

deneme

JOHN BERGER
ŞİİRİN SAATİ

"Olayları sözcüklerle anlatmak o sözcüklerin duyulacağı ve anlattıkları olayların yargılanacağı umudunu da birlikte getirir. Tanrı tarafından ya da tarih tarafından yargılanacağı umudunu. Her iki durumda da yargı uzak gibi görünür. Oysa hemen yanıbaşımızda olan ve bazen yanlışlıkla yalnızca bir araç sanılan dil, kendisine şiirin seslenmesiyle, inatçı ve gizemli bir biçimde, yargısını verir. Bu yargı herhangi bir ahlak yasasından açıkça farklıdır, ama duydukları karşısında iyilik ve kötülük arasında önemli bir gösterge olur. Öyle ki, şiir yoluyla dilin yalnızca bu ayrımı yapmak ve korumak için yaratıldığını görürüz!

İşte bu yüzden, günümüzde zenginlerin haksız yere elde ettiklerini korumak için yaptıkları korkunç canavarlıklara karşı dünyada en kesin biçimde karşı duran güç şiirdir. İşte bu yüzden, fırınların saati aynı zamanda şiirin de saatidir."

– John Berger

John Berger'in okurlarımıza daha önce sunduğumuz **Ve Yüzlerimiz Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü** adlı deneme kitabından sonra sunduğumuz **Şiirin Saati,** onun edebiyat, resim, heykel ve çağdaş insan sorunlarıyla ilgili denemelerini bir araya getiriyor. Berger'in bu kitabındaki her satırı, öbür kitaplarında olduğu gibi, yurtsuzluğa, sömürüye, ezilmişliğe karşı bizi bu durumdaki insanlarla özdeşleşmeye, onlarla dayanışma içinde olmaya çağırıyor.

KİTAP

9 789754 185249

adam 324

ADAM

ISBN 975-418-524-7