KATI OLAN HER ŞEY BUHARLAŞIYOR

Marshall Berman



0472631
ALA

İLETİŞİM

MARSHALL BERMAN

Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor

MARSHALL BERMAN City University of New York'ta siyaset teorisi ve şehir sosyolojisi dersleri vermektedir. Düzenli olarak *The Village Voice* dergisinde yazmaktadır. Eserleri arasında, *Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society* (1970), *Adventures in Marxism* (1999; *Marksizmle Maceram*, İletişim Yayınları, 2005), *On the town: One Hundred Years of Spectacle in Times Square* (2006), *New York Calling: From Blackout to Bloomberg* (ed., 2007). Halen New York'ta yaşamaktadır.

İletişim Yayınları, 1994 (1 baskı)

All that is solid melts into air. The experience of modernity
© 1982, 1988 Georges Borchardt, Inc. & Marshall Berman

İletişim Yayınları 229 • Bugünün Kitapları 23
ISBN-13: 978-975-470-384-9
© 1999 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1-15. BASKI 1999-2012, İstanbul
16. BASKI 2013, İstanbul

REDAKSİYON Ayşe Peker
DİZİ KAPAK TASARIMI Ümit Kıvanç
KAPAK Fatoş Gencosman
KAPAK RESMİ George Grosz, "Metropolis", 1916-17
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Şerife Ünal
BASKI ve CİLT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721
Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

MARSHALL BERMAN

Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor

Modernite Deneyimi

All That Is Solid Melts Into Air.

ÇEVİRENLER ***Ümit Altuğ - Bülent Peker***

iletişim

Marc Joseph Berman'ın
anısına, 1975-1980

İÇİNDEKİLER

Teşekkür 9
İkinci Baskıya Önsöz 11
Sunuş 23

GİRİŞ
Modernlik-Dün, Bugün ve Yarın 27

BİRİNCİ BÖLÜM
Goethe'nin Faust'u: Gelişmenin Trajedisi 61
Birinci Başkalaşım: Hayalci 66
İkinci Başkalaşım: Âşık 79
Üçüncü Başkalaşım: Gelişmeci 91
Epilog: Faust Çağı ve Düzmece "Faust Çağı" 105

İKİNCİ BÖLÜM
Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Marx, Modernizm ve Modernleşme 125
1. Ergime Tasavvuru ve Diyalektiği 129
2. Yenileyici Özyıkım 140
3. Çıplaklık: Bağdaşamayan İnsan 149
4. Değerlerin Başkalaşımı 156
5. Kaybedilen Hâle 161
Sonuç: Kültür ve Kapitalizmin Çelişkileri 168

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Baudelaire: Sokaklarda Modernizm 181
1. Pastoral ve Karşı Pastoral Modernizm 185
2. Modern Hayatın Kahramanlığı 196

3. Gözler Ailesi 203
4. Makadamın Batağı 212
5. Yirminci Yüzyıl: Hâle ile Otoyol 223

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Petersburg: Azgelişmişliğin Modernizmi 233
1. Gerçek ve Gerçekdışı Şehir 237
"Geometri Ortaya Çıktı": Bataklıklar Üzerindeki Şehir 237
Puşkin'in "Bronz Süvari"si: Memur ile Çar 243
I. Nikolas Devrinde Petersburg: Saraya Karşı Bulvar 254
Gogol: Gerçek Sokak ve Gerçeküstü Sokak 262
Sözcükler ve Pabuçlar: Genç Dostoyevski 277
2. 1860'lar: Sokaktaki Yeni İnsan 285
Çernişevski: "Vahşi Batı" Olarak Sokak 289
Sokaktaki Yeraltı İnsanı 295
Paris'e Karşı Petersburg: Sokaklarda İki Modernizm Tarzı 307
Politik Bulvar 311
Sonsöz: Billur Saray, Olgu ve Simge 315
3. Yirminci Yüzyıl: Kent Doğuyor, Kent Batıyor 332
1905: Daha Çok Işık, Daha Çok Gölge 333
Biely'nin Petersburg'u: Gölge Pasaport 342
Mandelştam: Anlamı Olmayan Kutsanmış Söz 361
Sonuç: Petersburg Bulvarı, Petersburg Ufku 380

BEŞİNCİ BÖLÜM
Simgeler Ormanında: New York'ta Modernizm Üzerine Notlar 383
1. Robert Moses: Ekspresyol Dünyası 386
2. 1960'lar: Sokaktaki Bir Haykırış 415
3. 1970'ler: Hepsini Alıp Yuvaya Dönmek 437

Sonsöz 465

TEŞEKKÜR

Bu bir itiraflar kitabı değil. Yine de yıllarca onu içimde taşıdığımdan bir şekilde hayatımın hikâyesi haline geldiğini hissettim. Kitabın yazılışını benimle paylaşan ve oluşumuna katkıda bulunan herkese burada teşekkür etmek imkânsız: özneler çok fazla, yüklemler çok karmaşık, duygular çok yoğun olacaktır; belki de listeyi çıkarma işine hiç girişmemeli, çünkü tamamlamak imkânsız. Aşağıdaki liste bir başlangıçtan öteye geçmiyor. Verdikleri enerji, fikirler, destek ve gösterdikleri sevgi için aşağıdakilere en derin şükranlarımı sunuyorum: Betty ve Diane Berman, Morris ve Lore Dickstein, Sam Girgus, Todd Gitlin, Denise Green, Irwing Howe, Leonard Kriegel, Meredith ve Corey Tax, Gaye Tuchman, Michael Walzer; Simon and Schuster'daki Georges Borchardt ve Michel Radomisli, Erwin Glikes, Barbara Grossman ve Susan Dwyer; St. Petersburg'la ilgili yardımcı olan Allen Ballard, George Fischer ve Richard Wortman; City College ve City University of New York, Stanford ve University of New Mexico'daki öğrencilerim ve meslektaşlarım; Columbia University'deki Siyasî ve Sosyal

Düşünce ve New York University'deki Kent Kültürü seminerlerine katılanlar; National Endowment for the Humanities; Purple Circle Day Care Center; beni bu kitaba başlamaya ve bitirmeye yüreklendiren ancak yayımlamşını görmeden ölen Lionel Trilling ve Henry Pachter; ve bana yardımcı oldukları halde burada anılmayan ancak unutulmayan başka birçok kişi.

İKİNCİ BASKIYA ÖNSÖZ

Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor'da, modernizmi, modern insanların modernleşmenin nesneleri oldukları kadar özneleri de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar olarak tanımlıyorum. Bu, akademik kitaplarda genellikle bulunanlardan daha geniş ve daha kapsayıcı bir modernizm kavrayışıdır. Kültürü anlamanın açık ve genişlemeye daha yatkın bir yolunu da imâ eder (insan etkinliğini fragmanlara bölen ve bu fragmanları da, zaman, yer, dil, tür ve akademik disiplin gibi farklı etiketlerle belirlenen ayrı bavullara kilitleyen gardiyanca yaklaşımdan hayli farklı bir yoldur bu.

Bu açık ve geniş yol, olanaklı pek çok yoldan yalnızca biridir, ama bazı üstünlükleri vardır. Her türden sanatsal, entelektüel, dinsel ve siyasal etkinlikleri, tek bir diyalektik sürecin parçaları olarak görmemizi ve onlar arasında yaratıcı bir karşılıklı etkileşme geliştirmemizi olanaklı kılar. Geçmiş, bugün ve gelecek arasında diyalogun koşullarını yaratır. Fiziksel ve toplumsal mekanı yatay keser; büyük sanatçılarla sıra-

dan insanlar arasındaki, hantal bir tarzda Eski, Yeni ve Üçüncü Dünya dediğimiz yerlerin insanları arasındaki dayanışmaları ortaya çıkarır. Etnik kimlik, milliyet, cinsiyet, sınıf ve ırk sınırlarıyla ayrılan insanları birleştirir. Deneyimimizle ilgili tasavvurumuzu genişletir ve hayatlarımızda, düşündüğümüzden daha fazlasının bulunduğunu gösterir; günlerimize yeni bir tını ve derinlik kazandırır.

Bunun, modern kültürü ya da genel olarak kültürü yorumlamanın biricik yolu olmadığı besbelli. Ama, kültürü ölülerin kültü olarak değil de, süregiden hayat için bir beslenme kaynağı olarak görmek istiyorsak, anlamlı bir yoldur bu.

Modernizmi, sürekli değişen bir dünyada kendimizi evimizde hissetmek için yapılan bir mücadele olarak düşündüğümüzde, modernizmin hiçbir tarzının asla tanımlayıcı olamayacağını görürüz. Kurduklarımız ve başardıklarımız arasında en yaratıcı olanları bile, eğer hayat devam edecekse, bizim ya da çocuklarımızın onlardan kaçmayı ya da dönüştürmeyi isteyeceğimiz hapishanelere ya da kabirlere dönecektir. Dostoyevski'nin Yeraltındaki Adamı, kendisiyle bitmek bilmez diyaloğunda bunu öne sürüyor:

> Siz, Beyefendiler, belki de çıldırdığımı düşünüyorsunuz. İzin verin de, kendimi savunayım. İnsanın her şeyden önce yaratıcı bir hayvan olduğunu kabul ediyorum. Evet, onun yazgısında, bir amaca doğru bilinçli olarak koşmak, mühendislikle iştigal etmek vardır; yani, ezeli ve ebedi olarak, biteviye yeni yollar inşa etmek, nereye götürürlerse götürsünler yollar inşa etmek. ... İnsan, yollar yapmayı sever, bu su götürmez. Ama ... amacına ulaşmak ve inşa ettiği yapıyı tamamlamaktan içgüdüsel olarak duyduğu korku olmasın bunun sebebi? Nereden biliyorsunuz, belki de o muaz-

zam yapıyı yalnızca uzaktan seviyor ve yakından bakmak bile istemiyordur. *Belki de onu yalnızca inşa etmek istiyor, ama içinde yaşamak istemiyordur.*

Ağustos 1987'de bu kitabı tartışmak için Brezilya'yı ziyaret ettiğimde, modernizmlerin çatışmasını hayli dramatik bir şekilde yaşadım, hatta bu çatışmaya katıldım. İlk durağım Brasilia oldu; 1950'lerin sonlarında ve 1960'ların başlarında hiç yoktan, Başkan Juscelino Kubitschek'in emriyle ülkenin coğrafi olarak tam merkezinde inşa edilen başkent Brasilia. Kent, Le Corbusier'in sol kanat öğrencileri olan Lucio Costa ve Oscar Niemeyer tarafından planlanmış ve tasarlanmıştı. Brasilia, havadan dinamik ve heyecan verici görünüyordu. Aslında, benim (ve neredeyse bütün ziyaretçilerin) onu ilk gördüğümde içinde olduğum jet uçağına benzetilerek inşa edilmişti. Oysa yer düzeyinden, yani insanların gerçekte yaşadığı ve çalıştığı düzeyden bakıldığında, bu dünyanın en kötü şehirlerinden biridir. Kuşkusuz Brasilia'nın tasarımını bütün ayrıntılarıyla tartışmanın yeri burası değil. Ama bu kent, kişinin kendini aydaymışçasına yalnız, kaybolmuş hissettiği muazzam boş alanların verdiği duyguyu veriyor insana; karşılaştığım her Brezilyalı da bunu doğruladı. İnsanların bir araya gelip konuşabileceği ya da basitçe birbirlerine bakıp ortalıkta salınacağı kamusal alanların yokluğunun tasarlanmış bir durum olduğu göze çarpıyor. Latin dünyasının büyük kentsel geleneği, kent yaşamının bir *plaza mayor* (büyük meydan) etrafında örgütlenmesine dayanan bu gelenek, açıkça reddedilmiş.

Brasilia'nın tasarımı, insanları uzakta, birbirinden ayrı, aşağıda tutmak isteyen generallerce yönetilen bir askerî diktatörlüğün başkenti için yapılmış bir tasarım olsaydı, yerine mükemmelen oturmuş olurdu. Ama bir demokrasinin başkenti olarak, tam bir skandaldır. Tartışma toplantılarında ve kitle iletişim araçlarında şu savı ileri sürdüm: Brezilya de-

mokratik bir ülke olarak kalacaksa, insanların ülkenin her yerinden gelip özgürce toplantı yapabilecekleri, birbirleriyle konuşabilecekleri ve hükümete –çünkü ne de olsa, bir demokraside hükümet *onların* hükümetidir– seslenebilecekleri, gereksinim ve istemlerini tartışabilecekleri, iradelerini iletebilecekleri kamusal alanlara ihtiyacı olacaktır.

Çok geçmeden, Niemeyer yanıt vermeye başladı. Bana yönelik olarak, pek de iltifat sayılamayacak bir çok şey söyledikten sonra, çok daha ilginç bir demeç verdi: Brasilia, Brezilya halkının özlemlerini ve umutlarını simgeliyordu ve onun tasarımına yönelen her hangi bir saldırı, halkın kendisine yönelen bir saldırı olarak anlaşılmalıydı. Onun müridlerinden biri de, bir yandan modernizmin en üstün dışavurumlarından biri olan bir yapıta saldırırken, bir yandan da modernistmiş gibi yaparak, kendi içimin boşluğunu ortaya koyduğumu ekleyiverdi.

Bütün bunlar karşısında bir an duraksadım. Niemeyer, bir konuda haklıydı: Brasilia fikri 1950'lerde ve 1960'lı yılların başlarında doğduğunda ve kentin tasarımı yapıldığında, gerçekten de Brezilya halkının umutlarını içinde taşıyordu; özellikle de modernlik arzularını. Bu umutlarla onların gerçekleşmesi arasındaki bu büyük uçurum, Yeraltındaki Adamın öne sürdüklerinin haklılığına kanıt olsa gerek: Modern insan için, bir saray inşa etmek, yaratıcı bir serüven olabilir; ama onun içinde yaşamak zorunda kalmak, yine de bir kâbustur.

Bu problem, kendini değişime kapatan ya da değişime düşman olan bir modernizm için –ya da, daha iyisi, büyük bir değişimi isteyen ama başka hiçbir değişimi kabul etmeyen bir modernizm için– özellikle derindir. Le Corbusier'i izleyen Niemeyer ve Costa, modern mimarın teknolojiyi, belirli ideal, ebedî klasik biçimlerin maddî olarak beden bulacağı yapıları inşa etmek için kullanmaları gerektiğine inandılar. Bu, eğer bütün bir kent için yapılabilse, bu kent tam ve mükem-

mel olur, sınırları genişleyebilirdi. Ama böyle bir kent, kendi içinden gelişemezdi. *Yeraltından Notlar*'da tahayyül edildiği biçimiyle Kristal Sarayı'nda olduğu gibi, Costa ve Niemeyer'in Brasilia'sı da, yurttaşlarını –ve bütün ülkenin yurttaşlarını– "yapılacak hiçbir şeyin kalmadığı" bir durumda bıraktı.

1964 yılında, yeni başkentin açılışından kısa bir süre sonra, Brezilya demokrasisi askerî bir diktatörlük tarafından yıkıldı. Diktatörlük yıllarında (ki Niemeyer diktatörlüğe karşı çıktı) halkın, başkentin tasarımında olabilecek herhangi bir kusurdan çok daha vahim suçlardan kaygılanması gerekiyordu. Ama Brezilya 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında özgürlüğe kavuşmaya başladığında, Brezilyalıların pek çoğunun, onları sessiz tutmak için tasarlanmış gibi görünen bir başkente hınç duymaları kaçınılmazdı. Niemeyer, insanları temel bazı modern ayrıcalıklardan (konuşma, toplanma, savlama, gereksinimlerini iletme ayrıcalıklarından) yoksun bırakan bir modernist yapıtın, pek çok düşman çekeceğini bilmeliydi. Rio, Sao Paulo ve Recife'de konuşurken, pek çok Brezilyalının bana söylediği gibi, onlar için hiçbir yeri olmayan bir kente yönelik yaygın suçlamalara tercüman olurken buluverdim kendimi.

Yine de, bunun ne kadarı Niemeyer'in suçu olabilir ki? Kentin tasarımı için açılan yarışmayı başka bir mimar kazanmış olsaydı, ortaya çıkacak olan manzaranın daha az ya da daha çok yabancı bir manzara olma ihtimali yüksek olmayacak mıydı? Brasilia'da en öldürücü olan şeylerin pek çoğu, dünya çapında aydınlanmış planlamacılar ve tasarımcılar arasında ortaya çıkan bir oydaşmadan çıkmadı mı? Ancak 1960'lı ve 1970'li yıllarda, dünyanın her yerinde Brasilia'yı önceleyen benzeri –yalnızca benim ülkemin ketlerindekileri ve banliyölerindekileri değil– şehirleri yaratan kuşak o şehirlerde yaşama şansına kavuştuktan sonradır ki, bu modernistlerin yarattığı dünyada ne kadar çok şeyin eksik olduğunu

fark etmeye başladı. İşte o zaman, Kristal Sarayı'ndaki Yeraltı Adamı gibi, onlar (ve onların çocukları) da, kaba jestler ve Bronxvâri gürültüler yapmaya, dışarıda bırakılmış olan tüm insanların varlığında ve onurunda ısrar eden alternatif bir modernizm yaratmaya başladılar.

Brasilia'da neyin eksik olduğuyla ilgili düşüncelerim, beni kitabımın temel konularından birine döndürdü. Bu tema, iletişim ve diyaloğun önemiyle ilgili tema, bana o kadar açık görünüyordu ki, hak ettiği kadar açıkça ifade etmedim. İletişim ve diyalog etkinliklerinde özellikle modern olan bir şey görülmeyebilir. Çünkü bu etkinlikler, uygarlığın başlangıcına kadar götürülebilir; dahası, uygarlığı tanımlamakta gerekli etkinliklerdir. İletişim ve uygarlık, en az iki bin yıl önce, peygamberler ve Sokrates tarafından en önde gelen insan değerleri olarak kutsanmıştı. Ama ben, iletişim ve diyalogun, modern zamanlarda yeni ve özgül bir ağırlık ve aciliyet kazandığına inanıyorum; çünkü öznellik ve içedönüklük, modern zamanlarda daha önce hiçbir zaman olmadığı kadar hem daha zengin ve daha yoğun, hem de daha yalnız ve daha kapana kısılmış bir gelişme gösterdiler. Böylesi bir ortamda iletişim ve diyalog, hem daha umarsızca duyulan bir ihtiyaç hem de hazzın önde gelen bir kaynağı haline geliyor. Anlamın buharlaşıp havaya karışıverdiği bir dünyada bu deneyimler, anlamın, emin olabileceğimiz ender bulunan katı kaynakları arasında yer alıyorlar. Modern hayatı yaşamaya değer kılan şeylerden biri de, birbirimizle konuşma, birbirimize ulaşma ve birbirimizi anlama yolunda daha zengin fırsatlar sağlaması, hatta bazan bizi bunlara zorlamasıdır. Bu olanaklardan olabildiğince çok yararlanmaya ihtiyacımız var; bu etkinlikler, kentlerimizi ve hayatlarımızı düzene koyma tarzlarımızı belirlemeli.*

(*) Bu tema, Georg Simmel, Martin Buber ve Jürgen Habermas gibi düşünürlerle bağlantı yolları açıyor.

Pek çok okur, genel projeme en az seçtiklerim kadar uyabilecek olan başka kişiler, yerler, fikirler ve hareketler üstüne de neden yazmadığımı sordu. Proust ya da Freud, Berlin ya da Şanghay, Mishima ya da Sembene, New York'un Soyut Dışavurumcuları ya da Prag'ın Plastik İnsanları neden bu kitapta ele alınmamıştı? Buna vereceğim cevap son derece basit: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'un ben hâlâ yaşarken basılmasını istedim. Bu da, belirli bir noktada, belki kitabı bitirmeye değil, ama durdurmaya karar vermem gerektiği anlamına geliyordu. Her şeyden önce, modernitenin ansiklopedisini yazmaya niyetlenmemiştim. Daha ziyade, insanlara kendi deneyimlerini ve tarihlerini daha ayrıntılı ve derinlemesine keşf etme olanağı sağlayacak bir dizi bakış ve paradigma geliştirmeyi umarak yola çıkmıştım. Açık olacak ve açık kalacak bir kitap, okurların kendi bölümlerini yazabilecekleri bir kitap yazmak istemiştim.

Bazı okurlar, post-modernite fikri etrafında günümüzde oluşan devasa söylemi ele almaya zahmet etmediğimi düşünebilirler. Bu söylem, 1970'lerin sonlarında Fransa'da, çoğunlukla da 1968'in yanılsamasından kurtulan asilerin post-yapısalcılık ekseninde yazdıklarından kaynaklandı: Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard ve onların izleyicilerinden oluşan taburlar. ABD'de ise, 1980'lerde estetik ve edebiyat tartışmalarının damgası haline geldi.[1]

Post-modernistlerin, bu kitaptakiyle keskin bir şekilde çatışan bir paradigma geliştirdikleri söylenebilir. Ben, modern

---

1 1980'lerin post-modernizmi için örneğin bkz. Hal Foster, der., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Bay Press, 1983); *New German Critique*, No.22 (Kış 1981) ve No. 33 (Güz 1984); Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Indiana, 1986); Peter Dews, der., *Autonomy and Solidarity: Interviews with Jürgen Habermas* (Verso/New Left, 1986), özellikle editörün girişi; ve Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity* (1985), çev. Frederick G. Lawrence (MIT, 1987).

hayatın, modern sanat ve düşünüşün, kendini biteviye eleştirme ve biteviye yenileme kapasitesinin olduğunu ileri sürüyorum. Post-modernistlerse, modernitenin ufkunun kapandığını, enerjisinin tükendiğini söylüyorlar (onlara göre modernite geçip gitti. Post-modernist toplum düşüncesi, moral ve toplumsal ilerleme, kişisel özgürlük ve kamu mutluluğu gibi bize 18. yüzyıl aydınlanmasının mirası olan bütün kolektif umutlarla alay eder. Post-modernistler, bu umutların iflas ettiğinin, en iyisinden boş fantazilerden ibaret olduklarının, ama daha kötüsü, tahakküm ve canavarca köleleştirmenin araçları olduklarının ortaya çıktığını söylüyorlar. Post-modernistler, modern kültürün "büyük anlatılarının", özellikle de "özgürlük kahramanı olarak insanlık anlatısının" defterini dürdüklerini iddia ediyorlar. "Kaybedilen anlatıya duyulan nostaljiyi bile yitirmiş olma", post-modern sofistikasyonun damgasıdır.[2]

Jürgen Habermas'ın yeni kitabı *The Philosophical Discourse of Modernity*, post-modern düşünüşün zayıflıklarını, kılı kırk yararcasına ele alarak ortaya koyuyor. Gelecek yıllarda bu konu üstüne daha çok yazacağım. Şimdilik yapabileceğimin en iyisi, bu kitapta geliştirdiğim genel modernlik tasavvurunu bir kez daha olumlamaktan ibaret. Okurlar, benim yeniden kurguladığım biçimiyle Goethe'nin, Marx'ın, Baudelaire'nin, Dostoyevski'nin ve diğerlerinin dünyasının, bizimkinden radikal bir farklılığı olup olmadığını kendilerine sorabilirler. Bizler, "katı olan her şeyin buharlaştığı" zamanlarda ortaya çıkan bütün ikilemleri, ya da "her bir kişinin özgür gelişiminin, herkesin özgür gelişiminin koşulu" olduğu bir dünya düşünü gerçekten de gerde bıraktık mı? Ben hiç de böyle olduğunu düşünmüyorum. Ama bu kitabın, okurlara

2 Jean-François Lyotard, *The Post-Modern Condition: A Report on Knowledge* (1979), çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi, önsöz Fredric Jameson (Minnesota, 1984), s. 31, 37, 41.

kendi değerlendirmelerini yapmalarına yardımcı olacak donanımı sağlayabildiğini umuyorum.

Bir modern duygu var ki, onu daha derinlikli olarak keşfe çıkmamaktan pişmanım. Modernliğin, her kişi için kapısını açtığı özgürlüğe karşı duyulan yaygın ve sık sık da umarsız korkudan, özgürlükten ne yolla olursa olsun kaçma arzusundan (Eric Fromm'un 1941'de yerinde bir şekilde dile getirdiği gibi) söz ediyorum. Benzersiz şekilde modern olan bu karanlığın haritası, ilk kez Dostoyevski tarafından *Karamazov Kardeşler*'deki (1881) Büyük Engizisyoncu parabolünde çıkarıldı. Büyük Engizisyoncu (tutuklattığı Rab ile konuşmasında – ç.n.) şöyle diyor: "İnsanların iyiyle kötüyü diledikleri gibi seçme hakkına pek değer vermediklerini; rahatı, hatta ölümü yeğlediklerini unuttun mu? İnsan için vicdan özgürlüğü kadar çekici, ama o kadar da azap verici şey yoktur" (N.Y. Taluy çevirisinden). Sonra Reformasyon Karşıtı dönemin Sevilla'sından çıkıp Dostoyevski'nin 19. yüzyıl sonlarındaki okurlarına doğrudan hitap eder: "Şimdi bak, bugün insanlar, hiçbir zaman olmadıkları kadar özgür olduklarına inandılar, ama özgürlüklerini bize getirdiler ve onu, tevazuyla ayaklarımızın altına attılar."

Büyük Engizisyoncu, 20. yüzyıl siyasetine karanlık gölgesini düşürüyor. Pek çok demagog ve demagojik hareket, yönettikleri halkları özgürlük yükünden kurtararak, iktidarı elde ettiler ve kitlelerin hayranlığını kazandılar. (İran'ın kutsal despotu, Büyük Engizisyoncuya benziyor.) 1922-1945 döneminin faşist rejimleri, radikal otoriteryenizmin hâlâ kendini açımlamakta olan tarihinde ilk bölümden başka bir şey değildir belki de. Bu tarzdaki pek çok hareket, gerçekten de modern teknolojiyi, iletişim araçlarını ve kitleleri seferber etmenin tekniklerini kutsuyor, modern özgürlükleri ezip geçmek için onları kullanıyorlar. Bu hareketlerin bazıları, büyük modernistler arasında ateşli savunucular buldu: Ezra Pound,

Heidegger, Céline. Bütün bunlardaki paradokslar ve tehlikeler karanlık ve derindir. Dürüst bir modernistin bu gayya kuyusuna benim şimdiye kadar yaptığımdan daha derin ve uzun uzadıya bakması gerekiyor; bunu çarpıcı buluyorum.

1981 yılı başlarında, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* baskıya gider ve Ronald Reagan Beyaz Saray'a girerken, bunu derin bir şekilde hissettim. Reagan'ı iktidara getiren koalisyondaki en güçlü taraflardan biri, "seküler hümanizm"in bütün izlerini yok etme ve ABD'yi teokratik bir polis devletine döndürme yönündeki bir histeriydi. Bu histerinin infiale kapılmış (ve bolca parasal destek verilmiş) olan militanlığı, pek çok kişiyi, bu arada en ateşli karşıtlarını da, bu hareketin geleceğin hareketi olduğuna iknâ etmişti.

Ama şimdi, yedi yıl sonra, Reagan'ın engizisyoncu ateşli taraftarları Kongre'de, mahkemelerde (hatta "Reagan'ın Mahkemesinde") ve kamuoyunun mahkemesinde belirgin bir şekilde reddediliyorlar. Amerikan halkı, ona oy verecek kadar yanılsamaya kapılmış olabilir, ama özgürlüklerini Başkanın ayaklarının dibine fırlatıp atmaya isteksiz oldukları da açıktır. Hukuk süreçlerine (suça karşı savaş adına bile olsa), ya da yurttaş haklarına (siyahlardan korkuyor ve onlara güvenmiyor bile olsalar), ya da ifade özgürlüğüne (pornografiden hoşlanmasalar da), ya da mahremiyet hakkına ve cinsel seçimler yapma özgürlüğüne (kürtajı onaylamasalar ve eşcinselleri hor görseler de) veda etmeyecekleri açıkça görünüyor. Kendilerini imanlı olarak tanımlayan Amerikalılar bile, onları diz çökmeye zorlayan teokratik haçlı seferine karşı ayağa kalktılar. Reagan'm "toplumsal gündemine" karşı Reagan taraftarları arasında bile görülen bu direniş, sıradan insanların modernliğe ve onun en derindeki değerlerine ne kadar bağlı olduklarını gösteriyor. Aynı zamanda insanların, modernizm sözünü hayatlarında hiç duymamış bile olsalar, modernist olabileceklerini gösteriyor.

Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor'da, her türden kültürel ve siyasal hareketi tek bir sürecin parçaları olarak ortaya koyabilecek bir bakış açısını açığa çıkarmaya çalıştım: Şimdiki zamandaki onurlarını –pervasız ve baskıcı bir şimdiki zamanda yaşıyor olsalar da– ve geleceklerini denetleme haklarını ileri süren; modern dünyada kendilerine bir yer açmaya, kendilerini evlerinde hissedebilecekleri bir yer açmaya çabalayan kadın ver erkeklerin bakış açısıdır bu. Bu bakış açısından baktığımızda, günümüz dünyasının her yerinde sürmekte olan demokrasi mücadeleleri, modernizmin anlamı ve kudreti bakımından merkezî önem taşır. Adsız kişilerden oluşan kitleler, Gdansk'tan Manila'ya, Soweto'dan Seul'e kadar her yerde hayatlarını öne sürüyorlar; onlar, kolektif ifadenin yeni formlarını yaratıyorlar. Dayanışma ve Halk Gücü, "Çorak Ülke" (Eliot) ya da "Guernica" (Picasso) kadar parlak modernist çıkışlardır. Okuduğunuz kitap, "insanlığı özgürlüğün kahramanı" olarak sunan "büyük anlatı"ya kapanmaktan çok uzaktır: Her zaman yeni özneler ve yeni eylemler ortaya çıkıyor.

Büyük eleştirmen Leonard Trilling, 1968'de bir terim geliştirmişti: "sokaklardaki modernizm." Umarım, bu kitabın okurları, modernizmin ait olduğu yerin sokaklar, bizim sokaklarımız olduğunu hatırlayacaklardır. Açık yol, kamu meydanına götürür.

SUNUŞ

Kendimi bildim bileli, yani otuz yıl önce Bronx'da "modern bir bina"da yaşadığımı ve "modern bir aile"nin ferdi olduğumu öğrendiğimden bu yana modernliğin anlamını merak etmişimdir. Bu kitapta, anlam boyutlarından bazılarını açmaya, modern hayatın serüven ve dehşetlerini, ikircim ve ironilerini araştırmaya ve kayda geçirmeye çalıştım. Bu kitap bir dizi farklı okumalar aracılığıyla ilerliyor: bazı metinlerin okumaları –Goethe'nin *Faust*'u, *Komünist Manifesto*, *Yeraltından Notlar* ve daha birçokları; ama bunun yanı sıra mekânsal ve toplumsal ortamları– küçük kasabaları, büyük inşaat alanlarını, baraj ve enerji santrallerini, Joseph Paxton'un *Billur Saray*'ını, Haussmann'ın Paris bulvarlarını, Petersburg caddelerini, Robert Moses'in New York'u kaplayan otoyollarını da okumaya çalıştım; bir de, Goethe'nin zamanından Marx ve Baudelaire'inkine ve oradan da günümüze dek hayali ve gerçek insanların hayatlarını. Bütün bu insanların paylaştığı, bütün bu kitapların ve mekânların ifade ettiği, modernliğe özgü meselelerin olduğunu göstermeye çalıştım. Bunların hepsi de hem bir değişim –kendilerini ve dünyalarını dönüştürme– is-

temi hem de hayatın parçalanmasının, çözülme ve dağılmasının doğurduğu dehşetin etkisiyle harekete geçiyorlar. Hepsi de "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" bir dünyada yaşamanın heyecan ve korkusunu biliyorlar.

Modern olmak, paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demektir. Çağdaşlık, ortak yaşamları kontrol etme ve çoğu zaman yoketme gücüne sahip devasa bürokratik örgütlerin gölgesi altında yaşamak, ama gene de bu güçlerin karşısına çıkmaktan, dünyayı değiştirmek ve bizim kılmak için savaşmaktan bir an olsun caymamak demektir. Aynı zamanda hem devrimci hem de muhafazakâr olmak, yeni deneyim ve serüven olanaklarına kucak açmak, ama bir yandan da çoğu modern serüvenin yol açtığı nihilistçe derinlikler karşısında korkuya kapılmak, her şey buhar olup giderken bile gerçek bir şeyler yaratıp onlara tutunmak istemiyle yanıp tutuşmak demektir. Hatta denebilir ki tam anlamıyla modern olmak biraz da antimodern olmak demektir: Dostoyevski'nin zamanından günümüze dek modern dünyanın potansiyellerini kavramak ve kucaklamak, onların doğurduğu kimi ürkütücü gerçeklikler karşısında korku ve tiksintiye kapılmadan mümkün olmamıştır. Bu yüzden, büyük bir modernist ve antimodernist olan Kierkegaard'ın dediği gibi en derin ciddiyet, kendisini ironi aracılığıyla ifade etmek zorundadır. Modern ironi bir asırdır en büyük sanat ve düşünce eserlerine can verdi. Bir yandan da milyonlarca sıradan insanın gündelik hayatına girdi. Bu kitap bu eserleri ve hayatları biraraya getirmeyi, modernist kültürün ruhsal zenginliğini sokaktaki modern insana ulaştırmayı, hepimiz için modernizmin aslında gerçekçilik olduğunu göstermeyi amaçlıyor. Modern hayatı dolduran çelişkileri çözmeyecektir bu; ama onları anlamamıza ve bu sayede bizi biz yapan güçlerle yüzleşir, boğuşur ve didişirken açık ve dürüst olmamıza yardım edecektir.

Bu kitabı bitirdikten hemen sonra sevgili oğlum, beş yaşındaki Marc'ı kaybettim. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'u ona ithaf ediyorum. Onun hayatı ve ölümü bu kitaptaki birçok fikir ve temayı yanı başımıza kadar getirdi: Onun gibi, çağdaş dünyada mutlu yaşayanların o dünyada gezinen ifritler karşısında en çaresiz kalan kişiler olmaları fikri; park ve bisikletler, alış veriş, yemek ve yıkanma, sıradan kucaklama ve öpücüklerden ibaret gündelik, tekdüze yaşamın son derece hoş ve güzel, ama bir o kadar da naif ve kırılgan olmaları fikri; bu hayatı sürdürmek için kahramanca mücadelelerin gerekliliği ve kimi zaman da kaybediyor olmamız... İvan Karamazov, her şey bir yana, çocukların ölümünü düşündükçe evrene geliş biletini iade etmek istediğini söyler. Ama iade etmez. Böyle yapmaktansa savaşmayı ve sevmeyi sürdürür; sürdürmeyi sürdürür.

New York, Ocak 1981

GİRİŞ

MODERNLİK – DÜN, BUGÜN VE YARIN

Bugün, dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı var. Bu deneyim yığınını modernlik diye adlandırmak istiyorum. Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin, bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalanma ve yenilenmenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak, Marx'm deyişiyle "katı olan herşeyin buharlaşıp gittiği" bir evrenin parçası olmaktır.

Kendilerini bu girdabın tam ortasında buluveren insanlar buraya düşen ilk, belki de tek insanın kendileri olduğunu düşünürler; modernlik öncesi bir "Yitik Cennet"e dair sayısız

nostaljik mitosu doğuran işte bu duygudur. Oysa neredeyse beş yüz yıldır, gitgide daha çok sayıda insan bu girdaptan geçmektedir. Modernlik bu insanların çoğu tarafından tarih ve geleneklerine yönelik kökten bir tehdit gibi algılanmış olsa da, beş yüz yıl boyunca zengin bir tarih ve kendisine özgü bir gelenekler yığını oluşturmuştur. Ben, bu gelenekleri araştırmak ve resmetmek; bu geleneklerin bizim kendi modernliğimizi nasıl besleyip zenginleştirebileceklerini tartışmak amacıyla yola çıktım. Öte yandan da bu geleneklerin modernliğin ne olduğuna ve ne olabileceğine dair kavrayışımızı nasıl engelleyebildiklerini ya da yoksullaştırabildiklerini anlamak istiyorum.

Modern hayatın girdabı birçok kaynaktan beslenegelmiştir: Fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yokeden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekelci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirlerine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı. Yirminci yüzyılda, bu girdabı doğuran ve onu sürekli bir oluş halinde yaşatan süreçler "modernleşme" diye adlandırılmış-

tır. Bu dünya-tarihsel süreçler, insanları modernleşmenin nesnesi olduğu kadar özneleri de yapmayı, onlara kendilerini değiştiren dünyayı değiştirmek için güç vermeyi, onları girdaptan çıkartıp bunu kendilerine malettirmeyi amaçlayan şaşırtıcı çeşitlilikte görüş ve düşünceyi beslemiştir. Geçtiğimiz yüzyılda bu görüşler ve değerler hep birlikte, çok genel olarak "modernizm" adı altında toplanagelmiştir. Bu kitap, modernleşmenin ve modernizmin diyalektiğini incelemektedir.

Modernliğin tarihi gibi muazzam bir şeyin bir ucundan yakalayabilme umuduyla onu üç evreye ayırdım. Kabaca 16. yüzyılın başlarından 18. yüzyılın başına dek uzanan ilk evrede insanlar, modern hayatı algılamaya yeni başlamışlardır; onlara neyin çarpmış olduğunu anlayamazlar henüz. Umutsuzca, el yordamıyla uygun sözcükleri bulmak için çırpınırlar; deneyim ve umutlarını paylaşabilecekleri modern bir kamu ya da camianın ne olabileceği konusunda pek fikirleri yoktur. İkinci evremiz 1790'ların büyük devrimci dalgasıyla başlar. Fransız Devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik biçimde doğuverir. Bu kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır. 19. yüzyılın modern kamu alanı, bir yandan da hiç de modern olmayan dünyalarda yaşamanın madden ve manen neye benzediğini hatırlamaktadır hâlâ. Bu içsel ikilik aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir. 20. yüzyılda, üçüncü ve son evremizde, modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında gözalıcı başarılar sağlamıştır. Öte yandan modern kamu, genişledikçe sayılamayacak kadar çok özel dillerde konuşan bir sürü parçaya ayrılır; sayısız, bölük pörçük şekillerde ele alınan modernlik düşüncesi canlılığından, tını-

sından, ve derinliğinden çok şey kaybeder; örgütlenme ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisini yitirir. Bunun sonucunda bizler, kendimizi bugün kendi modernliğinin köklerinden kopmuş bir modern çağın ortasında buluyoruz.

Modernliğin ilk evresinde, Amerikan ve Fransız devrimlerinden önce, arketipik bir modern ses varsa eğer Jean-Jacques Rousseau'nun sesidir bu. Rousseau, *"moderniste"* sözcüğünü 19. ve 20. yüzyıllarda kullanılacağı biçimiyle kullanan ilk kişidir; nostaljik düşlemlerden psikanalitik öz-irdelemeye ve katılımcı demokrasiye kadar en hayati modern geleneklerimizin çoğu onun tartışmalarından kaynaklanmaktadır. Herkesin bildiği gibi, derin sorunları olan bir adamdı Rousseau. Hiddetinin büyük kısmı kendi zorlu hayatına ait kaynaklardan doğuyordu; ancak bir kısmı da milyonlarca insanın hayatını şekillendirmek üzere olan toplumsal koşullara karşı beslediği derin bir duyarlıktan kaynaklanıyordu. Rousseau, Avrupa toplumunun "uçurumun kenarında", en şiddetli devrimci altüst oluşların eşiğinde olduğunu ilan ederek çağdaşlarını hayretlere gark etti. Bu toplumdaki –özellikle de başkent Paris'teki– gündelik hayatı bir toplumsal kasırga (*"le tourbillon social"*)[1] gibi algıladı. İnsan benliği nasıl hareket edip yaşayacaktı kasırganın ortasında?

Rousseau'nun romantik tarzda yazdığı romanı *Yeni Heloise*'in genç kahramanı Saint-Preux, kırdan şehre doğru bir keşif hamlesi, gelecek yüzyıllarda milyonlarca genç insan için bir örnek teşkil eden bir hamle yapar. Bu *le tourbillon social*'in derinliklerinden, sevgilisi Julie'ye yazdığı mektuplarda şaşkınlığını ve çektiği eziyeti anlatmaya çalışır. Saint-Preux,

---

1 *Emile, ou De L'Education*, 1762, Rousseau'nun Külliyatının (Oeuvres Complètes, Paris: Gallimard 1959) Bibliothéque de Pléiade edisyonunda cilt IV. Rousseau'nun *tourbillon social* imgesi ve buna karşı durma yolları için cilt IV, s. 551. Avrupa toplumlarının çalkantılı yapısı ve patlak verecek devrimler konusunda *Emile*, I, 252; III, 468; IV, 507-08.

metropoldeki hayata ilişkin deneyimini şöyle anlatır: "Her daim çarpışıp duran gruplar ve hizipler, durmaksızın ortaya çıkıveren, yenilenen önyargılar ve çatışan kanaatler... Herkes sürekli kendisiyle çelişkide," ve "her şey saçma ama hiçbir şey çarpıcı değil, çünkü herkes her şeyi kanıksamış." Öyle bir dünya ki bu "iyi, kötü, güzel, çirkin, hakikat, erdem sadece yerel ve sınırlı olarak varoluyor." Bir yığın yeni deneyim sunulmaktadır ama bunları yaşamak isteyen kişi "Alcibiades'ten daha esnek, çevresiyle birlikte kendi ilkelerini de değiştirmeye, her adımda ruhunu yeniden düzenlemeye hazır olmalıdır." Bu ortamda birkaç ay geçirdikten sonra, Saint Preux şöyle der:

> İnsanı içine çeken bu heyecanlı, çalkantılı hayat karşısında sarhoş olduğumu hissediyorum. Gözlerimin önünden geçip duran böylesine çok sayıda nesne başımı döndürüyor. Beni etkileyen tüm bu şeyler arasında yüreğimi saran bir tek şey bile yok. Yine de hepsi birden hislerimi sarsıyor; öyle ki ne olduğumu, neye ait olduğumu unutuyorum.

İlk aşkına karşı duyduğu bağlılığı tekrar vurgular; yine de korkmaktadır: "her gün, ertesi gün kimi seveceğimi bilemiyorum." Umutsuzca tutunacak bir şey arar; ne var ki "gözüme batan heyulalar görüyorum yalnızca, ama tutmaya çalıştığım anda yokoluveriyorlar," der.[2] Bu atmosfer –gerginlik ve çalkantı; psişik başdönmesi ve sarhoşluk; deneyim imkânlarının genişlemesi ve ahlakî sınırların, kişisel bağların yokolması, benliğin gelişmesi ve sarsılması; sokak ve ruhta heyulalar– modern duyarlığın doğduğu atmosferdir.

---

2 *Julie, ou la Nouvelle Héloise*, 1761, II. kısım, 14. ve 17. mektuplar. *Oeuvres Completes* içinde cilt II, 231-36, 255-56. Rousseauvârî sahne ve temaları *The Politics of Authenticity* (Atheneum, 1970) adlı kitabımda biraz farklı bir açıdan tartıştım, özellikle bakınız, s. 113-19, 163-77.

Şöyle bir yüzyıl kadar ilerleyip, 19. yüzyıl modernliğine özgü ayırdedici ritm ve sesleri belirlemeye çalıştığımızda ilk gözümüze çarpan şey, modern deneyimin ortaya çıktığı son derece gelişmiş, farklılaşmış ve dinamik yeni zemin olacaktır. Buharlı makinaların, otomatik fabrikaların, demiryollarının, yeni devasa sanayi bölgelerinin; bir gece içinde, çoğu kez insanî açıdan acılı sonuçlar yaratarak büyüyüp yayılan şehirlerin; iletişimin çapını gitgide genişleten günlük gazete, telgraf, telefon ve her tür iletişim aracının; gittikçe güçlenen ulusal devletler ve çokuluslu sermaye topluluklarının; bu yukarıdan aşağı modernleşmeye karşı kendi aşağıdan modernleşme tarzlarıyla direnen toplumsal kitle hareketlerinin; sürekli yayılarak her şeyi kapsayan, en şaşaalı büyümeyi, akla durgunluk veren ziyan ve israfı gerçekleştirebilen, sağlamlık ve istikrar dışında her şeye gücü yeten dünya pazarının yer aldığı zemindir bu. 19. yüzyılın büyük modernistleri bu ortama hızla saldırır, onu yerle bir etmek ya da içten çökertmek için uğraşır dururlar; bir yandan da bunun ortasında kendilerini yurtlarında hissederler. Modernliğin imkânlarına karşı duyarlı, en kökten olumsuzlamalarında bile olumlayıcı, en karanlık ciddiyet ve derinlik anlarında bile ironik ve şendirler.

19. yüzyıl modernizminin karmaşıklık ve zenginliğini; onun ayrılıkları içinde içiçe geçmiş benzerlikleri biraz olsun anlayabilmek için kendine özgü konumları olan iki sese kulak vermemiz gerekiyor: Genellikle çağımız modernizmlerinin çoğunun asıl kaynağı sayılan Nietzsche ve adı modernizmin hiçbir biçimiyle bağdaştırılmayan Marx.

İşte, 1856'da Londra'da kırık dökük ama güçlü bir İngilizceyle konuşan Marx,[3] "1848'in sözümona devrimleri sadece basit vakalardı," diye başlıyor, "Avrupa toplumunun kuru

3 "Halkın Gazetesi'nin Yıldönümünde Konuşma", Robert C. Tucker (editör), *The Marx-Engels Reader*, 2. basım, Norton, 1978, 577-78. Bu kitap bundan sonra *MER* kısaltmasıyla zikredilecektir.

kabuğunda ufak çatlaklar ve çentiklerdi. Ama uçurumları işaret ediyorlardı. Görünürdeki katı yüzeyin altında, anakaraların sert kayalarını parçalamak için birazcık yayılması yetecek lav okyanusları saklıydı." Gericilik dönemi olan 1850'lerin hakim sınıfları, dünyanın gene kaskatı olduğunu söyler; ama kendilerinin bile inanıp inanmadığı belli değildir buna. Marx da demektedir ki, "içinde yaşadığımız atmosfer her birimizin sırtına 40,000 okkalık bir güçle bastırıyor, ama hissediyor musunuz onu?" Marx'ın en acil hedeflerinden biri insanlara "onu hissettirmektir". Bunun için düşüncelerini böylesine yoğun ve atak imgelerle dile getirir: uçurumlar, depremler, volkanik püskürmeler, ezici basınç gibi yüzyılımızın modernist sanat ve düşüncesinde de çınlayıp duran imgelerle... Marx devam eder, "Bu yüzyılı, yani 19. yüzyılı niteleyen büyük bir olgu var, hiçbir tarafın inkâr edemediği bir olgu." Marx'ın yaşadığı biçimiyle modern hayatın temel olgusu, hayatın temelindeki kökten çelişkidir:

> Bir yanda, insanlık tarihinin hiçbir devresinde akıllardan bile geçmeyen endüstriyel ve bilimsel güçler hayata geçirilmiş. Öte yanda, Roma İmparatorluğu'nun son anlarının dehşetini kat be kat aşan çürüme belirtileri var. Yaşadığımız günlerde, her şey kendi karşıtına gebe görünüyor. İnsan emeğini azaltmak ve verimlendirmek gibi harika bir güç bahşedilmiş olan makinalara aç açına sahip oluyor, onlar için çalışıp duruyoruz. Yepyeni servet kaynakları, meşum bir büyüyle ihtiyaç doğuran kaynaklara dönüşüveriyor. Sanatın zaferleri kişiliğin yitirilmesi pahasına elde ediliyor sanki. İnsanlık doğaya hükmettikçe, insan öteki insanlara ya da kendi lanetine köle oluyor. Bilimin arı ışığı bile, etrafı cehaletin karanlığıyla kaplanmadıkça parlayamaz gibi görünüyor. Tüm icatlarımız ve ilerlememiz, sonuçta

sanki maddî güçlere zihinsel bir güç bağışlayıp insan hayatını maddî bir güce çeviriyor.

Bu rezillikler ve güzellikler birçok moderni umarsızlığa sürükler. Kimileri "modern çatışmalardan kurtulmak için modern sanatlardan kurtulmak" ister; diğerleri sanayideki ilerlemeyi, siyasette neo-feodal ve neo-mutlakiyetçi bir gerilemeyle dengelemeye çalışır. Marx ise paradigmatik bir modernist inancı dile getirmektedir: "Kendi açımızdan, biz tüm bu çelişkilere damga vurmayı sürdüren hınzır ruhu gözden kaçırmıyoruz. Gayet iyi biliyoruz ki, toplumun yepyeni güçlerinin iyi işlemesi için ancak yepyeni insanlar tarafından yönetilmesi gerekir – ve bunlar işçilerdir. En az makinalar kadar modern zamanların icadıdır onlar." Böylece "yeni insanlar", yani baştan aşağı modern olan insanlar sınıfı modernliğin çelişkilerini çözebilecek, tüm modern insanların içinde yaşamaya zorlandığı ezici baskıların, depremlerin, meşum büyülerin, kişisel ve toplumsal uçurumların üstesinden gelebilecektir. Bunları söyledikten sonra Marx, birdenbire şen bir havaya bürünür ve geleceğe bakışını geçmişle –İngiliz folkloruyla, Shakespeare ile– bağlar: "Orta sınıfı, aristokrasiyi ve gerilemenin zavallı peygamberlerini hop oturup hop kaldıran belirtilerin içinde eski dostumuz Robin Goodfellow'u tanıyabiliyoruz biz; yerin altında öylesine hızla çalışan yaşlı köstebeği, şu becerikli öncüyü – Devrimi."

Marx'm yazıları bitişleriyle ünlüdür. Ama onu bir modernist olarak ele alırsak düşüncesinin temelinde yatan ve ona hayat veren diyalektik devinimi; sonu açık olan ve kendi kavram ve arzularının akıntısına karşı giden bir devinimi görebiliriz. Böylece, *Komünist Manifesto*'da, modern burjuvaziyi alaşağı edecek devrimci dinamizmin, burjuvazinin kendi derin dürtü ve ihtiyaçlarından doğmakta olduğunu görürüz:

> Burjuvazi sürekli olarak üretim araçlarını, üretim ilişkilerini ve onlarla birlikte tüm toplumsal ilişkileri devrim sürecinden geçirmeksizin varolamaz... Üretimin sürekli devrim sürecine tabi tutulması, tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, bitmek bilmeyen bir belirsizlik ve çalkantı, burjuva çağını tüm öncekilerden ayırdeder.

Modern ortamın, Marx'ın zamanından günümüze dek hayret verici çoklukta modernist hareketleri doğurmuş olan ortamın, en kesin ifadesi budur belki de. Bu bakış şöyle nihayet bulur:

> Peşlerinde kadim ve hürmete şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk ilişkiler silinip süpürülüyor; yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşemeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle... yüzleşmeye zorlanıyor.[4]

Böylece modernliğin diyalektik devinimi ironik bir biçimde kendi itici gücüne, burjuvaziye karşı döner. Ama dönüp orada kalacak demek değildir bu: Tüm modern hareketler bu ortam içinde kala kalır – Marx'ınki de dahil. Marx'ın varsaydığı gibi biz de varsayalım ki burjuva formları çözülmüş ve bir komünist hareket başa geçmiş olsun: Bu yeni toplumsal biçimi seleflerinin yazgısını paylaşmaktan ve modern havada buharlaşıp gitmekten ne alıkoyabilir? Marx bu sorunun farkına varmış ve ileride üzerinde duracağımız bazı cevaplar önermiştir. Ancak modernizmin ayırdedici özelliklerinden biri de bizzat

---

4 *MER* 475-76. 1888'de Samuel Moore tarafından yapılmış olan standart çeviriyi biraz değiştirdim.

soruları soranlar ve verdikleri yanıtlar sahneden çekildikten sonra bile soruların havada yankılanır kalmasıdır.

Çeyrek yüzyıl daha ilerleyip, 1880'lerdeki Nietzsche'nin yanına varacak olursak, modern hayata dair çok farklı yargılar, bağlılık ve umutlarla; ama gelgelelim ki şaşırtıcı ölçüde benzer bir ses ve duyguyla karşılaşacağız. Marx gibi Nietzsche'ye göre de modern tarihin akımları ironik ve diyalektik bir nitelik taşıyordu: Böylece ruhun saygınlığı ve hakikat istemine ilişkin Hıristiyan idealleri, önünde sonunda bizzat Hıristiyanlığı çökertti. Sonuçta ortaya çıkan Nietzsche'nin "tanrının ölümü" ve "nihilizmin yükselişi" diye adlandırdığı travmatik olaylardı. Modern insanoğlu kendini büyük bir değer boşluğu ve yokluğunun, öte yandan da göze çarpar bir imkânlar bolluğunun tam ortasında buldu. İşte, Nietzsche'nin *Hayır ve Şer*'in Ötesinde (1882) başlıklı yapıtında da, tıpkı Marx'da bulmuş olduğumuz gibi, her şeyin kendi karşıtına gebe olduğu bir dünya buluyoruz.[5]

> Tarihin böylesi dönüm noktalarında, gelişme yarışında tıpkı vahşi bir ormanda olduğu gibi yanyana, çoğu zaman birbiriyle kaynaşmış, ihtişamla ve çok yönlü büyüyen, didinen bir çeşit tropik ritm kendini açığa vurur. Ve aynı zamanda birbirleriyle güneş ve ışık için vahşice çarpışan, patlayan ve şimdiye dek varolmuş ahlâki değerler arasından hiçbir sınırı, engeli, inceliği bulup çıkaramayan bencillikler sayesinde dehşetli bir yıkım ve özyıkım... Artık paylaşılan değerler değil, hep yeni "niçinler" vardır; yanlış anlama ve karşılıklı saygısızlığın yeni bir ittifakı; düşüş, kokuşma ve en üstün arzular dehşet verici bir biçimde bir araya gelir. Soyun

5 Alıntı yapılan pasajlar 262, 233 ve 224. bölümlerdendir. Marianne Cowan çevirisi, 1955: Gateway, 1967, s. 210-11, 146-50. Türkçe çevirisi A. İnan, Ankara, Ara Yayıncılık, 1989, s. 192-193, 138-141. Ancak bu çeviriyi kullanmadık – ç.n.

dehası sağlıklı olanın ve yozlaşmışın bütün bereketiyle dolup taşar; ilkbahar ve güzün o uğursuz biraradalığı... Tehlike, ahlâkın anası, büyük tehlike, yine orada bizimledir. Ancak bu defa bireyle, en yakın ve candan olanla yer değiştirmiştir. Sokaktadır; kendi çocuğunuzda, kendi yüreğinizde, arzu ve istemlerinizin en gizli saklı oyuklarındadır.

Böylesi zamanlarda "birey birey olmaya kalkışır". Öte yandan, bu gözüpek birey umutsuzca "kendine ait yasalara zorunludur; kendini koruması, yükseltmesi, sürdürmesi için yetilerine ve becerilerine gerek duyar". Bu imkânlar hem zafer vaat eder, hem de korkutucudur. "İçgüdülerimiz geriye doğru her yönde koşabilir şimdi, biz, kendimiz bir tür karmaşayız." Modern insanın kendisine ve tarihine bakışı" hemen hemen her şeye yönelik bir itki, her şeye yönelik bir ilgi ve merak olur çıkar." Bu noktada birçok yol açılır. Modern insanlar bu "her şeyleri" ile başedebilecek kaynakları nasıl bulacaklardır? Nietzsche, her tarafın modern hayatın kaosuna karşı bulabildikleri tek çare hiç yaşamamaya çalışmak olan "Küçük Jack Homer'larla" dolu olduğunu belirtir: Onlara göre "sıradan olmak, anlam taşıyan tek ahlaktır".

Başka bir modern tip de geçmişin parodilerine atar kendini: "Tarihe gereksinim duyar, çünkü tarih bütün kostümlerin saklandığı bir depodur onun için. Hiçbir giysinin üstüne tam oturmadığını farkeder" –ne ilkel ne klasik, ne Ortaçağ, ne Şark–. Modern bir insanın "asla iyi giyimli görünemeyeceği" gerçeğini bir türlü kabul edemediğinden "bir onu, bir ötekini dener durur". Oysa modern zamanlarda hiçbir toplumsal rol kalıp gibi uyamaz. Modernliğin zorluklarına karşı Nietzsche'nin kendi tavrı ise bütün olup bitenleri coşkuyla kucaklamaktır: "Biz modern insanlar; biz yarı-barbarlar. Kutsal sonsuz mutluluğumuza, en fazla tehlikede olduğumuz anda eri-

şiriz ancak. İştahımızı kabartan tek uyarıcı sonsuzluk, ölçüsüzlüktür." Yine de Nietzsche sonsuza dek tehlikenin ortasında yaşamaya niyetli değildir. Marx kadar heyecanla, yeni bir tür insanın doğuşuna duyduğu inancı vurgular. Bu yeni insan "yarının ve yarından sonranın insanı"dır; "Bugününe karşı koyarak", modern insanların içinde yaşadıkları zorluklardan çıkış yolu bulmak için gerek duydukları "yeni değerleri yaratacak cesaret ve imgeleme sahip" olacaktır bu yeni insan.

Marx ve Nietzsche'nin paylaştıkları sesin kendine özgü ve dikkate değer yanı sadece yorulmak bilmez bir koşuşturma, yanıp tutuşan bir enerji, imgelem zenginliği değildir. Bu ses ani ve çarpıcı ton ve vurgu değişimleriyle, kendine dönmeye, tüm söylediklerini sorgulamaya ve yadsımaya; kendini uyumlu ya da uyumsuz seslerden oluşan geniş bir diziye dönüştürmeye; elinden gelenin ötesine, daha geniş bir menzile uzanmaya; her şeyin karşıtına gebe olduğu ve "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" bir dünyayı dile getirip kavramaya her an hazırdır. Bu ses zaman zaman, kendini keşfetme ile kendini alaya alma, kendinden haz duyma ile kendinden kuşkulanma arasında gider gelir. Acıyı ve zorluğu bilen bir sestir, bunların üstesinden gelecek gücü olduğuna da inanır. Büyük tehlike her yerdedir, her an başa gelebilir, ama en derin yaralar bile enerjiyle dolup taşmasını engelleyemez. İronik ve çelişkilidir, çok sesli ve diyalektiktir. Modern hayatı bizzat modernliğin yarattığı değerler adına mahkûm eder. Yarın ve yarından sonranın modernliklerinin, günümüz modern insanını çökerten yaraları sağaltacağını umar – üstelik çoğu kez de umuda karşı çıkarak... 19. yüzyılın tüm büyük modernistleri –Marx ve Kierkegaard, Whitman ve İbsen, Baudelaire, Melville, Carlyle, Stirner, Rimbaud, Strindberg, Dostoyevski ve daha birçokları– benzer ritmlerle ve bu minvalde konuşurlar.

20. yüzyılda ne oldu 19. yüzyılın modernizmine? Bazı yönlerden, en gem vurulmamış düşlerinin ötesine uzandı ve büyüdü. Resim ve heykelde, şiir ve romanda, tiyatro ve dansta, mimarlık ve tasarımda, daha yüz yıl öncesine dek varolmayan bir sürü elektronik iletişim araçları ve bilimsel disiplinde, yüzyılımız en yüksek nitelikte, şaşırtıcı zenginlikte yapıtlar ve düşünceler üretti. 20. yüzyıl dünya tarihinin yaratıcılık açısından en parlak dönemi olarak nitelenebilir rahatlıkla. Her şey bir yana yaratıcı enerji dünyanın her tarafından fışkırmıştır. Yaşayan modernizmin –Grass, Garcia Marquez, Fuentes, Cunningham, Nevelson, di Suvero, Kenzo Tange, Fassbinder, Herzog, Sembene, Robert Wilson, Philip Glass, Richard Foreman, Twyla Tharp, Maxine Hong Kingston ve çevremizdeki birçoklarının yapıtlarında yaşayan– parıltı ve derinliği, utanılacak ve korkulacak pek çok şeyle dolu bir dünyada gurur duymak için pek çok şey de vermektedir bizlere. Yine de bana öyle geliyor ki, modernizmimizi nasıl kullanacağımızı bilemiyoruz; kültürümüz ve hayatlarımız arasındaki bağlantıyı kurma şansını ya yitirmişiz ya da bu bağı koparmışız. Jackson Pollock, resimlerini seyircilerin içinde kendilerini kaybedeceği (ve tabii ki bulacağı) birer orman gibi tasarlamıştı; ama bizler kendimizi resmin içine oturtma; kendimizi çağımızın sanatı ve düşünüşü içinde yer alan, katılan kahramanlar olarak görebilme sanatını tümüyle unuttuk neredeyse. Yüzyılımız göz kamaştırıcı bir modern sanat çıkardı ortaya; ama bizler bu sanatı doğuran modern hayatı nasıl kavrayacağımızı unutmuş gibiyiz. Marx ve Nitzsche'den bu yana modern düşünüş birçok bakımdan büyüdü ve gelişti; gelgelelim bizim modernlik hakkındaki düşüncelerimiz yerinde saymış ve gerilemiş gibi görünüyor.

20. yüzyıl yazar ve düşünürlerinin modernlik hakkında söylediklerine kulak verecek ve bunları yüzyıl öncesiyle karşılaştıracak olursak, perspektiflerin köklü biçimde düzleşti-

ğini ve imgelem menzilinin daraldığını görürüz. 19. yüzyıldaki düşünürlerimiz, modern hayatın hem coşkun hayranları hem de düşmanlarıydı. Yorulmak bilmeksizin belirsizlik ve çelişkileriyle boğuşuyorlardı. Kendilerini alaya almaları ve iç gerilimleri, yaratıcı güçlerinin en büyük kaynağıydı. 20. yüzyıldaki halefleri ise katı kutupsallıklara ve dümdüz bütüncülleştirmelere yönelir oldular. Modernlik ya körükörüne ve eleştirisiz bir hayranlıkla kucaklandı, ya da eski Yunan Tanrılarının Olimpos'una benzer yeni bir tepeden bakışla ve horgörüyle aşağılandı. Her iki durumda da insanlarca biçimlendirilemez, değiştirilemez, kapalı, yekpâre bir yapı olarak algılandı. Modern hayata açık bakışların yerine kapalı bakışlar yerleştirildi. "Hem o/Hem bu" yerine "Ya o/Ya bu" geldi.

Temel kutuplaşmalar yüzyılımızın hemen başında çıktı ortaya. İşte, Birinci Dünya Savaşından önceki yıllarda modernliğin tutkulu partizanları olan İtalyan fütüristleri: "Yoldaşlar, şimdi sizlere bildiriyoruz ki bilimin zaferle ilerlemesi insanlığı kaçınılmaz değişimlere zorluyor; geleneğin uysal köleleriyle bizler, geleceğimizin ışıltılı ihtişamına umut bağlayan özgür modernler arasında bir uçurum yaratan değişimlere..."[6] En ufak bir belirsizlik yoktur burada: "Gelenek" (dünyanın tüm geleneklerini aynı sepette toplanmıştır) düpedüz uysal köleliğe eşittir; modernlikse özgürlüğe. Açık uç yoktur. "Baltalarınızı alın, baltalarınızı ve çekiçlerinizi... ve yıkın, yerle bir edin saygıdeğer kentleri, acımadan! Haydi! Kütüphane raflarını ateşe verin! Kanalları müzelere akıtın!... İse bulanmış parmaklarımızla neşe içinde ateşe verelim her yanı! İşte orada!" Marx da, Nietzsche de geleneksel yapıların modern yıkımını coşkuyla karşılayabiliyorlardı. Ama bu ilerlemenin

6 "Manifesto of the Futurist Painters, 1910", yazan Umberto Boccioni ve diğerleri. İngilizce çevirisi Robert Brain, Umbro Apollonio (editör), *Futurist Manifestos*, Viking, 1973, s. 25.

insanî bedellerini ve modernliğin yaraları sarılamadan gidecek daha uzun bir yolu olduğunu da biliyorlardı.

> İşle, hazla ve başkaldırıyla kıpır kıpır olmuş büyük kalabalıkların şarkısını söyleyeceğiz; modern başkentlerdeki devrimin rengârenk, çok sesli dalgalarının şarkısını söyleyeceğiz; şiddetli elektrik aylarla ışıldayan liman ve dokların gece ateşlerinin şarkısını söyleyeceğiz; duman-saçan sürüngenleri yalayıp yutan gözü doymaz demiryolu istasyonlarının şarkısını; dumanlarının kıvrımlarıyla bulutlara asılı fabrikaların şarkısını; güneşte ustura gibi parlayan, dev cambazlar gibi nehirlerin üzerinden atlayan köprülerin şarkısını; serdengeçti vapurların... koca döşlü lokomotiflerin... ve tayyarelerin keskin ışıklarının şarkısını (vs. vs.).[7]

70 yıl sonra bizler, hâlâ fütüristlerin gençlik dolu gerilim ve coşkusuyla, enerjilerini modern teknolojiyle kaynaştırıp yepyeni bir dünya yaratma arzularıyla heyecanlanabiliriz. Ama bu yeni dünyada o kadar çok şey kapı dışarı edildi ki! Bu durumu o olağanüstü "devrimin rengârenk, çok sesli dalgaları" eğretilemesinde bile görebiliriz. Siyasal altüst oluşları estetik (müzikal, ressamca) bir biçimde algılayabilmek, tam anlamıyla insan duyarlığının genişlemesidir. Peki, öte yanda, bu dalgalarda sürüklenip kaybolan bütün o insanlara ne oldu? Fütürist resimde yer yoktur onların deneyimlerine. Göründüğü kadarıyla makinalar bile hayat bulurken, en önemlisinden bazı insanî duygular ölmektedir. Gerçekten de daha sonraki fütürist yazında da görülür bu: "Manevi acının, iyi yürekliliğin, bağlılığın ve aşkın; dirimsel enerjiyi yıpratan, güçlü bedensel elektriğimizi kesintiye uğratan bu zehirlerin tamamen yokol-

7 F.T. Marinetti, "The Founding and Manifesto of Futurism, 1909", İngilizceye çeviren R.W. Flint, Futurist Manifestos, s. 22.

duğu insandışı bir tip yaratmak istiyoruz."[8] Genç fütüristler, 1914'de "dünya için tek tedavi" dedikleri savaşa hevesle atladılar. İki yıla kalmadan en yaratıcı iki deha (ressam-heykeltraş Umberto Boccioni ve mimar Antonio Sant'Elia) aşık oldukları makinalarca öldürüleceklerdi. Geri kalanlarıysa Mussolini'nin çarklarında, geleceğin ölü eli tarafından öğütülüp, varlıklarını kültür fedaileri olarak sürdürebildiler ancak.

Fütüristler modern teknolojinin kutsanmasını grotesk ve özyıkıcılığa varan bir uca dek götürdüler. Buysa aşırılıklarının bir daha tekrarlanmamasını sağladı. Ama makinalara karşı düzdükleri, eleştiriye yer vermeyen romansları, halktan kopukluklarıyla birleşerek daha az aykırı ve daha uzun ömürlü tarzlarda yeniden hayat bulacaktı. Bu tarz modernizme, Birinci Dünya Savaşından sonra "makina estetiği"nin rafine biçimlerinde; Bauhaus, Gropius ve Mies van der Rohe'nin, Le Corbusier ve Leger'in, *Ballet Mécanique*'in teknokratik pastorallerinde rastlıyoruz. Bir başka Dünya Savaşının ardından, bu kez Buckminster Fuller ile Marshall McLuhan'ın *high-tech* (yüksek teknoloji) rapsodilerinde ve Alvin Toffler'ın *Gelecek Şoku*'nda karşılaşıyoruz. İşte, McLuhan'ın, 1964'de yayımlanan *Understanding Media* (Medyayı Anlamak) kitabından:

> Bilgisayar, kısaca, teknoloji yardımıyla şölensi bir evrensel anlayış ve birlik koşulu vaat etmektedir. Bir sonraki mantıkî adım ise... genel kozmik bilinç lehine dilleri bir kenara bırakmak... olacak gibi görünüyor. Biyologların sözünü ettiği "ağırlıksızlık" durumu fiziksel bir ölümsüzlük vaat etmektedir; ki buna paralel

8 Marinetti, "Multiplied Man and the Reign of the Machine", *War, The World's Only Hygiene*'den alınmış, 1911-15, R.W. Flint'in İngilizce'ye çevirip derlediği *Marinetti: Selected Writings* içinde, Farrar, Strauss and Giroux, 1972, s. 90-91. Fütürizmin modernliğin evrimi bağlamında ateşli (biraz da tarafgir) bir incelemesi için bkz. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger, 1967, s. 99-137.

olarak kollektif uyum ve barış sağlayan bir sözsüzlük durumu da sözkonusu olabilir.[9]

Bu modernizm, genellikle yüklü devlet ve vakıf sübvansiyonlarıyla iş gören savaş sonrası Amerikan sosyal bilimcilerin, Üçüncü Dünyaya ihraç etmek için getirdikleri modernleşme modellerinin temelinde yatmaktadır. Örnek olsun diye işte sosyal psikolog Alex Inkeles'den modern fabrikaya bir güzelleme:

> Modern işletmecilik ve personel politikalarına göre yönlendirilen bir fabrika; rasyonel davranış, duygusal denge, açık iletişim ile çalışanların kanaatlerine, duygularına ve kişiliklerine saygı bakımından işçileri için bir örnek teşkil edecektir. Bu modern yaşantının ilke ve pratiklerinin güçlü bir örneği olabilir.[10]

Fütüristler, bu nesrin düşük yoğunluğuna burun kıvırırlardı belki. Ama hiç kuşku yok ki, insanların yaşantılarına örnek teşkil edecek bir canlı varlık olarak fabrika imgesine bayılırlardı. Inkeles'in yazısı "İnsanın Modernleşmesi" başlığını taşımakta ve modern hayatta insan arzu ve inisiyatifinin önemini göstermeyi amaçlamaktadır. Ama sorun, fütürist gele-

---

9 *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, 1965, 80.

10 "İnsanın Modernleşmesi", Myron Weiner (yayına hazırlayan), *Modernization: The Dynamics of Growth*, Basic Books, 1966, 149. Bu derleme yaygın Amerikan modernleşme paradigmasının en revaçta olduğu günlerden iyi örnekler sunmaktadır. Bu gelenekte en önemli yapıtlar arasında Daniel Lerner, *The Passing of Traditional Society*, Free Press, 1958 ve W.W. Rostow, *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto*, Cambridge, 1960 bulunmaktadır. Bu literatürün ilk radikal eleştirilerinden biri için bkz. Michael Walzer, "The Only Revolution: Notes on the Theory of Modernization", *Dissent*, 11, 1964, s. 132-40. Ancak bu teoriler egemen batı sosyal bilimleri içinde de birçok tartışma ve eleştiriye yolaçmıştır. Bu meseleler S.M. Eisenstadt'ın *Tradition, Change and Modernity* (Wilet, 1973) yapıtında özetlenmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki, Inkeles'in çalışması kitap olarak yayımlandığında (Alex Inkeles ve David Smith, *Becoming Modern: Individual Change in Six Developing Countries*, Harvard, 1974) modern hayata dair Pangloss-vâri iyimserliğin yerini çok daha karmaşık perspektifler almıştı bile.

nekten gelen tüm modernizmlerin asıl sorunu şuradadır: Önde gelen tüm roller pırıl pırıl makinalar ve mekanik sistemler tarafından üstlenildiğinde –tıpkı yukarıdaki alıntıda sözü edilen fabrika gibi– modern insana, fişi takmak dışında yapacak kayda değer bir şey kalmamaktadır.

20. yüzyıl düşünüşünün, modern hayata kesinkes "Hayır!" diyen karşıt kutbuna baktığımızdaysa, bu hayatın neye benzediğine dair şaşırtıcı benzerlikler olduğunu görürüz. Max Weber'in, 1904'de yazdığı Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu adlı yapıtının doruk noktasında "modern ekonomik düzenin muazzam kozmosu" tümüyle "bir demir kafes" gibi görülmektedir. Kapitalist, yasalcı ve bürokratik olan bu kaskatı düzen, "bu mekanizma içine doğan tüm bireylerin yaşamlarını karşıkonulmaz bir güçle belirler. En son fosilleşmiş kömür de yanıp bitene dek insanın yazgısını belirlemeyi" sürdürecektir. Bu noktada, Marx ve Nietzsche de –onların yanı sıra Tocqueville, Carlyle, Mill, Kierkegaard ve tüm öteki 19. yüzyıl eleştirmenleri– modern teknoloji ve toplumsal örgütlenmenin insanın yazgısını nasıl belirlediğini farketmişlerdi. Ama, hepsi de modern bireylerin bu yazgıyı anlayacak ve bir kez anladılar mı onunla mücadele edecek yetide olduğuna inanıyorlardı. Dolayısıyla, kepaze bir şimdiki zamanın ortasında bile açık bir gelecek tahayyül edebiliyorlardı. Modernliğin 20. yüzyıldaki eleştiricileriyse, diğer insanlarla böylesi bir duygudaşlıktan ve insanlara inançtan tümüyle yoksundur. Weber'e göre çağdaşları, sadece ve sadece "ruhsuz uzmanlar, kalpsiz sezgicilerdir; bu hiçlik, insanlığın daha önce erişemediği bir gelişme düzeyi elde ettiği gibi bir saplantıya kapılmıştır."[11] Yani,

11 *The Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism*, İngilizce'ye çeviren Talcott Parsons (Scribner, 1930), 181-83. Çeviriyi Peter Gay'ın daha canlı versiyonuna uygun olarak biraz değiştirdim, Columbia College, *Man in Contemporary Society* (Columbia, 1953), II, 96-97. Ancak Gay "demir kafes" yerine "deli gömleği" sözünü kullanmaktadır.

modern toplum bir kafes olmakla kalmaz, içindeki insanlar da o kafesin parmaklıklarınca biçimlendirilir. Bizler ruhu, kalbi, cinsel ya da kişisel kimliği olmayan, hatta diyebiliriz ki varlığı bile olmayan varlıklarız. Tıpkı modernizmin fütürist ve teknopastoral formlarında olduğu gibi burada da bir özne olarak (dünya içinde ve üzerinde tepki, yargı ve eylem yetisine sahip bir canlı kimliğiyle) modern insan yokolup gitmiştir. İronik bir biçimde, 20. yüzyılda "demir kafes"i eleştirenler kafes bekçilerinin bakış açısını benimsemişlerdir. İçindekiler, içsel özgürlük ve kişilikten yoksun olduklarına göre kafes, bir hapishane değildir. Kafesin bütün yaptığı bir hiçlikler nesline, arzuladığı ve gerek duyduğu boşluğu sağlamaktır.*

Weber insanlara karşı pek az inanç besliyordu, ama yöneticilerine daha da az, ister aristokrat ya da burjuva olsunlar, ister bürokratik ya da devrimci. Dolayısıyla siyasal tavrı, en azından hayatının son yıllarında muğlak bir liberalizmdi. Ama ne yazık ki modern insana dair Webergil uzaklık ve horgörü, Webergil kuşkuculuk ve eleştirel öngörüden koparıldığında ortaya çıkan, Weber'inkinden çok daha sağda bir siyaset oldu. 20. yüzyıl düşünürlerinin çoğu olup biteni şöyle görmüştür: sokakta ve devlet içinde bizi zorlayan sorun çıkarıp duran kitleler, bizler gibi bir duyarlıktan, maneviyattan ya da kişilikten yoksundur; o halde bu "kitle insanlarının" (ya da "içi boş insanların") kendilerini yönetme hakkından

---

(*) Weber'in daha sonraki bazı yazılarında, örneğin "Meslek olarak politika" ve "Meslek olarak bilim" denemelerinde daha diyalektik bir perspektif bulunmaktadır. (*From Max Weber*, çev. ve der. H. Gerth ve C. Wright. Oxford, 1946; *Sosyoloji Yazıları*, çev. T. Parla, İletişim Yayınları, İstanbul, 2. b., 1998.) Weber'in çağdaşı ve arkadaşı Georg Simmel, bunu asla geliştirememekle birlikte 20. yüzyılın diyalektik modernliğine yaklaşmıştır. Örneğin, bakınız "Modern Kültürün Çatışması", "Metropolis ve Zihinsel Yaşam", "Grup Genişlemesi ve Bireyselliğin Gelişmesi", *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, derleyen Donald Leving, University of Chicago, 1971. Simmel'de –ve daha sonra, genç izleyicileri Georg Lukàcs, T.W Adorno ve Walter Benjamin'de de– diyalektik bakış ve derinlik hep ve çoğu kez aynı cümlede, kaskatı bir kültürel umutsuzlukla içiçe geçmiş durumdadır.

da öte, çoğunluklar aracılığıyla bizleri de yönetme gücüne sahip olmaları saçma değil midir? Ortega, Spengler, Maurras, T. S. Eliot ve Allen Tate'in düşünce ve entelektüel tavırlarında yirminci yüzyıl sağının mutlak mandarinleri ve potansiyel aristokratlarınca benimsenmiş, çarpıtılmış ve abartılmış Webervâri, eski Yunan Tanrılarının Olimpos'una benzer yeni bir bir perspektif görüyoruz.

Daha şaşırtıcı ve daha rahatsız edici olan, bu perspektifin son zamanların Yeni Solundan tutun da bazı katılımcı demokrasi yanlılarına varıncaya dek, büyük ölçüde kabul görmüş olmasıdır. Ne var ki, 1960'ların sonunda Herbert Marcuse'nin "Tek Boyutlu İnsan"ının eleştirel düşüncede egemen paradigma oluşuna değin, en azından bir süre için durum buydu işte. Bu paradigmaya göre hem Marx hem de Freud miadlarını doldurmuştur: Sadece sınıfsal ve toplumsal mücadeleler değil, psikolojik çatışma ve çelişkiler bile "toptan yönetim" devletince ortadan kaldırılmıştır. Kitlelerin egoları, idleri yoktur, ruhları iç gerilim ve dinamizmden yoksundur: Düşünceleri, ihtiyaçları, hatta düşleri "kendilerine ait değildir"; içsel yaşantıları, ancak ve ancak toplumsal sistemin karşılayabileceği arzuları üretecek şekilde "toptan olarak yönetilmekte", "programlanmaktadır". "İnsanlar kendilerini metalarda tanırlar; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, dubleks evlerinde, mutfak araç gereçlerinde bulurlar."[12]

İşte, modern dünyayı seven ve nefret edenlerce paylaşılan, yirminci yüzyıla özgü bildik nakarattır bu: Modernlik makinalarca oluşturulmaktadır ve modern insanlar sadece mekanik kopyalardır. Ama Marcuse'nin yörüngesinde olduğunu ileri sürdüğü 19. yüzyıl modern geleneğinden, Hegel ve Marx'ın eleştirel geleneğinden bir sapmadır bu. Bir yandan

12 *One Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Beacon Press, 1964, 9.

bu düşünürlere gönderme yapıp bir yandan da tarihi durmak bilmez bir etkinlik, dinamik çelişki, diyalektik mücadele ve ilerleme olarak gören bakış açılarını reddedince geride isimlerden fazla bir şey kalmamaktadır. Bu sırada 1960'ların genç radikalleri, çevrelerindeki insanların kendi hayatlarını denetlemelerini sağlamak için mücadele ederken bile, "tek boyutlu" paradigması hiçbir değişimin mümkün olmadığını, hatta bu insanların aslında yaşamadıklarını ileri sürmüştür. Bu noktadan iki yol açıldı. Bunlardan biri, tümüyle toplumun "dışında" bir öncü aramaktı: İtilmiş ve dışlanmışlar alttabakası, diğer ırklar ve renklerden baskı gören ve sömürülenler, işsizler ve potansiyel işsizler."[13] Bu gruplar, ister Amerika'nın getto ve hapishanelerinde, ister Üçüncü Dünya'da olsun, devrimci öncü olarak nitelenebilirdi, çünkü modernliğin ölüm öpücüğünün onlara dokunmadığı varsayılıyordu. Elbette, böylesi bir arayış boşa çıkmaya mahkûmdu; çağdaş dünyada hiç kimse "dışarıda" değildir ve olamaz. Bunu anlayıp yine de tek boyutlu paradigmayı ciddiye alan radikaller içinse, eylemsizlik ve umutsuzluk dışında yapacak bir şey yoktu.

1960'ların çalkantılı atmosferi, modernliğin nihaî anlamı üzerinde geniş çaplı ve yaşamsal bir düşünce ve tartışmalar yığını yarattı. Bu düşünüş içinde en ilginç olanların çoğu modernizmin doğasına ilişkindi. 1960'lardaki modernizm, bir bütün olarak modern yaşam karşısındaki tavırlara göre kabaca üç eğilime ayrılabilir: Olumlayıcı, olumsuzlayıcı, ve

---

13 *A.g.e.*, 256-57. Bu konuda *Partisan Review*'da (Güz, 1964) yayınlanan eleştirime ve bir sonraki sayıda (Kış, 1965) Marcuse ile tartışmamıza bakılabilir. Marcuse'nin düşüncesi daha sonra, 1960'larda daha açık ve diyalektik bir nitelik kazanmış ve 1970'lerin ortalarında farklı bir mecraya yönelmiştir. En önemli köşe taşları *An Essay on Liberation* (Beacon, 1969) ve son kitabı *The Aesthetic Dimension* (Beacon, 1978) yapıtlarıdır. Ne var ki, tuhaf bir tarihsel ironi ile en çok ilgi çeken ve şimdiye dek en çok etkili olan o katı ve kapalı "tek boyutlu" Marcuse olmuştur.

çekimser. Bu ayrım kaba görünebilir, ne var ki modernliğe dair yeni yaklaşımlar, yüz yıl öncesine nazaran daha kaba ve daha basit, daha az incelikli ve daha az diyalektik olma eğilimindedir.

Bu modernizmlerin ilki, modern hayattan çekilme eğilimi, en güçlü biçimde edebiyatta Roland Barthes ve görsel sanatlarda Clement Greenberg tarafından savunuldu. Greenberg, modernist sanatın yegâne meşru ilgi konusunun sanatın kendisi olduğunu ileri sürüyordu; dahası, verili bir sanat formu ya da tarz içinde bir sanatçı için yegâne doğru odak noktası o tarzın doğası ve sınırlarıydı: *Araç mesajın kendisidir.* Yani, sözgelimi modernist bir ressam için kabul edilebilir tek konu resmin yer aldığı yüzeyin (tuval, vs.) düzlüğüydü, çünkü sadece "düzlük sanata özgü ve onun için ayırdediciydi."[14] O halde modernizm, saf, kendine gönderme yapan bir sanat öznesi arayışı idi. Ve hepsi bundan ibaretti: modern sanatın modern toplumsal yaşamla kurabileceği tek uygun ilişki, hiçbir ilişki kurmamasıydı. Barthes bu yokluğu olumlu, hatta yüceltici bir ışıkla koyuyordu: Modern yazar "topluma sırtını döner ve Tarihin ya da toplumsal hayatın süreçlerinden geçmeksizin karşılaşır nesneler dünyasıyla."[15] Modernizm, böylece modern sanatçıyı modern hayatın pisliklerinden, bayağılıklarından kurtarmak için yüce bir çaba olarak belirdi. Birçok sanatçı ve yazar –hatta daha çok sayıda sanat ve edebiyat eleştirmeni– mesleklerinin özerkliğini ve vakârını kurtardığı için minnet duydu modernizme. Ama pek az modern sanatçı veya yazar böylesi bir modernizmle uzun süre yol alabildi: Kişisel duygular ve toplumsal ilişkilerin olmadığı bir sanat

14 "Modernist Painting", 1961, yayına hazırlayan Gregory Battcock, *The New Art*, Dutton, 1966, 100-10.

15 *Writing Degree Zero*, 1953, İngilizce'ye çeviren Annette Lavers ve Colin Smith, Londra: Jonathan Cape, 1967, 58. Bu kitabı 1960'larla bağlıyorum, çünkü etkisi gerek Fransa, gerekse İngiltere ve ABD'de bu dönemde duyuldu.

kısa süre sonra solgun ve ölgün görünmeye başlıyordu. Sunduğu özgürlük, olsa olsa güzel biçimlenmiş, sarılıp sarmalanmış bir mezar taşının özgürlüğüydü.

Bir yanda da, modernizmin, modern varoluş bütünselliğine karşı bitmek bilmez bir sürekli devrim olarak tasarlanışı vardı: Modernlik, "bir gelenek yıkma geleneği" (Harold Rosenberg),[16] bir "karşıt kültür" (Lionel Trilling),[17] bir "olumsuzlama kültürü" (Renato Poggioli)[18] gibi görüldü. Modern sanat yapıtının "saldırgan bir saçmalıkla bizi irkilttiği" (Leo Steinberg)[19] söyleniyordu. Değerlerimizin tümünü şiddetle yıkmak istiyor; yokettiği dünyanın yeniden inşasıyla pek ilgilenmiyordu. 1960'lı yıllarda politik hava ısındıkça bu imge giderek güç kazanıp, inandırıcılığını arttırdı: bazı çevrelerde "modernizm" tüm başkaldırı güçlerini anlatır bir parola haline geldi. Kuşkusuz işin bir yönünü anlatmaktadır bu, ama dışarıda bıraktığı çok şey vardır.[20] İnsanın büyük romansını; Carlyle ve Marx'dan Tatlin ve Calder'a, Le Corbusier ve Frank Lloyd Wright'tan Mark di Suvero ve Roberth Smith-

---

16 *The Tradition of the New*, Horizon, 1959, 81.

17 *Beyond Culture*, sunuş, Viking, 1965. Bu düşünce en canlı biçimde Trilling'in 1961'de Partisan Review'da yayınlanan yazısında geliştirilmiştir. "The Modern Element in Modern Literature", *Beyond Culture* kitabında da yayımlanmış (s. 3-30); ancak başlığı değiştirilip "On the Teaching of Modern Literature" olmuştur.

18 *The Theory of the Avant-Garde*, 1962, İtalyanca'dan İngilizce'ye çeviren Gerald Fitzgerald, Harvard, 1968, 111.

19 "Contemporary Art and the Plight of Its Public", 1960'da Modern Sanat Müzesi'nde verilen bir konferans, Harper's, 1962, Battcock, *The New Art*, 27-47 ve Steinber'in *Other Criteria: Confrontation with Twentieth Century Art*, Oxford, 1972, 15 kitaplarında yayımlanmıştır.

20 Irving Hove "The Culture of Modernism" yazısında (*Commentary*, Kasım 1967) ölü-ve-yaşayan, sahte-ve-özgün "modernist kültür ve burjuva toplumu arasındaki savaş"ı eleştirel açıdan tartışmaktadır. Bu yazı Hove'un *Literary Modernism* (Fawcett Premier, 1967) antolojisinin Giriş'i olarak "The Idea of the Modern" başlığıyla yeniden yayımlanmıştır. Bu çatışma Howe'un derlemesinde büyük yer tutmakta ve yukarıda zikredilen dört yazarla birçok çağdaşına, Marinetti ve Zamyatin'in muhteşem manifestolarına yer vermektedir.

son'a kadar modernizmin en önemli güçlerinden birini dışarıda bırakır: Büyük modernistlerde, her zaman saldırı ve başkaldırmayla içiçe geçmiş olan o olumlayıcı ve yaşamın sürekliliğini sağlayan gücü tümüyle dışarıda bırakır: D. H. Lawrence'da nihilistçe bir hiddet ve umutsuzluk, her zaman ölümcül bir kucaklama içinde kıvranılan erotik coşku, doğal güzellik ve insanî yakınlıkla birliktedir. Picasso'nun *Guernica*'sındaki, ölüm çığlıkları atarken bile yaşamın kendisini canlı tutmak için savaşan suretler; Coltrane'in A Love Supreme yapıtının muzaffer finali; kaos ve öfkenin ortasında yeryüzünü kucaklayan ve öpen Alyoşa Karamazov; en tipik modernist kitabı, "evet dedim evet istiyorum, evet" diye noktalayan Molly Bloom.

Modernizmi sadece bir dert gibi gören düşüncede bir sorun daha vardır: Tümüyle sorunlardan arınmış bir modern toplum modeli sunma eğilimindedir. İki yüz yıldan beri modern hayatın temel olguları haline gelmiş "tüm toplumsal ilişkilerin kesintisiz sarsılışını, bitmek bilmeyen belirsizlik ve heyecanı" hesaba katmaz. 1968'de Columbia Üniversitesi öğrencileri başkaldırdıklarında muhafazakâr profesörler onların eylemlerini "sokaklardaki modernizm" diye betimlemişlerdi. Demek ki modern kültür bir şekilde bu sokaklardan uzak tutulabilse; üniversite dersliklerine, kütüphanelere ve Modern sanat müzelerine kapatılabilse, bu sokaklar sakin ve huzurlu olacakmış – hem de Manhattan'ın orta yerinde![21] Bu profesörler kendi derslerini iyi bellemiş olsalardı modernizmin –Baudelaire, Boccioni, Joyce, Mayakovski, Leger vs.– nasıl da modern sokaklardaki gerçek dertlerden güç aldığını, onların gürültü ve kargaşasını güzellik ve hakikate dönüştürdüklerini hatırlayabilirlerdi. İronik olan, modernizmi saf yıkım ola-

21 Morris Dickstein'ın *Gates of Eden: American Culture in the Sixties* (Basic Books, 1977) kitabındaki kapsamlı tartışmaya bakılabilir, s. 266-67.

rak gösteren radikal imgenin, neo-muhafazakâr, modernist yıkımdan arınmış bir dünya fantazisini güçlendirmesidir. "Modernizm baştan çıkarıcıdır" diye yazıyordu Daniel Bell *Kapitalizmin Kültürel Çelişkileri*'nde. "Modern hareket kültürün birliğini bozar", "zaman ve mekân arasında düzenli bir ilişki öngören burjuva dünya görüşünün temelinde yatan 'rasyonel kozmolojiyi' yıkar" vs., vs.[22] Ancak modernist yılan modern bahçeden kovulursa uzay, zaman ve kozmos sağlam durabilecektir. O zaman, teknopastoral bir altın çağ geri gelecek ve insanlarla makinalar sonsuza kadar mutluluk içinde bir arada yaşayabileceklerdir.

Modernizme olumlayıcı bakış açısı 1960'larda, aralarında John Cage, Lawrence Alloway, Marshall McLuhan, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Poirier, Robert Venturi'nin bulunduğu türdeş olmayan bir yazarlar grubu tarafından geliştirildi. Bu grubun oluşması 1960'ların başında pop-artın ortaya çıkışıyla bir ölçüde çakışıyordu. Egemen temaları şunlardı: "yaşadığımız hayatın farkına varmalı" (Cage) ve "sınırı geçmeli, arayı kapatmalıyız" (Fiedler).[23] Bu bir bakıma, "sanat"

---

22 Bell, *Cultural Contradictions of Capitalism* (Basic Books, 1975), 19; "Modernism and Capitalism", *Partisan Review*, 45 (1978, 214). Bu deneme *Cultural Contradictions* kitabının 1978 basımının sunuşu olmuştur.

23 Cage, "Experimental Music", 1957, *Silence* (Wesleyan, 1961) s. 12. "Cross the Border, Close the Gap", 1970, Fiedler, *Collected Essays* (Stein abd Day, 1971), cilt 2; ayrıca bu kitapta "The Death of Avant-Garde Literature", 1962 ve "The New Mutants", 1965. Susan Sontag, "One Culture and the New Sensibility", 1965, "Happenings" 19. ve "Notes on 'Camp'", 1964, *Against Interpretation* (Farrar, Strauss ve Giroux, 1966) içinde. 1960'lar modernizminin üç tarzı da bu kitaptaki çeşitli denemelerde görülebilir, ancak her biri kendi yaşamlarını sürdürmektedir. Sontag hiçbir zaman bunları kıyaslamaya veya karşı karşıya getirmeye çalışmamaktadır. Richard Poirier, *The Performing Self: Compositions and Decompositions in Everyday Life* (Oxford, 1971). Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (Museum of Modern Art, 1966); ve *Vegas* (MIT, 1972). Alloway, Richard Hamilton, John McHale, Reyner Banham ve İngiltere kaynaklı pop estetik çalışmaları hakkında bkz. John Russell ve Suzi Gablik, *Pop Art Redefined* (Praeger, 1970) ve Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture* (Anchor, 1973), 270-98.

ile ticari reklamcılık, endüstriyel teknoloji, moda ve tasarım, politika gibi diğer insan etkinlikleri arasındaki engellerin kaldırılması demekti. Bir yandan da, yazarları, ressamları, dansçıları, bestecileri ve sinemacıları uzmanlık alanları arasındaki sınırları yıkıp birlikte, daha zengin ve çok yönlü sanatlar yaratacak çeşitli iletişim araçlarını *(mixed-media)* kullanan yapımlar üzerinde çalışmaya teşvik etti.

Kimi zaman kendilerine "postmodernistler" adını da veren bu türden modernistlere göre, saf biçim modernizmi ve saf başkaldırı modernizmi fazla dar, fazla dediğim dedik, modern ruh için fazla kısıtlayıcıydı. Ülküleri, modern dünyanın dur durak bilmeksizin önlerine yığıp durduğu şeylerin, malzemenin ve düşüncenin muazzam zenginliğine ve çeşitliliğine açılmaktı. 1950'lerde tahammül edilmez derecede ağırbaşlı, katı ve kapalı olan kültürel ortama yeni bir soluk ve canlılık getirdiler. Pop modernizm, geçmişteki büyük modernistlerden bazılarının –Baudelaire, Whitman, Apollinaire, Mayakovski, William Carlos Williams– varolan dünyaya açıklığı ve görüş zenginliğini yeniden yarattı. Ne var ki modernizm onların imgelem duygudaşlığını yakalayabildiyse de onların eleştirel kavrayışlarından nasibini alamadı. John Cage gibi yaratıcı bir zekâ, İran Şahının yardımını kabul edip siyasi mahkûmların işkence gördüğü ve öldüğü yerin birkaç mil yakınında modernist seyirlikler icra ederken, ahlakî imgelemin yenilgisi sadece onunla sınırlı kalmıyordu. Pop modernizmin derdi, dünyaya açıklığın nerede son bulacağı, modern sanatçının hangi noktada bu dünyanın güçlerini anlayıp bunların hangileriyle hesaplaşacağı sorusunu açıklığa kavuşturacak eleştirel bir perspektif geliştirememesiydi.*

(*) En gözükara pop nihilizme örnek olarak 1965 yılında BBC için Susan Sontag'ın yaptığı bir mülâkata katılan mimar Philip Johnson'un şu trajikomik monoloğuna bakınız:

1960'ların tüm modernizm ve antimodernizmleri cidden malûldü. Ama ışıltılı enginlikleri, anlatım yoğunluğu ve canlılıklarıyla ortak bir dil, canlı bir ortam, ortak bir deneyim ve arzu ufku yarattılar. Modernizme tüm bu bakış ve yeniden bakışlar tarihe doğru aktif yönelimler, çalkantılı bir şimdiyle geçmiş ve gelecek arasında bağ kurma; çağdaş dünyanın dört bir yanındaki insanların bu dünyadayken kendilerini öz yurtlarında hissetmelerine yardımcı olma çabalarıydı. Bu inisiyatifler tümüyle başarısız kaldı. Ama bir görü ve imgelem zenginliğinden, günü yakalamak için yanıp tutuşan bir arzudan kaynaklanıyorlardı. 1970'leri böylesine iç karartıcı bir on yıl haline getiren, böylesine engin görü ve inisiyatiflerin yokluğuydu. Öyle görünüyor ki kimse modernlik düşüncesinin içerdiği geniş kapsamlı insanî bağlantıları kurmak istemiyor bugün. Böylece, on yıl önce öylesine

---

SONTAG: Sanırım, estetik duyarlığınız New York'da başka yerde olabileceğinden çok daha tuhaf, çok modern bir biçimde yaşıyorsa insan bir aşağılanma ve dehşet içine düşer, ama (gülerler) çok modern bir açıdan...

JOHNSON: Bunun ahlâk anlayışını değiştireceğini söylemek istiyorsunuz, bu şehri yargılamak için ahlakı kullanmıyor olmamızın, çünkü ona tahammül edememizin? Yaşadığımız saçma yaşam tarzına uysun diye ahlâkî sistemimizi baştan aşağı değiştirdiğimizi mi söylemek istiyorsunuz?

SONTAG: Doğrusu, ahlâkî anlayışın sınırlarını öğrenmekte olduğumuzu düşünüyorum. Bence şu da mümkün, estetik olup...

JOHNSON: Sadece, her şeyi olduğu gibi yaşayıp tat almak; bizler Lewis Mumford'un görebileceğinden tamamen farklı bir güzellik görüyoruz.

SONTAG: Doğrusu bence, kendi hesabıma görüyorum ki, şimdi her şeyi paramparça; hem ahlâken, hem de...

JOHNSON: İyi şeylere inanmanın ne yararı var sana?

SONTAG: Çünkü ben...

JOHNSON: Feodal bir şey bu ve fuzuli. Bence nihilistçe davranıp bunlara boş vermek çok daha iyi. Yani, biliyorum, ahlâkçı arkadaşlar saldırıyorlar bana, ama sahiden boş yere harap etmiyorlar mı kendilerini?

Johnson'un monoloğu böyle devam ediyor ve arada bir, hem oyunu sürdürmek isteyip, bir yandan da ahlâka elveda diyemeyen Sontag'ın hayrete düşmüş müdahaleleriyle kesiliyor. Alıntıyı yapan Jencks, *Modern Movements in Architecture*, 208-10.

canlı olan modernliğin anlamı üzerine söylem ve tartışmalar bugün artık duyulmaz oldu.

Sanat ve edebiyat alanında birçok entelektüel kendilerini yapısalcılığın dünyasına, modernlik sorununu –benlik ve tarih hakkındaki diğer sorunlarla birlikte– haritadan siliveren bir dünyaya kapattılar. Diğerleriyse, modern tarih ve kültüre ilişkin bir cehaleti beslemeye çabalayan ve sanki bütün insanî duygular, anlatım zenginliği, oyun, cinsellik ve cemaat daha bir hafta öncesine kadar bilinmiyormuş da postmodernistler tarafından yeni keşfedilmiş gibi konuşan bir postmodern gizemciliğe kucak açtılar.[24] Bu arada, sosyal bilimciler de teknopastoral modellerine yöneltilen saldırılardan pek mahcup olup modern hayata daha uygun bir model kurma görevini bırakarak kaçtılar. Aksine, modernliği birbirinden kopuk bileşenlere –sanayileşme, devlet kuruluşu, kentleşme, pazarların gelişimi, seçkinler oluşumu– ayırıp, bunları bir

---

24 Postmodernizmin ilk dönemlerdeki en ateşli savunucuları Leslie Fiedler ve Ihab Hassan'dı: Fiedler "The Death of Avant-Garde Literature", 1964 ve "The New Mutants", 1965, her ikisi de Collected Essays, cilt II içinde; Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post-Modern Literature* (Oxford, 1971) ve "Postmodernism: A Paracritical Bibliography", *Paracriticism: Seven Speculations of the Times* içinde (Illinois, 1973). Daha sonraki postmodern gelişmeler için: Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (Rizzoli, 1977); Michel Benamou ve Charles Calleo, *Performance in Post-Modern Culture* (Milwautee: Code Priss, 1977) ve hâlâ yayınını sürdüren *Boundary 2: A Journal of Post-Modern Literature*. Tüm bu projenin eleştirileri için bkz. Robert Alter, "The Self-Conscious Moment: Reflections on the Aftermath of Post Modernism", *Triquarterly*, no. 33 (Bahar, 1975), 209-30 ve Matei Calinescu, *Faces of Modernity* (Indiana, 1977), 132-44. *Boundary 2*'nin son sayıları postmodernizm kavramına özgü bazı sorunları açığa vurmaktadır. Genellikle çok ilginç olan bu dergi Melville, Poe, Bronte'ler, Wordsworth, hatta Fielding ve Sterne gibi yazarlara gitgide daha çok yer verir olmuştur. Peki ama, bu yazarlar postmodern döneme aitse modern çağ ne zamanları kapsıyor? Ortaçağı mı? Douglas Davis, görsel sanatlar bağlamında farklı sorunları ortaya koymaktadır, bkz. "Post-Post Art", I ve II ve "Symbolismo Meets the Faerie Queene", *Village Voice*, 24 Haziran, 13 Ağustos ve 17 Aralık 1979. Ayrıca sahne sanatları bağlamında bkz. Richard Schechner, (Amerikan) "The Decline and the Fall of the [American] Avant-Garde", *Performing Arts Journal* 14 (1981), 48-63.

bütün içinde birleştirme yönünden her girişime karşı durdular. Bu, onları aşırı genelleştirmeler ve belirsiz bütünsellikler-den kurtardı. Ama kendi yaşamları, yapıtları ve tarih içindeki yerlerine dair düşüncelerden de uzak tuttu.[25] 1970'lerde, modernlik sorununun karanlıkta kalması hayatî bir kamusal alan biçiminin yokedilişi anlamına geliyordu. Bu, dünyamızın gereğinden fazla yalıtılmış, penceresiz monadlarında yaşayan özel maddî ve manevî çıkar grupları yığınına dönüşmesini ve çözülmesini hızlandırdı.

Geçtiğimiz on yıl içinde modernliğin özüne ilişkin söyleyecek bir şeyleri olan neredeyse tek yazar Michel Foucault'dur. Onun söylediğiyse, demir kafes ve ruhları kafesin parmaklıklarına göre biçimlenmiş içi boş insanlar hakkındaki Webergil tema üzerinde bitmek bilmez, biteviye çeşitlemelerden ibarettir. Foucault, hapishanelere, hastanelere, tımarhanelere, Erving Goffman'ın "total kurumlar" adını verdiği şeylere takmıştır. Ne var ki Goffman'ın aksine Foucault, bu kurumların dışında ya da boşluklarında herhangi bir özgürlük imkânı olduğunu kabul etmez. Foucault'un bütünsellikleri modern hayatın her yönünü yutar. Bu temaları takıntılı bir gayretle, hatta sadistik parıltılarla işler ve düşüncelerini okuyucularının üzerine demir kapılar gibi

---

25 Modernleşme kavramının terkedilmesi için en yaygın gerekçe, en açık biçimde Samuel Huntington tarafından ileri sürülmüştür. "The Change to Change: Modernization, Development and Politics", *Comparative Politics*, 3 (1970-71), 286-322. Ayrıca bkz. S.N. Eisenstadt, "The Disintegration of the Initial Paradigm", *Tradition, Change and Modernity* (10. dipnotta zikredilmiştir), 98-115.

Genel eğilime rağmen az sayıda sosyal bilimci 1970'lerde modernleşme kavramını derinleştirdi ve keskinleştirdiler. Örneğin, bkz. Irving Leonard Markowitz, *Power and Class in Africa* (Prentice-Hall, 1977). Modernleşme teorisi, 1980'lerde Fernand Braudel ve izleyicilerinin görkemli çalışmalarının özümsenmesi ile daha da gelişecek gibi. Bkz. Braudel, *Capitalism and Material Life*, 1400-1800, İngilizce'ye çeviren Miriam Kochan (Harper ve Row, 1973) ve *Afterthoughts on Material Civilisation and Capitalism*, İngilizceye çeviren Patricia Ranum (Johns Hopkins 1977); Immanuel Wallerstein, *The Modern World System*, cilt I ve II (Academic Press, 1974, 1980).

kapar; her diyalektiği bedenimize saplanan yeni bir vida gibi çevirir.

Foucault, modern insanlık için özgürlüğün mümkün olduğunu düşünen insanlara karşı büyük bir horgörü beslemektedir. Birden, içten gelen bir cinsel arzuya mı kapıldığımızı sanıyoruz? Aslında, "hayatı nesne edinen modern iktidar teknolojileri tarafından" yönlendiriliyor; "bedenler ve onların maddîliği, güçleri, enerjileri, duyum ve zevklerini yakalayarak işleyen iktidar" tarafından güdülüyoruz. Siyasal düzeyde zorbaları devirmek, devrimler yapmak, insan haklarını pekiştirip korumak amacıyla anayasalar mı yapmaya çalışıyoruz? Bu özünde feodal çağlara doğru "hukuksal bir gerileme" altı üstü, çünkü anayasalar ve haklar bildirgeleri "özünde normalleştirici bir iktidarı kabul edilebilir kılan biçimlerdir sadece."[26] Zihnimizi kullanarak –Foucault'un yapmaya çalışır göründüğü gibi– baskının gerçek yüzünü göstermeye mi çalışıyoruz? Boşverin gitsin, çünkü insanın durumuna ilişkin tüm araştırmalar "bireyleri bir disipliner otoriteden ötekine gönderir yalnızca," ve böylece muzaffer "iktidar söylemine" hizmet etmekten başka işe yaramaz. Her eleştiri boş çıkar. Çünkü eleştiriyi yapan da "panoptik makina içindedir, onun iktidar etkilerine tabidir ve bizler bu makinanın birer parçası olduğumuzdan etkileri kendimize taşırız."[27]

Bir süre buna maruz kaldıktan sonra, Foucault'nun dünya-

---

26 *The History of Sexuality*, cilt I: Giriş 1976, İngilizce'ye çeviren Michael Hurley (Pantheon, 1978).

27 *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, 1975, İngilizce'ye çev. Alan Sheridan (Pantheon, 1977), 217, 226-28. "Panopticism" başlıklı bölüm Foucault'nun en etkileyici anlatımlarından biridir. Bu bölümde arada bir daha az yekpare ve daha diyalektik ve bir modernlik bakışı belirmekte, ancak ışık çabucak sönüvermektedir. Tüm bunlar Goffman'ın daha önceki ve daha derin çalışmaları ile karşılaştırılmalıdır, örneğin "Characteristics of Total Institutions" ve "The Underlife of a Public Institution" adlı denemeler, *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* (Anchor, 1961).

sında özgürlüğe yer kalmadığını anlarız; çünkü kullandığı dil deliksiz bir ağ, hayatın hiçbir yerden sızamadığı, Weber'in bile tahayyül edemediği denli sımsıkı bir kafes oluşturmaktadır. Anlaşılmaz olan, günümüzde birçok entelektüelin neden bunlarla uğraşmak istediğidir. Bunun yanıtı, korkarım, Foucault'nun 1960'lardan kalma mülteciler kuşağına, 1970'lerde hepimizi saran o edilgenlik ve çaresizlik hissi karşısında bir dünya-tarihsel mazeret sunuyor olmasındandır. Modern hayatın baskı ve adaletsizliklerine direnmeye çalışmanın faydası yoktur; çünkü özgürlük düşlerimiz bile zincirlerimize yeni kilitler takmaktan başka işe yaramaz. Ne var ki bunun tümden yararsız olduğunu bir kez anladık mı, hiç olmazsa rahatlayabiliriz.

Bu iç karartıcı bağlam içinde, 19. yüzyılın dinamik ve diyalektik modernizmini yeniden canlandırmak istiyorum. Büyük modernist, Meksikalı şair ve eleştirmen Octavio Paz'ın dediği gibi, modernlik "geçmişten öylesine koparılmış ve habire, öylesine başdöndürücü bir hızla koşturuyor ki, kök salamıyor; bir günden ertesine ayakta kalabilmekle yetiniyor: Başlangıcına dönemiyor ve böylelikle yenilenme gücünü bulamıyor."[28] Bu kitabın önermesi şu ki, geçmiş modernizmler bize kendi köklerimizi, iki yüzyıl öncesine uzanan köklerimizi gösterebilir. Bizim yaşantılarımız ile binlerce mil uzaklarda, bizimkinden kökten farklı toplumlarda modernleşmenin travmalarını yaşayan insanların hayatları, –ve bir yüzyıl ve daha önce bunu yaşamış milyonlarca insan hayatları– arasında bir bağlantı kurulmasına yardım edebilir. Bize esin ve acı veren çelişik güçlere ve ihtiyaçlara ışık tutabilir: İstikrarlı ve tutarlı bir kişisel ve toplumsal geçmiş içinde kök salıp sağlam durma arzumuz, ve büyümeye –salt iktisadi büyüme değil deneyim, haz, bilgi ve duyarlılık yönünden büyümeye–,

28 *Alternating Current*, 1967, İspanyolca'dan çeviren Helen Lane, Viking, 1973, 161-62.

geçmişimizin fiziksel ve toplumsal zeminlerini ve bu yitik dünyalarla duygusal bağlarımızı yokeden büyümeye duyduğumuz arzu; bize sağlam bir "kimlik" sağlayacağını umduğumuz etnik, ulusal sınıfsal ve cinsiyet gruplarına olan umutsuz bağlılığımızla "kimlik"lerimizi tüm dünyaya yayan gündelik hayatın –giysilerimizin ve ev eşyalarımızın, kitaplarımızın ve müziğimizin, düşünce ve düşlemlerimizin– uluslararasılaşması; yaşamamıza yardım edecek berrak ve sağlam değerlere duyduğumuz arzuyla tüm değerleri karmakarışık eden modern hayatın ve deneyimin sınırsız imkânlarını kucaklama arzumuz; yazgısal düşmanlarımıza karşı gitgide daha derin bir duyarlık ve duygudaşlık geliştirdikçe, kimi zaman çok geç de olsa, aslında onların da bizlerden pek farklı olmadığını anlasak bile, bizleri diğer insanlar ve halklarla şiddetli kavgalara sürükleyen toplumsal ve siyasal güçler. Böylesi deneyimler bizi 19. yüzyılın dünyası ile birleştirmektedir: Marx'ın deyişiyle "her şeyin karşıtına gebe olduğu" ve "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" bir dünya ile; Nietzsche'nin "tehlike, ahlâkın anası, büyük tehlike yine orada, bizimledir... bireyde, en yakın ve candan olanda, sokakta, kendi çocuğumuzda, kendi yüreğimizde, arzu ve istemlerimizin en gizli saklı oyuklarında," diye anlattığı dünya. Modern makinalar 19. yüzyıl modernistlerinden bizlere gelene dek çok şeyi değiştirdi; ama modern insanlar, Marx ve Nietzsche'nin, Baudelaire ve Dostoyevski'nin daha o zamandan görmüş olduğu gibi, belki de henüz kendilerine geliyorlardır.

Marx, Nietzsche ve çağdaşları henüz dünyanın küçük bir parçasının modern olduğu bir zamanda modernliği bir bütün olarak algıladılar. Yüzyıl sonra, modernleşme süreci dünyanın en uzak köşesindeki insanın bile kaçamayacağı ağını üstümüze attıktan sonra ilk modernistlerden öğreneceğimiz çok şey var; kendi çağları değil, bizim çağımız hakkında. Bizler onların gündelik hayatlarının her bir anında, yaşayabil-

mek için tüm güçleriyle kavramak zorunda oldukları çelişkileri farkedemez olduk. Paradoksal biçimde, bu ilk modernistler bizi –hayatlarımızı kuran modernleşme ve modernizmi– bizden daha iyi anlayabildiler. Onların bakışlarını kendimize mal eder, onların perspektiflerinden yararlanarak kendi ortamımıza yepyeni gözlerle bakarsak, yaşamımızda sandığımızdan daha fazla derinlik olduğunu göreceğiz. Dünyanın her yöresinde, bizimkine benzer ikilemlerle boğuşan insanlarla ortaklığımızı hissedeceğiz. Ve bu mücadelelerden doğan, göze çarpar zenginlik ve canlılıkta bir modernist kültürle; ancak kendimize mal edebilirsek muazzam güç ve sağlık kaynakları barındıran bir kültürle bağ kurabileceğiz.

Bakarsınız, böylesi bir geriye dönüş ilerlemek için bir yol olabilir; 19. yüzyılın modernizmlerini hatırlamak bizlere 21. yüzyılın modernizmini yaratacak görüş ve cesareti verebilir. Bu hatırlama eylemi modernizmi ayakları üstüne oturtmamıza yardım edebilir, böylece önümüzde uzanan serüven ve tehlikelere karşı durabilecek kadar kendini güçlendirir ve yenileyebilir. Dünün modernliklerini kendimize maletmek, hem günümüzün modernliklerine yönelik bir eleştiri hem de yarının ve yarından sonranın modernliklerine (ve modern insana) bir inanç tazeleme eylemi olabilir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GOETHE'NİN FAUST'U: GELİŞMENİN TRAJEDİSİ

Modern burjuva toplumu, böylesine devasa üretim ve mübadele araçlarını bir araya getirebilmiş olan bu toplum, tılsımlarla çağırdığı yeraltı güçlerini artık kontrol edemeyen bir büyücüye benziyor.

Komünist Manifesto

Hey Tanrım!... Uzun saçlı bebeler kontrolü kaybettiler!
1945 Temmuz'unda ilk atom bombasının
patlamasından sonra Alamogordo,
New Mexico'daki bir subayın sözleri

İşimiz bitmeden önce ya Tanrı ya da Şeytan'la karşılaşmaya mahkum bir Faust çağındayız ve otantik olanın kaçınılmaz cevheri bu kilidin tek anahtarı.

Norman Mailer, 1971

Modern kültür diye bir şey ortaya çıktığından beri Faust figürü onun kültürel kahramanlarından biri olmuştur. Johann Spiess'in 1587 tarihli *Faustbuch*'u ve Christopher Marlowe'un bir yıl sonrasının tarihini taşıyan *Doctor Faustus'un Trajik Tarihi*'nden bu yana geçen dört yüzyıl içinde bu hikâye her modern dilde, operalardan kukla oyunları ve çizgi romanlara dek bilinen her türlü iletişim aracında, lirik şiirden teolojik-

politik trajedi ve bayağı farsa kadar her edebi biçimde defalarca anlatılmış, dünyanın her köşesinde her türden modern sanatçı için çok cazip bir konu olmuştur. Faust figürü birçok biçime girse de hemen hemen her seferinde "uzun saçlı" konformist olmayan, marjinal bir entelektüel ve kuşkulu bir karakterdir. Tüm versiyonlarda Faust'un, kendi başına dinamik ve son derece çalkantılı bir hayata kavuşan zihinsel enerjisi üzerindeki "kontrolü kaybetmesi"nden sonra trajedi ya da komedi doğmaktadır.

Ortaya çıkışından yaklaşık dört yüzyıl sonra da Faust modern imgelemde yer etmeyi sürdürmektedir. İşte bu yüzden *The New Yorker* dergisi Three Mile Island'daki kazadan hemen sonra yazılan bir anti-nükleer başmakalede Faust'u bilimsel sorumsuzluk ve hayata karşı kayıtsızlığın simgesi olarak kullanmakta: "Uzmanların bizi zorladığı Faustvâri öneri, yanılabilir ellerini sonsuzluğa uzatmalarına izin vermemiz; ki bu kabul edilemez bir şeydir."[1] Bir yandan da, kültür yelpazesinin öteki tarafında Captain America'nın son sayısındaki maceranın konusu da şu: "DOKTOR FAUSTUS'un ... Caniyane Emelleri!" Orson Welles'e benzeyen bu kötü adamı dev bir zeplinle New York semalarında süzülürken görürüz. "Şu anda bizler seyrederken bile," demektedir elleri bağlı ve biçâre iki kurbanına, "benim dâhiyâne zihin gazım zeplinin eksoz sisteminden dışarı yayılıyor. Bir emrimle bu sadık [robotlaştırılmış] Ulusal Güç ajanlarım da şehrin her köşesine bu gazı püskürtüyorlar. New York'daki her erkek, her kadın ve her çocuk benim mutlak ZİHİNSEL KONTROLÜM altına girecek!" Bu ise belâ demektir: Dr. Faustus son ortalığa çıktığında bütün Amerikalıların zihinlerini karıştırmış, onları komşularından bile paranoyak bir biçimde korkmaya, kuşkulanmaya yöneltmiş ve McCarthyciliği yaratmıştı. Bu sefer neler yapa-

1 *The New Yorker*, 9 Nisan 1979, "Talk of the Town", 27-28.

cak kimbilir? Derken emekliye ayrılmış Captain Amerika isteksizce göreve döner ve bu düşman karşısına dikilir. "Ve, ne kadar modası geçmiş görünse de," der 1970'lerin bıkkın okurlarına "ulusum için bunu yapmak zorundayım. Amerika Faust'un eline bir geçti mi bir daha asla özgür insanların ülkesi olamaz!" Sonunda Faustvâri kötü adam alt edildiğinde Hürriyet Abidesi yeniden tebessüm etmeye başlamıştır.[2]

Goethe'nin *Faust*'u tarihsel perspektif zenginliği ve derinliği, moral imgelem, politik bilgi, psikolojik duyarlık ve öngörü bakımlarından diğer tüm örnekleri geride bırakır. Faust mitosunun araştırageldiği, yeni yeni beliren modern özbilincin yepyeni boyutlarını ortaya çıkarmaktadır. Sadece kapsam ve ihtiras yönünden değil özgün tasavvur gücü bakımından da taşıdığı büyük yoğunluk Puşkin'in bu yapıtı "modern hayatın İlyada'sı"[3] diye nitelemesine yol açmıştır. Goethe, Faust teması üzerine çalışmaya 1770'de, yirmi bir yaşındayken başlamış ve altı yıl ara vermeksizin bunun üzerinde durmuştu; ancak 1831'e, ölümünden bir yıl önce ve seksen iki yaşına geldiğinde yapıtın tamamlanmış olduğuna kâni olmuştu, eserinin tamamı ise ölümünden sonra yayımlanabildi.[4] Dolayısıyla, bu yapıt dünya tarihinin en çalkantılı ve devrimci dönemlerinden birinde sürekli gelişme halindeydi. Gücü de büyük ölçüde bu tarihten kaynaklanmaktadır. Goethe'nin kahramanı ve

2 *Captain America*, 236, Marvel Comics, Ağustos 1979. Bu referansı Marc Berman'a borçluyum.

3 Zikreden Georg Lukács, *Goethe and His Age* (Budapeşte, 1947; çev. Robert Anchor, Merlin Press, Londra, 1968, ve Grosset & Dunlap, New York, 1969), 157. Bence bu kitap *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nden sonra Lukács'ın tüm komünist döneminin en iyi ikinci yapıtıdır. *Goethe ve Çağı*'nın okurları bu denemenin o kitapla ne derece diyaloğa giriştiğini farkedeceklerdir.

4 1832'de yayımlanan ve tamamlanmış olduğu varsayılan versiyondan sonra 19. yüzyıl boyunca, çoğu oldukça uzun ve parlak olan parçalar ard arda ortaya çıktı. *Faust*'un yazılış ve yayımının aşamalarının kısa bir tarihçesi için Walter Arndt ve Cyrus Hamlin'in mükemmel eleştirel girişine bakılabilir (Norton, 1976), 346-55. Arndt tarafından tercüme edilen ve Hamlin tarafından redakte edilen bu baskı çok sayıda yardımcı malzeme ve eleştirel deneme içermektedir.

çevresindeki karakterler, Goethe ve çağdaşlarının yaşadığı dünya-tarihsel drama ve travmaların çoğunu büyük bir kişisel yoğunlukta hissetmektedirler; yapıtın tüm devinimi Batı toplumunun büyük çaplı devinimlerini canlandırmaktadır.

Faust, düşünce ve duyarlığı yirminci yüzyıl okurlarının kolayca ayırdedebilecekleri tarzda modern, fakat maddî ve toplumsal koşulları hâlâ Ortaçağa özgü bir dönemde başlar, sanayi devriminin tinsel ve maddî alt üst oluşlarının ortasında sona erer. Bir entelektüelin yalnız odasında, soyutlanmış ve yalıtılmış bir düşünce aleminde başlar; Faust'un düşüncelerinin yardımıyla yarattığı ve bu süreçte onun daha da çok yaratmasını sağlayan dev kuruluşların ve karmaşık örgütlenmelerin hükmettiği kapsamlı bir üretim ve mübadele aleminde biter. Goethe'nin ele aldığı Faust versiyonunda dönüşümün öznesi ve nesnesi olan sadece öykünün kahramanı değil, bütün dünyadır. Goethe'nin *Faust*'u, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında kendine özgü modern bir dünya sistemini ortaya çıkaran süreci dramatik bir tarzda ifade eder.

Goethe'nin Faust'una can veren, onu öncekilerden ayıran, ona zenginlik ve derinliğini sağlayan dirimsel güç, gelişme arzusu diye adlandıracağım güdüdür. Goethe'nin *Faust*'u bu arzuyu Şeytana açıklamaya çalışır; bunu açıklamak o kadar da kolay değildir. Daha önceki Faustlar, ruhlarını kesin ve açıkça tanımlanmış ve hayatın herkesçe arzulanan nimetleri karşılığında satmışlardır: para, cinsellik, başkaları üzerinde erk, şan ve şöhret. Goethe'nin Faust'u da Mephistopheles'den bunları istemektedir, evet, ama tek başına bunlar değildir onun asıl istediği.

> İşitmiyor musun? Aklımdan bile geçmez neşe;
> döne döne sarsılmak, kendimden geçmek
> benim istediğim,
> en kederli aşırılıklar,

Aşkın nefreti ve hayat veren düşkırıklığı.
.... zihnim
bundan böyle hiçbir kedere kapamayacak kendini;
tüm insanlığa düşen neyse,
ben de alacağım payımı, tüm yüreğimle,
taşıyacağım
zirvesinde ruhumun ve en derin kuyularında,
onların mutluluk ve kederlerini göğsümde
biriktireceğim.
ve kendi benliğimi onlarınkine bırakacağım olduğu gibi
tâ ki ben de sonunda onlar kadar yıkılıncaya dek.
(1765-75)[5]

Bu Faust'un kendisi için istediği insan varoluşunun her tarzını, mutluluğu da kederi de içerecek, bunları benliğinin sınırsız büyümesine tabi kılacak dinamik bir süreçtir; benliğin yıkımı bile bu gelişmenin ayrılmaz bir parçası olacaktır.

Goethe'nin *Faust*'undaki en özgün ve verimli düşüncelerden biri de, kültürel özgelişme idealiyle ekonomik gelişme yönündeki gerçek toplumsal devinim arasındaki yakınlıktır. Goethe, arketipik anlamda modern bu iki önkoşulun yerine getirilebilmesi için bu iki tarz gelişmenin birlikte gitmesi, içiçe geçmesi gerektiğine inanır. Modern insanın kendisini dönüştürebilmesinin tek yolu, Faust'la birlikte öğreneceğimiz gibi, içinde yaşadığı bütün fiziksel, toplumsal ve ahlâkî dünyayı bütünüyle, kökten dönüştürmektir. Goethe'nin kahramanı sadece kendindekini değil, ulaştığı herkes ve sonuçta onu çevreleyen tüm dünyadaki bastırılmış, muazzam insanî enerjileri

5 Faust'dan yapılan alıntılarda sayılar dize numaralarını göstermektedir. Burada ve çoğu yerde Walter Kaufmann'ın çevirisini kullandım (New York: Anchor Books, 1962). Bazı yerlerdeyse Arndt'ın yukarıda zikredilen versiyonuyla Louis MacNeice'nin çevirisinden (1951: New York, Oxford University Press, 1961) yararlandım. Bazan da Almanca metinden (*Faust: Eine Tragödie*, ed. Hanns W. Eppelsheimer, München: Deutscher Tascenbuch Verlag, 1962) kendim çevirdim. (Türkçe çeviriyi yaparken Nihat Ülner çevirisinden yararlandık – ç.n.)

özgürleştirdiği için tam bir kahramandır. Ama önayak olduğu büyük gelişmelerin –entelektüel, ahlâkî, ekonomik, toplumsal gelişmelerin– büyük insanî bedelleri olduğu ortaya çıkar. Faust'un şeytanla kurduğu ilişkinin anlamı budur: İnsanî güçler Marx'ın deyimiyle, ancak "yeraltı dünyasının güçleri," tüm insanî denetimin ötesinde korkunç bir güçle patlak veren karanlık ve ürkütücü enerjilerin aracılığıyla geliştirilebilir. Goethe'nin *Faust*'u ilk ve hâlâ en iyi olan *gelişme tragedyasıdır.*

Faust öyküsü üç başkalaşımdan izlenebilir: İlk belirdiğinde bir Hayalci'dir, sonra Mephistopheles'in aracılığıyla bir Aşık'a dönüşür, sonunda, aşk trajedisi bittikten çok sonraysa Geliştirici olarak hayatının doruk noktasına ulaşacaktır.

Birinci başkalaşım: Hayalci

Perde açıldığında[6] Faust'u odasında yalnız başına görürüz. Gecenin geç bir vaktidir ve o kapana kısıldığı hissine kapılmıştır. "Eyvah! Hâlâ bu zindanda mıyım ben? bu kahrolası sessiz duvar deliğinde. ... Her neyse! hâlâ geniş bir dünya var dışarda!" (398-99, 418) Bu sahne bize bir şeyler hatırlatmalıdır. Faust da, geceyarısı kendi kendine konuşan o modern kahramanlar silsilesindendir. Ne var ki bunu yapan genç, çoğunlukla yoksul ama deneyimsiz –daha doğrusu zalim bir toplumun sınıfsal, cinsel ve ırksal engelleri yüzünden deneyimden yoksun bırakılmış– bir kişiliktir. Faust ise hem orta yaşlı (modern edebiyatta ilk orta yaşlı kahramanlardan biridir, ondan sonra Kap-

6 Bu pek doğru değildir. Goethe 1789 ve 1799'da bu ilk sahnenin ("Gece") önüne, toplam 350 dizelik bir Tiyatroda Prelûd ve Gökte Prolog koydu. Her ikisi de, anlaşılan o ki, çerçeve oluşturmak, ilk sahnenin yoğunluğunu dağıtmak, Brecht'in deyimiyle seyirciyle kahramanın özlem ve dürtüleri arasından bir yabancılaşma etkisi yaratmak için tasarlanmıştı. Çoğu sahnelemede çıkarılan güzel fakat kolay unutulur Prelûd bunu başarmaktadır; Tanrı ile Şeytan'ı gösteren unutulmaz Prolog ise yabancılaşma yaratamayıp tam tersine "Gece"nin yoğunlukları için beklevişimizi arttırmaktadır.

tan Ahab gelir herhalde), hem de orta yaşlı bir insanın kendi dünyasında olabileceği ölçüde başarılıdır. Tanınmış ve saygın bir alim, hukukçu, ilahiyatçı, filozof, bilimadamı, profesör ve üniversite yöneticisidir. Etrafı nâdir ve kıymetli kitaplar, elyazmaları, resimler, gravürler ve bilimsel araç gereçle –başarılı bir düşün yaşamının tüm öteberisiyle– çevrili bir halde görürüz onu. Ama ne elde ettiyse boş çıkmıştır, etrafındaki onca şey bir hırdavat yığınından farksızdır. Habire kendi kendine konuşur, hiç yaşamamış olduğunu söyler durur.

Faust'un utkularının ona birer kapan gibi görünmesinin nedeni, o ana kadarki tüm utkularının içe dönük oluşudur. Yıllardır tefekküre dalarak, kitaplar okuyarak, deneyler yaparak, ilaçlar kullanarak –kelimenin tam anlamıyla bir hümanisttir o, insana özgü hiçbir şey ona yabancı değildir– düşünce, duygu ve tasavvur gücünü geliştirmek için elinden gelen her şeyi yapmıştır. Ne var ki zihni büyüdükçe, duyarlılığı derinleştikçe o daha da yalıtılmış, dışarıdaki hayatla –öteki insanlar, doğa, hatta kendi ihtiyaç ve aktif güçleriyle– olan ilişkisi daha zayıflamıştır. Hayatın bütünselliğinden koparak geliştirebilmiştir kültürünü.

Faust'u büyü güçlerini kullanırken görürüz ve olağanüstü bir kozmik görüntü belirir gözleri (ve bizim gözlerimiz) önünde. Ama bu hayal parıltısına bakmaz bile: "Ne görüntü! Ama ah! Yalnızca görüntü!" Tefekkür görüntüleri, ister mistik, ister matematiksel (isterse ikisi birden) olsun, göreni pasif bir seyirci durumunda bırakmaktadır. Faust ise daha dirimsel, daha erotik ve aktif bir dünyayla bağ kurabilmek için çırpınır.

> Seni nerenden kavrayabilirim, sonsuz doğa?
> Ya göğüslerin nerede, yaşamın kaynağı olan
> o göğüslerin...
> Kurumuş gönlümün özlemle yöneldiği.
>
> (455-60)

Zihninin güçleriyse içe doğru dönerek, aslında Faust'a karşı dönmüş ve onun zindanına dönüşmüşlerdir. İç yaşamındaki zenginliği dışa akıtmak, dış dünyada eylemle kendini ifade etmek için bir yol aramaktadır. Büyü kitabının sayfalarını karıştırırken Doğa Ruhu'nun simgesiyle karşılaşır, ve birden,

> Şimdiden güçlerimin yükseldiğini duyumsuyorum,
> Şimdiden şarap içmişçesine ateşlendim,
> Cesaret duyuyorum dünyaya açılmak için,
> Dayanmak için dünyanın bütün keder ve mutluluğuna,
> Geliyor kasırgalarla boğuşmanın cesareti,
> Korkmamanın, gemi batarken çıtırtılarla.
>
> (462-7)

Doğa Ruhu'nu çağırır ve o belirdiğinde onunla yakınlık iddiasında bulunur; ama ruh güler ona ve kozmik özlemlerine, sonra da kendi düzeyinde bir ruh bulmasını söyler. Doğa Ruhu gözden kaybolup gitmeden önce onu izleyen yüzyılların kültüründe derin bir tını bırakacak alaycı bir sıfat yöneltir ona: *Übermensch*, "Üstinsan." Bu simgenin geçirdiği başkalaşım hakkında cilt cilt kitap yazmak mümkün; ancak, burada önemli olan bu kavramın ilk olarak ortaya çıktığı metafizik ve ahlâkî bağlamdır. Goethe *Übermensch* terimini modern insanın titanik hırslarını değil bu hırsların çoğu kez yanlış yönlendirildiğini belirtmek için ortaya atmıştır. Goethe'nin Doğa Ruhu Faust'a demektedir ki, bunun yerine bir *Mensch* –hakiki bir insan– olmaya neden çalışmıyorsun.

Faust'un sorunları kişisel sorunlar değildir; bu sorunlar Fransız Devrimi ile Sanayi Devrimi öncesinde tüm Avrupa toplumlarını kıpırdatan daha büyük gerilimleri dramatize etmektedir. Modern Avrupa'nın başlangıcında ortaya çıkan toplumsal işbölümü, Rönesans ve Reformasyon'dan Goethe'nin yaşadığı çağa gelene dek görece bağımsız kültür ve fikir üreticilerinden oluşan geniş bir sınıf doğurmuştur. Bu sa-

nat, bilim, hukuk ve felsefe uzmanları üç yüzyıl boyunca parlak ve dinamik bir modern kültür yaratmışlardır. Gelgelelim bu modern kültürün yaşamasını ve canlı kalmasını sağlayan bu işbölümü bir yandan da onun yeni keşif ve perspektiflerini, potansiyel zenginlik ve verimliliğini çevresindeki dünyadan koparmıştır. Faust, Klasik ve Ortaçağların sınırlarını kat kat aşan bir menzil ve derinlikte insanî arzular ve düşleri açığa çıkarmış bir kültür içinde yer almakta ve ona katkıda bulunmaktadır. Bir yandan da hâlâ Ortaçağa özgü, feodal kabuk içinde kalmış durgun ve kapalı bir toplumun parçasıdır. Lonca tarzı uzmanlaşma gibi biçimler onu ve düşüncelerini kapalı tutmaktadır. Durgun bir toplumun içindeki dinamik bir kültürün taşıyıcısı olarak, iç ve dış hayat arasında parçalanmaktadır. Goethe'nin, *Faust*'u tamamladığı 60 yıl içinde entelektüeller yalıtılmışlıklarını aşmak için son derece çarpıcı yeni yöntemler bulacaklardır. Bu yıllar Batı'da yeni bir toplumsal işbölümünün ve onunla birlikte düşünceyle politik ve toplumsal hayat arasında yeni bir ilişkinin –serüvenci ve birazdan göreceğimiz gibi trajik bir ilişkinin– doğuşuna tanık olacaktır.

Goethe'nin *Faust*'da tasvir ettiği bu bölünme, Avrupa toplumunun her köşesine nüfuz etmiştir ve daha sonra uluslararası romantizmin başlıca kaynaklarından birini oluşturacaktır. Ama toplumsal, ekonomik ve politik bakımdan "azgelişmiş" ülkelerde daha özel bir tını bırakmıştı bu. Goethe'nin çağında yaşayan Alman aydınları toplumlarını İngiltere, Fransa ve büyüyen Amerika ile kıyaslayıp "azgelişmiş" gören ilk aydınlardı. Bu "azgelişmişlik" kimliği kimi zaman bir utanç, kimi zaman (Alman romantik muhafazakârlığında olduğu gibi) bir gurur kaynağı, çoğu zamansa ikisinin gevşek bir karışımıydı. Bu karışım ileride ayrıntılarıyla inceleyeceğimiz gibi 19. yüzyıl Rusya'sında da ortaya çıkacaktır. 20. yüzyılda Üçüncü Dünya aydınları, geri toplumlardaki *avant-gar-*

de kültürlerin taşıyıcıları bu Faustvâri bölünmeyi özel bir yoğunlukla yaşamışlardır. İç kaygıları çoğu kez devrimci tasavvurlar, eylemler ve yaratılar doğurmuştur – tıpkı Goethe'nin Faust'u için *İkinci Kısım*'ın sonunda olduğu gibi. Ama bunların çaresizlik ve umutsuzluğun çıkmaz sokağına götürdüğü de pek vâkidir – tıpkı Faust'un "gece"nin derin yalnızlığında ilk kapıldığı duygular gibi.

Faust gece vakti bir başına otururken içe dönüklüğünün kuyusu daha karanlıklaşır, daha derinleşir ve sonunda intihara, kendini kendi iç uzamının dönüştüğü mezara kesin olarak gömmeye karar verir. Bir zehir şişesi çıkarır. Ama tam bu en karanlık olumsuzlama anında Goethe onu kurtarır; ışıkla ve olumlamayla doldurur. Bütün oda sarsılır, dışarıda çanlar gürültüyle çalmaktadır, güneş doğar ve büyük melekler korosu ilâhiye başlar. Paskalya bayramıdır. "Dirildi İsa, çürümenin kucağından," diye haykırırlar. "Çözün bağlarınızı sevinçle!" Melekler gümbür gümbür ilâhilerini söylemeyi sürdürürler, zehir şişesi bu lanetlenmiş adamın elinden düşer ve hayatı kurtulur. Bu mucize birçok okura basit bir numara, keyfi bir *deus ex machina* gibi gelmiştir; oysa, göründüğünden çok daha karmaşıktır. Goethe'nin Faust'unu kurtaran İsa değildir; kulağına çalınan sözlerin apaçık Hıristiyan içeriğine güler geçer. Onu etkileyen başka bir şeydir.

> Gençliğimden beri tanış olduğum bu tını,
> Beni şimdi yaşama geri çağırıyor.
> (769-70)

Bu çanlar, tıpkı bir asır sonra Proust ve Freud'un inceleyeceği görünüşte rastlantısal, ama anlamlı görüntü ve sesler gibi, Faust'un, çocukluğunun gömülüp gitmiş yaşamı ile bağlantı kurmasını sağlar. Anılarının setleri yıkılır, yitik duyguları dalga dalga gelir –aşk, arzu, acı, birlik– ve yetişkin yaşamının onu unutmaya zorladığı çocukluğunun derinliklerine

gömülür. Kendini akıntıya teslim etmiş boğulan bir adam gibi varlığının yitik bir boyutuna elinde olmadan açmış ve böylece onu yenileyecek enerji kaynaklarıyla bağlantı kurmuştur. Çocukluğunda Paskalya çanlarının onu coşku ve hasretle ağlattığını hatırlayarak, büyüdüğünden beri ilk kez yeniden ağladığını farkeder. Artık akış bir çağlayan gibi dolup taşar ve çalışma odasının mağarasından günışığına çıkar: Duygularının en derin kaynaklarıyla bağlantı kurmuş, dışarıdaki dünyada yeni bir hayata hazır olmuştur artık.[7]

1799 ya da 1800'de yazılan ve 1808'de yayımlanan Faust'un yeniden doğum anı, Avrupa Romantizmi'nin en üst noktalarından biridir. (Goethe'nin *Faust*'unda bunlardan birkaçı bulunmaktadır ve bazılarını inceleyeceğiz.) Bu sahnenin 20. yüzyıl modernist sanat ve düşüncesinin en büyük gelişmelerini haber verdiğini göstermek kolay: En belirgin bağlantı Freud, Proust ve onların çeşitli izleyicileriyle olan bağlantıdır. Ama Faust'un çocukluğu yeniden keşfinin başka bir önemli temayla ve *Faust İkinci Kısım*'ın temasıyla, yani, modernleşme temasıyla ne gibi bir bağlantısı olduğu belki gözden kaçabilir. Öyle ki 19. ve 20. yüzyıl yazarlarının çoğu Faust'un son başkalaşımını, bir endüstriyel geliştirici olma rolünü burada keşfettiği duygusal özgürlüğün olumsuzlaması olarak görürler. Burke'den D. H. Lawrence'a tüm radikal-muhafazakâr gelenek endüstrinin gelişmesini duygunun gelişmesinin kökten olumsuzlaması olarak görmektedir.[8] Goet-

---

7 Ernst Schahtel'in güzel denemesi "Memory and Childhood Amnesia" Faust'un çanları gibi deneyimlerin yetişkinlerin yaşamlarında neden böylesine mucizevi ve büyülü etkiler yapabildiğini açıklamaktadır. 1947 tarihli bu deneme Schachtel'in *Metamorphosis: On the Development of Affect, Perception, Attention and Memory* (Basic Books, 1959) adlı kitabının son bölümünü oluşturmaktadır. s. 279-322, özellikle 307 ve devamı.

8 Bu gelenek eleştirel olmamakla birlikte duyarlı ve sempatik bir yaklaşımla Raymond Williams'ın *Culture and Society, 1780-1950* (1958; Anchor Books, 1960) adlı kitabında canlandırılmaktadır.

he'nin tasavvurunda ise Romantik sanat ve düşüncenin psişik kopuşları –özellikle çocukluk duygularının yeniden keşfi– toplumsal yeniden inşa projesi için gerekli kudret ve enerjiyi doğuracak muazzam bir insanî enerjiyi serbestleştirmektedir. İşte, Faust'un –ve Faust'un– gelişimi açısından çan sahnesinin önemi, Romantik psişik özgürleşme projesinin modernleşmenin tarihsel süreci içindeki yerini açığa vurmasında yatmaktadır.

İlk başta, Faust dünyaya geri dönme arzusuna kapılır. Paskalya Bayramıdır ve binlerce insan bu kısa, güneşli anın tadını çıkarmak için şehir kapılarından dışarı taşmaktadır. Faust kalabalığa karışır –tüm yetişkin yaşamı boyunca uzak durduğu kalabalığa– ve onun canlılığı, renk ve insan çeşitliliğiyle hayat dolduğunu hisseder. Hayatın – bahardaki, Paskalya Bayramı'ndaki ilahî hayatın, tatil gününün kamusal coşkusu içindeki insanî ve toplumsal hayatın (en çarpıcı biçimiyle de ezilen alt sınıfların hayatının), çocukluğa dönüşün duygusal hayatının güzel, lirik bir kutsanışını sunar bize (903-40). O anda kendi içe kapalı, batını acı ve tutkularıyla çevresindeki yoksul kent emekçilerinin acı ve tutkuları arasında bir bağlantı olduğunu hisseder. Çok geçmeden, kalabalık arasından tek tek insanlar çıkar ortaya; Faust'u yıllardır görmemiş olmalarına rağmen tanırlar, coşkuyla selamlarlar ve birkaç laf etmek, eski günleri yadetmek için yanına gelirler. Onların anıları, Faust'un yaşamının gömülü kalmış başka bir boyutunu açar bize. Doktor Faust'un kariyerine bir tıp doktoru olarak başladığını, semtin yoksul halkına bakan ve halk sağlığıyla uğraşan bir hekimin oğlu olduğunu öğreniriz. İlk başta eski mahallesine döndüğü için mutlu, onunla birlikte büyümüş insanların vefasından ötürü şükran doludur. Ama çok geçmeden içi kararır, anıları canlandıkça eski evini neden terkettiğini hatırlar. Babasının yaptıklarının aslında cahilce zırvalar olduğunu hatırlar. Tıbbı geleneksel bir Ortaçağ zana-

ati gibi uygulamış, körü körüne, rastgele işler yapmışlardır. Halk onları sevse de aslında kurtardıklarından çok sayıda insanı öldürmüş olduklarını bilmektedir ve bastırdığı suçluluk duygusu yeniden canlanır. Bu yazgısal mirastan kurtulmak için halktan ve her türlü pratik çalışmadan uzaklaştığını; yalnızlık içindeki zihinsel arayışına, hem bilgi hem de yalıtılmış bir yalnızlık doğuran, bir gece önce onu neredeyse ölüme götürecek olan arayışa çekildiğini hatırlar.

Faust güne yeni bir umutla başlamıştı, ama sonuçta yeni bir umutsuzluk içinde bulur kendini. Çocukluk yuvasının dışa kapalı rahatlığına sığınamayacağını bilmektedir. Ama artık yuvasından yıllardır olduğu gibi uzak kalamayacağının da farkındadır. Halkla birlikteki hayatın –somut bir cemaatin içindeki gündelik hayatın– katılık ve sıcaklığıyla kafasında yer alan zihinsel ve kültürel devrim arasında bir bağlantı kurması gerekmektedir. Meşhur deyişinin temeli budur: "İki ruh yaşıyor içimde." Boşluk içinde ışıldayan, bedenden yoksun bir zihin olarak yaşamayı sürdüremeyecektir; terkettiği dünyada kafası boş olarak yaşamayı da sürdüremez artık. Serüvenci ruhuna atılım ve büyüme sağlayacak bir tarzda topluma katılmak zorundadır. Ama bu kutupları bir araya getirmek, böyle bir sentezi hayata geçirmek için "yeraltı dünyasının güçleri" gerekecektir.

Faust peşinde koştuğu sentezi gerçekleştirmek için tümüyle yeni bir dizi paradoksa; hem modern tin, hem de modern ekonomi için hayati önem taşıyan paradokslara kucak açacaktır. Goethe'nin Mephistopheles'i bu paradoksların efendisi olarak bedene bürünür – geleneksel Hıristiyan inancındaki yalanların babası rolünün modern bir uzantısıdır bu. Tipik Goethe tarzı bir ironiyle, tam da Faust'un Tanrı'ya en yakın olduğu anda görünür ona. Faust tekrar çalışma odasına dönmüş ve insanlık durumu üzerinde tefekküre dalmıştır. İncil'i açıp Yoanna'yı okumaya başlar. "Başlangıçta Kelâm vardı."

Bu başlangıcı kozmik bakımdan yetersiz bulur. Bir alternatif arar ve sonunda yeni bir başlangıç seçip yazar. "Başlangıçta Eylem vardı." Kendini eylemle, dünyanın ilk yaratılışı edimiyle tanımlayan Tanrı fikri üzerinde düşünceye dalar. Bu Tanrı'nın ruhu ve gücü karşısında coşkuya kapılır. Yaratıcı dünyevi eyleme uğruna hayatını feda etmeye hazır olduğunu ilan eder. Onun Tanrısı, kendini gökleri ve yeryüzünü yaratarak tanımlayan ve yüceliğini böylece kanıtlayan Eski Ahit'in, Tekvin Kitabı'nın Tanrısı olacaktır.*

İşte bu noktada –Faust'un yeni keşfinin anlamını ortaya koymak ve ona tasavvur ettiği Tanrı'yı taklit edebilecek güç vermek için– şeytan ortaya çıkar. Mephistopheles görevinin, sadece yaratıcılığın değil aynı zamanda kutsallığın da karanlık yanını kişileştirmek olduğunu söyler ona. Musevi-Hıristiyan yaratılış mitosunun altında yatanları açıklar: Faust Tanrı'mn dünyayı "hiçlik"den yarattığına inanacak kadar saf mıdır? Hiçlikten sadece hiçlik doğar: Ancak "sizlerin günah ve yokoluş dedikleriniz kısacası kötülük" sayesinde sürebilir

(*) Eski ve Yeni Ahit'in Tanrıları, Kelâm'ın Tanrısı ve Eylemin Tanrısı arasındaki çelişki 19. yüzyıl Alman kültüründe oldukça önemli sembolik bir rol oynadı. Alman yazar ve düşünürleri Goethe ve Schiller'den Rilke ve Brecht'e dek eklemlenerek ifadesini bulan bu çelişki, gerçekte Almanya'nın modernleşmesi üzerine örtük bir tartışmaydı: Alman toplumu kendini "Yahudice" bir maddi ve pratik eylemlilik içine, yani İngiltere, Fransa ve Amerika'da olduğu gibi liberal siyasal reformların da eşlik ettiği bir ekonomik gelişme ve inşa sürecine mi kaptırmalıdır? Ya da, seçenek olarak, kendini bu tür "dünyevi" meselelerden uzak tutarak, içe dönük bir "Alman-Hıristiyan" yaşam biçimini mi beslemelidir? Alman felsefesi ve Yahudi karşıtlığı, 19. yüzyıl Yahudi cemaatini hem Eski Ahit'le hem de modern eylemcilik ve dünyevilik tarzlarıyla eşitleyen bir sembolizm bağlamında anlaşılmalıdır. Marx, *Feuerbach Üzerine Tezler*'in (1845) ilkinde, köktenci humanist Feuerbach'la onun gerici "Alman-Hıristiyan" karşıtları arasındaki benzerliğe işaret eder: her iki taraf da "yalnızca teorik tutumu doğru insan tutumu, pratiği ise kirli– Yahudi tarzı olarak algılar"– yani, dünyayı yaratarak ellerini kirleten Yahudi Tanrı'nın tarzı.

Marx'ın Yazgısı'nda (Princeton, 1978, s. 112-19) Jerrold Seigel Yahudilikle Marx'ın düşüncesindeki pratik yaşamın benzerliği üzerine sezgisel bir tartışma sunar. Şimdi yapılması gerekense, bu sembolizmin modern Alman tarihi bağlamında izini sürmektir.

her türlü yaratılış. (Tanrı da dünyayı yaratarak "gece Ana'nın eski erk ve alemini elinden almıştır".) Şöyle der Mephisto:

> Hep yadsıyan o ruhum ben!
> Çünkü oluşan her şey,
> Yok olmayı hak eder...

Ama bir yandan da, "hep kötüyü istediği halde iyiyi yaratan o gücün bir parçası"dır. (1335 ve devamı). Paradoksal biçimde, Tanrı'nın yaratıcı istem ve eylemi kozmik olarak ne denli yıkıcı ise, şeytani yıkım şehveti de aslında o denli yaratıcıdır. Faust ancak bu yıkıcı güçlerle iş görerek dünyada bir şey yaratmaya muktedir olabilecektir: Ancak şeytanla birlikte çalışarak ve "hep kötüyü" isteyerek Tanrı'nın yanında yer alabilir ve "iyiyi yaratabilir." Cennete giden yol kötü niyetlerle döşelidir. Yaratıcılığın tüm güçlerini toplamak için uğraşıp duran Faust, şimdi onun yerine yıkım gücüyle yüzyüze bulur kendini. Paradokslar daha da derinleşir: Her şeyin geçip gitmesine, yeni yaratışlara yolaçmak için o ana kadar yaratılmış olan her şeyin –hatta gelecekte de yaratabileceklerinin– yıkımını kabullenmeye hazır olmadığı sürece hiçbir şey yaratamayacaktır. Modern insanın hareket edebilmek ve yaşayabilmek için kucaklamak zorunda olduğu diyalektiktir bu; ve kısa sürede yayılıp modern ekonomi, devlet ve toplumu bütünüyle hareket ettirecek diyalektiktir.*

(*) Lukács, *Goethe and His Age*'de (Goethe ve Çağı'nda, s. 197-200) "hayır ve şer"in (*good and evil*) diyalektiğinin bu yeni biçiminin ilk kez, kapitalizmin gelişmesini derinlemesine gözleyenler tarafından algılandığını" iddia eder. Lukács, *Fable of the Bees* (Arıların Masalı, 1714) adlı eserinde, özel alandaki çürümenin –bilhassa *hırsa dayalı ekonomik* çürümenin– eğer herkes tarafından izlenirse, kamusal erdemi yaratacağını öne süren Bernard de Mandeville'e özel bir önem atfeder. Başka yerde olduğu gibi burada da, Lukács, Faustvâri trajedinin somut ekonomik ve toplumsal bağlamını vurgulamakta haklıdır. Ancak, bana göre bu bağlamı oldukça dar, salt kapitalist bir mesele olarak tanımlarken yanılmaktadır. Benim bakışaçımsa, *bütün* modern girişim ve yaratıcılık biçimlerindeki karşıtlık ve trajediyi vurgulamaktadır.

Faust'un korku ve endişeleri güçlüdür. Yıllar önce babasıyla birlikte bilmeden insanları öldürdükleri için hekimliği bırakmakla kalmayıp her tür pratik etkinlikten de çekildiği hatırlatılır. Mephistopheles yaratmanın zayiatı yüzünden kendisini suçlamamasını söylemektedir, çünkü hayatın akışı tam da böyledir. Yıkıcılığı, ilahi yaratıcılıktan aldığın payın bir parçası olarak kabullen ki suçluluk duygusunu bir kenara bırakıp özgürce hareket edebilesin. "Bunu Yap*malı* mıyım?" gibi ahlâkî sorularla kafanı meşgul etmene gerek yok artık. Özgelişme yoluna açılan tek soru "*Nasıl* Yapmalı?" sorusudur. Başlangıç için Mephistopheles nasıl yapılacağını gösterecektir Faust'a; sonra da kahraman yaşadıkça ve büyüdükçe kendi başına yapmasını öğrenecektir.

> Nasıl yapmalı? Mephisto hemen birkaç öğüt verir:
> Cellat aşkına! Senin değil mi,
> Ellerin ve ayakların,
> Kafan ve kaba etlerin;
> Bunun yanısıra,
> Taze taze tadına baktıklarımı,
> Kendime katmış sayılmaz mıyım?
> Eğer altı beygirin parasını,
> Verebilecek durumdaysam,
> Onların gücü benim olmaz mı?
> Sanki yirmidört bacağım varmış gibi,
> Koşar dururum ve hiçbir şey eksilmez,
> Onurlu bir adam olmamdan.
>
> (1820-28, s. 73)

Para hayati bir araç olarak iş görecektir. Lukács'ın dediği gibi "insanın bir uzantısı olarak, insanlar ve koşullar üzerindeki gücü olarak"; "insan eyleminin çağının büyülü bir biçimde genişlemesinin aracı" olarak. Burada Faust'un gelişmesinde en önemli etkenlerden birinin kapitalizm olduğu

açıktır.[9] Ama Mephisto tarzı birkaç tema daha vardır ki kapitalizmin sınırlarının ötesine uzanmaktadır. Birincisi, ilk dizelerde ortaya atılan, insan bedeni ve zihninin ve tüm yeteneklerinin dolaysız uygulama araçları veya uzun dönemli gelişme kaynakları olarak *kullanılmaları* fikri. Beden ve ruh azami bir gelir amacıyla kullanılacaktır – parasal gelir değil ama deneyim, yoğunluk, hayatın hissedilmesi, eylem, yaratıcılık olarak. Faust bu amaçlara ulaşmak için parayı seve seve kullanacaktır (Mephisto'nun sağladığı parayı). Ama para birikimi kendi başına bu amaçlardan biri değildir. Bir tür simgesel kapitalist olacaktır o, ama durmaksızın tedavüle soktuğu ve habire arttırmaya çalıştığı sermayesi bizzat kendisidir. Böylece, amaçları hiçbir şekilde kapitalizmin sınırları içinde akamayan bir karmaşıklık ve muğlaklık kazanmaktadır. Faust şöyle der:

> ...gönlüm,
> Kendini bundan böyle,
> Hiçbir kedere kapamayacaktır;
> Bütün insanlığın kaderi neyse,
> Tüm benliğimle tatmak dileğim;
> En yüksekte ve en derinde ne varsa,
> Kavramak istiyorum tinimle;
> İnsanların mutluluk ve kederini,
> Gönlümde üstüste yığıp bendeki beni,
> Onların benliğine eşit kılmak,
> Ve sonunda onlar gibi,
> Yıkılmak istiyorum ben de.

Burada, en sarsıcı insanî kaybı bile psişik kazanç ve büyüme kaynağına dönüştüren bir özgelişim ekonomisinin orta-

9 Lukács, burada, Marx'ın yukarıdaki Faust pasajıyla Atinalı Timon'daki benzer bir pasajdan hareketle yazdığı en parlak gençlik denemelerinden biri olan "Burjuva Toplumunda Paranın Gücü" (1844) adlı yazısından yararlanmaktadır. Bu deneme için bkz. *Marx-Engels Reader*, çev. Martin Milligan, 101-05.

ya çıktığını görüyoruz.

Mephisto'nun iktisadı daha kaba, daha alışılmış, kapitalist ekonominin bayağılıklarına daha bir yakındır. Ama Faust'un satın almasını istediği deneyimlerde burjuvaziye özgü bir şey yoktur aslında. "Altı beygir"den sözeden dizelerde Mephisto'nun perspektifinde en değerli metaın *hız* olduğunu ileri sürer. Her şeyden önce, hızın yararları vardır: dünyada büyük işler yapmak isteyen herkes hızlı hareket etmelidir. Dahası, hız kendine özgü bir cinsel *aura* (hâle) da yaratır. Faust ne kadar hızlı "koşturursa" o kadar "gerçek erkek" –daha erkeksi, daha seksi– olacaktır. Para, hız, cinsellik ve erkin birbirine eşitlenmesi hiç de kapitalizmle sınırlı değildir. 20. yüzyıl sosyalizminin kollektif mistiği ve Üçüncü Dünyanın popülist mitolojileri içinde de aynı derecede önem taşımaktadır: İşte, büyük meydanlardaki, çöküşe giden, aciz batıyı ele geçirmeye hazırlanan hareket halindeki yığmları resmeden kocaman posterler ve heykeller. Bu özlemler, modernleşmeyi yürüten ideolojiye bakılmaksızın evrensel açıdan moderndir. Her bir parçamızı ve herkesin her parçasını kullanma, kendimizi ve ötekileri olabildiğince ileriye itme şeklindeki Faustvâri itkiler de evrensel olarak moderndir.

Burada evrensel açıdan modern bir soru daha var. Sonunda varacağımız yer neresidir? Bir noktada, pazarlık ettiği noktada Faust, asıl önemli olan şeyin hareketi sürdürmek olduğunu hisseder. "Hıza karşı durursam eğer, bir köleye dönüşmeliyim" (1692-1712); durmak istediği anda –halinden memnun olsa bile– ruhunu şeytana teslim etmeye razı olacaktır. "Zamanın uğultularına" atılma, kendini "olayların akışına bırakma" fırsatını coşkuyla kabullenir ve önemli olanın sonuç değil süreç olduğunu söyler. "Ancak eylemlerinde dur durak bilmeyenler, kendilerini erkekten sayabilirler." (1755-60, s. 70-71). Yine de, biraz sonra ne tür bir erkek olduğunu kanıtlaması gerektiğinden endişe duymaya

başlayacaktır. İnsan hayatında bir tür nihaî amaç olmalıdır. Dahası:

> Ben neyim peki, imkânı yoksa,
> Bütün düşüncelerin dönüp dolaştığı,
> İnsanlık tacını elde etmenin?
> (1802-1805, s. 72)

Mephisto tipik olarak üstü örtülü ve muğlak bir şekilde yanıt verir ona: "Her kimsen hep osun." Faust bu ikircimi dışarıya, kendisiyle birlikte gittiği dünyaya taşır.

İkinci başkalaşım: Âşık

19. yüzyıl boyunca, *Faust*'un *Birinci Kısım*'ının sonundaki "Gretchen trajedisi" yapıtın özü olarak görüldü; çağlar boyunca gelmiş geçmiş en büyük aşk hikâyelerinden birisi diye nitelendi ve böyle anıldı. Çağdaş okur ve seyircilerse, tam da atalarımıza onu sevdiren nedenlerden ötürü bu hikâyeye şüpheyle bakma, kabullenmeme eğilimindeler. Goethe'nin kadın kahramanı gerçek –ya da ilginç– olamayacak denli iyi ve basit görünmektedir. Yalın masumiyeti ve lekesiz saflığı trajediden çok duygusal melodramlara yakışmaktadır. Ancak ben, Gretchen'in görülegeldiğinden daha dinamik, ilginç ve gerçekten trajedik bir kişilik olduğunu ileri süreceğim. Onun derinlik ve gücü, Goethe'nin *Faust*'unu bir gelişme öyküsü ve trajedisi olarak ele aldığımızda daha belirginleşecektir. Trajedinin bu parçasında üç ana kahraman sözkonusudur. Gretchen, Faust ve "küçük dünya" – Gretchen'in ortaya çıktığı küçük sofu kasabanın kapalı dünyası. Faust'un da çocukluk dünyasıdır bu, en derin umutsuzluk anında, onun çanlarıyla hayata dönmüş olsa da ilk başkalaşımında bir türlü uyum gösteremediği dünyadır; ve son başkalaşımda tümüyle yokedeceği dünyadır. Şu anda, ikinci başkalaşımı sırasında

bu dünyayla aktif biçimde karşı karşıya gelmenin, onunla etkileşmenin bir yolunu bulacaktır; bir yandan da, Gretchen'in tamamen kendine özgü yollarla eylem ve etkileşime geçmesini sağlayacaktır. Bu aşk macerası modern arzu ve duyarlıkların geleneksel bir dünya üzerindeki –hem patlayıcı hem de patlatıcı– trajik etkisini dramatize edecektir.

Öykünün sonundaki trajediye eğilmeden önce en başından beri süregelen bir ironiyi kavramamız gerekiyor: Faust şeytanla birlikte çalışarak daha iyi bir insan olur. Goethe'nin bunu nasıl yaptığı incelenmeye değerdir. Bir tür yeniden doğum yaşayan çoğu orta yaşlı insan gibi Faust da yeni güçlerini, ilk önce erotik güçler olarak hisseder; ilk kez yaşamayı ve eyleme geçmeyi öğrendiği alan, erotik hayattır. Bir süre sonra Mephisto'yla birlikte olan Faust etkileyici ve heyecan verici bir kişiliğe dönüşür. Bu değişikliklerin bazıları yapay yollarla elde edilmiştir: Şık ve gösterişli giysiler (daha önceleri görünüşe hiç dikkat etmemiştir; şimdiye kadar tüm geliri kitaplara, araç gereçlere gitmiştir) ve Cadı Mutfağı'ndan gelen ilaçlar sayesinde Faust otuz yaş genç görünmekte ve kendini öyle hissetmektedir. (Bu sonuncusu 1960'ları yaşamış olanlar –özellikle orta yaştakiler– için çok şey ifade edecektir.)

Bunların yanında, Faust'un toplumsal statü ve rolü de önemli ölçüde değişmiştir: Hazır para ve hareket imkânı sayesinde artık akademik hayattan uzaklaşabilir (yıllardır bunu düşlediğini söylemektedir) ve marjinalliği ile gizemli ve romantik bir kişiliğe dönüşen gezgin ve yakışıklı bir yabancı kimliğiyle dünyayı dolaşabilir. Ama Şeytanın armağanlarından en önemlisi en az yapay, en derin ve en kalıcı olanıdır. Faust'un "kendisine güvenmesi"ni sağlar. Faust bunu öğrendikten sonra kendi parıltısı ve enerjisinin de katkısıyla kadınların ayaklarını yerden kesecek bir çekicilik ve özgüvenle dolup taşar. Carlyle ve G. H. Lewes (Goethe'nin ilk önemli biyografisinin yazarı ve George Eliot'un sevgilisi) gibi Victo-

ria devri ahlakçıları, bu başkalaşım karşısında yüzlerini buruşturup okurlara nihâi aşkınlık uğruna buna katlanılmasını salık verirler. Ama Faust'un dönüşümü hakkında Goethe'nin kendi görüşü çok daha olumlayıcıdır. Mephisto, artık çekicilik, para ve araç gerece sahip olan Faust'u bir Don Juan olmaya zorlasa da, o bunu yapmayacaktır. Bedenler ve ruhlarla, hem kendisinin, hem de başka insanların bedenleri ve ruhlarıyla oyun oynamayacak kadar ciddi bir insandır o. Hatta artık eskisinden de ciddidir, çünkü ilgi alanı genişlemiştir. Giderek kendi içine kapanan bir hayattan sonra birden başka insanlara ilgi duyduğunu, onların duygu ve ihtiyaçlarına karşı duyarlı ve sadece cinselliğe değil, aşka da hazır olduğunu farkeder. Yaşadığı gerçek ve takdir edilesi insanî büyümeyi göremezsek, bu büyümenin insanî bedellerini de anlayamayız.

Düşünsel açıdan içinde yetiştiği geleneksel dünyadan kopmuş ama fiziksel açıdan hâlâ onun pençesinde olan bir Faust ile başlamıştık. Derken, Mephisto ve onun parası sayesinde fiziksel ve tinsel özgürlüğe kavuşabilmişti. Şimdiyse "küçük dünya"dan açıkça kopmuştur; bir yabancı olarak dönebilir oraya, özgürleşmiş perspektifiyle onu inceleyebilir – ve de ne ironidir ki sevebilir de. Gretchen –Faust'un ilk ilişki kurduğu sıradan insan, sonra ilk aşkı, sonunda da ilk kurbanı olan genç kız– her şeyden önce geride bıraktığı ve yitirdiği dünyada en güzel olan şeylerin simgesi olarak etkiler onu. Onun çocuksu masumiyetinden, taşralı yalınlığından, Hıristiyan uysallığından etkilenir.

Bir sahnede (2679-2804, s. 110 ve devamı) Faust kızın odasında, yoksul bir ailenin kulübesindeki düzenli, ama eski püskü odada gezinmekte ve ona gizli bir hediye bırakmaya hazırlanmaktadır. Eşyaları hayranlıkla inceler, odayı bir "mâbed", kulübeyi "cennetin bir krallığı", oturduğu koltuğu "bir kral tahtı" olarak kutsar.

Etraf sessizliği soluyor,
Düzen ve doyumu.
Bu fakirlikte ne bolluk!
Ne mutluluk bu zindanda
(2691-94, s. 110)

Faust'un dikizci eğlencesi bizler için son derece rahatsız edicidir. Çünkü –o noktada onun bilemediği yollardan– biliriz ki kızın odasına (bedenine, yaşamına diye okuyun) duyduğu bağlılık bir planın parçası, onu yokedecek bir sürecin ilk adımıdır. Faust'un herhangi bir kötü niyeti yoktur, ama ancak kızın huzurlu dünyasını sarsarak onun sevgisini kazanabilecek ve kendi sevgisini ifade edebilecektir. Öte yandan kız, sandığı kadar rahat olsaydı onun dünyasını yıkması da mümkün olmazdı. Aslında Gretchen'in de bu odada, memnuniyetsizliğini ifade edecek kelime dağarcığından yoksun olsa da, en az çalışma odasındaki Faust kadar huzursuz olduğunu görürüz. Bu iç huzursuzluk olmasa Faust için erişilmez olurdu o; Faust'un ona sunacağı hiçbir şey olamazdı. Tâ başından halim selim ruhlar olsalardı trajik romansları da ortaya çıkamazdı.

Gretchen içeri girer, garip duygular içindedir, kendi kendine aşk ve ölüme dair ürkütücü bir şarkı mırıldanmaktadır. Derken armağanları farkeder. Mephisto'nun Faust için yarattığı mücevherlerdir bunlar; mücevherleri takınır ve aynada kendini seyreder. Kendi kendine hayallere dalmışken, dünyada olup bitenlerden Faust'dan çok daha haberli olduğunu görürüz. Yoksul kızlara pahalı armağanlar veren adamları, neyin peşinde olduklarını ve bu hikâyenin çoğu zaman nasıl sona erdiğini gayet iyi bilmektedir. Etraftaki yoksul insanların böyle şeylere nasıl imrendiklerini de çok iyi bilir. Hayatın acı bir cilvesidir ki, bu biçâre kasabayı sarıp sarmalayan o sofu ahlakçılık havasına rağmen, zengin bir adamın metresi karnı aç bir azizeden daha çok saygı görmektedir. "Altın, ona bağlıdır

her şey, / Herkesin gözü ondadır. / Bizim gibilere de yazık olur!" (2802-4, s. 115). Yine de, tüm çekingenliğine karşın gerçek ve sahiden değerli bir şeyler olmaktadır ona. Şimdiye kadar kimse ona bir şey vermemiştir; para kadar aşktan da yoksun yaşamıştır; kendini hediyelere veya hediyelerin simgelediği duygulara layık görmemiştir hiç. Şimdiyse, –belki de hayatında ilk kez– aynada kendini seyrederken içinde bir devrim gerçekleşir. Birden kendi hakkında düşünmeye başlar; farklı olma, kendini değiştirme *–geliştirme–* imkânını farkeder. Şimdiye kadar bulunduğu yerde rahat etmiş olsa bile bir daha bu dünyaya ayak uydurabilmesi imkânsızdır artık.

İlişkileri ilerledikçe Gretchen hem arzulandığını hem de sevildiğini hissetmeyi, hem arzu hem de sevgi dolu olmayı öğrenir. Hızla yeni bir benlik hissi geliştirmeye zorlanmaktadır. Zeki olmadığından yakınır. Faust bunun önemli olmadığını söyler ona. Onu, "doğanın armağanlarının en yücesi", bu tatlı tevazusundan ötürü sevmektedir. Ama gerçekte, Goethe giderek daha zeki olmayı öğretir Gretchen'e; çünkü ancak zekâsıyla başedebilir yaşamakta olduğu duygusal sarsıntılarla. Masumiyeti –sadece bekâreti değil, çok daha önemlisi, saflığı da– son bulmalıdır. Çünkü ailesinin, komşularının, rahiplerin gözetimine, dışa kapalı küçük kasabanın boğucu baskılarına karşı ikili bir hayat kurmak ve sürdürmek zorundadır. Suçluluk duygusuyla yüklü vicdanını, onu dışsal güçlerden çok daha fazla korkutan vicdanını altetmek zorundadır. Yeni duyguları eski toplumsal rolüyle çatışmaya başladıkça kendi ihtiyaçlarının meşru ve önemli olduğuna inanmaya ve yeni tür bir özsaygı hissetmeye başlar. Faust'un aşık olduğu melek gibi çocuk gözlerinin önünde yokolup gider. Aşk, Gretchen'i büyütür.

Faust onun büyümesini görmekten heyecan duyar; toplumsal dayanaklardan yoksun ve Faust dışında kimseden ilgi ve onay görmeyen bu büyümenin sağlam olmadığını farke-

demez. Gretchen'in umutsuzluğu önce delicesine bir tutku olarak ortaya çıkar ve Faust bundan hoşlanır. Ama çok geçmeden kızın bu ateşliliği histeriye dönüşür ve artık Faust'un başedemeyeceği bir hal alır. Faust onu sevmektedir. Ama ona duyduğu aşk, etrafı geçmiş ve gelecekle, keşfetmeye azimli olduğu koca bir dünyayla çevrili eksiksiz bir hayatın bağlamı içindedir. Gretchen'in aşkının ise hiçbir bağlamı yoktur, hayatta tutunacağı tek daldır sadece. Kızın bu ihtiyacının umutsuz yoğunluğuyla yüzleşmek zorunda kalan Faust, paniğe kapılır ve kasabayı terkeder.

Faust, kaçarken önce romantik bir "Orman ve Mağara"ya gelir. Burada tek başına düşüncelere dalar. Güzel romantik dizelerle Doğa'nın zenginliği, güzelliği ve iyiliği üstüne fikir yürütür. Burada sükûnetini sarsan tek şey, ona huzurunu bozan arzularını hatırlatan Mephisto'nun varlığıdır. Mephisto, Faust'un tipik, romantik Doğa tapınmasını alaycı bir dille eleştirir. Cinsellikten, insandan, her türlü çatışmadan arındırılmış, sadece serinkanlı tefekküre konu olan bu Doğa korkakça bir yalandır. Onu Gretchen'e çeken arzular da en az bu başıboş manzara kadar doğaldırlar. Faust gerçekten Doğa ile birleşmek istiyorsa, asıl kendi yeni ortaya çıkan doğasının insanî sonuçlarıyla yüzyüze gelmelidir. O burada şiirler düzerken, "doğallığına" aşık olduğu ve aşk yaptığı kadın onsuz parçalanmaktadır. Faust suçluluk duygusuyla kendini yer. Hatta bu suçluluk duygusunu iyice abartarak ilişkilerinde Gretchen'in kendi özgürlük ve inisiyatifini yok sayar.

Goethe bu fırsattan yararlanarak suçluluk duygusunun ne kadar kendini korumaya ve kendini aldatmaya yönelik olabileceğini belirtir. Faust, tüm tanrılarca nefret edilen ve itilen son derece aşağılık bir insansa bu kıza nasıl yardımı dokunabilir ki? Şaşırtıcı olsa da Şeytan, burada onun vicdanı yerine geçer ve insanî sorumluluk ve yardımlaşmanın dünyasına sürükler. Ama Faust kısa bir süre sonra yeniden kanatlanır;

bu kez çok daha heyecanlı bir yükseliştir bu. Gretchen'in ona verebileceği her şeyi vererek onu Gretchen'in veremeyeceklerine karşı daha da aç kıldığını hissetmeye başlar. Bir gece Mephisto ile birlikte Walpurgisnacht'a, bir Cadılar Sabbath'ma katılmak için Harz Dağlarına giderler. Orada Faust çok daha tecrübeli ve serbest kadınlar; daha güçlü, garip ilaçlar ve bir uçuştan farksız, çarpıcı sohbetler görür. 1800'lerden beri serüven tutkunu koreograf ve sahne tasarımcılarına büyük haz vermiş olan bu sahne, Goethe'nin en büyük eserlerinden biridir; okur veya seyirci de Faust kadar şaşkına düşer. Ancak gecenin sonuna doğru birden aklı başına gelir, geride bıraktığı kızı sorar ve kötü haberi alır.

Gretchen'i çekip çıkardığı o "küçük dünya" –çok bayıldığı "düzen ve tam bir huzur"dan oluşmuş o dünya– Faust uzaklardayken kızın üstüne yıkılmıştır. Yeni hayatına dair dedikodular yayıldıkça eski arkadaşları ve komşuları acımasız bir hiddetle saldırmaya başlamışlardır ona. Kibirli ve sert bir asker olan ağabeyi Valentine'in, bir zamanlar barlarda onun namusuyla öğünürken artık herkesin kendisine güldüğünü söylediğini işitiriz. Artık o da Gretchen'den nefret etmektedir. Onu dinledikçe –Goethe bunu o kadar iyi çizer ki meseleyi hemen yakalarız– aslında Valentine'in Gretchen'i hiç tanımamış olduğunu ve hâlâ da tanımadığını farkederiz. Onun için bir zamanlar cennetin simgesiyken şimdi cehennemin simgesi olmuştur. Yani her zaman kibir ve itibarı için bir araçtır, bir kişilik değildir asla – "küçük dünyadaki" aile hisleri hakında böyle yazar Goethe. Valentine sokakta Faust'a saldırır, döğüşürler. Faust (Mephisto'nun yardımıyla) ölümcül biçimde yaralar onu ve hayatını kurtarmak için kaçar. Valentine son nefesinde kızkardeşini lanetler; ölümünden ötürü onu itham eder ve kasaba halkının onu linç etmesini ister. Annesi öldüğünde de gene Gretchen suçlanır. (Bu Mephisto'nun başının altından çıkmıştır; ama ne Gretchen, ne de

onu suçlayanlar bilir bunu.) Sonra bir bebeği olur Faust'dan – ve intikam çığlıkları daha da yükselir. Kendi suçluluk duygusuyla şehvetleri için bir günah keçisi bulduklarına sevinen kasabalılar, onun ölümünü arzulamaktadırlar. Faust'un yokluğunda tümüyle korumasızdır – hâlâ feodal bir dünyada sadece statü değil, hayatta kalabilmek de daha güçlü insanların korumasına bağlıdır. (Faust'unsa her zaman harika bir koruması vardır elbette...)

Gretchen keder içinde, bir teselli bulabilme umuduyla katedrale gider. Faust'un da bunu yapmış olduğunu hatırlayalım: Kilise çanları ölümden geri çevirmişti onu. Ama o sırada Gretchen de dahil her şeyi ve herkesi amaçlarına göre kullanabildiği gibi Hıristiyanlığı da kullanmıştı: Kendi gelişimi için gerekli olanı alıp geri kalanı bırakabilmektedir o. Gretchen ise böyle seçmeci olamayacak kadar saf ve dürüsttür. Dolayısıyla Faust'un hayat ve coşkunun simgesi olarak yorumladığı Hıristiyan çağrısı, Gretchen'in karşısına ezici bir anlamla çıkar: "Kıyamet günü Tanrı'nın gazabı dünyayı eritip kül edecek" sözleridir duyduğu. Onun dünyasının sunabildiği tek şey eziyet ve azaptır: Sevgilisinin hayatını kurtarmış olan çanlar, onu yıkıma götürmektedir. Tüm yüreğiyle hisseder herşeyi: Org sesleri soluğunu keser, koronun ilahileri yüreğini yok eder, sütunlar onu hapseder, kubbe üstüne yıkılır. Çığlık atar, hezeyan ve sanrılar içinde yere düşer. Karanlık ve kasvetli yoğunluğuyla dışavurumcu bir hava içinde geçen bu korkutucu sahne (3776-3834), Gotik dünyanın bütünü hakkında –özellikle Almanya'da, bir sonraki yüzyılda muhafazakâr düşünürlerin göklere çıkaracakları bu dünya hakkında– sert bir yargıda bulunmaktadır. Gotik tasavvur, bir zamanlar insanlığa bir hayat ve etkinlik ideali, cennete doğru kahramanca bir yöneliş sunmuş olabilir. Oysa Goethe'nin sergilediği gibi, 18. yüzyılın sonunda tebaasını ezen, bedenlerini ezip ruhlarını yokeden ölü bir ağırlıktan başka sunacak bir şeyi kalmamıştır.

Son çabuk gelir: Gretchen'in bebeği ölür, kendisi bir zindana atılır, cinayet suçuyla yargılanır, idama mahkum edilir. Yüreklere seza bir son sahnede Faust, bir gece yarısı onun hücresine gelmiştir. Gretchen önce tanımaz onu. Onu cellat zanneder ve delice, fakat korkunç derecede yetkin bir tavırla hayatını esirgemesi karşılığı kendini sunar. Faust aşkı üzerine yemin eder ve onunla birlikte kaçmasını ister. Her şey ayarlanmıştır; kapıdan dışarı adım attığı anda özgür olacaktır. Gretchen davranacak gibi olur, ama kımıldamaz yerinden. Faust'un sarılışının soğuk olduğunu söyler; gerçekten sevmemektedir kendisini. Burada bir hakikat payı vardır. Faust onun ölmesini istememekle birlikte, artık onunla yaşamak da istememektedir. Sabırsızlıkla yeni deneyim ve eylem alemlerine yönelmiş; kızın ihtiyaç ve korkularını sırtında bir yük gibi görmeye başlamıştır. Ama Gretchen'in amacı onu suçlamak değildir: Faust onu gerçekten istese, gerçekten onunla gidebilse bile, "Kaçmam neye yarar? Bırakmazlar peşimi." (4545) Gardiyanları artık onun içinde beklemektedirler. Özgürlüğü hayal ederken bile annesinin hayali kalkar, bir kayanın üzerine oturur (kilise mi?), kafasını sallayarak gitmemesini işaret eder ona. Gretchen orada kalır ve ölür.

Faust vicdan azabı ve üzüntüden yıkılmıştır. Berbat bir günde, boş bir tarlada Mephisto ile karşılaşır ve kızın mahvı yüzünden ağlar. Böyle şeylerin olabildiği dünya nasıl bir dünyadır? Böyle bir noktada şiir bile ölmektedir: Goethe bu sahneyi kasvetli bir düzyazıyla kaleme almıştır. Şeytanın ilk yanıtı sert ve acımasızdır: "Dayanamıyorsan neden bizimle ortaklığa *[Gemeinschaft]* girişirsin? Uçmak istiyorsun ama başın dönüyor." İnsanın gelişmesinin insanî bedelleri vardır; bunu isteyen herkes bedeli ödemelidir ve bu bedel yüksektir. Ama hemen sonrasında söylediği sözler sert görünse de, rahatlatıcıdır aslında: "Bu ilk kez onun başına gelmiyor." Eğer yıkım ve tahribat insanın gelişme sürecinin ayrılmaz bir par-

çasıysa o zaman Faust, hiç olmazsa kısmen temize çıkmaktadır. Elinden ne gelebilirdi ki? Gretchen'le birlikte yaşamayı kabullense ve "Faustvâri" olmaktan vazgeçse bile –hatta Şeytan da (anlaşmalarındaki şarta rağmen) onun durmasını kabul etse bile– Gretchen'in dünyasına uyması imkânsızdır. O dünyanın bir temsilcisiyle, Valentine ile karşılaşması ölümcül bir şiddet doğurmuştur. Açık bir adamla kapalı bir dünya arasında diyalog imkânı olmadığı besbellidir.

Ama trajedinin başka bir boyutu daha vardır. Faust bir şekilde Gretchen'in dünyasına uymayı istese ve bunu becerebilse bile, Gretchen bu dünyaya uymaya istekli ve uyabilecek durumda değildir artık. Faust onun hayatına böylesine dramatik bir şekilde girerek onun da kendi yolunda harekete geçmesini sağlamıştır. Ama Gretchen'in gidişi, Faust'un öngörmesi gereken nedenlerden ötürü felaketle son bulmaya mahkumdur: Sınıf ve cinsiyet. Feodal bağların dünyasında bile çok parası olan ve toprak, aile ya da meslek bağlarından yoksun bir adam neredeyse sınırsız bir özgürlüğe sahiptir. Yoksul ve aile hayatına gömülmüş bir kadınınsa hareket imkânı yoktur. Yerini bilmeyen bir kadına karşı asla insaf göstermeyen erkeklerin insafına bırakmak zorundadır kendini. Kadının kapalı dünyasında varabileceği tek nokta delilik ya da şehitliktir. Faust, Gretchen'in yazgısından bir şeyler öğrendiyse eğer, kendi gelişimi için başka insanlarla ilişki kurması gerektiğinde onların gelişiminden de bir şekide sorumlu olması gerektiğini öğrenir – aksi takdirde yıkımlarından sorumlu olacaktır.

Ancak Faust'a haksızlık etmemek için, Gretchen'in de kendi yıkımını ne kadar derinden istediğini görmeliyiz. Ölümünde ürkütücü ölçüde isteğe bağlı bir şeyler vardır: Kendi, bile bile gider bu sona. Kendini mahvedişi delicedir belki, ama kahramanca bir şeyler de vardır bunda. Ölümündeki isteklilik ve aktivizm, sevgilisinin ya da toplumun çaresiz bir

kurbanı olmaktan öte bir şeyler olduğunu kanıtlar: Kendi başına trajik bir öykü kahramanıdır o. Özyıkımı en az Faust'unki kadar otantik bir özgelişimdir. Aile, kilise ve kasabanın, erdeme giden yolun ancak körü körüne itaat ve kendini aşağılamadan geçtiği bir dünyanın, katı sınırlarının ötesine gitmeye çalışmıştır elinden geldiğince. Ama Faust'un Ortaçağ dünyasından çıkış yolu yeni değerler yaratmakken Gretchen'in yolu eski değerleri ciddiye almak, onları hayata geçirmek olmuştur. Annesinin dünyasına ait ananelerini içi boş biçimler olarak reddetmesine rağmen, bu biçimlerin derininde yatan ruhu kavramakta ve kucaklamaktadır: Aktif adanma ve bağlanma ruhu, en derin ve en değerli inançlar uğruna her şeyden, hayattan bile vazgeçebilecek ahlaki cesarete sahip bir ruh. Faust ise, kendisini yeni bir kişilik tipine, kendisini öne çıkaran ve bilen, hatta durmak bilmez sonsuz bir özbüyümeyle kendisi olan bir kişiliğe dönüştürerek savaşır koptuğu eski dünya ile. Gretchen de kendi en asil insanî niteliklerini öne çıkararak aynı köktenlikle çatışır bu dünyayla: Aşk adına benliğin saf yoğunlaşması ve bağlılığı. Onun yolu daha güzeldir kuşkusuz, ama Faust'unki daha verimlidir sonuçta: Benliğin varlığını sürdürebilmesini, zamanla eski dünyaya daha başarılı bir biçimde karşı durabilmesini sağlar.

Gretchen'in trajedisindeki son oyun kişisi bu eski dünyadır. Marx *Komünist Manifesto*'da burjuvazinin otantik devrimci kazanımlarını sıralamaya giriştiğinde ilk sırayı"tüm feodal, ataerkil, eskimiş koşullara son verme"si alır. *Faust*'un ilk kısmı yüzyıllardan sonra bu feodal, ataerkil toplumsal koşulların çökmekte olduğu bir zamanda geçer. Halkın büyük çoğunluğu hâlâ Gretchen'inki gibi "küçük dünyalarda" yaşamaktadır ve bu dünyalar, gördüğümüz gibi hâlâ yeterince sağlamdır. Ne var ki, bu hücresel küçük kasabalar çatırdamaya başlamıştır: İlk önce, dışarıdan gelen yıkıcı marjinal kişiliklerle –para, cinsellik ve fikirlerle dolup taşan Faust ve

Mephisto muhafazakâr mitolojinin bayıldığı klasik "dışarıdan gelen tahrikçi" tipleridir– kurulan temas aracılığıyla, ama daha önemlisi, Gretchen gibi, kendi çocuklarının yaşamakta olduğu uçucu iç gelişimlerinin ateşlediği patlamalarla. Gretchen'in cinsel ve tinsel sapmasına verdikleri canavarca karşılık, aslında çocuklarının değişim istemine uymayı reddedişlerinin ilanıdır. Gretchen'in ardından gelenler meseleyi kavrayacaklardır: Gretchen kalmış ve ölmüştü; onlarsa gidecek ve yaşayacaklardır. Gretchen'in zamanından bizimkine iki yüzyıl içinde binlerce "küçük dünya" boşalmış, içi oyuk kabuklara dönüşmüş, buralardaki genç insanlarsa düşünme, sevme ve büyüme özgürlüğü peşinde büyük şehirlere, açık sınırlara, yeni uluslara doğru yola koyulacaklardır. Gretchen'in küçük dünya tarafından yıkımı, ironik bir biçimde, bizzat küçük dünyanın yıkımında hayati bir evredir. Çocuklarıyla birlikte gelişemeyen veya gelişmek istemeyen kapalı kasaba bir hayalet kasaba halini alacak, son gülen ise onun kurbanlarının hayaletleri olacaktır.*

(*) Son yıllarda, sosyal tarihçiler cinsellik ve aile hayatındaki değişim akımlarını inceleyebilecek demografik araçları ve psikolojik duyarlıkları geliştirdikçe Faust-Gretchen romansının temelinde yatan toplumsal gerçeklikleri daha büyük bir açıklıkla görmek mümkün oldu. Edward Shorter, *The Making of the Modern Family*'de (*Modern Ailenin Oluşumu*, Basic Books, 1975) özellikle 4. ve 6. bölümlerde, ve Lawrence Stone, *Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800* (*İngiltere'de Aile, Cinsellik ve Evlilik, 1500-1800*, Harper & Row, 1978) adlı kitabında özellikle 6. ve 12. bölümlerde 'etkin bireyciliğin" (Stone'un terimi) Avrupa kırsal yaşamının "feodal, ataerkil eskimiş koşulları"m yıkmada özellikle önemli bir rol oynadığını ileri sürmektedirler. Her iki tarihçi de başka birçok tarihçinin çalışmalarına dayanarak 18. yüzyıl sonları ve 19. yüzyılda önemli sayıda genç insanın geleneksel aile, sınıf, din ve meslek sınırlarını ihlal eden yakın ilişkiler kurduğunu öne sürüyor. Neredeyse her durumda, erkek terkettiğinde (Faust gibi) kadın kaybetmektedir (Gretchen gibi). Ama bu çift birlikte kalmayı becerebilirse genellikle evlenmekte –çoğu zaman evlilik öncesi hamilelik bahanesiyle– özellikle İngiltere'de kabul edilip normal hayata girebilmektedirler. Küçük kasabaların daha az hoşgörülü olma eğilimi gösterdiği Kıta Avrupasında ise çiftler, genellikle aşklarını daha kolay kabul edebilecek ortamlar bulmak için orayı terketmektedirler. Dolayısıyla, 19. yüzyılın şehirlere ve yeni uluslara doğru büyük demografik hareketlerine katkıda bulunmakta ve (göç sırasında ve çoğu kez ni-

Yüzyılımız geleneğe bağlı küçük kasaba hayatı hakkında bolca realize edilmiş fantazi üretti. Bu fantazilerin en popüler ve etkili olanı Ferdinand Toennies'in *Gemeinschaft und Gesellschaft* (Cemaat ve Toplum, 1887) adlı yapıtıdır. Goethe'nin Gretchen trajedisi bütün o *Gemeinschaft* literütünü baştan aşağı altüst eden bir görünüm sunuyor. Bu resim, modernizmin türlü biçimlerinin silip süpürdüğü o vahşet ve acımasızlığı ebediyyen zihinlerimize kazımamızı sağlamalı. Gretchen'in yazgısını hatırladıkça, yitirdiğimiz dünyalara karşı nostaljik hasretlerden korunmuş olacağız.

Üçüncü başkalaşım: Gelişmeci

Goethe'nin Faust'unun yorum ve uyarlamaları çoğunlukla Birinci Bölüm'le bitmektedir. Gretchen'in lanetlenmesi ve bağışlanmasıyla birlikte insanî ilgiler dağılır. 1825 ile 1831 yılları arasında yazılan *İkinci Bölüm* düşünsel bakımdan çok parlaktır, ama allegorik ağırlık altında soluksuz kalmaktadır. 5000 dizeden fazla bir bölüm boyunca hemen hemen hiçbir şey olmaz. Ancak Dördüncü ve Beşinci Sahneler'de dramatik ve insanî enerjiler yeniden canlanır: Burada Faust'un öyküsü doruk noktasına ve sonuna gelmektedir. Bu bölümde Faust üçüncü ve son başkalaşımı dediğim değişimi yaşar. İlk evrede, görmüş olduğumuz gibi, yalnız yaşamış ve hayaller kurmuştur. İkinci dönemde, yaşamını başka bir insanın ya-

---

kâh dışı doğmuş olan) çocuklarıyla birlikte günümüzün sanayi dünyasında yaygın olan hareketli çekirdek aile tipini oluşturmaktadırlar.

Gretchen öyküsünün, bir yüzyıl sonra Doğu Avrupa'nın geç gelişen kırlarında geçen bir Yahudi versiyonu için Sholem Aleichem'in *Tevye ve Kızları* adlı öykü dizisine bakılabilir. *Faust* gibi, genç kadınların özgürleşmeye yönelik fakat trajik inisiyatiflerini vurgulayan bu öyküler Amerika'ya göçle (kısmen isteyerek kısmen zorunlu) son bulur ve Amerikalı Yahudilerin kendi bilinçlerine varmasında önemli rol oynamışlardır. *Tevye ve Kızları* bu yakınlarda *Damdaki Kemancı* adıyla kitlesel (ve Yahudi olmayanları kapsayan) tüketim için tatlılaştırıldı, ama modern aşkın trajik tınıları hâlâ yerini korumakta, görülüp hissedilmektedir.

şamıyla birleştirmiş ve sevmesini öğrenmiştir. Şimdi, son yeniden doğuşunda ise kişisel dürtüleriyle dünyayı yönlendiren ekonomik, politik ve toplumsal güçler arasında bağlantı kurar; yapmayı ve yıkmayı öğrenir. Varlığının ufkunu kişiselden kamusal hayata, dar ilişkilerden aktivizme, birliktelikten örgütlenmeye uzatır. Tüm güçlerini doğa ve topluma karşı harekete geçirir; sadece kendisininkini değil herkesin hayatını değiştirmek için yanıp tutuşmaktadır. Feodal ve patriyarkal dünyaya karşı etkin biçimde eyleme geçmek için bir yol bulur: Eski dünyayı silip süpürecek, parçalayacak kökten yeni bir toplumsal ortam oluşturacaktır.

Faust'un son başkalaşımı derin bir açmaz anında başlar. Mephisto ile birlikte başı bulutlu göğe uzanmış, yüksek bir dağın zirvesindedirler. Tarih ve mitoloji içinde bir sürü yolculuk yapmış, sonsuz deneysel olanakları araştırmış ve sonunda sıfır noktasında, başladıkları noktanın bile gerisine düşmüşlerdir. Zira, öykünün başlangıcında olduklarından daha az enerjik hissetmektedirler kendilerini. Mephisto Faust'dan bile mahzun gözükmektedir; sanki tutkularından sıyrılmış gibidir. Rastgele aklına gelen birkaç öneriyi sıralar ama Faust ilgilenmez bile. Ancak, yavaş yavaş Faust canlanmaya başlar. Denizi düşünür, onun görkemini ve aşılmaz gücünü, başedilemezliğini anlatır lirik bir dille.

Buraya kadar romantik melankolinin tipik bir temasıdır bu ve Mephisto aldırmaz bile. Kişisel olan bir şey yok bunda der; elementler oldum olası böyledir. Ama birden Faust hiddetle fırlar ayağa: Neden insanlar her şeyin geldiği gibi gitmesine izin versinler ki? İnsanlığın doğanın zalim kibrine karşı durma, "herkesin hakkına saygılı olan özgür düşünce" (10202-05, s. 374) adına doğal güçlerle karşı karşıya gelme zamanı gelmedi mi? Faust daha önce hiç kimsenin politik yönden ele almadığı bir bağlamda, 1789 sonrasının politik dilini kullanmaktadır. Sözünü sürdürür: Sinir

bozucu değil midir bu? Denizin taşıdığı tüm o muazzam enerji durak bilmeden gelip gider sadece – "bir kırıntı bile doğurtmadan." Bu Mephisto'ya doğal gelmektedir, Goethe'nin seyircilerinin çoğuna da öyle kuşkusuz, ama Faust böyle düşünmez.

> Beni üzüntülerle kemiren budur işte:
> İnsana boyun eğmeyen elementlerin amaçsız gücü!
> O zaman düşün ve dostum kendi üstünde
> yükselmek ister, kanatlarını açar!
> Ben, orda döğüşmek ve yenmek isterdim.
> (10218-21, s. 375)

Faust'un elementlere karşı savaşı Kral Lear'in savaşı kadar, ya da Kral Midas'ın dalgaları kamçılaması kadar görkemli gözükür. Ama Faust'un girişimi daha az Donkişotça ve daha verimli olacaktır. Çünkü doğanın kendi enerjisini kullanacak; bu enerjiyi arkaik kralların hayal bile edemediği yeni kollektif insanî amaçlar ve projeler için yakıt haline getirecektir.

Faust'un yeni tasavvuru olgunlaştıkça onun yeniden hayat kazandığını görürüz. Şimdi, tasavvurları kökten değişmiş, yeni bir biçim almıştır: Hayaller, düşlemler, hatta teoriler yoktur artık; toprağı ve denizi dönüştürmek için somut programlar ve çalışma planları yapar. "Bu da olağandır! ... Noktasına dek her nesneyi hesapladım." (10222 ve devamı, s. 375) Birdenbire etrafındaki manzara bir mekâna dönüşür. Denizi insanî amaçlar için uysallaştırmak üzere büyük projeler tasarlar: Mallar ve insanlar taşıyan gemilerin geçebileceği, insan elinden çıkma liman ve kanallar; büyük ölçekli sulama barajları; yeşil alan ve ormanlar, otlak ve bahçeler, geniş çaplı ve yoğun tarım; yeni ortaya çıkan sanayileri destekleyecek su gücü; yepyeni yerleşim alanları, yeni kasaba ve şehirler– ve bütün bunlar da daha önce tek bir insanın bile yaşamadığı

yitik topraklar üzerinde olacaktır. Faust planlarını açıkladıkça şeytanın şaşkına döndüğünü, afalladığını görür. İlk kez söyleyecek bir şeyi kalmamıştır. Çok önceleri, insanın dünya üzerindeki hareketini anlatırken, hızlı bir araba imgesini kullanmıştır bir paradigma olarak. Şimdiyse, çömezi onu aşmıştır: Faust dünyayı hareket ettirmek istemektedir.

Birden, modern özbilincin tarihindeki bir düğüm noktasında buluveririz kendimizi. Yeni bir toplumsal işbölümünün, yeni bir uğraşının, düşüncelerle pratik hayat arasında yeni bir ilişkinin doğuşuna tanık olmaktayızdır. Kökten farklı iki tarihsel hareket yakınsaklaşmakta ve birlikte gitmeye başlamaktadır. Büyük bir tinsel ve kültürel ideal, yeni ortaya çıkan maddi ve toplumsal gerçeklikle birleşmektedir. Faust'u harekete geçiren romantik özgelişim arayışı, ekonomik gelişmenin titanik dünyasında yeni bir romans yaratmaktadır. Faust kendini yeni tür bir insana dönüştürmekte, yeni bir mesleğe uyarlamaktadır. Yeni çalışmasında modern hayatın en yaratıcı ve en yıkıcı potansiyellerinden bazılarını kullanacaktır gene; en büyük yıkıcı ve yaratıcı, çağımızın "gelişmeci" adını verdiği o karanlık ve son derece ikircimli kişilik olacaktır.

Goethe, gelişme meselesinin ister istemez politik bir mesele olduğunun farkındadır. Faust'un projeleri sadece büyük miktarda sermaye değil, aynı zamanda muazzam büyüklükte bir toprak parçası ve çok sayıda insan üzerinde denetim de gerektirmektedir. Bu gücü nereden bulabilir? Dördüncü Sahnede bir çözüm sunulur. Goethe araya sokulan bu politik eklemeden rahatsız gibidir: Buradaki karakterler alışılmadık derecede soluk ve cansızdır, dili her zamanki yoğunluk ve gücünü yitirmiştir. Mevcut politik seçenekleri pek içine sindiremez ve bu bölümü bir an önce bitirip geçmek ister. Dördüncü Sahnede tanımlanan alternatifler şunlardır: Bir yanda Ortaçağdan devralınma, sevimli, fakat beceriksiz ve yiyici bir imparator tarafından yönetilen, çatırdamakta olan bir çoku-

luslu imparatorluk; öte yanda ona meydan okuyan, iktidar ve paradan başka hiçbir şeyi gözü görmeyen; Goethe'nin gözü doymaz ve ikiyüzlü bir güç olarak gördüğü Kilise tarafından desteklenen bir düzmece devrimciler çetesi. (Kilisenin bir devrimci öncü diye nitelenmesi okurlara hep inanılmaz gelmiştir, oysa İran'daki son olaylar Goethe'nin bir şeylerin farkına varmış olabileceğini gösteriyor.)

Goethe'nin modern devrimi tersyüz edişi üzerinde fazla durmamalıyız. Bunun başlıca işlevi Faust ve Mephisto'ya yaptıkları politik pazarlık için kısa yoldan bir temel sağlamaktır: Akıl ve büyü güçlerini İmparator'a ödünç verir, onun kendi iktidarını sağlam ve etkin kılmasına yardım ederler. O da bunun karşılığında, onlara kıyı bölgelerinin geliştirilmesi için gerekli olan her işçiyi toplama ve orada yaşayanları yerlerinden etme hakkı da dahil sınırsız yetki verecektir. "Goethe demokratik devrimin gidişatını izleyemezdi," diye yazıyor Lukács. Faust'un siyasal pazarlığı, Goethe'nin ilerleme için tasavvur ettiği "bir başka yol"u göstermektedir: "Üretici güçlerin sınırsız ve muazzam gelişimi politik devrimi gereksiz kılacaktır."[10] Böylece, Faust ve Mephisto İmparatorun iktidarda kalmasına yardımcı olurlar, Faust istediği tavizi koparır ve büyük tantanayla geliştirme faaliyeti başlar.

Faust tutkuyla sarılır bu göreve. Ritm delice ve vahşicedir. İleride yine karşılaşacağımız bir yaşlı kadın inşaat alanının kenarında oturup öyküyü anlatır:

> Gündüzleri hizmetliler gürültü patırtı ile çalışıyor; kazmalar, kürekler habire işleyip duruyordu. Geceleyin de küçük alevler, yılanlar gibi havada kıvrılıyordu. Alevlerin süründüğü yerlerde ertesi sabah barajlar yükseliyordu. Kurban giden insanların kanı durmadan

10 *Goethe and His Age*, 191-2.

akıyordu. İnleyenlerin çığlıkları geceleyin her yanı kaplıyordu. Denize doğru uzanan kızıl ateşlerden ertesi sabah bir kanal oluşuyordu.

(11123-30, s. 404)

Yaşlı kadın bunlarda mucizevi ve büyülü bir şeyler olduğunu düşünür. Kimi yorumcular da bu işlerin böyle hızla tamamlanabilmesi için arka planda Mephistopheles'in iş gördüğü sonucuna varırlar. Oysa Goethe, bu projede kıyıda köşede bir rol verir Mephisto'ya. Buradaki tek "yeraltı gücü" modern endüstriyel örgütlenmenin güçleridir. Şunu da belirtelim ki, Goethe'nin Faust'u –kimi haleflerinin, özellikle 20. yüzyıldakilerin aksine– herhangi bir çarpıcı bilimsel ya da teknolojik icatta bulunmaz: Onun adamları binlerce yıldır kullanılan aynı kazma ve küreklerle çalışmaktadır. Bu başarının anahtarı geniş ufuklu, yoğun ve sistematik bir işgücü örgütlenmesidir. Başlarında Mephisto'nun bulunduğu ustabaşı ve formenleri, "elden geldiğince çok işçi bul. Onları tatlılıkla ya da sertlikle yola getir. Para ile doyur, sıkıştır" (11551-54, s. 418) diye zorlar. Burada esas olan kimseyi ve hiçbir şeyi sakınmamak, tüm sınırları çiğnemektir: sadece toprakla deniz arasındaki sınırları değil, sadece emeğin sömürüsü üzerindeki geleneksel ahlaki sınırları değil, insana özgü gece ve gündüz düalizmini de. Her türlü doğal ve insanî engel üretim ve inşaat taarruzunun karşısında yıkılır gider.

Faust, insanlar üzerindeki bu yeni gücünden coşku duyar: Marx'm deyimini kullanacak olursak, emek-gücü üzerindeki erktir bu.

Hepiniz kalkın yataklarınızdan uşaklar,
Görsün mutlu gözler cüretkâr planımı.
Alm aygıtlarınızı, kazma kürekleriniz, haydi iş başına
Önce üretilmelidir ödüllendirilecek olan.

Nihayet zihni için tatmin edici bir amaç bulmuştur:

> Koşuyorum düşündüğümü tamamlamak için,
> Efendinin sözündedir asıl kudret!...
> En büyük yapıtın oluşması için
> Bir akılla bin el yeter.
>
> (11501-10)

Ancak işçileri zorladığı kadar kendini de zorlamaktadır. Daha önce kilise çanlarının onu hayata döndürdüğü gibi, şimdi de kazma ve küreklerin sesi canlandırmaktadır onu. Giderek, yapıt oluştukça Faust'un gerçek bir gurur duyduğunu görürüz. Sonunda düşünceyle eylem arasında bir sentez gerçekleştirmiş, dünyayı dönüştürmek için zihnini kullanmıştır. İnsanlığın anarşik elementlere karşı durmasına, "toprağın kendine gelmesine, Dalgalara bir ket çekmesine, okyanusun çevrelenmesine" (11541-43) yardımcı olmuştur. Faust'dan sonra da insanlığın kollektif olarak haz duyacağı bir zaferdir bu. İnsan emeğiyle yaratılmış yapay bir tepe üzerinde dikilip kendi varettiği yeni dünyaya bakar. İyi görünmektedir. İnsanlara acı çektirmiş olduğunu bilmektedir ("Kurban giden insanların kam durmadan akıyordu / İnleyenlerin çığlıkları geceleyin her yanı kaplıyordu..."). Ama yapıtından en çok kazançlı çıkacak olanların da bu sıradan insanlar, işçi ve acı çekenler kitlesi olduğuna inanmaktadır. Durağan, kısır bir ekonominin yerine "milyonlarca insana... salt rahatlık içinde olmasa bile eylem özgürlüğü içinde *[tätig-frei]* yaşatacağı alanlar" açan dinamik, yeni bir ekonomi koymuştur. Fiziksel ve doğal bir alandır bu, ama toplumsal örgütlenme ve eylemle yaratılmıştır.

> Yeşil ve verimlidir bu ova, insanlar ve hayvan sürüleri
> rahata erecek bu kazanılmış topraklar üzerinde
> cennet gibi bir yer olacak burası o zaman,
> kuduz dalgalar istediklerinde barajların üstüne çıksa da.

Şiddetle saldırsa, üzere kemirse de deniz bu barajı
halk hemen elele verip kapayacaktır açılan gediği.
Evet, ben kendimi bu düşüme adadım temelli,
gereği bu aklın ve ileri görüşlülüğün.
Yaşama olduğu gibi özgürlüğe de lâyıktır ancak
onu her gün bir kez daha fethetmek zorunda olanlar.
Burada tehlikelerle göğüs göğüse geçireceklerdir
yaşamlarının en verimli yıllarını, çocuklar ve yaşlılar.
Görmek isterdim böyle bir kaynaşmayı ve
özgür topraklar üstünde,
Özgür bir halk arasında isterdim yaşamak!
(11563-80, s. 419)

Yeni yerleşim alanlarının öncüleriyle birlikte yürürken, Faust, kendi kasabasının dostâne fakat dar halkıyla olduğundan çok daha rahat hisseder kendini. Bunlar, en az Faust kadar modern, yeni insanlardır. Eylem, serüven ve Faust gibi, *tätig-frei*, eylemekte özgür, özgür biçimde eylemli olabilecekleri bir çevre bulmak için bir sürü Gotik köy ve kasabadan –Faust, Birinci Kısım'ın dünyasından– gelmiş göçmen ve mültecilerdir. Yeni tür bir topluluk oluşturmak için gelmişlerdir buraya: Kapalı bir toplumsal sistemi sürdürebilmek için özgür bireyselliği ezmesi gereken bir topluluk değil, her bireyin *tätig-frei* olabilmesini sağlayan kollektif kaynakları korumak için özgür kurucu eyleme dayalı bir topluluk.

Bu yeni insanlar toplulukları içinde rahattırlar, topluluklarından gurur duyarlar: Denizin enerjisine karşı kendi komünal istem ve ruhlarını akıtmaya hazırdırlar; kazanacaklarına inanırlar. Böyle insanların –oraya çıkmalarına yardım ettiği insanların– ortasında Faust, babasının yanından ayrıldığından beri beslediği bir umudu gerçekleştirebilir: Otantik bir topluluğa ait olmak, insanlarla birlikte ve insanlar için çalışmak, zihnini genel istem ve refah için kullanmak. Böylece

ekonomik ve toplumsal gelişme süreci bu yeni dünyada büyüyebilecek insanlar açısından ideal özgelişim tarzları yaratır. Son olarak da bizzat geliştirici için bir yurt yaratır.

Bu yüzden Goethe, maddi dünyanın modernleşmesini yüce bir tinsel kazanım olarak görmektedir; Goethe'nin Faust'u, dünyayı yeni yoluna sokan "geliştirici", arketipik bir modern kahramandır. Ama geliştirici, Goethe'ye göre, kahraman olduğu kadar trajiktir de. Geliştiricinin trajedisini anlamak için onun dünya tasavvurunu sadece gördüğüyle –insanlık için açtığı yeni ufuklarla– değil, aynı zamanda görmedikleriyle de yargılamamız gerekir: Yani bakmayı reddettiği insanî gerçekliklerle, yüzleşemediği potansiyellerle. Faust kişisel gelişme ve toplumsal ilerlemenin önemli insanî bedeller olmaksızın elde edilebileceği bir dünya tasarlar ve kurmak için çabalar. İronik olan, onun trajedisinin hayatı trajediden arındırma arzusundan kaynaklanmasıdır.

Faust çalışmasını sürdürürken etrafındaki bölge tümüyle yenilenmiş, onun imgesinde yepyeni bir dünya yaratılmıştır. Sadece kıyı boyunda küçük bir toprak parçası kalmıştır hâlâ eskisi gibi. Burada, çok eski zamanlarda yerleşmiş sevimli bir yaşlı çift, Philemon ile Baucis yaşamaktadır. Küçük bir kulübeleri, küçük bir çanı olan kiliseleri ve ıhlamur ağaçlarıyla dolu bir bahçeleri vardır. Kazazede gemicilere ve gezginlere yardım eder, onları ağırlarlar. Yıllardan beri bu yitik toprakta yaşam ve coşku kaynağı, sevilen kişiler olmuşlardır. Goethe onların isimlerini ve durumlarını Ovidius'un *Metamorphoses* (Başkalaşımlar) yapıtından almıştır. O eserde, tebdil-i kıyafet etmiş Jupiter ile Merkür'ü evlerinde ağırlarlar ve bu sayede tanrılar tüm ülkeyi sele boğup yokettiklerinde bir tek o ikisi kurtulur. Goethe, Ovidius'dan daha çok bireysellik verir onlara. Bu ikisini Hıristiyanlığa özgü erdemlerle donatır: Masum bir âlicenaplık, bencillikten arınmış bir sadakat, itaat, boyun eğiş, teslimiyet. Goethe modernliğe özgü bir *pathos* verir onla-

ra. Modern tarihte karşımıza sık sık çıkacak bir kategorinin edebiyatta bedene bürünmüş ilk halleridir bu çift: Yol üzerinde –tarihin, ilerlemenin, gelişmenin yolu üzerinde– yaşayan insanlar; miyadı dolmuş olarak sınıflandırılıp atılan insanlar.

Faust, bu yaşlı çifte ve onların elindeki küçük araziye takar kafasını. "Şu yaşlılar uzaklaştırılmalıdır. Orada ıhlamurların altında kendime bir yer yaptırmak istiyorum. Benim olmayan şu birkaç ağaç, dünyalara sahip olma arzumu zedeliyor. ... Zenginlik içinde yüzerken sahip olamadığımız nesnelerin de var olduğunu düşünmek gibi bir işkence var mıdır?" (11239-52) Faust'un yapıtının doruğuna ulaşabilmesi için uzaklaştırılmaları gerekir: Onun ve halkının "sonsuzluğa," yarattıkları yeni dünyaya bakabileceği bir gözetleme kulesi. Philemon ile Baucis'e para ve başka bir yerde toprak önerir. Ama o yaşta parayı ne yapsınlar? Sonra, bir ömür boyu burada yaşadıktan sonra, hayatlarının sonuna yaklaşırken başka bir yerde yeni bir hayata başlamaları nasıl beklenebilir onlardan? Gitmeyi reddederler. "Direniş, inat en zengin utkuları bile ağular. Sonunda insan, iğrenerek de olsa, bıkar adil olmaktan." (11269-72)

Bu noktada, Faust ilk bilinçli kötülüğünü işler. Mephisto ile "güçlü adamları"nı çağırır ve yaşlı çifti yolundan çekmelerini emreder. Nasıl yapıldığını görmek, ayrıntılarını duymak istememektedir. Onu tek ilgilendiren sonuçtur: Sabaha o arazinin boşaltılmasını istemektedir ki, inşaat hemen başlayabilsin. Bu, modern dünyaya özgü bir kötülük tarzıdır: Dolaylı, kişisel olmayan, karmaşık örgütlenmeler ve kurumsal rollerin dolayımıyla gerçekleştirilir. Mephisto ve onun özel birimi, gecenin geç vakti iyi haberlerle dönerler. Faust birden meraklanmaya başlar. İhtiyarların nereye gönderildiğini sorar – ve evlerinin yakılıp onların öldürüldüğünü öğrenir. Faust, Gretchen'in yazgısı karşısında olduğu gibi keder ve hiddete kapılır. Şiddet istememiş olduğunu söyleyerek karşı çıkmaya

yeltenir; Mephisto'nun bir canavar olduğunu söyler ve onu kovar. Karanlıklar Prensi zerafetle ayrılır. Tam bir centilmendir o, ama gitmeden önce güler. Faust sadece başkalarını değil kendini de aldatmaya çalışmaktadır, yeni bir dünyayı ellerini kirletmeden kurtarabileceğini sanarak; hâlâ yolu açan insanî acılar ve ölümün sorumluluğuna hazır değildir. Önce kendisi başlatmıştır bu pis geliştirme işini; şimdi, iş bittikten sonra ellerini yıkayıp, anlaşmayı inkâr etmektedir. Öyle görünür ki geliştirme süreci, canlı bir fiziksel ve toplumsal mekâna dönüştürürken bile, geliştiricinin içinde yeniden yaratmaktadır o yitik toprağı. Gelişme trajedisi işte böyle işler.

Ama Faust'un kötü eylemlerinde hâlâ bir esrar var. Neden yapar bunu? O toprağa, o ağaçlara ihtiyacı var mıdır, sahiden? Gözlem kulesi neden bu kadar önemlidir? Ya bu ihtiyarlar neden bu kadar tehdit edicidir onun için? Mephisto bir esrar filan görmez bunda: "Çok eskiden olmuş bir şey oluyor burada. Duymuşsundur Naboth'un üzüm bağını." (11286-87) Mephisto, 1 Krallar 21'deki Ahab'ın günahını hatırlatırken Faust'un ele geçirme politikasında yeni bir şey olmadığını söylemektedir: En güçlü olanlarda daha şiddetli olan narsistik güç istemi dünyanın en eski öyküsüdür. Haklıdır kuşkusuz; Faust giderek erkin kibrine kapılmaktadır. Ama cinayet sadece Faust'un kişiliğinden değil, modernleşmeye özgü kollektif, kişisel olmayan bir güdüden de kaynaklanmaktadır: Eski dünyanın görünüm ve duyuşundan tek bir iz bile taşımayan türdeş, tümüyle modernleşmiş bir alan yaratma güdüsü...

Ancak bu yaygın modern ihtiyacı belirtmek esrarı büyütmekten başka bir şeye yaramıyor. Faust'un ilk harekete geçtiği kapalı, baskıcı, kısır Gotik dünyaya– Gretchen'i mahveden dünyaya (ki o ilk değildir) duyduğu nefreti paylaşmamazlık edemeyiz. Ama bu noktada, Philemon ile Baucis'e taktığı noktada Gotik dünyaya ölümcül darbeyi vurmuştur çoktan: Çarpıcı ve dinamik yeni bir toplumsal sistem; özgür eyleme,

üretkenliğe, uzak mesafeler arası ticarete ve kozmopolit piyasaya, herkes için refaha yönelik bir sistem başlatmış; yeni dünyalarını seven, onun için hayatlarını tehlikeye atabilecek, ona yönelik her tehdide karşı komünal güç ve ruhlarını ortaya koymaya istekli özgür ve girişimci bir işçi sınıfı yetiştirmiştir. Bir gerileme tehlikesinin olmadığı apaçıktır. Öyleyse Faust, eski dünyayı hatırlatan en küçük bir belirti karşısında bile neden korkuya kapılmaktadır? Goethe, olağanüstü bir görüş yeteneğiyle geliştiricinin en derindeki korkularını ortaya serer. Bu yaşlı çift, tıpkı Gretchen gibi, eski dünyada en güzel olan şeyleri simgelemektedir. Uyum gösteremeyecek ve başka yere gidemeyecek kadar yaşlı, inatçı, belki de aptaldırlar; ama güzel insanlardır, yaşadıkları yere tat verirler. Faust'u böylesine huzursuz eden onların güzellik ve asâletidir. "Hükümranlık alanım sonsuz, arkamı döndüğümde sarsıldığımı duyuyorum." Dönüp bakmak, eski dünyanın yüzüne bakmak korkutucu gelir ona. "Oraya sığınsam bile, gölgeleri korkuya salar beni." Duracak olsa bu gölgeler içinde bir şey kıskıvrak yakalayacaktır onu. "Bu ufak çan çaldıkça, beni delirtiyor!" (11235-55, s. 407)

Bu kilise çanları suçluluk duygusunun, yıkımın ve sevdiği kızı mahvetmiş olan tüm toplumsal ve psişik güçlerin sesleridir: Bu sesi sonsuza dek susturmak istediği için suçlanabilir mi? Ne var ki kilise çanları, bir yandan da ölmeye hazırken onu hayata çağıran seslerdir. Bu seslerde ve bu dünyada sandığından daha çok sevdiği şey vardır. Yortu sabahındaki çanların büyülü gücü Faust'un çocukluğuyla bağlantı kurmasını sağlamıştı. Geçmişiyle –hayattaki birincil kendiliğinden enerji ve hız kaynağıyla– kurduğu bu dirimsel bağ olmaksızın şimdiyi ve geleceği dönüştürecek içsel gücü geliştiremezdi. Ama şimdi tüm kimliğini, değiştirme istenci uğruna ortaya koyduğundan, tüm gücünü bu istenci doyurmaya yönelttiğinden geçmişiyle olan bağı onu korkutmaktadır.

Ufak çanın çalıp durması, ıhlamurların kokusu
Sanki kilisede ya da mezardaymışım gibi beni sarıyor.

Geliştirici için durmak, gölgeler içinde dinlenmek, yaşlı insanların onu kuşatmasına izin vermek ölmek demektir. Yine de, gelişmenin patlayıcı güçleri altında çalışan, suçluluk duygusu altında ezilen böyle bir adam için çanların huzur vaadi, bir kutsanma gibi olmalıdır. Faust bu çanları böyle tatlı, ormanları böyle güzel, derin ve karanlık gördüğü için kurtulmak istemektedir onlardan.

Goethe'nin *Faust*'unu yorumlayanlar bu bölümün dramatik ve insanî tınısını pek kavrayamazlar. Oysa, Goethe'nin tarihsel perspektifi içinde merkezi bir önem taşır bu. Faust'un Philemon ile Baucis'i yoketmesi hayatının ironik dönüm noktası olur. Yaşlı çifti öldürerek kendi ölüm fermanını imzalamış olur. Onlardan ve dünyalarından kalan en son izi yokettikten sonra ona yapacak bir şey kalmamıştır. Artık hayatını sona erdirecek ve onu ölüme teslim edecek sözleri söylemeye hazırdır: *Verweile doch, du bist schoen!** Faust'un neden bu anda ölmesi gerekir? Goethe'nin gösterdiği nedenler *Faust, İkinci Kısım*'a değil, tüm modern tarihe dayanmaktadır. İronik olan, geliştiricinin bir kez modern öncesi dünyayı yıktığında dünyada varolma nedenini de ortadan kaldırmasıdır. Bütünüyle modern bir toplumda modernleşme trajedisi –trajik kahramanıyla birlikte– sona erer. Geliştirici bir kez tüm engelleri ortadan kaldırdıktan sonra kendisi de yolu tıkamaya başlar ve onun da gitmesi gerekir. Faust'un sözleri sandığından daha doğrudur: Philemon ile Baucis'in çanları onu gömmektedir. Goethe, modernlikte merkezi bir yer tutan bu miyadı dolmuş kişiler kategorisinin, o modernliğe hayat ve güç veren adamı nasıl yuttuğunu gösterir.

(*) Burada kal, güzelsin – ç.n.

Faust kendi trajedisini yaklaşık olarak kavrar – ancak sadece yaklaşık olarak, tam değil... Geceyarısı balkonunda durmuş, sabaha inşaat için temizlenmesi gereken yıkmtıları düşünürken sahne birden sarsılmaya başlar: Goethe inşaat alanının somut gerçekçiliğinden Faust'un iç dünyasının simgesel ortamına çeker bizleri. Ansızın, grilere bürünmüş dört hayalet kadın üzerine gelir ve kendilerini tanıtırlar: İstek, İhtiyaç, Suçluluk ve Kaygı'dır adları. Faust'un gelişim programının dış dünyadan sürdüğü güçlerdir bunlar. Bu kez zihninin içindeki hayaletler olarak geri dönmüşlerdir. Faust huzursuz fakat dikbaşlıdır, ilk üç hayaleti kovar. Ama dördüncüsü, en karanlık ve en derin olanı, Kaygı onun peşini bırakmaz. "Ben henüz özgürlük savaşımı tamamlamadım," der Faust. Hâlâ cadılığın, büyücülüğün, gecenin hayaletlerinin etkisi altında olduğunu kastetmektedir böyle derken. Oysa ironi, Faust'un özgürlüğünü tehdit eden bu karanlık güçlerin varlığında değil, bilakis onları zorla uzaklaştırmasındadır. Onun sorunu bu güçlerle yüzyüze gelememesi ve onlarla birlikte yaşayamamasıdır. İstek, ihtiyaç ve suçluluk duygusunun olmadığı bir dünya yaratmak için tüm gücüyle çabalamıştır; Philemon ve Baucis için bile suçluluk duymamaktadır– üzülse bile. Ama kaygıyı uzaklaştıramaz kafasından. Bu durumla yüzleşebilse, içsel bir güç kaynağı olabilirdi bu. Ama o parlak yaşamına ve eserlerine gölge düşüren hiçbir şeyle yüzleşmeye dayanamamıştır. Faust kaygıyı kovar kafasından, kısa süre önce şeytanı kovduğu gibi. Ama gitmeden, Faust'un yüzüne üfler – ve soluğuyla kör eder onu. Ona dokunur ve aslında oldum olası kör olduğunu söyler Faust'a; tüm tasavvur ve eylemleri, içindeki karanlıktan doğmuştur. Kabullenmediği kaygı anlayabileceğinin çok ötesinde derinliklere çekmiştir onu. Tasavvur ve eylem alanının sonsuz olabilmesi için, o ihtiyarları ve onların küçük dünyasını –kendi çocukluğunun dünyasını– yıkmıştır; sonunda gücüyle yüzleşmeyi reddettiği

sonsuz "Gece Ana"dan başka bir şey göremez.

Faust'un ani körlüğü, yeryüzündeki son sahnede arkaik ve mitsel bir ihtişam verir ona: Oedipus ve Lear'in bir izleyicisi gibidir. Ama modern bir kahraman olduğu son derece belirgindir. Aldığı yara sadece kendini ve işçilerini daha fazla, daha hızlı çalışmaya zorlar:

> Gece gittikçe kararıyor,
> Yalnız içimde bir ışık parlıyor;
> Koşuyorum düşündüğüm işi tamamlamaya;
> Efendinin sözünde kudret vardır sadece!
>
> (11499 ve devamı)

Ve böyle sürer gider. Tam bu noktada, gürültü ve inşaat faaliyetinin ortasında, tümüyle canlı ve dolayısıyla ölmeye hazır olduğunu açıklar kendine. Karanlıkta bile tasavvur gücü ve enerjisi durmaz; çabalamayı, kendisini ve çevresindeki dünyayı geliştirmeyi sürdürür sonuna dek.

Epilog: Faust Çağı ve düzmece "Faust Çağı"

Kimin trajedisidir bu? Modern zamanların uzun-dönemli tarihinde nereye aittir? Faust'un yarattığı bu kendine özgü modern ortamı bir yere yerleştirmeye kalktığımızda, ilk anda şaşar kalırız. En yakın benzeri, İngiltere'nin 1760'lardan beri yaşadığı muazzam sanayileşme atılımı olabilir. Lukács bu bağlantıyı kurar ve *Faust*'un son bölümünün, endüstriyel evrenin başlarındaki "kapitalist gelişme"nin trajedisi olduğunu öne sürer.[11] Bu senaryodaki sorun şudur; metni dikkatli okuduğumuzda Faust'un güdü ve amaçlarının açıkça kapitalist olmadığını görürüz. Goethe'nin Mephisto'su en temel fırsatın üzerine diktiği gözleri, bencilliği kutsayışı ve şen şakrak vic-

11 *A.g.e.*, 196-200, 215-16.

dansızlığıyla kapitalist girişimci tiplerinden birine oldukça iyi uymaktadır; Goethe'nin Faust'u ise, bambaşka bir dünyadandır. Mephisto, durmadan Faust'un gelişim şemalarındaki para kazanma fırsatlarını işaret eder; ama Faust aldırmaz. "Milyonlarca insana salt rahatlık içinde olmasa bile eylemde özgür olacağı alanlar açmak" istediğini söylerken kendi kısa vadeli kârı için değil insanlığın uzun vadeli geleceği, kendisinden çok sonra elde edilebilecek kamusal özgürlük ve mutluluk için uğraştığı besbellidir. Faust'un projesini kapitalizmin taban çizgisine uyacak şekilde kesip biçersek burada en soylu ve en özgün olanı, dahası onu gerçekten trajik kılan şeyleri de gözardı etmiş oluruz. Goethe'nin işaret ettiği en önemli nokta, Faustvâri gelişimin dehşetlerinin onun en onurlu amaçları ve en otantik kazanımlarından kaynaklanıyor olmasıdır.

Faustvari tasavvur ve tasarımlara yaşlı Goethe'nin çağında bir yer bulmak istersek, bu yer o çağın ekonomik ve toplumsal gerçekliğinde değil, radikal ve Ütopyacı hayallerindedir; dahası, o çağın kapitalizmi içinde değil, sosyalizmi içindedir bu yer. 1820'lerin sonunda, *Faust*'un son bölümleri yazılırken Goethe'nin okumayı en sevdiği şeylerin başında Saint-Simoncu hareketin yayın organlarından ve 1832'de, Goethe'nin ölümünden hemen önce *socialisme* kelimesinin ilk kullanıldığı yayın olan Paris'in *Le Globe* gazetesi geliyordu.[12] *Eckermann ile Konuşmalar,* aralarında Goethe'ye aynı ölçüde

12 Bu verimli ve ilginç hareket hakkında İngilizcedeki en ilginç eserler Frank Manuel'in *The New World of Henri Saint-Simon* (1956; Notre Dame, 1963) ve *The Prophets of Paris* (1962; Harper Torchbooks, 1965, bölüm 3 ve 4) adlı kitaplarıdır. Ayrıca bkz. 20. yüzyıl refah devletinin teori ve pratiğinde Saint Simoncu bileşeni gösteren Durkheim'ın 1895 tarihli klasik çalışması *Socialism and Saint Simon*, çev. Charlotte Satter, Alvin Gouldner'in girişiyle (1958; Collier paperback, 1962); ve Lewis Coser'in yetkin incelemesi *Men of Ideas* (Free Press, 1965), 99-109; George Lichtheim, *The Origins of Socialism* (Praeger, 1969), 39-59, 235-44; ve Theodore Zeldin, *France, 1848-1945: Ambition, Love and Politics* (Oxford, 1973), özellikle 82, 430-38, 553.

hayranlık duyan birçok bilim adamı ve mühendisin yer aldığı *Le Globe* yazarlarına övgülerle doludur. *Le Globe*'un standart konularından biri, tüm Saint-Simoncu yayınlarda olduğu gibi, çok büyük ölçeklerde uzun vadeli gelişim projeleriydi. Bu projeler –özellikle kapitalizmin o dönemde en dinamik olduğu İngiltere'de– esas olarak bireysel müteşebbislere dayalı, pazarların hızla ele geçirilmesi ve çabuk kâr peşinde koşan 19. yüzyıl başındaki kapitalistlerin gerek mali gerekse tahayyül güçlerinin çok ötesindeydi. Saint-Simoncular, toptan gelişmenin yararlarını şöyle özetliyordu: "En kalabalık ve yoksul sınıf" için istikrarlı işler ve makul ücretler, herkes için bolluk ve refah, Ortaçağ organizmacılığını modern enerji ve rasyonalite ile bağdaştıracak yeni topluluk tarzları. Ama bu yararlar, 19. yüzyıl kapitalistlerini ilgilendirmiyordu.

Saint-Simoncu projelerin hemen hemen her yerde "Ütopyacı" diye nitelenip reddedilmesi şaşırtıcı değil. Ne var ki yaşlı Goethe'nin imgelemini cezbeden de bu Ütopyacılıktı. İşte 1827'de Panama Kanalı için yapılan önerilerle coşan, Amerika için açılan muzaffer gelecekten heyecan duyan Goethe: "Birleşik Devletler böyle bir fırsatı elinden kaçırırsa şaşarım. Doğuya yönelmekte kararlı bu genç devletin otuz ya da kırk yıl içinde Kayalık Dağların ötesindeki geniş topraklarını da ele geçirip yerleşime açacağı tahmin edilebilir."

Daha ileriye bakan Goethe "doğanın en büyük ve güvenli limanları inşa etmiş olduğu Pasifik Okyanusu boyunca, Çin, Doğu Hint Adaları ve Birleşik Devletler arasındaki ticareti daha geliştirecek önemli ticaret şehirlerinin" doğacağından emindir. Pasifik ötesi etkinlik alanının açılmasıyla "Kuzey Amerika'nın Doğu ve Batı kıyıları arasında daha hızlı iletişim yalnızca arzu edilir değil, mutlak biçimde zorunlu olacaktır." Denizler arasındaki bir kanal ister Panama'da, isterse daha kuzeyde olsun, bu gelişmede öncü rol oynayacaktır. "Geleceğin ve girişimci ruhların önünde uzanan bunlardır." Goethe,

"tüm insan nesli için sonsuz yararlar" sağlanacağından emindir. Hayaller kurar; "Bunu görecek kadar yaşayabilsem! Ama, hayır." (Yetmiş sekiz yaşındadır ve beş yıl sonra ölür.) Goethe, bunun ardından iki muazzam gelişim projesi üzerinde daha düşünür, bunlar da Saint-Simoncuların gözde projeleridir: Tuna ve Ren'i birleştiren bir kanalla Süveyş yarımadasında bir başka kanal. "Bu büyük eserleri görecek kadar yaşayabilsem! Bunun için elli yıl daha hayatta kalma zahmetine değerdi."[13] Goethe'yi Saint-Simoncu proje ve önerileri şiirsel tasavvura, Faust'un son sahnesinde gerçekleştirilen ve dramatize edilen tasavvura dönüştürürken görürüz.

Goethe bu düşünce ve umutları "Faust modeli" gelişme adını vereceğim bir sentezde bütünleştirir. Bu model uluslararası ölçekte, devasa enerji ve ulaşım projelerine öncelik vermektedir. Kısa vadeli kârdan çok üretici güçlerin uzun vadeli gelişimini hedefler. Bunun sonuçta herkes için en iyi sonuçları doğuracağına inanır. Müteşebbis ve işçilerin kendilerini bölük pörçük, kısmi ve rekabetçi etkinliklerde harcamalarına izin vermek yerine hepsini bütünleştirmeye çalışır. Tarihsel açıdan yeni bir kamu ve özel güç sentezi yaratacaktır. Bu, pis işlerin çoğunu üstlenen yağmacı ve çapulcu Mephisto (özel teşebbüs) ile çalışmanın bütününü tasarlayan ve yöneten kamusal plancı Faust'un birliğinde simgelenir. Modern entelektüele heyecan verici ve ikircimli bir dünya-tarihsel rol verecektir – Saint-Simon bu kişiliğe "örgütleyici" adını verir, ben "geliştirici"yi tercih ettim. Bu kişi maddi, teknik ve tinsel kaynakları biraraya getirecek ve onları yeni toplumsal hayat yapılarına dönüştürecektir. Son olarak, Faust modeli yeni bir otorite tarzı sunacaktır: Liderin modern insanların serüven dolu, açık uçlu ve daima yenilenen

13 *Conversations of Goethe with Eckermann*, çev. John Oxenford, ed. J. K. Morehead, giriş Havelock Ellis (Everyman's Library, 1913), 21 Şubat 1927, s. 173-74.

gelişime duydukları ihtiyacı karşılama yeteneğinden kaynaklanan bir otorite.

Le Globe'un genç Saint-Simoncularının çoğu, en çok da III. Napoleon döneminde, maliye ve sanayi alanlarında parlak mucitler olarak isim yaptılar. Fransız demiryolu sistemini örgütlediler; yeni ortaya çıkmakta olan dünya enerji sanayini finanse edecek bir uluslararası yatırım bankası olan Crédit Mobilier'i kurdular; Goethe'nin en büyük hayallerinden birini, Süveyş Kanalı'nı gerçekleştirdiler. Ama, onların tasavvur tarz ve ölçekleri gelişimin genelde özel ve bölük pörçük olduğu, hükümetlerin geri planda kaldığı (ve çoğunlukla ekonomik faaliyetlerini gizlediği); kamusal inisiyatif, uzun vadeli planlama, sistematik bölgesel gelişimin lanetlenmiş merkantilist çağın kalıntıları olarak aşağılandığı bir yüzyılda pek etkili olamadı. Ancak 20. yüzyılda Faustvâri gelişme hayat bulabildi. Kapitalist dünyada en canlı biçimde, devasa inşaat projelerini, özellikle ulaşım ve enerji alanlarındaki projeleri; kanal ve demiryollarını, köprü ve otoyolları, baraj ve sulama sistemlerini, hidroelektrik santrallarını, nükleer reaktörleri, yeni kasaba ve şehirleri, uzay araştırmalarını örgütlemek için tasarlanmış "kamusal otoriteler" ve üstkuruluşlar biçiminde ortaya çıktı.

Yüzyılın ikinci yarısında, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra bu otoriteler kapitalist başarı ve büyümede hayati bir güç olmuş "kamusal ve özel güç dengesi"ni değiştirdiler.[14] David Lilienthal'dan Robert Moses'a, Hyman Rickover'dan Robert McNamara ve Jean Monnet'ye kadar birbirinden çok farklı Faustvâri geliştiriciler, çağdaş kapitalizmi bir asır öncesinin kapitalizminden daha ufku geniş, daha esnek kılabilmek için bu dengeden yararlandılar. Ancak Fa-

14 Andrew Shonfield, *Modern Capitalism: The Changing Balance of Public and Private Power* (Oxford, 1965) çağdaş kapitalizmin başarısında kamusal otoritelerin önemini ve koordineli uzun dönem planlama kapasitelerini görmüştür.

ustvâri gelişim, 1917'den sonra ortaya çıkan sosyalist devlet ve ekonomilerde de aynı ölçüde yetkin bir güç olmuştu. 1932'de Sovyetler'in Birinci Beş Yıllık Planının ortasında yazan Thomas Mann, Goethe'yi "burjuva tavrının –bu kelimeyi geniş biçimiyle ele alır ve dogmatik olmayan bir tarzda anlarsak– komünizme dönüştüğü"[15] düğüm noktasına yerleştirmekte haklıydı. Bugünün dünyasında hayalcileri ve otoriteleri her yerde; gerek en gelişmiş devlet kapitalizmini uygulayan ve sosyal demokrat ülkelerde, gerekse egemen ideolojileri ne olursa olsun, kendilerini "azgelişmiş" olarak gören ve hızlı, kahramanca gelişmeyi gündemin birinci sırasına koyan uluslarda, iktidarda görüyoruz. Faust'un son eylemine sahne oluşturan kendine özgü ortam –uçsuz bucaksız, her yöne doğru uzanan, sürekli değişen ve ortalıktaki kişilikleri de değişmeye zorlayan devasa inşaat alanı– çağımızda dünya tarihinin sahnesi oldu. Goethe'nin dünyasında hâlâ marjinal olan geliştirici Faust, bizim dünyamızda yerini buldu artık.

Goethe, gelişmiş ve geri kalmış ülkelerin, kapitalist ve sosyalist ideolojilerin yakınsayabileceği bir toplumsal eylem modeli sunmaktadır. Ama Goethe bunun kurbanlarının kanlarıyla mühürlenmiş, kemikleriyle temeli atılmış, her yerde aynı biçim ve renklerle ortaya çıkan korkunç ve trajik bir yakınsama olduğunu vurgular. 19. yüzyılın yaratıcı ruhlarının büyük bir insanî serüven olarak tasavvur ettikleri gelişme süreci, çağımızda dünyadaki her ulus ve her toplumsal sistem için bir ölüm kalım meselesi oldu. Sonuçta, her yerde gelişme otoriteleri muazzam, denetimsiz ve çoğu zaman ölümcül güçler elde ettiler.

Azgelişmiş denilen ülkelerde hızlı gelişmeye yönelik siste-

15 "Goethe as a Representative of the Bourgeois Age", *Essays of Three Decades* içinde, çev. Harriet Lowe-Porter (Knopf, 1953), 91.

matik planlar, genellikle kitlelerin sistematik ezilmesi anlamına geldi. Bu da genelde, ayrı olmakla birlikte çoğu kez içiçe geçen iki biçim aldı. Birincisi, üretici güçleri oluşturmak ve aynı zamanda ekonomide yeniden yatırım kaynağı sağlamak için kitlesel tüketimi olabildiğince kısarak kitlelerin emek gücünü son damlasına kadar çekip çıkarmayı gerektiriyordu – Faust'un "kurban giden insanların akan kanı, inleyenlerin çığlıkları." İkincisi, herhangi bir maddi yarar sağlamak için değil ama yeni toplumun geri dönüş yollarını kapatmak için gemileri yakması gerektiğini simgesel açıdan göstermek amacıyla görünüşte hayırsever yıkım eylemleri gerektirir – Faust'un Philemon ile Baucis'i ve onların çanlarıyla ıhlamur ağaçlarını yoketmesi.

İlk Sovyet kuşağı, özellikle Stalin yılları, her iki dehşetin de canlı örneklerini sergiler. Stalin'in ilk gösterişli gelişim projesi Beyaz Deniz Kanalı (1931-33), herhangi bir çağdaş kapitalist projeye gerekenden çok daha fazlasını, yüzbinlerce işçinin canını aldı. Philemon ile Baucis'e gelince, bunlar 1932 ile 1934 yılları arasında, daha on yıl önce Devrim ile kazandıkları toprağı kollektifleştirmek isteyen yeni planın yoluna çıktıkları için katledilen milyonlarca köylüye göre iyi durumda sayılırlardı.

Ancak bu projeleri Faustvâri değil, sahte Faustvâri yapan; trajedi değil, vahşet ve saçmalık tiyatrosu haline getiren şey –Batı'da çoğu kez unutulduğu gibi– bunların işe *yaramaması* oldu. 1972'deki Nixon-Brejnev buğday anlaşması, Stalinizmin toprağı kollektifleştirme girişiminin milyonlarca köylüyü öldürmekle kalmayıp Rus tarımına da hâlâ etkisinden kurtulamadığı ağır bir darbe vurduğunu gösteriyor. Kanala gelince, Stalin göze görünür bir gelişme simgesi yaratmaya o kadar takmıştı ki, bu projeyi zorlaması ve sıkıştırması sonuçta gelişme gerçekliğini geciktirdi. Dolayısıyla işçilere ve mühendislere 20. yüzyıl kargolarını taşıyacak derinlik ve güven-

likte bir kanal inşa etmek için gerekli ne zaman, ne para, ne de donanım verildi. Sonuçta bu kanal Sovyet ticaret veya sanayiinde hiçbir önemli rol üstlenemedi. Tek işi, 1930'larda yapıtın zaferine zoraki övgüler düzen Sovyet ve yabancı yazarlarla tıka basa dolu turistik gemileri yüzdürmek oldu. Kanal bir reklam başarısıydı. Ama halkla ilişkiler kampanyasına gösterilen özenin yarısı eserin kendisine gösterilseydi çok daha az kurban ve daha fazla gerçek gelişme olurdu; proje de gerçek insanların sahte olaylar tarafından öldürüldüğü vahşi bir fars değil, hakiki bir trajedi olurdu.*

Şu da belirtilmeli ki, Stalin öncesi 1920'lerde ilerlemenin insanî bedelleri üzerine dürüst ve sorgulayıcı bir tarzda konuşmak hâlâ mümkündü. Örneğin, İsaac Babel'in öyküleri trajik kayıplarla doludur. "Froim Grach"da (bu öykü sansürcüler tarafından reddedildi) Falstaffvâri bir üçkağıtçı ciddi bir neden olmaksızın Çeka tarafından öldürülür. Kendisi de siyasi polis olan anlatıcı buna karşı çıktığında katil yanıtlar, "Bir Çekacı, bir devrimci olarak söyle bana: Bu adamın geleceğin toplumuna ne faydası vardı?" Üzüntü içindeki anlatıcının elinden bir şey gelmez, tek yapabildiği Devrim tarafından yokedilen çarpık ama iyi yaşamları kağıda dökmektir. Bu öykü, yakın geçmişi anlatmasına rağmen (İç Savaş), Babel'inki de dahil geleceğe ilişkin etkili ve güçlü bir kehanetti.[16]

Sovyet vakasını özellikle üzücü kılan, sahte Faustçu aşırılıkların Üçüncü Dünyada oldukça etkili olmasıdır. Sağcı al-

---

(*) Soljenitsin en parlak sayfalarından bir bölümünü kanala ayırır. Modernleşmenin yalnızca devrimci istemle bir gecede başarılabileceğini dünyaya gösterme telaşı içinde, bu eserin teknik gereklerine daha baştan uyulmadığını anlatır. Özellikle de, aralarında en iyilerinin de bulunduğu birçok yazarın, ayaklarının altında cesetler yatarken tekno-pastoral yalanlar yazmaya ne kadar hevesli olduğunu gösteriyor çok çarpıcı biçimde. *The Gulag Archipelago (Gulag Takımadaları)*, çev. Thomas Whitney (Harper & Row, 1975), II, 85-102.

16 *Isaac Babel: The Lonely Years; 1925-1939*, der. Nathalie Babel, çev. Max Hayward (Noonday, 1964), 10-15.

baylardan solcu komiserlere kadar, çoğu çağdaş hakim sınıf Faust'un bilimsel ve teknik yeteneğine, örgütsel dehasına ya da halkın ihtiyaçları karşısındaki politik duyarlığına sahip olmaksızın onun acımasızlığını, büyüklük merakını canlandıran görkemli proje ve planlara karşı ölümcül bir zaaf göstermişlerdir (maalesef kendileri için değil tebaaları için ölümcül). Milyonlarca insan, megalomanyakça tasarlanan, vahşice ve duyarsızca icra edilen ve sonuçta yöneticilerin servet ve iktidarını arttırmaktan başka işe yaramayan, sonu felaketle bitmiş gelişim projelerine kurban edildi. Üçüncü Dünyanın sahte Faustları, ancak bir kuşağın ömrünü kaplayan bir zaman dilimi içinde ilerlemenin imaj ve sembollerini manipule etmekte dikkate değer bir beceri kazandılar. Sahte gelişmenin halkla ilişkiler faaliyeti, Tahran'dan Pekin'e birçok yerde başlı başına bir sanayi dalı oldu. Ama doğurdukları gerçek sefalet ve tahribatı telafi edecek gerçek bir ilerleme sağlamakta gözle görülür biçimde beceriksizdiler. Zaman zaman şu veya bu halk, tepesindeki sahte geliştiriciyi devirmeyi başarabiliyor – birinci sınıf sahte Faust İran Şahı'na olduğu gibi. Sonra kısa bir süre –"genellikle kısa bir süreyi" pek geçmiyor– halk kendi gelişimini kendi ellerine alabiliyor. Becerikli ve şanslıysalar Faust ile Gretchen/Philemon-Baucis rollerini aynı anda üstlenip kendi gelişme trajedilerini yaratabilir ve canlandırabilirler. Eğer pek şansları yoksa, kısa süren devrimci eylem anları hiçbir yere götürmeyen yeni acılar yaratır sonunda.

Dünyanın daha gelişmiş sanayi ülkelerinde gelişme daha otantik anlamda Faustvâri biçimler aldı. Buralarda Goethe'nin tanımladığı trajik ikilemler hep etkili oldu. Anlaşıldı ki –Goethe tahmin ederdi bunu– modern dünya ekonomisinin baskıları altında gelişme sürecinin kendisi sürekli gelişmek zorunda. Bu durumda, bir tarihsel anda çığır açıcı ve *avangard* olan insanlar, nesneler, kurumlar ve ortamlar bir

sonraki anda geri ve eski oldular. Dünyanın en gelişmiş bölgelerinde bile tüm bireyler, gruplar ve topluluklar sürekli olarak kendilerini yeniden inşaya zorlanıyorlar; bir an durdular mı, ne olursa olsunlar, süpürülüp atılırlar. Faust'un şeytanla yaptığı anlaşmanın en önemli maddesi –bir an olsun durup *"Verweile doch, du bist so schoen"* dediğinde yokolacağı şartı– her gün milyonların hayatında acı sonu yaratıyor.

Bir önceki kuşakta, 1970'lerin ekonomik daralma dönemlerinde bile, gelişme süreci çoğu kez delice bir hızla gelişmiş toplumların en kıyıdaki, yahtılmış ve geri sektörlerine kadar yayıldı. Sayısız çayır ve mısır tarlasını kimyasal tesislere, tekellerin yönetim yerlerine, banliyö alışveriş merkezlerine dönüştürdü – California, Orange Country'de kaç tane portakal bahçesi kaldı? Binlerce kent mahallesini otoyollara ve park yerlerine ya da Dünya Ticaret Merkezlerine ve Peachtree Plazalara ya da terkedilmiş, yakılıp yıkılmış bozkıra dönüştürdü. Buralarda ironik biçimde, yeniden ot bitmeye başladı. Evlerinde kalmaya çalışan küçük gruplarsa, yeni yerlere taşındılar ya da 1970'lerin alışılagelmiş "şehirdeki başarı öyküleri"nde olduğu gibi eski kimliklerinin süslü, antikalaşmış parodilerine dönüştüler. Doymak bilmeyen gelişme, New England'ın terkedilmiş fabrika kasabalarından yıkıntıya dönmüş Appalachia tepelerindeki madenlere, Güney Bronx'dan Love Canal'a kadar geçtiği her yerde apaçık bir yıkım bıraktı. Faust'a yaşadığını hissettiren ve ölürken son olarak seslerini duyduğu kürekler, bugün dinamit yüklü devasa buldozerlere dönüştü. Dünün Faustları bile bugün kendilerini bir zamanlar yaşadıkları yerleri kaplayan yıkıntıların altına gömülmüş birer Philemon ve Baucis olarak bulabilir; tıpkı çarkların içinde ezilen ya da ışıkla kör edilen bugünün coşkulu, genç Gretchenleri gibi.

Bu gelişmiş sanayi ülkelerinde Faust mitosu, son yirmi yıl içinde hayatlarımızın ve çağımızın önemli bir bölümünü

kaplayan büyük hayalleri yansıtan bir prizma oldu. Norman O. Brown'un *Ölüme Karşı Yaşam*'ı (*Life Against Death*, 1958) Faustçu gelişme idealinin çarpıcı bir eleştirisini sunuyordu: "İnsanın tarih içindeki Faustvâri huzursuzluğu gösteriyor ki, insanlar bilinçli arzularının tatmin edilmesiyle tatmin olmazlar." Brown, radikal biçimde yorumlanan psikanalitik düşüncenin "bitmek bilmez 'ilerleme' karabasanından ve bitmek bilmez Faust huzursuzluğundan bir çıkış yolu, insan nevrozundan bir çıkış yolu, tarihten bir çıkış yolu" önereceğini umuyordu. Brown Faust'u esas olarak tarihsel eylem ve endişenin bir simgesi olarak görüyordu. "Faustvâri insan tarih yapan insandır." Ama, cinsel ve psişik bastırma bir şekilde altedilebilirse –Brown'un umudu buydu– o zaman "insan tarih yapmak yerine yaşamaya hazır olabilir." O zaman "Faustvâri insanın huzursuz kariyeri son bulacaktır, çünkü tatmin olacak ve *Verweile doch, du bist scohen* diyebilecektir."[17] *Louis Bonaparte'ın Onsekiz Brumaire*'i'nden sonraki Marx ve Joyce'un Stephen Dedalus'u gibi Brown da, tarihi, uyanmak istediği bir karabasan gibi görmektedir; diğerlerinin değil, yalnızca Brown'un karabasanı herhangi bir tarihsel duruma değil, tarihselliğin kendine özgü bir karabasandı. Ancak Brown'unkine benzer entelektüel girişimler çağdaşlarının çoğunun kendi tarihsel dönemlerine, rahat ve endişeli Eisenhower Çağı'na ilişkin eleştirel bir pespektif geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Brown tarihten nefret etme iddiasında olsa bile, Faust'a yüklenmek tarihsel bir gözüpeklikti – hatta, kendi başına Faustvâri bir eylemdi. Böylece bir sonraki onyılın radikal inisiyatiflerine öncü olmuş, onları beslemiş oldu.

Faust 1960'larda da önemli simgesel roller oynamayı sürdürdü. Denilebilir ki, bu onyılın belli başlı radikal hareketle-

17 *Life Against Death: The Psychoanalytic Meaning of History* (Wesleyan, 1959), 18-19, 91.

rine ve *journée*'lerine can veren Faustvâri bir tasavvurdu. Sözgelimi, 1967 Ekimindeki Pentagon'a yürüyüşte çok güçlü bir biçimde dramatize edildi. Norman Mailer'in *Gecenin Orduları* kitabında ölümsüzleştirilen bu gösteride, Pentagon'daki ifritleri kovmak amacıyla her inançtan alınma cinler ve tuhaf tanrılar adına yapılan, simgesel bir şeytan kovma töreni de düzenlenmişti. (Şeytan kovucuların dediğine göre, bu ağırlıktan kurtulan bina havalanıp uçacak ve gidecekti.) Bu önemli olaya katılanlar için Pentagon zıvanadan çıkmış bir Faustvâri inşa eyleminin, dünyanın en şiddetli yıkım makinalarını yapmış bir inşanın anıtıydı. Gösterimiz ve bütün olarak barış hareketimiz, Amerika'nın Faustvâri tasavvur ve tasarımlarının itham edilişiydi. Ne var ki bu gösterinin kendisi de şaşaalı bir inşa, Amerikan solunun kendi Faustvâri özlem ve eğilimlerini ifade edebildiği birkaç fırsattan biriydi. Bizler binaya yaklaştıkça bütün bu işin içindeki tuhaf ikircimler daha da belirgin olmuştu – binaya ulaşmaksızm sonsuza dek ona doğru yürüyebilirmiş gibi görünüyordu; tam bir Kafka sahnesiydi ve çok uzaklardaki pencerelerin ardında (pencereler ultra-Faustçudur diyordu Spengler) içerideki küçük figürler bizi gösterip el sallamaya, sanki bizleri tanırmışçasına içeri çağırmaya başladılar. Çok geçmeden askerlerin copları ve gözyaşı gazı arayı temizleyecekti; bazı zorlu anlar yaşatmasına karşın bu temizleme rahatlattı bizi. Mailer, o onyılm sonunda "İşimiz bitmeden önce ya Tanrı ya da Şeytan'la karşılaşacak Faust çağının insanlarıyız biz ve otantik olanın engellenemez cevheri bu kilidin tek anahtarı"[18] diye yazarken o günü düşünüyordu herhalde.

18 "A Course in Film-Making", *New American Review* 12 (1971), 241. Pentagon ve şeytan kovucular hakkında, *The Armies of the Night* (Signet, 1968), özellikle 135-45; benim anılarım ve düşüncelerim bu denemenin eski bir versiyonunda bulunabilir, "Sympathy for the Devil: Faust the 1960s, and the Tragedy of Development", *[New] American Review* 19 (1974), özellikle 22-40, 64-75; ve Morris Dickstein, *Gates of Eden*, 146-48, 260-61.

Faust 1960'ların çok daha farklı, "pastoral" diyebileceğimiz bir tasavvurunda da aynı derecede önemli yer işgal etti. 1960'ların pastoralındaki rolü, tam olarak, dışarı atılmaktı. Onun arzuları, itkileri ve yetenekleri insanlığın büyük bilimsel keşifler yapmasını ve muhteşem bir sanat yaratmasını, doğal ve insanî çevreyi dönüştürmesini, gelişmiş sanayi toplumlarının yaşamaya başladığı bolluk ekonomisini yaratmasını sağlamıştı. Ne var ki, bu başarı sayesinde "Faustvâri İnsan"m işi bitmişti artık. Bu iddia, moleküler biyolog Gunther Stent'in *Altın Çağın Gelişi: İlerlemenin Sonuna Bir Bakış* adlı kitabında geliştirildi. Stent kendi bilim dalındaki kopuşları, özellikle DNA'ya ilişkin son keşiflerden yararlanarak, modern kültürün kazanımlarının kültürü tamamlanmış ancak tükenmiş kıldığını, gidecek bir yer bırakmadığını ileri sürüyordu. Modern ekonomik gelişme ve bütün toplumsal evrim de benzer bir süreçle yolun sonuna gelmişti. Tarih bizi "ekonomik refahın bir veri olduğu" noktaya getirmiş ve artık yapılacak önemli bir şey kalmamıştı:

> Ve burada ilerlemenin iç çelişkisini görebiliriz. İlerleme, güdüsel kaynağı erk istemi fikri olan Faustvâri İnsanın kendini ortaya koymasına dayanır. Ama, ilerleme Herkes için bir ekonomik güvenlik ortamı yaratacak düzeye geldiğinde ortaya çıkan toplumsal ethos, çocuk eğitimi de erk istencinin aktarılmasını engeller ve dolayısıyla Faustvâri İnsanın gelişimini durdurur.

Bir doğal seleksiyon süreciyle Faustvâri İnsan kendi yarattığı çevrenin dışına atılmaktadır.

Bu yeni dünyada yetişen genç kuşak, açıkçası herhangi bir eylem, kazanım, erk ya da değişim arzusu duymamaktadır; sadece *Verweile doch, du bist so schoen* der onlar ve hayatlarının sonuna dek de bunu söyleyip dururlar. Geleceğin çocukları California'nın güneşi altında mutlu bir şekilde eğlenmek-

te, şarkı söylemekte, dans etmekte, sevişmekte ve kafayı bulmaktadır. Stent'in kitabına kapak yaptığı Lucas Cranach'm Altın Çağ resmi "Golden Gate Eyalet Parkı'ndaki bir hippi toplantısının kâhince tasavvurundan başka bir şey değildir."

Tarihin sona erişi bir "genel durgunluk dönemi" olacaktır. Sanat, bilim ve düşünce varlığını sürdürebilir hâlâ, ancak vakit geçirmeye ve eğlenmeye yarayacaklardır. "Tunç Çağının Faustvâri İnsanı, refah içindeki haleflerinin bolca sahip olduğu boş zamanı duyusal hazlara hasretmelerini tiksintiyle karşılayacaktır. ... Ama, Faustvâri İnsan, tüm delice çabalarının meyvası olan Altın Çağ'ın bu olduğunu ve şimdi başka türlü olmasını istemenin beyhudeliğini kabullense daha iyi olur." Stent kederli, adeta ağıtsı bir tonda bitirir sözünü: "Binlerce yıldır gelişen sanat ve bilimler, nihayet hayatın trajikomedisini bir gösteriye *(happening)* çevirecek."[19] Ama, Faustvâri bir hayata duyulan nostalji, miyadı dolmuşluğun en kesin belirtisiydi. Stent geleceği görüyor ve ona oynuyordu.*

1960'ların bu pastorallarını yeniden okurken nostaljik bir hüzün duymamak elde değil; dünün hippilerinden çok, neredeyse herkesçe kabul edilen –hippilerden en çok tiksinen o saygıdeğer vatandaşlarca da paylaşılan– istikrarlı bir bolluk, serbest zaman ve refah dolu yaşamın hep bâki kalacağı inancı içindir bu hüzün. 1960'lardan 1970'lere değişmeyen çok şey de oldu; o yılların ekonomik refahı –John Brooks, 1960'ların Wall Street'ini anlatırken bu dönemi "go-go years" diye niteliyor– artık bambaşka bir dünyaya aitmiş gibi geli-

19 Gunther Stent'in ilk olarak 1968'de Berkeley'de verdiği konferanslardan oluşan ve Amerika Doğa Tarihi Müzesi tarafından yayımlanan *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress* adlı kitabı (Natural History Press, 1969), 83-87, 134-38.

(*) Bu kitap 1970'lerde bir tür ikinci hayata başladı ve California valisi Jerry Brown'un retoriğini, hatta belki duyarlığını belirledi. Brown bu kitabı yardımcılarına dağıttı ve kendi düşüncesi hakkında ipucu isteyen gazetecilere onu okumaları önerdi.

yor. Oldukça kısa bir zaman içinde bu kaygısız güven yokolup gitti. 1970'lerde gelişen enerji krizi, tüm ekolojik, teknik, ekonomik ve politik boyutlarıyla hayal kırıklığı, elem ve şaşkınlık dalgaları doğurdu ve zaman zaman paniğe, histerik umutsuzluğa dönüştü; sağlıklı ve keskin kültürel özdeğerlendirmeyi esinlediyse de çoğu kez bu da ölümcül bir kendini ezme ve nefrete dönüşerek yozlaştı.

Artık birçok insan için, yüzyıllardır süren modernleşme projesi felaketle biten bir hata, kozmik bir yıkım ve şer eylemi gibi görünüyor. Faust figürü ise yeni bir simgesel rolle, insanlığı doğadan koparan ve bizleri felaket yoluna çeken şeytan olarak ortaya çıktı. "Havada bir umutsuzluk hissi var," diye yazıyordu Bernard James adlı bir kültürel antropolog 1973 yılında, "bir his ki... sanki insan bilim ve teknoloji tarafından dürtüklenerek yeni ve geçici bir çağa girmiş." Bu çağ, "Batı dünyamızın çöküşünün son dönemi; sorun apaçık. Aşırı kalabalıklaşmış ve yağmalanan bir gezegende yaşıyoruz. Ya yağmayı durduracağız ya da yokolacağız." James'in kitabı 1970'lere özgü tipik apokaliptik bir başlık taşıyordu: *İlerlemenin Ölümü*. Bütün insanlığı öldürmeden önce öldürülmesi gereken bu ölümcül güç "modern ilerleme kültürü" idi ve bir numaralı kahramanı da Faust'du. James tüm modern bilimsel keşifleri ve teknolojik buluşları red ve mahkum etmeye hazır değildi henüz. (Bilgisayarlara karşı özellikle yumuşaktı.) Ama ona göre "bugün anladığımız biçimiyle bilme ihtiyacı, ölümcül bir kültürel spor olabilir"di ve kökten önlenemese de en azından kısıtlanması gerekiyordu. Olası nükleer felaketlere, canavarca biyolojik savaş yöntemlerine ve genetik mühendisliğe dair etkileyici manzaralar sunduktan sonra bu dehşetlerin doğal biçimde "Faust'un işlediği günaha duyulan, laboratuvar kökenli şehvet"den kaynaklandığını söylüyordu.[20] Dolayısıyla

20 Bernard James, *The Death of Progress* (Knopf, 1973), xiii, 3, 10, 55, 61.

Kaptan Amerika çizgi romanları ve 1970'lerin *New Yorker* başyazılarında boy gösterecek olan kötü adam Faust başını kaldırmaya başladı. 1960 pastoralyasıyla 1970 apokalipsinin, insanlığın varlığını sürdürebilmesi –iyi bir hayat yaşayabilmesi (1960'lar) ya da salt yaşayabilmesi (1970'ler)– için "Faustvâri İnsan"m kovulması konusunda anlaşmaları dikkat çekicidir.

1970'lerde ekonomik büyümenin arzu edilirliği, sınırları ve enerjiyi üretme ve korumanın en iyi yolları üzerindeki tartışma yoğunlaştıkça ekolojistler ve büyüme karşıtı yazarlar, Faust'u doymak bilmez genişleme uğruna sınırsız büyümenin doğaya ve insana ne yapacağını hiç sormadan ve düşünmeden bütün dünyayı parça parça etmekten çekinmeyen bilinçli bir "Büyümeci" olarak resmetmeye başladılar. Bunun Faust öyküsünün anlamsız bir çarpıtması, trajedinin melodrama çevrilmesi olduğunu söylememe bile gerek yok. (Ancak, Goethe'nin çocukluğunda seyrettiği kukla Faust piyesleri andırıyor biraz.) Daha önemli olan Faust sahneden uzaklaştırıldığında ortaya çıkan entelektüel boşluğa işaret etmek. Güneş, rüzgâr ve su enerjisinin, küçük ve adem-i merkezi enerji kaynaklarının, "ara teknolojiler"in, "durgun ekonomi"nin çeşitli savunucuları neredeyse istisnasız olarak geniş ölçekli planlamaya, bilimsel araştırmaya, teknolojik icatlara, karmaşık örgütlenmeye karşı çıkıyorlar.[21] Ne var ki tasavvur veya planlarından herhangi birinin gerçekten uygulanabilmesi için, ekonomik ve politik iktidarın en radikal biçimde yeniden dağıtılması gerekiyor. Üstelik bu bile –ki General Motors'un, Exxon'un, Con Edison'un ve benzerlerinin

21 Örneğin bkz. E. F. Schumacher'in çok etkili olmuş eseri *Small is Beautiful: Economics as if People Mattered* (Harper & Row, 1973); L. S. Stavrianos, *The Promise of the Coming Dark Age* (W. H. Freeman, 1976); Lepold Kohr, *The Overdeveloped Nations: The Diseconomics of Scale* (Schocken, 1977, Ancak Almanca ve İspanyolca basım tarihi 1962); Ivan Illich, *Toward a History of Needs* (Pantheon, 1977).

ortadan kaldırılması ve tüm kaynaklarının halka dağıtılması demektir bu– gündelik yaşamın tüm dokusunun kapsamlı ve sarsıcı biçimde, karmaşık yeniden örgütlenişinin başlangıcı olabilir sadece. Büyüme karşıtı veya yumuşak enerji argümanlarında kendi başına ters bir şey yok, bilakis özgün ve yaratıcı düşüncelerle dolu bunlar. Ters olan, önlerindeki tarihsel görevlerin büyüklüğüne rağmen bizleri, E. F. Schumacher'in sözleriyle "küçük düşünmeye" zorlamaları. Bu yazarların çoğunun gözden kaçırdığı paradoksal gerçek şu ki, modern toplumda ancak en aşırı ve sistematik "büyük düşünüş" "küçük düşünme"nin kanallarını açabilir.[22] Enerji kısıtlamasının, sınırlı büyümenin ve adem-i merkeziyetçiliğin savunucuları, Faust'u lanetlemek yerine tam da bu zamanın adamı olarak kucaklamalılar onu.

Faust mitosunu sadece kullanmakla kalmayıp onun trajik derinliğini kavrayabilen bir çağdaş grup da nükleer bilimciler. Alamogordo'da köredici ışığın parladığını gören nükleer öncüler ("Hey Tanrım ... uzun saçlı bebeler kontrolü kaybetti!") zihinlerinin yaratıcılığından çıkıveren korkunç Ağa Ruhunu kovmayı asla öğrenemediler. Savaş sonrası dönemin "sorumlu bilim adamları" suçluluk duygusu ve kaygı dolu, endişe ve çelişki dolu Faustvâri bir bilim ve teknoloji üslubu geliştirdiler. Bu, günümüzde askeri, endüstriyel ve politik egemen çevrelerde yaygın olan, dünyayı herhangi bir tehlike ya da aksiliğin geçici ve kazai olduğuna, her şeyin yoluna gireceğine inandırmaya çıkan Pangloss tarzı bilime kökten karşıttı. Tüm yönetimlerin nükleer silah ve savaşın tehlikeleri hakkında halklarına sistematik olarak yalan söyledikleri bir zamanda hakikati açıklayan; atomik enerjnin denetiminin sivillere verilmesi, nükleer denemelerin sınırlandırılması ve

22 Bu farkındalık en açık biçimde Barry Commoner'in eserlerinde görülebilir: *The Closing Circle* (1971), *The Poverty of Power* (1976), ve bu yakınlarda *The Politics of Energy* (1979; hepsinin yayımcısı Knopf).

uluslararası silah indirimi için mücadeleyi başlatan herkesten önce Manhattan Projesinin kıdemlileri oldu (Leo Szilard en kahramanca davranandı).[23] Onların projeleri Faustvâri bir bilincin canlı tutulmasına insanların suçluluk duygusu ve kaygıdan arınmaksızın dünyada büyük bir şey yapamayacağına dair Mephistovâri iddianın reddedilmesine yardımcı oldu. Bu duyguların insanlığın hayatta kalışını örgütlemekte son derece yaratıcı eylemler doğurabileceğini gösterdiler.

Son yıllarda, nükleer enerji tartışmaları Faust'un yeni bir başkalaşımına yol açtı. 1971'de, parlak bir fizikçi, idareci ve yıllardır Oak Ridge Laboratuvarının yöneticisi olan Alvin Weinberg, "Toplumsal Kurumlar ve Nükleer Enerji" üzerine çok tartışılan bir konuşmasında Faust'u hatırlatıyordu:

> Biz nükleerciler [Weinberg öyle diyordu] toplumla Faustvâri bir pazarlık yaptık. Bir yanda bizler –katalitik nükleer ocakta– tükenmez bir enerji kaynağı sunuyoruz... Ama bu büyülü enerji karşılığında toplumdan istediğimiz bedel pek alışık olmadığımız bir şey: toplumsal kurumların gözetimi ve sürekliliği.

Bu "sınırsız ucuz ve temiz enerji kaynağını" desteklemek için geleceğin insanları, toplumları ve ulusları sadece teknolojik değil –en küçük ihtimaldi bu– aynı zamanda toplumsal ve siyasal açıdan büyük tehlikelere karşı "ebedi gözetim" uygulayacaklardı.

Weinberg'in huzursuz edici ve sorunlu pazarlığının erdem

---

23 Bu öykü büyük bir dramatik güçlü Robert Jungk'un *Brighter Than a Thousand Suns: A Personal History of the Atomic Scientist* adlı kitabında anlatılmakta (1956, çev. James Cleugh, Harcourt Brace, 1958) ve Alice Kimball Smith'in *A Peril and a Hope: Scientists' Movement in America, 1945-47* (MIT, 1965) kitabından zengin ayrıntılarla geliştirilmektedir. Jungk nükleer öncülerin Goethe'nin Faust'u hakkındaki bilgilerini ve kendileri ve işleriyle ilgili uzantılarına dair bilinçlerini özellikle vurguluyor. Ayrıca J. Robert Oppenheimer'in yükseliş, düşüş ve ikircimli bağışlanışım yorumlarken Faust temasını ustalıkla kullanıyor.

ve zaaflarını tartışmanın yeri bu kitap değil. Ama Faust'a ne yapıldığını belirtmek gerekiyor. Burada belirleyici olan şu ki bilim adamları ("biz nükleerciler") artık Faust rolünü oynamıyorlar. Anlaşmayı öneren tarafın –Mephistopheles'in– "hep yadsıyan o ruh"un rolünü üstleniyorlar! Kendilerine ilişkin geliştirdikleri garip ve son derece muğlak bu imaj, halkla ilişkiler ödülü kazanamaz herhalde, ama (belki de bilinçdışı) içtenliğinden ötürü çekici geliyor. Ama asıl önemli olan bu piyesin diğer kısmı: Weinberg'in Faustvâri kahramanı, anlaşmayı kabul ya da reddedecek olan taraf burada "toplum" – yani hepimiz. Örtük olarak vurguladığı şu ki, Faustvâri gelişme itkisi tüm insanları harekete geçiriyor artık. Sonuçta "seçimi toplum yapmalı, biz nükleercilerin dayatabileceği bir seçim değil bu."[24] Bu demek oluyor ki, ne türden Faustvâri bir anlaşma yapılırsa yapılsın –ya da yapılmasın– buna katılmak haktan öte yükümlülüğümüz.* Gelişme projesinin sorumluluğunu bir uzman kadrosuna devredemeyiz – çünkü, gelişme projesinde hepimiz uzmanız aslında. Eğer modern toplumda bilim ve teknoloji kadroları büyük güçler elde etmişlerse bunun nedeni onların tasavvur ve değerlerinin bizim tasavvur ve değerlerimizi yansıtması; genişletmiş

---

24 "Social Institutions and Nuclear Energy", 1971'de American Association for the Advancement of Science'da verilen konferans, yeniden basımı Science, 7 (Temmuz 1972), 27-34. Tipik bir eleştiri için bkz. Garrett Hardin, "Living with the Faustian Bargain" ve Weinberg'in yanıtı, *Bulletin of the Atomic Scientists*, Kasım 1976, 21-29. Daha yakınlarda, Three Mile Island'in hemen ardından *New York Times* 9 ve 23 Nisan 1979 tarihindeki imzasız "Talk of the Town" sütunlarıyla Anthony Lewis, Ton Wicker ve John Oakes'ın yazıları.

(*) Maalesef, Weinberg'in Faust öngörüsünün etkisi diğer bir temel paradigması tarafından zedeleniyor; durmaksızın bir "nükleer rahiplik"ten sözedişi. Weinberg'in, anlaşılan, kurucu babası olmak istediği bu seküler kutsal kilisenin, insanlığı nükleer tehlikenin risklerinden koruyacağı ve onun şeytani potansiyellerini ebediyen yokedeceği umuluyor. Weinberg, belli ki kendi Faust tasavvuruyla kilise özlemleri arasındaki radikal çelişkiyi kavrayamamış. Goethe'nin Faust'unu ve özellikle Goethe'nin Kilise ve rahiplere nasıl baktığını biraz bilen biri için bu tutarsızlık apaçıktır.

ve gerçekleştirmiş olmasıdır. Onlar sadece modern kamunun sarıldığı amaçları gerçekleştirecek araçlar yarattılar: Benliğin ve toplumun açık uçlu gelişimi, iç ve dış dünyanın bütünüyle sürekli dönüştürülmesi. Bizler modern toplumun fertleri olarak hangi yöne geliştiğimizden, amaçlarımız ve kazanımlarımızdan, insanî bedellerden sorumluyuz. Toplumumuz, kontrol edilemeyenlerin yalnızca bilim adamları olduğunu sandıkçe kendi sarsıcı "yeraltı güçleri"ni asla denetleyemez. Modern hayatın en temel gerçeklerinden biri şu ki bugün hepimiz "uzun saçlı bebeleriz."

Kendi kendini anlamak isteyen modern insanlar, Faust'da ilk gelişme trajedisini sunan Goethe ile başlayabilirler. Hiç kimsenin yüzleşmek istemediği bir trajedidir bu– gelişmişlerin de, geri ülkelerin de, kapitalist ideologların da, sosyalistlerin de... Ama herkes tekrar tekrar canlandırıp durmakta bunu. Goethe'nin perspektif ve tasavvurları, modernliğin en eksiksiz ve en derin eleştirisinin, onun serüven ve romansını en ateşle kucaklayanlardan gelebileceğini göstermektedir bize. Ama *Faust,* bir eleştiri olduğu kadar bir meydan okumadır da –Goethe'nin dünyasından daha fazla bizim dünyamıza bir meydan okumadır– insanın gelişme uğruna değil gelişmelerin insan uğruna olacağı yeni modernlik tarzlarını tahayyül etmek ve yaratmak için bir çabadır. Faust'un tamamlanmamış inşaat alanı, hepimizin yerleşip kendi hayatlarmızı kurmamız gereken canlı, bir o kadar da kaygan zemindir.

İKİNCİ BÖLÜM

KATI OLAN HER ŞEY BUHARLAŞIYOR: MARX, MODERNİZM VE MODERNLEŞME

Makinalaşma ve modern endüstriyle birlikte ... yoğunluk ve kapsam bakımından bir çığı andıran taarruz başladı. Tüm ahlak ve doğa, yaş ve cinsiyet, gece ve gündüz sınırları yokedildi. Sermaye kendi şölenini kutluyordu.

Kapital, Cilt I

Hep yadsıyan o ruhum ben.

Mephisto, Faust

Çığır Açıcı Özyıkım!

Mobil Oil reklamı, 1978

Shearson Hayden Stone şirketinin araştırma bölümünde Heraklitus'un şu ünlü sözü yazılı: "Her şey akıp gider, hiçbir şey olduğu gibi kalmaz."

"Shearson'un başı yeni bir Wall Street Devi yaratıyor", *New York Times*'da bir haber başlığı, 1979

... görünürdeki bu kargaşa aslında burjuvazi düzeninin en üst derecesi.

Dostoyevski, Londra'da, 1862

Modern tinsel arayışın evrensel ifadesi olarak görülen Goethe'nin *Faust*'unun modern maddi hayatın dönüşümüyle hem zirvesine hem de trajik felaketine nasıl ulaştığını gör-

dük. Şimdiyse Marx'ın "tarihsel materyalizm"inin gerçek güç ve özgünlüğünün, modern tinsel hayata tuttuğu ışıkta yattığını göreceğiz. Her iki yazar da kendi zamanlarında bugün olduğundan çok daha fazla kabul gören bir perspektifi paylaşıyordu: "Modern hayat"ın tutarlı bir bütün oluşturduğu inancı. Puşkin'in Faust'u "modern hayatın İlyada'sı" diye nitelemesinin temelinde yatan bu bütünlük duygusudur. Modern politikayla psikolojiyi, modern endüstriyle tinselliği, modern egemen sınıflarla modern işçi sınıfını kapsayan bir yaşam ve deneyim birliği varsayılmaktadır. Bu bölümde Marx'ın modern hayatı bir bütün olarak tasavvur edişini canlandırmaya ve yeniden kurmaya çalışacağız.

Bu bütünlük hissinin çağdaş düşüncedeki akıntıya ters olduğunu belirtmekte de yarar var. Modernlik hakkındaki hal-i hazırdaki düşünüş birbirinden sıkı sıkıya koparılmış iki farklı bölmeye ayrılmış durumda: Ekonomi ve politikada "modernleşme", sanat, kültür ve duyarlıkta "modernizm". Marx'ı bu ikilik içinde bir yere oturtmaya çalıştığımızda modernleşme literatüründe hatırı sayılır bir ağırlık sahibi olduğunu, pek de şaşırmadan göreceğiz. Genelde onu reddeden yazarlar bile yapıtının kendileri için birincil bir kaynak ve önemli bir referans olduğunu belirtmektedirler.[1] Öte yandan, modernizm literatüründe Marx hiç tanınmamaktadır. Modernist kültür ve bilinç çoğu zaman onun kuşağına, 1840'lar kuşağına –Baudelaire, Flaubert, Wagner, Kierkegaard, Dostoyevski'ye– kadar uzatılır ama Marx bu soyağacında küçük bir dal

1 Bkz. W. W. Rostow, *The Stages of Economic Growth: A Non-Communist Manifesto* (Cambridge, 1960). Ne yazık ki, bir muhalif için bile Rostow'un Marx değerlendirmesi sığ ve tahriflerle dolu. Marx ile son zamanlardaki modernizasyona ilişkin çalışmalar arasındaki ilişkiye dair daha kavrayıcı bir değerlendirme Robert C. Tucker'ın *The Marxian Revolutionary Idea* (Norton, 1969) adlı kitabının 5. bölümünde bulunabilir. Ayrıca bkz. Shlomo Avineri, *The Social and Political Thought of Karl Marx* (Cambridge, 1968) ve Anthony Giddens, *Capitalism and Modern Social Theory* (Cambridge, 1971) özellikle 1. ve 4. bölümler.

olarak bile yer almaz. Bu topluluk içinde zikredilse bile bir ayrıntı, kimi zaman da berrak tasvirleri ve katı değerleri modernizm tarafından yokedilmiş sayılan daha eski ve masum bir çağın –sözgelimi Aydınlanma Çağının– bir kalıntısı olarak nitelenir. Kimi yazarlar (sözgelimi Vladimir Nabokov) Marksizmi modernist ruhu ezen ölü bir ağırlık olarak aşağılar; kimileriyse (sözgelimi komünist olduğu dönemde Georg Lukács) Marx'ın bakış açısının modernistlerinkinden çok daha sağlam, sağlıklı ve daha "gerçek" olduğunu düşünürler; ama herkes Marx ve modernistlerin ayrı dünyalara ait olduğu konusunda hemfikir gibidir.[2]

Oysa Marx'ın gerçekte neler söylediğine biraz daha yakından baktığımızda, bu ikilik o kadar anlamlı gelmemektedir. Mesela şu imgeyi alalım: "Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor." Bu imgenin kozmik büyüklüğü ve tasavvur gücündeki ihtişam, son derece yoğun ve dramatik gücü, alttan alta kıyametsi havası, bakış açısındaki ikircim –yokeden ısı aynı zamanda büyük bir enerji, dirimin dolup taşmasıdır– bütün bu nitelikler modernist imgelemin köşetaşları arasında sayılagelmiştir. Rimbaud ya da Nietzsche'de, Rilke ya da Yeats'de görmeyi umduğumuz şeylerdir bunlar– "Her şey dağılıyor, merkez yerinde durmuyor." Oysa bu imge Marx'dan alınmadır; hem de uzun zamandır saklı kalmış batıni bir gençlik metninden değil, *Komünist Manifesto*'dan... Marx'm modern burjuva toplumunu tasvirinin doruk noktasıdır bu. Bu imgenin alındığı cümlenin tamamına baktığımızda, Marx

2 Tek gerçek istisna Harold Rosenberg'dir. Onun üç dahice makalesine çok şey borçluyum: "The Resurrected Romans" (1949), *The Tradition of the New*'de yeniden basıldı; "The Pathos of the Proletariat" (1949) ve "Marxism: Criticism and/or Action" 1956) her iki makale de *Act and the Actor: Making the Self*'de (Meridian, 1972) yeniden basıldı. Ayrıca bkz. Lefebvre, *Introduction a la Modernite* (Gallimard, 1962) ve, İngilizce basılan *Everyday Life in Modern World*, 1968, çeviren Sacha Rabinovitch (Harper Torchbooks, 1971); Octavio Paz, *Alternating Current* ve Marx'tan muhteşem alıntılar içeren Richard Ellman ve Charles Feidelson'un antolojileri *The Modern Tradition: Backgrounds of Modern Literature* (Oxford, 1965).

ile modernistler arasındaki yakınlık daha da belirginlik kazanır. "Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor, ve insanlar nihayet kendi gerçek yaşam koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle yüzleşmeye zorlanıyorlar."[3] Marx'ın, kutsal olan her şeyin dünyevileşmesinden dem vuran sözleri, Tanrı'nın varolmadığına dair 19. yüzyıl materyalizminin standart önermesinden çok daha karmaşık ve daha ilginçtir. Marx zaman boyutu içinde hareket ederek süregiden tarihsel drama ve travmayı gözler önünde canlandırmaya çalışmaktadır. Demektedir ki, kutsallık hâlesi *(aura)* yokolmuştur ve var olmayanla yüzleşmedikçe yaşadığımız şimdiki zamanı anlayamayız. Son söyledikleri –"insanlar nihayet ... yüzleşmeye zorlanıyorlar"– sadece huzursuz edici bir gerçeklikle olan karşılaşmayı tasvir etmeyip bunu okurun gözüne dayamaktadır– ve hatta yazarın da gözüne, çünkü "insanlar", Marx'm deyişiyle *die Menschen,* hepsi birden, katı olan her şeyi eriten bu nüfuz edici sürecin hem öznesi, hem de nesnesidirler.

Bu modernist "ergime" tasavvurunun izini sürersek, onu Marx'ın tüm yapıtlarında görebiliriz. Her yerde, bizim pek iyi bildiğimiz o daha "katı" Marksçı tasavvura ters, dipten bir akıntı gibi sürmektedir. *Komünist Manifesto*'da özellikle canlı ve çarpıcıdır. Öyle ki yaklaşan modernist manifestolar ve hareketler çağının arketipi olarak *Manifesto*'da bütünüyle yeni bir perspektif açmaktadır. *Manifesto* modernist kültürün en

3 Alıntıların birçoğu Engels tarafından da gözden geçirilen ve onaylanan, bütün dünyada yeniden baskısı yapılan Samuel Moore'un klasik *Manifesto* çevirisindendir. Sözkonusu alıntı *Marx-Engels Reader,* 331-62'de de bulunabilir. Bu bölümde yeralan parantez içindeki numaralar bu baskıdan alınmıştır. Daha çok harfi harfine çeviri, somutluk anlamında ve daha az Viktoryan, daha çok canlı bir üslup kaygısıyla bazen Moore'dan ayrıldım. Bu değişiklikleri genelde (ama her defasında değil) köşeli parantezler içinde Almanca alıntılarla gösterdim. Almanca metnin uygun bir baskısı için bkz. *Karl Marx-Frederich Engels Studienausgabe,* 4 cilt, yayına hazırlayan Irving Fetscher (Frankfurt am Main: Fisher Bücherei, 1966). *Manifesto,* Bölüm III, 59-87'dedir.

derin öngörülerinden bazılarını dile getirirken, bir yandan da onun en derin çelişkilerinden bazılarını dramatize etmektedir.

Bu noktada şu soruyu sormak hiç de anlamsız değil: Gereğinden fazla Marx yorumu yok mu ortalıkta? Eliot, Kafka, Schoenberg, Gertrude Stein ve Artaud'ya yakın, modernist bir Marx'a sahiden ihtiyacımız var mı? Bence evet; sırf bu zaten böyle olduğu için değil, fakat Marx'ın söyleyebileceği farklı ve önemli şeyler olduğu için. Marx modernizm hakkında, modernizmin onun hakkında söylediklerinden daha çok şey söyleyebilir bizlere. Herkesin ve her şeyin karanlık yanlarını ışığa çıkarmakta böylesine başarılı olan modernist hareketin de kendi bastırılmış, karanlık köşeleri olduğu anlaşıldı. Marx bunlara yeni bir ışık tutabilir. Özellikle de modernist kültürle onu doğuran burjuva ekonomisi ve toplumu –"modernleşme"nin dünyası– arasındaki ilişkiyi netleştirebilir. Bu ikisinin, gerek modernistler gerekse burjuvaların sandığından daha çok ortak yönleri olduğunu göreceğiz. Marksizm, modernizm ve burjuvaziyi garip bir diyalektik dansa girişmiş bir halde görecek ve eğer onların adımlarını iyi izleyebilirsek, hepimizin paylaştığı modern dünya hakkında bazı önemli şeyler öğrenebileceğiz.

1. Ergime tasavvuru ve diyalektiği

Manifesto'ya ününü veren temel olay, modern burjuvazi ile proletaryanın gelişmesi ve aralarındaki mücadeledir. Ama bu oyunun içinde bir başka oyunun, müellifin *(author)* bilincinde gerçekte neler olup bittiği ve asıl mücadelenin ne olduğu konusunda bir mücadelenin süregittiğini de görebiliriz. Bu çatışma, Marx'm modern hayata ilişkin "katı" ve "ergime" tasavvurları arasındaki gerilim olarak betimlenebilir.

Manifesto'nun ilk bölümü "Burjuvalar ve Proleterler" (473-83), bugünkü adıyla modernleşme sürecinin genel bir görü-

nümünü sunmayı ve Marx'ın devrimci doruk noktası olacağına inandığı olayın yer alacağı sahneyi kurmayı amaçlamaktadır. Burada Marx, modernliğin katı kurumsal çekirdeğini tasvir eder. Birinci olarak, bir dünya pazarının doğuşu vardır. Bu dünya pazarı yayıldıkça değdiği her yerel ve bölgesel pazarı yokeder. Üretim, tüketim ve insan ihtiyaçları giderek uluslararası, kozmopolit bir nitelik kazanır. İnsan arzularının ve taleplerinin kapsamı, giderek çökecek yerel pazarların kapasitelerinin çok ötesine ulaşır. İletişim dünya ölçeğine genişler ve teknolojik bakımdan karmaşık kitle iletişim araçları ortaya çıkar. Sermaye giderek daha az elde yoğunlaşır. Bağımsız köylü ve zanaatkârlar kapitalist kitlesel üretimle rekabet edemez; topraklarını terk etmek, atelyelerini kapatmak zorunda kalırlar. Üretim giderek merkezileşir ve ileri düzeyde otomatlaşmış fabrikalarda yoğunlaşır. (Kırda da durum farklı değildir; çiftlikler "tarladaki fabrika" halini alır ve köylerini terk etmeyen köylüler tarım proletaryasına dönüştürülürler.) Muazzam sayılarda köklerinden koparılmış yoksul insan büyülü –ve sarsıntılı– bir şekilde ortaya çıkıveren şehirlere akın eder. Bu büyük değişimlerim görece düzenli bir şekilde sürmesi için yasal, mali ve idari merkezileşme gereklidir. Üstelik kapitalizmin ulaştığı her yerde gerçekleşir bu. Ulus devletler ortaya çıkar ve ellerinde büyük güç toplarlar. Gene de sermayenin uluslararası kapsamı bu gücü yıpratmaktadır. Bu arada sanayi işçileri adım adım bir tür sınıf bilinci geliştirmeye başlar; yaşadıkları derin sefalet ve ınüzmin baskıya karşı harekete geçerler. Bunları okurken tanıdık bir zemin üzerinde olduğumuzu hissederiz. Bu süreçler hâlâ çevremizde devam etmektedir ve Marksizm, bir yüzyıldır bu olanların bir anlam ifade edeceği bir dilin oluşmasına yardımcı olmuştur.

Ne var ki okumayı sürdürdükçe, tüm dikkatimizi vererek okuyorsak eğer, garip şeyler olmaya başlar. Marx'ın nesri birden gösterişli, ışıltılı bir şekle bürünür; parlak imgeler birbi-

rini izler, içiçe geçer; pervasız bir devinimle, soluk soluğa bir yoğunlukla koşar adım gitmeye başlarız. Marx, kapitalizmin modern hayatın her veçhesine yaydığı gözükara sürat ve delice ritmi betimlemekle kalmayıp gözler önünde canlandırmakta, sahnelemektedir. Bizim de aksiyonun bir parçası olduğumuzu, akıntıda sürüklendiğimizi, ona adım uydurup koşturduğumuzu, kontrolü kaybettiğimizi, bu akışın içinde başımızın döndüğünü ve ürktüğümüzü hissettirir bize. Bu minvalde birkaç sayfadan sonra bitap düşmüş, bir yandan da şaşkına dönmüşüzdür. Bir de bakarız ki, etrafımızdaki katı toplumsal oluşumlar eriyip gitmiştir. Sonunda Marx'ın proleterleri ortaya çıktığında kendilerine ait rolü icra edecekleri dünya sahnesi darmadağın olmuş ve başkalaşarak tanınmaz, gerçeküstü bir şeye, oyuncuların ayakları altından kayan, şekil değiştiren oynak bir iskeleye dönüşmüştür. Ergime tasavvurunun içkin dinamizmi sanki Marx'la birlikte kaçıp gitmiş, onu –ve işçileri, hatta bizi– alıp, başlangıçta düşündüğü konumun çok ötesine, devrim senaryosunun baştan aşağı yeniden ele alınması gereken bir noktaya götürmüştür.

Manifesto'nun özündeki paradokslar daha ilk bakışta göze çarpar: Özellikle Marx'm burjuvaziyi tasvir etmeye başladığı yerlerde. "Burjuvazi," diye başlar Marx, "tarihte en devrimci rolü oynadı." Bu birkaç sayfada insanı en çok hayrete düşüren Marx'ın adeta burjuvaziyi gömmeye değil, övmeye gelmiş olmasıdır. Burjuva eserlerinin, fikirlerinin ve kazanımlarının tutkulu, coşkulu, çoğu kez lirik bir kutsamasını yazar. Hatta bu sayfalarda burjuvaziyi kendi mensuplarının yapabildiğinden çok daha güçlü ve derinden övmeyi becerir.

Burjuvalar Marx'ın bu övgüsünü haketmek için ne yapmışlardır? Bir kere, onlar "insan etkinliğinin neler getirebileceğini ilk kez göstermişlerdir." Marx'ın kastettiği, onların vita activa fikrini, dünya karşısında aktivistçe bir tavrı yücelten ilk kişiler oldukları değildir. Bu Rönesansdan beri batı kültürünün

merkezi bir temasıdır; Marx'ın çağında, romantizmı ve devrim çağında, Napoleon, Byron ve Goethe'nin Faust'unun çağındaysa yeni bir derinlik ve tını kazanmıştır. Marx da bunu yeni doğrultularda geliştirecek[4] ve çağımıza dek evrilerek gelecektir. Marx'ın kastettiği, modern şairlerin, sanatçıların ve entelektüellerin ancak düşleyebildikleri şeyi modern burjuvazinin gerçekten yapmış olmasıdır. O, "Mısır piramitlerini, Roma su kemerlerini, Gotik katedralleri kat kat aşan mucizeler gerçekleştirdi"; "geçmişteki tüm göçleri ve akınları gölgede bırakan seferlere girişti." Onun aktivite dehası kendini önce büyük fiziksel inşa projelerinde gösterdi –atelye ve fabrikalar, köprü ve kanallar, demiryolları, Faust'un son başarısını oluşturan kamusal eserler– bunlar modern çağın piramit ve katedralleridir. Sonra, burjuvazinin kâh esinlediği, kâh zorladığı, kâh desteklediği, kâh sırtından kâr sağlamak için sömürdüğü muazzam nüfus hareketleri vardır – şehirlere, sınırlara, yeni topraklara doğru nüfus hareketleri. Marx, kışkırtıcı bir paragrafda burjuva aktivizminin ritm ve dramasını aktarır:

> Burjuvazi, yüz yılı ancak bulan saltanatı süresince evvelki tüm kuşakların hep birlikte bir araya getirebildiğinden çok daha kütlesel, çok daha büyük bir üretici güç yarattı. Doğa güçlerinin insana tâbi kılınması, makinalar, kimyanın tarım ve sanayide uygulanması, buharlı gemiler, demiryolları, elektrik, telgraf, tüm bir kıtanın tarıma açılması, nehirlerin yatağının değiştirilmesi, yoktan varedilen tüm bir halk – daha önce hangi çağ hayal dahi edebilmişti toplumsal emeğin rahminde böylesine bir üretici gücün uyuduğunu? (473-75)

4 Marx'ın 1845'deki "pratik-eleştirel aktivite, devrimci aktivite" imajına bkz. (Feuerbach Üzerine Tezler, 1-3; *Marx-Engels Reader*'da yeniden basıldı, 143-145.) Bu imaj 20. yüzyılda Marksist iyi yaşam modelindeki teori ve pratiğin ideal bir sentezini araştırmaya yönelmiş taktiksel, etik ve hattâ metafizik muazzam bir literatür ortaya çıkardı. Bu akım içindeki en ilginç yazarlar Georg Lukács (özellikle *History and Class Consciousness*, 1919-23) ve Antonio Gramsci'dir.

Marx, modern burjuva teknolojisi ve toplumsal örgütlenmesinin zaferlerini kutsayan ne ilk, ne de son müelliftir. Ama onun kasidesi gerek vurguladığı, gerekse önemsemediği şeyler açısından hepsinden farklıdır. Marx kendini materyalist kimliğiyle tanımlasa da esas olarak burjuvazinin yarattığı şeyler değildir onu ilgilendiren. Marx için esas olan süreçler, güçler, insan hayat ve enerjisinin dışavurumlarıdır: Çalışan, hareket eden, toprağı işleyen, iletişimde bulunan, doğayı ve kendilerini örgütleyen ve yeniden örgütleyen insanlar – burjuvazinin varettiği yeni ve durmaksızın yenilenen etkinlik tarzları. Marx (Saint-Simon'dan McLuhan'a uzanan geleneğin aksine) bizatihi keşif ve icatlar üzerinde durmaz; onu heyecanlandıran her şeyin başka bir şeye yol açtığı, hayallerin planlara, fantazilerin bilançolara dönüştüğü, en delice ve gözükara fikirlerin eyleme geçirildiği ve terk edildiği ("yoktan varedilen bütün bir halk"), yeni hayat ve eylem biçimlerinin ateşlenip beslendiği aktif ve yaratıcı süreçtir.

Marx'a göre burjuvazi aktivizmindeki ironi, burjuvazinin kendini en zengin olanaklardan, ancak onun erkini kıranlarca gerçekleştirilebilecek olanaklardan koparmak zorunda olmasında yatar. Burjuvazinin açtığı tüm o olağanüstü etkinlik tarzları dururken bu sınıfın mensupları için gerçekten anlam taşıyan tek etkinlik para kazanmak, sermaye biriktirmek, artı-değere el koymaktır. Bütün girişimleri sadece bu amaca yönelik bir araçtır, kendi başlarına gelip geçici ve kısa vadeli birer çıkardan başka bir şey değildir hiçbiri. Marx için böylesine anlam taşıyan aktif güç ve süreçler onları yaratanların kafalarında tesadüfi yan ürünlerden başka bir şey değildir. Gene de burjuvalar otoritelerini atalarına değil, kendi yaptıklarına dayandıran ilk egemen sınıftır. İyi hayatı bir eylem hayatı olarak tasvir etmiş; yeni ve canlı imgeler, paradigmalar üretmişlerdir. Örgütlü ve uyumlu eylem aracılığıyla dünyanın sahiden değiştirilebileceğini kanıtlamışlardır.

Ne yazıktır ki, ayıpları boyunlarına, kendi açtıkları yoldan ileri bakmaya bile katlanamamaktadırlar: Büyük, geniş manzaralar uçurumlara dönüşebilir her an. Devrimci rollerini oynamayı sürdürmeleri ancak bu rolün gerçek kapsam ve derinliğini yadsıyarak mümkündür. Ama radikal düşünürler ve işçiler yolların nereye uzandığını görmek ve bu yolları izlemekte serbesttirler. İyi hayat eylemci hayat demekse, insan etkinlikleri neden sadece kârlı olanlarla sınırlı tutulsun ki? Ve modern insan, etkinliğinin neler getirebileceğini gördükten sonra, neden toplumunun yapısını verili bir şey olarak, edilgin biçimde kabul etsin? Örgütlü ve uyumlu eylem dünyayı birçok biçimde değiştirebildiğine göre, neden örgütlenip birlikte çalışılmasın ve dünyayı daha da değiştirmek için mücadele edilmesin? Burjuva egemenliğini alaşağı edecek "devrimci aktivite, pratik-eleştirel aktivite" de bizzat burjuvazinin açığa çıkardığı aktif ve aktivist enerjilerin bir ifadesi olacaktır. Marx burjuvaziyi gömerek değil, överek başlamıştı işe. Ama bu diyalektiğin sonucunda burjuvazinin mezar kazıcısı onun övdüğü erdemler olacaktır.

Burjuvanın ikinci büyük başarısı insanın gelişme, sürekli değişme, kişisel ve toplumsal hayatın her alanında sürekli altüst oluş ve yenilenme kapasite ve güdüsünü özgürleştirmek olmuştur. Marx'ın gösterdiği gibi bu güdü, burjuva ekonomisinin gündelik işleyiş ve ihtiyaçlarında somutluk kazanır. Bu ekonominin sınırları içindeki herkes acımasız rekabetin baskısını hisseder. Kâh sokağın karşı kaldırımından gelir bu rekabet baskısı, kâh dünyanın öteki ucundan. Bu baskı altında en küçüğünden en güçlüsüne kadar her burjuva, sırf işini sürdürebilmek ve ayakta kalabilmek için yenilik yapmaya zorlanır. Kendi iradesiyle aktif biçimde değişmeyen kişi, piyasaya hükmedenlerin zorbaca dayattığı değişmelerin pasif kurbanı olacaktır. Bu demektir ki burjuvazi, bir bütün olarak "üretim araçlarında sürekli devrim yapmaksızın varolamaz." Ama mo-

dern ekonomiyi şekillendiren ve güden güçlerin hayatın bütünlüğünden koparılıp ayrı bir yere konulması mümkün değildir. Üretimde devrim yönündeki yoğun ve acımasız baskı Marx'ın deyimiyle "üretim koşulları" (ya da "üretim ilişkileri") ve "onlarla birlikte tüm toplumsal koşul ve ilişkilere" yayılmaya ve onları dönüştürmeye mahkûmdur.*

Bu noktada Marx, kavramaya çalıştığı gözükara dinamizmin rüzgârıyla büyük bir imgelem sıçrayışı gerçekleştirir:

> Üretimin sürekli dönüştürülmesi, tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, dinmek bilmeyen belirsizlik ve kaynaşma... Bunlar burjuva çağını öteki tüm devirlerden ayırdediyor. Tüm yerleşik, donuk ilişkiler, arkalarında sürükledikleri saygıdeğer düşünce ve kanaatler silsilesiyle birlikte süpürülüp atılıyor. Yeni oluşan her şey daha kemikleşemeden miyadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor. İnsanlar nihayet yaşamlarının gerçek koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle ciddi olarak yüzleşmeye zorlanıyorlar. (338)

Bütün bunlar bizleri, "modern burjuva toplumu"nun fertlerini nereye yerleştirmektedir? Garip ve paradoksal konumlara. Hayatlarımız, çıkarları sadece değişmede değil, aynı zamanda kriz ve kaosta yatan bir egemen sınıf tarafından kontrol ediliyor. "Durmaksızın sarsıntı, dinmek bilmez belirsizlik ve kaynaşma", bu toplumu yıkmak yerine ona hizmet ediyor ve sağlamlaştırıyor. Yıkımlar yeniden gelişme ve yenilenme için iştah kabartıcı fırsatlar halini alıyor; parçalanma harekete geçirici, dolayısıyla bütünleştirici bir güç olarak işliyor. Modern egemen sınıfa gerçekten korku salan ve onun kendi im-

(*) Buradaki Almanca Verhältnisse kelimesi "koşullar", "ilişkiler", "şartlar", vb. şeklinde tercüme edilebilir. Bu deneme boyunca değişik yerlerde, bağlamına göre değişik şekillerde tercüme edilecektir. (M. B.)

gesinde yarattığı dünyayı gerçekten tehdit eden tek bir hayalet var ki bu, geleneksel elitlerin (ve dolayısıyla geleneksel kitlelerin) hep özleyip durdukları şey: Kalıcı, katı istikrar. Bu dünyada istikrarın tek anlamı, antropi ve yavaş yavaş ölmek. İlerleme ve büyüme hissimiz ise yaşadığımızı bilmenin tek yolu. Toplumumuzun çözülmekte olduğunu söylemek, onun canlı kanlı olduğunu söylemekten başka bir şey değil aslında.

Bu sürekli devrim ne türden insanlar üretiyor? Hangi sınıftan olursa olsun, insanların modern toplumda varlıklarını sürdürebilmeleri için kişiliklerin de bu toplumun akışkan ve açık biçimine girmesi gerekiyor. Modern insanlar değişimi arzulamayı öğrenmek, kişisel ve toplumsal hayatlarında değişikliğe açık olmaktan öte, onu pozitif anlamda istemek, aktif olarak peşinde koşmak ve ona uymak zorundalar. Gerçek ya da fantazileşmiş bir geçmişin "yerleşik, donuk ilişkileri"ne nostaljik göz yaşları dökmek yerine hareketlilikten haz duymayı, yenilenme peşinde koşmayı; yaşam koşulları ve diğer insanlarla ilişkilerinde ileriye, gelecekteki gelişmelere bakmayı öğrenmek zorundalar.

Marx bu gelişim idealini kendi gençlik döneminin Alman hümanist kültüründen, Goethe, Schiller ve onların romantik izleyicilerinden almaktadır. Günümüzde de hâlâ canlılığını koruyan bu tema –Erik Erikson bunun yaşayan en ünlü temsilcisidir– Almanya'nın dünya kültürüne yaptığı en derin ve kalıcı katkıdır belki de. Marx, habire zikrettiği, andığı bu yazarlar ve onların entelektüel geleneği ile olan bağı konusunda son derece açıktır. Ama birçok çağdaşının aksine – bunun en önemli istisnası *Faust, İkinci Kısım*'ın yazarı yaşlı Goethe'dir. Benliği geliştirmeye yönelik hümanist idealin, burjuva ekonomik gelişmesinin gerçekliğinden kaynaklandığını anlamaktadır. Bu yüzden burjuva ekonomisine karşı duyduğu tüm horgörüye rağmen bu ekonominin ürettiği kişilik yapısını coşkuyla kucaklar. Kapitalizmin sorunu, her şeyde olduğu

gibi burada da, yarattığı insanî olanakları yoketmesindedir. Herkesin kendini geliştirmesini teşvik eder, hatta bunu zorlar. Ama insanlar ancak sınırlı ve çarpıtılmış şekillerde gelişebilirler. Piyasanın kullanabileceği özellik, güdü ve yetenekler (çoğu zaman yeterince olgunlaşmaya fırsat bulamadan) gelişmeye itelenir ve geride hiçbir şey kalmayana değin sıkılır, suyu çıkarılır. Bunun dışında, içimizde pazarlanması mümkün olmayan ne varsa ya zorbaca bastırılır, ya kullanılmamaktan körelir ya da hayata geçecek fırsatı bile bulamaz.[5]

Marx'a göre bu çelişkinin ironik ve mutlu çözümü ancak şöyle mümkün olacaktır: "Modern sanayinin gelişimi burjuvazinin ürettiği ve ürünleri üleştirdiği zemini onların altından çekip alır." Burjuva gelişiminin içsel hayatı ve enerjisi, onu ilk kez hayata getiren sınıfı süpürüp götürecektir. Bu diyalektik gelişmeyi ekonomik olduğu kadar kişisel gelişmede de görebiliriz. Tüm ilişkilerin gelip geçici olduğu bir sistemde kapitalist yaşam tarzları –özel mülkiyet, ücretli emek, değişim değeri, bir türlü tatmin edilemeyen kâr arayışı– nasıl sağlam kalabilir? Her sınıftan insanın arzu ve duyarlıkları uçsuz bucaksız ve tatmin edilemez bir hale gelir. Hayatın her alanında sürekli alt üst oluşlar yaşanırken, onları bu burjuva rollerinde yerleşik ve donuk kılmaya neyin gücü yetebilir? Burjuva toplumu fertlerini ya büyüme ya da yokolma yolunda daha hırsla kamçıladıkça, onlar da bu toplumu aşacak ölçüde büyüme eğilimi gösterecek, onu büyümelerinin önünde bir ket gibi görecek, toplumun önlerine koyduğu yeni hayat tarzı adına daha bir amansızca savaşacaklardır onunla. Dolayısıyla, kapitalizm kendi akkor halindeki enerjilerinin ısısıyla eriyip gidecektir. Devrimden sonraki "gelişme süresinde" servet yeniden dağı-

5 Evrensel zorunlu gelişme, ancak rekabetin gereklerince çarpıtılmış bir gelişme teması ilk olarak Rousseau tarafından *Discourse on the Origins of Inequality*'de incelendi. Benim çalışmalarımdan biri olan *Politics of Authenticity*'ye, özellikle 145-59. sayfalara bkz.

tıldıktan, sınıf ayrıcalıkları ortadan kaldırıldıktan, eğitim özgürleşip evrenselleştikten ve işçilerin işin nasıl örgütleneceğini kontrol etmeye başlamasından sonra, –*Manifesto*'nun doruk noktasında bu kehanette bulunur Marx– nihayet,

> Sınıfları ve sınıf çatışmalarını içeren eski burjuva toplumu yerine, her [bireyin] özgür gelişiminin herkesin özgür gelişiminin koşulu olduğu bir birliğe sahip olacağız. (353)

Böylelikle piyasanın talep ve tahriflerinden kurtulmuş özgelişme deneyimi özgürce ve kendiliğinden ilerleyebilir. Burjuva toplumunun bir karabasana dönüştürdüğü bu deneyim, artık herkes için bir neşe ve güzellik kaynağı olabilir.

Gelişmeci idealin, ilk yazılarından son yazılarına değin Marx için ne denli önemli olduğunun altını çizebilmek adına bir süre *Komünist Manifesto*'yu bir kenara bırakıyorum. 1844'te yazılan genç dönem makalelerinden biri olan "Yabancılaşmış Emek"te yabancılaşmış emeğe karşılık, bireyin "fiziksel ve tinsel [ya da zihinsel] enerjilerini özgürce geliştireceği" çalışmanın hakiki bir insanî seçenek olduğunu ileri sürer.[6] *Alman İdeolojisi*'nde (1845-46) komünizmin amacı "bireylerin kendilerindeki kapasitelerin tümden gelişimi" olarak ifade edilir. Çünkü "yalnızca başkalarıyla birlikteyken her bir birey kendindeki hazineyi bütün yönlerde büyütmenin araçlarına sahiptir; bu yüzden, sadece bir cemaatte bireysel özgürlük mümkündür."[7] *Kapital*'in birinci cildinde "Makina ve Modern Sanayi" bölümünde ise, kapitalist iş bölümünün aşılmasının komünizm açısından temel olduğunu ileri sürer:

---

6 Martin Milligan'ın çevirdiği "Economic and Philosophical Manuscripts of 1844"den; yeniden basım *MER*, 74. Almancadaki *geistige* sözcüğü "zihinsel" ya da "tinsel" olarak çevrilebilir.

7 The German Ideology, Bölüm 1, çev. Roy Pascal; *MER*, 191, 197.

> ... sadece tek bir özgün toplumsal işlevin taşıyıcısı olan kısmen gelişmiş birey her çeşit işe uygun, üretimdeki herhangi bir değişikliği göğüslemeye hazır, yerine getirdiği farklı toplumsal işlevler, kendisi için, sadece kendi doğal ve edinilmiş güçlerine alanlar açmanın çeşitli tarzları olan, tümüyle gelişmiş bireyle yer değiştirmelidir.[8]

Komünizmin bu görüntüsü her şeyden önce bireyselciliğiyle, ancak bundan da önemlisi gelişme idealini iyi hayat biçimi olarak ele almasıyla su götürmez ölçülerde moderndir. Marx burada Platon ve Kilise Babalarından bu yana kendini feda etmeyi yücelten, bireyselliği aşağılayan ya da ona güven duymayan; bütün çekişme ve didişmenin nihayete ereceği huzurlu bir anı arzulayan geleneksel komünizmin destekçilerinden çok, burjuva ve liberal düşmanlarından bazılarına daha yakındır. Burada da Marx, burjuva toplumunda neler olup bittiği konusunda burjuvaların kendileri ve destekçilerinden daha duyarlıdır. Kapitalist gelişmenin dinamiklerinde –gerek her bireyin, gerekse toplumun bir bütün olarak gelişmesi– iyi hayatın yeni bir suretini görür: Nihai bir mükemmelliğin, düzenlenmiş katı özlerin içerilmesinin değil; sürekli, dur durak bilmeyen, açık uçlu, sınırlanmamış bir büyüme sürecinin... Yani Marx, modernitenin yaralarını daha dolu ve derin bir moderniteyle sarmayı ummaktadır.[9]

---

8 *Capital*, 1. Cilt, Bölüm 15, Fasıla 9, çev. Charles Mooore ve Edward Aveling; *MER*, 413-14.

9 *Modernity and self-development in Marx's later writings: Grundrisse*'de, daha sonradan *Capital*'in temeli haline gelecek olan 1857-58 not defterlerinde Marx, "modern çığır" ya da "modern dünya" ile "onun sınırlı burjuva formu" arasında bir ayrım yapar. Komünist toplumda dar burjuva formu "sıyrılıp atılacak" ve böylelikle modern potansiyel tümüyle icra edilebilecektir. Bu tartışmaya klasik (özellikle Aristocu) ve modern iktisat ve toplum görüşleri arasındaki zıtlığı ortaya koyarak başlar: "İnsanın üretimin amacıymış gibi göründüğü eski bakış açısı, üretimin insanlığın hedefi ve refahın üretimin hedefi olduğu modern dünyayla karşılaştırıldığında oldukça yüce görünür.

2. *Yenileyici özyıkım*

Artık, Marx'ın burjuvazi ve onun yarattığı dünya hakkında neden böylesine bir heyecan ve coşku duyduğunu anlayabiliriz. Şimdi daha da şaşırtıcı bir şeyle karşılaşacağız: Adam Ferguson'dan Milton Friedman'a kapitalizmin tüm özürcüleri *Komünist Manifesto*'nun yanında pek soluk, pek cansız kalmaktadır. Kapitalizmin alkışçıları onun sınırsız ufuklarından, devrimci enerji ve ataklığından, dinamik yaratıcılığından, serüvencilik ve romansından, insanları sadece daha rahat değil daha canlı kılma kapasitesinden nedense pek sözetmiyorlar. Burjuvaziyle onun ideologlarının pek öyle alçakgönüllü ya da sessiz oldukları söylenemez. Ne var ki garip bir biçimde kendi ışıklarını bir

"Ancak gerçekte", der Marx, "dar burjuva formu sıyrılıp atıldığında, bireysel ihtiyaçların, kapasitelerin, hazların, üretici güçlerin vb. evrensel mübadele aracılığıyla yaratılan evrenselliğinden başka nedir ki refah? Doğa güçleri üzerindeki, gerek dışsal gerekse insanlığın kendi doğası üzerindeki insan hakimiyetinin tümden gelişiminden başka nedir? İnsanın yaratıcı potansiyellerinin daha önceki tarihi gelişimi dışında hiçbir gerekirlikle sınırlanmaksızın mutlak olarak icra edilmesi... bunu gelişmenin bütünü yapan şey, yani daha önceden belirlenmiş herhangi bir ölçüte dayanmayan tüm insani güçlerin gelişiminin kendi başına bir amaç olmasından başka nedir? İnsanın kendini tek bir öznellikte yeniden üretmesi değil, kendi bütünlüğünü üretmesinden başka nedir? Varolduğu gibi kalmaya çabalamak değil, oluşun mutlak hareketi içinde çabalamaktan başka nedir?"

Başka bir deyişle Marx, herkes için hakiki anlamda sınırsız refah arayışı istemektedir; para anlamında bir refah değil –"dar burjuva formu"– bilakis arzuların, deneyimlerin, kapasitelerin, duyarlılıkların, dönüşüm ve gelişimin bolluğu anlamında bir refah. Marx'ın yukarıdaki formülasyonlarını birer soru işaretiyle bitirmesi, bu görünüme ilişkin belirli bir ihtiyatlılık beslendiği izlenimi verebilir. Marx, antik ve modern yaşam tarzları ve amaçları arasında çizdiği ayrıma geri dönerek bu tartışmayı bitirir. "Antik dünyanın çocuksuluğu ... her şeyde kapalı şekiller, formlar ve verili sınırlar arandığında gerçekten de modern dünyadan daha yücedir. Sınırlı bir konumdan bakıldığında tatminkârdır; modern dünya ise hiçbir tatmin duygusu yaratmaz; ya da kendinden memnun göründüğünde kaba ve bayağıdır." *Grundrisse: Introduction to the Critique of Political Economy*, çev. Martin Nicolaus (Penguin, 1973), 487-88. Son cümlede Marx, Goethe'nin Faustvari pazarlığıyla farklılığını dile getirir: Sonsuz bir özgelişme olasılığına karşılık modern (komünist) insan kapalı, sabit, sınırlı kişisel ve toplumsal formlar gerektiren "tatmin olma" umudundan vazgeçecektir. Modern burjuvazi "kendinden memnun olduğu" ve bizatihi kendi eylemliliğinin açığa çıkardığı insanî olanakları kavrayamadığı için "kaba ve bayağıdır".

tevazu kisvesi altında saklamaya kararlı gibiler. Bunun sebebi, bence bu ışığın örtbas edemedikleri bir karanlık yanının olması. Bunu çok az farkediyor, derin derin tasalanıyor ve korkuyorlar, öyle ki kendi güç ve yaratıcılıklarını bir erdem gibi kabullenmek yerine görmezden geliyor veya reddediyorlar.

Burjuva sınıfı mensuplarının kendilerinde görüp de yüzleşmeye cesaret edemedikleri şey ne? İnsanları sömürme güdüleri, onları sadece birer araç (ahlak dilinde değil iktisat dilinde araç), birer meta gibi görmeleri değil. Marx'ın da farkettiği gibi burjuvaların uykusunu kaçırmıyor bu durum. Bunu birbirlerine, hatta kendilerine bile yaptıktan sonra başka insanlara neden yapmasınlar? Sorunun asıl kaynağı burjuvazinin modern politika ve kültürde "Düzen Partisi" olma iddiasında yatıyor. İnşaya konulan muazzam para ve enerjiyle bu inşanın çoğu zaman taşıdığı apaçık anıtsal nitelik –Marx'ın çağında bir burjuva evindeki her bir masa ve sandalye bile birer anıtı andırıyordu– bu iddianın samimiyet ve ciddiyetine şahadet ediyor. Gelgelelim Marx'ın belirttiği gibi işin hakikatı şu ki,

---

Capital'in 15. bölümünden alıntıladığım (not 8) "tümüyle gelişmiş birey"le biten pasaj, "modern endüstri" ve "onun kapitalist formu", yani modern endüstrinin tezahür ettiği form arasındaki bir ayrımla başlar. "Modern endüstri halihazırda varolan bir üretici sürecin biçimini asla nihai olarak değerlendirmez. Daha önceki bütün üretim tarzları özünde tutucu olmasına karşın, modern endüstrinin teknik temeli devrimcidir. Makinalar, kimyasal süreçler ve diğer yöntemler aracılığıyla sadece üretimin teknik temellerinde değil, işçilerin işlevleri ve emek süreçlerinin toplumsal bileşimlerinde de durmaksızın değişimlere yol açar. Aynı zamanda işbölümünü de kökten dönüştürür." (*MER*, 413) Tam bu noktada Marx, bir dipnotta, *Manifesto*'dan "Burjuvazi üretim araçlarını durmaksızın dönüşüme uğratmaksızın varolamaz." ile başlayıp "Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor..." ile biten bölümü aktarır. Burada, *Manifesto*'da ve başka metinlerde de olduğu gibi, dünyayı modern yapan güç kapitalist üretim ve mübadeledir; ancak şimdi kapitalizm modernliğin önünde bir engel haline gelmiştir. Modern endüstrideki sürekli devrimin devam edebilmesi ve "tümüyle gelişmiş birey"in ortaya çıkıp serpilebilmesi için kapitalizm ortadan kalkmalıdır.

Veblen *The Theory of Business Enterprise* (1904) adlı eserinde dar görüşlü, haris "Girişim" ile, onunla içiçe geçmiş açık uçlu ve devrimci "Sanayi"yi birbirinden ayıran bu ikiliği ele alacaktır. Ancak Veblen Marx'ın sanayinin gelişimi ile benliğin gelişimi arasındaki ilişkiye duyduğu ilgiden yoksundur.

burjuva toplumunun inşa ettiği her şey yıkılmak üzere inşa edilmekte. "Katı olan her şey" –sırtımızdaki giysilerden onları dokuyan tezgâh ve makinalara, makinaların başında çalışan insanlara, işçilerin yaşadığı ev ve mahallelere, işçileri sömüren şirketlere, kasabalara, şehirlere, koca koca bölgelere ve onları içine alan uluslara kadar– bütün bunlar ertesi gün yıktırılmak, dağıtılmak, parçalanmak, yerle bir edilmek üzere yapılıyor. Öyle ki ertesi hafta yeniden işlenebilsin, yerine konabilsin ve bütün bu süreç, inşallah sonsuza değin, tekrar tekrar, çok daha kârlı şekillerde devam etsin.

Tüm burjuva anıtlarının çekiciliği (*pathos*) maddi güç ve katılıklarının aslında hiçbir işe yaramaması, hiçbir ağırlıklarının olmaması[10] kutsadıkları kapitalist gelişmenin güçleri tarafından çürük sazlıklar gibi fırlatılıp atılabiliyorlar olmalarıdır.. Burjuva bina ve kamusal yapılarının en güzel, en etkili olanları bile tek kullanımlık: Hızla değerden düşüp sermayeye çevrilebiliyor, eskimek üzere planlanıyor, toplumsal işlev bakımından "Mısır piramitleri, Roma su kemerleri, gotik katedraller"den çok, çadır ve kampinglere benziyorlar.*

---

10 Marx, *Capital*'in "Emtialar" adlı birinci bölümünde "emtiaların değeri, onların özlerinin kaba maddiliğinin tam zıttıdır; bu maddiliği oluşturan atomlardan tek biri bile onun bileşimine dahil değildir." sözünü tekrarlamaktan bıkıp usanmaz. Karşılaştırınız, MER, 305, 312-14, 317, 328, 343.

(*) Engels, Manifesto'nun yayınlanmasından sadece birkaç yıl önce, *1844'te İngiltere'de İşçi Sınıfının Durumu* adlı eserinde, spekülatörler tarafından hızla kâr elde etmek amacıyla yapılmış işçi evlerinin sadece 40 yıl dayanmak üzere inşa edildiğini belirtir. Bunun burjuva toplumunda arketipik bir inşa tarzı haline geleceğinden hiç kuşkusu yoktu. İronik olan, geliştiricilere kiralanan ya da satılan en zengin kapitalistlere ait gösterişli malikânelerin ömrünün bile kırk yıldan az oluşuydu – üstelik sadece Manchester'da değil bütün kapitalist şehirlerde de... Bu evler, kendilerini hızla inşa eden aynı doymak bilmez saikler ile yerle bir edildiler. (New York'taki Beşinci Cadde bunun en canlı örneğidir; ama bu tür modern örnekler her yerdedir). Kapitalist gelişmenin hızı ve gaddarlığı gözönüne alındığında, mimari ve inşa edilmiş mirasımızın büyük bir bölümünün yerle bir edilmesinden çok, korunacak birşeylerin hâlâ kalmış olması asıl büyük sürprizdir.

Bu konu oldukça kısa bir süre önce Marksist yazarlarca işlenmeye başlamıştır. Örneğin iktisadi coğrafyacı David Harvey, "inşa edilmiş çevrenin" teammüden

Eğer burjuvazinin mensuplarının yarattığı gösterişli dekorların ardına bakar da gerçekten neye yaradıklarını, nasıl işlediklerini görürsek, bu kaskatı vatandaşların para karşılığı dünyayı da parça parça etmeye hazır olduklarını anlarız. Herkesi proletaryanın dehşet ve şiddetiyle korkuturken kendileri, bitmek tükenmek bilmez işleri ve gelişmeleriyle insan kitlelerini, malzeme ve parayı oradan oraya savuruyor, herkesin hayatını temelinden sarsıyor, darmadağın ediyorlar. Sırları –kendilerinden bile saklamayı başardıkları sır– şu ki, dış görünüşlerinin ardında tarihin en şiddetli, yıkıcı egemen sınıfıdır onlar. Marx, bir sonraki kuşağın "nihilizm" adını koyacağı tüm anarşik, ölçüsüz, patlayıcı güdüleri –Nietzsche ve izleyicilerinin Tanrının Ölümü gibi kozmik travmalara atfedeceği güdüleri– piyasa ekonomisinin görünüşte sıradan, gündelik işleyişine yerleştirir. Modern burjuvaların, modern entelektüellerin havsalalarının alabileceğinden kat kat üstte en büyük nihilistler olduklarını ortaya koyar.* Ama bu bur-

---

ve sürekli olarak yıkılmasının kapitalist birikim sürecine içkin olduğunu ayrıntılarıyla göstermeye çalışıyor. Harvey'in yazıları geniş bir alana dağılmıştır; berrak bir tanıtım ve analiz için bkz. Sharon Zukin, "Ten Years of the New Urban Sociology", *Theory and Society*, Temmuz 1980, 575-601.

İronik olan, komünist devletlerin geçmişin özünü büyük şehirlerinde muhafaza etmek konusunda kapitalistlerden daha iyi durumda olmalarıdır: Leningrad, Prag, Varşova, Budapeşte vb. Ancak bu politika, güzelliğe ve insanî başarılara duyulan saygıdan ziyade, otokratik hükümetlerin, geçmiş otokrasilerin bir devamı duygusu yaratarak gelenekçi bağlılık hislerini harekete geçirme arzusundan kaynaklanmıştır.

(*) Aslında "nihilizm" terimi Marx'ın kuşağında ortaya çıkmıştır: Turgenyev tarafından icat edilen bu terim, *Babalar ve Oğullar*'ın (1861) radikal kahramanı Bazarov'un bir düsturu olarak kullanılmıştı. Dostoyevski ise *Yeraltından Notlar* (1864) ve *Suç ve Ceza*'da (1866-67) çok daha ciddi bir tarzda kullanmıştı. Nietzsche, *The Will to Power* (*Erk İstenci*, 1885-88) adlı eserinin özellikle "Avrupa Nihilizmi"ne ayrılan Birinci Kitap'ında, nihilizmin kaynakları ve anlamını derinlemesine inceler. Nietzsche'nin, oldukça az sözedilmesine karşın, modern politika ve iktisadı kendi başlarına son derece nihilist olarak değerlendirmesi kayda değerdir. Nietzsche'nin bu eserdeki bazı imaj ve analizlerinin şaşırtıcı ölçüde Marksist bir tınısı vardır. Bunun için, "kredi, dünya ölçeğinde ticaret ve ulaşım araçlarının durumu"nun hem olumlu hem de olumsuz tinsel sonuçları-

juvalar kendi yaratıcılıklarına yabancılaşmışlardır, çünkü bu yaratıcılığın açtığı ahlaki, toplumsal ve psişik uçuruma bakmaya bile tahammül edemezler.

Marx'ın en canlı ve çarpıcı imgelerinden bazıları bizi bu uçurumla yüzleşmeye zorlamayı amaçlamaktadır. "Modern burjuva toplumu, böylesine kudretli üretim ve mübadele araçlarını bir araya getirmiş olan bu toplum, kendi tılsımlarıyla hizmete çağırdığı yeraltı güçlerini kontrol edemez olmuş bir büyücüye benziyor." (487) Bu imge modern burjuvazinin gömdüğünü sandığı karanlık ortaçağ ruhlarını akla getiriyor. Onun mensupları büyüsel değil ayakları yerde, rasyonel kişiler, karanlığın değil Aydınlanmanın çocukları olarak takdim ediyorlar kendilerini. Marx ise burjuvaları büyücü diye nitelerken –"koca bir nüfusu yoktan varetmiş" olmaları da var unutmayalım, bir de "komünizm hayaleti"– onların yadsıdığı derinlikleri işaret etmektedir. Marx'ın imgeleri, her yerde olduğu gibi burada da, modern dünya üzerine bir mucizevilik havası yaratır: Bu dünyanın dirimsel güçleri başdöndürücü, ezici ve burjuvazinin hesaplamak, planlamak şöyle dursun, tahayyül edemeyeceği düzeydedir. Ama Marx'ın imgeleri bir yandan da gerçek bir mucizevilik hissine neyin eşlik etmesi gerektiğini gösterir: bir dehşet. Zira bu mucizevi ve büyülü dünya, aynı zamanda şeytani ve korkutucudur, kontrolden çıkmış çılgınca sarsılmaktadır, her hareketiyle faleket doğurur, pervasızca yokeder. Burjuva sınıfının mensupları yarattıkları şeydeki coşkuyu da korkuyu da bastırırlar: Bu sahipler ne kadar derinden sahip olunduklarını

---

nın aktarıldığı Bölüm 63'e bakınız; Bölüm 67'de "toprak mülkiyetinin parçalanması... gazeteler (günlük duacıların yerine), demiryolları, telgraflar, çok sayıda farklı çıkarın, bu nedenle çok güçlü ve çok yönlü olması gereken tek bir tinde merkezileşmesi." (Çeviren Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, Vintage, 1968). Ancak modern tinle modern ekonomi arasındaki bu bağlantılar, Nietzsche tarafından asla sonuca bağlanmadı ve (birkaç istisna dışında) izleyicilerince farkedilmediler bile.

bilmek istemezler. Bunu ancak kişisel ve genel yıkım alanlarında öğrenirler – yani, ancak iş işten geçtiği zaman...

Marx'ın burjuva büyücüsü, elbette Goethe'nin Faust'u kadar o kuşağın imgeleminde yer etmiş bir başka edebi kişilikten de gelmektedir: Mary Shelley'in Frankenstein'ından. Bu mitsel figürler bilim ve rasyonalite içinde insan güçlerini genişletmek uğruna çabalarken irrasyonalite yaratan, insan kontrolünün dışına çıkan, dehşet verici sonuçlar doğuran şeytani güçleri açığa çıkarırlar. Goethe'nin *Faust*'unun ikinci kısmında büyücüyü miyadı dolmuş hale sokan o müthiş yeraltı gücü tümüyle modern bir toplumsal sistemdir. Marx'ın burjuvazisi de bu trajik yörünge içinde döner durur. Yeraltını dünya bağlamına yerleştirir; milyonlarca fabrika ve tezgâhta, banka ve borsada karanlık güçlerin güpegündüz iş gördüklerini, toplumsal güçlerin, en güçlü burjuvaların bile kontrol edemedikleri acımasız piyasa emirleri ile sürüklendiklerini gösterir. Marx'ın imgelemi bu cehennemi uçurumu yakına taşır.

Bu şekilde Marx, *Manifesto*'nun birinci kısmında yüzyıl sonra modernizm kültürünü biçimlendirecek ve ona can verecek kutupsallıkları ortaya serer: tatmin edilemez arzular ve güdüler, sürekli devrim, sonsuz gelişme, daimi yaratma, hayatın her alanında daimi yaratma ve yenilenme. Bir yanda da onun radikal antitezi, nihilizm, durdurulamaz yıkım, hayatın darmadağın olması, çığnenmesi, karanlığın yüreği, dehşet... Marx, modern burjuva ekonomisinin güdü ve itkileriyle bu iki olanağın da her modern insanın hayatına nasıl girdiğini gösterir. İleride modernistler çeşitli kozmik ve apokaliptik tasavvurlar; en güçlü coşkuyla en karanlık umutsuzluğu barındıran tasavvurlar geliştireceklerdir. En yaratıcı modern sanatçıların çoğu her ikisinin de etkisi altına girecek, hiç durmadan bir kutuptan ötekine savrulacaklardır; iç dinamizmleri, modern kapitalizmin işleyiş ve yaşamını belirleyen iç ritmleri yeniden üretecek ve ifade edecektir. Marx bizleri bu hayat

sürecinin derinliklerine doğru sürükler ve böylece varlığımızı bütünüyle büyüten bir dirimsel enerjiyle dolduğumuzu hissederiz – bir yandan da her an bizleri yoketmekle tehdit eden şokların ve nöbetlerin etkisine gireriz. Sonra dil ve düşünce yeteneğiyle onun tasavvurunu benimsememiz, kendimizi onunla birlikte ileride bekleyen doruk noktasına doğru sürüklenmeye bırakmamız için ikna etmeye çalışır bizleri.

Büyücünün çırakları devrimci proletarya, modern itici güçlerin kontrolünü Faustvâri-Frankensteinvâri burjuvaziden koparıp almakla yükümlüdür. Bu gerçekleşince bu uçucu, patlayıcı toplumsal güçleri herkes için güzellik ve coşku kaynaklarına dönüştürecek; modernliğin trajik öyküsünü mutlu sonla noktalayacaklardır. Bu mutlu son gerçekleşmiş olsun ya da olmasın, *Manifesto*'nun muhayyile gücü, modern hayatı dolduran ışıltı ve ürküntü olanaklarını ifade ediş ve kavrayış biçimi etkileyicidir. Diğer tüm özellikleri bir yana, ilk modernist sanat yapıtıdır.

Ama *Manifesto*'yu modernizmin bir arketipi olarak onurlandırırken şunu da unutmamalıyız: Arketipik modeller sadece hakikat ve güçlülükleri değil, iç gerilim ve baskıları da örnekler. Bu durumun hem *Manifesto*'da, hem de onun dikkate değer belli başlı ardıllarında, müellifin niyetlerine karşın, hatta belki de farkına bile varmamasına rağmen, devrim ve çözüm tasavvurunun kendi içkin eleştirisini de doğurduğunu; bu tasavvurun sarındığı örtünün ardında yeni çelişkilerin belirdiğini göreceğiz. Kendimizi Marx'ın diyalektik akışına bıraksak bile belirsizlik ve huzursuzluğun bilinmez akıntılarıyla sürüklenmekte olduğumuzu hissedeceğiz. Marx'm niyetleri ve öngörüleri, istedikleri ve gördükleri arasındaki radikal köklü gerilimlere yakalanacağız.

Sözgelimi Marx'ın kriz teorisini ele alalım: "Krizler periyodik geliş gidişleriyle burjuva toplumunun varoluşunu tümüyle, her defasında daha da tehdit edici bir şekilde sorgularlar."

(478) Bu yinelenip duran krizlerde "sadece mevcut ürünlerin değil, daha önce yaratılmış üretici güçlerin de büyük kısmı ardarda tahrip edilir." Marx bu krizlerin kapitalizmi giderek güçten düşüreceğine ve sonunda yıkacağına inanmış gibidir. Ama öte yandan bizzat onun burjuva toplumuna ilişkin bakış ve analizi, bu bunalımın kriz ve felaketle nasıl işini görebildiğini gösterir: "Bir yanda, üretici güçler kütlesinin zoraki tahribi, öte yanda yeni pazarların fethi ve eskilerinin daha da derin sömürüsü." Krizler piyasanın tanımlarına göre zayıf ve verimsiz olan insanları ve şirketleri yokeder, yeni yatırım ve geliştirme projeleri için boş alan sağlar; burjuvaziyi icatlar yapmaya, genişlemeye ve her zamankinden daha yoğun ve uyanık olmaya zorlar: Böylece kapitalist büyüme için beklenmedik güç ve esneklik kaynakları olarak iş görebilirler. Marx'm dediği gibi belki bu uyarlanma biçimleri sadece "daha kapsamlı ve daha yıkıcı krizlerin yolunu açarlar." Ama, burjuvazinin yıkım ve kaostan kazanç sağlama kapasitesi düşünülürse, bu krizler pekala sarmal halinde biteviye devam edebilir; insanları, aileleri, şirketleri, kentleri ezse de burjuva toplum hayatı ve iktidarına hiç dokunmadan sürebilir.

Bunun ardından Marx'ın devrimci cemaat tasavvurunu ele alabiliriz. Bunun temelleri, ironik biçimde bizzat burjuvazi tarafından atılacaktır. "Burjuvazinin ister istemez teşvik ettiği endüstriyel gelişim sonucu, işçiler arasındaki rekabetin yol açtığı tecritin yerini bir araya gelme ve birleşme alır." (483) Modern sanayide içkin olan devasa üretici birimler çok sayıda işçiyi bir araya getirecek; onları birbirlerine bağımlı olmaya ve işbirliğine zorlayacak –modern işbölümü her an ve muazzam ölçekte ince bir işbirliğini gerektirmektedir– böylece onlara kollektif biçimde düşünmeyi ve eylemeyi öğretecektir. Marx, kapitalist üretimin ister istemez işçiler arasında komünal bağlar yaratması sonucunda militan politik kurumlar, kapitalist toplumsal ilişkilerin özel, atomistik çerçevesine karşı duracak ve sonuçta onu

alaşağı edecek sendikalar doğuracağına inanmaktadır.

Ama bu genel modernlik tasavvuru doğruysa, kapitalist sanayi tarafından üretilen komünite biçimlerinin diğer herhangi bir kapitalist üründen daha kalıcı olması için ne sebep var? Bu kollektiflikler de diğer her şey gibi kısa ömürlü, gelip geçici, eskiyince atılmak üzere tasarlanmış olamaz mı? Marx 1856'da işçilerden "bizzat makinalar kadar modern zamanların icadı ... yeni insanlar" diye bahsetmektedir. Ama bu doğruysa, onlar arasındaki dayanışma da belirli bir an için ne kadar etkileyici olursa olsun, sonuçta onların kullandıkları makinalar veya işledikleri ürünler kadar geçici olabilir. İşçiler bugün montaj hattında veya tezgâh başında birbirlerine bağlı olabilirler. Ama yarın bakarsınız farklı koşullarda, farklı süreç ve ürünlerle, farklı ihtiyaç ve çıkarlarla, farklı kollektifliklere dağılıvermişler. Bir kez daha kapitalizmin soyut biçimleri –sermaye, ücretli emek, emtia, sömürü, artı değer– varlığını sürdürürken, bunların insanî içerikleri daimi akıntı içine fırlatılıp atılır. Böyle gevşek ve kaygan bir zeminde kalıcı insanî bağlar nasıl gelişebilir?

İşçiler başarılı bir komünist *hareket* oluşturseler ve bu hareket de başarılı bir devrim gerçekleştirse bile, modern hayatın çalkantılı gelgitleri ortasında katı bir komünist *toplum* kurmayı başarabilecekler mi bakalım? Kapitalizmin ergimesine neden olan toplumsal güçlerin komünizmi de ergimesini ne engelleyecek? Tüm yeni ilişkiler kemikleşemeden miyadını dolduruyorsa dayanışmanın, kardeşliğin ve yardımlaşmanın canlı kalabilmesi nasıl mümkün olacak? Bir komünist yönetim sadece ekonomik etkinlik ve girişimlere değil kişisel, kültürel ve politik ifadeye de sınırlamalar koyarak akıntıya ket vurmaya kalkışabilir (her sosyalist yönetim de, her kapitalist refah devleti gibi bunu yapmıştır). Ama böyle bir politika başarılı olsa bile, Marksizmin her bireyin ve herkesin özgür gelişimi amacına ihanet etmek olmayacak mıdır bu? Marx komünizmi modernliğin tamamlanışı olarak görüyor-

du. Ama komünizm özgürleştirmeyi vaat ettiği bu modern enerjileri bastırmadan modern dünyada nasıl kök salabilir? Öte yandan bu enerjilere özgürlük tanıdığında, popüler enerjinin kendiliğinden akışı yeni toplumsal oluşumu da sürükleyip götürmeyecek midir?[11]

Yani *Manifesto*'yu sadece dikkatle okuduğumuzda ve onun modernlik tasavvurunu ciddi olarak ele aldığımızda bile, Marx'ın yanıtları hakkında ciddi sorularla karşılaşıyoruz. Marx'ın hemen şuracıkta olduğunu düşündüğü tamamlanmışlığın daha uzun zaman alacağını görebiliriz; eğer olacaksa tabii... Şunu da görebiliyoruz ki bu gerçekleşse bile gelip geçici bir dönem olabilir, bir anda yokolup gidebilir, kemikleşemeden miyadı dolabilir; bizi ona ulaştıran, durmaksızın, çaresizce sürükleyen o daimi değişim ve ilerleme dalgasıyla silinip süpürülebilir. Öte yandan da komünizm kendini ayakta tutabilmek için onu hayata getiren aktif, dinamik ve geliştirici güçlere ket vurmaya çalışabilir; onu uğruna savaşmaya değer kılan umutlara ihanet edebilir; burjuva toplumunun hakkaniyetsizlik ve çelişkilerini yeni bir ad altında yeniden üretebilir. O zaman ironik bir biçimde görürüz ki Marx'ın modernlik diyalektiği kendi tasvir ettiği toplumun yazgısını yeniden sahnelemekte, onu eritip havaya karıştıran enerji ve fikirleri doğurmaktadır.

3. Çıplaklık: Bağdaşamayan insan

Şimdi, Marx'm "ergime" tasavvurunu iş başında gördükten sonra *Manifesto*'daki modern hayata dair bazı çok güçlü imgeleri açıklamak için kullanmak istiyorum. Aşağıdaki pasajda

11 Bu paragrafta sözü edilen değerler, eleştirel temalar ve paradokslar, Stalin sonrası (ve Oxonian öncesi) devresinde Kolakowski gibi düşünürlerden, 1960'lardaki "Prag Baharı" düşünürlerine, 1970'lerde George Konrad ve Alexander Zinoviev'e kadar Doğu Avrupalı muhalif "Marksist hümanizm" geleneğinde dahice geliştirilmiştir. Bu tema üzerine Rus çeşitlemeleri Bölüm IV'de tartışılacaktır.

Marx kapitalizmin, insanların birbirleri ve kendileriyle ilişkilerini nasıl dönüştürdüğünü göstermeye çalışmaktadır. Marx'ın sözlerinde özne "burjuvazi" olsa da –büyük değişiklikleri doğuran ekonomik etkinlikler bakımından– her sınıftan modern insanlar da nesnelerdir, zira hepsi de değişmektedir:

> Burjuvazi insanları "doğal üstleri"ne bağlayan birçok feodal bağı kopartıp attı ve insan ile insan arasında çıplak çıkardan başka, hissiz parasal ödemeden başka bir bağ bırakmadı. Sofu fanatizmin, şövalyece coşkunun, cıvık duygusallığın göklere yükselen vecdlerini bencil hesapların buzlu sularında boğdu. ... Burjuvazi şimdiye değin onurlu görülmüş, saygılı bir çekingenlikle bakılmış her bir iştigalin etrafındaki hâleyi çekip aldı... Burjuvazi ailenin üzerindeki duygusal peçeyi yırtıp attı ve aile ilişkisini salt para ilişkisine çevirdi. ... Dinsel ve siyasal yanılsamaların peçesi altında örtülü sömürünün yerine açık, utanmaz, dolaysız, çıplak sömürüyü koydu.
>
> (476-78)

Marx'm burada ortaya koyduğu temel karşıtlık açık veya çıplak olanla gizli, peçeli, örtülü olan arasındaki karşıtlıktır. Batı kadar Doğu düşüncesinde de hep varolan bu kutupsallık, her yerde "gerçek" dünya ile yanılsama arasındaki ayrımın simgesidir. Antik ve Orta çağların spekülatif düşüncesinde duyusal deneyimin dünyası tümüyle bir yanılsama olarak görülür –Hindu "maya peçesi"– ve hakiki dünyaya ancak bedenin, zamanın ve mekânın aşılmasıyla erişilebileceği düşünülür. Kimi geleneklerde gerçekliğe ancak dinsel veya felsefi tefekkürle erişilebilir; kimilerindeyse bu ancak gelecekte, ölüm sonrası bir varoluşta mümkün olacaktır– Pavlus'un dediği gibi: "şimdi isli bir camdan bakıyoruz, ama sonra yüz yüze geleceğiz."

Rönesans ve Reformasyon çağıyla başlayan modern dönüşüm bu iki dünyayı da yeryüzüne, zaman ve mekânın içine,

insanların arasına indirir. Artık sahte dünya tarihsel geçmiş, yitirdiğimiz (ya da yitirmekte olduğumuz) bir dünya olarak görülmektedir. Hakiki dünya ise burada ve bu anda bizler için varolan (ya da ortaya çıkış sürecinde olan) fiziki ve toplumsal dünyadır. Bu noktada yeni bir simgesellik ortaya çıkar. Giysiler eski, yanılsamalı hayat tarzının amblemi haline gelir; çıplaklık ise yeni keşfedilen ve yaşanan hakikati ifade eder; birisinin giysilerini çekip çıkarma eylemi bir tinsel kurtuluş, gerçek oluş eylemi haline gelir. Modern erotik şiir, her nesilden modern aşığın yaşamış olduğu gibi, oyuncu bir ironiyle işler bu temayı; modern tragedya ise onun ürkütücü ve korku dolu derinliklerine dalar. Marx trajik gelenek içinde düşünmekte ve çalışmaktadır. Ona göre giysiler yırtılmakta, peçeler çekilip alınmaktadır; soyma süreci şiddetli ve zorbacadır; ama gene de modern tarihin trajik akışının bir mutlu sonla noktalanacağı varsayılmaktadır.

Marx'da gelişmiş şekline ulaşan çıplaklığın diyalektiği modern çağın en başında, Shakespeare'in *Kral Lear* yapıtında tanımlanmıştır. Lear'e göre çıplak hakikat bir insanın canı dışında alınabilecek her şeyi alındığında yüzyüze kalacağı şeydir. Lear'in haris ailesinin, kendi kör kibrinin de katkısıyla yüzündeki duygusal peçeyi çekip alıverdiğini görürüz. Sadece siyasal güçten değil, en ufak insanî onur kırıntısından dahi yoksun bırakılmış bir halde gecenin yarısı, şiddetli ve korkunç bir fırtınanın ortasında sokağa atılır. Bunun insan hayatının en sonunda geldiği yer olduğunu söyler: Kötü ve zorbalar erkin sağladığı her türlü sıcaklığın tadını çıkarırken, yalnız ve yoksullar soğuğa terkedilmektedir. Böyle bir bilgi çok fazla gibidir bizler için: "insan doğası taşıyamaz kederi ve korkuyu." Ama fırtınanın dondurucu buzu Lear'i yıkamaz. O bunlardan kaçmaz; bilakis fırtınanın hiddeti karşısına dikilir, gözlerini diker ve kendisini yıpratan, yıkan fırtınaya karşı bile sağlam durur. Saray soytarısıyla birlikte dolaşırlarken (III.

Perde, 4. sahne) meczup bir dilenci kılığında, çırılçıplak ve her zamankinden daha sefil görünen Edgar'la karşılaşırlar. "İnsan sadece bu kadar mı?" diye sorar Lear. "Sen osun işte: bağdaşamayan insan..." O sırada, oyunun doruk anında kral giysilerini yırtıp atar –"defolun emanetler"– ve "yoksul Tom"la birlikte çıplak otantikliğe katılır. Lear'in kendisini varoluşun dip noktasına –"yoksul, çıplak, iki bacaklı canlı"– yerleştirdiğine inandığı bu edim, ironik bir tarzda tümüyle insan olmanın ilk adımı olur. Çünkü ilk olarak kendisiyle başka bir insan arasında bir bağ olduğunu farkeder. Bu sayede duyarlık ve öngörüsü artar ve kendi içine gömülmüş keder ve sefaletinin sınırlarını aşar. Orada durmuş tir tir titrerken ülkesinin, hayatları şu anda onun yaşadığı çaresiz, başedilmez acılarla tüketilmiş insanlarla dolu olduğunu anlar. İktidardayken bunu hiç farketmemiştir, ama şimdi görüş açısı daha geniştir:

> Yoksul çıplak sefiller, her kimseniz siz,
> Bu acımasız fırtınanın kükreyişi karşısında eğilenler,
> Bir çatı bulamayan başlarınız, beslenmemiş
> bedenleriniz
> Lime lime olmuş bu korunaklı pejmürdeliğiniz
> Nasıl korur sizi böylesi mevsimlerden?
> Ah, ne az özen gösterdim buna ben!
> Hekimliği kavra, ihtişamı;
> Aç kendini ki hisset bedbahtların hissettiğini,
> Sarsabilirsin o güçlü akıntıyı
> Ve gösterebilirsin onlara daha adil bir cenneti
> (III, 4, 28-36)

Lear ancak şimdi, kendi deyimiyle "her karışına kadar kral" olmuştur. Lear'ın trajedisi, kendisini insan olarak kurtaran felaketin onu siyasal açıdan mahvetmiş olmasıdır: Ona gerçek bir kral niteliklerini kazandıran deneyim, gerçekten kral olmasını engellemiştir. Kazancı ise daha önce hayal bile

edemediği bir şey, bir insan olmasıdır. Burada umutlu bir diyalektik trajik karanlığı aydınlatır. Soğuk, rüzgâr ve yağmurun altında tek başına kalan Lear yalnızlığını kıracak, dostlarının sıcaklığına ulaşacak bir görü ve cesaret kazanır. Shakespeare, "bağdaşamayan insan"ın ürkütücü çıplak gerçekliğinin bağdaşılabilecek tek nokta, gerçek bir birlikteliğin gelişebileceği tek zemin olduğunu söylemektedir.

18. yüzyılda, hakikat anlamında çıplaklık ve kendini keşfetme anlamında soyunma metaforları, yeni bir politik tını kazanır. Montesquieu'nün *Pers Mektupları*'nda İranlı kadınların giymeye zorlandığı peçeler, geleneksel toplumsal hiyerarşilerin insanlara uyguladığı baskıyı simgeler. Paris sokaklarında peçelerin olmayışı ise, tam tersine, yeni tür bir toplumu, "özgürlük ve eşitliğin hüküm sürdüğü" bir toplumu simgeler; bundan dolayı "her şey açıkça dile gelir, her şey görünür, her şey duyulur. Yürek kendini yüz gibi açıklıkla gösterir."[12] Rousseau ise *Sanat ve Bilim Üzerine Söylevler*'inde çağını gizleyen "kibarlığın birörnek ve aldatıcı peçesi"ni eleştirir ve der ki "iyi insan çırılçıplak boğuşmayı seven bir atlettir; güçlerinin kullanımını engelleyen tüm o iğrenç süslerden nefret eder."[13] Dolayısıyla çıplak insan sadece daha özgür ve mutlu değil, aynı zamanda daha iyi bir insan olacaktır. 18. yüzyılı doruğuna ulaştıran liberal devrimci hareketler, bu inançtan yola çıkar: Tüm insanların güçlerini sınırsızca kullanabilmelerini engelleyen kalıtsal imtiyaz ve toplumsal roller soyulup atılırsa, bu güçler insanlığın iyiliği için kullanılabilecektir. Burada, çıplak insanın ne olacağı ve ne yapacağına dair hiçbir endişe duymadıklarını görürüz. Shakespeare'de

---

12 *The Persian Letters* (1721), çev. J. Robert Loy (Meridian, 1961). 26, 63. ve 88. mektuplar. Bu sayfada yeralan 18. yüzyıl temaları *The Politics of Authenticity* adlı çalışmamda geniş bir biçimde ele alınmıştır..

13 *Discourse on the Arts and Sciences* (1750), Bölüm I, çev. G. D. H. Cole (Dutton, 1950), 146-49. *Oeuvres Complètes*, III, 7-9 içinde.

gördüğümüz diyalektik karmaşıklık ve bütünlük yok olmuş, onun yerini dar kutupsallıklar almıştır. O dönemin karşı devrimci düşünüşünde de aynı perspektif darlığı ve düzlüğü görülür. İşte Fransız Devrimi üzerine Burke:

> Ama her şey değişti artık. İktidarı iyi yürekli, itaati özgür kılan, hayatın farklı renkleri arasında uyum kuran tüm hoş yanılsamalar ... ışık ve aklın bu yeni muzaffer hükümranlığıyla yok edilecek. Hayatın tüm saygıdeğer örtüleri kabaca çekilip alınacak. Zayıf ve sallantılı doğamızın aksaklıklarını örtmek, ona asalet sağlamanın bir gereği olarak yüreğimizin beslediği ve anlayışımızın çekidüzen verdiği tüm o eklenmiş yüce düşünceler saçma, gülünç ve bayat şeyler gibi patlayıp dağılacaklar.[14]

Filozoflar çıplaklığı özgür, herkese güzellik ve mutluluk yolunu açacak bir şey olarak tahayyül ediyorlardı; Burke'e göreyse bu hiç de serbestçe olmayan ve hale yola sokulmamış bir şey, hiçlikten başka hiçbir şeyin doğamayacağı hiçliğe düşüştü sadece. Burke, modern insanların Lear gibi soğukta karşılıklı yaşanan çaresizlikten bir şeyler öğrenebileceğini tahayyül edemez. Tek umutları yalanlardır onların, yani kim olduklarını öğrenerek korkmalarını engelleyecek kadar ağır mitsel örtüler kurmaktır.

Burjuva devrim ve reaksiyonlarının hemen ertesinde yazan ve yeni bir dalga bekleyen Marx içinse, çıplaklık ve peçeyi indirme simgeleri yeniden iki yüzyıl önce Shakespeare'in verdiği diyalektik derinliği kazanır. Burjuva devrimleri "dinsel ve siyasal yanılsama" peçelerini yırtıp atarak çıplak iktidar ve sömürüyü, zulüm ve sefaleti açık yaralar gibi ortaya çıkarmıştır. Bir yandan da yeni seçenekleri ve umutları açığa

---

14 *Reflections on the Revolution in France* (1790); Thomas Paine'in *Rights of Man* (Dolphin, 1961) adlı eseriyle birlikte yeniden basılmıştır, 90.

çıkarmış ve ortaya sermişlerdir. Daha önceki tüm çağlarda "doğal üstlerine" duydukları bağlılıkla aldanan ve yıkılan sıradan insanlardan farklı olarak "bencil hesapların buzlu suları"nda yıkanmış ve onları yokeden efendilere bağlılıktan kurtulmuş olan modern insanlar soğukta hissizleşmeyip, tam tersine canlanmaktadırlar. Kendilerini, kendileri için ve kendi başlarına düşünmesini bildiklerinden patron ve yöneticilerine onlar için –ve onlara– ne yaptığının hesabını sormak isteyecek ve gerçekte hiçbir şey kazanmadıkları zaman direnmeye ve başkaldırmaya hazır olacaklardır.

Marx işçi sınıfının bağdaşamayan insanlarının "yaşamlarının gerçek koşulları ve diğer insanlarla olan ilişkileriyle yüz yüze gelmeye" zorlandıklarında onları yıkan soğuğu altetmek için biraraya geleceklerini ummaktadır. Kuracakları birlik yeni bir komünal hayata yakıt olabilecek bir kollektif enerji yaratacaktır. *Manifesto*'nun asli amaçlarından biri de soğuktan çıkış yolunu göstermek, komünal sıcaklığa duyulan ortak özlemi beslemek ve yoğunlaştırmaktır. İşçiler keder ve korkudan ancak benliğin en derin kaynaklarıyla bağlantı kurarak kurtulabilecekleri için, benliğin güzellik ve değerinin kollektif olarak tanınması yolunda mücadeleye hazır olacaklardır. Onların komünizmi, geldiği zaman, bir yandan giyeni sıcak tutarken bir yandan da onların çıplak güzelliğini sergileyen bir tür saydam giysi gibi görünecek, böylece hem kendilerini hem de başkalarını en geniş biçimde tanıyabileceklerdir.

Burada da, Marx'da sık sık olduğu gibi görüntü çarpıcıdır, ama yakından baktığımızda ışık titremektedir. Çıplaklık diyalektiğine Marx'ınki kadar güzel olmayan, ama en az onun kadar olası başka sonlar da tahayyül etmek mümkündür. Modern insanlar Rousseau tarzı koşullanmamış bir benliğin yalnızlık içindeki *pathos* ve görkemini ya da Burke tarzı politik maskenin kollektif ve birörnek rahatlığını, Marx'ın bu ikisini en iyi şekilde kaynaştırma çabasına tercih edebilirler pe-

kâlâ. Hatta, diğer insanlarla olan bağlarını benliğin bütünlüğüne yöneltilmiş bir tehdit olarak görüp onlardan ürken ve kaçınan türden bir bireycilik veya benliği toplumsal rolü içinde eritmeyi amaçlayan türden bir kollektivizm, entelektüel ve duygusal açıdan daha kolay olduğu için Marksçı sentezden daha cazip görünebilir.

Marksçı diyalektiğin önünde duran bir sorun daha var. Marx burjuva toplumunun hayatının şokları, sarsıntıları ve felaketleri sayesinde modern insanların, Lear'in yaptığı gibi, "gerçekten kim olduklarını" bulabileceklerine inanmaktadır. Ama, burjuva toplumu Marx'ın düşündüğü kadar kaygan ve değişkense, bu toplum insanlarının gerçek benlikler oluşturmaları nasıl mümkün olacak? Benliği bombardıman eden bütün o imkânlar ve zorunluluklar ve onu harekete geçiren gözükara güdüler arasında hangilerinin önemli hangilerinin geçici olduğu nasıl belirlenebilecek? Yeni soyunmuş modern insanın doğası da eskisi kadar ele geçmez ve gizemli, hatta, artık maskenin altındaki bir gerçek benlik yanılsaması da olmadığından, daha ele geçmez olabilir belki de. Dolayısıyla topluluk ve toplumla birlikte bizzat bireysellik de modern havada eriyip gidiyor olabilir.

4. Değerlerin başkalaşımı

Nihilizm sorunu Marx'm, bir sonraki satırında yine ortaya çıkar: "Burjuvazi her türlü kişisel onur ve saygınlığı değişim değeri içinde eritti; insanların uğruna savaştığı tüm özgürlüklerin yerine ilkesiz bir tek özgürlüğü koydu: serbest ticaret." Burada ilk önemli nokta piyasanın modern insanların iç yaşamları üzerindeki müthiş etkisidir: İnsanlar sadece ekonomik soruların değil, metafizik soruların –neyin değerli, neyin onurlu, hatta neyin gerçek olduğu gibi soruların– yanıtlarını bulmak için de fiyat listesine bakmaktadırlar. Marx'ın diğer

değerlerin değişim değeri içinde "çözündüğünü" söylerken vurguladığı nokta, burjuva toplumunun eski değer yapılarını silmeyip massetmiş olduğudur. Eski tarz onur ve saygınlık ölmemiş; bilakis piyasayla bütünleşmiş, üstlerine fiyat etiketleri konmuş, emtia niteliğiyle yeni bir yaşama kavuşmuşlardır. Bu yüzden, akla gelebilecek her türden insan davranışı ekonomik açıdan mümkün, "değerli" olduğu andan itibaren ahlaki açıdan kabul edilebilir hale gelir; kazanç sağladıktan sonra her şey uyar. Modern nihilizm budur işte. Dostoyevski, Nietzsche ve 20. yüzyıldaki ardılları bu derdin kaynağını bilimde, rasyonalizmde, Tanrı'nın ölümünde göreceklerdir. Marx ise bunun temelinin çok daha somut ve dünyevi olduğunu söyler: burjuva ekonomik düzeninin –insanî değerimizi piyasa fiyatımıza, ne eksik ne fazla bu fiyata eşit gören ve bizleri, fiyatımızı olabildiğince yükseltmek için genişlemeye zorlayan düzenin– sıradan gündelik işleyişinin bir parçasıdır bu.

Marx, burjuva nihilizminin hayat verdiği yıkıcı zorbalıklardan rahatsızdır, ama bunun içinde kendini aşma yönünde gizli bir eğilim barındığına inanmaktadır. Bu eğilimin kaynağı paradoksal olsa da "ilkesiz" serbest ticaret ilkesidir. Marx, burjuvazinin bu ilkeye –yani, dolaşımdaki emtianın sürekli, sınırsız akışına, piyasa değerlerinin sürekli başkalaşımına– gerçekten inandığı kanısındadır. Burjuva sınıfı mensuplarının sahiden serbest piyasa taraftarı olduğu doğruysa, yeni ürünlerin piyasaya girmesini desteklemek zorundadırlar. Bu da tam bir burjuva toplumunun gerçekten açık bir toplum, sadece ekonomik bakımdan değil, politik ve kültürel açıdan da açık; insanların serbestçe alış veriş yapıp, nesneler kadar düşünceler, örgütler, yasa ve siyasalar arasında da en iyisini bulmaya çalışabileceği bir toplum olduğu anlamına gelir. İlkesiz ticaret ilkesi burjuvaziyi, bütün işadamlarınca kullanılan temel hakkı, çekebildikleri kadar müşteriye mallarını sunma, kâr etme ve satmaya çalışma hakkını komünistlere de tanımaya zorlayacaktır.

Böylece, Marx'ın deyimiyle "bilgi alanında serbest rekabet" (489) sayesinde –*Manifesto* gibi– en yıkıcı yapıtlar ve düşüncelere bile, satabildiği sürece serbestlik tanıması zorunlu olacaktır. Marx devrim ve komünizm fikirlerinin kitlelere ulaşabildikten sonra satılacağından ve "muazzam çoğunluğun özbilinçli, bağımsız hareketi" (482) olan komünizmin kendi yolunu açacağından emindir. Bu yüzden uzun vadede burjuva nihilizmine tahammül edebilir; çünkü onu aktif ve dinamik bir nihilizm, Nietzsche'nin daha sonra güçlülüğün nihilizmi* diyeceği türden bir şey gibi görmektedir. Nihilistik itki ve enerjileriyle harekete geçen burjuvazi devrimci nemesis'in akacağı siyasal ve kültürel kapıları açacaktır.

Bu diyalektik bazı sorunlar doğurur. Bunlardan ilki, burjuvazinin gerek ekonomide, gerekse siyaset ve kültürde ilkesiz serbest ticaret ilkesine ne kadar bağlı olduğuyla ilgili. Gerçekte, burjuva tarihi bu ilkeye uymaktan çok çiğneme konusunda örneklerle dolu. Burjuva sınıfının mensupları, özellikle en güçlü olanları, genellikle piyasayı kısıtlamak, denetlemek ve hükmetmek için çabalamışlardır. Hatta serbest piyasa güzellemeleri sürüp giderken, bir yandan da yüzyıllardır yaratıcı enerjilerinin büyük bir kısmını bunu başarabilecek düzenlemeler –tekeller, holdingler, karteller ve birleşmeler, korunmacı gümrükler, fiyat denetimleri, açık ya da gizli devlet sübvansiyonları– için harcamışlardır. Dahası, serbest ticarete sahiden inanan küçük azınlık içinde bile bu serbest rekabeti eşyalar kadar düşünceler alanına yaymak isteyen iyice azdır.** Wil-

---

(*) *Erk İstenci*, s. 22-23'deki önemli ayrıma bakınız: "Nihilizm. Muğlak bir şey bu: A. Tinsel gücün artmasının işareti olan nihilizm: aktif nihilizm. B. Tinsel gücün çürüme ve gerilemesi olan nihilizm: pasif nihilizm." A tipinde, "tin öylesine büyümüştür ki daha önceki hedefler (kanaatler, iman meseleleri) tükenmiştir. ...Şiddetli bir yıkım gücü olarak –aktif nihilizm olarak– gücünün en üst noktasına erişir." Marx modern burjuva toplumunun nihilistik gücünü Nietzche'den çok daha iyi anlamıştır.

(**) Bu ilke –serbest ticaret ve rekabetin düşünce ve kültürde serbestlikten ayrıla-

helm von Humboldt, J. S. Mill, yüksek yargıçlar Holmes, Brandeis, Douglas ve Black burjuva toplumunda ancak cılız, kısıtlanmış ve en fazlasıyla marjinal sesler olarak kalmışlardır. Burjuvazinin genellikle yaptığı, muhalefetteyken özgürlüğe övgüler düzüp iktidara geçince bastırmaktır. Marx burada burjuva ideologlarının söylediklerini ciddiye almak, para ve güç sahibi insanların gerçekte neler yaptıklarını unutmak gibi bir tehlikeyle –Marx açısından hiç de umulmayan bir tehlikeyle– karşı karşıyadır. Bu ciddi bir sorundur, zira burjuva mensupları gerçekte özgürlüğü zerrece takmıyorlarsa, denetimleri altındaki toplumları yeni düşüncelere kapalı tutacaklar ve komünizmin kök salması daha da zor olacaktır. Marx, onların ilerleme ve yeniliğe duydukları ihtiyaç yüzünden toplumlarını en dehşete kapıldıkları düşüncelere bile açmaya zorlanacaklarını söyleyebilir. Ne var ki o ünlü kurnazlıkları sayesinde yepyeni keşiflerle engelleyebilirler bunu.*

Marx'ın tek tek burjuvaları rekabetin, bütün olarak burjuva toplumunu da değişmenin risklerinden koruyacak, karşılıklı

---

mayacağı– en çarpıcı biçimiyle, gariptir ki, Baudelaire tarafından ifade edilmiştir. *Salon de 1846*'ya yazdığı, "Burjuvaya" başlıklı girişte modern sanatla modern sanayi arasında özel bir yakınlık olduğunu ileri sürer: Her ikisi de "çok farklı –politik, endüstriyel sanatsal– biçimlerde gelecek ülküsünü gerçekleştirmek için çabalıyorlar"; her ikisi de modern hayatın enerji ve ilerlemesini durdurmak isteyen "düşünce aristokratları, zihinsel şeylerin tekelcileri" tarafından köstekleniyorlar. (*Art in Paris*, 1845-62, çeviren ve derleyen Jonathan Mayne, Phaidon, 1965, 41-43.) Baudelaire bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak tartışılacak. Ama burada şunu da belirtmeye değer: Baudelaire'inki gibi görüşler 1840'lar –ya da 1960'lar– gibi dinamik ve ilerici dönemlerde çok sayıda insana anlamlı gelir. Öte yandan, 1850'ler veya 1970'ler gibi reaksiyon ve durgunluk dönemlerinde böylesi bir görüş, onu daha birkaç yıl önce hevesle kabullenmiş birçok burjuvaya korkunç, en azından son derece tuhaf gelir.

(*) Marx *Kapital*'in birinci cildinin "Kapitalist Birikimin Tarihsel Eğilimi" başlıklı son bölümünde, bir toplumsal ilişkiler sisteminin "üretici güçlerin serbestçe gelişmesi" üzerinde engel oluşturduğu zaman ortadan kalkacağını söylüyor: "yokedilmelidir; yokedilir." Ama, bir şekilde yokedilmezse ne olur? Marx bir an bunu düşündüğünde bunu ihtimalden siler hemen. Böyle bir toplumsal sistemi "sürdürmek" der, "evrensel vasatlığı ilan etmektir" (*MER* 437). Marx'ın tahayyül edemediği tek şey budur belki de.

dayatılmış serbest piyasa diyalektiğinde bir diğer sorun da burjuva toplumuyla en radikal karşıtları arasındaki garip çakışmada yatıyor. İlkesiz serbest ticaret ilkesi bu toplumu radikal değişim hareketlerine açık bir hale getirmekte. Kapitalizmin düşmanları da işlerini yaparken birçok özgürlükten yararlanabilirler – okuyabilir, yazabilir, biraraya gelebilir, örgütlenebilir, gösteri, grev yapabilir, seçebilirler. Ama hareket etme serbestliği, onların hareketini de bir işletmecininkine dönüştürür ve birden kendilerini paradoksal devrim tacirleri ve satıcıları rolünde bulabilirler ki, sonuçta devrim de ister istemez diğer her şey gibi bir meta halini alır. Marx, bu toplumsal rolün ikirciminden pek rahatsız gibi görünmüyor. Belki de bunun kemikleşemeden eskiyeceğini, devrimci işletmecinin de kendi hızlı başarısıyla işin dışına atılacağını düşünüyordu. Bir asır sonra, devrim pazarlama işinin de her satış işi gibi aynı suistimal, hile ve düzenlere, bile bile kendini aldatmalara açık olabildiğini görüyoruz.

Son olarak, satıcıların vaatlerine ilişkin kuşkularımız Marx'm eserindeki vaatlerden birini daha sorgulamaya götürüyor bizi: komünizmin, kapitalizmin sağladığı özgürlükleri sürdürüp derinleştirmekle birlikte bizleri burjuva nihilizminin dehşetlerinden de kurtaracağı vaadini. Burjuva toplumu, gerçekten Marx'ın düşündüğü gibi bir girdapsa, bütün akıntıların tek bir yöne, barışçıl uyum ve bütünleşmeye doğru gideceğini nereden biliyor? Her bireyin ve herkesin özgürce gelişimini amaçlayan bir toplumun da kendine özgü nihilizm çeşitleri geliştirebileceğini tahayyül etmek mümkün. Hatta, bir komünist nihilizm, daha çekici ve ilginç olmakla birlikte, burjuva selefinden çok daha sarsıcı ve parçalayıcı da olabilir; çünkü kapitalizm modern hayatın sonsuz imkânlarını en alt çizgide durdururken Marx'ın komünizmi, özgürleşmiş benliği sınırsız insanî uzamlara yollayabilir.[15]

15 Bu soruna açıklık kazandırmak için Marx'm komünist toplumdaki hayata ilişkin iki açıklamasını karşılaştırınız. Birincisi "Critique of the [German Social-De-

5. *Kaybedilen hâle*

Marx'm düşüncesindeki tüm ikircimler en çarpıcı imgelerinden birinde, burada inceleyeceğimiz son imgede billurlaşmaktadır: "Burjuvazi şimdiye kadar onurlandırılmış ve hürmetle karşılanmış tüm etkinlikleri çevreleyen hâleyi çekip aldı. Doktoru, hukukçuyu, rahibi, şairi, bilgi adamını [Mann der Wissenschaft*] ücretli işçiye dönüştürdü." (476) Marx'a

---

mocratic Party] Gotha Program", 1875, adlı yapıttan: "Komünist toplumun daha yüksek bir aşamasında, işbölümünün birey üzerindeki köleleştirici tahakkümü ve böylelikle kafa ve kol emeği arasındaki antitez ortadan kalktıktan sonra; emek sadece bir yaşam aracı değil, yaşamın en temel arzusu haline geldikten sonra; üretici güçlerin bireyin tümden gelişiminin yanı sıra çoğalması ve dayanışmacı refahın bütün kaynaklarının bolluk içinde akışından sonra– ancak o zaman dar burjuva ufkunun üstü tümüyle çizilip toplum kendi bayrağı üzerinde yükselebilir: Herkesten yeteneğine göre, herkese ihtiyacı kadar!" (MER, 531)

Bunu Grundrisse'in ışığı altında düşünün (yukarıdaki 9. not); Grundrisse'de komünizm sonsuz refah arayışındaki modern ideali gerçekleştirecek ve "dar burjuva anlamda refahı silip atacaktır"; böylece komünist toplum "ihtiyaçların, kapasitelerin, hazların, üretici güçlerin evrenselliğini bağlarından koparacak... ve tüm insanî güçlerin gelişimi bizatihi amaç olacaktır"; insan "kendi bütünlüğünü üretecek" ve "oluşun mutlak hareketi içinde" yaşayacaktır. Bu görüş ciddiye alınırsa, şu son derece açıktır ki herkesin evrensel ihtiyaçlarını tatmin etmek oldukça güç olacak ve herkes için sonsuz gelişme arayışı kaçınılmaz olarak ciddi insanî çatışmalar yaratacaktır; bu çatışmalar burjuvazi toplumuna mahsus çatışmalardan farklı olsalar bile, büyük olasılıkla en az bir o kadar derin olacaklardır. Marx böylesi bir olasılığı oldukça dolaylı bir yoldan anlatır ve komünist toplumun bununla nasıl başa çıkması gerektiği konusunda hiçbir şey söylemez. Octavia Paz'a (*Alternating Current*, 121) Marx'ın düşüncesinin "özünde Promethevâri, eleştirel ve insansever olmasına karşın... nihilistçedir", ancak ne yazıktır ki "Marx'ın nihilizmi kendi doğasından habersizdir" dedirten bu olsa gerektir.

(*) *Wissenschaft* kelimesi çok değişik biçimlerde tercüme edilir. Dar anlamıyla "bilim", geniş anlamıyla ise "bilgi", "tahsil", "okumuşluk", "ilim" gibi sürekli ve ciddi her entelektüel faaliyet için kullanılır. Hangi sözü kullanırsak kullanalım, şurası önemle akılda tutulmalıdır ki Marx burada kendi ait olduğu grubun durumundan, dolayısıyla kendisinden bahsetmektedir.

Marx'ın burada biraraya getirdiği çeşitli mesleki gruplar için kısaca "entelektüeller" terimini kullandım. Bu kelimenin Marx'ın yaşadığı çağ açısından anakronistik olduğunu biliyorum – bu Nietzsche'nin kuşağıyla başlamaktadır. Fakat Marx'ın yapmak istediği gibi, değişik mesleklerden olmakla birlikte bütün farklılıklara rağmen zihinleriyle çalışan insanları birarada toplamak gibi bir avantajı var bu kelimenin.

göre hâle dinsel deneyimin, kutsal herhangi bir deneyimin birincil simgesidir. Marx da çağdaşı Kierkegaard gibi, inanç, dogma ve teolojiden ziyade deneyimin, dinsel hayatın esasını oluşturduğunu düşünmektedir. Hâle hayatı kutsal ve dindışı alanlara böler: Onu taşıyan kişinin etrafından kutsal bir ürküntü ve ışınımı olan bir aura yaratır; kutsallaştırılmış bu kişi insanlık durumundan uzaklaştırılır, etrafındaki insanları harekete geçiren ihtiyaç ve baskılardan kesin biçimde koparılır.

Marx kapitalizmin herkes için böyle bir deneyim tarzını ortadan kaldırma eğiliminde olduğuna inanmaktadır: "Kutsal olan her şey dünyevileşiyor"; hiçbir şey kutsal değildir, hiçbir şey dokunulmaz değildir, yaşam tümüyle arındırılmıştır kutsallıktan. Marx bunun bazı bakımlardan korkutucu olduğunu bilmektedir: Modern insanları durduracak bir şey kalmamıştır belki de; hiçbir şey tutamaz onları; korku ve titremeden arınmışlardır; çıkarları gerektirdiğinde önlerine çıkan her şeyi ezip geçmekte özgürdürler. Ama Marx *auraları* olmayan bir hayatın erdemini de görmektedir: bir tinsel eşitlik durumu doğurur bu. Modern burjuvazi, işçiler ve diğer herkes karşısında muazzam maddi güç sahibidir belki, ama daha önceki hakim sınıfların en baştan sahip olduğu tinsel üstünlüğe asla erişemez. Tarihte ilk kez herkes kendisi ve başkalarıyla tek bir varlık düzlemi üzerinde karşı karşıya gelmektedir.

Marx'm yazdığı dönemde, özellikle İngiltere ve Fransa'da (*Manifesto*, Marx zamanının Almanya'sından çok bu ülkeleri konu almaktadır) kapitalizmin hızlı ve yaygın bir biçimde büyüsünün bozulduğunu, devrimci patlamalara hazır olduğunu unutmamalıyız. Gelecek yirmi küsur yıl içinde burjuvazi kendine özgü hâleler yaratmakta ne kadar becerikli olduğunu kanıtlayacaktır. Marx ise *Kapital*'in ilk cildinde "Meta Fetişizmi" analizinde bunları çekip almaya, piyasa toplumunda özneler arası ilişkileri şeyler arasındaki salt fiziksel, "nesnel" değiştiri-

lemez ilişkiler olarak örten gizemi açıklamaya çalışacaktır.[16] 1848'in ikliminde bu burjuva sözde dinsellik henüz yerleşmemişti. Burada, Marx'ın hedefleri hem onun, hem de bizim için daha bir yakındır: sıradan insanlıktan daha üst bir düzlemde yaşama, yaşam ve eserlerinde kapitalizmi aşma gücüne sahip olduklarını sanan meslek erbabı ve entelektüeller – "doktor, hukukçu, rahip, şair, bilim adamı".

Marx bu hâleyi neden ilk planda modern profesyonel ve entelektüellerin kafalarına yerleştiriyor? Üstlendikleri tarihsel rolün paradokslarından birini ortaya koymak için: Özgürleşmiş ve seküler zihinleriyle ne kadar gururlansalar da görevlerinin onlara vahyedildiğini ve yaptıklarının kutsal olduğunu sanan modernlerden başka bir şey olmadıkları ortadadır aslında. Marx'a âşina bir okur için, yapıtına bağlılığıyla onun da bu inancı paylaştığı apaçıktır. Ne var ki o bunun bir bakıma kötü bir inanış, kendini aldatma olduğunu ileri sürmektedir. Bu pasaj çok ilgi çekici, zira Marx'ın kendisini burjuvazinin eleştirel güç ve öngörüsü ile özdeşleştirdiğini ve modern entelektüellerin kafalarındaki hâleyi söküp almaya çalıştığını gördüğümüzde, bir bakıma kendi kafasındakini de attığını farkediyoruz.

Marx'a göre bu entelektüeller için hayatın temel paradoksu onların burjuvazinin "ücretli işçileri", "modern işçi sınıfı, proletarya"nın mensupları olmalarında yatmaktadır. Bu kimliği yadsıyabilirler belki – ne de olsa, kim ister proletaryaya mensup olmayı? Ama onları çalışmaya zorlayan tarihsel koşullar tarafından işçi sınıfının içine fırlatılıp atılmışlardır. Marx, entelektüelleri ücretliler olarak tasvir ederken modern kültürün, modern endüstrinin bir parçası olduğunu göstermeye çalışır. Sanat, bilim, Marx'ınki dahil toplumsal teori, bunların hepsi üretim tarzlarıdır. Burjuvazi her alanda oldu-

16 *Capital*, Cilt I, Bölüm 1, Fasıla 4; *MER*, 319-29. Marx'ın buradaki stratejisi ve özgünlüğüne Lukács *History and Class Consciousness*'da işaret eder.

ğu gibi kültürde de üretim araçlarını kontrol etmektedir ve yaratmak isteyen herkes onun gücünün yörüngesi içinde çalışmak zorundadır.

Modern profesyoneller, entelektüel ve sanatçılar, proletaryanın mensupları olduklarından,

> ancak iş bulabildikleri müddetçe yaşarlar ve ... ancak emekleri sermayeyi arttırdığı müddetçe iş bulabilirler. Kendilerini parça parça satmak zorunda olan bu işçiler diğer her ticari mal gibi birer metadırlar dolayısıyla rekabetin iniş çıkışlarına, piyasanın dalgalanmalarına tâbidirler. (479)

Bu yüzden, ancak sermayesi olan birileri onlara para verdiği sürece kitap yazabilir, resim yapabilir, fizik veya tarih yasalarını keşfedebilir, hayatlarını idame ettirebilirler. Ama burjuva toplumun baskıları o düzeydedir ki karşılığını vermeden, yani eserleriyle şu veya bu şekilde "sermayeyi arttırmadan" kimse onlara para vermez. Onların beyinlerini sömürerek kâr sağlamaya istekli bir işverene "kendilerini parça parça satmak" zorundadırlar. Kendilerini en kârlı şekilde arz edebilmek için uğraşıp didinmeleri gerekir; sırf çalışmalarını sürdürebilmek için satın alınma imtiyazı uğruna (çoğu kez amansız ve acımasızca) rekabet etmek zorundadırlar. Eser tamamlandığında onlar da, diğer tüm işçiler gibi kendi emeklerinin ürününden koparılmış olurlar. Malları ve hizmetleri satışa çıkarılır ve yazgılarını belirleyen içkin bir hakikat, güzellik veya değer –ya da duruma göre herhangi bir hakikat, güzellik veya değerden yoksunluk– değil, "rekabetin iniş çıkışları, piyasanın dalgalanmaları" olur. Marx, büyük düşünce ve eserlerin piyasa gerekleriyle engelleneceğini ummaz: Modern burjuvazi düşünceden kâr sağlama konusunda son derece kaynak yaratıcıdır. Gerçekte olan şudur: Yaratıcı süreçler ve ürünler yaratıcılarını dehşete sürükleyecek biçimlere dönüştürülür ve kullanılır.

Ama yaratıcıları buna karşı koyamaz, çünkü yaşayabilmek için emek güçlerini satmak zorundadırlar.

Entelektüeller işçi sınıfı içinde kendilerine özgü bir konum işgal ederler: Bir yandan özel imtiyazlar, ama bir yandan da özel ironiler doğuran bir konumdur bu. Burjuvazinin sürekli yenilik yaratma talebinden kazanç sağlamaktadırlar. Bu onların ürünleri ve yeteneklerinin satışa çıktığı pazarları genişletir; çoğu kez yaratıcı cesaret ve imgelemlerini teşvik eder ve –yeterince açıkgöz ve beyinlere duyulan ihtiyaçtan faydalanabilecek kadar şanslılarsa– işçilerin çoğunluğunun içinde yaşadığı müzmin sefaletten kurtulmalarını sağlar. Öte yandan –yabancılaşmış ve kayıtsız olan çoğu ücretli işçinin aksine– çalışmalarıyla kişisel bağları olduğu için pazardaki dalgalanmalar onları çok daha derinden etkiler. "Kendilerini parça parça satarken" sadece fiziksel enerjilerini değil zihinlerini, duyarlıklarını, en derin hislerini, düş ve hayal güçlerini, neredeyse her şeylerini satmaktadırlar. Goethe'nin *Faust*'u dünyada bir şeyleri değiştirebilmek için "kendini satmak" zorunda olan entelektüelin arketipini sunar bize. Faust aynı zamanda entelektüellere mahsus ihtiyaçlar karmaşasını da cismanileştirir: Onları harekete geçiren güdü, sadece tüm insanlarla paylaştıkları hayatlarını idame ettirme ihtiyacı değil, aynı zamanda iletişimde bulunma, diğer insanlarla birlikte olma arzusudur. Fakat kültürel emtia piyasası kamusal ölçekte bir diyaloğu gerçekleştirmek için tek bir araç sunmaktadır: Bir düşüncenin modern insanlara ulaşabilmesi ve onları değiştirebilmesi için pazarlanması ve satılması gerekir. Dolayısıyla, entelektüellerin piyasaya bağımlı olmalarının tek nedeni karın doyurmak değildir. Tinsel beslenmeleri için de buna muhtaçtırlar – ki beslenmeleri için piyasaya tam olarak güvenemeyeceklerini de bilirler.

Bu ikircimler içine sıkışmış olan modern entelektüellerin neden radikal çıkış yolları tahayyül ettiklerini anlamak zor

değil: Onların durumlarında devrimci fikirler en dolaysız ve yoğun kişisel ihtiyaçlardan kaynaklanır. Ama onların radikalizmine esin veren toplumsal koşullar, bir yandan da örselemektedir onları. En yıkıcı fikirlerin bile piyasanın aracılığıyla ortaya çıkmak zorunda olduğunu gördük. Bu fikirler insanları cezbedip etkiledikçe piyasayı da genişletip zenginleştirecek ve böylece "sermayeyi arttıracaktır." İmdi, Marx'ın burjuva toplumuna ilişkin görüşü doğruysa bunun devrimci düşünceler için pazar yaratması hiç de ihtimal dışı değil. Bu sistem sürekli devrim, kıpırdanış, kışkırtma gerektirir: Esnekliğini ve cevvaliyetini koruyabilmesi için; yeni enerjileri sahiplenip massedebilmesi, yeni etkinlik ve büyüme zirvelerine ulaşabilmesi için daima ileri itilmesi ve zorlanması gerekir. Bunun anlamı da kapitalizme karşıt olduğunu ilan eden insan ve hareketlerin pekâlâ kapitalizmin ihtiyaç duyduğu türden birer uyarıcı olabilecekleridir. Burjuva toplumu, gerek vazgeçilemez yıkma ve geliştirme güdüsü, gerekse yarattığı vazgeçilemez ihtiyaçları tatmin etme ihtiyacından ötürü, kaçınılmaz olarak, onu yıkmayı amaçlayan radikal düşünce ve hareketleri üretmektedir. Ama gelişme kapasitesi kendi iç olumsuzlamalarını olumsuzlamasını da mümkün kılar: Karşıtlıkla beslenmesi, baskı ve kriz içindeyken huzur içinde olduğundan daha güçlü olmasını; husumeti dostluğa, düşmanlarını zoraki müttefiklere dönüştürmesini mümkün kılıyor.

Öyleyse bu iklimde radikal entelektüeller radikal engellerle karşı karşıya: Düşünceleri ve hareketleri, altetmeye çalıştıkları burjuva düzenini çözen aynı modern hava içinde eriyip gitme tehlikesine maruz. Bu iklimde kendini bir hâleyle çevrelemek, sözkonusu tehlikeyi yadsıyarak yoketmeye çalışmak demektir. Marx'ın zamanındaki entelektüeller böyle bir yanlış inanca özellikle meyilliydiler. 1840'ların Paris'inde Marx sosyalizmi keşfederken bile Gautier ile Flaubert kendi "sanat için sanat" mistiklerini geliştiriyor, Auguste Comte ve çevresiyse buna

paralel kendi "saf bilim" mistiklerini oluşturuyorlardı. Kimi zaman birbiriyle çatışan kimi zamansa içiçe geçen bu iki grup da kendini *avangard* diye kutsamaktaydı. Bir yandan kapitalizmi eleştirirken kavrayışlı ve keskindiler. Bir yandansa onu aşabilecekleri, onun kural ve istemlerinin ötesinde yaşayıp çalışabilecekleri gibi saçma bir inanç besliyorlardı.[17]

Onların kafalarındaki hâleyi çekip alan Marx ise burjuva toplumunda kimsenin böylesine saf, güven içinde ve özgür olamayacağını gösteriyordu. Piyasanın bağlantı ve ikircimleri herkesi yakalayabilecek ve içine alabilecek biçimdedir. Entelektüeller nefret ettikleri burjuva dünyasına –gerek ekonomik gerek tinsel bakımdan– ne kadar bağımlı olduklarını görmelidirler. Bu çelişkilerle dolaysız ve açık şekilde yüzleşmediğimiz sürece onların üstesinden gelmemiz mümkün olmayacaktır. Kafaların üzerindeki hâleleri çekip almanın anlamı budur.[18]

Bu imge de, edebiyat ve düşünce tarihindeki bütün büyük imgeler gibi, yaratıcısının öngöremediği derinlikler içeriyor. İlk olarak, Marx'ın 19. yüzyıl sanatsal ve bilimsel *avangard*'ına yönelttiği itham onlara benzer –ve aynı ölçüde temelsiz– biçimde ihtiyaçların, bencil hesapların ve vahşi sömürünün bayağı dünyasını aştıklarını iddia eden 20. yüzyıl Leninist "öncüler"i için de tamı tamına geçerli. İkinci olaraksa, Marx'm işçi sınıfı hakkındaki romantik imgesine ilişkin sorular doğuruyor. Eğer ücretli işçi olmak hâle sahibi olma-

17 "Sanat sanat içindir" hususunda bkz. Arnold Hauser, *The Social History of Art* (1949; Vintage, 1958), Cilt III; Cesar Grana, *Bohemian Versus Bourgeois: Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century* (Basic Books, 1964; 1967 karton ciltli baskı *Modernity and Its Discontents* olarak yeniden adlandırıldı); T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-51* (New York Graphic Society, 1973). Comte çevresiyle ilgili en iyi tanıtım Frank Manuel'in *The Prophets of Paris* (1962; Harper Torchbooks, 1965) adlı eserinde bulunabilir.

18 Hans Magnus Enzensberger 1969 yılında yazdığı parlak makale "The Industrialization of the Mind"da kitle iletişim teorisi bağlamında buna benzer bir perspektif geliştirir. *The Conscious Industry* (Seabury, 1970), 3-15 içinde.

mın antitezi ise Marx, proletaryayı modern hayatın çelişkilerini açabilecek kadar mücehhez, yeni insanlar sınıfı olarak nasıl niteleyebilir? Hatta bu soruyu bir adım daha ileri götürebiliriz. Marx'ın modernlik tasavvurunu izlemiş ve buna özgü tüm ironi ve ikircimlerle yüzleşmişsek, *herhangi birinin* bütün bunları aşacağını nasıl umabiliriz?

Bir kez daha, evvelce karşılaştığımız bir sorunla karşı karşıyayız: Marx'ın öngörüleriyle radikal umutları arasındaki gerilim. Benim bu denemedeki vurgularım Marx'ın düşüncesindeki şüpheci ve özeleştirel eğilimler üzerinde yoğunlaştı. Bazı okurlar sadece eleştiri ve özeleştiriyi benimseyip umutları ütopyacı ve safça görebilir ve reddedebilirler. Ancak, bu Marx'ın eleştirel düşüncenin özü olarak gördüğü şeyi hesaba katmamak olur. Marx'a göre eleştiri süregiden diyalektik sürecin bir parçasıdır. Eleştirinin dinamik olması, eleştirilen kişiyi hem eleştirenlerin hem de kendisinin üstesinden gelmeye esinlemesi ve zorlaması, her iki tarafı da yeni bir senteze yöneltmesi gerekir. Dolayısıyla düzmece aşkınlık iddialarının maskelerini indirmek, gerçek bir aşkınlık istemek ve onun için mücadele etmektir. Aşkınlık arayışından vazgeçmek ise insanın kendi durağanlık ve teslimiyetinin etrafını bir hâleyle sarmak ve sadece Marx'a değil, kendimize de ihanet etmek olur. Yüzyılımızın büyük komünist lider ve yazarlarından Antonio Gramsci'nin tasvir ettiği o dinamik ve sallantılı dengeyi aramamız gerekiyor: "aklın kötümserliği, iradenin iyimserliği."[19]

Sonuç: Kültür, ve kapitalizmin çelişkileri

Bu bölümde Marx'ın düşüncesiyle modernist geleneğin birleştiği bir alanı tanımlamaya çalıştım. Her şeyden önce, her

19 Gramsci'nin ölümünden sonra yayımlanmış el yazmasında, "The Modern Prince". Yeniden basım *Prison Notebooks*, seçen, yayına hazırlayan, çev. Quintin Hoare ve Geoffrey Nowell Smith (International Publishers, 1971), 173.

ikisi de ayırdedici biçimde modern olan bir deneyimi canlandırma ve kavrama çabalarıdır. Her ikisi de bu çağı karmaşık duygularla, korku hissiyle de karışmış bir keyif ve huşu ile karşılamaktadırlar. Her ikisi de modern hayatın çelişik itki ve potansiyellerle dolu olduğunu düşünmekte ve her ikisi de bu çelişkilerin ötesinde nihai ya da ultra-modern bir tasavvuru kucaklamaktadır – Marx'ın "bizzat makinalar kadar modern zamanların icadı yepyeni insanlar"ı; Rimbaud'nun *"Il faut être absolument moderne"* deyişi.

Bu yakınlaşma ruhu içinde Marx'ı modernist bir yazar olarak okumaya, onun dilindeki canlılığı ve zenginliği, imgelerindeki derinliği ve karmaşıklığı –giysiler ve çıplaklık, peçeler, hâleler, ısı, soğuk– ve modernizmin daha sonra kendini tanımlamak için kullanacağı temaları ne kadar parlak bir biçimde geliştirdiğini göstermeye çalıştım: modern enerji ve dinamizmin utkusu, modern çözülmenin tahribatı, nihilizm ve bunlar arasındaki garip yakınlık; bütün olgu ve değerlerin karmakarışık olduğu, patladığı, dağıldığı, yeniden birleştiği bir girdaba yakalanma hissi; neyin değerli, hatta neyin gerçek olduğu konusunda temel bir belirsizlik; en radikal olumsuzlamaların ortasında en radikal umutların serpilip büyümesi...

Aynı zamanda, modernizmi de Marksist bir biçimde okumaya, onun karakteristik enerjilerinin, içgörü ve endişelerinin modern ekonomik hayatın dürtü ve gerilimlerinden: yani, büyüme ve ilerleme yönündeki durmak ve doymak bilmez baskısından; insanî enerjileri yerel, ulusal ve ahlaki sınırların ötesine genişletmesinden; insanları, sadece diğer insanları değil kendilerini de sömürmeye zorlamasından; dünya pazarının girdabında tüm değerlerin gelip geçiciliği ve sonsuz başkalaşımından; işine yaramayan her şeyi ve herkesi –modern öncesi dünya kadar kendisini, modern dünyayı da– acımasızca yokedişinden ve kriz ve kaosu daha fazla gelişme için birer atlama tahtası olarak kullanabilme, kendi öz yıkımından beslenebil-

me kapasitesinden kaynaklandığını göstermeye çalıştım.

Marksizm ve modernizmi bir araya getiren ilk kişi olduğum iddiasında değilim. Gerçekte, son yüzyıl içinde, kimi zaman en dramatik biçimde, tarihsel kriz ve devrimci umut anlarında bu ikisi kendiliklerinden biraraya gelmişlerdir. 1848'de Marx kadar Baudelaire, Wagner ve Coubert'de; 1914-25 döneminin dışavurumcularında, fütüristlerinde, dadacılarında ve konstruktivistlerinde; Stalin'in ölümünden sonra Doğu Avrupa'yı saran kaynaşma ve çalkantıda; Prag'dan Paris'e, ABD'ye kadar 1960'ların devrimci inisiyatiflerinde bunların içiçe geçtiğini görebiliyoruz. Ama devrimler bastırıldığında veya ihanete uğradığında, radikal kaynaşmanın yerini parçalanma aldığında gerek Marksizm, gerekse modernizm birer ortodoksi halini almış ve kendi ayrı ve aynı derecede güvenilmez yollarında gitmişlerdir.* Sözümona ortodoks Marksistler en iyi ihtimalle modernizmi gözardı etmiş, ama belki de (Nietzsche'nin deyimiyle) uçuruma bakarlarsa uçurumun da onlara bakacağı korkusuyla, çoğunlukla onu bastırmaya çalışmışlardır.[20] Ortodoks modernistlerse toplum ve tarihten bağımsız, koşulsuz "arı" bir sanatın hâlesini yeniden kafalarına geçirmekte hiç duraksamamışlardır.

(*) Marksizm ve modernizmin siyasal suskunluk dönemlerinde bir Ütopyacı fantazi olarak da biraraya geldiği olmuştur: örneğin 1920'lerin gerçeküstücülüğü ve 1950'lerde Paul Goodman ve Norman O. Brown gibi Amerikalı düşünürlerin çalışmaları. Herbert Marcuse, özellikle en özgün yapıtı *Eros and Civilization* (*Eros ve Uygarlık*, 1955)'da her iki kuşaktan da etkilenmiştir. Başka bir tür yakınlaşma da modernizmi bir tinsel girdap, Marksizmi katı kayadan bir *ein'feste Burg* olarak görmüş ve hayatlarını ikisinin arasında yalpalayarak geçirmiş, ancak çoğu kez kendilerine rağmen parlak sentezler gerçekleştirmiş olan Mayakovski, Brecht, Benjamin, Adorno ve Sartre gibilerinin yapıtlarında bulunabilir.

20 Lukács en çok sözü edilen ve etkileyici bir örnektir: Komintern tarafından daha önceki bütün modernist çalışmalarını reddetmeye zorlanan Lukács, modernizmi ve onun bütün yapıtlarını aşağılamak için onlarca yıl ve ciltler dolusu kitap harcamıştır. Örneğin bkz. "The Ideology of Modernism" makalesine, *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle* (1957) içinde, çev. John ve Necke Mander (Harper and Row, 1964).

Bu deneme, ortodoks Marksistlere korktukları ve kaçtıkları uçurumun bizzat Marksizmin içinde de açıldığını göstererek onların kaçış yollarını tıkamaya çalışıyor. Ancak, Marksizmin gücü daima korkutucu toplumsal gerçekliklerden yola çıkmaya, onların içinde ve onlarla uğraşmaya istekli olmasında yatar; bu güç kaynağı terkedilirse geride sadece Marksizmin adı kalır. Kafalarındaki hâleleri çekip alacağından korkarak Marksizmden uzak duran ortodoks modernistlere gelince, onların da öğrenmesi gerekiyor ki bunun karşılığında çok daha iyi bir şey elde edebilirler: Kendileriyle, inkâra ya da korumaya çalıştıkları "modern burjuva toplumu" arasındaki son derece zengin, karmaşık ve ironik ilişkileri tahayyül ve ifade yetenekleri artabilir. Marx ile modernizmin kaynaşması Marksizmin aşırı katı yapısını eritecek –ya da en azından ısıtıp buzlarını çözecek– modernist sanat ve düşünceye ise yeni bir kuvvet sağlayıp umulmadık bir derinlik ve tını kazandıracaktır. Modernizmi çağımızın realizmi haline getirecektir.

Bu sonuç bölümünde Marx, modernizm ve modernleşme hakkındaki bazı çağdaş tartışmalara uzanmak istiyorum. 1960'ların sonunda geliştirilen ve son onyılın reaksiyoner ortamı içinde yaygınlaşan bazı muhafazakâr modernizm ithamlarını ele alarak başlayacağım. Bu polemikçilerin en ciddisi olan Daniel Bell'e göre "modernizm baştan çıkarıcı haline geldi", modern erkekleri ve kadınları (hatta çocukları) ahlaki, siyasal ve ekonomik görev ve sorumluluklarını terketmeye yöneltti. Kapitalizm ise, Bell gibi yazarlara göre, bu işte tümüyle masum: kaprisli karısının doymak bilmez arzularına para yetiştirmek ve borçlarını ödeyebilmek için çalışıp duran, heyecan vermeyen fakat dürüst ve vazifeşinas bir Charles Bovary'dir sanki. Böyle resmedilen masum kapitalizmin pastoral bir çekiciliği var; ama kapitalizmin yarattığı gerçek dünyada bir hafta olsun ayakta kalmak isteyen hiçbir kapitalist ciddiye alamaz bunu. (Öte yandan, kapitalistler bu gö-

rüntüden, iyi bir reklam manzarası olarak hoşlanır ve bankaya giderken yol boyu gülerler.) Demek ki Bell'in modernist ortodoksilerin en değişmez ilkelerinden birini –kültürün özerkliği, sanatçının diğer fanileri bağlayan tüm kural ve ihtiyaçların üzerinde olması ilkesini– alıp onu bizzat modernizme karşı kullanmaktaki hünerini takdir etmeliyiz.[21]

Ama burada hem modernistler hem de anti-modernistler tarafından gözden kaçırılan bir olgu var: Bu tinsel ve kültürel hareketler, bütün sarsıcı güçlerine rağmen, yüzyıldan uzun bir zamandır kaynayan bir toplumsal ve ekonomik kazanın yüzeyindeki kabarcıklardır. Kazanı kaynatan modern kapitalizmdir, modern sanat ve kültür değil – her ne kadar kapitalizm ateşle yüzleşmekte isteksiz olsa da. Antimodernist polemiklerde pek revaç gören bir *bête noire* olan William Burroghs'un uyuşturucularla uyarılmış nihilizmi, onun *avangard* kariyerini finanse eden dededen kalma tröstünün soluk bir kopyasıdır: Burroughs Hesap Makinaları Şirketi, şimdiki adıyla Burroughs International, özünde en keskin nihilistlerdir.

---

21 "Modernizm baştan çıkarıcıdır": *Cultural Contradictions of Capitalism*, s. 19. Bell'in yazıları, burada olduğu gibi başka yerlerde de uzlaşmayan ve açıkça teşhis edilmemiş karşıtlıklarla doludur. Modern reklamcılık ve satıcılığın nihilizmine ilişkin analizleri (65-69) bu kitabın genel iddiasına tam olarak uyar – sadece Bell yüksek basınç reklamcılığı ve satıcılığının kapitalizmin zorunluluklarından nasıl kaynaklandığını farkedememiş görünüyor; sanki bu aktiviteler ve onlara eşlik eden hilekârlık ve kendini aldatma ağı, modern/modernist "yaşamtarzı"nın kapı eşiğine bırakılmış daha ziyade.

Daha sonraki bir çalışma, "Modernism and Capitalism" (1978), yukarıdakilere yakın başka perspektifleri içerir: "Kapitalizmin ayırdedici özelliği –onun dinamiği– sınırlanmamışlığı haline geldi. Teknolojinin dinamosu tarafından beslenen hızlı büyümenin bir benzeri daha yoktur. Hiçbir sınır yok. Hiçbir şey kutsal değildi. Normun kendisi değişimdi. 19. yüzyılın ortalarına doğru, ekonomik itici gücün yörüngesi buydu." Ancak bu kavrayış gücü devam etmez; bir an kapitalist nihilizm unutulur ve o bildik demonoloji tekrar yerine oturur; yani "modern hareket... kültürün bütünlüğünü zedeler", zaman ve mekân arasında düzenli bir ilişkiye dayanan burjuva dünya görüşünün temelinde yatan 'akılcı kozmoloji'yi" paramparça eder, vb., vb... *Partisan Review*, 45 (1978), 213-15, içinde. İzleyen yılda *Cultural Contradictions*'ın önsözü olarak yeniden basıldı. Bell, en azından bazı yeni tutucu dostlarının tersine, tutarsızlık cesaretine sahiptir.

Bu polemik saldırılar yanında, modernizm çok farklı türden itirazlarla da karşılaştı. Marx, *Manifesto*'da Goethe'nin yeni ortaya çıkan "dünya yazını" düşüncesini alarak modern kültürün nasıl bir dünya kültürü yarattığını açıklıyordu:

> Ülke içinde karşılanan eski ihtiyaçların yerini karşılanması için uzak ülke ve iklimlerin ürünleri gereken yeni ihtiyaçlar alıyor. Eski yerel ve ulusal kendine yeterliliğin yerini, her yönde ilişkiler ve evrensel bağımlılık alıyor. Maddi olduğu kadar tinsel *[geistige]* üretimde de böyle bu. Tek tek ulusların tinsel yaratıları ortak mülk oluyor. Ulusal tek yanlılık ve darkafalılık giderek imkânsızlaşıyor ve sayısız ulusal ve yerel yazından bir dünya yazını doğuyor. (476-77)

Marx'ın senaryosu onun çağından bugüne dek gelişen uluslararası modernizm için mükemmel bir program olabilir: genişfikirli, çok yanlı, modern arzuların evrensel kapsamını ifade eden ve burjuva ekonomisinin dolayımına rağmen insanlığın "ortak mülkü" olan bir kültür. Peki, ama ya bu kültür denen şey Marx'ın sandığı kadar evrensel değilse? Ya gerçekte dar ve kapalı bir Batı meselesiyse? Bu olasılık ilk kez 19. yüzyıl ortasında çeşitli Rus popülistleri tarafından tartışıldı. Batıdaki modernleşmenin yıkıcı atmosferinin –cemaatlerin parçalanması ve bireyin psişik yalıtımı, kitlesel yoksullaşma ve sınıfsal kutuplaşma, umudu tükenmiş bir maneviyat ve tinsel anarşiden doğan kültürel yaratıcılık– insanlığın tümünü bekleyen tunçtan bir zorunluluk değil, bir kültürel özgünlük olabileceğini ileri sürüyorlardı. Diğer uluslar ve medeniyetler geleneksel hayat tarzlarıyla modern potansiyel ve ihtiyaçlar arasından daha uyumlu bir kaynaşma gerçekleştiremez miydi? Kısacası –bu inanış kimi zaman kabul gören bir dogma, kimi zamansa gözükara bir umut olarak ifade ediliyordu– sadece Batıda "katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor"du.

20. yüzyıl, azgelişmiş dünyanın birçok yerinde devrimci rejimler yönetime geldikçe, 19. yüzyılın popülist hayallerini gerçekleştirmeye yönelik sayısız girişime tanık oldu. Bu rejimlerin hepsi de, değişik yollardan, 19. yüzyılda Rusların feodalizmden sosyalizme sıçramak dediği şeyi gerçekleştirmeye çalıştı: Başka bir deyişle, kahramanca zorlamalarla modern parçalanma ve dağılmanın dibine düşmeksizin modern topluluğun doruklarına ulaşmaya çalışıyorlardı. Günümüz dünyasında varolan çok farklı modernleşme tarzlarını incelemenin yeri burası değil. Ama şu olgu belirtmeye değer: Günümüzde siyasal sistemler arasındaki muazzam farklılıklara rağmen, bunların çoğu modern kültürü haritalarından silmek gibi bir arzuyu paylaşıyor. Umuyorlar ki halk bu kültürden korunabilirse, kendi başlarına gelip geçici ve kontrol edilemez amaçlar peşinde koşmak yerine, ortak ulusal amaçlar için, sağlam bir cephe halinde harekete geçirilebilirler.

İmdi, modernleşmenin çok farklı yollardan gerçekleştirilebileceğini yadsımak aptallık olur. (Öyle ki, modernleşme teorisinin asıl meselesi tüm bu yolların dökümünü yapmaktır.) Her modern şehir New York'a, Los Angeles'a veya Tokyo'ya benzeyecek ya da onlar gibi düşünecek diye bir şey yok. Gene de, halklarının iyiliği için onları modernizmden korumaya kalkışanların amaç ve çıkarlarını bir incelememiz gerekiyor. Eğer bu kültür, çoğu yönetimin dediği gibi sadece Batıya mahsus ve dolayısıyla Üçüncü Dünya ile alakasız ise neden bunu engellemek için bu kadar enerji harcıyorlar? Yabancılara yükledikleri ve "Batılı yıkım" diye suçladıkları şey aslında kendi halkının enerji, arzu ve eleştirel ruhlarından başka bir şey değil. Hükümet sözcüleri ve propagandacıları kendi ülkelerinin bu yabancı etkilerden azade olduğunu ilan ederken, aslında halklarını bir siyasal ve tinsel cendere altında tutmayı becerebildiklerini söylüyorlar. Bu cendere kalktığında ya da parçalandığında ilk ortaya çıkan şey modernist ruh

olacaktır: Bastırılanın geri dönüşüdür bu.

Bugün Latin Amerikan edebiyatını dünyanın en heyecan verici edebiyatını üreten hem lirik hem de ironik, hem bozguncu hem de adanmış, hem fantastik hem de gerçekçi olan bu ruhtur – gerçi, Latin Amerikalı yazarları sansürcü ve polislerden kaçarak Avrupa ve Kuzey Amerika'da sürgünde yazmaya da zorlayan gene bu ruhtur. Pekin ve Şanghay'da muhalif duvar gazetelerinde belirterek –düne kadar Çin'in Maocu mandarinleri ve onların Batıdaki yoldaşlarının iddialarına göre– birey diye bir kelimenin bile olmadığı bir ülkede özgür bireyin haklarını savunan da bu ruhtur. Praglı Plastik Halk'ın çarpıcı yoğunluktaki elektronik rock müziğine, müzisyenler hapishanelerde çile doldururken bile sıkı sıkıya kapalı binlerce odada kaçak kasetlerde direnen bu müziğe esin veren de modernizmin kültürüdür. Bugün, Batı dışındaki dünyanın birçok yerinde eleştirel düşünceyi ve özgür imgelemi canlı tutan da modernist kültürdür.

Yönetimlerin hiç de hoşuna gitmiyor bu, ama öyle görünüyor ki uzun vadede ellerinden gelen bir şey yok. Dünya pazarının girdabında batmaya ya da yüzmeye zorlandıkları, sermaye biriktirmek için çabalamaya zorlandıkları, gelişmeye ya da dağılmaya –daha doğrusu gelişmeye ve dağılmaya zorlandıkları– müddetçe, Octavio Paz'ın deyimiyle "modernliğe mahkum" oldukları müddetçe ne yaptıklarını ve ne olduklarını kendilerine gösteren kültürleri de üretmeye mahkumlar. Dolayısıyla, Üçüncü Dünya modernleşmenin içine daldıkça modernizm, tükenmek şöyle dursun yeni yeni kendini buluyor.*

Bu bölümü bitirirken Herbert Marcuse ve Hannah Arendt tarafından yapılan ve bu kitabın esas meselelerinden bazılarını

(*) *Alternating Current* (*Değişken Akım*, 196-98). Paz Üçüncü Dünya'nın modernizmin hayal gücü yüksek ve eleştirel enerjisine şiddetle muhtaç olduğunu ileri sürüyor. Bu olmazsa, "Üçüncü Dünyanın başkaldırısı ... Sezarizmin çeşitli biçimlerine yozlaşacak ya da sinik ve kafasız bürokrasilerce boğazlanacaktır."

ele alan, Marx'a yönelik iki suçlama üzerinde kısaca durmak istiyorum. Marcuse ile Arendt eleştirilerini 1950'lerde Amerika'da formüle etmişlerdi, ama bunları 1920'lerde, Alman romantik varoluşçuluğunun havası içinde geliştirmiş gibiler. Bir anlamda, tezleri 1840'larda Marx'la Genç Hegelciler arasındaki tartışmalara dek uzanıyor; ne var ki ortaya koydukları meseleler bugün de her zaman olduğu kadar geçerli. Temel önerme, Marx'ın emek ve üretimin değerlerini hiç eleştirmeksizin yücelttiği ve nihai olarak en az bunlar kadar önemli diğer insanî etkinlik ve varlık tarzlarını ihmal ettiği şeklinde. Başka bir deyişle, Marx, manevi imgelem yoksunluğuyla suçlanıyor.*

Marcuse'nin en sert Marx eleştirisi *Eros ve Uygarlık*'da yer alıyor. Marx'm buradaki varlığı her sayfada aşikâr, ama garip biçimde adı hiç zikredilmiyor. Ancak, aşağıdaki gibi bir pasajda, Marx'ın gözde kültürel kahramanı Prometheus'a saldırılırken satır aralarında ne söylendiği apaçık:

> Prometheus bastırma yoluyla emek, üretkenlik ve ilerleme kültürünün kahramanıdır ... tanrılara karşı dolandırıcı ve (acı çeken) asidir. Sürekli acı pahasına kültürü yaratır. Üretkenliği, durmaksızın hayata hükmetme çabasını simgeler. ... Prometheus başarı ilkesinin arketipik kahramanıdır.[22]

Marcuse, bunun ardından idealleştirmeye daha değer gördüğü alternatif mitolojik kişilikleri sıralar: Orfeus, Narsissus ve Diyonizos – ve Marcuse'nin onların modern temsilcileri olarak gördüğü Baudelaire ile Rilke.

(*) Bu eleştiri en iyi biçimde Adorno'nun (hiç yayımlanmayan) Marx'ın bütün dünyayı dev bir atölyeye dönüştürmek istediği yorumuyla özetlenebilir.22

22 Adorno'nun sözü Martin Jay tarafından Frankfurt Okulu'nun tarihinde, *The Dialectical Imagination* (Little; Brown, 1973), 57, içinde zikredilmiştir. Aynı zamanda bkz. Jean Baudrillard'ın *The Mirror of Production*, çev. Mark Poster (Telos Press, 1975) ve *Social Research*, 45, 4 (Kış 1978)'de yeralan çeşitli Marx eleştirileri.

> [Onlar] çok farklı bir gerçeklikten yana duruyorlar. ... Onların imajı coşku ve tatmin imajıdır. Buyruk veren değil, şarkı söyleyen sestir, barışçıl olan ve fetih zahmetini sona erdiren elemdir: insanla tanrıyı, insanla doğayı birleştiren zamandan kurtulma ... hazzın yeniden kabullenilişi, zamanın durması, ölümün ele geçirilişi: sessizlik, uyku, gece, cennet – ölüm değil, hayat olarak Nirvana ilkesi.[23]

Prometeusçu/Marksçı tasavvurun göremediği barışçılık ve pasifliğin, duyusal mahmurluğun, mistik esrikliğin, doğaya hükmetme yerine onunla bir olmanın coşkularıdır.

Burada bir şeyler var gerçekten –*"luxe, calme et volupté"* Marx'ın imgeleminin çok dışındadır kesinlikle– ama ilk göründüğünden daha az. Marx bir konuda fetişistse bile çalışma ve üretim değil, çok daha karmaşık ve kapsamlı *gelişme* idealidir bu – "fiziksel ve tinsel enerjilerin özgürce gelişimi" *(1844 Elyazmaları)*; "bireylerin kendilerinde varolan yeteneklerin bütün olarak geliştirilmesi" *(Alman İdeolojisi)*; "herkesin özgürce gelişiminin koşulu olarak her bir kişinin özgür gelişimi" *(Manifesto)*; "bireysel ihtiyaçların, yeteneklerin, zevklerin, üretici güçlerin, vb. evrenselliği" *(Grundrisse)*; "tamamen gelişmiş birey" *(Kapital)*. Marcuse'nin değer verdiği deneyimler ve insanî nitelikler bu gündem içinde kesinlikle yer almaktadır, listenin başında olacakları garanti edilmese bile. Marx Prometeus ile Orfeus'u kucaklamak istemektedir; komünizmin uğruna savaşmaya değer olduğunu düşünür, çünkü tarihte ilk kez insanların her ikisine birden sahip olmalarını sağlayacaktır. Ama, ancak Prometeusvâri bir gayret temelinde Orfeusvâri esrikliğin manevi veya psişik bir değer kazanabileceğini de öne sürebilir; *"luxe, calme et volupté"*

---

23 Marcuse, *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud* (1955; Vintage, 1962), 146-147 ve bölüm 8'in tamamı, "Orpheus and Narcissus".

kendi başlarına, Baudelaire'in de pek iyi bildiği gibi sıkıcıdırlar sadece.

Son olarak Frankfurt Okulunun her zaman yaptığı gibi Marcuse'nin de insan ile doğa arasındaki uyumu vurgulaması değerli. Ama, bu denge ve uyumun somut içeriği ne olursa olsun –bu da kendi başına yeterince zorlu bir sorun– onun yaratılması için muazzam bir Prometeusvâri etkinlik ve çabanın gerekeceğini de anlamalıyız. Dahası, yaratıldıktan sonra da sürdürülmesi gerekecektir bunun. Üstelik modern ekonominin dinamizmi düşünülürse, insanlığın bu sallantılı dengeyi sürdürmek ve bulanık havada eriyip gitmekten korunmak için durmaksızın çalışması –Sisifus gibi, ama hep yeni yöntemler ve araçlar geliştirerek çabalaması– gerekecektir.

Arendt, *İnsanlık Durumu*'nda liberal eleştirmenlerin gözünden kaçan bir şeyi anlamıştır: Marx'ın düşüncesinde asıl sorun vahşi otoriterlik değil, tam tersi, herhangi bir otorite için temel olmamasıdır. "Marx, hakedilmemiş bir sevinçle de olsa, doğru biçimde 'toplumun üretici güçleri'nin sınırsız gelişme koşullarında kamusal alanın 'sönüp gideceğini' öngörmüştü." Komünist toplumun fertleri kendilerini, ironik biçimde, "hiç kimsenin paylaşamadığı ve hiç kimsenin tümüyle iletemediği ihtiyaçların karşılanması zorunluluğuyla karşı karşıya bulacaklardır." Arendt, Marx'm komünizminin temelinde yatan bireyciliğin derinliğini anlamaktadır. Bu bireyciliğin gidebileceği nihilistçe doğrultuları da anlamaktadır. Her bireyin özgür gelişiminin herkesin özgür gelişiminin koşulu olduğu komünist toplumda, bu özgürce gelişen bireyleri birarada tutan ne olacaktır? Sonsuz deneysel zenginlik arayışı gibi bir ortak amacı paylaşıyor olabilirler. Ama bu "hakiki bir kamusal alan değil, açıkça sergilenen özel etkinlikler" olacaktır. Böyle bir toplum bir kollektif beyhudelik hissine de kapılabilir pekâlâ: "kendi çabası bittikten sonra varlığını sürdüren bir kalıcı özne belirlemeyen veya kendini bunun için-

de gerçekleştirmeyen bir hayatın beyhudeliği."[24]

Bu Marx eleştirisi otantik ve acil bir insanî sorunu ortaya koymaktadır. Ama Arendt de Marx'dan daha fazla çözebilmiş değildir bu sorunu. Burada da, birçok yapıtında olduğu gibi, kamusal hayat ve eyleme dair muhteşem bir retorik sergiler, ama bu hayat ve eylemin neyi içereceği konusunu muğlak bırakır – politik hayatın insanların her gün yaptığı işleri, iş ve üretim ilişkilerini içermeyeceğini belirtmek dışında. (Bu işler "ev yönetimi"ne, Arendt'in insanî değer yaratma yetisinden yoksun gördüğü politika-altı bir alana aktarılıyor.) Arendt, süslü retorik haricinde, modern insanların neyi paylaşabileceğini ya da paylaşması gerektiğini açıklayamaz. Marx'ın hiçbir zaman bir politik topluluk teorisi geliştirmediğini ve bunun da ciddi bir sorun olduğunu söylemekte haklıdır. Ama sorun şu ki modern kişisel ve toplumsal gelişmenin nihilistçe akışı içinde modern insanların nasıl politik bağlar yaratabileceği belirsiz. Dolayısıyla, Marx'm düşüncesindeki sorun aslında bizzat modern hayatın yapısında yatan bir sorun.

Modern hayatı en çok eleştiren bizlerin, nerede olduğumuzu, koşullarımızı ve kendimizi değiştirmeye nereden başlayabileceğimizi anlamak için modernizme herkesten çok ihtiyaç duyduğunu göstermeye çalıştım. Başlayacak bir yer ararken ilk ve en büyük modernistlerden birine, Karl Marx'a gittim. Yanıtları için değil, daha çok soruları için gittim ona. Bugün bize verebileceği en büyük armağan, bence modern hayatın çelişkilerinden bir çıkış yolu gösermek değil, bu çelişkilere giden daha kesin ve derin bir yol göstermektir. Çelişkilerin ötesine giden yolun çelişkilerin dışından değil, içinden geç-

---

24 Arendt, *The Human Condition: A Study of the Central Dilemmas Facing Modern Man* (1958: Anchor, 1959), 101-02, 114-16. Marx'ın kamu alanının ortak söylemi ve değerlerinin komünizm bir muhalif *hareket* olarak kaldığı sürece devam edeceğine inandığına dikkatinizi çekerim; kamu alanı sadece bu hareketin doruğuna ulaştığı ve komünist bir *toplum* kurmaya (boş yere, kamu alanı olmaksızın) çabaladığı zaman ortadan kalkacaktır.

mesi gerektiğini biliyordu o. Neredeysek oradan başlamamız gerektiğini biliyordu: Fiziksel açıdan çıplak; tüm dinsel, estetik, ahlaki hâlelerden ve duygusal peçelerden sıyrılmış, kendi bireysel istem ve enerjimize dayanan, hayatta kalabilmek için birbirimizi ve kendimizi sömürmeye zorlanan; ama yine de, bütün bunlara rağmen bizleri ayıran güçler tarafından biraraya getirilen, birlikte olabileceğimizin farkına varmaya başlamış; modern hayat hepimizin üzerine soğuk ve sıcak rüzgârlar estirirken yeni insanî olanaklar ele geçirmek, bizleri birarada tutacak yeni kimlikler ve bağlar geliştirmek için kendimizi ortaya koymaya hazır bir halde...

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BAUDELAIRE: SOKAKLARDA MODERNİZM

Bir de Paris gibi bir şehri düşününüz ... bu dünya metropolünü ... her sokak köşesinde tarihle yüzyüze geldiğimiz bu yeri
Goethe'den Eckermann'a, 3 Mayıs 1827

Sadece basit hayattan imgeleri kullanarak, sadece büyük bir metropolün bayağı hayatının imgeleriyle değil, böylesi imgeleri birincil yoğunluğa yükselterek – olduğu gibi sunarak ve onları kendilerinin ötesine bir şeyleri temsil eder hale getirerek Baudelaire, diğer insanlar için de bir açığa çıkış ve dışavurum tarzı yarattı.
T. S. Eliot, *Baudelaire*, 1930

Son otuz yıl içinde dünyanın her yerinde modernliğin anlamlarını araştırmak ve ortaya çıkarmak için yoğun miktarda enerji sarfedildi. Bu enerjinin büyük kısmı sapkın ve yenilikçi biçimlerde harcandı gitti. Modern hayata bakışımız maddi ve tinsel düzlemlere ayrılma eğilimi gösteriyor: Bazıları kendi bağımsız sanatsal ve entelektüel kurallarına göre gelişen bir katıksız tinsellik türü olarak gördükleri "modernizm"e hasrediyorlar kendilerini; bazılarıysa "modernleşme"nin, bir kere başladıktan sonra insan zihninden ve ruhundan hiçbir girdi almadan, ya da pek az etkiyle ve kendi momentumuyla

ilerlediği varsayılan maddi yapı ve süreçlerin –politik, ekonomik, toplumsal– yörüngesi içinde çalışıyorlar. Çağımız kültürünü kaplayan bu ikilik, modern hayatı saran olgulardan, maddi ve tinsel güçlerin içiçe geçişinden, modern benlikle modern ortam arasındaki yakınlık ve birlikten uzaklaştırıyor bizleri. Oysa, modernlikle ilgili bütün yazar ve düşünürlerin ilk dalgası –Goethe, Hegel ve Marx, Stendhal ve Baudelaire, Carlyle ve Dickens, Herzen ve Dostoyevski– bu birliği sezgisel olarak hissetmiş ve çağdaş modernlik yazınının, maalesef yoksun olduğu bir zenginlik ve derinlik kazandırmışlardı kendi tasavvurlarına.

Bu bölüm, çağdaşlarının modern olduklarını farketmeleri için 19. yüzyılda herkesten çok uğraşmış olan Baudelaire etrafında kuruludur. Modernlik, modern hayat, modern sanat – bu terimler Baudelaire'in eserlerinde sık geçmektedir, ve büyük denemelerinden ikisi, kısa olan "Modern Hayatın Kahramanlığı" ile daha uzun olan "Modern Hayatın Ressamı" (1859-60, yayımlanışı 1863) bütün bir yüzyıl boyunca sanat ve düşüncenin gündemini belirlemiştir. 1865'de, Baudelaire sefalet, hastalık ve bilinmezlik içinde hayatını sürdürürken genç Paul Verlaine onun yüceliğinin başlıca kaynağının, modernliği olduğunu vurgulayarak ona ilgi uyandırmaya çalışmıştı: "Baudelaire'in özgünlüğü modern insanı ... onu yaratan aşırı medeniyetin gelişimi olarak, keskin ve canlı duyularıyla, acılı ve derin ruhuyla, tütünle efsunlanmış beyniyle, alkolle yanan kanıyla birlikte güçlü ve özgün biçimde resmetmesinde yatar... Baudelaire bu duyarlı bireyi bir tip, bir *kahraman* olarak resmeder."[1] Şair Theodore de Banville, iki yıl sonra Baudelaire'in mezarında yaptığı etkili bir konuşmada bu temayı geliştirdi:

---

1 Zikreden Marcel Ruff, der., *Baudelaire: Oeuvres Completes* (Editions de Seuil, 1968), 36-7, Verlaine'in *L'Art* dergisindeki bir yazısından. Burada zikredilen tüm Fransızca metinler Ruff'un derlemesindendir.

> Modern insanı her şeyiyle, zaafları, tutkuları ve umutsuzluğuyla kabul etti. Böylece kendileri güzelliğe sahip olmayan görüntülere güzellik verdi. Onları romantik kılarak, göze hoş göstererek yapmadı bunu, fakat onlarda saklı insan ruhuna ışık tuttu; böylece modern şehrin hazin ve çoğu zaman trajik yüreğini ortaya çıkardı. İşte bunun için, o modern insanın zihnini sürekli işgal etti, edecek ve diğer sanatçılar onları terkedip gittiğinde bile insanları etkileyecek.[2]

Baudelaire'in bu yüzyıldaki şöhreti, ölümünden sonra Banville'in tahmin ettiği şekilde gelişti: Batı kültürü modernlik meselesi ile ciddi biçimde ilgilendikçe bizler Baudelaire'in bir kahin ve öncü olarak gösterdiği özgünlük ve cesareti daha çok takdir eder olduk. İlk modernistin adını koymamız gerekirse hiç şüphesiz Baudelaire'dir bu.

Ama ne var ki, Baudelaire'in modern hayat ve sanat üzerinde yazdığı birçok yazının en göze çarpan özelliği modern hayatın anlamının şaşırtıcı derecede zor kavranır ve yakalanır olmasıdır. Sözgelimi "Modern Hayatın Ressamı"ndaki şu meşhur deyişi alalım: "'Modernlik' ile gelip geçici olanı, olumsalı, yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın öteki yarısını kastediyorum." Modern hayatın ressamı (ya da romancısı ya da filozofu) ilgi ve enerjisini [modernliğin] "modaları, görenekleri, duyguları" üzerinde, gelip geçen an ve onun içerdiği tüm sonsuzluk çağrışımları" üzerinde yoğunlaştıran kişidir. Bu modernlik kavramı tam da Fransız kültürüne hükmeden eskiden kalma klasik takıntılara karşı gelmektedir. "Sanatçılar arasında tüm konularını geçmişin giysileriyle bezeme eğiliminin yaygınlığı bizi şaşırtıyor." Arkaik kostüm ve tavırların ebedi hakikatler üreteceğine dair bu kısır inanç, Fransız sana-

2 Zikreden Enid Starkie, *Baudelaire* (New Directions, 1958), 530-1, Paris gazetesi *L'Etandard*'dan, 4 Eylül 1867.

tını "soyut ve belirsiz bir güzellik uçurumunda" eli kolu bağlı bırakmakta ve ancak "Zaman'ın kuşaklara vurduğu damgadan" doğabilecek "özgünlüğünü yoketmektedir."* Burada Baudelaire'in nereye yöneldiğini görebiliriz, ama bu salt biçimsel modernlik ölçütü –her dönemin her şeyi yegânedir– aslında onu varmak istediği yerden tamamen uzak bir yere götürmektedir. Bu ölçütte, Baudelaire'in dediği gibi "Her eski üstadın kendi modernliği vardır", yeter ki kendi çağının bakış ve hissiyatını yakalayabilsin. Ama bu modernlik fikrinin kendine özgü tüm ağırlığını, somut tarihsel içeriğini yoketmektedir. Her zamanı ve bütün zamanları "modern zamanlar" yapar; ironik bir tarzda, modernliği tüm tarihe yayarak kendi modern tarihimizin özel niteliklerinden uzaklaştırır bizi.[3]

Baudelaire'in modernizminin ilk kategorik şartı kendimizi modern hayatın birincil güçlerine doğru yöneltmektir; ancak, Baudelaire bu güçlerin ne olduğunu ya da onlar karşısında nasıl bir konum almak gerektiğini pek net biçimde ortaya koymaz. Gene de, Baudelaire'in yapıtını gözden geçirdiğimizde ayrıksı birkaç modernizm tasavvuru içerdiğini görürüz. Bu tasavvurlar çoğu kez birbirine şiddetle karşıt gözükür, ancak Baudelaire bunlar arasındaki gerilimin farkına varmış gibi değildir. Gene de, bunları tüm canlılık ve parlaklığıyla sunar ve çoğu zaman büyük özgünlük ve derinlikte irdeler. Dahası, Baudelaire'in tasavvurlarının tümü ve modern-

---

(*) Marx da aynı dönemde ve şaşırtıcı ölçüde Baudelaire'inkine benzer bir biçimde sol siyasetteki klasik ve antik takıntılardan şikâyet ediyordu: "Tüm ölü kuşakların gelenekleri yaşayanların zihinlerine bir karabasan gibi çöküyor. Özellikle de insanların kendilerini ve şeyleri dönüştürmekle, büsbütün yeni birşey yaratmakla meşgul oldukları zamanlarda... panik içinde geçmişin ruhlarını zihinlerde uyandırıp onlardan adlarını, mücadele şiarlarını ve giysilerini ödünç alırlar; dünya tarihinin bu yeni sahnesini eskiliğinden dolayı muteber bu maskelenme ve bu ödünç alınmış dille sunabilmek için." *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte (Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i)*, 1851-52, *MER*, 595.

3 *The Painter of Modern Life, and Other Essays*, çeviren ve derleyen Jonathan Mayne, (Phaidon, 1965), 1-5, 12-14.

lik karşısındaki tüm çelişik politik tavırları kendi başlarına hayat kazanmış, Baudelaire'in ölümünden çok sonralara, günümüze dek gelebilmişlerdir.

Bu deneme, Baudelaire'in en basit ve eleştirellikten yoksun modernlik yorumlarından, ayırdedici biçimde modern, pastoral tarzlar yaratan modern hayata ilişkin lirik kutsamalarından ve modern, karşı pastoral biçimleri doğuran hiddetli modernlik kötülemelerinden başlayacaktır. Baudelaire'in pastoral modernlik tasavvurları çağımızda "modernperestlik" adı altında geliştirilecektir; karşı pastoralları ise 20. yüzyılın "kültürel umutsuzluk" dediği şeye dönüşecektir.[4] Bu sınırlı tasavvurlardan yola çıkarak bu denemenin büyük bölümünde Baudelaire'in belki daha az bilinen ve daha az etkili, ama çok daha ilginç ve derin perspektifi, estetik olsun politik olsun her türlü nihai çözüme direnen, kendi iç çelişkileriyle cesaretle boğuşan ve sadece Baudelaire'in değil bizlerin modernliğini de aydınlatabilecek olan bir perspektif üzerinde duracağız.

1. Pastoral ve karşı pastoral modernizm

Baudelaire'in modern pastoralları ile başlayalım. İlk versiyon Baudelaire'in "Salon de 1846" adlı, o yılın yeni sanat gösterisine ilişkin eleştirel değerlendirmesinin Sunuş'unda belirmektedir. Sunuş "Burjuvalara" başlığını taşımaktadır.[5] Baudelaire'i burjuvazinin ve onun tüm eserlerinin can düşmanı olarak görmeye alışık çağdaş okur için bu yazı oldukça şaşırtıcıdır.[6]

---

4 Pontus Hulten, *Modernolatry* (Stockholm, Modena Musset, 1966); Fritz Stern, *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology* (University of California, 1961).

5 Baudelaire'in *Salons* eleştirileri *Art in Paris: 1845-62* adlı kitaptadır, çeviren ve derleyen Jonathan Mayne, Phaidon, 1965. "To the Bourgeuois." 41-3. Not: Mayne'nin çevirisini anlamı belirginleştirmek için bazı yerlerde değiştirdim; değişiklikler önemli olduğunda Fransızcası verilmiştir.

6 Bu sterotip kapsamlı ve eleştirel olmayan bir biçimde Cesar Grana, *Bohemian ver-*

Burada Baudelaire burjuvaları övmekle kalmayıp, onları sanayi, ticaret ve finans alanlarındaki zekâlarından, yaratıcılık ve irade güçlerinden ötürü göklere çıkarmaktadır. Bu sınıfın kimleri ihtiva ettiği pek açık değildir: "Siz çoğunluksunuz –sayıca ve zekâ olarak; demek ki sizler erksiniz– yani adalet." Eğer burjuvazi nüfusun çoğunluğunu oluşturuyorsa o zaman köylülük bir yana, işçi sınıfına ne olmuştur? Ancak unutmayalım ki pastoral bir dünyadayız. Bu dünyada burjuvalar muazzam teşebbüslere daldıklarında –"bir araya geldiniz, şirketler kurdunuz, fonlar oluşturdunuz"– bunu kimilerinin sandığı gibi para kazanmak için değil, çok daha ulvi bir amaç uğruna yapmaktadırlar: "gelecek fikrini her biçimiyle –politik, endüstriyel, sanatsal– gerçekleştirmek için." Burada burjuvanın temel motifi sadece ekonomide değil, evrensel olarak, politika ve kültür alanlarında da insanın sınırsız ilerlemesidir. Baudelaire onların ayrılmaz bir parçası olarak gördüğü yaratıcılık ve evrensel tasavvura seslenmektedir: Onlara can veren sanayi ve politikada ilerleme güdüsü olduğuna göre, sanatta hareketsiz kalıp durgunluğu kabullenmek yakışmaz onlara.

Baudelaire, bir kuşak sonra Mill'in yapacağı gibi (hatta Marx'ın bile *Komünist Manifesto*'da yaptığı gibi) burjuvanın serbest ticaret inancına da seslenmekte ve bu idealin kültür alanına da yayılmasını talep etmektedir: Nasıl tekeller ekonomik hayat ve enerjiye ket vuruyorsa (öyle söylenmekte) "düşünce aristokratları, zihinsel şeylerin tekelcileri" de tinsel hayatı boğmakta, burjuvaziyi modern sanat ve düşüncenin zengin kaynaklarından yoksun bırakmaktadır. Baudelaire'in burjuvaziye beslediği inanç, onun ekonomik ve politik güdülerinin tüm karanlık yanlarını gözden kaçırır – bu nedenle bunu pastoral bir tasavvur olarak adlandırıyorum. Mamafih, "Bur-

sus Bourgeois, 90-124'de verilmektedir. Baudelaire, burjuvazi ve modernliğe ilişkin daha dengeli ve karmaşık bir değerlendirme için Peter Gay, *Art and Act* (Harper & Row, 1976), özellikle 88-92. Ayrıca bkz. Matei Calinescu, *Faces of Modernity*, 46-48, 86 ve passim.

juvalara" yazısının narin safdilliği bir açıklık ve ruhsal âlicenaplıktan kaynaklanmaktadır. 1848 Haziranı ya da 1851 Aralığında bundan pek iz kalmayacaktır, kalamaz; ama Baudelaire'inki kadar acılı bir ruhta sürdüğü müddetçe, sevgiyle doludur. Her hal-ü kârda bu pastoral tasavvur maddi ve manevi modernleşme arasında bir yakınlık olduğunu ileri sürmektedir; ekonomik ve siyasal hayatta en dinamik ve çığır açıcı grupların düşünsel ve sanatsal yaratıcılığa da en açık olduklarına inanır – "gelecek fikrini tüm biçimleriyle gerçekleştirmek": Gerek ekonomik, gerekse kültürel değişmenin insanlık için sorunsal olmayan bir ilerleme olduğunu düşünür.[7]

Baudelaire'in 1859-60 denemesi "Modern Hayatın Ressamı" çok farklı bir pastoral tarzı sunmaktadır: Burada modern hayat büyük bir moda gösterisi, başdöndürücü görünümler, parıltılı yüzeyler, ışıltılı süsleme ve tasarım zaferleri sistemi olarak görünür. Bu şatafatlı gösterinin kahramanları ressam ve illüstratör Constantin Guys ile Baudelaire'in arketipik Züppe figürüdür. Guys'un resmettiği dünyada seyirci "büyük şehirlerdeki hayatın şaşırtıcı uyumu karşısında, insan özgürlüğünün girdabı ortasında böyle ustaca korunan bu uyum karşısında ... hayranlık duyar." Baudelaire'e aşina okuyucular onun böyle, Dr. Pangloss gibi konuştuğunu duyunca şaşıracaklardır; nasıl bir şaka yapıldığını merak ederiz, ta ki sonunda ortada şaka filan olmadığını anlayana kadar. "Sanatçımızın tercih ettiği konu ... medeni dünyanın başkentlerinde görülen hayatın şatafatı *[la pompe de la vie]*; askerlik hayatının, moda

7 Baudelaire'in burjuvazinin modern sanata açıklığı konusunda duyduğu inanç Saint-Simoncularla tanışıklığından kaynaklanıyor olabilir. Faust hakkmdaki bölümde kısaca tartışılan bu hareket 1820'lerde modern *avangard* fikrini yaratmış görünmektedir. Tarihçiler Saint-Simon'un *De l'organization Sociale* adlı eseriyle izleyicilerinden Olinde Rodriguez'in *Dialogue between an Artist, a Scientist and an Industrialist* adlı kitabını özellikle vurgularlar. Bkz. Donald Drew Egbert, "The Idea od 'Avant-Garde' in Art and Politics", *American Historical Review*, 73 (1967), 339-66; ayrıca Calinescu, *Faces of Modernity*, 101-08, ve avant-garde fikrine ilişkin daha geniş analiz ve tarihçesi, 95-148.

hayatının, aşk hayatının *[la vie militaire, la vie élégante, la vie galante]* şatafatı." Guys'un "güzel insanlar" ve onların dünyasını resmeden karalamalarına baktığımızda boş yüzlü, cansız mankenlerin içlerini doldurduğu gözalıcı kostümlerden başka bir şey göremeyiz. Ne var ki sanatının Bonwit ya da Bloomingdale'in reklam afişlerinden fazla bir şeye benzememesi Guys'un hatası değildir. Asıl üzücü olan Baudelaire'in bu resimlere haketmediği ölçüde, sayfalarca övgü yazmış olmasıdır.

> O [modern hayatın ressamı] güzel faytonlar ve mağrur atlardan, seyislerin başdöndürücü becerikliliğinden, ulakların ustalığından, kadınların kışkırtıcı salınışından, çocukların güzelliğinden, yaşamak ve iyi giyinmekten haz duyar – sözün kısası evrensel yaşamdan haz duyar. Bir moda ya da bir giysinin kesimi hafifçe değişse, şapkalara şeritler takılsa, topuzlar büyüse ya da saçlar arkaya salınsa, yakalar yükselse ve etekler bollaşsa onun kartal bakışından kaçmaz, emin olun.[8]

Bu, Baudelaire'in dediği gibi "evrensel hayat" ise evrensel ölüm nedir peki? Baudelaire'i sevenler böyle bir reklam metni yazıp da karşılığında para alamamış olmasına üzülürler herhalde. (Para işine yarardı, evet, kullanırdı, ama bu işi para için asla yapmazdı.) Ama bu pastoral tarz, sadece Baudelaire'in kariyerinde değil, onun zamanı ile bizim zamanımız arasındaki yüzyıllık modern kültürde de önemli bir rol oynar. Çoğu kez en ciddi yazarların yazdığı birçok modern yazı büyük ölçüde bir reklam metnine benzemektedir. Bu yazım modernliğin tinsel serüveninin bütünüyle son modada, en

8 *The Painter of Modern Life*, 11. Bu denemeye ilişkin ilginç ve benimkine nazaran yazarın görüşlerine daha yakın bir değerlendirme için bkz. Paul De Man. "Literary History and Literary Modernity", *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Oxford, 1971), özellikle 157-61. Ayrıca buradakine yakın eleştirel bir perspektif için bkz. Henri Lefebvre, *Introduction a la Modernité*, Bölüm 7.

son makinalarda ya da –işte, felakete döner bu noktada– en son askeri birlik modelinde vücut bulduğunu düşünür.

> Bir askeri birlik geçiyor, kendi yolunda, sanki dünyanın sonuna dek gidecek gibi, bulvarların havası umut kadar büyük ve heyecan verici trampet sesleriyle doluyor; bir an geçmeye kalmaz, Bay G. bu kıtanın dış görünüşünün özelliklerini görmüş, incelemiş ve çözümlemiş olur çoktan. Pırıl pırıl donanımlar, müzik, cesur, kararlı bakışlar, kocaman, görkemli bıyıklar – hepsini allak bullak eder ve birkaç dakikada şiir tamamlanmış olur. Bakınız, onun ruhu nasıl da birlikte yaşıyor, mağrur bir coşku ve itaat havasıyla, tek bir hayvan gibi uygun adım yürüyen bu birliğin ruhuyla.[9]

Bunlar 1848 Haziranında 25.000 Parisli'yi öldüren ve 1851 Aralığında III. Napoleon'a iktidar yolunu açan askerlerdir. Her iki olayda da Baudelaire, hayvansı "itaat ve coşkusu"ndan heyecan duyduğu bu adamlarla çarpışmak için sokaklara gitmişti – ve onlar tarafından öldürülmesi an meselesiydi.[10] Yukarıdaki pasaj modern hayatın şair ve sanatçıların gözünden kaçabilen bir gerçeğine karşı uyanık olmamızı sağlamalıdır: Askeri gösterilerin muazzam önemi –gerek psikolojik, gerekse politik önemi– ve gücü en özgür ruhları bile eline geçirebilir. Baudelaire'in zamanından günümüze kadar, geçit yapan ordular pastoral modernlik tasavvurlarında önemli rol oynamışlardır: ışıltılı donanımlar, gösterişli renkler, hareket halindeki sıralar sert ve zarif adımlar, gözyaşları olmayan modernlik...

---

9 *Painter of Modern Life*, 24.

10 Baudelaire'in bu dönemdeki politikasına ilişkin en iyi döküm için T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-51* (New York Graphic Society, 1973), özellikle 141-77. Ayrıca bkz. Richard Klein. "Some Notes on Baudelaire and Revolution", *Yale French Studies*, 39 (1967), 85-97.

Belki de Baudelaire'in pastoral tasavvurunda en garip şey –onun sapkın ironi duygusunun, ama bir yandan da kendine özgü dürüstlüğünün tipik yanı– bu tasavvurun dışında kalışıdır. Paris hayatının tüm toplumsal ve tinsel uyumsuzlukları sokaklardan temizlenmiştir. Baudelaire'in huzursuz içe dönüklüğü, kaygı ve tasaları –ve Banville'in "zaafları, tutkuları ve mutsuzluklarıyla, bütünlüğü içinde modern insan" dediği şeyi temsil etmekteki yaratıcı başarısı– tamamen bu dünyanın dışındadır. Artık Baudelaire'in arketipik "modern hayatın ressamı" olarak (kendi tanıdığı ve sevdiği) Courbet, Daumier ya da Manet yerine Constantin Guys'u seçerken bunun basit bir beğeni sürçmesi değil, kendini temelden bir reddediş ve aşağılama olduğunu görebiliriz. Guys ile patetik ilişkisi modernlik hakkında doğru ve önemli bir şeyle bağlantılıdır: "Dışa dönük gösteri" biçimleri yaratma gücü, parlak tasarımları, gösterişli seyirlikleri, bunlar öylesine başdöndürücüdür ki en keskin gözlü benliği bile kendi içindeki karanlık hayatın ışınımına kör edebilir.

Baudelaire'in en canlı karşı pastoral modernlik imgeleri 1850'lerin sonuna, "Modern Hayatın Ressamı" ile aynı döneme denk düşmektedir: bu iki tasavvur arasında bir çelişki varsa bile Baudelaire bunun farkında değildir. Karşı pastoral tema ilk olarak 1855 tarihli "Modern İlerleme Fikrinin Güzel Sanatlara Uygulanması Üzerine" adlı denemesinde belirir.[11] Burada Baudelaire sadece modern ilerleme fikrini değil, modern düşünüş ve hayatı bütünüyle kötülemek için bildik reaksiyoner retoriği kullanmaktadır:

> Şeytandan kaçarcasına uzak durmak istediğim, pek revaçta olan bir hata daha var. "İlerleme" ülküsünden söz ediyorum. Doğa veya Tanrının izni dışında, bugü-

11 *Art in Paris*, 121-9. Bu deneme 1855 Paris Sergisine ilişkin uzun bir eleştirel incelemenin 1. Bölümü olarak kitapta yeralmaktadır.

nün felsefesinin icat ettiği bu karanlık fener – bu modern fener tüm bilgi nesneleri üzerine bir kargaşa akını yağdırıyor; özgürlük kaynayıp gidiyor, ceza *[châtiment]* yokoluyor. Tarihi berrak biçimde görmek isteyen birisi her şeyden önce bu ihanet ışığını kapatmalı. Modern neoldumculuğun toprağında çiçeklenen bu grotesk fikir her insana kendi görevini unutturdu, ruhu sorumluluktan azat etti, iradeyi aşkın ve güzelliğin dayattığı bütün bağlardan kopardı. ... Bu zıvanadan çıkış çoktan apaçık olmuş bir çöküşün belirtisi.

Burada güzellik durağan, değişmeyen, benliğe tümüyle dışsal, katı itaat bekleyen ve boyun eğmeyen modern tebaasına cezalar veren, Aydınlanmanın tüm biçimlerini yokeden, karşı devrimci bir Kilise ve Devletin hizmetinde bir tür tinsel polis gibi iş gören bir şey olarak görünmektedir.

Baudelaire'in bu reaksiyoner lafazanlığa dönüş yapmasının nedeni, modern ilerleme romansının etkisiyle giderek "maddi düzenin tinsel düzen ile karışması" karşısında endişeye kapılmasıdır. Bu yüzden,

> Kafesinde oturmuş gazetesini okuyan herhangi bir Fransıza gidin ve ilerlemeden ne anladığını sorun ona; buhar, elektrik ve gazlambası, Romalıların bilmediği mucizeler, bizim eskilere üstünlüğümüzü kanıtlayan icatlar diye yanıt verecektir. İşte o zavallı beyinde toplanmış karanlık bu düzeydedir!

Baudelaire maddi ilerlemeyle manevi ilerlemenin birbirine karıştırılmasına karşı savaşmakta son derece haklıdır– çağımızda da süren, özellikle ekonomik büyüme dönemlerinde yaygınlaşan bir karışıklık bu. Ama karşıt kutba sıçrayıp, sanatı maddi dünyayla ilişkisiz görünen bir biçimde tanımladığındaysa kafedeki hayali düşmanı kadar akılsızdır:

> Zavallı adam zookratik ve endüstriyel felsefelerle o denli Amerikanlaştırıldı ki fiziki ve ahlaki dünyanın olguları arasındaki, doğal ve doğaüstü arasındaki farklara ilişkin tüm bilgileri yitirdi.

Bu ikilik, görüngüler ve olgular dünyasına ilişkin Kantçı ayrımla bazı benzerlikler taşımasına karşın, görüngüsel deneyim ve edimlerin –sanat, din, etik– hâlâ zaman ve mekânın maddi dünyasında işlediği Kantçı düşüncenin daha da ötesine gider. Baudelaire'in anlattığı bu sanatçının nerede ya da ne üzerinde çalışabileceği hiç de açık değildir. Baudelaire daha da ileri gider: sanatçının buhar, elektrik ve gazdan oluşan maddi dünyayla ilişkisini kopardığı gibi, onu bütün geçmiş ve gelecek sanat tarihinden de ayırır. Öyleyse, der Baudelaire, bir sanatçının seleflerini ya da onun üzerindeki etkileri düşünmek bile yanlıştır. "[Sanatta] her esin kendiliğinden, bireyseldir... Sanatçının tek kaynağı kendisidir.... Sadece kendi güvenliği için ayak direr. Çocuksuz ölür. Kendi kralı, kendi papazı, kendi Tanrısı olmuştur."[12] Baudelaire Kant'ı çok gerilerde bırakan bir aşkınlığa sıçrar: Bu sanatçı yürüyen bir *Ding-an-sich* (kendinde şey) oluverir. Dolayısıyla, dünyanın karşı pastoral imgesi, Baudelaire'in değişken ve paradoksal duyarlılığında dokunulmamış, dünyanın üzerinde özgürce salınan, son derece pastoral bir modern sanatçı görüntüsü yaratır.

İlk kez burada kabataslak sunulan ikilik –dünyanın karşı pastoral imgesi, pastoral bir modern sanatçı görüntüsü– Baudelaire'in 1859'da yazdığı ünlü makalesi "Modern Kamu ve Fotoğrafçılık"ta genişletilir ve derinleştirilir.[13] Baudelaire, "eşi benzeri olmayan Hakikât (yerinde uygulamalarla sınırlandığında oldukça asil bir şeydir) tutkusunun, Güzel tutkusunun baskı altında olmasından" yakınarak başlar sözlerine. Bu, aşırı

12 *A.g.e.*, 125-7.

13 *Salon of 1859*. II, Kısım. *Art in Paris*, 149-55.

vurguya karşı direnen dengenin retoriğidir: Hakikât temeldir, sadece güzelliğe duyulan arzuyu boğmamalıdır. Ancak denge duygusu pek uzun sürmez: "Güzelden başka hiçbir şeyin görülmemesi gereken yerde (güzel bir resmi kastediyorum) halkımız sadece Hâkikati arıyor." Fotoğrafın gerçekliği şimdiye dek görülmemiş ölçüde yeniden üretme –"Hakikât"i gösterme– kapasitesi, bu yeni aracı "sanatın amansız düşmanı" haline getiriyor. Fotoğrafçılığın gelişimi teknolojik ilerleme sürecinin bir ürünü olduğu müddetçe, "Şiir ve ilerleme birbirinden nefret eden iki ihtiraslı adam gibidir. Aynı yolda karşılaştıklarında, biri ya da diğeri yol vermek zorundadır."

Peki bu amansız düşmanlık niye? Gerçeğin, "hakikât"in bir sanat eserindeki varlığı, neden ondaki güzelliği zayıflatsın ya da yoketsin? Baudelaire'in açık açık söylemeyi aklma bile getirmediği ölçülerde inandığı görünürdeki yanıt modern gerçekliğin nihai iğrençliği, sadece güzellikten değil güzellik potansiyelinden de yoksun oluşudur. Modern insana ve hayata karşı duyulan kategorik, neredeyse histerik aşağılama şöyle ifadelere yol açar: "Putperest güruh kendine uygun ve doğasının hakettiği bir ideal talep etti." Fotoğrafçılığın keşfedildiği andan itibaren "Narsist, sefil toplumumuz bir metal parçasına yansıyan beş para etmez imgesini seyretmeye koştu." Burada Baudelaire'in gerçekliğin modern sanatta temsiline ilişkin ciddi eleştirel tartışması, çevresini saran gerçek modern halka duyduğu eleştirel olmayan bir tiksintiyle sakatlanmaktadır. Bu onu bir kez daha pastoral bir sanat kavrayışına götürür: Sanat "varolanı temsil etmek için faydasız ve usandırıcıdır; çünkü varolan hiçbir şey tatmin etmez beni.... Düşlerimdeki canavarları kesinkes ehemmiyetsiz olan şeylere yeğlerim." Fotoğrafçılardan daha da beteri, der Baudelaire, fotoğrafçılıktan etkilenen modern ressamlardır: Modern ressam "hayal ettiğini değil, gördüğünü resmetmektedir" daha ziyade. Bu görüşü pastoral kılan ve eleştirel olmaktan çıkaran ondaki radikal iki-

lik, bir sanatçının (ya da herhangi birinin) hayalleri ve gördükleri arasında zengin ve karmaşık ilişkiler, karşılıklı etkileşim ve kaynaşmalar olabileceğini farkedemeyişidir.

Baudelaire'in fotoğrafçılığa karşı giriştiği polemik, çağımızda da etkili olan –örneğin Pound'da, Wyndham Lewis'te ve onların birçok izleyicisinde– belirgin bir estetik modernizm tarzı yaratmıştır. Modern halklar ve hayat biteviye suistimal edilirken modern sanatçının ve yapıtlarının, üstelik de bu sanatçıların sandıklarından daha çok insan ve *la vie moderne*'ye derinden batmış olabileceklerinden bir an bile şüphe etmeksizin göklere çıkarılan bir tarzın tanımlanmasında polemik oldukça etkilidir. Kandinsky ve Mondrian gibi diğer 20. yüzyıl sanatçıları maddi bir nitelikten arınmış, koşullanmış, "pür" bir sanat hayaliyle muhteşem eserler yarattılar. (Kandinsky'nin 1912 bildirisi, *Sanatta Maneviyat Üzerine*, Baudelaire'den yankılarla doludur.) Ancak, ne yazıktır ki, bu görüntünün tümüyle dışarıda bıraktığı kişi Baudelaire'in *ta kendisidir*. Çünkü şiirsel dehası ve başarısı, kendinden önce ya da sonra gelen birçok şair gibi, belirli bir maddi gerçeklikle sınırlanmıştır: Paris sokaklarının, kafelerinin, mahzenlerinin ve tavan aralarının günlük hayatı – ve gece hayatı. Aşkınlığa ilişkin tasavvurları bile somut bir zaman ve yerde köklenmektedir. Baudelaire'i romantik öncülleriyle sembolist ve 20. yüzyıl izleyicilerinden ayıran şeylerden biriyse, hayallerinin gördüklerinden esinlenme biçimidir.

Baudelaire bunu biliyor olmalıydı, en azından bilinçsizce. Ne zaman modern sanatı modern hayattan ayırmaya kalkışsa, tam yolun ortasında kendi yalanını yakalamak için elini uzatıp bu ikisini yeniden biraraya getiriyordu. Nitekim 1855'te yazdığı "İlerleme" başlıklı yazısının ortasında durup, "eleştirellik açısından enfes bir ders" olduğunu söyleyerek bir hikâye anlatır:

> Sözkonusu hikâye M. Balzac'la ilgilidir (ve kim böyle büyük bir dehaya ilişkin bir anekdotu, ne kadar önem-

siz olursa olsun, dinlememezlik eder?): Bir gün kendini güzel bir resmin –kırağıyla ağırlaşmış, serpiştirilmiş birkaç kırevi ve orta halli köylülerle bezeli, melankolik bir kış sahnesi– önünde bulur; bir süre zayıf bir dumanın yükseldiği küçük bir eve bakıp durur ve "Nasıl da güzel!" diye bağırır, "Ama ne yapıyorlar o kırevinde? Neler düşünürler? Üzüntüleri nedir– Bu yıl hasat iyi miydi acaba? *Hiç şüphesiz ki ödeyecek faturaları var!*" [Vurgu Baudelaire'e aittir].

Bu bölümün izleyen kısmında açıklayacağımız gibi, Baudelaire'e göre alınması gereken ders şudur: Modern hayatın ayırdedici ve otantik bir güzelliği olmasına karşın, bu onun doğasından kaynaklanan sefalet ve kaygı duygusundan, modern insanın ödemesi gereken faturadan ayrılamaz. Birkaç sayfa sonra, manevi ilerleme kapasitesine sahip olduklarını düşünen modern sersemlere karşı gönül rahatlığı içinde ateş püskürdüğü bir pasajın ortasında, birdenbire ciddileşir ve tepeden bakan bir kesinlikle modernizmin ilerleme fikrinin bir yanılsama olduğunu iddia ederken, keskin bir dönüşle, bu ilerlemenin gerçek olma olasılığı karşısında duyduğu yoğun kaygıyı sergiler. İlerlemenin yarattığı gerçek terör üzerine kısa ve dahiyane bir tasavvur izler bunu:

> Ortaya koyduğu yeni zevkler ölçüsünde insanlığı zarifleştiren sınırsız ilerlemenin en zalim ve en saf işkence olup olamayacağı sorusunu bir yana bırakıyorum; kendi kendini yadsıyarak ilerleyişinin durmaksızın yenilenen bir intihar biçimi olup olmadığı sorusunu hummalı ilahi mantık çemberine hapsedilmiş, kendini bizzat kendi kuyruğuyla sokan bir akrep olup olmayacağı sorusunu da– ilerleme, bizzat kendi ebedi kederine dönüşen o ebedi arzu![14]

14 *A.g.e.*, 125, 127.

Burada Baudelaire şiddetli bir kişisellik sergilemesine karşın evrensele oldukça yakındır. Bütün modern insanları meşgul eden ve öfkelendiren politikalarını, iktisadi faaliyetlerini, en derin ve kişisel arzularını ve yarattıkları sanat her neyse onu kuşatan açmazlarla didişmektedir. Bu cümle, tanımladığı modern durumu yeniden canlandıran kinetik bir gerilim ve kışkırtıcılığa sahiptir; bu cümlenin sonuna gelen okuyucu gerçekten bir yerlerde olduğunu hisseder. Baudelaire'in, pastorallerinden daha az bilinen, modern yaşam hakkındaki en iyi yazıları böyledir. Şimdi daha çoğunu duymaya hazırız artık.

2. *Modern hayatın kahramanlığı*

Baudelaire *Salon de 1845* incelemesinin sonunda o devrin ressamlarının şimdiki ana karşı çok duyarsız olduklarından yakınır: "oysa modern hayatın kahramanlığı bizleri çevreliyor ve zorluyor." Şöyle devam eder:

Destanlar yapmak için ne konu eksik ne de renk. Bizim aradığımız hakiki ressam bugünün yaşamından destansı bir nitelik çıkartabilecek; kravatlarımız ve rugan pabuçlarımızla aslında ne kadar yüce, ne kadar şiirsel olduğumuzu bizlere hissettirebilecek olan ressamdır. Gelecek yıl umalım ki hakiki arayışçılar yeninin zaferini kutlamanın olağanüstü hazzını sunsunlar bize![15]

Bu düşüncelerin çok iyi geliştirilmemiş olmasına karşın burada belirtmeye değer iki nokta var. Birincisi, Baudelaire'in "kravatlar"dan söz ederken yaptığı ironi: Kimileri kahramanlıkla kravatların bir arada anılmasının bir şaka olduğunu düşünebilir. Öyledir de, ama asıl şaka modern insanların kahramanlığın öteberisinden yoksun olmalarına karşın kahramanca olmalarındadır; hatta bedenlerini ve ruhlarını şişirecek

15 *Art in Paris*, 31-2.

öteberi olmadan daha da kahramancadırlar.* İkincisi, modernliğin her şeyi yeni yapma eğilimidir: Gelecek yılın modern hayatı bu yılkinden farklı görünecek ve yaşanacaktır; yine de her ikisi de aynı modern çağın parçası olacaklardır. Ama aynı modernliğin içine iki kere giremeyişimiz modern hayatı daha da elegeçirilmez, daha anlaşılmaz kılacaktır.

Baudelaire, bir yıl sonra aynı adı taşıyan kısa yazısında modern kahramanlığa daha derinden yaklaşır.[16] Burada daha somuttur: "Şık yaşamın *[la vie élégante]* seyirlikleri ve büyük bir şehrin yeraltında *[souterrains]* sürüklenen binlerce başıboş varoluş – mücrimler ve yasak kadınlar; *Gazette des Tribunaux* ile *Moniteur*; bütün bunlar kanıtlıyor ki kendi kahramanlığımızı farketmek için gözlerimizi açmamız yeterli." Şıklık dünyası da buradadır, Guys üzerine denemede yer alacağı gibi. Ancak burada kesinlikle pastoral olmayan bir biçimde belirmektedir; yeraltı dünyasıyla, karanlık arzular ve eylemlerle, suç ve cezayla bağlantılıdır. "Modern Hayatın Ressamı"ndaki soluk moda resimlerinden çok daha etkileyici bir insanî derinlik vardır burada. Baudelaire'in burada gördüğü şekliyle modern kahramanlığın en önemli yönü *çatışma* içinde, modern dünyadaki gündelik hayatı sarmış çatışma durumlarında ortaya çıkmasıdır. Baudelaire gerek burjuva hayatından gerekse sosyete hayatı, üst ve alt düzey hayattan örnekler verir: ateşli ve heyecanlı bir konuşmayla muhalefeti alteden, kendisini ve politikasını ortaya koyan kahraman politikacı; Balzac'ın ıtriyatçısı Birotteau gibi iflas heyulasıyla boğuşan, sadece kredisini değil yaşamını, tüm kişiliğini koru-

(*) Baudelaire'in modern insanın standart dış görünüşü haline gelen gri ya da siyah takım elbiseyle ilgili yorumları için "Kahramanlık" makalesine bakınız. Bu elbise "sadece evrensel eşitliğin bir ifadesi olan politik güzelliğin değil, aynı zamanda kamu ruhunun bir ifadesi olan şiirsel güzelliğin de" dışavurumudur. Uç vermekte olan standart dış görünüş "acı çeken çağımızın; zayıf, siyah omuzlarında ebedi matemin simgesini taşıyan çağımızın giysisidir." (118)

16 "Heroism of Modern Life", *A.g.e.*, 116-20.

mak için savaşan kahraman işadamı; tepeye tırmanmak için –en adisinden en soylusuna– her şeyi yapabilecek Rastingac gibi kopuklar; üst yönetim çevrelerinde olduğu kadar yeraltının derinliklerinde de gezinen ve bu iki *métier* arasındaki yakınlığı ortaya koyan Vautrin. "Bütün bunlardan yeni ve özel bir güzellik çıkıyor, Akhilleus'unkinden de farklı bu Agamennon'unkinden de." Hatta, der Baudelaire –Fransız okurlarından çoğunun neoklasik duyarlığına ters geleceği kesin bir retorikle– "İlyada'nın kahramanları sizlerin yanında birer cücedir, Vautrin, Rastgnac, Birotteau ...ve siz Honore de Balzac, siz, tahmininizden ürettiğiniz tüm karakterler arasında en kahraman, en olağandışı, en romantik ve en şiirsel olan siz." Genelde, çağdaş Paris hayatı "şiirsel ve olağanüstü konular bakımından zengindir. Olağanüstülük bizleri bir atmosfer gibi sarıp yutuyor, ama biz görmüyoruz onu."[17]

Burada belirtilmesi gereken birkaç önemli şey var. Birincisi, sıradan insanlara ve onların yaptıklarına karşı küçümsemeden başka hiçbir şey duymayan standart *avangard* züppe imajından farklı olarak Baudelaire'in duygudaşlık ve ilgisinin genişliği. Bu bağlamda şunu belirtmemiz gerek ki, Baudelaire'in modern kahramanlar galerisindeki tek yazar olan Balzac, kendisini sıradan insanlardan uzak tutmaya çalışan biri değil, bilakis onların hayatlarına, daha önce hiçbir sanatçının yapmadığı denli derinlemesine dalan ve bu hayatta saklı kahramanlığa ilişkin bir tasavvur oluşturarak çıkan birisidir. Son olarak da, Baudelaire'in modern hayatın ayırdedici simgeleri olarak akışkanlık ("yüzer gezer varoluşlar") ve gazsılık ("bizi bir atmosfer gibi sarıp yutuyor") niteliklerini kullanması çok önemli. Akışkanlık ve gazsılık 19. yüzyılın sonunda ortaya çıkacak; kendi bilincine varmış modernist resim, mimari, tasarım, müzik ve edebiyatta asli nitelik-

17 *Painter of Modern Life*, 9, 18.

ler olarak görünecektir. Baudelaire'in kuşağından ve ondan sonraki en derin ahlaki ve toplumsal düşünürlerde de rastlayacağız bunlara –Marx, Kierkegaard, Dostoyevski, Nietzsche– yani, modern hayatın temel özelliğini, *Komünist Manifesto*'nun dediği gibi "katı olan her şeyin eriyip havaya karıştığını" gören düşünürlerde.

Baudelaire'iin "Modern Hayatın Ressamı" yazısı pastoral destansılığı ve *vie élégante*'ın yavanlıkları yüzünden bir parça etkisini yitirmektedir. Ama gene de, modern sanatın modern hayatta neleri yakalamaya çalışması gerektiğine dair, pastorallikten çok uzak, parlak ve çarpıcı imgeler sunmaktadır. Öncelikle der Baudelaire, modern sanatçı "evini çokluğun yüreğinde, devinimin ağında ve akışında, kaçışan ve sonsuz şeylerin ortasında", metropol kalabalığının ortasında kurmalıdır. "Onun tutkusu ve mesleği *kalabalıkla yekvücut olmaktır*" – *"épouser la foule"*. Baudelaire bu garip, huzursuz edici imgeyi özellikle vurgular. Bu "evrensel hayatın aşığı" "kalabalığın içine, o kalabalık sanki muazzam bir elektrik enerjisi kaynağıymış gibi girmelidir. ... Ya da bilinç bahşedilmiş bir kaleidoskopa benzetebiliriz onu." "Doğrudan yaşayanların tavır ve jestlerini ifade etmelidir, ve ister yüce olsun isterse grotesk, onların uzamdaki ışıltılı *patlamalarını.*" Elektrik enerjisi, kaleidoskop, patlama: Modern sanat da modern bilim ve teknolojinin –fizik, optik, kimya, mühendislik– gerçekleştirdiği muazzam madde ve enerji dönüşümlerini gerçekleştirmek zorundadır.

Asıl olan sanatçının bu icatlardan yararlanması değildir (gerçi Baudelaire, "Fotoğraf" adlı denemesinde bunu onayladığını da söylemektedir– bu yeni teknikler ikincil bir konumda tutuldukları sürece). Modern sanatçı için asıl olan bu süreçleri yeniden canlandırmak, bu dönüşümlere kendi ruhunu ve duyarlığını koymak ve bu patlayıcı güçleri kendi yapıtında hayata geçirmektir. Ama nasıl? Baudelaire veya 19.

yüzyılda yaşamış başka birinin bunun yolunu açıkça görebilmiş olduğunu sanmıyorum. Bu imgeler ancak 20. yüzyılda gerçekleşmeye başlayacaktır – kübist resimde, kolaj ve montajda, sinemada, romanda bilinç akımında, Eliot, Pound ve Apollinaire'in serbest vezninde, fütürizmde, vortisizmde, konstruktivizmde, dadacılıkta, arabalar gibi sürat yapan şiirlerde, bombalar gibi patlayan resimlerde. Ne var ki Baudelaire 20. yüzyıldaki modernist haleflerinin unutmaya meyilli olduğu bir şeyi bilmektedir. Sanatçı ile onun etrafındaki halk arasındaki ilişkinin birincil imgesi olarak *épouser* fiiline yüklenen olağandışı vurguda belirgindir bu. Bu kelime, ister tam sözcük anlamıyla evlenmek, isterse dolaylı olarak cinsel birleşme anlamında kullanılsın, insanın en sıradan ve en evrensel deneyimlerinden biridir: Şarkılarda söylendiği gibi dünyayı döndüren şeydir. 20. yüzyıl modernizminin en temel sorunlarından biri, bu sanatın insanların gündelik hayatlarından giderek kopmasıdır. Elbette hepsi için geçerli değil bu –Joyce'un *Ulysses*'i en kayda değer istisnalardan birisi– ama modern hayat ve sanat hakkında kafa yoran herkesçe görülebilecek kadar açık bir hakikattir. Baudelaire'e göreyse kalabalık içindeki insanların yaşamlarıyla *épousé* olmayan bir sanat modern sanat adına layık değildir.

Baudelaire'in modernlik hakkındaki en zengin ve en derin düşünceleri 1860'ların ilk yıllarında "Modern Hayatın Ressamı"ndan sonra gelişmeye başlar ve bu on yıl boyunca, 1867'de ölümünden kısa süre öncesine, yazamayacak kadar hastalanana dek sürer. Bu çalışma *Paris Sıkıntısı* adı altında bir araya getirmeyi plandığı bir dizi nesir şiirle devam etmişir. Baudelaire'in ömrü bu diziyi tamamlamaya ve bütünüyle yayımlamaya yetmedi, ama şiirlerden elli tanesiyle bir Sunuş ve Epilog'u tamamlayabildi. Bunlar 1868'de, ölümünden hemen sonra yayımlandılar.

Bu nesir şiirlerdeki büyük derinlik ve zenginliği ilk kavra-

yan, Baudelaire ve Paris üzerine bir dizi deneme yazan Walter Benjamin oldu.[18] Benim çalışmam, bazı farklı unsurlar ve bileşimler bulmuş olmama karşın, tümüyle Benjamin'in açtığı damardan beslenmektedir. Benjamin'in Paris yazıları Greta Garbo'nun *Ninotchka*'sına şaşırtıcı bir benzerlik gösteren dramatik bir performans sergilemektedir. Yüreği ve duyarlığı, karşı konulmaz bir şekilde şehrin parlak ışıklarına, güzel kadınlarına, moda dünyasına, lükse, parıltılı yüzeylerin ve ışıltılı sahnelerin akışına çeker onu; Marksist vicdanıysa onu bu tutkudan alıkoyar, tüm bu parıltılı dünyanın çökmüş, boş, içeriksiz, ruhsuz, proletaryayı ezici, tarih tarafından mahkum edilmiş olduğunu söyler durur ona. Paris tutkusundan korunabilmek için ardarda ideolojik açıklamalar sıralar– ama, dönüp bulvara ya da şehrin ışıklarına son bir kez daha bakmadan edemez; kurtarılmak istemektedir, ama henüz değil. Sayfalar boyunca ortaya serilen bu iç çelişkiler, Benjamin'in yapıtına ışıltılı bir enerji ve karşı konulmaz bir çekicilik kazandırır. *Ninotchka*'nın senaristi ve yönetmeni Ernst Lubitsch, Benjamin'in geldiği Berlin Yahudi burjuvaların dünyasından gelmişti ve o da sola yakınlık duyuyordu. Bu dramayı ve cazibeyi takdir ederdi, ama kuşkusuz onu Benjamin'inkinden daha mutlu bir sonla bitirirdi. Benim çalışmamsa bu çizgide, drama olarak daha az etkileyici, ama tarih açısından, belki daha tutarlı. Benjamin, modern benliğin (Baudelaire'in kendi benliğinin) modern şehirle tümüyle kaynaşmasıyla ona tümüyle yabancılaşması arasında gezinirken, ben metabolik ve diyalektik akışın daha sabit sıkıntılarını yakalamaya çalışacağım.

Aşağıdaki iki bölümde Baudelaire'in son nesir şiirlerinden ikisini ayrıntılı ve derinlemesine okumak istiyorum: "Yoksulla-

18 Bu denemeler *Charles Baudelaire: Lyric Poet in the Era of High Capitalism* başlığı altında toplanmıştır; çeviren Harry Zohn (London: New Left Books, 1973) ama tam bir rezalettir ki, 1981 itibarıyla ABD'de satışa çıkmamıştır.

rın Gözleri" (1864) ile "Kaybedilen Hâle" (1865).[19] Bu şiirlerde Baudelaire'in modern kent şairlerinin en büyüklerinden biri olarak evrensel bir ün yapmasının hiç de boşuna olmadığını kolaylıkla görebileceğiz. *Paris Sıkıntısı*'nda, Paris şehri bu tinsel dramada merkezi bir rol oynamaktadır. Baudelaire burada, Villon'dan başlayıp Montesquieu, Diderot ve Sebastien Mercier'den geçerek 19. yüzyıla, Balzac, Hugo ve Eugène Sue'ya kadar uzanan büyük Paris yazını geleneğinin bir parçasıdır. Ama, bir yandan da bu gelenekten köklü bir kopuşu ifade eder. En iyi Paris yazıları tam da III. Napoleon'un yetkisi ve Haussmann'ın yönetimi altında şehrin sistematik olarak parçalanıp yeniden inşa edildiği bir döneme aittir. Baudelaire Paris'de çalışırken bile şehrin modernleştirici çalışmaları onun yanı başında, kafasının üzerinde ve ayaklarının dibinde sürüp gidecektir. Kendisini sadece bir seyirci olarak değil, aynı zamanda bu süregiden işe katılan ve başrol oynayan biri olarak görür; kendi Paris yazıları da bu drama ile travmayı ifade eder. Baudelaire başka hiçbir yazarın bu kadar iyi göremediği bir şeyi gösterir bize: Şehrin modernleşmesinin, hemşehrilerinin ruhlarının modernleşmesini nasıl esinlediğini ve zorladığını.

Paris Sıkıntısı'ndaki nesir şiirlerin ilk nasıl ortaya çıktıklarını da belirtmek gerekiyor: Baudelaire'in günlük ya da haftalık çok satan Paris gazeteleri için hazırladığı *feuilletonlar* biçiminde. Feuilleton bugünün gazetelerinin konuk yazar köşesine yakın bir şeydi. Genellikle gazetenin ilk ya da orta sayfasında, başmakalenin hemen altında veya karşısında basılıyor ve okurun ilk göreceği şeylerden biri olarak düşünülüyordu. Genellikle dışarıdan birisi tarafından, başmakalenin kavgacılığına karşı, daha çok bir şeylere dikkat çeker ve hatırlatırcasına bir tonda yazılıyordu – tabi ki bu yazının başyazarın polemik konusunu güçlendirecek (çoğunlukla alttan alta) bir

19 *Paris Spleen*, çev. Louise Varèse (New Directions, 1947, 1970). Ancak yukarıdaki şiirlerde kendi çevirimi kullandım.

tarzda hazırlandığı da oluyordu. Baudelaire'in zamanında *feuilleton* son derece popüler bir kentsel yazın türü olmuş, yüzlerce Avrupa ve Amerika gazetesinde yer almaya başlamıştı. 19. yüzyılın büyük yazarlarının çoğu, kitlelerin karşısına çıkmak için bu tarzı kullanmıştı: Baudelaire'den önceki kuşakta Balzac, Gogol ve Poe; onun kuşağından Marx, Engels, Dickens, Whitman ve Dostoyevski. Şurası da önemle hatırlanmalı ki *Paris Sıkıntısı*'ndaki şiirler nazım biçimiyle, yerleşik bir sanat formu olarak değil, haber formatında düzyazı olarak görünmektedirler.[20]

Baudelaire *Paris Sıkıntısı*'nın Sunuş'unda *la vie moderne*'in yeni bir dil gerektirdiğini ilan eder: "Şiirsel bir düzyazı, ritm ve kafiye olmadan müzikal olabilen, ruhun lirik itkilerine, düşlemlerin dalgalanmalarına, bilincin sıçrama ve atlamalarına *[soubresauts de conscience]* uyabilecek kadar esnek ve sağlam." Şu noktayı özellikle vurgular: "Bu takıntılı ideal, her şeyin ötesinde, muazzam büyüklükte şehirlerin araştırılmasından ve onların sayısız bağlantılarının yakınsaklaşmasından *[du croisement de leurs innombrables rapports]* doğdu." Baudelaire'in bu dille ilettiği, her şeyden önce birincil modern sahneler adını verdiğim bir şeydir: Bonaparte ve Haussmann'ın Paris'inin somut gündelik hayatından doğan, ama onları kendi yer ve zamanlarının ötesine götürüp modern hayatın arketiplerine dönüştüren bir mitsel tını ve derinlik taşıyan deneyimler.

3. *Gözler ailesi*

İlk ele alacağımız sahne "Yoksulların Gözleri"ndedir (*Paris Sıkıntısı*, 26). Bu şiir bir aşığın yakınması biçimindedir; anla-

20 *Feuilleton* ve 19. yüzyıl edebiyatıyla ilişkisi hakkında bkz. Benjamin, *Baudelaire*, 27 ve devamı, ve Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism* (University of Chicago Press, 1965).

tıcı, sevdiği kadına neden ondan uzaklaştığını ve soğuduğunu açıklamaktadır. Yakın zamanda paylaştıkları bir deneyimi hatırlatır ona. Başbaşa geçirdikleri uzun ve güzel bir günün akşamıdır. "Yeni bir bulvarın köşesini oluşturan yeni bir kafenin önündeki" bir terasta oturmaktadırlar. Bulvar "hâlâ yıkıntılarla dolu"dur, ama kafe "daha şimdiden henüz tamamlanmamış ihtişamını sergilemektedir gururla." En muhteşem özelliği yeni ışığın akışıdır: "Kafe ışıl ışıldı. Gaz lambası hevesle yanıyordu; duvarların kör edici aklığını, aynaların yayılımını, altın korniş ve kakmaları tüm gücüyle aydınlatıyordu." Gaz lambasının aydınlattığı iç mekân ise daha az ışıltılıdır: kafalarında meyvalar, pastalar ve abur cubur taşıyan peri kızları ve tanrıçalar, "oburluğa pezevenklik yapan koskoca bir tarih ve mitoloji"nin karışımı. Başka şartlar altında anlatıcı bu ticari bayağılıktan tiksinirdi; ama aşık olduğunda buna gülebilir ve onun bayağı cazibesinden zevk alabilir– bizim çağımız *Camp* adını verecektir buna.

Sevgililer mutlu bir şekilde göz göze otururken, birden diğer insanların gözleriyle karşılaşırlar. Paçavralara bürünmüş yoksul bir aile –boz sakallı bir baba, genç bir erkek çocuk ve bir bebek– tam karşılarında durur ve içerideki ışıltılı yeni dünyaya vecd içinde bakmaya başlarlar. "Üç surat da olağanüstü ciddiydi ve o altı göz yeni kafeye dikilmiş, sadece yaşlarına göre değişen ifadelerle, ama eşit hayranlıkla süzüyordu." Tek bir söz söylenmez, ama anlatıcı onların gözlerini okumaya çalışır. Babanın gözleri şöyle diyor gibidir: "Ne kadar güzel! Bütün yoksulların altını bu duvarların içine toplanmış anlaşılan." Oğulun gözleri şunları söyler gibidir: "Ne kadar güzel! Ama ancak bizim gibi olmayanların gidebileceği bir yer burası." Bebeğin gözleriyse "coşku, aptalca ve derin bir coşkudan başka hiçbir şey söyleyemeyecek denli büyülenmişti." Hayranlıklarında düşmanca bir hava yoktur; iki dünya arasındaki uçuruma dair düşünceleri militanca değil yalnızca hüzünlü, kırgın değil yal-

nızca boyun eğicidir. Buna rağmen, belki de bu yüzden anlatıcı huzursuz olur: "Biraz utanmıştım bizim için fazla büyük olan kadehlerimizden ve sürahilerimizden." "Bu gözler ailesi dokunur" ona ve onlarla arasında bir tür yakınlık hisseder. Ama tam o sırada, birden "gözlerim senin gözlerine çevrildi, sevgilim, benim *düşüncelerimi* okumak için onlar da" (İtalik Baudelaire'e ait), kadın ise şunları der: "Dayanamıyorum bu fincan gözlü adamlara! Müdüre söyle de kovsun şunları."

Bu yüzden artık ondan nefret ettiğini söyler. Bu olayın onu öfkelendirdiği kadar üzdüğünü de söyler: Artık anlamıştır ki "insanların birbirini anlaması ne kadar güç, düşünceler ne kadar aktarılamaz" –ve şiir şöyle biter– "birbirini seven insanlar arasında bile."

Bu karşılaşmayı özellikle modern yapan şey nedir? Daha önceki aşk ve sınıf mücadelesine dair sayısız Paris sahnelerinden farklı kılan ne onu? Fark, bu sahnenin geçtiği kent mekânında yatmaktadır: "Akşama doğru, hâlâ yıkıntılarla, ama şimdiden bitmemiş ihtişamını sergileyen yeni bir bulvarın köşesini oluşturan yeni bir kafenin önünde oturmak istedin." Farklılık, tek kelimeyle, *boulevard*'dır: Yeni Paris bulvarı 19. yüzyılın en gösterişli kentsel icadı ve geleneksel şehrin modernleşmesinde en belirleyici kopuş noktasıdır.

1850'lerin sonları ve 1860'larda, Baudelaire hâlâ *Paris Sıkıntısı* üzerinde çalışırken III. Napoleon'u imparatorluk kararnamesiyle yetkilendirilmiş olan Paris ve civarı Valisi Eugène Haussmann Ortaçağ'dan kalan eski şehrin bağrında muazzam bir bulvarlar ağı oluşturuyordu.[21] Napoleon ve Haussmann,

---

21 III. Napoleon-Haussmann tarafından Paris'in dönüştürülmesi konusunda birkaç kaynaktan yararlandım: Siegfried Gieidon, *Space, Time and Architecture* (1941; 5. basım, Harvard, 1966), 744-775; Robert Moses, "Haussmann", *Architectural Forum*, Temmuz 1942, 57-66; David Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris* (1958; Princeton, 1972); Leonardo Benevelo, A History of Modern Architecture (1960, 1966; İtalyancadan çeviren H. J. Landry, 2 cilt, MIT, 1971), I, 64-95; Françoise Choay, *The Modern City: Planning in the Nineteenth Century* (George

yeni yolları kentin dolaşım sistemindeki atardamarlar olarak tasarlamışlardı. Bugün orta malı olmuş bu imgeler 19. yüzyıl kent yaşamında bir devrimi ifade ediyordu. Yeni bulvarlar trafiğin şehrin merkezinden akmasını sağlayacak ve bu nedenle bir uçtan bir uca uzanacaktı – o zaman için Don Kişotça ve akıl almaz bir girişimdi bu. Buna ilaveten kenar mahalleleri temizleyecek, karanlık ve boğucu iltihaplı yığınlar arasında "nefes alacak yer" açacaklardı. Her düzeyde yerel iş hayatının gelişmesini teşvik edecek ve böylece muazzam ölçülerdeki yerel tahribatın giderilmesine yardım edecek, onbinlerce insanı –şehrin işgücünün dörtte biri kadar bir nüfusu– sonuçta özel sektörde de binlerce yeni iş alanı açacak uzun dönemli kamusal işlerde istihdam ederek kitleleri pasifize edeceklerdi. Son olarak da, gelecekteki barikatlar ve halk ayaklanmaları karşısında askeri birliklerin ve topçuların daha hızlı hareket edebileceği uzun ve geniş koridorlar yaratacaklardı.

Bulvarlar merkezi pazarları, köprüleri, kanalizasyonu, su yollarını, opera ve kültür saraylarını ve büyük bir parklar ağını da içeren geniş bir kentsel planlama sisteminin sadece bir parçasıydı. Haussmann'ın en çarpıcı ve ünlü izleyicisi Robert Moses 1942'de şöyle yazıyordu: "Adım adım büyük ölçekli modernizasyon sorununu ilk kavramış olan Baron Haussmann'dır." Yeni inşaatlar yüzlerce binanın yıkımına yol

---

Brazilier, 1969), özellikle 15-26; Howard Saalman, *Haussmann: Paris Transformed* (Braziller, 1971); ve Louis Chevalier, *Laboring Classes and Dangerous Classes: Paris in the First Half of the Nineteenth Century*, 1970, çeviren Frank Jellinek (Howard Fertig, 1973). Haussmann'ın projeleri Anthony Vidler'in "The Scenes of the Street: Transformations in Ideal and Reality, 1750-1871" adlı incelemesinde ustalıklı bir biçimde Avrupa'nın uzun dönemli politik ve toplumsal değişme bağlamı içine yerleştirilmektedir, *On Streets* içinde, der. Stanford Anderson (MIT, 1978), 28-111. Haussmann yıkılan düzinelerle alanın fotoğraflarının çekilmesi ve anılarının korunması için Charles Marville'i görevlendirmişti. Bu fotoğraflar bugün Paris'de Musèe Carnavalet'dedir. Bunlar arasından yapılan harika bir derleme 1981'de New York ve başka yerlerde sergilendi. Fransız Enstitüsü/Alliance Français katalogu, *Charles Marville: Photographs of Paris, 1852-1878* Maria Morris Hamburg'un güzel bir denemesini içermektedir.

açtı, binlerce insanı evlerinden etti, yüzyıllardır varlığını sürdürmüş mahalleleri tümüyle yoketti. Ama şehrin tümünü, tarihte ilk kez tüm sakinlerine açtı. Artık, sadece mahallelerde değil mahalleler boyunca hareket etmek mümkündü. Yüzyıllardır birbirinden yalıtılmış hücreler halinde yaşayan Paris, artık birleşik bir fiziksel ve insanî mekân oluyordu.*

Napoleon-Haussmann bulvarları muazzam miktarda insanın biraraya geldiği yeni ekonomik, toplumsal, estetik zeminler yarattı. Sokaklar, bulvarlar boyu küçük işyerleri ve her türden dükkân uzanıyordu, her köşe başında restoranlar ve kaldırım kafeleri bitmişti. Bu kafeler, Baudelaire'in aşıklarıyla paçavralar içindeki ailenin karşılaştığı kafe gibi, kısa sürede dünyanın her yerinde *la vie parisienne*'in simgesi olarak görülmeye başlandılar. Haussmann'ın kaldırımları da bulvarlar gibi aşırı ölçüde geniş, banklar ve ağaçlarla doluydu.[22] Geçişi kolaylaş-

(*) Saygıdeğer Paris tarihçisi Louis Chevalier 21. dipnotta sözü edilen *Laboring Classes and Dangerous Classes (Emekçi Sınıflar ve Tehlikeli Sınıflar)* adlı eserinde, Haussmann öncesi dönemde eski merkezi bölgelerin karşı karşıya kaldığı tahribatın korkunç, işkence edercesine ayrıntılı bir dökümünü verir: lüks evler ve hükümet binaları inşaatlarının aniden azalttığı mesken stoklarının iki katına çıkardığı nüfus bombardımanı; refah dönemi öncesinde doğrudan doğruya açlığa yol açan kitlesel işsizliğin yeniden ortaya çıkışı; en büyük darbeyi eski *bölgelerde* vuran korkunç tifo ve kolera salgınları. Bütün bunlar, 19. yüzyılda birçok cephede yiğitçe çarpışan Parisli yoksulların neden kendi bölgelerinin yıkımına karşı ayaklanmadıkları hususunda bir fikir veriyor: Baudelaire'in bir başka bağlamda ifade ettiği gibi, kendi dünyalarından çıkıp nereye olursa olsun gitmeyi onlar da istiyordu belki de.

Yine 21. dipnotta sözü edilen Robert Moses'in az bilinen makalesi kent tarihinin ironilerinden lezzet alanlar için oldukça özel bir çalışmadır. Hausmann'ın başarılarının açık ve dengeli bir özetini veren Moses, kendini onun izleyicisi olarak taçlandırır ve daha devasa boyutlardaki savaş sonrası projelerin tamamlanabilmesi için daha Hausmannvâri bir otorite gerektiğini kapalı bir üslupla ifade eder. Bölüm, takdire şayan sivrilikte ve etkili bir eleştiriyi, şaşırtıcı bir keskinlik ve kesin bir doğrulukla bir yüzyıl sonra Moses'in kendisine yöneltilecek olan ve sonunda Hausmann'ın en büyük müridini kamu yaşamından uzaklaştırmaya yardımcı olacak bir eleştiriyi öngörerek sona erer.

22 Haussmann'ın mühendisleri otuz yıllık ağaçları olduğu gibi taşıyıp dikecek bir ağaç dikme makinası icat etmiş ve bir gece içinde adeta hiç yoktan gölgeli bulvarları yaratmışlardı. Giedion, *Space, Time and Architecture*, 757-59.

tırmak, yerel trafiği transitten ayırmak ve alternatif gezi alanları açmak için yaya bölgeleri oluşturulmuştu. Bulvarların uçlarında küçük anıtlar ve görünümler tasarlanmış ve her gezinin gösterişli bir şekilde bitmesi sağlanmıştı. Bütün bu nitelikler yeni Paris'in etkileyici bir seyirlik, görsel ve duyumsal bir şenlik olmasını sağladı. 1860'ların izlenimcilerinden başlayarak beş kuşak boyunca modern ressamlar, yazar ve fotografçılar (kısa bir süre sonra da sinemacılar) bulvarlardan akan bu hayat ve enerjiyle beslendiler. 1880'lere gelindiğinde Haussmann modeli, modern kentselliğin örneği olarak kabul edilmişti. Kısa sürede, Santiago'dan Saygon'a dünyanın her köşesinde yeni ortaya çıkan ve büyüyen şehirlere damgasını vurdu.

Bulvarlar onları dolduran insanlara neler yaptı, peki? Baudelaire en çarpıcı etkilerinden bazılarını gösterir bize. "Yoksulların Gözleri"ndekiler gibi, aşıklar için bulvarlar yeni bir birincil sahne yaratmıştı: kamunun içinde özel olabilecekleri, fiziksel olarak yalnız kalmadan başbaşa olabilecekleri bir mekân. Muazzam ve sonsuz akıntısına kapılıp bulvarda dolaşırken kendi aşklarını her zamankinden daha canlı biçimde, dönen bir dünyanın tek sabit noktası olarak algılayabiliyorlardı. Aşklarını bulvarın bitmek bilmeyen yabancılar geçidi karşısında sergileyebiliyor –öyle ki bir kuşak sonra Paris bu türden aşk gösterileriyle meşhur olacaktı– ve bundan değişik hazlar alabiliyorlardı. Gelip geçenlerin kalabalığında fantazi peçelerini aralayabilirlerdi: Kimdi bu insanlar, nereden geliyor nereye gidiyorlardı; ne istiyor, kimi seviyorlardı? Başkalarını gördükçe ve kendilerini onlara gösterdikçe –genişlemiş "gözler ailesi"ne katıldıkça– kendilerine ilişkin tasavvurları da zenginleşiyordu.

Bu ortamda kentin gerçeklikleri kolaylıkla düşsel ve büyülü bir hal alabiliyordu. Sokağın ve kafenin parlak ışıkları bu hazzı arttırmaktaydı; daha sonraki kuşaklar için elektrik ve neon daha da arttıracaktı bunu. Kafalarının üzerinde meyvalar ve pastalar taşıyan o kafe perileri gibi, en aşikâr bayağılık-

lar bile bu romantik ışıltıda güzel görünebiliyordu. Büyük şehirde aşık olmuş herkes bilir bu duyguyu ve yüzlerce duygusal şarkıda kutsanır bu. Oysa, bu özel coşkular doğrudan kamusal kent mekânının modernleşmesinden kaynaklanmaktadır. Baudelaire yeni bir özel ve kamusal dünyayı tam da ortaya çıkarken gösterir bize. Bu andan itibaren bulvar modern aşk için yatak odası kadar önemli olacaktır.

Ama birincil sahneler Baudelaire için, daha sonra Freud için olduğu gibi, hiç de boş değillerdir. Boş şeyler içerebilirler belki, ama sahnenin doruk anında bastırılmış bir gerçeklik çatlaklardan sızar, bir vahiy ya da keşif gerçekleşir: "hâlâ yıkıntılarla dolu... bitmemiş ihtişamını sergileyen yeni bir bulvar." Işıkların yanı sıra yıkıntılar vardır: Şehrin iç kesimlerinin –on binlerce Parislinin yaşadığı en eski, karanlık, yoğun, en sefil ve korkutucu mahallelerin– yıkıntıları yerüstüne çıkmıştır. Ya bütün bu insanlar, onlar nereye gidecektir? Yıkım ve yeniden inşa işlerinin başındakiler pek ilgilenmez onlarla. Şehrin kuzey ve doğu banliyölerinde devasa yeni gelişim alanları açmaktadır onlar; bu arada, yoksullar her zaman yaptıkları gibi başlarının çaresine bakacaklardır. Baudelaire'in paçavralara bürünmüş ailesi yıkıntıların arasından çıkagelir ve sahnenin orta yerine yerleşir. Sorun onların öfkeli ya da hevesli olmaları değildir. Sorun çekip gitmemeleridir sadece. Onlar da ışıkta bir yer istemektedirler.

Bu birincil sahne modern şehir hayatının en derin ironi ve çelişkilerinden bazılarını sergiler. Tüm kent insanlığını büyük, geniş bir "gözler ailesi" yapan dekor bir yandan da bu ailenin itilmiş üvey evlatlarını ortaya çıkarmaktadır. Yoksulları göz önünden uzaklaştıran fiziksel ve toplumsal dönüşümler, şimdi onları yeniden herkesin gözü önüne sürüklemektedir. Haussmann, Ortaçağdan kalma eski teneke mahalleleri yıkarken, farkında olmadan geleneksel kent yoksullarının içe dönük ve dışarıya sımsıkı kapalı dünyasını da yıkmıştır. En yok-

sul mahallelerin ortasında kocaman delikler açan bulvarlar yoksulların bu deliklerden geçip kendi yıkık dökük mahallelerinden çıkmasını, ilk kez şehrin ve hayatın geri kalan kısmının neye benzediğini keşfetmelerini sağlar. Ve görürken görülürler de: görüntü, tezahür iki yönlüdür. Büyük mekânların ortasında, parlak ışıkların altında görmezden gelmek mümkün değildir. Işıltı, yıkıntıları aydınlatır ve bu parlak ışıkların bedelini ödeyen insanların karanlık hayatlarını ortaya serer.* Balzac bu eski mahalleleri Afrika'nın en karanlık cangılına benzetir, Eugène Sue ise "Paris'in Esrarları" diyordu onlara. Haussmann'ın bulvarları egzotik olanı yakma getirmektedir; bir zamanlar bir esrar olan sefalet artık bir olgudur.

Modern şehirdeki sınıf bölünmelerinin ortaya çıkması modern benlik içinde yeni bölünmeler doğurur. Aşıklar ansızın yanı başlarında biten bu partal insanları nasıl karşılayacaklardır? Bu noktada modern aşk masumiyetini yitirir. Yoksulların varlığı şehrin ışıltısının üzerine acımasız bir gölge düşürür. Büyülü biçimde aşkı esinleyen dekor artık bir ters büyü yapmakta, aşıkları kendi romantik sınırlarından çekip daha geniş ve daha az özgür ağların içine yerleştirmektedir. Bu yeni ışıkta kişisel mutluluk bir sınıf imtiyazı gibi görünür. Bulvar politik davranmaya zorlar onları. Erkeğin tepkisi liberal sol doğrultudadır: Kendi mutluluğundan ötürü suçluluk duyar, onu gören ama paylaşamayanlara karşı yakınlık hisseder; duygusal bir biçimde onları da kendi ailesinin bir parçası yapmak ister. Kadın ise –en azından bu kertede– sağa, Düzen

---

(*) Engels'in *The Housing Question* (*Mesken Sorunu*, 1872) adlı broşürüne bakınız. "'Hausmann' yöntemi denen... yani, şu sıralarda genelleşen pratikten, özellikle merkezi yerlerdeki işçi sınıfı mahallelerindeki yıkımdan sözediyorum... Sonuç her yerde aynı: burjuvazinin bu büyük başarısı adına müsrif bir kendini yüceltmesi eşliğinde en rezil geçitlerin ve dar sokakların ortadan yokoluşu – ancak bunlar birdenbire başka bir yerde ve genellikle en yakın civarda yeniden ortaya çıkıyorlar." *Marx-Engels Selected Works* (*Marx-Engels Seçilmiş Yazılar*), 2 Cilt (Moskova, 1955), I, 559, 606-9.

Partisine yakındır: Bizim birşeylerimiz var, onlarsa bunu istiyorlar, o halde yapılacak iş *"prier le maître"*, yetkili birini çağırıp onları defettirmek. Dolayısıyla, aşıklar arasındaki mesafe sadece bir iletişimsizlikten ibaret değil, radikal bir ideolojik ve politik karşıtlıktır. Bulvarda gene barikatlar yükselecek olsa –1871'de, şiirin yayımlanmasından sekiz, Baudelaire'in ölümünden dört yıl sonra olacağı gibi– aşıklar karşı saflarda bulacaklardır kendilerini.

Birbirini seven bir çiftin politika yüzünden ayrılması yeterince üzücü. Ama başka nedenler de olabilir; belki de adam kadının gözlerine baktığında, gerçekten de umduğu gibi "kendi düşüncelerini okudu." Belki de soylu bir biçimde evrensel gözler ailesine bağlılığını ilan ederken, aslında kadının yoksul akrabaları reddetme, onları gözden ve gönülden uzak tutma arzusunu paylaşıyordu. Belki de kadından nefret etmesinin sebebi, yüzleşmek istemediği kendi yüzünü göstermesidir ona. Belki en derin ayrılık anlatıcı ile sevgilisi arasında değil, adamın kendi içindedir. Eğer öyleyse, modern şehre can veren çelişkilerin, sokaktaki insanın iç hayatında da nasıl tınılar bıraktığını gösterir bu bize.

Baudelaire, adamın da kadının da tepkilerinin, liberal duyarlılıkla gerici acımasızlığın, aynı derecede çıkmaz olduğunu bilmektedir. Bir yanda, yoksulları rahat insanlar ailesine katmanın bir yolu yoktur; öte yanda, onları uzun süre göz önünden uzaklaştıracak bir baskı biçimi de mevcut değildir – daima geri döneceklerdir. Ancak modern toplumun kökten bir yeniden inşası bulvarın aydınlığa çıkarttığı yaraları –toplumsal olduğu kadar kişisel yaraları– iyi edebilir. Ama, ne var ki köklü çözüm de çoğu kez yıkımdan pek farklı olmuyor: Bulvarları yıkmak, parlak ışıkları söndürmek, insanları oradan oraya gönderip yeniden yerleştirmek, modern şehrin var ettiği güzellik ve coşku kaynaklarını öldürmek. Baudelaire'in bir zamanlar umduğunu bizler de umabiliriz, şehir ışıkları

gibi güzellik ve coşkunun herkesçe paylaşıldığı bir geleceği. Ama bu umudumuz, Baudelaire'in şehrinin atmosferini dolduran o ironik üzüntüden arınamaz bir türlü.

4. Makadamın batağı

Diğer arketipik modern sahnemiz "Kaybedilen Hâle" adlı, 1865'de yazılan fakat basın tarafından reddedilip ancak Baudelaire'in ölümünden sonra yayımlanabilen nesir şiirde bulunuyor (*Paris Sıkıntısı*, 46). "Yoksulların Gözleri" gibi bu şiir de bulvarda geçer; dekorun zorladığı bir karşılaşmayı konu almaktadır ve (başlığın da ima ettiği gibi) masumiyetin kaybedilişiyle son bulur. Ancak buradaki karşılaşma iki kişi ya da farklı sınıflardan insanlar arasında değil, yalıtılmış bir bireyle kendileri soyut, ama somut biçimde tehlikeli toplumsal güçler arasındadır. Buradaki ortam, imgelem ve duygusal ton bilmecemsi ve anlaşılmazdır. Şair okurun dengesini bozmak istemektedir sanki, hatta belki kendi dengesi de bozulmuştur.

"Kaybedilen Hâle" kötü şöhretli ve uygunsuz bir yerde *[un mauvais lieu]*, muhtemelen bir genelevde karşılaşan bir şairle "sıradan insan" arasındaki diyalog içinde gelişmektedir. Her zaman sanatçıları kafasında yüceltmiş olan sıradan insan, onu burada gördüğü için şaşkındır:

"O da nesi! Siz, burada ha, dostum? Böyle bir yerde? Siz, cennet taamıyla beslenen, kevser içen siz! Hayret!"

Şair hemen açıklamaya girişir:

"Dostum, bilirsiniz atlardan ve arabalardan ne kadar korktuğumu. İşte telaş içinde, çamura bata çıka, devingen bir kaosun ortasında, her yanımda ölüm dört nala koştururken karşıdan karşıya geçiyordum ki birden ani bir hareket *[un mouvement brusque]* yaptım ve başımdaki hâle makadamın batağına düşüverdi. Eğilip onu oradan alamayacak kadar korkmuştum. Kemiklerimin kırılmasındansa alamet-i farika-

mı kaybetmek yeğdir diye düşündüm. Üstelik, her şerde bir hayır vardır dedim kendi kendime. Artık tanınmadan gezebilir, aşağılık işler yapabilir, sıradan ölümlüler gibi *[simples mortels]* her tür pisliğe dalabilirim *[me livrer à la crapule]*. Ve işte buradayım, tam da size göründüğüm gibi ve sizin gibi!"

Akıllı uslu adam hâlâ pek anlamamıştır:

"Ama hâleniz için bir kayıp ilanı vermeyecek misiniz, ya da polise haber?"

Hayır: Şair, kendine dair yeni bir tanımlama olduğunu ayırmsadığımız şeyden utku duymaktadır:

"Yazdıysa bozsun! Böylesi daha iyi. Bir tek siz tanıyabildiniz beni. Hem asalet de çok sıkıcı. Dahası, kötü bir şairin onu bulup da hevesle başının üstüne koyduğunu düşünmek eğlenceli değil mi? Başka birini mutlu etmek ne büyük zevk! Hele kendisine gülebileceğiniz birini. X'i düşünün! Z'yi düşünün! Ne kadar gülünç olacağını anlamıyor musunuz?"

Garip bir şiirdir bu, bizler de o sıradan insan gibi hissederiz kendimizi, bir şeyler olduğunu bilir ama ne olduğunu anlayamayız.

Buradaki gizemlerden biri hâlenin kendisidir. Bir kere, modern şairin kafasında ne işi vardır? O, bizzat Baudelaire'in en ateşli inançlarından birini alaya almak ve eleştirmek için yerleştirilmiştir oraya: sanatın kutsallığı inancı. Onun şiir ve nesirlerinde sanata karşı adeta dinsel bir bağlılık görürüz. 1855'de şunları yazar: "Sanatçı sadece kendisinden kaynaklanır. ... Sadece kendisi için güvenlik arar. ... Çocuksuz ölür. Kendi kendisinin kralı, rahibi, Tanrısıdır."[23] "Kaybedilen Hâle" Baudelaire'in kendi Tanrısının beceriksizliği hakkındadr. Ama bu Tanrıya tapanların sadece sanatçılar değil sanat ve sanatçıyı kendilerinden daha üstün gören "sıradan insanlar" olduğunu anlamamız gerekir. "Kaybedilen Hâle" sanat dünyası

23 *Art in Paris*, 127.

ile sıradan dünyanın yakınlaşmaya başladığı bir noktada yer alır. Bu sadece tinsel değil aynı zamanda fiziksel bir noktadır, modern şehrin sınırları içinde bir noktadır bu. Modernleşme tarihiyle modernizm tarihinin içiçe geçtiği noktadır.

Baudelaire ile Marx arasındaki derin yakınlıkları farkeden ilk kişi Walter Benjamin'dir herhalde. Benjamin bu bağlantıyı özellikle belirtmese de Marx'a aşina okurlar, Baudelaire'in buradaki en önemli imgesiyle *Komünist Manifesto*'nun başlıca imgelerinden biri arasındaki çarpıcı benzerliği fark edeceklerdir: "Burjuvazi daha önce hürmetle karşılanan her türlü etkinliğin üzerindeki hâleyi çekip aldı. Doktoru, hukukçuyu, rahibi, şairi, bilim adamını ücretli işçilere dönüştürdü."[24] Her ikisi için de modern hayata özgü en hayati deneyimlerden, modern sanat ve düşüncenin merkezi temalarından biri *kutsallığın yokedilişidir.* Marx'ın teorisi bu deneyimi bir dünya-tarihsel bağlam içine yerleştirir; Baudelaire'in şiiri ise bunun içeriden nasıl hissedildiğini gösterir. Ama bu iki adam sözü edilen deneyime oldukça farklı duygularla yaklaşmaktadır. *Manifesto*'da kutsallığın yokedilişi draması korkunç ve trajiktir: Marx geriye doğru bakar ve tasavvuruyla Colonnus'daki Oedipus ya da ülkesindeki Kral Lear gibi koşullara karşı duran, yıkılan ve ezilen ama boyun eğmeyen, yokluk ortasında yeni bir asalet yaratan kahramanları kucaklar. "Yoksulların Gözleri" de kutsallığın yokoluşuna ilişkin kendi dramasını içerir. Ama burada ölçek anıtsal değil daha gündeliktir; duygular trajik ve kahramanca olmaktan çok melankolik ve romantiktir. Yine de "Yoksulların Gözleri" ile *Manifesto* aynı tinsel dünyayı paylaşmaktadırlar. "Kaybedilen Hâle" ise başka bir ruhla karşımıza çıkar. Burada drama özünde komik, ifade tarzıyla ironiktir ve bu komik ironi öyle başarılıdır ki gerçek-

24 Bu bağlantı Irving Wohlfarth tarafından buradakinden çok farklı terimlerle açıklanmaktadır, "Perte d'Auréole and the Emergence of the Dandy", *Modern Language Notes*, 85 (1970), 530-71.

leşen maske indirme eyleminin ciddiliğini maskeler. Baudelaire'in öyküsünde, Marx'da (veya Burke, Blake, Shakespeare'de) olduğunun tersine, kahramanın başındaki hâlenin şiddetli bir *grand geste* ile çekilip alınmayıp, kayarak çamurun içine düşmesi vodvili, savruklamayı, Chaplin ve Keaton'un metafizik yerlere yuvarlanışlarını hatırlatır. Kahramanların anti-kahramanlar gibi giyineceği ve en yüce anların birer soytarılık gibi, müzikhol veya gece kulübü gösterileri tasvirlerindeki gibi yaşanacağı bir yüzyılı öncelemektedir. Baudelaire'in kara komedisinde şehir dekoru, daha sonra Chaplin ve Keaton'unkilerde üstleneceği aynı belirleyici rolü oynar.

"Kaybedilen Hâle", "Yoksulların Gözleri" ile aynı bulvarda geçer. Ancak, iki şiir arasında sadece birkaç adım uzaklık olmakla birlikte, tinsel olarak ayrı dünyalardan yükselirler. İkisi arasındaki ayırım, kaldırımla lağımı birbirinden ayıran bir adımlık mesafedir. Kaldırımda her türden ve sınıftan insan yürürken veya otururken kendilerini diğerleriyle kıyaslayarak ne olduklarını bilir. Lağımda ise hayat mücadelesindeki insanlar ne olduklarını unutmak zorundadırlar. Bulvarların var ettiği yeni güç, kahramanın hâlesini süpürüp götüren ve onu yeni bir zihinsel duruma sürükleyen güç modern trafiktir.

Haussmann bulvarlar üzerinde çalışmaya başladığında kimse neden bu kadar geniş tuttuğunu anlamamıştı; otuz metreden dokuz yüz metreye kadar uzanan genişlikleri vardı bulvarların. Ancak iş bittiğinde insanlar son derece geniş, dümdüz, millerce uzunluktaki bu yolların ağır trafik için ideal birer hızlı yol olduklarını anlayabildi. Bulvarların döşendiği yüzey, makadam, çok yumuşaktı ve atların ayaklarının sürtünmesini azaltıyordu. İlk kez sürücüler ve biniciler şehrin ortasında, atlarını son hız kamçılayabiliyorlardı. Yolların durumunun düzeltilmesi daha önceden varolan trafiği hızlandırmakla kalmadı –20. yüzyıl otoyollarının daha büyük ölçekte yapacağı gibi– her zamankinden daha büyük, Haussmann ile mü-

hendislerinin düşündüklerini bile aşan yeni bir trafiğin oluşmasını sağladı. 1850 ile 1870 arasında şehir merkezindeki nüfus (şehre yeni katılan banliyöler haricinde) yüzde 25 artarak 1.3 milyondan 1.65 milyona çıkarken şehir içi trafiği üç, dört kat artmıştı. Bu büyüme Napoleon ve Haussmann'ın şehirciliğinin bağrındaki bir çelişkiyi ortaya koyuyordu. David Pinkley'in *III. Napoleon ve Paris'in Yeniden İnşası* adlı yetkin çalışmasında söylediği gibi atardamar bulvarlar "başlangıçtan itibaren ikili bir işlev yüklenmişlerdi: trafiğin ana akımlarını şehir boyunca taşımak ve başlıca alış veriş ve iş merkezleri olarak hizmet etmek: Trafiğin hacmi büyüdükçe bu ikisinin birbiriyle çeliştiği ortaya çıktı." Durum Paris'in yaya çoğunluğu için özellikle zorlu ve ürkütücüydü. Asla yürümeyen İmparator'un gurur kaynağı makadam yollar yazın kuru aylarında toz içinde, yağmur ve kardaysa çamurluydu. Makadam konusunda Napoleon'la çatışan Haussmann (anlaşamadıkları birkaç noktadan biriydi bu) İmparator'un tüm şehri onunla kaplama planlarını alttan alta sabote etmiş ve bu yüzeyin Parislileri "el arabalarıyla ya da sıralar üzerinde yürümek" zorunda bırakacağını söylemişti.[25] Sonuçta, daha önceki kent yaşamından çok daha ışıltılı ve heyecanlı olan bulvarlar, bir yandan da yaya gezen birçok insan için tehlikeli ve korkutucu olmuştu. Baudelaire'in birincil sahnesinin yer aldığı dekor budur işte: "Telaş içinde,... devingen bir kaosun ortasında, her yanımda ölüm dört nala koştururken karşıdan karşıya geçiyordum." Arketipik modern insan, burada gördüğümüz gibi modern şehir trafiğinin girdabına sürüklenmiş bir yaya, ağır, hızlı ve ölümcül bir kütle ve enerji yığınına tek başına karşı koymaya çalışan bir insandır. Hızla gelişen sokak ve bulvar trafiği hiçbir zaman ve mekân sınırı tanımaz; her kentsel mekâna dalar,

25 Sayım verileri için Pinkney, *Napoleon III*, 151-154; trafikle ilgili sayım ve hesaplamalarla Napoleon ile Haussmann arasındaki makadam çalışması için 70-72; bulvarların ikili işlevleri hakkında, 214-15.

kendi temposunu herkese dayatır, tüm modern çevreyi bir "devingen kaos"a dönüştürür. Burada kaosu yaratan devinim halindekiler –kendileri için en uygun yolu bulmaya çalışan tek tek yayalar ya da sürücüler– değil, onların etkileşimi, ortak bir mekândaki devinimlerinin bütünlüğüdür. Bu durum, bulvarı kapitalizmin iç çelişkilerinin mükemmel bir simgesi haline sokar: Tek tek her kapitalist birimdeki rasyonalite, bütün bunları bir araya getiren toplumsal sistemdeki anarşik irrasyonaliteyi doğurmaktadır.*

Bu girdabın içine sürüklenmiş olan modern sokağın insanı hayatta kalabilmek için kendi kaynaklarına başvurmak –ki çoğu kez sahip olduğunu bile bilmediği kaynaklardır bunlar– ve onları sonuna kadar kullanmak zorundadır. Devingen kaosun içinden geçebilmek için onun devinimlerine uymalı ve uyarlanmalı, onu yakalamaktan öte bir adım ileride olmayı öğrenmelidir. *Soubresauts* ve *mouvement brusques*'da, ani, zamansız, beklenmedik dönüşler ve sıçramalarda ustalaşmalıdır – sadece bacakları ve bedeniyle değil zihni ve duyarlılığıyla ustalaşmalıdır hem de.

Baudelaire, modern şehir hayatının bu yeni devinimleri nasıl herkese dayattığını gösterir; ama bunu yaparken bir yandan da, paradoksal biçimde, yeni özgürlük tarzlarını dayattığını gösterir. Trafiğin içinde, kenarında, yanısıra hareket etmeyi bilen bir trafiğin serbestçe gittiği o sonu gelmez kent koridorlarında her yere gidebilir. Bu hareketlilik, kentli kitlelerin önüne büyük bir deneyim ve etkinlik zenginliğini açmaktadır.

(*) Sokak trafiği 19. yüzyılda bilinen tek organize hareket tarzı değildi elbete. Demiryolları da 1830'lardan beri geniş bir ölçekte varlığını sürdürüyordu ve Dickens'in *Dombey and Son*'dan (*Dombey ve Oğlu*, 1846-48) beri Avrupa edebiyatında hayati bir yer edinmişti. Ama, demiryolu önceden bilinen bir güzergâh üzerinde, belirli bir tarifeye göre hareket ediyordu, dolayısıyla bütün şeytani potansiyellerine rağmen 19. yüzyılın düzen paradigması oldu. Şunu da belirtelim ki Baudelaire'in "devingen kaos" deneyimi 1905'de Amerika'da geliştirilen trafik ışığından, kapitalizmin kaosunu düzenlemeye ve rasyonelleştirmeye yönelik ilk devlet etkinliklerinin bu harika simgesinden önce gelmektedir.

Ahlakçılar ve kültürle iştigal edenler bu popüler kentsel uğraşıları aşağı, bayağı, adi, toplumsal ve tinsel değerden yoksun görerek mahkum edeceklerdir. Ama, Baudelaire'in şairi hâlesini sokakta bırakıp hareket etmeyi sürdürdüğünde büyük bir keşif yapar. Hayretle görür ki sanatsal saflığın aurası ve kutsallığı sanat için zorunlu değil, rastlantısal bir şeydir ve şiir bulvarın öteki yakasında, bu şiirin doğduğu *un mauvais lieu* gibi aşağılık, "şiirsel olmayan" yerlerde de varlığını aynı şekilde, hatta belki daha iyi sürdürebilmektedir. Modernliğin paradokslarından biri, Baudelaire'in burada gördüğü şekliyle, şairlerin sıradan insanlara benzeyerek daha otantik ve daha şiirsel olmalarıdır. Kendini modern dünyadaki gündelik hayatın –yeni trafiğin simgelediği hayatın– devingen kaosu içine attığında bu hayatı sanat adına ele geçirebilecektir. Bu dünyadaki "kötü şair" sokaklardan uzak durarak, trafiğin tehlikelerinden kaçınarak saflığını korumaya çalışan şairdir. Baudelaire trafiğin bağrında doğacak, onun anarşik enerjisinden, orada olmanın bitmek bilmez tehlike ve dehşetinden, hayatını sürdürebilen insanın kırılgan gururu ve rahatlığından kaynaklanacak sanat yapıtlarını özlemektedir. Dolayısıyla "Kaybedilen Hâle" kazanılan bir şeyin ilanı, şairin yeni bir tür sanat gücü elde etmesinin göstergesi halini alır. Onun *mouvement brusque*ları, şehir sokaklarında hayatta kalabilmek için zorunlu o ani sıçramalar ve hamleler, yaratıcı gücün de kaynağı olurlar. Gelecek yüzyılda, bu devinimler modernist sanat ve düşüncenin paradigmatik jestleri olacaktır.*

Bu modern sahneden birçok ironi doğar. Bunlar Baudelaire'in

(*) Kırk yıl sonra, Brooklyn Dodgers'ın ortaya çıkışı (ya da bu adı alışı) ile popüler kültür bu modernist inancın kendi ironik versiyonunu üretmiş olacaktır. Bu isim [Dodger "kıvırtıcı", "kıvrak", "uyanık" gibi şekillerde çevrilebilir. ç.n.] kentte hayatta kalabilmek için gereken yeteneklerin –özellikle de trafikte kıvırtıp kaçma yeteneğinin (ilk adları Trolley Dodgers'dı)– sanatta ve sporda gündelik kullanım ve yararı aşıp yeni anlam ve değer tarzları kazanabileceğini göstermektedir. Baudelaire bu simgeciliğe bayılırdı, tıpkı onun 20. yüzyıldaki izleyicilerinin çoğu gibi (sözgelimi Cummings, Marianne Moore).

dil nüanslarında belirirler. Şu deyişi alalım: *la fange du macadam,* "makadamın batağı." *La fange* Fransızca'da sadece çamur, anlamına gelmez; batağı, pisliği, sefihliği, yozlaşmayı, alçaklığı, itici ve pis olan her şeyi ifade eder. Klasik nesir ve nazımda "aşağı" bir şeyi betimlemenin bir biçimidir. Bu şekilde tüm bir kozmik hiyerarşiyle, sadece estetik değil, metafizik, etik ve politik normlar ve değerler yapısıyla bağlantılıdır. *La fange* bir ahlak evreninin dip noktasıdır; bunun zirvesiyse *l'auréole* ile ifade edilebilir. Buradaki ironi, şairin *"la fange"*a düşürdüğü hâlesinin aslında kayıp olmamasında yatar. Çünkü bu imgenin hâlâ bir anlamı ve gücü vardır – Baudelaire için olduğu gibi. Eski hiyerarşik kozmos modern dünyanın bir düzleminde hâlâ mevcudiyetini sürdürmektedir. Ama sağlam olmayan bir mevcudiyettir bu. Makadamın anlamı *la fange* için de, *l'auréole* için de yıkıcıdır: Aşağı olanın da üstün olanın da tepesinden geçmektedir.

Makadama daha derinlemesine girebiliriz: bu kelimenin Fransızca olmadığı görülüyor. Aslında, bu kelime 18. yüzyılda modern asfalt tekniğinin mucidi Glasgowlu John McAdam'ın adından gelmektedir. Yirminci yüzyıl Fransızlarının alaycı bir dille Franglais adını verdikleri dilin ilk kelimesi budur belki de: *le parking, le shopping, le weekend, le mobile-home* gibi birçok kelimenin yolunu açmıştır. Bu dil son derece canlı ve dayatıcıdır, çünkü modernleşmenin uluslararası dilidir. Yeni kelimeler yeni hayat ve devinim tarzlarının güçlü araçları olmaktadır. Bu kelimeler uyumsuz gelebilir, kulak tırmalayabilir. Ama onlara karşı koymak bizzat modernleşmeye karşı koymak kadar beyhudedir. Birçok ulusun ve hakim sınıfın diğer kıyılardan gelen yeni kelime ve şeylerden korktuğu doğrudur – korkmak için yeterince sebepleri de var.*

(*) 19. yüzyılda modernleşmenin başlıca aktarıcısı İngiltere'ydi, 20. yüzyılda ise ABD oldu. Güç haritaları değişti, ama –modern diller arasında en az arı, en esnek ve en uyarlanabilir olan– İngiliz dilinin üstünlüğü hâlâ artıyor. Amerikan İmparatorluğunun çöküşünden sonra bile dayanması muhtemeldir.

Bu korkuyu ifade eden çok güzel, paranoid bir Sovyet terimi var: *infiltrazya*. Ama, şunu da belirtelim ki Baudelaire'in zamanından bu yana ulusların hep yaptığı, kısa bir direniş dalgasından (ya da en azından gösterisinden) sonra yeni şeyi kabul etmekle kalmayıp, azgelişmişliğin utanç verici anılarını kovalamak umuduyla onun için kendi kelimelerini uydurmak olmuştur. (Bu yüzden 1960'larda *le parking meter*'in Fransız diline girmesine ısrarla karşı koyan Academie Française 1970'lerde hemen *le parcmetre*'i uyduruverdi.)

Baudelaire en arı ve zarif klasik Fransızca ile yazmayı pekala biliyordu. Ancak burada, "Kaybedilen Hâle"de yeni ortaya çıkan dile atlayarak modern dünyanın bütününü kaplayan –ve paradoksal biçimde birleştiren– uyumsuzluk ve tutarsızlıklardan sanat çıkartır. "Eski ulusal tecrit ve kendine-yeterliğin yerine," diyor *Manifesto*, modern burjuva dünyasının bize getirdiği "her yönde karşılıklı ilişki, ulusların evrensel olarak birbirine bağımlılığı. Maddi olduğu kadar zihinsel üretimde de böyle bu. Ulusların tinsel yaratıları" –bu imge, dikkat edelim, burjuva dünyasında nasıl paradoksaldır– "ortak mülk oluyor." Marx şöyle devam eder: "Ulusal tek yanlılık ve dargörüşlülük gitgide imkânsızlaşıyor; sayısız yerel ve ulusal yazından bir dünya yazını doğuyor." Makadamın batağı 20. yüzyılın yeni dünya yazınını doğuran zeminlerden biri olacaktır.[26]

Bu birincil sahneden çıkan daha başka ironiler de var. Makadam batağına düşen hâle tehlikeye düşüyor ama yokolmuyor; bilakis, trafiğin akışına sürüklenip onunla birleşiyor. Meta ekonomisinin önde gelen özelliklerinden biri, Marx'ın açıkladığına göre, piyasa değerlerinin sonsuz başkalaşımıdır. Bu ekonomide kazanç sağladıktan sonra her şey uyar ve hiçbir

26 20. Yüzyıl modernist dil ve edebiyatının kendine özgü uluslararası niteliği için bkz. Delmore Schwartz, "T.S. Eliot as International Hero", *Literary Modernism* içinde, 277-85. Bu Edmund Wilson'un da başlıca temalarından biridir, *Axel's Castle* ve *To the Finland Station*.

insanî olanak kitaplardan silinmez; kültür bir gün tekrar satılabilir umuduyla her şeyin stokta tutulduğu devasa bir depo halini alır. Dolayısıyla modern şairin terkettiği (ya da attığı) hâle, ne kadar miyadını doldurmuş olursa olsun, sırf bu miyadını doldurmuşluğu sayesinde başkalaşarak bir ikona, "kötü şairler" X ile Z gibi, modernlikten kaçmaya çalışanlar için bir nostaljik hayranlık nesnesine dönüşebilir. Ama, heyhat, anti modern sanatçı –ya da düşünür, ya da politikacı– modernistle aynı sokaklarda, aynı batakta bulur kendini. Bu modern ortam her ikisi için de hem fiziksel hem de tinsel bir hayat çizgisi –asli bir malzeme ve enerji kaynağı– olarak iş görür.

Modernistle anti modernist arasındaki fark, kendileri söz konusu olduğunda, modernistin burada kendini rahat hissederken anti modernistin sokaklarda bir çıkış yolu aramasıdır. Trafik söz konusu olduğundaysa ikisi arasında hiçbir fark yoktur. Her ikisi de yollarına çıktıkları, serbest hareketlerini engelledikleri atlar ve arabalar için birer engel, birer tehlikedir. Bu durumda, anti modernist istediği kadar sıkı sarılsın kendi tinsel hâlesine, er ya da geç onu kaybetmeye mahkumdur, tam da modernistin kaybettiği nedenden ötürü. Dengeyi, ölçüyü, süslemeyi bir kenara bırakmak, hayatta kalabilmek için ani hareketlerin zarafetini öğrenmek zorunda kalacaktır. Bir kez daha, modernistle anti modernist ne kadar karşıt olduklarını düşünürlerse düşünsünler, makadamın batağında, trafiğin bakış açısından ikisi de aynıdır.

İroniler ironileri doğuruyor. Baudelaire'in şairi trafiğin "devingen kaosu" ile boğuşmaya dalar ve sadece hayatını kurtarabilmek için değil saygınlığını gösterebilmek için de çabalar. Ama eylem tarzı yenilgiye mahkumdur, çünkü zaten istikrarsız olan bir bütünlüğe öngörülemez bir değişken eklemektedir. Atlar ve binicileri, araçlar ve sürücüleri hepsi birden birbirini geçmeye ve diğerleriyle çarpışmamaya çalışmaktadırlar. Eğer bütün bunların ortasında her an yollarına fırlayan

yayadan da kaçınmak zorunda kalırlarsa, devinimleri daha belirsiz ve daha tehlikeli olacaktır. Dolayısıyla devingen kaosa karşı duran birey, sonuçta o kaosu şiddetlendirmektedir.

Ama bu formülasyon Baudelaire'in ironisinin ötesine, bizzat devingen kaosun dışına uzanabilen bir yol önerir gibidir. Ya modern trafiğin dehşete düşürdüğü modern insan kalabalıkları ona *birlikte* karşı durmayı öğrenirlerse? "Kaybedilen Hâle"den altı (Baudelaire'in ölümünden de üç) yıl sonra, 1871 Paris Komünü'nde tam da böyle bir şey gerçekleşecektir. Sonra da 1905 ve 1917'de Petersburg'da, 1918'de Berlin'de, 1936'da Barcelona'da, 1968'de tekrar Paris'de ve Baudelaire'in zamanından günümüze dünyanın pek çok şehrinde bulvar apansızın modern sahneye dönüşüverecektir. Napoleon ya da Haussmann'ın görmek istediği türden bir sahne olmayacaktır bu, ama sonuçta onların kentleşme tarzının yaratılmasına yardım ettiği bir sahnedir.

Eski tarihçeleri, anıları, romanları yeniden okuduğumuzda, eski fotoğraf ve filmlere yeniden baktığımızda, ya da 1968'e dair kendi kaçak anılarımızı kurcaladığımızda tüm sınıf ve kitlelerin sokağa birlikte inmiş olduklarını göreceğiz. Etkinliklerinde iki evreyi ayırdedebileceğiz. Birinci olarak, insanlar yollarına çıkan arabaları durdurup ters çevirir, atları salarlar. Burada, trafiği orijinal unsurlarına parçalayarak, öçlerini almaktadırlar. Daha sonraysa yarattıkları yıkıntıları bir araya getirip barikatlar dikerler. Böylece yalıtılmış, cansız unsurları birleştirip dipdiri yeni sanatsal ve politik biçimler yaratmaktadırlar. Bir aydınlanma anında, modern şehri oluşturan yalnızlıklar yığını yeni bir ilişkiyle bir araya gelerek bir halk oluşturur. "Sokaklar halka aittir": şehrin unsurlarına el koyar ve onu kendilerinin kılarlar. Kısa bir süre için, yalnız ve tek tek ani hareketlerin modernizminin yerini kitle hareketinin düzenli modernizmi alır. Baudelaire'in özlemle beklediği "modern hayatın kahramanlığı" sokaktaki birincil sah-

neden doğacaktır. Baudelaire bu yeni hayatın (ya da başka herhangi birinin) çok sürmesini ummaz. Ama bu, şehrin iç çelişkilerinden tekrar tekrar doğacaktır. Her an hayat bulabilir, genellikle de en umulmadık anlarda. Bu olanak makadamın batağında, devingen kaosun içinde, kaçışıp duran insanın zihninde dirimsel bir umut ışığıdır.

5. Yirminci yüzyıl: Hâle ile otoyol

Baudelaire'in birincil sahnelerinin modernizmi birçok bakımdan dikkat çekici tazelikte ve çağdaştır. Başka bakımlardansa, onun sokağı ve ruhu neredeyse egzotik bir tarzda arkaik görünüyor. Bunun nedeni, çağımızda *Paris Sıkıntısı*'na hayat ve enerji veren çatışmaların –sınıf ve ideoloji çatışmaları, birbirine yakın insanlar arasındaki duygusal çatışmalar, biriyle toplumsal güçler arasındaki çatışmalar, benliğin içindeki tinsel çatışmaların– çözülmüş olması değil, çağımızın çatışmayı örtmek ve gözden saklamak için yeni yollar bulmuş olmasıdır. 19. yüzyılla 20. yüzyıl arasındaki en büyük farklardan biri yüzyılımızın, Baudelaire ve Marx'ın yüzyılında sökülüp atılan hâlelerin yerine yepyeni hâlelerden oluşan bir ağ yaratmış olmasıdır.

Bu gelişme en berrak biçimde kentsel mekânda görünür. Düşünebildiğimiz en yeni kentsel mekân komplekslerini –İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan beri geliştirilmiş olanları ve yeni kentlerle mahalleleri– gözümüzün önüne getirirsek Baudelaire'in birincil karşılaşmalarının buralarda yaşanmasının ne kadar zor olduğunu göreceğiz. Bir rastlantı değildir bu: Gerçekten, yüzyılımızın büyük kısmında kentsel mekânlar böylesi çarpışma ve karşılaşmaların olmaması için sistematik olarak tasarlanmış ve örgütlenmiştir. 19. yüzyıl kentselliğinin ayırdedici işareti bulvardı, patlamaya açık maddi ve insanî güçleri biraraya getiren bir araç; 20. yüzyıl kentselliğinin kö-

şetaşıysa otoyol oldu, yani onları darmadağın etmenin aracı. Garip bir diyalektik görüyoruz burada. Modernizmin bir tarzı diğerini yoketmeye çalışarak harekete geçiyor ve kendini tüketiyor. Üstelik bunlar hep modernizm adına yapılıyor.

20. yüzyıl modernist mimarisini özellikle çarpıcı kılan işte tam da bu Baudelairevâri noktadan yola çıkması – hemen ardından ortadan kaldırmak için çabaladığı bu noktadan. 20. yüzyılın mimarlarının belki de en büyüğü ve kesinlikle en etkilisi olan Le Corbusier ve 1924 tarihli büyük modernist manifestosu, *L'Urbanisme* (İngilizceye *The City of Tomorrow* [Yarının Kenti] diye çevrildi). Le Corbusier'in yazdığı sunuş, kendi deyişiyle büyük bir vizyonun doğduğu somut bir deneyimi canlandırır.[27] Söylediklerini kelimesi kelimesine almaktansa, anlatısını, biçimsel olarak Baudelaire'e yakın modernist bir mesel olarak okumamız gerekiyor. Öykü, 1924'ün bir pastırma yazı akşamında, bir bulvarda –adını vermek gerekirse Champs Elysées'de– başlar. Yazar akşam karanlığında sakin bir yürüyüş yapmak istemiş ama trafik onu sokaktan atmıştır. Baudelaire'den yarım asır sonra olmaktadır bu ve otomobil tüm gücüyle bulvarlara gelmiştir: "Sanki dünya birdenbire çıldırmış gibiydi." Arada bir hisseder ki "trafik çılgınlığı artıyordu. Her gün daha da kışkırtılıyordu." (Burada zaman çerçevesi ve dramatik yoğunluk kırılır.) Le Corbusier, en dolaysız biçimde tehdit edilmiş ve çaresiz hisseder kendini. "Evimizden çıkmak demek köşeyi döner dönmez geçen arabalar tarafından öldürülme tehlikesiyle karşı karşıya olmak demekti." Şaşkına dönmüş ve aklı başından gitmiş bir halde orta yaş döneminin sokağını (ve şehrini) Büyük Savaş öncesi gençliğindeki haliyle kıyaslar. "Yirmi yıl öncesini düşündüm, genç bir öğrenci olduğum zamanları. *O zamanlar*

27 *The City of Tomorrow*, çeviren Frederick Etchells (1929; MIT, 1971), 3-4. Bazı yerlerde *L'Urbanisme* (10. basım, G. Cres, 1941)'in Fransızca metninden yaptığım kendi çevirimi kullandım.

yol bize aitti; atlı otobüsler ağır ağır gelip geçerken orada şarkı söyler, tartışırdık." (Vurgu bana ait.) Kültürün kendisi kadar eski bir hüznü ve şiirin hiç değişmeyen temalarından birini ifade etmektedir: *Où sont les neiges d'antan?* Hayallerdeki pırıltı nereye gitmiş? Ama kentsel mekân ve tarihsel zamanın bu dokusuna karşı duyulan bu his nostaljik tasavvuru taze ve yeni kılar. "O zamanlar sokak bize aitti." Genç öğrencilerin sokakla ilişkileri dünyayla ilişkileriydi. Onlara –en azından görünüşte– açıktı burası; hem tartışmaya, hem de şarkı söylemeye fırsat veren bir hızda hareket edebiliyorlardı. İnsanlar, hayvanlar ve araçlar bir tür kentsel Cennette barış içinde birarada yaşayabiliyordu. Haussmann'ın muazzam manzaraları önlerinde, Zafer Anıtına dek uzanıyordu. Ama bu rahatlık bitti artık; sokaklar trafiğe ait ve bu tasavvursa canını kurtarmak için kaçmak zorunda.

İnsan ruhu bu değişime nasıl dayanabilir? Baudelaire bir yolunu gösteriyordu: Modern şehir hayatının *mouvements brusques* ve *soubresaut*larını modern insanları biraraya getirebilecek yeni bir sanatın paradigmatik jestlerine dönüştürerek. Baudelaire'in imgeleminin paçavralar içindeki ucunda bir başka potansiyel modernizm görmüştük: kentsel yalnızlar yığınını bir halka dönüştüren ve insan yaşamı adına şehir sokaklarına el koyan devrimci karşı çıkış. Le Corbusier son derece güçlü bir modernizm tarzına yol açan üçüncü bir strateji sunacaktır. Trafiğin arasından geçmek için uğraştıktan ve zor zoruna hayatta kalabildikten sonra aniden şaşırtıcı ve atak bir sıçrama yapar; üzerine gelen güçlerle tamamen özdeşleşiverir birden.

> O gün, 1 Ekim 1924 günü yeni bir fenomenin olağanüstü yeniden doğumuna *[renaissance]* yardım ediyordum ... trafik. Arabalar, arabalar, hızlı, hızlı! İnsan coşkuyla doluyor, sevinçle ... erkin sevinciyle. Erkin, gü-

cün ortasında olmanın yalın ve saf hazzı. İnsan buna katılıyor. Doğmakta olan bu toplumun içinde yer alıyor. Bu yeni topluma güven duyuyor; kendi erkini ifade etmek için muhteşem bir yol bulacak o. Buna inanıyor.

Bu Orwellvâri inanç sıçrayışı öylesine hızlı ve başdöndürücüdür ki (tıpkı trafik gibi) Le Corbusier bunu yaptığının farkına bile varmaz. Bir an için trafikle boğuşan ve didişen, sokaktaki aşina Baudelaire insanıyken, apansızın bakış açısı kökten değişiyor ve trafiğin içinde yaşamaya, hareket etmeye, konuşmaya başlıyor. Kendinden, kendi hayatından ve deneyiminden bahsederken –"yirmi yıl öncesini düşünüyorum... o zamanlar yol bize aitti"– bir anda kişisel sesi yokoluyor; dünya-tarihsel süreçlerin akıntısı içinde dağılıp gidiveriyor. Yeni özne bu yeni dünya gücünden hayat bulan, soyut ve kişisel olmayan "birisi", bir insan. Artık ondan korkmak yerine, bilakis ortasında yer alıyor, onun bir mümini, bir parçası oluyor. Le Corbusier'in modern insanı, Baudelaire'in gündelik modern hayatın özü olarak gördüğü *mouvement brusques* ve *soubresauts* yerine başka hareketleri gereksiz kılacak tek bir hareket, tek ve son bir sıçrama yapacak. Sokaktaki adam, arabadaki adam olarak bu yeni güçle bütünleşecek.

Arabadaki adamın perspektifi 20. yüzyıl modernist kent planlama ve tasarımının paradigmalarını doğuracaktır. Yeni insan, Le Corbusier'in deyimiyle "trafik için bir makina", ya da temel eğretilemeyi biraz değiştirerek "trafik üreten bir fabrika" olan "yeni tip bir sokağa" ihtiyaç duymaktadır. Gerçekten modern sokak "bir fabrika kadar donanımlı" olmalıdır.[28] Bu sokakta, modern fabrikada olduğu gibi, en iyi donanımlı model en çok otomatikleşmiş olandır. Makinaları işletenler

28 *A.g.e.*, 123, 131.

dışında hiçbir insan olmayacaktır; akıntıyı yavaşlatacak zırhsız ve mekanize olmayan yayalar olmayacaktır. "Kafeler ve boş zaman geçirme yerleri Paris'in kaldırımlarını yiyen asalaklar olmayacak artık."[29] Geleceğin şehrinde makadam yalnızca trafiğe ait olacaktır.

Le Corbusier'in Champs Elysèes'deki büyülü anından yeni bir dünya tasavvuru doğmuştur: geniş yeşillik ve açık alanlarla çevrili, havadaki süper otoyollarla birbirine bağlanan, yeraltı garajları ve alış veriş merkezlerinin hizmet verdiği tümüyle bütünleşmiş bir gökdelen kuleler dünyası – "parktaki kule." Bu tasavvurun, *Yeni Bir Mimariye Doğru*'nun sonunda belirtilen apaçık politik bir yanı da vardı: "Mimari ya da Devrim. Devrimden vazgeçilebilir."

Politik bağlantılar o zaman tam olarak anlaşılamamıştı –Le Corbusier'in bile tam anladığı kuşkuluydu– ama biz bugün anlayabiliriz bunları. Tez, 1789'dan başlayarak 19. yüzyıl boyunca ve Birinci Dünya Savaşı'nın büyük devrimci ayaklanmalarında kent insanlarının ortaya koyduğu tez: Sokaklar halka aittir. *Antitez*: ve Le Corbusier'in büyük katkısı buradadır: Ne sokak, ne de Halk. Haussmann sonrası şehir sokağındaki modern hayatın toplumsal ve psişik çelişkileri içiçe geçip sürekli patlama tehdidi doğuyordu. Ama bu sokak bir haritadan silinirse –Le Corbusier 1929'da açıkça söylemişti bunu: "Sokağı öldürmeliyiz!"–[30] işte, o zaman bu çelişkiler hiçbir zaman ortaya çıkmayabilir. Böylece modernist mimari ve planlama modernist bir pastoral versiyonu yaratmış oluyordu: Mekânsal ve toplumsal olarak bölümlenmiş bir dünya– insanlar burada, trafik şurada; işyerleri burada, evler şurada; zenginler burada, fakirler şurada; arada da çimen ve beton-

---

29 *Towards a New Architecture* (1923), çeviren Frederick Etchells (1927; Praeger, 1959), 56-9.

30 Zikreden Sybil Moholy-Nagy, *Matrix of Man: An Illustrated History of Urban Environment* (Praeger,1968), 274, 75.

dan bariyerler, böylece insanların kafalarında yeniden hâleler büyüyebilir.*

Modernizmin bu biçimi hepimizin hayatları üzerinde derin izler bıraktı. Gerek kapitalist gerekse sosyalist ülkelerde son kırk yıl içinde şehirlerin gelişimi 19. yüzyıl kent yaşamının "devingen kaos"una sistematik olarak saldırdı ve çoğu zaman onu yoketmeyi başardı. Yeni kent ortamında –Lefrak City'den Century City'ye, Atlanta'nın Peachtree Plaza'sından Detroit'in Renaissance Center'ına kadar– insanları ve trafiği, işyerleri ve evleri, zengin ve yoksulların sallantılı karışımı ile eski modern sokak ortadan kaldırıldı; bütün bunlar ayrı bölmelere yerleştirildi, giriş ve çıkışlar sıkı denetim altına alındı, tek dolayım olarak otoparklar ve yeraltı garajları kaldı.

Bütün bu mekânlar ve onları dolduran tüm insanlar Baudelaire'in şehrindeki her yer ve herkesten çok daha düzenli ve koruma altındadır. Kentsel modernleşmenin bir zamanlar biraraya getirdiği anarşik, patlayıcı güçleri, gelişen modernizmin ideolojisi tarafından desteklenen yeni modernleşme dalgası dağıttı. New York bugün Baudelaire'in birincil sahnelerinin hâlâ olabildiği tek tük Amerikan şehirlerinden biridir. Bu eski şehirler ya da şehir bölümleriyse Baudelaire'in zamanında olduğundan çok daha tehditkâr baskılar altındadır. Ekonomik ve politik olarak miyadı dolmuş diye mahkum edilmekte, kronik bir çürümeye maruz kalmakta, yatırımlar durdurulmakta, büyüme imkânları yokedilmekte, daha "mo-

(*) Le Corbusier Paris'i yoketme planlarında tam başarılı olamadı. Ama Pompidou döneminde, yüksek otoyollar Sağ Kıyıyı parçaladığında, Les Halles'in büyük pazarları kaldırıldığında, düzinelerle ilginç sokak yerle bir edildiğinde ve köklü ve saygın mahalleler "leş promoteurs"a teslim edilip hiçbir iz kalmadan yokedildiğinde onun grotesk tasavvurlarının birçoğu gerçekleşmiş oluyordu. Bkz. Norma Everson, *Paris: A Century of Change*, 1878-1979 (Yale, 1979); Jane Kramer, "A Reporter in Europe: Paris", *The New Yorker*, 19 Haziran 1978; Richard Cobb, "The Assasination of Paris", *New York Review of Books*, 7 Şubat 1980; ve Godard'ın son filmlerinden bazıları, özellikle *Onun Hakkında Bildiğim İki, Üç Şey* (1973).

dern" denilen bölgelerle rekabet içinde sürekli düşüş göstermektedirler. Modernist şehirciliğin trajik ironisi kazandığı zaferin özgürleştirmeyi umduğu o kent yaşamını yoketmiş olmasıdır.*

Kent görünümünün böylece dümdüz edilişine garip bir paralellikle 20. yüzyılda toplumsal düşünce de bayağı bir biçimde dümdüz edildi. Modern hayata dair ciddi tasavvurlar, daha önce de önerdiğim gibi "modernperestlik" ve "kültürel umutsuzluk" diye nitelenebilecek iki kısır antitezde kutuplaştı. Marinetti'den Mayakovski'ye, Le Corbusier'den Buckminster Fuller'a ve daha sonra Marshall McLuhan ve Herman Kahn'a kadar modernperestler, modern hayatın tüm kişisel ve toplumsal uyumsuzluklarının teknolojik ve idari araçlarla çözümlenebileceğini ileri sürmekteler. Onlara göre her türlü

(*) Bunun biraz daha açılması gerekiyor. Le Corbusier modern şehrin yaralarını iyileştirecek bir ultra-modernlik hayal ediyordu. Mimarideki modernist hareketin daha tipik yönü ise şehre karşı yoğun ve körü körüne bir nefret beslemesi, modern tasarım ve planlamayla onu haritalardan silmeyi ummasıydı. Belli başlı modernist klişelerden biri metropolisin bir posta arabasına ya da (Birinci Dünya Savaşından sonra) at ve faytona benzetilmesiydi. Şehre karşı tipik modernist bir yaklaşım Le Corbusier'in en sadık tilmizlerinden biri tarafından yazılan *Mekân, Zaman ve Mimari (Space, Time and Architecture)* adlı anıtsal nitelikteki kitapta bulunabilir. Bu kitap iki kuşaktan beri modernist içtihatı oluşturmakta oldukça etkilidir. Kitabın ilk baskısı, Giedion'un geleceğin planlama ve inşaatının ideal modeli olarak gördüğü Robert Moses'in yeni kent otoyolları şebekesinin kutsanışıyla son bulur. Otoyol gösterecektir ki "sıra sıra evlerin arasından ağır trafik akarken şehir sokağına yer yoktur artık; sürmesine izin verilemez." (832) Bu fikir, doğrudan *Geleceğin Şehri*'nden alınmakla birlikte tonu daha farklı ve rahatsız edicidir. Le Corbusier'in lirik, hülyalı coşkusunun yerini komiserin sert ve tehditkâr sabırsızlığı almıştır. "Sürmesine izin verilemez": polis nerede kaldı? Daha da kötü bir alametse hemen sonra geliyor: Kentsel otoyolları kompleksi "gerekli ameliyat yapıldıktan sonra yapay şehrin doğal boyutlarına indirgeneceği zamanın habercisidir." Bay Kurtz'un yazdığı bir kenar notu gibi keyif kaçırıcı bir etkisi olan bu pasaj, iki kuşak boyu plancıların sokağa karşı yürüttükleri taarruzun, modern şehrin kendisine karşı daha geniş çaplı bir savaşın bir evresi olduğunu gösteriyor.

Modern mimari ile şehir arasındaki uzlaşmazlık Robert Fishman'ın *Yirminci Yüzyılda Kent Ütopyaları (Urban Utopias in Twentienth Century,* Basic Books, 1977) adlı kitabında duyarlıkla incelenmekte.

araç elimizin altındadır; gereken tek şey bunları kullanacak liderlerdir. T. E. Hulme, Ezra Pound, Eliot ve Ortega'dan Ellul ve Foucoult'ya, Arendt ve Marcuse'ye uzanan kültürel umutsuzluk tasavvurcularına göreyse modern hayat tamamen boş, kısır, dümdüz, "tek boyutlu", insanî olanaklardan yoksundur. Özgürlük ve güzellik gibi gözüken ya da bu hissi veren ne varsa aslında daha derin bir esaret ve dehşetin maskesinden başka bir şey değildir. Her şeyden önce şunu belirtmemiz gerekiyor ki bu iki düşünce tarzı da sağ ve sol arasındaki ayrımları dikine kesmektedir. İkincisi, birçok insan hayatlarının farklı noktalarında bu iki kutba da meyletmiş, hatta bazıları ikisini birden savunmaya çalışmıştır. İkinci bölümde ileri sürdüğüm gibi bu iki yaklaşımı da icat etme iddiasında bulunabilecek olan Baudelaire'de iki kutba da rastlanabilir. Ancak, Baudelaire'de izleyicilerinin çoğunda eksik olan bir şeyler daha vardır: Enerjisi tükenene dek modern hayatın karmaşıklıklarıyla boğuşma, onun devingen kaosunun, korku ve güzelliğinin ortasında kendini bulma ve yaratma azmi.

Gerek teori gerekse pratikte modern hayatın mistikleştirilmesiyle onun en heyecanlı olanaklarından bazılarının yokedilişinin bizzat ilerlemeci modernizm adına sürdürülmesi oldukça ironik. Ama her şeye rağmen o eski devingen kaos birçoğumuzu elinde tutmayı sürdürdü – hatta belki de kendini yenileyerek. Son yirmi yılın şehirciliği bu durumu kavramsallaştırdı ve pekiştirdi. Jane Jacobs bu yeni şehirciliği öngören kâhince bir kitap yazdı: 1961'de yayınlanan *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Hayatı* (The Death and Life of Great American Cities). Jacobs, öncelikle, modernizmin yarattığı kentsel mekânların fizik bakımdan düzenli ve temiz, ama toplumsal ve tinsel bakımdan ölü doğduğunu; ikinci olarak, ancak 19. yüzyıldan kalma kargaşa, gürültü ve genel uyumsuzluğun çağdaş kent yaşamını canlı tuttuğunu; üçüncü olarak, eski kentsel "devingen kaosun" aslında olağanüstü

zengin ve karmaşık insanî bir düzen olduğunu ve modernizmin kendi düzen paradigmaları mekanik, indirgemeci ve sığ olduğu için bunun farkına varmadığını; son olarak da, 1960'da modernizm diye geçinen şeyin aslında gidici ve çoktan miyadını doldurmuş olabileceğini parlak biçimde gösteriyordu.*

Son yirmi yıl içinde bu perspektif yaygın ve coşkulu bir kabul gördü; Amerikalı kitleler mahalle ve şehirlerini motorize modernizmin tahribatından korumak için canla başla uğraştılar. Bir otoyolun inşasını durdurmak için girişilen her hareket, o eski devingen kaosu yeniden canlandırmayı amaçlar. Bölük pörçük yerel başarılara rağmen, kimse hâle ile otoyolun birikmiş gücünü kıracak güce sahip değildi. Ama güçlü bir dalga yaratmaya, şehir hayatına yeni bir gerilim, heyecan ve canlılık vermeye yetecek kadar tutkulu ve kararlılık sahibi yeterince insan biraraya geldi. Üstelik bunun herkesin –özellikle de bu hareketi en çok beğenenlerin– sandığından da kalıcı olacağına dair belirtiler var. Günümüzün enerji kri-

---

(*) "Bugün genç insanların, yeni eğitim görmüş insanların, modern tarzda düşünmeleri gerektiği varsayıldığında şehirler ve trafiğe dair sadece işe yaramaz olmakla kalmayıp, babalarının çocukluğundan beri önemli hiçbir yenilik geçirmemiş olan fikirleri benimsemeleri rahatsız edici." *Death and Life of Great American Cities* (Random House and Vintage, 1961), 371; vurgu Jacobs'un. Jacobs'un perspektifi Richard Sennett'in *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life* (Knopf, 1970), ve Robert Caro'nun *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York* (Knopf, 1974) kitaplarında ilginç bir biçimde geliştirilmiştir. Ayrıca bu akımın izleyicisi, Avrupa kökenli zengin bir literatür de bulunmaktadır. Örneğin, bkz. Felizitas Lenz-Romeiss, *The City: New Town or Home Town*, 1970, Almancadan çeviren Edith Kuestner ve Jim Underwood (Fraeger, 1973).

Mimarlık mesleği içinde, Le Corbusier'in modernizm tarzı ve bir bütün olarak Uluslararası Üslubun kısırlıklarının eleştirisi Robert Venturi'nin *Comlexity and Contradiction in Architecture* yapıtıyla başlar (Vincent Scully'nin sunuşuyla, Museum of Modern Art, 1966). Son onyıl içinde bu bakış da genelde kabul görmekle kalmayıp kendine ait bir ortodoksi doğurmuştur. Bu en açık biçimde Charles Jencks'in *The Language of Post-Modern Architecture* (Rizzoli, 1977) kitabında kodlanmıştır.

zinin korku ve endişelerinin ortasında motorize pastoral parçalanmaya başlamış gibi. Bu durumda 19. yüzyıla ait modern şehirlerimizin devingen kaosu her geçen gün daha düzenli ve daha çağdaş görünüyor. Bu yüzden, Baudelaire'in burada resmettiğim modernizmi günümüzde kendi zamanında olduğundan daha geçerli olabilir; bugünün şehirli insanları onun épousé olmasını hayal ettiği insanlar olabilir.

Bütün bunlar modernizmin kendi iç çelişki ve diyalektiğini içinde barındırdığı, modernist düşünce ve tasavvur biçimlerinin dogmatik ortodoksilere dönüşüp arkaik olabileceği, nesillerdir yerin altına inmiş diğer bazı modernizm biçimlerinin aslında aşılmamış olduğu ve modernliğin en derin toplumsal ve psişik yaralarının uzun zaman, sağaltılmadan üstleri örtülüp geçiştirilebildiği anlamına geliyor. Günümüzde açıkça sorunlu ama dipdiri bir şehre duyulan arzu, eski fakat belirgin bir biçimde modern yaraları bir kez daha açma arzusudur. Yaşamlarımızın bölünmüş ve uzlaşmayan yanlarını açıkça yaşama, sonunda nereye vardığına bakmaksızın kendi iç mücadelelerimizden güç alma arzusudur. Bir modernizmden mekânlarımız ve kendimiz etrafında haleler kurmayı öğrendiysek, başka bir modernizmden –en eski ama, gördüğümüz gibi aynı zamanda en yeni bir modernizmden– de bu hâleleri yokedip kendimizi bulmayı öğrenebiliriz.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

PETERSBURG: AZGELİŞMİŞLİĞİN MODERNİZMİ

... güneşin ufku taçlandıran kasvetli ormanlar üzerinde alev almış bir araba yuvarladığı ve sarayların pencerelerinden yansıyan ışıkların seyredene muazzam bir yangın izlenimi verdiği, kuzeyin kaçışan alacakaranlığı.

Joseph de Maistre, *St. Petersburg Akşamları*

Kişisel onur anlayışımız, gerekli bencillik hissimiz çok zayıf bizim... Gerçek etkinliklerinin ne olduğunu keşfetmiş çok Rus var mı?... İşte o zaman eylem için yanıp tutuşan karakterlerde hülyalılık denilen şey doğar Ve siz biliyor musunuz beyler, nedir bir Petersburg hayalcisi?..

Sokaklarda yürüyor, başını eğmiş, etrafındakilere pek aldırmıyor... ama bir şey dikkatini çekecek olursa eğer, isterse en önemsiz ayrıntılar olsun, en sıradan olgu bile fantastik renklere bürünür zihninde. Sanki zihni her şeyin içindeki fantastik ögeleri algılamaya ayarlanmış.

... Bu beyler hiçbir işe yaramazlar memuriyette, arada bir iş bulsalar bile.

Dostoyevski, *Petersburg Haberleri*, 1847

Modern güneş tutulmasının tarihine doğru: yersiz yurtsuz devlet göçebeleri (memurlar, vs.).

Nietzsche, *Erk İstenci*

Paris'i ve Londra'yı gördüm..., başvuru kitapları derlendiğinde bizim başkentimizin ilhamlar diyarına ait olduğunu söylemek pek alışıldık bir şey değil. Karl Baedeker'de tıs yok bu konuda.

Taşradan gelip bunu öğrenmemiş birisi sadece görünürdeki yönetsel aygıtı hesaba katar; gölge pasaportu yoktur onun.
Andrei Biely, *Petersburg*, 1913-16

Petersburg'da hep muhteşem ve yüce bir şeyler olacakmış gibi gelirdi bana.
Osip Mandelştam, *Zamanın Gürültüsü*, 1925

Düşünmesi bile korku veriyor: Hayatımız bir entrikası, bir kahramanı olmayan, terkedilmişlikten ve sırçadan, sürekli dolambaçların yanar köpüğünden, Petersburg gribinin cinnetinden doğan sayıklamaların hezeyanından yapılma bir masal.
Mandelştam, *Mısır Damgası*, 1928

19. yüzyıl yazarlarının, modernizmin ortaya çıkış sürecini nasıl ele aldıklarını onu; yaratıcı malzeme ve enerji kaynağı olarak nasıl kullandıklarını gördük. Baudelaire ve başka birçokları bu dünya-tarihsel süreci kavramak ve insanlığa maletmek için uğraştılar: Yani ekonomik ve toplumsal değişmenin kaotik enerjilerini anlam ve güzelliğin, özgürlük ve dayanışmanın yeni biçimlerine dönüştürmek; insanların ve kendilerinin modernleşmenin nesneleri olmaktan öte özneleri olmasına yardım etmek için uğraştılar. Duygudaşlık ve ironinin, romantik boyun eğiş ve eleştirel perspektifin içiçe geçerek, modernist sanat ve düşünceyi doğurduğunu gördük. En azından, Batının büyük şehirlerinde, –Londra, Paris, Berlin, Viyana, New York'da– 19. yüzyıl boyunca modernleşmenin altüst oluşlarınm sürdüğü yerlerde olan buydu.

Ama ya Batı dışındaki alanlarda, genişleyen dünya pazarının ısrarlı baskılarına ve bununla yanyana giden modern bir dünya kültürünün –Marx'm *Komünist Manifesto*'da dediği gibi modern insanlığın "ortak malı" olan kültürün– gelişmesine rağmen modernleşmenin *gerçekleşmediği* yerlerde neler oluyordu? Oralarda hiç kuşku yok ki modernleşmenin anlamları daha karmaşık, daha karanlık ve paradoksal olacaktı. 19. yüzyılın büyük bir bölümünde Rusya'daki durum buydu. Modern Rusya tarihinin en önemli gerekçelerinden biri Rus

İmparatorluğu'nun ekonomisinin tam da Batı uluslarının ekonomilerinin kalkışa geçip hızla ileri atıldığı anda duraklamaya, hatta bazı yönlerden gerilemeye başlamış olmasıdır. Bu yüzden 1890'ların gösterişli sanayi atılımına kadar 19. yüzyılda yaşayan Ruslar, modernizmi esas olarak *gerçekleşmeyen* ya da çok uzaklarda olup biten bir şey olarak algıladılar. Ruslar oralara yolculuk ettiğinde bile toplumsal gerçekliklerden çok, fantastik karşıt dünyalar olarak tasavvur ediyorlardı. Ya da kendi yurtlarında aynı şeyler olmaya başladığında bile, bütün bunlar düşe kalka, ite kaka, zor zoruna, vakitsiz ve tuhaf, çarpıtılmış görünüyordu. Gerikalmışlık ve azgelişmişliğin verdiği öfke Rus siyaset ve kültüründe 1820'lerden Sovyet dönemine kadar merkezî bir rol oynadı. Rusya o yüzyıllarda Asya, Afrika ve Latin Amerika halklarının ve uluslarının daha ileri bir tarihte yüzyüze geleceği meselelerle boğuşuyordu. Bu nedenle 19. yüzyıl Rusyası, 20. yüzyılda beliren Üçüncü Dünyanın bir arketipi olarak görebiliriz.[1]

Rusya'nın azgelişmişlik çağının en göze çarpan özelliklerinden biri, topu topu bir kuşağın ömrünü kapsayan bir za-

---

1 Hugh Seton-Watson "Rusya ve Modernleşme" üzerine bir makalesinde Emperyal Rusya'yı "sorunları günümüzde çok aşina olan, azgelişmiş bir toplumun prototipi" diye niteliyor. *Slavic Review*, 20 (1961), 583. Seton-Watson'un makalesi daha kapsamlı bir tartışmaya katkıdır, 565-600. Bu konudaki başka yazılar arasında Cyril Black'ın "The Nature of Imperial Russian Society" ve Nicholas Riasanovsky'nin "Russia as an Underdeveloped Country" makaleleri bulunmaktadır. Bu temanın daha geliştirilmesi için bkz. Theodore von Laue, *Why Lenin? Why Stalin?* (Lippincot, 1964); I. Robert Sinai, *In Search of the Modern World* (New American Library, 1967), 67-74, 109-24, 163-78; ve Prusya ekonomisine ilişkin, aşağıda tartışılacak çeşitli incelemeler. Bu kaynaklar 1960'larda global modernleşme teması üzerine Rusya hakkındaki incelemelerin "Batı ve Rusya/Batı karşısında Rusya" şeklindeki daha dar geleneksel çerçeveyi nasıl aştığım göstermektedir. Bu eğilim 1970'lerde de gelişmeyi sürdürmüştür, ancak 1970'lerdeki modernleşme incelemeleri odak noktasını devlet ve ulus kuruluşu üzerinde yoğunlaştırıp daraltma eğilimi göstermişlerdir. Örneğin bkz. Perry Anderson, *Lineages of the Absolutist State* (Londra: New Left Books, 1974), 328-60 ve Reinhard Bendix, *Kings or People: Power and the Mandate to Rule* (California, 1978), 491-581.

man akışında dünyanın en büyük edebiyatlarından birini yaratmış olmasıdır. Dahası, modernliğin en güçlü ve uzun ömürlü mitos ve simgelerinden bazılarını da üretmiştir: Küçük Adam, Lüzumsuz Adam, Yeraltı, Öncü, Billur Saray ve son olarak da Sovyet ya da İşçi Konseyi... 19. yüzyıl boyunca Rus toprağında modernliğin en berrak ifadesi imparatorluk başkenti St. Petersburg'du. Bu bölümde bu şehrin, bu ortamın, Petersburg'un, modern hayata dair bir dizi parlak araştırmayı hangi biçimlerde esinlediğini inceleyeceğim. Kronolojik ve tarihsel bir sıra izleyip, Petersburg'un kendine özgü bir edebiyat tarzı geliştirdiği çağdan başlayarak, kendine özgü bir devrim tarzı geliştirdiği çağa kadar uzanacağım.

Başlamadan önce, bu denemenin ele alamayacağı çok önemli ve konuyla ilgili bazı noktaları itiraf etmeliyim. Her şeyden önce, Rus halkının büyük bir çoğunluğunun orada yaşamasına ve hatta 19. yüzyılda kendisine özgü büyük dönüşümler geçirmiş olmasına rağmen Rus köyleri tartışılmayacaktır. İkinci olarak, arada geçerken değineceğim yerler dışında Petersburg ile Moskova kutupsallığı çevresinde gelişen zengin simgeselliği tartışmayacağım. Bu simgesellik içinde Petersburg, Rus hayatını dolduran tüm yabancı ve kozmopolit unsurları temsil eder. Moskova ise Rus narod'unun (halk) tüm yerli birikimi ve kendine ait geleneklerini gösterir. Petersburg kirlenme ve yozlaşma; Moskova kutsaldır, Petersburg dünyevi (hatta belki de ateist); Petersburg Rusya'nın kafasıdır, Moskova yüreği. Modern Rus tarih ve kültürünün merkezi koordinatlarından biri olan bu ikilik çok ayrıntılı ve derin çalışmalarda tartışılmıştır.[2] Petersburg ile Moskova, ya

2 1830'dan 1930'a kadar hemen hemen her Rus müellifi bu tema üzerine çeşitlemeler yapmıştır. İngilizcede genel anlamda en iyi değerlendirmeler T. G. Masaryk, *The Spirit of Russia: Studies in History, Literature and Philosophy* (1911), Almancadan çeviren Eden ve Cedar Paul (2 cilt, Allen & Unwin/Macmillan, 1919) ve daha yakınlarda James Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture* (Knopf, 1966).

da Petersburg ile köyler arasındaki çelişkileri yeniden incelemektense bizzat Petersburg'un hayatını dolduran iç çelişkileri araştırmayı yeğledim. Petersburg'u iki açıdan resmedeceğim: Rus modernleşme tarzının en belirgin gerçekleşmesi olarak ve aynı zamanda modern dünyanın arketipi "gerçekdışı şehri" olarak.

1. Gerçek ve gerçekdışı şehir

"Geometri ortaya çıktı": Bataklıklar üzerindeki şehir

St. Petersburg'un kuruluşu yukarıdan aşağı, zorbaca yürütülen ve dayatılan dünya modernleşme tarihinin, belki de en dramatik kertesidir.[3] I. Peter, bu şehri 1703'de, Neva ("Çamur") Nehrinin Lagoda Gölünden topladığı sularını getirip Baltık Denizine açılan Finlandiya Körfezine döktüğü yerde kurmaya başladı. Burasını büyük bir donanma üssü ve ticaret merkezi olarak kurmayı tasarlamıştı. Petro, Felemenk doklarında çıraklık yapmıştı. Tahta geçtiğinde ilk başarısı Rusya'yı bir deniz gücü haline getirmek oldu. Şehir, o sıralarda ülkeyi ziyaret eden bir İtalyan seyyahının dediği gibi, "Avrupa'ya açılan bir pencere" olacaktı: hem fiziksel anlamda –Avrupa ile evvelce olamadığınca yakın ilişki kurulabilecekti– hem de simgesel anlamda. Her şeyden önce Petro, Rusya'nın başkentini burada, pencereleri Avrupa'ya açılan bu yeni şehirde kurarak yüzyıllara dayalı bir geleneği ve dinsel havası olan Moskova'nın işini bitirmek istiyordu. Demeye getiriyordu ki, Rus tarihi tertemiz bir sayfada yepyeni bir başlangıç yapmalı-

3 Şehrin kuruluşuna ilişkin canlı ve ayrıntılı incelemeler için bkz. Iurii Egorov, *The Architectural Planning of St. Petersburg*, çeviren Eric Dluhosch (Ohio University Press, 1969), özellikle Çevirmenin Notu ve 1. Bölüm; Billington, *The Icon and the Axe*, 180-92. Karşılaştırmalı bir perspektif için bkz. Fernand Braudel, *Capitalism and Material Life, 1400-1800*, 418-24; şehirlerin genel değerlendirmesi bağlamında, 373-361.

dır. Bu sayfaya yazılanlar tamamen Avrupai olacaktı: Bu nedenle Petersburg'un kuruluşu baştan sona İngiltere, Fransa, Hollanda ve İtalya'dan getirilen yabancı mimar ve mühendislerce planlanıp tasarlandı.

Bu şehir, Amsterdam ve Venedik gibi bir adalar ve kanallar sistemi üzerine yayılacak; şehir merkezi kıyı boyunca uzanacaktı. Modeli, Rönesans'tan beri Avrupa'da geçerli standartlara uygundu; gelgelelim tüm şehirleri Ortaçağ'dan kalma eğri büğrü, dolambaçlı sokaklarla dolu Rusya'nın alışık olmadığı bir tarzda geometrik ve düz hatlıydı. Devlet resmi evrak kâtibi, bu yeni düzen karşısındaki tipik şaşkınlığı ifade eden bir şiir yazmıştı:

> geometri ortaya çıktı,
> kadastro her şeyi kaplıyor.
> Ölçülemeyen bir şey kalmadı yeryüzünde.

Öte yandan, yeni şehrin bellibaşlı tüm özellikleri Ruslara özgüydü. Batıdaki hiçbir yönetici böylesine muazzam ölçekte bir inşaata girişemezdi. On yıl içinde bu bataklıkların ortasında 35.000 bina yükseldi; yirmi yıl içinde nüfus 100.000'e yaklaşmış ve Petersburg, bir gece içinde Avrupa'nın büyük metropollerinden biri olmuştu.* XIV. Louis'nin Paris'den Versailles'a taşınması bir ölçüde bu duruma benziyordu; ama Louis'nin amacı eski başkentin siyasal önemini azaltmak değil, onu hemen yanıbaşındaki bir mevkiden denetlemekti.

(*) 1800 yılında Petersburg'un nüfusu 220.000'e ulaştı. Bu tarihte Moskova'nın gerisinde yeralmasına karşın (250.000) eski başkenti kısa sürede geride bırakacaktı. 1850'de Petersburg'un nüfusu 485.000'e, 1860'da 667.000'e, 1880'de 877.000'e, 1890'da bir milyonun üzerine, Birinci Dünya Savaşından hemen önceyse 2 milyona ulaştı. 19. yüzyıl boyunca Londra, Paris ve Berlin'in ardından, Viyana'yla atbaşı gelerek Avrupa'nın dördüncü ya da beşinci en büyük şehri Petersburg'du. *European Historical Statistics, 1750-1970 (Avrupa Tarihi İstatistikleri, 1750-1970)*, yayına hazırlayan B. R. Mitchell (Columbia University Press, 1975), 76-78.

Başka özellikleri de aynı ölçüde Batılıların havsalasına sığmaz şeylerdi. Petro, Rusya İmparatorluğu'nun her yerindeki tüm taş ustalarının yeni inşaat alanına taşınmasını emretti ve başka yerlerde taş inşaatı yasakladı. Soyluların büyük bir bölümünün yeni başkente taşınmasını ve orada saraylar yaptırmalarını emretti, aksi takdirde ünvanları ellerinden alınacaktı. Üstelik, halkın büyük bir çoğunluğunun soyluların ya da devletin mülkü durumunda olduğu bir serf toplumunda Petro, neredeyse tükenmez bir emek gücü üzerinde tam bir yetki sahibiydi. Bu esirleri soluk almaksızın çalışmaya zorlayarak zemini temizletti, bataklıkları kurutturdu, nehrin suyunu boşalttırdı, kanallar açtırdı, yumuşak toprağa payandalar yerleştirdi ve şehri inanılmaz bir hızla kurdurdu. İnsanî kayıplar muazzamdı: Üç yıl içinde yenişehir, sayısı 150.000'e yaklaşan bir işçi ordusunu yutmuştu – sakat kalan ve ölenlerin sayısıydı bu. Devlet, durmak bilmeksizin yenilerini getirtmek için Rusya'nın içlerine uzanıp duruyordu. Şehrin inşaatı uğruna tebâsmı kütle halinde yokedebilecek bir güce ve iradeye sahip olan Petro, çağdaşı Batılı mutlak hükümdarlardan çok eski devirlerin Doğulu despotlarına –örneğin, piramitleri yaptıran Firavunlara– benziyordu. Petersburg'un dehşet verici insanî bedeli, en görkemli anıtlara bulaştı. Ölülerin kemikleri çok geçmeden şehrin mitoloji ve folklorunun ayrılmaz bir parçası oldu; bu şehri en çok sevenler bile farkındaydı bunun.

18. yüzyıl boyunca Petersburg, yeni seküler resmi kültürün hem merkezi, hem de simgesi haline geldi. Petro ile halefleri matematikçileri ve mühendisleri, hukukçuları ve siyasal kuramcıları, imalatçıları ve siyasal iktisatçıları teşvik edip yurtdışından getirttiler. Bir Bilimler Akademisi, devlet destekli bir teknik eğitim sistemi kurdular. Leibniz ve Christian Wolff, Voltaire ve Diderot, Bentham ve Herder, bütün bunlar imparatorluktan himaye gördüler; yapıtları tercüme edildi. Büyük

Katerina devrine kadar, iktidarlarına akılcı ve faydacı bir görüntü kazandırmayı uman birçok imparator ve imparatoriçe tarafından kendilerine danışıldı, desteklendiler ve sık sık davet edildiler. Aynı zamanda özellikle İmparatoriçe Anna, Elizabeth ve Katerina devirlerinde yeni başkent, Batı tarzı mimari ve tasarım –klasik perspektif ve simetri, Barok anıtsallık, Rokoko gösterişçiliği ve neşesi– uygulanılarak süslendi, donatıldı. Tüm şehir bir siyasal tiyatroya, gündelik şehir hayatı bir seyirliğe dönüştürüldü. En önemli anıtlardan ikisi Bartolomeo Rastrelli'nin yapıtı, yeni başkentte ilk emperyal malikâne olan Kışlık Saray (1754-62) ile Etienne Falconet'in yaptığı şehrin odak noktalarından birine, Neva Nehrine bakan Senato Meydanına (1782'de) dikilen Büyük Petro'nun heykeli Bronz Süvari idi. Tüm yapılarda standart, Batı tarzı dış cepheler zorunlu tutuldu (tahta duvarlı ve soğan kubbeli geleneksel Rus stilleri kesinlikle yasaktı); sokak genişliği ve bina yüksekliği oranları 2:1 ya da 4:1 şeklinde belirlenerek şehrin manzarasına ufuk boyunca sonsuza dek uzanır bir görüntü verilmek istendi. Öte yandan, dış duvarların gerisinde mekânın kullanımı tümüyle düzensizdi. Öyle ki özellikle şehir büyüdükçe gösterişli dış mekânlar, diplerinde teneke mahalleleri saklar oldu. Pyotr Çadayev'in deyimiyle "medeniyetin örtüleri" idi bunlar; Rusya'nın sadece medeni dış görüntüsüydü.

Kültürün bu tarzda siyasal kullanımı yeni değildi: Piedmond'dan Polonya'ya dek prensler, kral ve imparatorlar rejimlerini süslemek, meşrulaştırmak için sanat ve bilimi kullanmaya çalışıyorlardı. (Bu, Rousseau'nun 1750 tarihli *Sanatlar ve Bilimler Üzerine Söylev*'inde sert eleştiri konusu olmuştur.) Petersburg'da farklı olan neydi? İlk olarak, ölçeğin muazzamlığı; ikinci olarak başkent ile ülkenin geri kalan kısmı arasındaki hem çevre, hem de ideolojik anlamda köklü kopukluk, şiddetli bir direnç ve uzun dönemli kutuplaşma yaratan kopukluk; son olarak da, despot yöneticilerin ihtiyaç

ve korkularından doğmuş bir kültürün olağanüstü istikrarsızlığı ve sallantısı... 18. yüzyıl boyunca Petersburg'da görülen bu oldu: Saray tarafından desteklenip teşvik edilen mucitler birden bire kendilerini itibardan düşmüş ve hapse tıkılmış (Rusya'nın ilk siyasal iktisatçısı Posoşkov ve ilk seküler siyasal kuramcısı Dmitri Golitsin gibi) kuleleri şehrin ufkunu çeviren, Petersburg'un Bastille'i Petropavlosk Kalesinde çürümeye terkedilmiş buluyor; Batı'dan getirtilerek ağırlanıp pohpohlanan düşünürler kısa süre sonra sepetleniyor; Sorbonne'da, Glascow'da ya da Almanya'da eğitim görmek için dışarı gönderilmiş genç soylular birdenbire geri çağrılıp daha fazla öğrenmeleri yasaklanıyor; büyük afra tafrayla başlatılan anıtsal entelektüel projeler yarıda kesiliveriyordu – Diderot'un *Ansiklopedi*'sinin Pugaçev ayaklanması esnasında sürmekte olan tercüme ve edisyonu, K harfinde kalıp asla tamamlanamamıştı.

Büyük Katerina ve halefleri, 1789 sonrasında Avrupa'yı saran devrimci dalgalar karşısında dehşete kapıldılar. I. Aleksandr ile Napoleon arasındaki kısa ömürlü, imparatorluk bürokrasisinin içerisinde liberal ve meşrutiyetçi inisiyatifleri besleyen yakınlaşma haricinde 19. yüzyıl boyunca Rusya'nın üstlendiği siyasal rol, Avrupa karşı devriminin öncülüğü oldu. Ama bu rol bazı paradokslar doğuruyordu. İlk olarak, gerici düşünürlerin en yetenekli ve dinamik olanlarının –de Maistre ve Alman Romantiklerinden oluşan tüm bir yelpaze– işe koşulmasını gerektiriyordu. Ama bu da Rusya'yı başetmek için uğraştığı Batı kaynaklı itki ve enerjilerle daha fazla haşır neşir hale getiriyordu. Sonra, 1812'de Napoleon'a karşı *levée-en-masse* isteri, yabancı korkusu, gericilik ve zulüm dalgaları yaratmasına rağmen, ironiktir ki tam da başarısı sayesinde bir kuşağı –daha da önemlisi genç soylular ve resmi görevliler kuşağını– Paris sokaklarına sürekledi (Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ının kahramanları gibi) bizzat kökünü kazı-

mak için yollandıkları Batıdan geri dönen gazilere reform hevesini bulaştırdı. Bu bölümün başında bir alıntı yaptığımız de Maistre böylesi bir paradoksu hisseder gibiydi. Bir yandan, şehir merkezindeki sarayların dingin ihtişamının fırtınaya karşı bir sığınak olduğunu düşünüyor ya da düşünmek istiyor; öte yandansa, kaçtığı her şeyin burada da, hem de şehrin muazzam mekânında daha da büyümüş olarak peşinden gelmesinden korkuyordu. Devrimden kaçmaya çalışmak güneşten kaçmaya çalışmak kadar boştu belki de.

İlk kıvılcım 14 Aralık 1825'de, I. Aleksander'm ölümünün hemen ardından imparatorluk muhafızlarının yüzlerce reformcu mensubunun –"Aralıkçılar"ın– Senato Meydanı'ndaki Petro heykeli etrafında toplanıp Grandük Konstantin ve anayasal reform lehine karmakarışık bir gösteri düzenlemesiyle parladı. Liberal bir hükümet darbesinin ilk adımı olarak planlanan gösteri çabucak söndü gitti. Göstericiler ortak bir program üzerinde anlaşamamışlardı –kimileri için en önemli mesele anayasa ve hukukun üstünlüğü idi; ötekiler için Polonya'nın özerkliğine bürünen bir federalizm; bazıları içinse serflerin kurtuluşu– ve kendi aristokratik, askeri çevreleri dışında destek sağlamak için hiçbir çaba harcamamışlardı. Ezilmeleri ve şehadetleri –ibret duruşmaları, infazlar, kitle halinde hapis ve Sibirya sürgünleri, bütün bir kuşağı sarstı– yeni Çar I. Nikolas yönetimi boyunca otuz yıl süren bir örgütlü zorbalık ve hödüklük dönemi izledi bunu. Herzen ve Ogarev, ilk gençlik yıllarında yenik kahramanların öcünü almak için bir "Hanibal yemini" ettiler ve 19. yüzyıl boyunca onların yaktığı meşaleyi taşıdılar.

20. yüzyılın tarihçileri ve eleştirmenleri Aralıkçıların tutarsız veya karmakarışık hedeflerini, otokrasiye ve tepeden inme reforma bağlılıklarını, saldırdıkları yönetimle paylaştıkları, dışa sıkı sıkıya kapalı dünyayı vurgulayarak kuşkucu bir tavır almaktadırlar. Ama 14 Aralık'a Petersburg ve mo-

dernleşme pespektiflerinden baktığımızda, eskilere duyulan bu saygının pek de boşuna olmadığını görürüz. Şehrin kendisini yukarıdan aşağıya modernleşmenin simgesel bir ifadesi olarak gördüğümüzde 14 Aralık, şehir mekânı ve siyasal merkezinde, aşağıdan yukarıya alternatif bir modernleşme tarzını gerçekleştirmek için girişilen ilk çabayı temsil eder. O ana kadar Petersburg'un tüm sakinlerini şehre getiren devlet olmuş, hatta birçoğu buna zorlanmıştır. 14 Aralık'taysa ilk kez Petersburglular kendilerine ait nedenlerden ötürü orada olma haklarını ortaya koymuşlardır. Rousseau, en güçlü cümlelerinden birinde evlerin bir kent, hemşehrilerin ise bir şehir yaptıklarını yazmıştı.[4] 14 Aralık 1825 Petersburg'un en büyük evlerinden bazılarının sakinlerinin kendilerini birer hemşehriye, kentlerini birer şehre dönüştürme girişimleridir.

Girişim zorunlu olarak başarısız kaldı elbette ve benzer bir girişimin yinelenmesi için onlarca yıl geçmesi gerekti. Onun için Petersburgluların yaptığı, yarım yüzyıl boyunca kendine özgü ve parlak bir edebiyat geleneği, takıntı halinde, örselenmiş ve acılı modernleşmenin bir simgesi olarak kendi şehirleri üzerinde odaklaşan ve Peterburg'un yarattığı modern insanlar adına, tasavvurlar alanında şehri ele geçirmek için mücadele eden bir gelenek yaratmak oldu.

Puşkin'in "Bronz Süvari"si: Memur ile Çar

Bu gelenek Aleksander Puşkin'in yazdığı "Bronz Süvari" şiiri ile başlar. Puşkin, Aralıkçı önderlerden çoğu ile yakın arkadaştı; Nikolas onu el altında, sürekli bir denetim ve baskı altında tutmaktan hoşlandığı için hapse girmekten kurtulabildi. 1832'de "manzum romanı" *Yevgeni Onegin*'e, roma-

4 *Social Contract*, 1. Kitap, Bölüm 6, *Oeuvres Completes*, III, 361.

nın aristokrat kahramanının Aralık ayaklanmasına katılmasını konu alan bir son bölüm yazmaya başladı. Şiirin bu yeni kıtası yalnızca kendisinin bildiği bir şifreyle yazılmasına karşın, bunu bile çok riskli bularak el yazmalarını yaktı. Daha sonra "Bronz Süvari" üzerinde çalışmaya başladı. Bu şiir *Onegin* ile aynı kıta formunda yazılmıştır ve kahramanın ilk adı aynıdır, ama ondan daha kısa, daha yoğundur. Puşkin'in yokettiği el yazmasına kıyasla siyasal bakımdan daha belirsiz, ama muhtemelen kat be kat şiddetlidir. Nikolas'ın sansürcüleri bunu hemen yasaklamışlardı elbette; ancak Puşkin'in ölümünden sonra ortaya çıkarılabildi. "Bronz Süvari" İngilizcede pek az tanınsa da Prens Dmitri Mirsky, Vladimir Nabokov ve Edmund Wilson gibi çok farklı kişilerce en önemli Rus şiiri olarak nitelenmiştir. Bu bile aşağıdaki uzun incelemeyi haklı göstermeye yeterlidir. Ama "Bronz Süvari", Rus edebiyatının çoğu yapıtı gibi, sanatsal olduğu kadar siyasal bir eylemdir de. Hem Gogol ve Dostoyevski'nin, Biely ve Ayzenştayn'm, Zamyatin ve Mandelştam'ın büyük yapıtlarını, hem de 1905 ve 1917'nin kollektif devrimci yaratılarını, hatta günümüzde Sovyet muhaliflerinin umutsuz inisiyatiflerini müjdeler.

"Bronz Süvari"nin alt başlığı "Bir Petersburg Masalı"dır. 1824 yılında, Petersburg tarihinde üç kez gerçekleşen büyük sel felaketlerinden biri sırasında geçmektedir. (Bu sel baskınları yaklaşık yüzer yıl aralıklarla ve hep önemli tarihsel dönüm noktalarında olmuştur: ilki 1725'de, Petro'nun ölümünün hemen ertesinde; en sonuncusu da 1924'de, Lenin'in ölümünün tam ardından.) Puşkin şiirin başına bir not eklemiştir: "Bu öyküde anlatılanlar gerçek bir olaya dayanmaktadır. Ayrıntılar zamanın dergilerinden alınmıştır. Meraklı okurlar V. I. Berh tarafından derlenen malzemeye başvurabilirler." Puşkin'in, malzemenin somut gerçekliği üzerinde ısrar edişi ve zamanın gazetelerine gönderme yapışı, şiiri 19.

yüzyılın realist roman geleneğine bağlamaktadır.[5] Edmund Wilson'un düzyazı çevirisinden, bulabildiğim en canlı versiyondan alıntı yapmam bu bağlantıyı daha da belirgin kılacaktır.[6] Aynı zamanda "Bronz Süvari", başlattığı büyük gelenek gibi, Petersburg'un gerçek hayatının gerçeküstü niteliğini de göstermektedir.

"Başıboş dalgaların yanında durdu O ve/ derin düşüncelere dalıp baktı uzun uzun." Böyle başlar "Bronz Süvari": şehrin yaratıcı-Tanrısının zihninde başlayan bir tür Petersburg Yaratılış Kitabıdır. "Düşündü *O:* Burada, Avrupa'ya bakan bir pencereyi yarıp açmakmış yazgımız/ ve denizin yanıbaşında sımsıkı toprağa basıp durmak." Puşkin, o bildik imgeyi, Avrupa'ya açılan pencere imgesini kullanır; ancak onu yarılarak açılan; bir şiddet eylemiyle, şiirin anlattığı gibi şehirden öç alacak bir şiddet eylemiyle açılan bir pencere olarak görmektedir. Petro'nun "denizin yanıbaşında sımsıkı durmasında" bir ironi vardır: Petersburg, yaratıcısının sandığından çok daha çürük durmaktadır, birazdan görüleceği gibi.

"Bir asır geçti ve genç şehir/ kuzey toprağının güzelliği ve harikası.... tüm ihtişam ve gururuyla yükseldi dimdik." Puşkin bu ihtişamı gururlu imgelerle betimler. "Bugün, hengâmeli dokların yanı başında kule ve saray yığınları yükseliyor, güçlü ve güzel mi güzel. Dünyanın her köşesinden yemişler geliyor bu zengin limana; Neva (tam anlamı "çamur") taşlara bürünmüş; sularını köprüler karışlıyor; adacıkları yemyeşil

---

5 Bu nokta Prens D. S. Mirsky tarafından *History of Russian Literature* adlı kapsamlı eserde belirtilmiş, ed. Francis J. Whitfield (1926; Vintage, 1958) 91; devamı ve Edmund Wilson tarafından, Puşkin'in ölüm yıldönümü münasebetiyle yazılan denemesinde geliştirilmiştir, *The Triple Thinkers* (1952; Penguin, 1962) içinde, s. 40 ve devamı.

6 "In Honor of Pushkin" denemesiyle eşzamanlı yazılmış ve *The Triple Thinkers* adlı kitapta yeniden basılmıştır, 63-71. Şiirsellik kaygısıyla anlaşılmaz hale gelen bazı yerlerde Wilson'un cümle yapısını değiştirdim.

korularla kaplı ve genç başkentin karşısında solgun kalıyor yaşlı Moskova – yeni bir Çariçe'nin, pembeli bir dulun karşısındaymışçasına."

Bu noktada kendi varlığını belirtir: "Seviyorum seni Petro'nun başyapıtı – zarif ve keskin çehreni seviyorum, Neva'nın görkemli akışını, granit kıyılarını, demir parmaklıklardan süslerini, gece karanlığının solgun ışığını ve düşüncelerle dolu gecelerinin aysız ışımasını, lambasız odamda okuyup yazarken ben; ve uykuya dalmış kalabalıklar terkedip sokakları her şey berrak göründüğünde; ve Amirallik'in kulesi parıldarken ve bir ışıltı ötekinin yerini alırken acele acele, meydan bırakmaksızın en ufak bir gölgenin düşmesine altın göğün üstüne." Puşkin, burada Petersburg'un havasını bir "ışık şehrine" çeviren meşhur "beyaz geceleri" ima etmektedir.

Bu noktada farklı boyutlar belirmektedir. Her şeyden önce, Petersburg'un kendisi bir tasavvur ürünüdür –Dostoyevski'nin Yeraltı Adamı'nın belirteceği gibi "yeryüzündeki en soyut ve önceden tasavvur edilmiş şehirdir"– ve elbette Aydınlanmanın ürünüdür. Ama lambasız, yalnız odalar ve "düşüncelerle dolu geceler" imgeleri Petersburg'un gelecek yıllardaki zihinsel ve düşünsel etkinlikleri hakkında bazı ipuçları vermektedir. Işığının büyük kısmı kötü aydınlatılmış yalnız odalardan, Kışlık Sarayın ve hükümetin resmi ışımasının uzağından; onun gözetiminin (önemli bir sorun bu, kimi zaman bir ölüm kalım sorunu) dışından, ama kimi zamanlarda da onun ortak ve kamusal hayat odaklarından yalıtılmış bir halde doğacaktır.

Puşkin, daha sonra kışın kızakların güzelliğini, şenlik ve balolardaki kızların yüzlerindeki tazeliği, büyük cenaze alaylarının gümbürtüsünü (I. Nikolas geçit alaylarına bayılırdı ve bunlar için muazzam kent meydanları yaptırmıştı), zafer kutlamalarını, baharda buzları kıran Neva'nın dirim gücünü anlatır. Bütün bunlarda lirik bir sevecenlik, ama bir yandan

da belirli bir şişirme vardır; devlet kâtiplerinin ve resmi manzumelerin süslü tonundadır. 20. yüzyıl okurları retoriğe güvenmeme eğilimindedir ve bu şiiri bir bütün olarak aldığımızda güvenmemek için birçok neden vardır elimizde. Ne var ki Puşkin'in –Petersburg geleneğini izleyen tüm ötekiler, hatta *Ekim*'deki Ayzenştayn gibi– her bir sözü yüreğinden kopup gelmektedir. Öyle ki, bu lirik kutsama bağlamında Petersburg'un tüm dehşeti açığa çıkar.

Puşkin'in şiire yaptığı gösterişli giriş bir çağrıyla son bulur: "Yücel, Petro'nun şehri ve Rusya gibi tüm gücünle yüksel; fethettiklerin seninle barıştı sonunda; Fin dalgaları unutsunlar eski nefretlerini ve güçsüz öfkeler bozmasın Petro'nun ebedi uykusunu." Başlarda bir övgü klişesi gibi görünenin aslında derin bir ironi olduğu çıkacaktır ortaya. Bunu izleyen anlatıda fethedilenlerin hiç de Petersburg'la barışmadıkları –dahası aslında hiç fethedilemedikleri– ve öfkelerinin de gereğinden çok güçlü olduğu, Petro'nun ruhunun rahat uyku yüzü göremediği anlaşılacaktır.

"Acılı bir çağ *idi*– anlatacağım." Öykü böyle başlar. Puşkin, acının artık bittiğini söylercesine geçmiş zamanı vurgular ama anlatılan öykü onu yalanlayacaktır. "Petrograd'ı bulutlar örtmüştü, Kasım ayı güz soğuğunu püskürtüyordu. Gürültülü dalgalar güzelim kıyılara çarparken huzursuz yatağında bir ölümcül hasta gibi dönüp duruyordu Neva. Vakit geçti ve karanlıktı; yağmur öfkeyle camlara vuruyor, hiddetli rüzgâr uluyarak esiyordu." Bu noktada, rüzgâr ve yağmurun arasından Puşkin'in kahramanı Yevgeni'nin çıkageldiğini görürüz. O Rus edebiyatında isimsiz kalabalıklardan gelen ilk kahramandır ve dünya edebiyatında da ilklerden biridir. "Kahramanmız ufak bir odada yatıp kalkar, orada burada çalışır"; devlet hizmetinde en alt dereceden küçük bir memurdur. Ailesinin belki bir zamanlar köklü bir sülaleden geldiğini söyler Puşkin. Ama bunun anıları, hatta düşleri bile silinip git-

miştir. "Ve böylece, evine geldi, paltosunu silkeledi; soyundu ve yatağına girdi; ama uyuyamadı uzun süre, huzur bozan düşünceler dönüp dolaşıyordu kafasında. Hangi düşünceler mi? Yoksulluğu; onurlu bağımsızlığı için çabalamak zorunda olması" –burada bir ironi var, zira nasıl onursuzca bağımlı olmaya zorlandığını göreceğiz– "Tanrı ona daha fazla akıl ve para vermiyordu; terfi etmesine daha iki yıl vardı; nehir kabarmıştı ve havalar bir türlü düzelmiyordu; köprüler su altında kalabilirdi ve Paraşa'sı onu özleyecekti.... Birden acı bir hüzne kapıldı; düşlemleri bir şairinkiler gibi uçup gitti."

Yevgeni kendisinden bile yoksul; şehrin en uzak, en korunaksız adacıklarından birinde yaşayan bir kıza aşıktır. Onu düşlediğinde arzularının ne kadar mütevazi ve sıradan olduğunu görürüz: "Evlenmek mi? Elbette, neden olmasın?... Kendime mütevazi bir hayat kurarım ve Paraşa'ya huzur sağlarım. Bir yatak, iki iskemle, bir tas lahana çorbası ve ben, yuvamın reisi. Daha ne isteyebilirim ki?... Yazın, Pazarları kırlarda gezmeye götürürüm Paraşa'yı; munis ve müşfik olurum; bana rahat bir iş verirler; Paraşa evi çekip çevirir, çocukları büyütür... Ve böyle yaşayıp gideriz ölene dek; elele gömülürüz torunlarımız tarafından." Düşleri acınası ölçüde sınırlıdır; yine de, ne kadar küçük olsalar da şehrin tepesine inmek üzere olan gerçeklikle köklü ve trajik biçimde çatışacaklardır.

"Gece boyu Neva denize ulaşmak için kıvrandı durdu; ama hırs tüketti onu, daha fazla karşı duramadı." Finlandiya Körfezinden, Baltık'tan esen rüzgârlar Neva'yı geri çevirip şehrin üstüne sürerler. Nehir "kudurmuşçasına, kaynayarak geri döndü; adacıkları kapladı, şiddetlendikçe şiddetlendi; şahlandı ve kükredi; bir kazan gibi kaynadı, buhar püskürttü; deliye dönüp şehrin üstüne düştü sonunda." Puşkin'in anlatımı felaket ve yıkım ögeleriyle doludur. İngilizcede bir tek Milton yazabilir bu tonda. "Her şey kaçıştı önünden –her şey terkedildi– ve şimdi dalgalar sokakları yarıyordu..."

"Bir tufan! Bir kasırga! Dalgalar, vahşi hayvanlar gibi tırmandı pencerelere. Tekneler sürüklenip koca gövdeleriyle camlara bindirdi. Köprüler sele kapılıp sürüklendi; evlerin parçaları, tahtalar, çatılar, elisıkı tacirlerin malları, yoksulların harap kulübeleri, mezarlıklardaki tabutlar, suda sürüklendi – bütün bunlar kapladı şehri."

"İnsanlar Tanrının gazabını görüyor ve infazı bekliyorlar. Her şey mahvoldu: ne bir çatı ne yiyecek bir şey! Ne zaman sona erecek bu?" Petro'nun irade-i şahanelerinin boyun eğdirdiğini sandığı, fethederek üzerinde Petersburg'u kurduğu elementler öç almışlardır. Puşkin'in burada kullandığı imgeler bakış açısında köklü bir değişikliği gösterir. Halkın dili –dinsel, hurafelerle dolu, her işte şer alametleri görmeye alışık, son hüküm ve kıyamet korkusuna kapılmış dili– o anda hakikatleri, Petersburg'un başına bunları getiren yöneticilerin seküler, akılcı dilinden daha iyi ifade etmektedir.

Yöneticiler nerededir şimdi? "Son Çar [I. Aleksander] utkuyla hüküm sürdü bu korkunç yıllarda." Böylesi bir zamanda imparatorluğun utkusundan söz etmek ironik, hatta kinayeli gelebilir. Ama Puşkin'in Çarın utkusuna gerçekten inandığını unutacak olursak, bu utkunun boşluğunu ve çaresizliğini hissedişindeki gücü farkedemeyiz. "[Aleksander] üzgündü, şaşkına dönmüştü şimdi ve balkona koşup seslendi: 'Çarlara bahşedilmemiştir havaya, toprağa, suya hükmetmek; Tanrıya aittir onlar." Burası apaçıktır. Ama bu apaçık hakikati sinir bozucu kılan şudur: Petersburg'un varlığı bile tek başına Çarların toprağı, havayı ve suyu kontrol *edebildiklerini* kanıtlamaktadır. "Hüzünlü, yaşlı gözlerle seyretti bütün bu eziyeti. Büyük meydanlar birer göl olmuştu ve sokaklardan nehirler akıyordu. Saray batan bir adacık gibiydi." Burada, kolayca gözden kaçabilecek denli hızla gelip geçen bir imgede, gelecek doksan yıl boyunca, 1917'deki devrimlere kadar St. Petersburg'un sürdüreceği siyasal hayatın billurlaştığını

görüyoruz: İmparatorluk sarayı, çevresinde şiddetle kabaran şehirden kopuk bir ada olmuştur.

Bu noktada, yine Yevgeni'yi görürüz. Petro Meydanında –Falconet'in *Bronz Süvari*'sinin durduğu Senato Meydanı'nda– suyun kenarında. Bir aslan heykelinin tepesine tırmanmıştır, "kollarıyla sımsıkı sarılmış, kaskatı, ölüm solgunluğunda." Neden oradadır? "Kendisi için değildi, zavallıcığın korkusu. Suların nasıl azgınca kabararak ayaklarının dibine dek yükseldiğini, uluyup duran rüzgârın şapkasını alıp götürdüğünü farketmemişti. Gözleri, çaresizce uzaklara çevriliydi. *Orada* dalgalar şahlanıyor ve kabarıyor, korkunç bir derinlikten yükselen dağlar gibi kırık dökük eşyalar çarpışıyordu.... Ve orada– Tanrım! Tanrım!– dalgaların uzandığı yerde, Körfezin tam kıyısında –boyasız çiftlikler, söğütler, küçük salaş ev– ve onlar, dul kadınla kızı, *orada*– sevgili Paraşası, tüm umudu... Yoksa bir düş müydü gördüğü? Yoksa bir hiçlik mi hayatımız, bir düş kadar boş mu? Yazgının insana oynadığı bir oyun mu?"

Derken, Puşkin Yevgeni'nin çektiklerini bırakıp kent dekorundaki ironik görünüşünü anlatır. O bir Petersburg heykeli olmuştur. "Büyülenmiş gibi, mermere sımsıkı, kök salmışçasına yapışmış kıpırdayamıyordu! Etrafında akıp giden sudan başka hiçbir şey yoktu." Hiçbir şey yok denemez aslında: Yevgeni'nin tam karşısında, "sırtı ona dönük, taşkın Neva'nın yükseğinde sapasağlam, bronz atı üzerinde dimdik, kollarını açmış duruyordu put." Şiiri ve şehri başlatan tanrısal kişilik şimdi tanrının tam karşıtı, bir "put" olarak gösterilmektedir. Ama bu put kendi suretinde, insanlardan kurulu bir şehir yaratmış; onları Yevgeni gibi heykellere, umutsuzluk anıtlarına dönüştürmüştür.

Ertesi gün nehir, "hâlâ tüm zaferiyle acımasızca köpürüyor, sular hâlâ lanetle kaynıyor" olsa da insanların sokağa çıkabilecekleri ve Yevgeni'nin *Bronz Süvari* karşısında tünediği

yerden inmesine yetecek kadar çekilmiştir sular. Petersburglular hayatlarından arta kalan bölük pörçük parçaları toplamaya çalışırlarken, hâlâ öfkeden deli gibi olan Yevgeni bir tekne kiralayıp Paraşa'nın Körfez'in ağzındaki evine yollanır. Sürüklenen cesetler ve yıkıntılar arasından geçer, oraya varır, ama hiçbir şey yoktur –ne ev, ne bahçe çitleri, ne söğüt ağacı, ne insanlar– her şey sürüklenip gitmiştir.

"Ve kapkara bir hırsla dolu ağlar, inler; kendi kendine konuşur bağıra çağıra– birden, kafasını yumruklayarak, bir kahkaha koparır." Yevgeni aklını kaçırmıştır. Dalgaların kükreyişi ve rüzgârın iniltisi kulaklarından çıkmaz. "Acılı düşüncelere tutsak olup tek bir söz edemedi, oradan oraya dolandı durdu. Bir düşte yaşıyordu. Bir hafta, bir ay geçti– bir daha evine dönmedi." Dünya, Puşkin'in dediğine göre kısa sürede unutmuştur onu. "Gün boyu boş boş geziyor, geceleri doklarda uyuyordu. Partal giysileri yırtıldı, lime lime oldu." Çocuklar ona taş atar, arabacılar kırbaçlar; aldırmaz bile, içten gelen bir dehşete gömülmüştür. "Ve böyle sürdürdü sefil yaşantısını; ne hayvan ne de insan, ne o ne bu, yeryüzünde bir yeri yok, ama ruhu da göçmemiş daha."

Bu, yürek paralayıcı bir Romantik öykünün sonu olabilirdi – Wordsworth'un bir şiiri sözgelimi, ya da Hoffman'ın bir öyküsü. Ama Puşkin, Yevgeni'yi bir kenara bırakmak niyetinde değildir henüz. Bir akşam nereye gittiğine bakmadan dolaşırken, "birden durdu, yüzünü bir dehşet kapladı, etrafına bakınmaya başladı." Senato Meydanına gelmiştir tekrar: "ve tam önünde, taşlaşmış, kollarını açmış, karanlıkta dimdik, put duruyordu bakır atı üzerinde." Birden kendine gelir. Bu yeri biliyordur; "ve onu biliyordu, sonsuza dek kımıldamadan, hareketsiz, bakır kafası gecenin karanlığına gömülmüş onu – yazgısı bu şehri denizin kıyısında kurduran o, ta kendisi... ne kadar da acılı şimdi her şeyi kaplayan sisin içinde! hangi düşünce gücü var kafasının içinde! hangi güç? Ve orada içinde nasıl

bir ateş! Nereye koşuyorsun dört nala, mağrur at? Ve nereye basacaksın ayağını? Ey sen, gücüyle Yazgıya hükmeden! Sen değil miydin uçurumlardan aşıran Rusya'yı?

"Heykelin ayaklarının ucundaki zavallı adam, dünyanın yarısına hükmedenin yüzüne bakakalmıştı boş, deli gözlerle." Ama, birden, "Kanı kaynamaya başladı, yüreğini ateş bastı. Ayağa dikildi kibirli heykelin karşısında ve yumruklarını, dişlerini sıkarak, kara bir gücün tutsağı olmuşçasına: 'Pekala, mucizeler yaratan kurucu!' nefretle tısladı, 'Henüz hesaplaşmadık!'" Bu romantik çağın büyük, radikal anlarından biridir: ezilen sıradan insanın ruhundan fışkıran Prometeusvâri meydan okuma.

Ama Puşkin, bir Avrupalı romantik olduğu denli Rus gerçekçisidir de: 1820'lerin ve 1830'ların gerçek Rusyası'nda son sözü söyleyecek olanın Zeus olduğunu bilir: "Henüz hesaplaşmadık!– Ve kaçtı yüzgeri." Tek bir mısra, yoğun bir andan ibarettir hepsi: "Müthiş çar, ani bir hiddet ateşiyle, başını çevirir gibi oldu. Boş meydanda deli gibi kaçarken, gök gürlemesi gibi ağır nalların kaldırımda koşuşturduğunu duyuyordu ardından. Ve solgun mehtabın karanlığında bir kol uzandı, Bakır Süvari ardından geliyordu ve gece boyu Yevgeni nereye gitse, Bakır Süvarinin ayak sesleri bırakmadı peşini." Yevgeni'nin ilk başkaldırı anı son başkaldırı anı olacaktır. "Bir daha ne zaman o meydana düşse yolu, yüzü kararıyordu. Kalbinin akışını durdurmak istercesine elini göğsüne bastırıyor ve hızla uzaklaşıyordu oradan." Put onu sadece şehir merkezinden değil şehirden sürüp atar; en uzak adalara, sevgilisinin akıntıda sürüklendiği yerlere yollar. Öteki bahar orada bulurlar ölüsünü ve son bir iyilik olarak soğumuş cesedini gömerler oraya."

"Bronz Süvari"ye bu kadar yer ve zaman ayırdım; çünkü Petersburg'un tüm hayat öyküsü burada gibi geliyor bana, parlak biçimde billurlaşmış ve yoğunlaşmış bir halde. Şehrin

haşmet ve ihtişamının bir tasavvuru var burada ve şehrin üzerine kurulu olduğu deliliğin: doğanın emperyal irade tarafından evcilleştirilip hükmedileceği gibi delice bir fikrin– bir tasavvuru; bir afetle ortaya çıkan doğanın öç alarak bu ihtişamı yerle bir etmesi, hayatları ve umutları yıkması; devlerin savaşında, ateş hattının ortasında kala kala Petersburg'un sıradan insanlarının çaresizlik ve dehşeti; Petersburg'un sıradan insanı olarak hükümet dairesinde çalışan memurun, eğitimli proleterin– belki de Nietzsche'nin "yersiz yurtsuz devlet göçebeleri (memurlar vb.)"nin ilkin oynadığı özel rol; tüm şehre merkezden hükmeden Petersburg'un insan tanrısının gerçekte bir put olduğunun ilan edilişi; tanrı putun karşısına dikilip, hesaplaşmak istemeyi göze alan sıradan insanın cesareti; ilk karşı çıkış eyleminin sonuçsuz kalması; Petersburg'un hakim güçlerinin tüm meydan okumaları ve meydan okuyanları altetme gücü; putun tebâsının zihinlerinde bedene bürünmesi, gece onları kovalayan görünmez bir polis gibi akıllarını yitirene dek peşlerini bırakmaması, şehrin diplerinde ve hükümran zirvelerinde deliliğe uygun bir delilik yaratması gibi garip ve adeta büyüsel gücü; Petro'nun tahttaki varislerinin de çaresiz ve güçsüz oluşları; saraylarının, çevresini saran şehirden umutsuzca koparılmış bir adacık oluşu; ilk başkaldırı patlak verdikten çok sonra bile o karşı çıkışın, ne kadar belli belirsiz de olsa Senato Meydanında hâlâ yankılanması– "Henüz hesaplaşmadık!"

Puşkin'in şiiri, Yevgeni'den hemen bir yıl sonra kısa bir an için Senato Meydanına çıkacak olan Aralıkçıların yenilgisi ve şehadetini de anlatmaktadır. Ama "Bronz Süvari" onların da ötesine gider; şehrin derinliklerine, Aralıkçıların göremediği yoksul kitlelerin yaşamlarına ulaşır. Petersburg'un sıradan insanları gelecek kuşaklarda yavaş yavaş kendi varlıklarını hissettirmek, şehrin büyük meydanlarını ve yapılarını kendilerine ait kılmak için yollar bulacaklardır. Ama şimdilik geri çe-

kilecek, gözden kaybolacaklar: Dostoyevski'nin 1860'larda kullandığı imgeyle yeraltına inecekler. Böylece Petersburg, kamusal hayatı olmayan bir kamusal alan paradoksunu yaşatmayı sürdürecektir.

I. Nikolas devrinde Petersburg: Saraya karşı bulvar

Aralıkçıların ezilmesiyle başlayıp Sivastopol'daki askeri fiyaskoyla son bulan I. Nikolas'ın saltanatı (1825-1855) modern Rusya tarihinin en karanlık devirlerinden biridir. Nikolas'ın Rus tarihine yaptığı en kalıcı katkı, gizli Üçüncü Bölüm tarafından kontrol edilen ve Rusya'da hayatın her alanına sızabilen, Rusya'yı Avrupalıların muhayyilesinde bir "polis devletinin" en tipik örneği haline getiren bir siyasi polis örgütünü geliştirmek olmuştur. Ama Nikolas yönetiminin acımasız baskısı değildi tek sorun. Serfleri (nüfusun yaklaşık beşte dördü) inim inim inletmesi, her türlü kurtuluş umutlarını yoketmesiydi; onları korkunç bir zorbalıkla eziyordu (Nikolas'ın saltanatı sırasında altı yüzden fazla köylü ayaklanması oldu, en büyük başarılarından biri hemen hemen hepsini ve nasıl bastırıldıklarını ülkeden tamamen gizli tutabilmesiydi). Binlerce insanı gizli duruşmalarla, göstermelik bir yargılamaya bile gerek duymadan idama gönderiyordu (bunun en iyi örneklerinden biri, Dostoyevski'nin infaza otuz saniye kala bağışlanmasıydı); kat kat sansür düzenleri kurmuş, okulları ve üniversiteleri muhbirlerle doldurmuş, tüm eğitim sistemini fiilen felç etmiş, sonuçta tüm düşünce ve kültürü hapse, yeraltına ya da ülkenin dışına sürmüştü.

Burada ayırdedici olan baskı ya da bunun ölçeği değil –Rus devleti tebâsına her zaman acımasızca davranmıştı– fakat amacıdır. Büyük Petro, Avrupa'ya bir pencere açmak, Rusya'nın ilerlemesine ve gelişmesine giden yolu açmak için öldürüyor ve korku salıyordu; Nikolas ve polisiyse bu pencere-

yi kapatmak için baskı ve zorbalık uyguluyordu. Puşkin'in şiirine konu olan Çar ile şiiri yasaklayan Çar arasındaki fark, "mucizeler yaratan kurucu" ile bir polis arasındaki farktı. "Bronz Süvari" vatandaşlarını ileriye götürmek için didinirken, şimdiki yöneticiyse yalnızca onları ezmekle ilgilenir gibiydi. Nikolas'ın Petersburg'unda Puşkin'in Süvarisi de, memuru kadar yabancılaşmıştı.

Sürgünden yazan Aleksander Herzen, Nikolas rejiminin klasik tasvirlerini yapar. İşte tipik bir pasaj:

> Avrupalı olmayı bıraktı, ama Rus da olamadı... Sisteminde bir motor yoktu... her özgürlük çığlığını, her ilerleme düşüncesini kovuşturmak dışında hiçbir şey yapmadı... Saltanatı esnasında tek tek her kurumu etkiledi; her yere felç, ölüm unsurları yaydı.[7]

Herzen'in kullandığı motorsuz bir sistem imgesi, modern teknoloji ve sanayiden ödünç alınma bu imge, duruma çok uygundur. Petro'dan Büyük Katerina'ya kadar Çarların politikasının temel dayanaklarından biri devletin yüce menfaatleri uğruna, yani sisteme bir motor sağlamak amacıyla ekonomik ve endüstriyel büyümeyi gerçekleştirmek için sürdürülen merkantilist girişimler olmuştu. Nikolas yönetiminde bu politika bilinçli ve kesin olarak terkedildi. (1890'larda Kont Witte tarafından gerçekleştirilen gösterişli başarılara dek canlandırılmadı.) Nikolas ve nazırları hükümetin gerçekten de

---

7 Zikreden Michael Cherniavsky, *Tsar and People: Studies in Russian Myths* (Yale, 1961), 151-52. Bu kitap özellikle I. Nikolas dönemi hakkında çok aydınlatıcıdır. Herzen'in Nikolas'a yönelttiği parlak saldırı anılarında yeralır. *The Russian People and Socialism* buna benzer 19. yüzyılın en iyi politik retorik örneklerini sunan birçok pasajı içermektedir. Nikolas'ın son yıllarında artan zulüm baskı politikasının nihai fiyaskosu hakkında bkz. Isaiah Berlin'in klasik denemeleri, "Russia and 1848" (1948) ile "The Birth of the Russian Intelligentsia" (1954). Her ikisi de *Russian Thinkers* (Viking, 1978) adlı kitabında yayınlanmıştır. 1-21, 114-35. Ayrıca, Sydney Monas, *The Third Section: Police and Society in Russia Under Nicholas I* (Harvard, 1961).

ekonomik gelişmeyi kösteklemesi gerektiğine inanıyorlardı. Çünkü ekonomik ilerleme siyasal reform talepleri ve inisiyatifi kendi ellerine alabilecek yeni sınıflar –bir burjuvazi, bir sanayi proletaryası– doğurabilirdi. I. Aleksander'ın umut vaadeden ilk yıllarından beri yönetici çevreler farketmişlerdi ki, serflik –nüfusun büyük çoğunluğunu toprağa ve efendilerine bağlı tuttuğu, toprak sahiplerinin mülklerini modernleştirmeye teşvik etmediği (hatta modernleştirmedikleri için ödüllendirdiği) ve özgür, dolaşan bir sanayi işgücünün oluşmasını engellediği için– ülkenin ekonomik gelişmesini kösteklevyen başlıca güçtü. Nikolas'ın serfliğin kutsallığı üzerinde ısrar etmesi Rusya'nın ekonomik gelişmesinin, tam da Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri ekonomileri kalkışa geçip ileri fırlarken, yerinde saymasına yol açıyordu. Böylece ülkenin görece gerikalmışlığı Nikolas devrinde dikkate değer ölçüde arttı. Hükümetin anıtsal kendiyle barışıklığını sarsmak için büyük bir askeri felaket gerekti. Ancak Sivastopol'daki felaketten, askeri olduğu kadar siyasal ve ekonomik olan bu felaketten sonradır ki, Rusya'nın gerikalmışlığının resmi kutsanışı bir son buldu.[8]

Azgelişmişliğin siyasi ve insanî bedelleri, Moskovalı aristokrat Çadayef'den Petersburg avamından Belinski'ye kadar birbirinden çok farklı düşünürlerce malumdu. Her ikisi de Rusya'ya en gerekli olan şeyin Batı penceresini yeniden açacak yeni bir Büyük Petro olduğunu söylüyorlardı. Ama Ça-

8 Alexander Gerschenkron, "Agrarian Policies and Industrialization: Russia 1861-1917", *Cambridge Economic History of Europe* (Cambridge, 1966), 706-800; devletin modernleşme karşısındaki korkuları ve direnişi hakkında 708-11. Ayrıca, aynı kitap içinde, Roger Portal, "The Industrialization of Russia", 801-72; 1861 öncesi duraklama, gerileme ve görece gerilik hakkında 802-10. Ayrıca Gerschenkron'un daha önce yazdığı, daha kısa ve yoğun, muhtemelen daha yetkin incelemesi, "Russia: Patterns and Problems of Economic Development, 1861-1958", *Economic Backwardness in Historical Perspective* (1962; Praeger, 1965), 119-51.

dayef'in deli olduğu resmen ilan edildi ve yıllarca evinde gözetim altında tutuldu. Belinski'ye gelince, "onu kalede çürümeye bırakmalıydık," diyordu gizli polis şeflerinden biri pişmanlıkla, genç adamın 1848'de veremden ölmesinin ardından. Dahası, Belinski'nin gelişme üzerine görüşleri –"orta sınıfı olmayan ülkeler ebediyen sıradanlığa mahkumdurlar"; "Rusya'da iç medenileşme süreci Rus zadegânları kendilerini burjuvaziye dönüştürmedikçe başlayamaz"– radikal muhalefet içinde bile azınlıktaydı. Nikolas zamanının radikal, sosyalist eğilimli ve Batı yanlısı düşünürleri bile hükümetin önyargılarının çoğunu paylaşıyorlardı: tarımcılık, köy komünal geleneklerinin yüceltilmesi, burjuvazi ve sanayiye karşı nefret. Herzen, "Tanrı, Rusya'yı burjuvaziden korusun!" derken farkında olmadan sistemin bir motora kavuşmaması için dua ediyordu.[9]

Nikolas rejiminde Petersburg garip, tuhaf, hayali bir mekân olarak bir daha asla kaybetmeyeceği bir ün kazandı. Bu nitelikler, bu dönemde en akılda kalıcı biçimde Gogol ve Dostoyevski tarafından hikâye edildi. Örneğin 1848'de, "Zayıf Bir Kalp" başlığını taşıyan kısa bir öyküde Dostoyevski şöyle diyordu:

> Viborg yakasından evime koştuğum bir kışı, bir Ocak akşamını hatırlıyorum. O zamanlar daha çok gençtim. Neva'ya vardığımda bir an durdum ve nehir boyunca uzanan, dumanlı ufukta ölmekte olan güneşin batışından kalma son morluğun da birden sise dönüştüğü, puslu, donuk solgun manzaraya bir göz attım. Gece şehrin üzerine çökmüştü. ... Yorgun atlar-

9 Gerschenkron, "Economic Development in Russian Intellectual History of the 19th Century", *Economic Backwardness*, 152-97. Bu deneme Rusya'nın Altın Çağının hemen hemen tüm yazar ve düşünürleri hakkında hükümler içermektedir, 165-69. Ayrıca bkz. Isaiah Berlin'in *Russian Thinkers*'da yer alan Herzen ve Belinski üzerine denemeleri.

dan, koşuşan insanlardan donmuş buhar çıkıyordu. Gergin hava en küçük seste bile titreşiyor ve her iki yakadaki çatılardan dev gibi duman sütunu yükseliyor; soğuk göğü dolduruyor, yolda bükülüyor, sarılıyor ve dağılıyordu. Sanki eski binaların üstünde yeni binalar yükseliyor, havada yeni bir şehir oluşuyordu.... Güçlüsü, zayıfıyla bütün sakinleri, konutları, yoksulların barınakları, şaşaalı konaklarıyla tüm bu dünya bu alacakaranlık anında fantastik, büyülü bir görünüme, biraz sonra apansızın yokolup koyu mavi gökyüzüne doğru bir buhar halinde uçuverecek bir rüyaya benziyordu.[10]

Petersburg'un bir yüzyıl boyu süregiden, görkem ve yüceliği puslu havasında buharlaşıp uçan bir serap, bir hayalet şehir kimliğinin evrimini inceleyeceğiz. Burada belirtmek istediğim, Nikolas rejiminin siyasal ve kültürel atmosferinde hayalet simgeselliğinin efsunlu anlam taşıyor oluşudur. Bizatihi varlığıyla Rusya'nın dinamizmi ve modern olma kararının simgesi olan bu şehir, şimdi motorsuz bir sistem olmakla gururlanan bir sistemin tepesinde buluyordu kendini. Bronz Süvari'nin halefleri eğerin üstünde uyuyakalmışlardı. Dizginlere sımsıkı asılınıyor, ama yerinden bile kıpırdamıyordu. Atlı binici büyük, ölü bir ağırlığın durağan dengesindeydi. Nikolas'ın Petersburg'unda, Petro'nun tehlikeli fakat dinamik ruhu şehri tekinsiz kılmaya yetse de onu canlandıracak gücü olmayan bir heyulaya, bir hayalete dönüşmüştü. Bu durumda Petersburg'un da, modern hayalet şehrin bir arketipi halini almasında şaşılacak bir yan yoktu. İronik biçimde, Niko-

10 Zikreden Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, 149-50; bkz. 5. bölümün tümü, "The Most Fantastic City", 137-51. Dostoyevski'nin Petersburg'u bir hayalet ya da hayal şehir olarak canlandırdığı yazılarından en bilineni *Beyaz Geceler*'dir (1848). Fanger, Dostoyevski'nin bu temasının derininde yatan edebi ve popüler gelenekler konusunda mükemmel bir kaynaktır.

las'ın siyasetinden –dayatılmış modernleşmenin biçim ve simgeleri ortasında dayatılmış bir gerilik siyaseti– doğan tutarsızlıklar Petersburg'u, "azgelişmişlğin modernizmi" olarak adlandıracağımız ayırdedici biçimde tuhaf bir modernizm biçiminin kaynağı ve ilhamı yaptı.

Nikolas devrinde devlet uyuklarken, modernliğin koordinatları ve sahnesi Neva boyunca uzanan şehir merkezinin muazzam meydanlarından, hükümet binaları ve anıtların oluşturduğu görkemli yığından Nevski Bulvarına kaydı. Nevski, şehre biçim veren Amirallik Meydanından açılıp dışa doğru uzanan üç büyük caddeden biriydi. Her zaman Petersburg'un ana yollarından biri olmuştu. 19. yüzyılın başlarında, Aleksander'm saltanatı sırasındaysa Nevski, önde gelen bazı neo klasik mimarlar tarafından adeta baştan aşağı yeniden inşa edildi. 1820'lerin sonunda, yeni biçimi belirdikçe diğer rakip caddelerden (Voznesenski Bulvarı ve Gorohovaya Sokağı) kesin biçimde ayırdedilir ve kendi başına bir kentsel ortam addedilir oldu.[11] Şehrin en uzun, en geniş, en iyi aydınlanmış ve en düzgün sokağıydı. Amirallik Meydanından çıkıp düz bir hat oluşturarak, iki-üç çeyrek mil boyunca güneybatıya uzanıyordu. (Oradan da kıvrılıyor, daralıyor ve Aleksander Nevski Manastırına ulaşıyordu; ama bu kısım genellikle "Nevski"nin bir parçası olarak algılanmıştır ve bu bölümde incelenmeyecektir.) 1851'den sonra Rusya'nın başlıca modern enerji ve hareketlilik simgelerinden biri olan (ve elbette Tolstoy'un *Anna Karenina*'sında temel bir kişilik olarak yer alan) Moskova-Petersburg ekspresi garına varıyordu. Moika Nehri, Katerina ve Fontanka kanalları ile kesişiyordu; ona şehrin akıcı yaşamını sunarak uzun, hoş perspektifler kazandıran zarif köprülerle donatılmıştı.

---

11 Nevski'nin yeniden inşası hakkında Egorov, *Architectural Planning of St. Petersburg*, 104-08.

Sokağın iki yanında, çoğunlukla kendi başlarına meydanlar ve kamusal alan olarak inşa edilen görkemli binalar uzanıyordu: neo barok Kazanlı Meryem Ana katedrali; 1801'de deli Çar I. Paul'un kendi muhafızlarınca, oğlu Aleksander'ın tahta geçmesi için boğazlandığı rokoko tarzı Mihailovski sarayı; neo-klasik Aleksander Tiyatrosu; kendilerine ait bir kitaplık kuramayacak kadar yoksul entelektüellerce kuşaklar boyu çok sevilen Kamu Kütüphanesi; Gostini Dvor (ya da tabelasında yazdığı şekliyle Les Grands Boutiques), Rue de Rivoli ve Regent Street tarzında inşa edilmiş, ama Ruslarca uyarlanan çoğu Batılı prototipte olduğu gibi ölçek olarak orijinallerini kat be kat aşmış, vitrinli alışveriş yapılarından oluşan blok. Sokağın her mevkiinden (1806-10 arasında yeniden inşa edilen) Amirallik Kulesinin altın kubbe iğnesi görülebiliyor, göz kamaştırıyor, bakanların görüş açısını yönlendiriyor, şehre bir bütünlük hissi veriyor, yükselen güneş altın ibreyi aydınlattıkça imgelemi kışkırtıyor, gerçek kentsel mekânı büyülü bir düş manzarasına dönüştürüyordu.

Nevski Bulvarı birçok bakımdan ayırdedici ölçüde modern bir ortamdı. Birincisi sokağın düzlüğü, ferahlığı, uzunluğu, kaldırımların ve yolların iyi döşenişi hareket halindeki insanlar ve eşyalar için onu ideal bir araç, yeni yeni beliren hızlı ve ağır trafik için mükemmel bir geçit haline getiriyordu. 1860'larda Haussmann'ın Paris'e açığı bulvarlar gibi yeni birikmekte olan maddi ve insanî güçler için bir odak işlevi görüyordu: makadam ve asfalt, gaz ve elektrik ışığı, demiryolu, troleybüsler ve otomobiller, sinemalar ve kitle gösterileri. Ama, Petersburg çok daha iyi planlanıp tasarlandığından, Nevski Parisli muadillerinden tam bir kuşak evvel harekete geçmişti ve çok daha usulca, hiçbir eski mahalle ya da yaşamı sarmaksızın işliyordu.

İkincisi, Nevski modern kütlesel üretimin henüz ortaya çı-

karmakta olduğu yeni tüketim ekonomisinin harikalarını sergilemeye yarıyordu: Mobilya ve gümüş donanımlar, dokumalar ve giysiler, çizmeler ve kitaplar; her biri sokaktaki sayısız mağazada cazip bir şekilde sergileniyordu. Yabancı mallar –Fransız modası ve mobilyaları, İngiliz tekstili ve eyerler, Alman porselenleri ve saatleri– yanında yabancı stiller, yabancı insanlar, dışardaki dünyanın tüm o yasak çekiciliği de ortalığa dökülüyordu. 1830'lardan kalma, geçtiğimiz günlerde yeniden basılan bir dizi litograf Nevski'deki dükkân tabelalarının yarıdan fazlasının ya iki dilde ya da sırf İngilizce veya Fransızca olduğunu göstermektedir; pek azı sadece Rusçadır. Petersburg gibi uluslararası bir şehirde bile Nevski alışılmadık ölçüde kozmopolitti.[12] Dahası– ki bu Nikolas'ınki gibi baskıcı bir yönetimde önemlidir– Nevski, Petersburg'da devletin hakimiyetinde olmayan tek kamusal mekândı. Hükümet onu gözetim altında tutabiliyor, ama orada gerçekleşen etki ve etkileşimleri yaratamıyordu. Böylece Nevski toplumsal ve psişik güçlerin kendiliklerinden kaynaşabildiği bir tür özgür alan olmuştu.

Son olarak Nevski, Petersburg'da (hatta belki de tüm Rusya'da), köşkleri ve malikâneleri Amiralliğin ve Kışlık Sarayın yakınında sokakları süsleyen soylulardan, bulvarın son bulduğu, gar yakınındaki Znaniemski Meydanındaki salaş taver-

12 V. Sadovinkov, *Panorama of the Nevsky Prospect* (Leningrad, Pluto Press, 1976), İngilizce, Fransızca, Almanca ve Rusça metinler içermektedir. Bu olağanüstü dizi Nevski'yi sokak sokak, ev ev incelemektedir. Ancak Sadovinkov sokağın çeşitliliğini yakalamakla birlikte akışkanlık ve dinamizmini gözden kaçıran statik bir kompozisyon üslubuyla yazmıştır.

Nevski'nin Rusya ile Batının karşılaştığı arena olması, sokağın merkezi bir rol oynadığı bilinen ilk edebi eserin bir temasıdır: Prens Vladimir Odoyevski'nin 1833 tarihli kısa öyküsü, "A Tale of Why It Is Dangerous for Young Girls to Go Walking in a Group Along Nevsky prospect", çeviren Samuel Cioran, *Russian Litterature Triquarterly* 3 (bahar 1972), 89-96. Odoyevski'nin üslubu yarı satirik, yarı gerçeküstü –bu bakımdan Gogol'u etkilemiş olabilir– ama son derece geleneksel, muhafazakâr ve milliyetçidir.

nalara takılan yoksul zanaatkârlar, orospular, başıboş serseriler ve bohemlere kadar varolan her sınıfın bir araya geldiği tek yerdi. Nevski onları bir araya getiriyor, bir girdapta karıştırıyor, elde edebildikleri deneyim ve temaslarla öylece bırakıyordu onları. Petersburglular aşıktı Nevski'ye ve bıkmaksızın efsaneleştirdiler, çünkü onlar için azgelişmiş bir ülkenin yüreğinde modern dünyanın tüm göz kamaştırıcı vaatlerini sunuyordu.

Gogol: Gerçek ve gerçeküstü sokak

Nevski Bulvarına dair popüler mitoloji, ilk olarak Gogol tarafından, 1835'de yayımlanan harika öyküsü "Nevski Bulvarı"nda sanata döküldü. İngilizce konuşulan dünyada hemen hemen hiç bilinmeyen bu öykü,[13] esas olarak genç bir sanatçının romantik trajedisi ile genç bir askerin romantik farsını konu almaktadır. Onların öyküleri üzerinde birazdan duracağız. Ne var ki bizim amaçlarımız açısından daha ilginç ve daha önemli olan, kahramanlarının doğal yaşam ortamlarını ana hatlarıyla çizen Gogol'ün yazdığı giriştir. Bu çerçeve, bir karnaval çığırtkanının coşkusuyla bizleri sokakla tanıştıran anlatıcı tarafından çizilmektedir. Bu birkaç sayfada Gogol görünürde istemeden (hatta farkına bile varmadan) modern edebiyatın başlıca tarzlarından birini icat etmektedir: Sokağın bizzat bir kahraman olduğu, şehir sokak-

13 Esas olarak Beatrice Scott'un çevirisinden yararlandım (London: Lindsay Drummond, 1945). Ayrıca bkz. David Magarshack (Gogol, *Tales of Good and Evil*, Anchor, 1988) ve Donald Fanger'ın *Dostoevsky and Romantic Realism*, 108-12. sayfalardaki alıntıları. Fanger bu öykünün üstünlüğü ve önemini vurgulamakta ve yetkin bir inceleme sunmaktadır. Sovyet araştırmacı ve eleştirmen Leonid Grossman'ın eserinden yararlanarak Petersburg'un esrar ve romansını, şehrin "fantastik gerçekçilik"in doğal ortamı oluşunu harika bir şekilde göstermektedir. Ancak, Fanger'ın Petersburg romansı benim açığa çıkarmaya çalıştığım politik boyutu hesaba katmamaktadır.

larının romansı. Gogol'un anlatıcısı, bize soluk soluğa bir canlılıkla seslenir:

> Nevski Bulvarı ile hiçbir şey kıyaslanamaz, en azından Petersburg'da; çünkü bu şehrin her şeyidir o. Başkentin güzelliği!– ne muhteşem şeyler yapar bu sokak şimdi? Eminim, kentin en silik ve kalem efendisi bile yeryüzünün hiçbir nimetine değişmez Nevski'yi... ya hanımlar! Hanımlar için daha da büyük bir hazdır Nevski Bulvarı. Ama ondan haz duymayan var mı ki?

Bu sokağın neden öteki tüm sokaklardan ayrıldığını anlatmaya çalışır:

> İşiniz ne denli önemli olursa olsun, bu sokağa adımınızı attınız mı unutup gidersiniz onu. Burası insanların sırf zorunlu oldukları için ortaya çıktıkları, tüm St. Petersburg'u sarmış zorunluklar ve ticari çıkarlar yüzünden sürüklendikleri bir yer değildir. Nevski'de karşılaştığınız adam, açgözlülük ve çıkarcılığın tüm gelip geçenlere, araba ve faytona kurulanlara damgasını vurduğu Morskaya, Gorhovaya, Litenaya, Meşçanskaya ve diğer sokaklardakinden daha az bencildir sanki. Nevski, St. Petersburg'un ortak buluşma zemini, haberleşme hattıdır. Ne bir rehberde ne de danışma bürosunda bulunabilir Nevski'deki kadar doğru malumat. Her şeyi bilir Nevski Bulvarı!... Ne de hızlıdır burada, tek bir gün içinde ortaya çıkıveren *fantazmagorya*! Ne şekillere girer çıkar yirmidört saat içinde!

Bu sokağın ona kendine özgü kişiliğini veren asıl amacı toplumsallaştırmadır. İnsanlar buraya görmek ve görülmek, görüşlerini bir diğerine iletmek için gelirler, bayağı bir gayeyle, açgözlülükten ve rekabet hırsıyla değil, kendi başına bir amaç olarak. İletileri ve sokağın mesajı bir bütün olarak, ger-

çeklik ve fantazinin garip bir karışımıdır: Bir yandan, insanların kim olmak istediklerine dair fantazileri için bir dekor oluşturur. Öte yandan, insanların kim oldukları hakkında doğru bilgi sunar – şifresini çözebilmeleri için.

Nevski'nin toplumsallığında bazı paradokslar vardır. Bir yandan, insanları yüzyüze getirir; öte yandansa insanları öylesine bir hızla ve güçle geçip gitmek zorunda bırakır ki, birbirlerine yakından bakamazlar bile – birisi üzerinde odaklaşmaya kalmaz, görüntü kaybolur gider. Bu yüzden Nevski'nin sunduğu görünüş, daha çok insanların kendilerini parçalanmış biçimlerde ve göze çarpar özellikleriyle sunduğu bir görünümdür:

> Ne temizdir kaldırımlar ve ne kadar çok ayak izi kalmıştır üzerlerinde! Altında koca granitin çatlayacak gibi olduğu, emekli askerin sarsak, kirli çizmeleri; güneşe dönen bir günebakan gibi başını ışıl ışıl vitrinlere çeviren genç hanımın, bir duman kadar hafif, minyatür iskarpinleri; yüzeyi sertçe tırmalayan, umutlu genç zabitin sert adımları – her şeyin izi kalır üzerinde, güçlülüğün gücüyle ya da zayıflığın gücüyle.

Kaldırımın bakış açısından yazılmış gibi duran bu pasaj Nevski'nin insanlarını, onları oluşturan parçalara –burada ayaklara– ayırırsak görebileceğimizi ileri sürmektedir; bir yandan da yakından bakmayı bilirsek her bir özelliği bütünsel varlıklarının mikrokozmosu olarak kavrayabileceğimizi.

Gogol, sokağın yaşamında bir günün izini sürdükçe, bu parçalanmış görünüm büyük boyutlara varır. "Ne şekillere girer çıkar yirmidört saat içinde!" Gogol'un anlatıcısı usulca, şafaktan önce, şehrin de henüz yavaş yavaş aktığı bir anda anlatmaya başlar. Köylerden gelip şehrin devasa inşaat projelerinde çalışmaya giden tek tük köylüler vardır ve ocakları gece boyu durmayan fırınların kapılarında dikilen dilenciler.

Güneş doğarken hayat canlanmaya başlar: Dükkâncılar kepenklerini açar, mallar ortaya dökülür, yaşlı teyzeler sabah ayinine yollanır. Sokak usulca, önce işlerine koşuşturan memurlarla, sonra da amirlerinin faytonları ile kalabalıklaşır. Gün ilerledikçe ve Nevski her türden insanla dolup enerji ve hız kazandıkça Gogol'un anlatımı da hızlanır ve yoğunlaşır: Soluk soluğa, bir topluluktan ötekine atlar –yüksek memurlar, valinin karısıyla çocukları, aktörler, müzisyenler ve seyircileri, askerler, alışveriş yapan kadın ve erkekler, memurlar ve yabancı diplomatlar, rus devlet memurlarının bitmek bilmez kademeleri– bir ileri bir geri döner, sokağın delice ritmini kendi ritmine dönüştürür. Nihayet, akşama doğru, Bulvar doruk anlarına yaklaşırken modaya uygun ve moda olabilecek insanlarla dolar. Enerji öylesine yoğunlaşmıştır ki görünüm düzlemleri yarılır; insan biçimin birliği gerçeküstü parçalara ayrılır:

> Burada, olağanüstü bıyıklar göreceksiniz, ne kalem ne de fırçanın taklit edemeyeceği, her birine bir hayatın en güzel yılları hasredilmiş, gün boyu ve geceyarılarına dek ihtimam gösterilmiş bıyıklar; en iç bayıltıcı yağların akıtıldığı, en pahalı merhemlerle ovulmuş, gelen geçenin imrenerek baktığı bıyıklar... Burada binlerce çeşit hanım şapkaları, kostümler, mendiller göreceksiniz, parlak ve süslü, kimi zaman koca iki gün boyu sahiplerinin bıkmadığı... Sanki kelebeklerden oluşan bir deniz birdenbire çiçeklerden yükselivermiş, erkek kar böceklerinin tepesinde onları şaşkına çevirerek gezinmektedir. Burada,hiç düşleyemeyeceğiniz öylesine ince bileklerle karşılaşacaksınız ki, dikkatsiz bir soluğunuzla bu doğa ve sanat harikasını incitmekten korkacaksınız. Ve öyle hanım yenlerine rastlayacaksınız ki Nevski Bulvarında! Beyefendinin biri yetişip tut-

masa hanımı havalara uçuracak iki balona benzer kol yenleri. Burada en yüksek sanatın ürünü eşsiz tebessümlerle karşılaşacaksınız.

Böyle devam edip gider. Gogol'un çağdaşlarının böyle pasajları nasıl karşıladıklarını kestirmek zor; en azından yazı yoluyla pek bir şey söylemedikleri kesin. Yüzyılımızın perspektifinden ise bu yazı tekinsiz biraz: Nevski Bulvarı Gogol'u kendi zamanınızdan alıp bizimkine getiriyor sanki, kol yenleri üzerinde havalanan o hanım gibi. Joyce'un Ulysses'i, Döblin'in *Alexanderplatz*'ı, Berlin'i, kübik-fütürist şehir manzaraları, dadacı ve gerçeküstücü kurgu, Alman dışavurumcu sinema, Ayzenştayn ve Dziga Vertov, Parisli nouvelle vague hep bu noktadan yola çıkar; Gogol 20. yüzyılı kafasının içinde kurmaktadır sanki.

Gogol, şimdi de belki de edebiyatta ilk kez, modernliğe özgü tipik bir temayı sunmaktadır: şehrin gece vakti özel büyülü havası. "Ama, evler ve sokaklar üzerine karanlık çöküp de bekçi lambaları tek tek yakarak gezinmeye başladı mı, Nevski Bulvarı yeniden hayat bulur ve harekete geçer; lambaların her şeyi mucizevi, ayartıcı bir ışığa bürüdüğü o gizemli zaman başlar." Yaşlılar, evliler, doğru düzgün evleri olanlar sokaklardan çekilmiştir artık; Nevski, artık gençlere, heveslilere (ve Gogol hemen ekler), işlerinden en son ayrılan işçi sınıfına aittir. "Bu zamanlar bir gaye hisseder insan, ya da daha doğrusu gayeye benzer bir şey, tümüyle istek dışı bir şey. Herkes acele acele ve düzensiz gelip geçmeye başlar. Uzun gölgeler duvarlarda, kaldırımda ve neredeyse Polis Köprüsünün tepesinde titreşirler." Bu saatte Nevski daha bir gerçek ve daha bir gerçekdışı olur. Daha gerçek, çünkü sokaklar şimdi dolaysız ve yoğun gerçek ihtiyaçlarla canlanmıştır: Seks, para, aşk; bunlar havadaki istek dışı gaye akımlarıdır. Öte yandan bizzat bu arzuların derinliği ve yoğunluğu insan-

ların birbirlerini algılayışlarını, kendilerini sunuşlarını çarpıtır. Ben ve ötekiler büyülü ışıkta büyütülür, ama ihtişamları duvarlardaki gölgeler kadar titrek ve temelsizdir.

Bu ana kadar Gogol'un bakışı yukarıdan ve panoramiktir. Şimdiyse öykülerini nakledeceği iki genç adam üzerinde odaklaşır: Pişkarev, bir sanatkâr, ve Pirogov, bir zabit. Bu birbirinden çok farklı iki yoldaş, bulvarda gezinirken gözleri aynı anda geçen iki kıza takılır. Ayrılır ve ters yönlere, Nevski'den sapan karanlık ara sokaklara dalarlar hayallerindeki kızların peşinden. Gogol de onları izlerken girişindeki gerçeküstü canlılıktan 19. yüzyıl romantik gerçekçiliğine, Balzac, Dickens ve Puşkin'e özgü gerçek insanlara, onların hayatlarına yönelik, geleneksel olarak daha tutarlı bir damara atlar.

Teğmen Pirogov büyük bir komik yaratı, bayağı bir kurumlanma ve böbürlenme anıtıdır – cinsel, sınıfsal, ulusal bir anıt. Adı da Rusçada bir lakap olmuştur. Pirogov, Nevski'de gördüğü kızı özlerken kendini Alman zanaatkârların mahallesinde bulur: Kızın Swabyalı bir metal işçisinin karısı olduğu ortaya çıkar. Burası, Nevski'nin sergilediği ve Rus zabitan sınıfının memnuniyetle tükettiği malları üreten Batılıların dünyasıdır. Aslında bu, yabancıların Petersburg ve Rusya'nın ekonomisi için taşıdığı önem, ülkenin yetersizliği ve içteki zayıflığının bir göstergesidir. Ama Pirogov'un haberi yoktur bunlardan. Yabancılara, şeflerden alıştığı gibi davranır. Başlarda kadının kocası Schiller'in, kadına asılmasına neden sinirlendiğini anlayamaz bir türlü: Ne de olsa bir Rus zabiti değil midir o? Schiller ve arkadaşı ayakkabı tamircisi Hoffmann, etkilenmemişlerdir bile ondan: Ülkelerinde kalmış olsalar belki kendilerinin de birer zabit olacaklarını söylerler. Derken, Pirogov adama bir sipariş verir. Bir yandan bu ona gelip gitmek için bir mazeret sağlayacaktır; hem de bu siparişi bir tür rüşvet, adamın başka tarafa bakması için bir teşvik olarak düşünmektedir. Pirogov, Bayan Schiller ile bir buluş-

ma ayarlar. Geldiğindeyse Schiller ve Hoffmann onu gafil avlar, kıskıvrak yakalar ve kapı dışarı ederler. Zabit şaşkına dönmüştür:

> Pigorov'un hiddet ve şiddetinin bir eşi daha yoktu. Bu hakareti düşünmek bile deliye döndürüyordu onu. Sibirya ve kırbaç bile ufak bir cezaydı Schiller için. Evine koşturup üstünü değişmek ve doğru çıkıp bu Alman işçinin isyanını bire bin katıp rapor etmek üzere yola koyuldu. Genel Kurmay Başkanına bir dilekçe yazmalıydı...
>
> Ama, hepsi, birden garip bir şekilde bitiverdi: eve giderken bir tatlıcıya girdi, iki porsiyon pasta yedi, Kuzey Arısı'na bir göz gezdirdi ve gazaptan biraz olsun arınmış bir zihinle çıktı oradan. Üstelik soğuk gece biraz daha Nevski Bulvarında gezinmeye kışkırtıyordu onu.

Zafer peşinde koşarken aşağılanmıştır. Ama yenilgisinden hiçbir şey öğrenemeyecek, hatta anlamaya bile çalışmayacak kadar hödüktür. Birkaç dakika geçmeden Pigorov olan biteni unutuvermiştir; Bulvarda şen şakrak, bu kez kimi elde edeceğini düşünerek gezinir. Sivastopol yolunda karanlığa karışıp ortadan kaybolur. 1917'ye değin Rusya'yı yöneten sınıfın tipik bir temsilcisidir o.

Çok daha karmaşık bir kişilik olan Pişkarev, Gogol'un yapıtlarının tümünde tam anlamıyla tek trajik karakter ve Gogol'un en çok yakınlık duyduğu karakter olarak nitelenebilir. Zabit sarışının peşinden koşarken sanatçı olan arkadaşı, gördüğü esmer kadına aşık olur. Pişkarev değerli bir hanımefendi olarak düşler onu ve ona yaklaşmak için yanıp tutuşur. Bunu yapabildiğindeyse onun aslında bir orospu olduğunu anlar – hem de sığ ve sahtekârdır. Pigorov, bunu anında farkederdi elbette; ama güzelliğe aşık olan Pişkarev, güzelliğin bir maske ve bir meta olduğunu anlayacak hayat deneyimi ve

görmüş geçirmişlikten yoksundur. (Aynı şekilde anlatıcı, onun kendi resimlerinden bile birer meta olarak yararlanamadığını söyler bize. İnsanların resimlerindeki güzelliği görmesinden öylesine haz duyar ki, onları piyasa değerlerinin çok altında elden çıkarır.) Genç ressam ilk şaşkınlığından kurtulur ve kızı çaresiz bir kurban gibi görür: Onu kurtarmaya, aşkıyla esin vermeye, yoksul ama onurlu, sanat ve aşka duyarlı bir yaşam sürecekleri yuvasına götürmeye karar verir. Bir kez daha cesaretini toplar, kıza yaklaşır ve hislerini açıklar; tabii ki bir kez daha kahkahayı basar kız. Aslında hangisine güleceğine bile bilememektedir– sanat düşüncesine mi yoksa dürüst çalışma fikrine mi? Şu anda ressamın kızdan daha çok kurtarılmaya muhtaç olduğunu görürüz. Düşleriyle çevresini sarmış gerçek hayat arasındaki boşlukta parçalanan bu "Petersburg düşçüsü" her ikisine de tutunamaz. Resmi bırakır, kendini afyonun hayallerine teslim eder? Sonra müptela olur ve nihayet odasına kapanıp kendi boğazını keser.

Sanatçının trajedisiyle zabitin farsından çıkarılacak kıssalar nelerdir? Bir tanesini anlatıcı öykünün sonunda verir: "Aman sakın güvenmeyin Nevski Bulvarı'na!" Ama ironi içinde ironi vardır burada. "Ne zaman orada yürüsem pelerinime sımsıkı sarınır ve karşılaştığım nesnelere bakmamaya çalışırım." Buradaki ironi şu ki, anlatıcı en az elli sayfadır nesnelere bakmak ve onları bizim gözlerimizin önüne sermek dışında hiçbir şey yapmamaktadır. Bu minvalde, görünüşte yadsıyarak sona erdirir öyküyü. "Vitrinlere bakmayınız, sergiledikleri incik boncuk güzeldir güzel olmasına ama ayartmalarla doludur." Ayartmalar, elbette öykünün tümü onlar üzerinedir. "Hanımları düşünürsünüz... ama en az da hanımlara güveniniz. Tanrı korusun sizleri, hanımların şapkalarının siperleri altına bir bakmaktan. Bir hanımın pelerini ne kadar ayartıcı dalgalanırsa dalgalansın, hiçbir nedenle merakımın onu izlemesine izin vermem. Ve Tanrı aşkına, lam-

balardan uzak durun! Geçip gidin olabildiğince çabuk!" Neden mi? Hikâye bunu anlatarak son bulur:

> Hep yalan söyler Nevski Bulvarı, ama gecenin kalm kütlesi üstüne düşüp de evlerin sarı ve ak duvarlarını ortaya çıkarmaya, tüm şehir gürleyip ışıldamaya, sayısız fayton sokakları arşınlamaya, arabacılar atlarına bağırmaya ve şeytanın ta kendisi her bir şeyi gerçekdışı ışık altında gözler önüne sermek için lambaları yakmaya başladı mı, daha da çok yalan söyler.

Bu sonuç bölümünü uzun uzun alıntıladım, çünkü anlatıcının ardındaki yazar Gogol'un okuyucuları ile nasıl akıllara durgunluk verecek şekilde oynadığını gösteriyor. Yazar Nevski'ye duyduğu aşkı yadsır gibi yaparak sokağın sahte cazibesini kötülerken bile onu en çekici şekilde sunuyor. Anlatıcı ne söylediğinin, ne yaptığının farkında değil gibi görünse de yazarın farkında olduğu apaçık. Gerçekten de bu ikircikli ironi modern şehre karşı takınılan en belirgin tavırlardan biri olacaktır daha sonraları. Edebiyatta, popüler kültürde, gündelik sohbetlerimizde tekrar tekrar duyacağız bunlara benzer sözleri. Konuşan şehri ne kadar lanetlerse, onu bir o kadar canlı gözler önünde canlandıracak, onu daha da cazip kılacaktır. Kendisini ondan ayrı tutmak için uğraştıkça onunla daha derinden özdeşleşecek, onsuz yaşayamayacağı ortaya çıkacaktır. Gogol'un Nevski'yi aşağılaması da işte böyle bir "pelerinime sıkı sıkı sarılırım"dır; bir tebdil-i kıyafet, bir gizlenmedir. Ama maskesinin ardından, baştan çıkmışçasına gözetlediği bellidir.

Sokakla sanatçıyı birbirine bağlayan, her şeyden önce düşlerdir. "Aman, sakın güvenmeyin Nevski'ye... Bir düştür altı üstü." Böyle der anlatıcı, Pişkarev'in düşleri yüzünden mahvoluşunu gösterdikten sonra. Yine de Gogol'un gösterdiği gibi düşler, sanatçının ölümü kadar yaşamının da itici gücü-

dür. Tipik bir Gogol tarzı kıvırtmayla belli edilir bu: "Bu genç adam bizler arasında pek garip kaçan ve düşlerimizde gördüğümüz bir yüz ne kadar gerçek yaşama aitse, o derecede St. Petersburg'a ait bir sınıfa mensuptu... Bir sanatçıydı o." Bu cümlenin retorik havası Petersburglu sanatçıyı aşağılar gibidir. Oysa gerçekte, anlayan için çok daha yükseklere çıkarır onu: Sanatçının şehirle ilişkisi "düşlerde gördüğümüz bir yüz"ü temsil ediyor, hatta kişileştiriyor. Bu durumda Nevski Bulvarı, Petersburg'un düş sokağı olarak sanatçının sadece doğal ortamı değil, aynı zamanda makrokozmik ölçekte onun çalışma arkadaşı haline geliyor. Sanatçı, sokağın zaman ve mekân içerisinde insan malzemesiyle gerçekleştirdiği kollektif düşleri boya ve tuvalle –ya da basılı sayfa üzerindeki sözlerle– ifade eder. Dolayısıyla Pikarev'in hatası Bulvarda gezinmek değil, Bulvar'm dışına çıkmaktı. Nevski'nin ışıltılı düş hayatını ara sokakların karanlık ve dünyevi gerçek hayatıyla karıştırmaktır onun asıl hatası.

Sanatçıyla Bulvar arasındaki yakınlık Pişkarev'i kucakladığı kadar Gogol'u da kucaklar. Sokağa o ışıltısını veren kollektif düş hayatı, onun imgeleminin de en önemli kaynaklarından biridir. Gogol öykünün son cümlesinde sokağın tekinsiz, fakat baştan çıkarıcı ışığını şeytana atfederken oyun oynuyor aslında; ama bu imgeyi harfi harfine kabullenip bu şeytanı reddetmeye ve bu ışıktan kaçmaya kalktığında kendi yalan gücünü de tüketeceği apaçık. Onyedi yıl sonra, Nevski'den bambaşka ve uzak bir dünyada –Rusya'nın geleneksel kutsal şehri ve Petersburg'un antitezi Moskova'da– tam da bunu yapacak Gogol. Dolandırıcı ve fanatik bir din adamının etkisiyle kendisinin de dahil tüm edebiyatın, şeytan tarafından esinlendiğine inanmaya başlayacak. O zaman da kendisi için en az Pişkarev için yazdığı denli acılı bir son yaratacak: *Ölü Canlar*'ın tamamlanmamış ikinci ve üçüncü kısmının elyazmalarını yakacak ve sonra

da ölene kadar aç kalacak.[14]

Gogol'un öyküsünde başlıca sorunlardan biri, girişle onu izleyen iki anlatı arasındaki ilişkidir. Pişkarev ile Pirogov'un öyküleri 19. yüzyıl gerçekçiliğinin diliyle sunuluyor; berrak çizilmiş karakterler, anlaşılır ve tutarlı şeyler yapıyorlar. Giriş ise Gogol'un çağından çok 20. yüzyıl üslubuna yakın, ustaca dağıtılmış gerçeküstü bir montajdır. İki lisan ve deneyim arasındaki bağlantı (ve bağlantısızlık) modern şehir hayatının mekânsal olarak birbirine bitişik, fakat tinsel bakımdan ayrı iki veçhesiyle ilgili olabilir. Petersburgluların gündelik hayatlarını yaşadığı ara sokaklarda yapı ve bütünlüğün, zaman ve mekânın, komedi ve trajedinin normal kuralları geçerlidir. Nevski'deyse bu kurallar askıya alınıyor; normal görüş düzlemleri, normal deneyim sınırları parçalanıyor; insanlar yeni bir zaman, mekân ve olanak çerçevesine giriyorlar. Sözgelimi "Nevski Bulvarı"ndaki çarpıcı biçimde modern anlardan birini ele alalım (bu Nabokov'un çevirisi ve en sevdiği pasajdır): Pişkarev'le göz göze gelen kız ona dönüp gülümser.

> Kaldırım ayaklarının altında kayıyordu, faytonlar ve dört nala koşturan atları hareketsiz kalakaldılar; köprü açıldı ve tam ortasından koptu, bir ev başaşağı döndü, bir nöbetçi kulübesi ona doğru yuvarlandı, nöbetçinin kasaturası bir dükkân tabelasının yaldızlı harfleri ve üzerine resmedilmiş bir makasla birlikte sanki gözbebeğine saplanacakmış gibi üzerine gelmeye başladı.

Bu başdöndürücü, korkutucu deneyim, kübist bir resimden bir an ya da düş kurdurucu bir ilacın etkisidir sanki. Na-

---

14 Gogol'un son eyleminin mükemmel bir değerlendirmesi için bkz. Nabokov, *Nikolai Gogol* (New Directions, 1944), Bölüm 1. Nabokov, "Nevski Bulvarı"nı da, kuşkusuz, parlak bir biçimde incelemekte, ancak muhayyel görünümle gerçek mekân arasındaki bağlantıları gözden kaçırmaktadır.

bokov, tüm toplumsal ve deneysel sınırların ötesinde bir sanatsal görü ve gerçek bir uçuş olarak niteler bunu. Bense tam tersine, bunun tam da Nevski Bulvarı'ndan beklenen şey olduğunu ileri süreceğim: Pişkarev bunun için gelmiştir ve istediğini elde etmektedir. Nevski Petersburgluların hayatlarını gözle görülür biçimde zenginleştirebilmektedir. Yeter ki onun sunduğu uçuşlara gidip gelmeyi, kendi yüzyıllarıyla bir sonraki yüzyıl arasında gezinmeyi bilebilsinler. Ama şehrin iki dünyasını birleştirmeyi beceremeyenler her ikisine de, sonuçta hayata da tutunamazlar.

Gogol'un 1835'de yazdığı "Nevski Bulvarı" iki yıl önce basılmış "Bronz Süvari" ile çağdaş sayılır; ne var ki ikisinin sunduğu dünyalar arasında ışık yılları uzanmaktadır. En çarpıcı farklardan biri Gogol'un Petersburg'unun tamamen siyaset dışı görünmesidir. Puşkin'de gördüğümüz sıradan insanla merkezi otorite arasındaki keskin ve trajik karşı karşıya geliş, Gogol'un Bulvarı'nda sözkonusu değildir. Bunun nedeni sadece Gogol'un Puşkin'den farklı bir duyarlığa sahip olması değil (öyle olduğu kuşku götürmez); bunun yanı sıra çok farklı bir kentsel mekânı dile getirmeye çalışmasıdır. Nevski Bulvarı, aslında Petersburg'un devletten bağımsız geliştirdiği ve geliştirmeyi sürdürdüğü tek yerdir. Petersburgluların kendilerini gösterebildikleri ve Bronz Süvari'nin peşlerinde olup olmadığını anlamak için arkalarına bakmaları gerekmeden birbirleriyle ilişki kurabildikleri belki de tek kamusal mekândır. Sokaktaki kıpır kıpır özgürlük havasının başlıca kaynaklarından biridir bu – özellikle de devletin varlığının en sert biçimde hissedildiği Nikolas devrinde. Ama Nevski'nin apolitikliği onun büyülü ışığını gerçekdışı kılmakta, özgürlük hâlesini bir seraba çevirmektedir. Petersburglular bu sokakta özgür bireyler gibi hissedebilirler kendilerini. Gerçekteyse Avrupa'nın en sert biçimde katmanlaşmış toplumunda onlara dayatılmış toplumsal rolleri üstlenmektedirler. Sokağın alda-

tıcı ışıltısının ortasında bile bu gerçeklik belli eder kendini. Kısa bir an, bir saydam gösterisindeki tek bir kare gibi, Gogol Rus hayatının derininde yatan olguları gösterir bize:

> [Teğmen Pirogov] daha yeni terfi ettiği rütbesinden pek memnundu ve zaman zaman yatağında uzanıp, "Boş bunlar, hepsi boş! Ne olmuş yani teğmen olduysam?" diye sızlansa da gizliden gizliye gururunu okşardı bu yeni ünvanı: Sohbetlerde alttan alta bunu ima etmeye çalışırdı. Bir keresinde sokakta halini tavrını beğenmediği bir kâtiple karşılaştığında, kiminle karşı karşıya olduğunu anlaması için birkaç söz edivermişti ona – ve bunu her zamankinden daha fiyakalı bir biçimde yapmıştı, çünkü yoldan iki güzel hanım geçiyordu o sırada.

Gogol burada, her zaman olduğu gibi laf arasında, Petersburg edebiyatı ve hayatındaki birincil sahnenin ne olduğunu göstermektedir: subayla memur arasındaki karşıtlık. Rus hâkim sınıfının temsilcisi subay, memurdan belli bir saygı bekler. Ama kendisi aynı şekilde karşılık vermeyi aklının ucundan bile geçirmez. Şimdilik başarılıdır; memura haddini bildirir. Bulvarda gezinen memur Petersburg'un Neva ve Saray çevresindeki *Bronz Süvari*'nin hükmettiği "resmi" kesiminden kaçayım derken, hem de şehrin en özgür mekânında Çarın minyatür, fakat habis bir kopyasıyla karşılaşmıştır. Teğmen Pirogov memura boyun eğdirerek Nevski'nin sunduğu özgürlüğün sınırlarını tanımaya zorlar onu. Bulvarın modern akışkanlık ve devingenliğinin yanıltıcı bir görüntü, otokratik erkin parlak bir örtüsü olduğu ortaya çıkar. Nevski'de dolaşan kadınlar ve erkekler Rus politikasını unutabilirler belki –burada olmanın zevki de budur zaten– ama Rus politikası unutmayacaktır onları.

Yine de eski düzen göründüğü kadar katı ve sağlam değildir burada. Petersburg'u yaratan eşsiz bir saygınlığa sahip, ür-

kütücü bir otorite simgesiydi. 19. yüzyılın otoriteleriyse Gogol'un burada (ve eserlerinin çoğunda) gösterdiği gibi neredeyse sevimli olacak denli budala, sığ ve bayağıdırlar. Dolayısıyla, Teğmen Pirogov'un güç ve ayrıcalığını sadece astı saydığı kişilere ve hanımlara değil, kendi kaygılı benliğine karşı da kanıtlaması gerekmektedir. Ahir zaman Bronz Süvarileri sadece birer minyatür olmakla kalmazlar, tenekeden yapılmışlardır. Petersburg'un modern sokağının akışkanlığı kadar onun egemen kastının katılığı da bir seraptır. Subaylarla memurlar arasındaki karşılaşmanın sadece ilk safhasıdır bu. Yüzyıl ilerledikçe yeni karşılaşmalar ve farklı sonlar olacaktır.

Gogol'un diğer Petersburg öykülerinde Nevski Bulvarı yoğun gerçeküstü hayatın bir aracısı olarak varolmayı sürdürür. "Bir Delinin Güncesi"ndeki (1835) itilip kakılan, dertli memur-başkahraman insanların yanında ezilip büzülür. Ama köpeklerin yanında birden rahatlar ve canlı bir sohbete girişir. Öyküde, daha sonra Çar arabasıyla sokaktan geçerken tırsmadan, hatta şapkasını bile çıkarmadan bakmayı başarır. Ama artık iyice delirmiş olduğu için yapabilir bunu; Çarın eşiti –İspanya Kralı– olduğuna inanmaktadır artık.[15] "Burun"da (1836) Binbaşı Kovalev kaybettiği burnunu Nevski'de gezerken bulur. Ama ne çare ki burnu ondan daha yüksek bir rütbeye terfi etmiştir ve onu geri almaya cesaret edemez. Gogol'un en meşhur ve muhtemelen en güzel Petersburg öyküsü "Palto"da (1842) Nevski Bulvarı'nın adı anılmaz. Ama şehirde başka bir yerden de söz edilmez; çünkü öykünün kahramanı Akaki Akakyeviç hayattan öylesine kopuktur ki, çevresindeki her şeye kapalıdır – bıçak gibi kesen

15 Bu pasaj ve birçokları, öyküyü büyük bir dikkatle elden geçiren; muhtemelen bir delinin tekinsiz acıları ve fantastik özlemlerinin bile akıllılar arasında uyumsuzluk ve tehlikeli fikirleri teşvik edeceğini düşünen Nikolas'ın sansürcüleri tarafından kesilmişti. Laurie Asch, "The censorship of Gogol's *Diary of a Madman*", *Russian Literature Triquarterly* 14 (Kış 1976), 20-35.

ayaz dışında. Ama yeni paltosunu sırtına geçiren Akaki Akakyeviç'in kısa bir süre yeniden hayata döndüğü sokak Nevski olabilir. Kısa bir an, iş arkadaşlarının kendisi ve yeni paltosu şerefine verdikleri partiye giderken pırıl pırıl vitrinler ve gelip geçen güzel kadınlardan heyecan duyar; ama kısa bir parıltı o kadar, paltosu yırtılır ve hepsi biter. Bütün bu öykülerde ortaya çıkan şu ki, asgari bir kişisel onur duygusu –Dostoyevski'nin *Petersburg Haberleri* gazetesindeki sütununda yazacağı gibi "gerekli bencillik" duygusu– olmayan bir insan, Nevski'nin çarpıtılmış ve aldatıcı, ama yine de sahiden kamusal hayatına katılamaz.

Petersburg alt sınıfına mensup çoğu insan korkar Nevski'den. Ama korkan sadece onlar değildir. "1836 Petersburg Notları" başlıklı bir dergi makalesinde Gogol şunları yazıyor:

> 1836'nın Nevski Bulvarı, sürekli kaynayan, kıpırdaşan, yerinde duramayan Nevski tamamen çöktü. Gezinti İngiliz Setine kaydı. Son İmparator [I. Aleksander] İngiliz Setini çok seviyordu. Gerçekten güzeldir de. Ama gezinti başladığında çok kişi olduğunu farkettim. Ama gezenler bir şey kazanıyorlar, ne de olsa Nevski Bulvarı'nın yarısı zanaatkâr ve memurların eline geçti. İşte bu yüzden Nevski'deyken başka yerde karşılaştığınız dertlerle yarı yarıya karşılaşıyorsunuz burada.[16]

Böylece yüksek sosyete Nevski Bulvarı'ndan çekilmektedir artık, çünkü avam zanaatkâr ve memurlarla fiziksel temastan korkarlar. Nevski ne kadar zevkli olursa olsun, bu korku yüzünden onu terkedip çok daha az ilginç bir kentsel mekâna –ancak yarım mil uzunluğunda, Nevski'den çok daha küçük, tek yönlü, kafeleri, dükkânları olmayan bir yere–

16 "Petersburg Notes of 1836", çeviren Linda Germano, *Russian Literature Triquarterly* 7 (Güz 1973) 177-86. Bu yazının ilk yarısı Moskova ile Petersburg arasındaki klasik simgesel karşıtlığı anlatmaktadır.

çekilmekte kararlıdırlar. Ama bu geri çekilme uzun sürmeyecektir: Soylular ve zadegânlar Nevski'nin parlak ışıklarına döneceklerdir. Ama hep endişe duyacak, aşağıdan gelen kaynaşmanın baskısıyla sokağı sahiplenme güçlerinden emin olamayacaklardır bir türlü. Başka gerçek ve hayali düşmanlarının yanısıra sokağın ta kendisinin –hatta ve özellikle en çok sevdikleri sokağın– kendilerine karşı gelmesinden korkmaktadırlar.

Sözcükler ve pabuçlar: Genç Dostoyevski

Nevski'deki trafik giderek yön değiştirmeye başlayacaktır. Ama önce yoksul memurun kendi sesini bulması gerekmektedir. Bu ses, Dostoyevski'nin ilk romanı, 1845'de yayımlanan *Zavallılar*'da yankılanır.[17] Dostoyevski'nin roman kahramanı, isimsiz bir hükümet dairesinde kâtip olan Makar Devuşkin, Akakyeviç'in paltosunun en uygun varisidir. İş yaşamına ilişkin anlattıklarından nasıl mesleğinin ezilip harcanmak olduğu anlaşılır. Dürüst ve vicdan sahibi, çekingen ve siliktir; iş arkadaşlarının günü geçirmesine yardım eden bitmek bilmez şamata ve entrikalardan uzak durur. Onlar da giderek Devuşkin'e yönelir ve onu bir tür günah keçisi haline

17 *Zavallılar* ve hemen ardından gelen eserleri –en çarpıcı biçimde *İkiz* ve *Beyaz Geceler*– Dostoyevski'yi bir anda dünyanın en büyük kent yazarları arasına soktu. Bu kitapta Dostoyevski'nin zengin ve karmaşık kentsel tasavvurunun ancak birkaç görece ihmal edilmiş veçhesini incelemek mümkün olacak. Dostoyevski'nin kentselliğine en iyi yaklaşım Leonid Grossman'ın ünlü çalışmasından bulunabilir. Bunların çoğu çevrilmemiştir, ama bkz. *Dostoevsky: His Life and Work* (1962) çeviren Mary Sackler (Bobbs-Merrill, 1975) ve *Balzac and Dostoevsky*, çeviren Lydia Karpov (Ardis, 1973). Grossman Dostoyevski'nin 1840'lardaki kent gazeteciliğini de *feuilleton* türünün bir örneği olarak vurgular ve romanlarında, özellikle *Beyaz Geceler*, *Yeraltından Notlar* ve *Suç ve Ceza*'da bunun etkilerini gösterir. Bu feuilletonlardan bazıları David Magarshack'ın *Dostoevsky's Occasional Writings* (Random House, 1963) adlı kitabında bulunmakta; Fanger, 137-51 ve Joseph Frank, *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849* (Princeton, 1976), özellikle 27-39, tarafından da yetkin biçimde incelenmektedir.

getirirler. Ona eziyet etmek hepsinin eğlencesi, iş yaşamının ilgi ve birlik kaynağı olur. Devuşkin kendini bir fare olarak betimler, ama ötekilerin sırtına binip örgütsel güç ve zafere doğru sürebilecekleri bir fare. Onu Gogol'deki selefinden farklı ve öyküsünü tahammül edilebilir kılan (bir ulusal edebiyat birden fazla "Palto"ya katlanabilir mi?) karmaşık bir zekâ, zengin bir iç yaşam, tinsel bir gururdur. Kaldığı evin karşısında yaşayan Varvara Dobroselova adlı kadına hayat öyküsünü yazarken, bu ezilişinden nefret edecek kadar canlı ve kendisinin bunlara nasıl meydan verdiğini bilecek kadar zeki olduğunu görürüz. Ama hâlâ her şeyi farketmiş değildir: Kendi öyküsünü anlatırken bile bu kurban rolünü sürdürmektedir ve bunu hiç umursamadığı belli olan bir kadına anlatmaktadır.

Devuşkin sorunun kendi yoksulluğu, yalnızlığı ve sağlık durumunun kötülüğü kadar kısmen kendinden kaynaklandığının farkında gibidir. Gençlik çağından bir anı aktarır: Bir tiyatronun dördüncü kat balkonunda otururken güzel bir aktrise aşık olmuştur. Şimdi, böyle bir aşkta yanlış bir şey yoktur aslında. Gösteri sanatlarının amaçlarından biri, seyircinin ilgisini sürdürmesini sağlayan bir şeydir bu; neredeyse herkesin başına bir kez gelir. Seyircilerin çoğu (1840'larda olduğu gibi bugün de) bu aşkı düşlem düzeyinde sürdürür, gerçek hayatlarından titizlikle ayırırlar. Pek azıysa kulis kapılarında dolaşır, çiçekler gönderir, tutkulu mektuplar yazar ve aşk nesneleriyle yüz yüze gelebilmek için çırpınır. Bunun sonucu çoğunlukla üzücü olur (olağanüstü güzel ve/veya zengin değillerse), ama düşleri ve gerçek yaşamlarını bir araya getirme arzularını tatmin etmeye yardımcı olur bu da. Devuşkin'e gelince, o ne çoğunluğun ne de azınlığın yolunu izler; onun yaptığı iki dünyanın da en kötü yanlarını birleştirmektir:

> Cebimde bir ruble kalmıştı ve maaşı almama daha on gün vardı. Peki, ne yaptım dersiniz? Ne olacak, işe giderken cebimde kalan son parayı Fransız parfümü ve kokulu sabuna harcadım. ... Sonra, akşam yemeği için eve gitmek yerine onun penceresinin altında dolandım durdum. Nevski Bulvarındaki bir evin dördüncü katında oturuyordu. Evime gittim, bir saat kadar dinlendim ve gene Nevski'ye döndüm; sırf onun penceresinin altından geçmek için. Bir buçuk ay boyunca sürdürdüm bunu. Onu takip ettim, arabalar, hatta özel faytonlar kiralayıp penceresinin altından geçtim. Borca gömülmüştüm, ama sonra bunu bitirdim ve onu sevmeyi bıraktım – bütün bu iş sıkmaya başlamıştı beni.[18]

Eğer Nevski (Gogol'un dediği gibi) Petersburg'un iletişim hattıysa Devuşkin hattı açmış, hatta parasını da ödemiştir, ama bir türlü bağlantı kuramaz. Hem kişisel hem de kamusal bir buluşmaya hazırlar kendini; fedakârlıklar yapar birçok riski göze alır – bu yoksul memuru Fransız parfümüne bürünmüş düşünsenize bir! Ama sonuna kadar götüremez. Hayatındaki en önemli olaylar hiç olmayanlardır. Her şeyi kafasında ve yüreğinde kurar, hayal gücüyle geliştirir. Durmaksızın etrafında dolaşır durur, ama hakikat anında kaçıverir. Tevekkeli değil sıkılmaktadır ve ona en çok yakınlık hisseden okur bile sıkılır ondan.

Zavallılar yoksul memurların sesini verir, ama bu ses ilk başlarda müstereddit ve titrektir. Çoğu kez klasik *shlemiehl*'in, Doğu Avrupa (Rus, Polonya, Yidiş) folklor ve edebiyatındaki bu temel kişiliğin sesini andırır. Ama 1840'ların Rus edebiyatındaki en önde gelen aristokratik sese de çarpıcı bir benzer-

---

18 Çeviren Andrew MacAndrew, *Three Short Novels of Dostoevsky* (Bantam, 1966). Ayrıca David Magarshack tarafından yapılan bir çeviri de vardır, *Poor People* (Anchor, 1968A).

lik göstermektedir bir yandan: "lüzumsuz adam." Turgenyev'in adını koyduğu ve ustaca irdelediği bu kişilik ("Lüzumsuz Adamın Güncesi", 1850; *Rudin*, 1856; *Babalar ve Oğullar*'daki babalar, 1862) zekâ, duyarlık ve yetenek bakımından zengin ama iş ve eylem isteminden tümüyle yoksundur; dünyayı sahiplenmek istediği anda bile bir *shlemiel*'e çevirir kendini. Zadegândan gelen "lüzumsuz adamlar"ın politikası idealist bir liberalizmdi, otokrasinin görüş açısını aşıyor ve sıradan insanlara yakınlık duyuyorlardı, ama radikal değişim için savaşma iradesinden yoksundular. Bu 1840'lı yıllar liberalleri bir sıkıntı ve kasvet bulutu içine gömülmüşlerdi. *Zavallılar* gibi bir eser de aşağıdan yükselen bir yeis ve sıkıntı bulutu ekledi buna.

Devuşkin bunu istemiş olsaydı bile 1840'larda yoksul bir memurun savaşma imkânı yoktu. Ama yapabildiği bir şey vardı belki: yazabiliyordu. Yüreğindekileri dökdükçe, karşısındaki onu dinlemese bile söyleyecek bir şeyleri olduğunu hissediyordu. O da Petersburg'daki herkes gibi insanı temsil etmiyor mu? Edebiyat adına ortaya çıkan kaçışçı ve duygusal saçmalıklar –çarpışan kılıçlar, dörtnala giden atlar, gece karanlığında kurtarılan bakirelerle dolu fantaziler– yerine neden herkesin karşısına kendileri gibi bir Petersburg insanının gerçek iç yaşamı çıkarılmasın? Bu noktada, Nevski Bulvarının imgesi aklına gelir ve ona haddini bildirir:

> Ama, gerçekte bazen insanın aklına hiçbir şey gelmiyor ve merak ediyorum sadece oturup bir şeyler yazsam ne olur diye? ... Bir an düşünsene bir kitap basılmış. Alıp bakıyorsun, üzerinde Şiirler yazılı, yazan Makar Devuşkin! Sana bir şey söyleyeyim mi; bu kitap basılacak olsa bir daha asla Nevski Bulvarında boy göstermeye cesaret edemezdim. Herkesin neler söyleyeceğini duyar gibiyim: "Bakın kim geliyor, yazar ve

şair Makar Devuşkin, işte, ta kendisi!" Ama, sözgelimi, pabuçlarımı ne yapacağım o zaman? Belki bilirsin, benim pabuçlarım çok eskidi ve zaman zaman tabanları açılır, çok kötü bir görüntü bu. Ya herkes yazar Devuşkin'in eski pabuçları olduğunu farkederse? Farzet ki bir düşes ya da kontes bunu farketti, bana neler der acaba? Gerçi farketmez belki de, çünkü konteslerin pabuçlara meraklı olduğunu sanmıyorum, özellikle de küçük memurların pabuçlarına (çünkü, dedikleri gibi, pabuç var... pabuç var).

Okur yazar ve duyarlı, ama sıradan ve yoksul memur için Nevski Bulvarı ile Rus edebiyatı aynı elde edilemez umudu temsil eder: Tüm insanların birbiriyle özgürce iletişim kurabileceği ve birbiri tarafından eşit kabul edileceği bir hat. Ne var ki 1840'ların Rusyasında, modern kitle iletişimiyle feodal toplumsal ilişkileri birleştiren bir toplumda, bu umut beyhude ve zorludur. İnsanları bir araya getirir gibi gözüken vasıtalar –sokak ve yayın– onların arasındaki uçurumun büyüklüğünü göstermekten başka bir şey yapamaz.

Dostoyevski'nin memuru iki şeyden korkmaktadır: Bir yandan "bir düşes ya da kontes": Hem sokak hayatına, hem de kültür hayatına egemen olan hakim sınıf ona, onun yırtık tabanlarına, ve yaralı ruhuna gülebilir. Öte yandan da –muhtemelen daha da kötüdür bu– üst sınıftakiler, tabanlarının ya da ruhunun farkına bile varmayabilirler ("çünkü, dedikleri gibi, pabuç var... pabuç var"). Bunların ikisi de olabilir; memur yöneticilerin tepkilerini kontrol edemez. Ama onun hükümranlığı altında olan tek şey vardır: Kendi öz-saygısı, "kişisel onur ya da gerekli bencillik" duygusu. Yoksul memurlar sınıfı kendi pabuçlarını ve düşüncelerini kabullenecekleri, başkalarının bakışlarının –ya da bakmamalarının– onları yerin dibine geçirmeyeceği bir noktaya varmak zorundadırlar.

O zaman ve ancak o zaman bu hatta, sokağa ve yayına girebilecek ve Petersburg'un muazzam kamusal meydanlarında gerçek bir kamusal yaşam yaratabileceklerdir.1845'de ne gerçek, ne de hayali bir Rus insanı bunun nasıl gerçekleşeceğini somut biçimde tahayyül edebilir. Ama *Zavallılar* en azından sorunu tanımlar –Rus kültür ve politikasında hayati önemde bir sorunu– ve 1840'lı yılların Ruslarının bir gün bir şekilde değişiklik olacağını tahayyül etmelerini sağlar.

Dostoyevski'nin ikinci romanı, bir yıl sonra yayımlanan İkiz'de başka bir devlet memuru Nevski Bulvarı'nda gösterişli bir şekilde ortaya çıkma çabasına girer. Ama bu Bay Golyadkin'in politik ve psişik kaynaklarıyla öylesine oransız olur ki, sonunda çabası gömülüp rahatlayana kadar 150 sayfa boyunca içinde çırpınıp duracağı bir paranoya girdabına sürükleyen, tuhaf bir karabasana dönüşür.

Öykünün başlangıcında Golyadkin yataktan kalkıp sefil ve küçük odasından çıkar ve o gün için kiraladığı, ayrıntıyla betimlenmiş muhteşem faytona biner. Sürücüye Nevski Bulvarından geçmesini söyler; pencereleri açar ve sokağın yaya kalabalığını gülümseyerek seyretmeye başlar. Ama birden kendi dairesinden, yaşları onun yarısı kadar ama mevkileri aynı iki memur tanır onu. El sallayıp ona adıyla seslendiklerinde dehşete kapılır ve arabanın en karanlık köşesine siner. (Burada trafikteki araçların ikili karakterini görüyoruz. Kişisel ve sınıfsal güvene sahip olanlar için yaya kitlelere tepeden bakan korunaklı kalelerdir onlar; bu güvenden yoksun olanlar içinse içinde kapalı kalanın her türlü düşmanın ölümcül bakışına maruz kalabileceği birer kapan, birer kafestirler.)[19] Derken, daha da kötü bir şey olur; patronunun arabası dokunacak kadar yakınına gelir. "Andrey Filipoviç'in kendisini ta-

19 Elbette, hiçbir tedbir bir kurbanı suikastçiden korumaya yetmez. Çar II. Aleksander, Nevski'nin hemen çıkışında bir arabanın içindeyken, önceden belli güzergah üzerine yerleşen ve trafiğin sıkışmasını bekleyen teröristlerce öldürüldü.

nıdığını, faltaşı gibi açık gözlerle onu süzdüğünü ve saklanacak bir yer olmadığını anlayan Golyadkin kıpkırmızı kesildi." Golyadkin'in amirinin bakışlarına verdiği korku dolu karşılık, onu görünmez bir sınırın ötesine aşırıp içinde kaybolacağı deliliğe götürecektir:

> "Selam versem mi vermesem mi? Onu tanıdığımı belli mi etsem? Bunun ben olduğumu kabullensem mi? Yoksa bana çok benzeyen başka biriymiş gibi yapıp hiç ilgilenmesem mi?" Golyadkin tarifsiz bir kaygıyla sorup duruyordu kendi kendine. "Evet, tamam; Ben ben değilim, hepsi bu kadar." Böyle düşünerek gözlerini Andrey Filipoviç'e çevirdi ve şapkasını çıkardı. "Ben, ben, ben ... hayır, yok bir şey efendim," zorlukla geveledi ağzında. "Aslında ben değilim bu. ... Evet, hepsi bu kadar."[20]

Öykünün tüm gerçeküstü dönüşü bu kendini yadsımadan kaynaklanır. Nevski Bulvarı'nın orta yerinde yakalanan Golyadkin amirinin yüzüne bakamaz ve onunla eşit olma arzusunu açığa vuramaz. Hız, gösteriş, lüks –ve kendi onurunun kabul edilmesi– dileği, bu suçlu arzular ona ait olamaz –"Ben ben değilim ... hepsi bu kadar"– ancak "başka birine" ait olabilir. Dostoyevski, bunun ardından benlikten böylesine koparılmış arzuların gerçek "başka biri", ikiz olarak nesnel biçim almasını sağlar. Golyadkin'in yüzleşemediği, kendisi olarak kabul edemediği bu hırslı, inatçı, atak kişi onun hayatını elinden alır ve Golyadkin'in çektiği eziyet arttıkça (Dostoyevski "acımasız yetenek" şöhretini bu noktada kazanmıştır)[21] kötü

---

20 *The Double*, çeviren Andrew MacAndrew, *Three Short Novels of Dostoevsky*, zikredildiği yer not 18, ve George Bird, *Great Short Works of Dostoevsky* (Harper & Row, 1968). Ben her ikisinden de yararlandım.

21 Bu deyim ilk kez 1882'de, Dostoyevski'nin ölümünden hemen sonra popülist düşünür ve lider Nikolay Mihailovski tarafından kullanıldı. Mihailovski Dostoyevski'nin "ezilenler ve aşağılanlar"a duyduğu yakınlığın acıdan aldığı sapkın

arzuları için cezalandırıldığını düşünmeye başlar. Amirlerini ve kendisini asla kendisi için bir şey istemediğine, hayatındaki tek gayenin onların iradelerine boyun eğmek olduğuna ikna etmeye çabalar. Hikâyenin sonunda, onu alıp götürdüklerinde hâlâ kendisini inkâr etmekte ve cezalandırmaktadır.

Kendi yalnız deliliği içine hapsolmuş Golyadkin, günümüze kadar modern edebiyatı doldurmuş olan yalnız ve acılı kişilikler dizisinde ilklerden biridir. Ama Golyadkin bir başka çizgide daha durmaktadır: Puşkin'in Yevgeni'sinin, onların onurunu reddeden bir şehir ve toplumda onur iddiası güttükleri için delirtilen –ve dahası, iddialarını şehrin kamusal bulvar ve alanlarında ileri sürdükleri için başlarına dert açan– Petersburg küçük memurlarının çizgisidir bu. Ama delilik biçimleri arasında önemli farklar vardır. Yevgeni Petersburg'un yüce otoritesini içselleştirmiş; bu otorite, ruhunda yer etmiş ve Yevgeni'nin iç yaşamını sert bir disipline tabi tutmuştur – Freud'un daha sonra söyleyeceği gibi fethedilmiş bir şehirdeki bir garnizon gibi [benliğin] içinde onu denetleyecek bir aracı" kurarak.[22] Golyadkin'in saplantıları tam ters bir biçime girer: Dışsal otoriteyi içselleştirmek yerine kendi otoritesini ortaya koyma arzusunu dışa, bir "Küçük Golyadkin"e yansıtır. 1840'ların Rus entelektüelleri arasında çok etkili olan genç Hegel ve Feurbach'a göre Yevgeni'den Golyad-

---

haz yüzünden tepkisizleştiğini ileri sürüyordu. Mihailovski, aşağılanma karşısındaki bu büyülenmenin Dostoyevski'nin eserlerinden gitgide daha çok yer tuttuğunu ve *İkiz*'in yazıldığı dönemde bile bulunduğunu iddia ediyordu. Bkz. Mirsky, *History of Russian Literature*, 184, 337; Vladimir Seduro, *Dostoevsky in Russian Literary Criticism, 1845-1966* (Octagon, 1969) 28-38.

22 *Civilization and Its Discontents*, 1931, çeviren James Strachey (Norton, 162), 71; 41. 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başı Rus edebiyatı, özellikle Petersburg kaynaklı edebiyat benliğin içindeki polis devletine ilişkin zengin imge ve fikirlerle doludur. Freud psikanalitik terapinin kişisel süper ego karşısında olduğu kadar aşırı cezalandırıcı "kültürel süperego" karşısında da egoyu güçlendirmeye çalışması gerektiğine inanıyordu. "Bronz Süvari"den itibaren başlayan edebi geleneğin Rus toplumu için bu görevi üstlenmiş olduğunu görüyoruz.

kin'e uzanan hareket bir tür delilik içinde ilerlemeyi temsil ederdi: çarpıtılmış ve kendi kendini yıkıcı bir tarzda bile olsa kendini tanıyan benliğin nihai otorite kaynağı olması. Bu diyalektiğe göre hakiki devrimci kopuşun gerçekleşmesi için memurun her iki Golyadkin'in de, tüm arzuları ve güdüleriyle kendine ait olduğunu kabul etmesi gerekmektedir. O zaman ve ancak o zaman tanınma talebini, ahlaki, psikolojik ve politik olan bu talebi, Petersburg'un muazzam, fakat o ana kadar sahip çıkılmamış kamusal mekânında ileri sürmeye hazır olacaktır. Ama Petersburglu memurların eylemi öğrenmesi için bir kuşak daha gelip geçecektir.

2. *1860'lar: Sokaktaki yeni insan*

1860'lar Rus tarihinde bir dönüm noktasıdır. Belirleyici olay II. Aleksander'ın 19 Şubat 1861'de bir fermanla serflere özgürlük vermesidir. Ancak politik ve kültürel bakımdan 1860'lar birkaç yıl daha önce, Aleksander döneminin başlangıcında Kırım Savaşı fiyaskosundan sonra Rusya'nın radikal değişmeler yaşayacağının yavaş yavaş herkesçe anlaşılmasıyla başlamıştır denilebilir. Aleksander'ın ilk saltanat yıllarında kültürde belirgin bir liberalleşme ve kamusal tartışmalarda yeni bir açıklık yaşandı; beklentiler ve umutlar arttı, ta ki 19 Şubat fermanına kadar. Ama serflerin özgürleşmesi acı meyvalar verdi. Çok geçmeden köylülerin hâlâ efendileri karşısında biçare kaldıkları, daha önce kendilerine bağışlanandan bile az kazandıkları, köy komünlerine karşı bir sürü yeni yükümlülük üstlendikleri ve sadece lafta özgür oldukları anlaşıldı. Ama bunların ve özgürleştirme fermanındaki başka temel aksaklıkların ötesinde havayı gene bir umutsuzluk ve düş kırıklığı kapladı. Birçok Rus, serflerin özgürleşmesinin bir kardeşlik ve toplumsal yenilenme çağı başlatacağım, Rusya'yı modern hayata kavuşturacağını ummuştu. Oysa bul-

dukları bir parça şekil değiştirmiş, ama temelde aynı kalmış bir kast toplumundan başka bir şey değildi. Umutlar gerçekçi değildi – aradan yüzyıl geçtikten sonra bunu görmek kolay. Ama bu umutların çöküşünün ardından gelen öfke, gelecek elli yıl boyunca Rusya'nın kültürel ve siyasal yaşamını şekillendirecekti.

1860'ların en önemli özelliklerinden biri yeni bir aydın kuşağı ve üslubunun doğuşuydu: *raznoçintsi*, "çeşitli kökten ve sınıftan insanlar", soylular ve zadegân dışındaki tüm Ruslar için kullanılan idari terimdi bu. Bu terim aşağı yukarı Fransız Devrimi öncesi Üçüncü *Estate*'e denk düşüyordu; Rusya'nın büyük bir çoğunluğunu oluşturan bu kesim mensuplarının bu ana kadar tarihsel bir etken olarak ortaya çıkmamış olması, Rusya'nın geriliğinin ölçüsüydü. *Raznoçintsi* –ordu çavuşlarının, terzilerin, köy papazlarının, memurların oğulları– ortaya çıktığındaysa korkunç bir gümbürtüyle patladı. Dobra dobra kabalıklarıyla, toplumsal zarafetten yoksunluklarıyla, efendilere özgü her şeye karşı besledikleri nefretle gurur duyuyorlardı. 1860'ların "yeni insan"ının en akılda kalıcı portresi Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar*'ındaki genç tıp öğrencisi Bazarov'dur. Bazarov her tür şiire, sanat ve ahlaka, mevcut tüm inanç ve kurumlara nefret kusar; tüm zaman ve enerjisini matematik çalışmaya ve kurbağaları parçalamaya hasreder. Turgenyev "nihilizm" sözcüğünü onun vesilesiyle yaratmıştır. Gerçekteyse, Bazarov'un ve 1860 kuşağının olumsuzluğu sınırlı ve seçicidir: "Yeni insanlar", sözgelimi bilimsel ve rasyonel olduğu varsayılan düşünce ve hayat tarzlarını eleştirisiz kabullenme eğilimindedirler. Gene de 1860'ların plebyen entelektüelleri 1840'ların zadegân entelektüellerinin özelliği olan tahsilli liberal hümanizmden travmatik bir kopuş gerçekleştirirler. Bu kopuş inançlardan çok davranış alanındadır belki de; "altmışların insanları" belirleyici eyleme girişmeye kararlı, bu eylemin kendilerinde

ve toplumlarında doğuracağı her türlü rahatsızlık, başağrısı ve derdi getirmeye hazırdırlar.[23]

1 Eylül 1861'de esrarengiz bir süvari hızla Nevski Bulvarından geçerek ardında havada uçuşan bildiriler bırakır. Bu hareketin etkisi müthiştir, kısa sürede tüm şehir süvarinin mesajını tartışmaya başlamıştır. "Genç Nesle" başlıklı bir bildiridir bu. Mesaj yalın ve çarpıcı derecede temeldir:

> Ne Çara, ne İmparatora, ne efendi efsanelerine ne de babadan oğula geçen basiretsizliğin mor pelerinlerine ihtiyacımız var bizim. Başımızda sade bir insan, halkın hayatını anlayan ve halk tarafından seçilen bu toprağa ait bir insan istiyoruz. Kutsal İmparatora değil hizmeti karşılığında ücret alan seçilmiş bir lidere ihtiyacımız var.[24]

Üç hafta sonra, 23 Eylülde Nevski'deki kalabalık çok daha şaşırtıcı bir şey görür, belki de sokağın ilk kez şahit olduğu bir şeydir bu: bir politik gösteri. Yüzlerce öğrenciden oluşan bir grup ("genç nesil") üniversiteden çıkıp Neva'yı geçmiş ve sokakta rektörün evine doğru yürümeye başlamıştır. Öğrencilerin her türlü toplantı yapmasını yasaklayan ve –çok daha kötüsü– bursları kaldıran (dolayısıyla üniversitelerin kapılarını son yıllarda çok sayıda gelen yoksul öğrencilere kapatan) ve yükseköğrenimi yeniden, I. Nikolas devrinde olduğu gibi bir kast imtiyazı haline getiren yeni idari yönetmeliği protesto etmektedirler. Gösteri ken-

---

23 "Altmışların insanı" hakkında genel anlamda en iyi çalışma Eugene Lampert'in *Babalara Karşı Oğullar* (Oxford, 1965) adlı eseridir. Franco Venturi'nin klasik incelemesi *Roots of Revolution: A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia* (1952) bu kuşağın faaliyeti hakkında zengin ayrıntılar sunmakta ve insanî karmaşıklığını hissettirmektedir, İtalyancadan çeviren Francis Haskell (Knop, 1961). Ayrıca bkz. Avrahm Yarmolinsky, *Road to Revolution* (1956; Collier, 1962).

24 Venturi, *Roots of Revolution*, 247.

diliğinden gelişmiştir, genel havası neşelidir. Topluluk sokaktaki kalabalığın sempatisini kazanır. Katılanlardan biri yıllar sonra şöyle anlatıyor:

> Daha önce hiç görülmemiş bir manzaraydı. Harika bir Eylül günüydü. ... Sokakta üniversiteye yeni giden kızlar da katıldı, sonra da bizi tanıyan ya da bizimle aynı fikirde olan bir grup genç *raznoçintsi* .... Nevski Bulvarı'na çıktığımızda Fransız berberler neşeyle dükkânlarından çıkıp el sallayarak bağırmaya başladılar, *"Révolution! Révolution!"*[25]

O gece –hiç kuşkusuz Fransız berberlerin bağırışlarından korkuya kapılmış olan– hükümet, aralarında dokunulmazlık tanınacağı söylenmiş olan delegelerin de bulunduğu düzinelerle öğrenciyi tutukladı. Bu, Vasilevski Adasında, üniversitenin içinde ve çevresinde aylarca sürecek bir kaynaşma başlattı. Öğrenci ve öğretim görevlilerinin grevleri, lokavt ve polis işgalleri, kitle halinde atılma, kovulma ve tutuklamalar, ve sonunda üniversitenin iki yıl boyunca kapatılması. 23 Eylülden sonra genç militanlar Nevski'den ve şehir merkezinden uzak duruyorlardı. Üniversite çevresinden uzaklaştırıldıktan sonra görünürden kaybolup yeraltı gruplarından ve hücrelerinden oluşan karmaşık bir ağ kurdular. Birçoğu Petersburg'dan ayrılıp Herzen'in tavsiyesine kulak vererek köylere, "halka gitmeye" başladı.[26] Ne var ki bu hareketin hız kazanması için bir onyıl daha geçmesi gerekecekti. Kimileriyse Rusya'yı terkedip çalışmalarını Batı Avrupa'da, özellikle İsviçre'de, çoğunlukla fen ve tıp fakültelerinde sürdürdü. Nevski'de hayat normale döndü; burada bir dahaki gösteri için en az on yıl geçmesi gerekti. Yine

25 *A.g.e.*, 227.

26 Herzen'in etkileri için bkz. Venturi, 35.

de çok kısa bir an için Petersburglular şehir sokaklarındaki politik karşılaşmanın tadını almışlardı. Bu sokaklar geri dönülmez biçimde politik bir mekân olarak tanımlanmıştı. 1860'ların Rus edebiyatı bu mekânı doldurmak için tüm muhayyilesini harekete geçirdi.

Çernişevski: "Vahşi Batı" olarak sokak

1860'ların sokaktaki büyük karşı karşıya geliş sahnesi bir hapishane hücresinden tahayyül edilip yazıldı. 1862 Temmuz'unda radikal eleştirmen ve editör Nikolay Çernişevski devlete karşı komplo hazırlamak ve yıkıcı faaliyetlere girmek gibi muğlak bir suçlamayla tutuklandı. Gerçekteyse, faaliyetini edebiyat ve düşünce alanlarıyla sınırlı tutmaya özen gösteren Çernişevski aleyhinde hiçbir kanıt yoktu. Dolayısıyla kanıtların yaratılması gerekti. Hükümetin bunları düzenlemesi biraz zaman aldı. Bu yüzden Çernişevski mahkemeye çıkarılmaksızın iki yıl, St. Petersburg'un en eski binası ve 1917'ye kadar Bastille'i olan Petropavlosk Kalesinin zindanlarında kaldı.*

Daha sonra gizli bir duruşmada Sibirya'da ömür boyu sürgün cezasına çarptırıldı; orada yirmi yıl kaldı ve ancak sağlığı bozulup, akli durumu sarsıldığı ve ölümü gün meselesi

---

(*) Gerek simgesel etkisi gerekse askeri ve politik önemi nedeniyle bu kaleden söz etmeye değer. Örneğin Troçki 1905 Ekim'inde, temsili hükümet ve anayasa sözü vermiş olan II. Nikolas'ın 17 Ekim Manifestosu'nu eleştirirken şunları söylüyordu: "Etrafınıza bakın, yurttaşlar. Dünden bugüne değişen ne var? Petropavlosk Kalesi hâlâ şehre hükmetmiyor mu? O lanet olası duvarların ardından gelen inilti ve diş gıcırtılarını duymuyor musunuz?" Andrey Bieli'nin aynı ay yayımlanan şiirsel romanı *Petersburg*'da da şunlar yazılı: "beyaz kale duvarlarının Petropavlosk'un sipsivri kargısı buz gibi uzanıyordu gökyüzüne." Burada Petersburgluların son derece ufki bir manzarada göze çarpan iki dikey nirengi noktasını nasıl algıladıkları görülüyor: Amiralliğin altın şerefesi şehrin hayat ve coşku vaadini billurlaştırıyor; taş kale ise devletin bu yönelttiği tehdidi, şehrin güneşi üzerine düşürdüğü daimi gölgeyi gösteriyor.

haline geldiği zaman serbest bırakıldı. Çilesi onu Rus entelijansiyasının tarihinde bir aziz mertebesine yükseltti. Çernişevski hücresinde tek başına soğuktan titreyip hükmün verilmesini beklerken durmaksızın okudu ve yazdı. En önemli hapishane yapıtı *Ne Yapmalı* adlı romandı. 1863'de fasiküller halinde yayımlanmaya başlanan bu kitap gerçeküstü bir Petersburg romanından çıkmışa benzer bir dizi tuhaf olay sonucunda varlığını sürdürebildi – şu farkla ki hiçbir romancı bu kadarını yazamazdı. Elyazması önce hapishane yetkililerine teslim edildi, onlar da bu vaka için oluşturulmuş özel inceleme komisyonuna gönderdiler. Bu iki makamdan geçerek elyazmasının üstü bir sürü damgayla dolmuştu, bu yüzden sansür dairesine ulaştığında yetkili bunun yeterince incelenip ayıklandığını düşünerek okuma zahmetine hiç girmedi. Elyazması daha sonra Çernişevski'nin arkadaşı ve *Çağdaş* dergisinin editörlerinden liberal şair Nikolay Nekrasov'a teslim edildi. Nekrasov elyazmasını Nevski Bulvarında kaybetti. Ancak, Petersburg *Polis Gazetesi*'ne bir ilan vererek bulabildi: Onu sokakta bulan genç bir memur getirip Nekrasov'a verdi.

Çernişevski de dahil herkes *Ne Yapmalı*'nın bir roman olarak fiyasko olduğu görüşündedir: Tam bir konusu, sağlam karakterleri –daha doğrusu, birbirinden ayrdedilebilen karakterler sırası– belirgin bir mekânı, ses ve duyarlık bütünlüğü yoktur. Gene de gerek Tolstoy, gerekse Lenin Çernişevski'nin kitabının başlığını, onunla birlikte gelen manevi vakarı sahipleneceklerdir. Bu beceriksizce yazılmış kitabın, bütün aksaklıklarına rağmen modern Rus ruhunun gelişiminde çok önemli bir adımı gösterdiğini kabul etmişlerdir.[27]

---

27 Çernişevski'nin hayatı ve eserleri hakkında en iyi incelemeler için bkz. Venturi, Bölüm 5; Eugene Lampert, *Sons Against Fathers*, Bölüm 3; ve Francis Randall, Nikolai Chernyshevsky (Twayne, 1970). Ayrıca bkz. Richard Hare, *Pioneers of Russian Social Thought* (1951; Vintage, 1964), Bölüm 6; Rufus Mathewson Jr.,

Kitabın hızla şöhret kazanması ve kalıcı etkisinin kaynağı altbaşlığında ortaya serilmektedir: "Yeni İnsanların Öyküleri." Çernişevski, ancak bir "yeni insan" sınıfının ortaya çıkışı ve inisiyatifiyle Rusya'nın modern dünyaya taşınabileceğine inanıyordu. *Ne Yapmalı* hem bir manifesto, hem de geleceğin bu öncülerinin el kitabıdır. Elbette, Çernişevski'nin yeni insanlarını herhangi bir politik etkinlik içinde göstermesi mümkün değildi. Ama onun yaptığı çok daha heyecan verici bir şeydi; kişisel bağlantı ve ilişkileri politikayla dolu bir dizi örnek yaşamı resmetti.

İşte tipik bir olay, "yeni insan"ın hayatında bir gün:

> Lopukhov nasıl bir adam? İşte böyle. Üzerinde yırtık pırtık bir [öğrenci] üniforma[sı] (iki mil uzaktaki okulda, üç kuruş karşılığında verdiği dersten çıkmış) Kamen-Ostrovski Bulvarında tek başına yürüyordu.* Yüksek makam sahibi biri gelir ona doğru ve tam bir yüksek makam sahibi biri gibi kenara çekilmeksizin. O anda Lepukhov her zamanki kuralını koydu ortaya, "Kadınlar dışında kimseye yol vermem." Çarpıştılar. Adam hafifçe dönüp seslendi, "Ne oluyor domuz? hayvan!" Yoluna devam etmek üzereydi ki Lopukhov ona döndü, yakasına yapıştı ve büyük bir dikkatle lağımın üzerine yerleştirdi onu. Tepesine dikildi. "Tek bir hareket yaparsan," dedi, "seni dibe iterim." Oradan geçen iki köylü durdu, baktı ve onu takdir ettiler. Bir

---

The Positive Hero in Russian Literature (1958; Stanford, 1975), özellikle 63-83, 101; ve *Ne Yapmalı* hakkında Joseph Frank, "N. G. Chernyshevsky: A Russian Utopia", Southern Review, 1968, 68-84. Nabokov'un romanı *The Gift* (1935-37; çeviren Michael Scammel, Capricorn, 1970)'de roman kahramanının çizdiği tuhaf biyografik skeç de dikkate değer.

(*) Çernişevski'nin bu karşılaşma sahnesini yerleştirdiği Kamen-Ostrovski Caddesi'nin ucunda, o sırada Çernişevski'nin hapis yattığı Petropavlosk Kalesinin bulunduğunu belirtelim. Bu sahnenin orada geçmesi yazarı ve düşüncelerini kilit altında tutmayı uman güçlere karşı dolaylı, fakat güçlü bir meydan okumadır.

memur geçiyordu, durup baktı, onu takdir etmedi ama zevkle gülümsedi. Faytonlar geçiyordu, ama kimse bakmadı içlerinden. ... Lopukhov bir süre öylece durdu, sonra adamı tekrar tuttu –bu sefer yakasından değil elinden– kaldırdı, kaldırımın kenarına çekti. "Vah, bayım, vah," dedi. "Ne oldu size böyle? Umarım bir yerinizi incitmediniz. Müsaade edin de üstünüzü temizlemenize yardım edeyim." Bir köylü geçiyordu ve durup temizlenmesine yardım etti, şehir halkından iki kişi geçiyordu, durdular ve temizlenmesine yardım ettiler, hep birlikte adamın üstünü temizleyip sonra da yollarına devam ettiler.[28]

Okur buna nasıl tepki göstereceğini bilmez. Lopukhov'un cesaretine, gözüpekliğine ve acı kuvvetine hayran kalırız elimizde olmadan. Ama Rus edebiyatının okuru bu kahramanın iş yaşamından, özbilinçten yoksunluğu konusunda meraka kapılmadan duramaz. Yönetici sınıfa karşı en ufak bir ürküntü belirtisi, öğretilmiş bir çekingenlik yok mudur içinde? Bu eylemin sonuçlarından en ufak bir endişe bile duymaz mı? O makam sahibinin kendisini üniversiteden attırabileceğini ve hapse tıktırabileceğini geçirmez mi hiç kafasından? Biraz olsun endişelenmez mi, hatta bir an için, o adamı yerden kaldırırken bile? Çernişevski bunlara hayır diye yanıt verecektir kuşkusuz; bu "yeni insanlar"da yeni olan şey tam da budur işte: Rus ruhunu örseleyip durmuş tüm Hamlet benzeri kuşku ve endişelerden arınmıştır onlar. Bu yeni insanlardan hiçbiri herhangi bir Bronz Süvarinin peşine takılmasına izin vermez muhtemelen, onu atıyla birlikte Neva'ya fırlatıverir. Ama bu iç çatışma yokluğu Lopukhov'un zaferinin doğuracağı zevkleri de yokeder:

---

28 Çeviren Benjamin Tucker, 1913; yeni basım, Vintage, 1970. Yukarıda zikredilen pasaj, III. Kitap, 8. Bölümdendir.

Çok hızlı, çok kolay bir zaferdir bu; subayla memur, yöneticiyle yönetilen arasındaki karşı karşıya geliş daha gerçeklik kazanmadan olup bitivermiştir.

Çernişevski'nin, edebi "gerçekçilik"inin en ateşli savunucularından biri ve "fantazmagorya" adını verdiği şeyin can düşmanı olarak ünlenmesi ironiktir: Rus edebiyatı tarihinde Lopukhov, kesin olarak en fantastik kahramanlardan, bu sahne de en fantazmagorik sahnelerden biridir. Bunun yakın olduğu edebi türler gerçekçiliğin tam karşı kutbundadır: Amerikan Westerni, Kazak kahramanlık destanı, Geyik Avcısı ya da Taras Bulba'nın romansı. Lopukhov bir Western silahşörü ya da steplerden gelme bir dağlıdır, tek eksiği bir attır. Bu sahnenin geçtiği yer Petersburg bulvarı diye gösterilse de ruhu O. K. Corral'a daha yakındır. Çernişevski'nin, yüreğinin derinliklerinde hakiki bir "Petersburg düşçüsü" olduğunu göstermektedir.

Mitolojik "vahşi batı"nın önemli bir özelliği de sınıfsızlığıdır. İki adam, bireysel olarak, bir boşluk içinde karşı karşıya gelirler. Vahşi batı mitolojisini güçlü ve çekici kılan medeniyet öncesi "doğa insanlar"ı demokrasisi hayalidir. Ama vahşi batı fantazileri St. Petersburg'un gerçek sokağına aktarıldığında çok tuhaf sonuçlar doğar. Çernişevski'nin sahnesinde arka planda yer alan seyircileri bir düşünün: Hem köylüler hem de memurlar bu sahneden hoşlandıklarını belli ederler; faytonlardaki insanlar bile yüksek makam sahibi birini çamurların içinde görmekten rahatsız olmuş değillerdir. Kahramanın başına hiçbir dert açılmadığı gibi tüm dünya zevkle (ya da aldırışsız) destekler onu. Bu mitsel Amerikan vahşi batısının açık ve atomize dünyasında anlamlı olabilirdi. Ama Petersburg'da söz konusu olabilmesi için yüksek makamdakilerin şehrin –hatta toplumun– yönetici sınıfı olmaktan çıkmış olmaları gerekmektedir. Bir başka deyişle, Rus Devrimi'nin gerçekleşmiş olması gerekir! Bu durumda

da o adamı yerden yere vurmanın anlamı ne? Bir anlamı olsa bile –eski egemen sınıfı aşağılamak– açıkçası hiç de kahramanca olmaz bu.*

Dolayısıyla bu garip sahne, mümkün olduğu andan itibaren gereksiz hale gelecektir. Gerek edebiyat gerekse politika olarak öne çıkarmaya çalıştığı kahramanca duyguların gerisinde kalmaktadır.

Gene de Çernişevski, tüm tutarsızlık ve yetersizliğine karşın bir şeyi başarır: Petersburg'un pleblerini gün ışığında, sokağın ortasında yüksek makam sahiplerini altederken resmeder. Bu sahne, devletin hayatını mahvetmek için ileri sürdüğü düzmece komplo iddialarından çok daha yıkıcıdır. Bunu tasavvur etmiş ve yapmış olmak için sadece manevi cesaret değil, aynı zamanda hayal gücü de gereklidir. St. Petersburg'da geçmesi ise ona özel bir tını ve derinlik kazandırır. Bu şehir Rus halkı için hep yukarıdan aşağı modernleşmenin gereklerini ve serüvenini dramatize etmişti. *Ne Yapmalı* Rus tarihinde ilk kez, aşağıdan yukarı modernleşme rüyasını dramatize eder. Çernişevski bu kitabın dramatik ve düşsel yetersizliklerinin farkındaydı. Gene de Sibirya'nın boşluğunda yokolurken, edebiyat ve politika alanında bu rüyayı izleyerek onu gerçekleştirmeleri için etkili bir çağrı bırakır kendinden sonra gelenlere.

(*) Böyle bir sahnenin dünyanın herhangi bir yerinde bir devrim sonrası şehirde, sözgelimi 1979'da Tahran veya Managua'da gerçekleşebileceği düşünülebilir. Ama bu durumda Çernişevski'nin sahnelemesi çok farklı olacaktır: Artık makamını kaybetmiş olan yüksek makam sahibi alttan alacak, hatta hayatını kurtarmak için eski tebâsına karşı aşırı saygılı davranacaktır. Çernişevski'ninki gibi bir karşılaşmanın devrimin tam başlangıcında yer alabileceğini de düşünebiliriz. Ama bu durumda da arka planda yeralan çeşitli sınıflara mensup karakterler ön plana atılacak ve sakin sakin kendi yollarına gitmektense birbirleriyle karşı karşıya geleceklerdi.

Sokaktaki yeraltı insanı

Dostoyevski'nin, 1864'de yayımlanan *Yeraltından Notlar*'ı Çernişevski ve *Ne Yapmalı*'ya göndermelerle doludur. Bunlardan en ünlüsü Billur Saray imgesidir. Londra'da, 1851 Uluslararası Sergisi için Hyde Park'da kurulan, 1854'de Sydenham Hill'de yeniden inşa edilen ve Çernişevski'nin 1859'da yaptığı kısa bir ziyaret sırasında uzaktan şöyle bir gördüğü Billur Saray, Rusların modernliğe doğru büyük tarihsel sıçrayışı gerçekleştirdikleri takdirde elde edecekleri yeni özgürlük ve mutluluk tarzlarının bir simgesidir. Dostoyevski ile onun karşı kahramanı için de Billur Saray modernliği temsil eder; ancak burada modern hayatta kötü ve tehlikeli olan her şeyi, modern insanın gardını alarak korunması gereken her şeyi simgelemektedir. *Notlar* ve Billur Saray motifi üzerine yapılan yorumlarda Yeraltı İnsanının öldürücü saldırılarını benimseme, ya da en azından yüzeysel anlamıyla kabullenme eğilimi ağır basar. Böylece ruhsal derinlikten yoksun olduğu için Çernişevski'ye saldırır dururlar. Bu adam insanlığın rasyonel, toplumsal ilişkilerin düzeltilebilir olduğunu düşünmek için ne kadar aptal ve banal olmalı kimbilir; Dostoyevski de ne güzel haddini bildirmiş ona.[29] Oysa Dostoyevski bu aşağılamaya pek katılmaz. Gerçekte, Çernişevski'nin tutuklanmasından önce ve sonra onun zekâsını, kişiliğini, hatta

---

29 Bu tür eleştirellikten uzaklık Notlar'a ilişkin en iyi incelemenin etkisini azaltmaktadır. Bunlar arasında Joseph Frank'ın "Nihilism and Notes From Underground", *Sewanee Review*, 1961, 1-33; Robert Jackson, *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, (The Hague: Mouton, 1958); Ralph Mattaw Notlar edisyonuna yazdığı giriş (Dutton, 1960); Philip Rahv, "Dostoevsky's Underground", *Modern Occasions*, Kış 1972, 1-1-. sayılabilir. Ayrıca bkz. Grigory Pomerants, "Euclidean and Non-Euclidean Reasoning in the Works of Dostoevsky", Sovyet muhalif dergisi *Kontinent*, 3 (1978). Ama Sovyet yurttaşlarının Lenin tarafından bir Bolşevik edebiyat öncüsü diye övülen ve sonra Sovyet kurulu düzeninin şehit olmuş bir kilise babası gibi kutsanan Çernişevski'ye saldırmalarının ardından özel bir dürtü – ve belki de bir haklılık payı var.

maneviyatını savunan Rusya'daki tek dikkate değer insan o olmuştur. Çernişevski'nin metafizik ve politik bakımdan hatalı olduğunu düşünse de, onun radikalizminin bir "yaşam bolluğu"ndan kaynaklandığının farkındaydı. Çernişevski'yi küçümseyenler "çoğu kez başka insanların zararına günlük maddi çıkarlara hizmet eden ... kendi sinizmlerinin derinliğini sergilemekten" başka bir şey yapmıyorlardı. Dostoyevski ısrarla vurgular ki, "bu itilmiş insanlar hiç olmazsa bir şey yapmaya çalışırlar; bir çıkış yolu bulmaya uğraşırlar; yanılgıya düşer ve böylece diğerlerini kurtarırlar; ama siz" –böyle sesleniyordu muhafazakâr okurlarına– "siz ancak melodramatik bir aldırmazlık pozuyla sırıtmayı bilirsiniz."[30]

Billur Saraya gene döneceğiz. Ama bu modernlik simgesini bütünlüğü ve derinliği içinde görebilmek için önce ona başka bir arketipik modern dekorun perspektifinden bakmak istiyorum: Petersburg sokağından. Bulvarın perspektifinden Çernişevski ile Dostoyevski'nin paylaştığı toplumsal ve tinsel çerçeveyi görmemiz mümkün olacaktır. Elbette ikisinin arasında çok derin metafizik ve ahlaki ayrımlar vardır. Ama Dostoyevski'nin Yeraltı İnsanı ile Çernişevski'nin Yeni İnsanını, kendilerini gördükleri ve bulvarda gösterdikleri halleriyle alıp karşılaştırdığımızda nereden geldikleri ve nereye gitmek istedikleri konusunda derin yakınlıklar olduğunu göreceğiz.

Notlar üzerine yorumlarda pek az sözü edilen, Dostoyevski'nin karşılaşma sahnesi, genellikle dikkate alınmayan İkinci Kitapta yer almaktadır. Klasik Petersburg paradigmasını izler: aristokratik subaya karşı yoksul memur. Çernişevski'den radikal biçimde ayrıldığı nokta, Yeraltı İnsanının otoriteye karşı gelişinin ancak sekiz yoğun sayfada anlatılan birkaç yıllık acı ve keder sonunda gerçekleşmiştir. Çernişevski ve

30 Zikreden Lampert, *Sons Against Fathers*, 132, 164-65. Ayrıca bkz. Dostoyevski'nin *Bir Yazarın Güncesi*, 1873.

1860'ların radikal ve demokratik inisiyatifleri ile ortak yanı gerçekleşmesidir: Bitmek bilmez gibi gelen Hamlet tarzı bir içe dönük çileden sonra Yeraltı İnsanı eyleme geçer. Toplumsal üstüne karşı çıkar ve sokakta kendi hakları için savaşır. Dahası, bir kuşaktan beri Petersburg'un hakiki bir kamusal alana en yakın yeri olan –ve 1860'larda buna iyice yaklaşan– Nevski Bulvarında yapar bunu. Bu sahneyi incelediğimizde, Yeraltı İnsanının karşı çıkışının gerçekleşmesinde Çernişevski'nin Dostoyevski'nin muhayyilesinin özgürleşmesine ne kadar yardımcı olduğu görülecektir. Çernişevski olmasaydı böyle bir sahnenin –gerçekte *Ne Yapmalı*'daki her şeyden hem daha gerçekçi hem de daha devrimci olan bu sahnenin– tahayyül edilmesi güç olurdu.

Öykü gecenin geç vakti, karanlıkta, Nevski'den uzak "tamamen meçhul yerlerde" başlar. Kahramanımız hayatından bir sahneyi aktarmaktadır: O zamanlar "görülmekten, bilinmekten, tanınmaktan müthiş korkardım. Yeraltı ruhumda yer etmişti çoktan."[31] Ama birden onu etkileyen ve yalnızlığını sarsan bir şey olur. Bir tavernanın yanından geçerken içerde bir kaynaşma olduğunu görür ve duyar. Birileri kavga etmektedir ve kavganın şiddetlendiği bir anda adamın biri pencereden dışarı fırlatılır. Bu olay Yeraltı İnsanının muhayyilesinde yer eder ve hayata katılma –acılı ve aşağılayıcı bir biçimde de olsa katılma– arzusunu doğurur. Pencereden dışarı atılan adama imrenir; belki kendisi de pencereden atılabilir bir gün! Bu arzunun sapkınlığının farkındadır, ama kendini o ana kadar olduğundan daha canlı hissetmesini sağlar – bu onun için çok önemli bir şeydir: "Daha canlı". Artık tanınmaktan korkmak bir yana tanınmayı ummaktadır, bu tanınmanın sonucu aşağılanma ve kemiklerinin kırılması olsa bi-

31 *Notes From Underground*, II. Kitap, I. Bölüm; çeviren Ralph Matlaw (Dutton, 1960), 42-49.

le. İçeri girer ve saldırganı bulur –bir subaydır elbette, boyu da 1.80'in çok üstündedir– ve kavga çıkarmak umuduyla ona yaklaşır. Ama subay fiziksel bir saldırıdan çok daha kırıcı bir biçimde karşılık verir ona:

> Bilardo masasının yanında durmuş, farkında olmadan yolu tıkıyordum, o geçmek istedi; omuzlarımdan tuttu ve tek bir söz etmeden –uyarmadan ya da açıklama yapmadan– beni kenara çekti ve benim farkıma varmamış gibi geçip gitti. Yumrukları bağışlayabilirdim ama beni bir kenara çekmesini ve hiç farkıma varmamasını bağışlayamam.

Subayın buyurgan yüksekliğinde sefil memur görünmez bile – ya da bir masa veya sandalyeden farksızdır oradaki varlığı: "Anlaşılan pencereden fırlatılacak kadar bile eşit değilim." Karşı çıkamayacak denli küçümsenmiş ve aşağılanmış bir halde meçhul sokaklara geri döner.

Yeraltı İnsanını bir "yeni insan", "altmışların insanı" olarak belirleyen ilk şey bir çarpışma, sarsıcı bir karşılaşma arzusudur – kendisi bu karşılaşmanın kurbanı olsa bile. Devuşkin gibi daha önce Dostoyevski tarzı karakterler ya da Gonçarov'un Oblomov'u gibi karşı kahramanlar tam da böylesi olaylardan korkarak yataklarının altına girer, asla odalarından çıkmazlardı. Yeraltı İnsanı çok daha dinamiktir: Yalnızlığının dışına çıkmış, eyleme dalarken ya da en azından eylem girişiminde bulunurken görürüz onu; başına dert açılma ihtimali heyecan verir ona.[32] Bu noktada ilk politik dersini alır:

---

32 Şunu da belirtmeye değer ki en önde gelen *raznochintsi*, "altmışların insanları"ndan ikisi, Nikolay Dobrolyukov ile Dmitri Pisarev, Dostoyevski'ye büyük hayranlık duyuyor ve onun eserini Rus halkının kendi hakları ve insanî onurları uğruna verdikleri mücadelenin bir parçası olarak görüyorlardı; onun kasvet ve sertliği onlara göre kurtuluş yolunda zorunlu bir aşamaydı. Seduro, *Dostoevsky in Russian Literary Criticsm*, 15-27.

Memur sınıfından birinin subay sınıfının adamları için dert olması mümkün değildir. Çünkü bu sınıf –19 Şubat'dan sonra da hâlâ Rusya'yı yöneten soylu sınıfı– diğer sınıfın, Petersburg'un eğitimli ve kendini eğitmiş proleterlerinin varlığından bile habersizdir. Matlaw'ın çevirisi politik meseleyi güzelce ortaya koymaktadır: "Pencereden fırlatılacak kadar bile eşit değildim." Asgari bir eşitlik olmaksızın hiçbir karşılaşma, şiddetli bir karşılaşma bile mümkün değildir. Önce subayların memurları orada varolan insanlar olarak kabul etmeleri gerekir.

Öykünün, birkaç yıllık bir zaman akışına yayılan bir sonraki evresinde Yeraltı İnsanı bu tanınmayı sağlayacak yollar aramakla harcar aklını. O subayı takip eder, adını, adresini, alışkanlıklarını öğrenir – hamallardan para karşılığı malumat alır. Bu arada kendisini hiç belli etmez, göstermez. (Subay, bir adım ötesinde dururken bile farketmemişti onu, şimdi nasıl farketsin ki?) Kendini ezen bu adam hakkında bitmek bilmez fantaziler üretir; hatta bu takıntının baskısı altında fantazilerden bazılarını öykülere, kendini de bir yazara dönüştürür. (Ama kimse memurların subaylar hakkındaki fantazileriyle ilgilenmediği için eserleri yayımlanmamış bir yazar olarak kalır.) Subayı bir düelloya davet etmeye karar verir, hatta kışkırtıcı bir mektup bile yazar. Ama subayın aşağı kasttan bir siville asla düello yapmayacağına kanaat getirir (bunu yaparsa ordudan atılacaktır) ve mektubu postaya vermez. Bu daha uygun diye düşünür, çünkü hiddet ve nefret mesajının altında düşmanın sevgisini kazanmayı isteyen aşağılık özlemi yatmaktadır. Fantazisinde kendine eziyet edene teslim olur:

> Mektup öylesine yoğundu ki, subay "yüce ve güzel" olanı biraz olsun anlıyorsa bana koşup boynuma sarılır ve bana dostluğunu sunardı. Ne kadar hoş olurdu

bu! Ne iyi anlaşırdık! O yüksek mevkiiyle bana kalkan olur; bense kültürümle, sonra düşüncelerimle onun aklını geliştirirdim, çok şey olabilirdi.

Dostoyevski bu plebyen ikircimi alabildiğine parlak bir dille ortaya serer. Her pleb, kendinden menkul sınıf nefret ve gururumuzun ardında çoğu kez bu aşağılık sevgi ve ihtiyacın yattığını görmekten hayret ve utanca kapılacaktır. Bu ikircim, bir kuşak sonra Rus teröristlerinin ilk kuşağının Çara yazdıkları mektuplarda politik dilde dramatize edilecektir.[33] Yeraltı İnsanının aşkla nefret arasındaki çılgınca sıçrayışları Lopukhov'un ciddi (ya da boş) özgüveninden çok uzaklardadır. Gene de Dostoyevski, Çernişevski'nin Rus gerçekçiliği talebini Çernişevski'den çok daha iyi bir şekilde yerine getirmektedir; yeni insanın iç yaşamının gerçek derinlik ve değişkenliğini gösterir.

Nevski Bulvarı Yeraltı İnsanının iç yaşamında karmaşık bir rol oynar. Onu yalnızlığından çekip almış, güneşe, kalabalığa çıkarmıştır. Ama ışığın altındaki yaşam Dostoyevski'nin her zamanki ustalığıyla tahlil ettiği yeni acılar doğurur:

> Bazan, tatillerde akşamüstü üçle dört arasında Nevski'nin güneşli kısmında gezinirdim. Aslında gezmekten çok sayısız eziyete, itelenmeye ve aşağılanmaya maruz kaldım; ama hiç kuşku yok ki benim istediğim de buydu. Gelip geçenler arasında bir solucan gibi, en uygunsuz şekilde kıvrılır; generallere, subaylara, süvarilere ya da hanımlara yol vermek için oradan oraya savrulurdum. O anlarda takıntılı bir sancı saplanırdı yüreğime ve geri dönerken giysilerimin rezilliğini, küçük sürüngen görüntümün rezilliğini ve bayağılığını

33 Bkz. "A Letter From the Executive Committee to Alexander III", 1 Mart'da II. Aleksandr'ı öldüren Narodnya Volya ("Halkın İradesi") grubu liderleri tarafından yayımlanışı 10 Mart, 1881. Venturi, *Roots of Revolution*, 716-20. Ayrıca bkz. Peder Gapon'un 1905 dilekçesi, alıntı ve tartışma bu kitabın 3. bölümünde.

düşünüp kıpkırmızı kesilirdim. Biteviye devam eden bir çile, sürekli, dayanılmaz bir aşağılanmaydı bütün dünyanın gözünde bir böcek, pis, iğrenç bir böcek olduğumu düşünmek – onların hepsinden daha zeki, daha kültürlü ve daha soylu elbette, ama gene de herkesin yoluna çıkıp duran bir böcek. Kendime bu eziyeti reva görüyor, neden Nevski'ye gidiyordum, bunu bilmiyorum. Ama her fırsatta oraya koştururdum.

Yeraltı İnsanı kalabalığın içinde eski düşmanını, bir seksenlik subayı görünce yaşadığı toplumsal ve politik aşağılanma daha kişisel bir şekle bürünür:

> ... benim gibi insanlara, hatta üstü başı benden düzgün olanlara bile aldırmadan geçip gidiyordu; sanki önünde boşluktan başka hiçbir şey yokmuşçasına dümdüz devam ediyordu yola ve asla, hiçbir şart altında kenara çekilmiyordu. Onu seyrettikçe kinim arttı– ve her seferinde kinle kenara çekilip yol verdim ona.

Kıvrılarak gezinen bir solucan, boşluk: Burada da, Dostoyevski'de hep olduğu gibi aşağılanmanın türleri ve nüansları soluk kesici. Ama Dostoyevski burada, özellikle kahramanının anormalliklerinden değil, Petersburg hayatının normal yapı ve işleyişinden kaynaklanan derecelenme ve aşağılanmaları göstermekte başarılı. Nevski Bulvarı cazip bir özgürlük vaadi sunan modern bir kamusal mekândır; ama gene de yoksul memur açısından feodal Rusya'nın kast yapıları sokakta her zamankinden daha katı ve daha aşağılayıcıdır.

Sokağın vaadettikleriyle sundukları arasındaki karşıtlık, Yeraltı İnsanını çaresiz bir hiddetin hezeyanına olduğu kadar ütopyacı bir hasretin rapsodilerine sürükler:

> Sokakta bile ona ayak dahi uyduramamam beni mahvediyordu. "Neden ilk kenara çekilen hep sen olmalı-

sm ki?" diye isterik bir hiddetle sorup duruyordum kendime; sabahın üçünde uyanıp. "Neden o değil de sen? Bu konuda bir kural, filan yok; yazılı bir yasa yok. ... O zaman bu iş eşit olmalı, medeni insanların karşılaştığında olduğu gibi: Biraz o çekilir kenara biraz da sen; karşılıklı saygıdır bu." Ama hiç olmadı böyle bir şey ve hep ben yol verdim, oysa benim kenara çekildiğimi bile farketmedi hiçbir zaman.

"O zaman bu iş eşit olmalı"; "medeni insanlar"; "karşılıklı saygı": Yeraltı İnsanı bu muhteşem idealleri düşünürken bile Rusya'nın gerçek dünyasında ne kadar içi boş şeyler olduklarını bilmektedir. En az Çernişevski'nin yazdıkları kadar ütopiktir bunlar. "Neden ilk kenara çekilen hep sen olmalısın?" Bunu sorarken bile yanıtı bilmektedir; hâlâ bir kast toplumunda yaşadıkları ve başkalarına yol vermeden dosdoğru yürümek bir daimi kast imtiyazı olduğu için. "Bu konuda bir kural filan yok. ... yazılı bir yasa yok." Gerçekteyse, ancak yakın zamandan beri –19 Şubat'tan beri– subay kastının diğer Rus vatandaşlarının beden ve ruhlarının sahibi olduğunu tasdik eden "yazılı bir yasa" yoktur. Yeraltı İnsanı o esrarengiz süvarinin Nevski'de dağıttığı Genç Nesil bildirisinde yazılanları kendi kendine keşfetmektedir şimdi; serflik kâğıt üzerinde kaldırıldı, ama Nevski'de bile kast gerçekliği hâlâ hüküm sürüyor.

Ama Nevski yoksul memurda yaralar açarken bile bu yaraların sağaltılacağı bir aracı işlevini görmektedir. Onu insanlıktan çıkarırken –bir solucana, böceğe, boşluğa indirgerken– bile ona, kendini özgürlük, onur ve eşit haklara sahip modern bir insana dönüştürmesi için kaynaklar sunmaktadır. Yeraltı İnsanı hasmını Bulvarda eylem üzerinde gözlemlerken şaşırtıcı bir şey keşfeder: Bu subay aşağı mevkiden insanların üstüne üstüne yürüse bile "o da generallere ve daha yüksek mevkiden insanlara yol veriyor ve o da onların arasından bir

solucan gibi kayıyordu." Dikkate değer –ve devrimci– bir keşiftir bu. "O da ... yol veriyordu." Artık o subay memurun fantazi yaşamına giren yarı şeytan yarı tanrı varlık değil, kendisi gibi sınırlı ve savunmasız bir insandır. En az memur kadar o da kast baskılarına ve toplumsal normlara tabidir. Subay da bir solucana indirgenebiliyorsa, o zaman aralarındaki uçurum o kadar büyük değildir belki de; işte o zaman –ilk kez– yeraltı insanı düşünülmezi düşünür:

> O da nesi? Birdenbire son derece şaşırtıcı bir fikir düştü aklıma! "Ya," dedim, "ona rastlar ve kenara çekilmezsem? Kasden kenara çekilmez, hatta ona toslarsam? Ne olur o zaman?" Bu gözükara düşünce yavaş yavaş aklımı çelmeye başladı ve bana huzur vermez oldu. Sürekli bunu düşlüyordum.

Sokak yeni bir ufuk açmıştır şimdi: "Sırf bunu yaptığımda nasıl yapacağımı daha canlı kurabilmek için Nevski'ye daha sık gider oldum." Artık kendisini aktif bir özne olarak tasavvur etmektedir. Nevski yeni anlamların aracı, benliğin eylem alanı haline gelir.

Yeraltı İnsanı eylemini planlamaya başlar. Projesi giderek değişir.

> "Elbette, gidip ona sahiden toslayacak değilim," diye düşündüm neşeyle. "Sadece kenara çekilmeyeceğim, ona toslayacağım ama çok şiddetli değil, sadece omuzum değecek kadar – nezaket sınırları içinde. Sadece onun bana tosladığı kadar toslayacağım."

Bir geri çekilme ya da kaytarma değildir bu: Sokakta eşitlik talebi de öncelik talebi kadar radikal bir taleptir –subayın bakış açısından daha da radikaldir belki de– ve aynı ölçüde dert açacaktır onun başına. Ama bir yandan da daha gerçekçidir: ne de olsa subay onun iki katı iridir. Üstelik Yeraltı İnsanı,

maddi güçleri *Ne Yapmalı*'nın materyalist kahramanlarından daha fazla ciddiye alır. Görünüşüne dikkat eder, giysilerine dikkat eder –daha saygıdeğer görünen bir palto satın almak için borçlanır– yine giysileri çok fazla saygıdeğer görünmemelidir yoksa karşılaşmanın anlamı kalmaz; kendini, hem fiziksel açıdan, hem de sözle nasıl savunacağını düşünür. Sadece subaya karşı değildir bu savunma – bu da en az onun kadar önemlidir. Kalabalığın önünde ne yapması gerektiğini düşünür. Bu hareketi sadece belirli bir subaya karşı bir hak talebi değil, Rus toplumunun tümüne yöneltilmiş bir politik çağrı olacaktır. Bu toplumun bir mikrokozmosu Nevski Bulvarında hareket halindedir; sadece subayı değil toplumu durdurmak ve kendi insanî onurunu tanıtmak ister.

Birçok provadan sonra büyük gün gelir. Yeraltı İnsanı usulca, planlı bir şekilde, tıpkı Lopukhov ya da Matt Dillon gibi yaklaşır Nevski'ye. Gelgelelim işler sandığı gibi gitmez. Önce o adamı bulamaz; subay ortalıkta değildir. Bir an onu görür gibi olur. Ama kahramanımız yaklaştığı anda adam bir serap gibi gözden kayboluverir. Sonunda hedefini bulur ama son anda cesaretini kaybedip gerisin geri döner. Bir an subayın yanı başına kadar gelir, derken korkup geri çekilir, ama tökezleyip subayın ayaklarının dibine düşer. Yeraltı İnsanının utançtan ölmemesinin tek nedeni subayın hâlâ hiçbir şeyi farketmemiş olmasıdır. Dostoyevski o en güzel kara komedi üslubuyla kahramanının bitmek bilmez çilesini resmeder – sonunda, tam umudunu yitirmişken subay birden kalabalığın arasında belirir ve:

> Birden, düşmanımın üç adım ötesinde, beklenmedik biçimde kararımı verdim – gözlerimi kapadım ve dostoğru çarpıştık, omuz omuza! Bir santim bile kımıldamadım yerimden ve tam eşiti gibi durdum karşısında! ... Elbette, zararlı çıkan ben oldum –o daha güçlüydü–

ama mesele bu değil. Mesele şu ki amacıma ulaşmıştım, onurumu korumuştum. Bir adım bile geri çekilmemiş ve kamunun önünde onunla eşit toplumsal konumda durmuştum.

Gerçekten yapmıştır: Bedenini ve ruhunu tehlikeye atmış, yönetici kastla karşı karşıya gelmiş ve eşit haklarını savunmuştur, dahası –"*kamunun önünde* onunla eşit toplumsal konumda durmuştum"– bunu bütün dünyaya ilan etmiştir. "Haz duymuştum," der, her zaman her türlü hazza uzaktan ve kuşkuyla bakan bu adamın şimdiyse hazzı gerçektir ve biz de paylaşabiliriz onu. "Muzaffer olmuştum, İtalyan aryaları söylüyordum." Burada da, büyük İtalyan operalarında olduğu gibi –unutmayalım ki İtalyan operası İtalya'nın kendi kaderini tayin etme mücadelesiyle çakışmaktadır– zafer kişisel olduğu kadar politiktir. Gün ışığında özgürlüğü ve onuru için savaşan ve sadece subaya karşı değil kendi özgüvensizlik ve öznefretine karşı savaşan Yeraltı İnsanı galip gelmiştir.

Elbette, karşımızdaki Dostoyevski olduğundan derinde yatan daha çok şey var. Kimbilir, ya subay kendisine meydan okunduğunu farketmediyse? "Dönüp bakmadı bile. Farketmemiş gibi yaptı; ama numara yapıyordu, bundan eminim. Bugün bile eminim bundan!" Bu tekrarlama kahramanın aslında o kadar da emin olmadığını düşündürüyor. Gene de dediği gibi, "mesele bu değildi." Mesele, alt sınıfların düşünmeyi, yeni bir yolda yürümeyi, sokakta yeni bir varlık ve güç göstermeyi öğrenmeleridir. Soyluların henüz bunu farketmemiş olmaları bir şeyi değiştirmez; çok geçmeden farketmek zorunda kalacaklardır. Yoksul memurun ertesi sabah, Yeraltı İnsanının dediği gibi suçluluk duyması ve kendinden nefret etmesi de bir şeyi değiştirmez; ya da kendisinin de söylediği gibi, bir daha buna benzer bir şey yapmaması da bir şeyi değiştirmez. Aklı ve hislerinin onu bir fareye indirgediğini ken-

disine (ve bizlere) söyleyip durması da – bunun böyle olmadığını bilmektedir pekala. Hayatını değiştirme yönünde belirleyici bir eyleme girişmiştir; hiçbir yadsıma ve duraklama bu hayatı eski haline döndüremez artık. Yeni İnsan olmuştur o, hoşuna gitse de gitmese de.

İnsan hakları –eşitlik, onur, saygınlık– mücadelesini böylesine güçlü bir biçimde dramatize eden bu sahne, Dostoyevski'nin bütün çabalarına rağmen neden gerici bir yazar olamadığını ve cenazesinde neden bir sürü radikal öğrencinin tabutuna sarıldığını göstermektedir. Petersburg'un hayatında yeni bir şafağı da göstermektedir. Petersburg, Yeraltı İnsanının sözleriyle, "dünyanın en soyut ve en amaçlı şehridir."

Buradaki asıl amaç Rusya'yı maddi ve simgesel açıdan modern dünyanın ortasına taşımaktı. Ama Petro'nun ölümünden yüz yıl sonra bile, bu amaç maalesef gerçekleşmemişti. Onun şehri modern arzu ve düşüncelerle dolu çok sayıda "çeşitli kökenden, sınıftan insanlar" ve modern hayatın en parlak imgelerini, dinamik ritmlerini canlandıran muhteşem bir sokak yaratmıştı. Ama şehrin politik ve toplumsal yaşamı, 19. yüzyılın ortasında hâlâ modern insanları sokaktan uzaklaştırıp yeraltına sürecek güce sahip kast aristokrasisinin kontrolü altındaydı. 1860'lardaysa bu insanların ayağa kalkmaya, ışığa çıkmaya –"yeni insanlar"ın yeni tarafı budur– ve kendi tuhaf ama parlak iç ışıklarıyla şehir sokaklarını aydınlatmaya başladıklarını görüyoruz. *Yeraltından Notlar* ruhsal modernleşme yolunda büyük bir sıçramayı göstermektedir: "Dünyanın en soyut ve amaçlı şehri"nin hemşehrilerinin kendi soyutlama ve amaçlarını ortaya koymayı öğrendikleri an, Petersburg'un ruhsal sokak ışığı yeni bir yoğunlukla ışıldamaya başlar.

Paris'e karşı Petersburg: Sokaklarda iki modernizm tarzı

Bu noktada geri dönüp Dostoyevski'nin modernizmini Baudelaire'ninkiyle karşılaştırmak istiyorum.[34] Her iki yazar da özgün biçimlerde, birincil modern sahneler adını verdiğim şeyi yaratmışlardır: Şehir sokağında, (Eliot'un Baudelaire üzerine yazdığı denemede söylediği gibi) modern hayatın temel olanaklarını ve açmazlarını, çekim ve çıkmazlarını ifade edecek bir düzeye, birincil yoğunluğa yükseltilmiş karşılaşmalardır bunlar. Her iki yazar için de politik aciliyet hissi asli bir enerji kaynağı olmakta ve sokaktaki kişisel karşılaşma bir politik olay niteliği kazanmaktadır. Modern şehir, kişisel ve politik yaşamın birlikte aktığı, bir olduğu bir araç olarak iş görmektedir. Ama Baudelaire ile Dostoyevski'nin modern hayata ilişkin tasavvurları arasında temel farklar da vardır. En hayati farklılık kaynaklarından biri, bu yazarların ortaya çıktığı iki şehrin modernleşmesinin biçim ve içeriğidir.

III. Bölümde incelediğimiz Haussmann Parisinin bulvarları, hızla modernleşmeye, üretici güçleri ve toplumsal ilişkileri geliştirmeye, Fransız toplumunda ve dünyada emtia, para, insan akışını hızlandırmaya kararlı dinamik bir burjuvazi ve aktif bir devletin araçlarıdır. Bu modernleşme itkisiyle, Baudelaire'in Paris'i Bastille'in zaptından beri en sarsıcı modern politika tarzlarının arenası olmuştur. Baudelaire kendi hakları uğrunda örgütlenmeyi ve harekete geçmeyi bilen bir kent nüfusunun bir parçasıdır; üstelik bununla gurur duymaktadır. Bu kalabalığın ortasında tek başınayken bile onun gerek mitsel, gerekse gerçek aktif geleneklerinden, patlak vermeye hazır potansiyellerinden beslenir. Bu adsız kalabalıklar her

34 Dostoyevski'yi Baudelaire'le karşılaştıran, ve benimkinden çok farklı bir perspektiften olmakla birlikte kent temasını vurgulayan incelemeler Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism*, 253-58, ve Alex de Jonge, *Dostoevsky and the Age of Intensity* (St. Martin's Press, 175), 33-65, 84-5, 129-30.

an yoldaşlara ya da düşmanlara dönüşebilirler; dayanışma –ve yalnız bu sebeple bir düşmanlık– potansiyeli Paris'in sokak ve bulvarlarının havasına sinmiştir. Dünyanın en devrimci şehrinin ortasında yaşayan Baudelaire bir an bile şüpheye düşmez kendi insan haklarından. Evrende bir yabancı gibi hissedebilir kendini, ama Paris sokaklarında bir insan ve bir yurttaştır.

Petersburg'un Nevski Bulvarı mekânsal anlamda bir Paris bulvarına benzer. Hatta, herhangi bir Paris bulvarından daha gösterişlidir belki. Ama ekonomik, politik, ruhsal bakımlardan apayrı bir dünyadır. 1860'larda, serflerin özgürleşmesinden sonra bile devlet, halkı ileri götürmekten çok yerinde tutmaya uğraşmıştır.[35] Soylulara gelince, Batı tüketim mallarının keyfini sürmeye heveslidirler. Ama modern tüketim ekonomisini mümkün kılan Batı tarzı üretici güçlerin gelişimi yolunda çalışmaya niyetleri yoktur. Dolayısıyla Nevski, herkesin gözlerini Batıdan ithal edilmiş parlak öteberiyle kamaştıran, ama bu parlak yüzeyin ardında hiçbir derinliğe sahip olmayan bir sahne dekoru gibidir.*

Soyluluk bu imparatorluk başkentinde hâlâ öncü roldedir, ama 19 Şubat'dan beri sokaktaki insanların artık onların malı olmadığını anlamaya başlamışlardır. Bu rahatsız edici bilgi ve sıkıntı bizzat başkentin havasına sinmiştir: "İlerleme mi?

---

35 Gerschenkron, *Economic Backwardness in Historical Perspective*, 1149-25, köylüleri topraktan ve köy komünleri karşısında yeni yükümlülükler getiren 1861 reformlarının serbest, hareketli bir emek gücünün oluşmasını engellediğini ve ekonomik büyümeyi teşvik etmek yerine köstekleldiğini anlatmaktadır. Bu tema yukarıda, not 8'de zikredilen *Cambridge Economic History*'deki bölümde geliştirilmiştir. Ayrıca aynı kitapta Portal'ın yazdığı bölüm, 810-23.

(*) Örneğin, 1851'den sonra Nevski'nin ucundaki gardan kalkmaya başlayan yeni buharlı Moskova-Petersburg Ekspresi dinamik modernliğin canlı bir simgesi oldu. Gene de, sözgelimi 1864'te, *Yeraltından Notlar*'ın yayımlandığı tarihte tüm Rusya'daki demiryollarının toplam 3600 mil uzunluğunda olduğunu öğreniyoruz, ki bu rakam Almanya'da 13.100, Fransa'daysa 13.400'dü. *European Historical Statistics, 1750-1870*, 582-84.

İlerleme demek Petersburg'un dört bir yandan yakılıp yıkılması demek!' diyordu General huzursuz huzursuz" Turgenyev'in Duman'ında (1866). Bu nedenle, sözkonusu kast Petersburg bulvarlarında önlerine çıkıp duran bu fazlalıkları ezmeye her zamankinden çok kararlıdır; ama artık, 19 Şubat'dan beri bilmektedirler ki, kibirli nefretleri boşunadır.

Bu fazlalıklara, "çeşitli köken ve sınıflardan insanlar"a gelince, kent nüfusunun çoğunluğunu oluşturmalarına rağmen 1860'lara gelindiğinde hâlâ tatlı canlarını korumak için paltolarının içine gömülmektedirler. Hem ne yapabilir, nereden başlayabilirler ki? Batının alt sınıflarının –hatta Baudelaire'in dilenci ve paçavralar içindeki ailelerinin– aksine, dayanabilecekleri hiçbir *fraternité* (kardeşlik) ve kollektif eylem gelenekleri yoktur onların. Bunu *ex nihilo* (hiç yoktan) "yeraltı"nda icat etmek zorundadırlar, çünkü 1860'ların Rusyasında modern politik düşünce ve eylem hâlâ yasaktır. Sevdikleri şehirde rahat edebilmek ve onu kendilerine ait kılabilmek için büyük değişimler –hem bireysel, hem de toplumsal dönüşümler– gerçekleştirmek zorundadırlar.

Bu dönüşümün belirleyici adımlarından biri sadece Petersburg'a özgü bir ifade biçiminin; hem sanatsal, hem de politik olan bir biçimin geliştirilmesidir: Tek kişilik sokak gösterisi. Bu biçimin "Bronz Süvari"nin doruk noktasında dramatik bir başlangıç yaptığını görmüştük; "Henüz hesaplaşmadık!". Ama I. Nikolas'ın Petersburg'unda bunun fazla sürmesi umulamaz; "ve gerisin geri kaçtı." İki kuşak sonraysa, 1860'ların kesintili fakat gerçek modernleşmesinde, bu biçim Nevski Bulvarında varlığını sürdürecektir. Modern üretim ve eylem tarzlarını bastırsa da modern tüketim kalıplarını teşvik eden, bireysel hakları tanımaksızın bireysel duyarlıkları besleyen, insanlarını iletişim ihtiyacı ve arzusuyla doldurup bir yandan da bu iletişimi resmi övgüler ve kaçışçı romansla sınırlayan bir kent toplumuna tıpatıp uyuyordu. Böyle bir toplumda so-

kaktaki yaşam özel bir ağırlık kazanır, çünkü özgür iletişimin gerçekleşebileceği tek vasıtadır sokak. Dostoyevski tek kişilik gösterinin yapı ve dinamiklerini parlak biçimde ortaya serer ve bu biçimi doğuran umutsuz ihtiyaç ve çelişkileri gösterir. "Yeni insan", henüz yeraltından çıkmış olan insanla eski egemen sınıf arasındaki, gösterişli bir kent bulvarının orta yerinde gerçekleşen karşılaşma, Dostoyevski ve Petersburg'dan tüm dünya modern sanat ve politikasına kalan hayati bir mirastır.*

Baudelaire ile Dostoyevski, ve 19. yüzyıl ortasındaki Paris ile Petersburg arasındaki karşıtlık, dünya modernizm tarihindeki daha büyük bir kutupsallığı görmemize yardımcı olmalıdır. Bir kutupta, doğrudan ekonomik ve politik modernleşmenin kaynaklarına dayanarak kuruluşu gerçekleştiren ve modernleşmiş gerçekliği, –Marx'ın fabrika ve demiryolları, Baudelaire'in bulvarları– bu gerçekliğe radikal biçimlerde karşı çıkarken bile tasavvur ve enerji sağlayan gelişmiş ulusların modernizmini görüyoruz. Karşıt kutuptaysa gerilik ve azgelişmişlikten kaynaklanan bir modernizmle karşılaşıyoruz. Bu modernizm 19. yüzyılda ilkin Rusya'da, en dramatik biçimiyle St. Petersburg'da doğdu; günümüzdeyse modern-

(*) Tek kişilik sokak gösterisi Dostoyevski'nin tüm Petersburg yapıtlarında çok önemli bir rol oynar ve özellikle *Suç ve Ceza*'da çok çarpıcıdır. Raskolkinov ile diğer acı çeken roman kişileri Yeraltı İnsanının yaptığı gibi Nevski Bulvarında ortaya çıkamayacak ya da onun gibi haklarını politik olarak tutarlı bir biçimde ileri süremeyecek denli iç yıkıma uğramışlardır. (Raskolkinov'un sorunlarından biri budur; bir böcek olmakla bir Napoleon olmak arasında bir yol tasavvur edemez.) Gene de hayatlarının doruk anlarında sokağa fırlar ve karşılarına çıkan yabancılara nerede durduklarını, kim olduklarını gösterirler. Kitabın sonuna doğru, Svidrigaylov bütün şehri gören bir gözetleme kulesinin önünde durur. Kulenin bekçisi Yahudi askere kendini tanıtır; Amerika'ya gideceğini söyler ve beynine bir kurşun sıkar. Aynı anda, kitabın doruk anında Raskolkinov şehir merkezindeki hareketli bir kenar mahallenin ortasındaki Pazar Meydanına gider, kendini yere atıp kaldırımı öptükten sonra mahallesindeki (1860'ların ortasındaki yasal reformların bir ürünü olarak yeni açılmış) karakola gider ve teslim olur.

leşmenin –ancak, eski Rusya'da olduğu gibi sarsak ve aksak bir modernleşmenin– yayılmasıyla Üçüncü Dünya'yı kapladı. Azgelişmişliğin modernizmi modernliğin düşlem ve hayallerine dayanmaya, seraplar ve hayaletlerle yakınlık kurarak, savaşarak beslenmeye zorlanıyor. Kaynaklandığı hayat biçimine sadık kalabilmek için sorunlu, tuhaf, tutarsız olmak zorunda kalıyor. Kolayca tarih yapamadığı için kendi içine kapanıp kendine eziyet ediyor – ya da tarihin tüm yükünü üstlenmek için ölçüsüz girişimlere atılıyor. Çılgına dönmüşçesine kendini aşağılıyor ve ancak öz-ironi yetisiyle ayakta kalabiliyor. Ama bu modernizmin içinden doğup büyüdüğü tuhaf gerçeklik ve altında yaşayıp hareket ettiği tahammül edilmez baskılar –toplumsal ve politik olduğu kadar ruhsal baskılar– bu dünyada yerini bulmuş olan Batı modernizminin hiç ulaşamadığı gözükara bir ışıltıyla dolduruyor onu.

Politik bulvar

Gogol "Nevski Bulvarı" öyküsünde Petersburg sanatçısından şehrin rüyalarında gördüğü çehre diye söz etmişti. *Ne Yapmalı* ve *Yeraltından Notlar* Petersburg'u, 1860'larda, geniş caddelerinde radikal karşılaşmaları hayal ederken gösteriyor. On yıl sonra bu hayaller gerçekleşmeye başlayacaktır. 4 Aralık 1867 sabahı Nevski'deki türlü çeşitli insandan birkaç yüz tanesi bir kalabalık oluşturur ve Kazan Katedralinin önündeki görkemli barok sütunların önünde toplanırlar.[36] Kalabalığın yarısı öğrenciler, memurlar, işsizler ve serbest aydınlar, yani Çernişevski ile Dostoyevski'nin *raznoçintsi*'sinin doğrudan varisleri oluşturmaktadır; daha önce "yeraltında" olan bu insanlar, son on yıl içinde giderek görünür olmuşlardır. Kalabalığın öteki yarısı ise "yeraltı" dünyasına çok daha yat-

36 Bu öykü Venturi, *Roots of Revolution*'da anlatılmaktadır, 544-46, 585-86, 805.

kın insanlardır; yakın zamanlarda, Neva'nın kuzey yakasındaki Vyborg'dan şehrin güney sınırındaki Narva ve Aleksander Nevski mahallelerine kadar şehrin etrafında bir halka oluşturan fabrika semtlerinden sanayi işçileri. Bu işçiler Neva'yı ya da Fontanka Kanalını geçerken bir parça çekingendirler, zira Nevski ve şehir merkezine yabancıdırlar; üstelik şehrin (ve devletin) ekonomisi için giderek önemi artan bir rol üstlenmiş olmalarına karşın saygıdeğer Petersburg hiç görmemiştir onları.*

İşçi ve aydın grupları 1870'lerin başlarından itibaren sık sık karşılaşıp konuşmaya başlamışlar –tüm anlamıyla yeraltında oluyordu bu, Vyborg yakasındaki ücra mahzenlerde– ama kamu önünde birlikte görünmemişlerdi. Şimdi Kazan Alanında biraraya geldiklerinde ne yapacaklarını tam bilmiyorlardı aslında. Örgütleyicilerin umduğundan çok daha küçük bir kalabalık olmuştu ve koca alanın küçük bir bölümünü doldurabiliyorlardı. Afallayıp dağılmak üzereydiler ki Georgi Plehanov adlı genç bir aydın duruma el koydu; kalabalığın arasından sıyrılıp "Yaşasın toplumsal devrim!" sözleriyle biten kısa ve ateşli bir konuşma yaptı ve üzerinde *Zemlya i*

(*) Petersburg'da sermaye ve emek en çok metalurji ve tekstil alanlarında yoğunlaşmıştı. Burada, neredeyse tümüyle yabancı sermaye aracılığıyla, ancak devletin kapsamlı sübvansiyon ve teşvikleriyle lokomotif, vagon parçaları, tekstil, makina parçaları, gelişmiş silahlar, tarım araçları üreten muazzam ultra modern fabrikalar inşa edildi. Bunların en önde geleni dev Putilov Demir Tesisleriydi. Burada çalışan 7000 işçi 1905 ve 1917 devrimlerinde hayati bir rol üstlenecekti. Petersburg'un endüstriyel gelişimi Reginald Zenik'in *Labor and Society in Tsarist Russia: The Factory Workers of St. Petersburg, 1855-1870* (Stanford, 1971) adlı yapıtında tartışılmaktadır; ayrıca bkz. Roger Portal, "The Industrialization of Russia", *Cambridge Economic History of Europe, VI*, 831-34. Çoğunlukla köyden yeni gelmiş olan fabrika işçilerinin yalıtılmış hali için bkz. Zelnik, 239: "... şehrin sanayi bölgelerinde oturuyor ve ailelerinden ayrı yaşıyorlardı. Şehirle bütünleşmeleri sadece görüntüdeydi; zira her konuda kent topluluğuna değil şehir sınırlarının dışındaki sanayi banliyölerine bağlıydılar." Kitlesel bir yargılamayla sonuçlanan ve gazetelerde büyük yer tutan St. Petersburg'un ilk sanayi grevi, 1870 Nevski tekstil grevine kadar işçilerle şehir arasındaki duvarlar yıkılmadı.

Volya, "Toprak ve Özgürlük" yazılı bir kızıl bayrak açtı. Sonra –bütün bunlar birkaç dakikada olup bitmişti– alelacele toplanıp Nevski'ye getirilmiş olan kalabalığın da yardımıyla polis saldırıya geçti. Habersiz yakalanmışlardı, isterik bir vahşetle karşılık verdiler; gösteriyle hiç ilgisi olmayan bir sürü insan da dahil ellerine geçirdikleri herkesi yaka paça götürdüler. Düzinelerce insan rastgele tutuklandı, örgütleyiciler ise bu kargaşada kaçmayı başarabildi. Tutuklananların çoğu işkence gördü, birkaçı işkencede aklını yitirdi, diğerleri Sibirya'ya sürgün edildiler ve asla dönemediler. Gene de, 4 Aralık akşamı ve ertesi sabah öğrencilerin kaldığı tavanaralarında, işçilerin kulübelerinde –ve Petropavlosk Kalesinin hücrelerinde– yepyeni bir coşku ve umut havası esiyordu.

Nedendi bütün bu heyecan? Birçok liberal ve bazı radikal yorumcular bu gösteriyi işlerin kontrolden çıkması diye niteler: koca bir alanda kaybolmuş küçük bir topluluk; devrimci mesajı vermeye zaman bile kalmadan gösterinin bitmesi; polisin ve sokaktaki kalabalığın elinde çekilen büyük acılar. Gösteriye katılanlardan Hazov, 1877 Ocak ayında tutuklanmasından hemen önce (1881'de Sibirya'da ölmüştür) yazdığı bir broşürde bunu açıklamaya çalışır. Son yirmi yıldır, der Hazov, Nikolas'ın ölümünden beri Rus liberalleri söz ve toplantı özgürlüğü isteyip duruyorlar; ama bir türlü toplanıp düşüncelerini açıklamayı baceremediler. "Rus liberalleri çok okumuştu. Batı'da özgürlüğün *fethedildiğini* [vurgu Hazov'un] biliyorlardı. Ne var ki kimse bunu Rusya'ya uygulamayı akıl edememişti." Kazan Alanı'ndaki radikal işçi ve aydınların gerçekleştirmeye çabaladığı işte tam da bu liberal idealdi. Kuşku götürür bir fetih yöntemi diyebilir eleştirmenler buna, en iyi ihtimalle Don Kişotça bir hareket. Olabilir, der Hazov; ama Rusya'nın koşullarında Don Kişotça söz ve eylemin tek alternatifi hiç konuşmamak, eyleme geçmemektir. "Rusya'yı siyasal özgürlük yoluna sokacak olan liberaller

değil saçma ve çocukça gösteriler örgütleyen hayalcilerdir; yasaları çiğnemeyi, dövülmeyi, mahkum edilmeyi ve aşağılanmayı göze alan insanlardır." Gerçekten de, Hazov'un ileri sürdüğü gibi bu "saçma ve çocukça gösteri" yeni bir kollektif ciddiyet ve olgunluğun göstergesidir. Kazan Alanındaki eylem ve çekilen acı Rusya tarihinde ilk kez "entelijentsiya ile halk arasındaki birliği" gerçekleştirmiştir.[37] "Bronz Süvari"den beri, Petersburg edebiyatının yalnız kahramanlarının kendi başlarına ne kadar umutsuz hareket ve eylemlere giriştiğini göstermiştim. Şimdi, nihayet bu şehrin sanatının hayalleri o hayatın ucundan yakalamaktadır. Petersburg'da yeni, politik bir ufuk açılmaktadır.

Rusya'nın devrimci gelişiminin tarihinde Kazan Alanındaki gibi gösterilere rastlamak çok zordur. Çünkü, birkaç istisna dışında, bu tarih hep yukarıdan, elitlerin perspektifinden yazılmıştır. Sonuçta, bir yanda entelektüel eğilimlerin tarihiyle karşılaşırız –"Slavofiller", "Batıcılar", "Kırklar", "Altmışlar", "Popülizm", "Marksizm"– öte yanda da komplolar tarihiyle. Elitist perspektif içinde Çernişevski Rus standart devrimci kalıbının yaratıcısıdır: Demir disiplinli insanlar, mekanik tarzda programlanmış zihinler ve duyarlıktan da iç yaşamdan da uzaklık; Lenin ve daha sonra Stalin'in tüm esin kaynağı budur. Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*'da radikal eğilimlerin, Ecinniler'de radikal komploların eleştirmeni olarak dahil olur bu tabloya. Son kuşaktaysa tarihçiler, 1789 Fransız Devrimi'nden başlayarak devrimlerin tarihini aşağıdan yukarı bir tarih; devrimci yığınların, isimsiz ve sıradan insan topluluklarının, zaaf ve çaresizliklerle dolu, korku, özgüvensizlik ve ikircimler içinde yüzen ama hayati anlarda sokağa çıkıp kendi hakları için kellelerini ortaya koyabilen insanların tarihi olarak anlama-

37 *A.g.e.*, 585.

ya başladılar.[38] Devrim anlarına aşağıdan bakmayı öğrendikçe Çernişevski ile Dostoyevski'nin aynı politik ve kültürel hareketin birer parçası olduklarını görebileceğiz; giderek daha aktif ve radikal yöntemlerle Petro'nun şehrini sahiplenmeye başlayan Petersburg pleblerinin hareketidir bu. Nietzsche "modern tutulmanın tarihi: yersiz yurtsuz devlet göçebeleri (memurlar, vb.)" derken Petersburg'u düşünüyordu belki de. İzini sürmeye çalıştığım hareket bu tutulmanın ardından radikal bir gündoğumunu amaçlamaktadır: Bu modern göçebelerin kendilerini yaratan şehri kendi yurtları yapacağı bir şafağı.

Sonsöz: Billur saray, olgu ve simge

Modernist sanat ve düşüncenin tüm biçimleri ikili bir karaktere sahiptir: Hem modernleşme sürecinin ifadeleri, hem de ona karşı çıkışlardır. Ekonomik, toplumsal ve teknolojik modernleşmenin dinamik ve itici olduğu görece ileri ülkelerde modernist sanat ve düşüncenin onları çevreleyen gerçek dünya ile ilişkileri bu ilişki karmaşık ve çelişik olsa bile –Marx ve Baudelaire'de gördüğümüz gibi– berraktır. Ama modernleşme sürecinin henüz kendini bulmadığı, görece ge-

---

38 Fransız Devrimi üzerine örneğin bkz. Albert Soboul, *The Sans-Culottes: Popular Movements and Revolutionary Government, 1793-94*, 1958; kısaltılmış versiyon, 1968, çeviren Remy Inglis Hall (Anchor, 1972); ve George Rudé, *The Crowd in the French Revolution* (Oxford, 1959). Rusya hakkında en temel eser Venturi'ninkidir. Son yıllarda Sovyet arşivlerinin (yavaş ve kesintili de olsa) açılmasıyla genç kuşak tarihçiler 20. yüzyıldaki hareketler üzerinde Venturi'nin 19. yüzyıldaki hareketleri ele alışına denk bir ayrıntı ve derinlik anlayışıyla çalışmaya başladılar. Örneğin bkz. Leopold Haimson, "The Problem of Social Stability in Urban Russia, 1905-1917", *Revolution of February 1917*, 1967, Fransızcadan çeviren J. L. Richards (Prentice-Hall, 1972); G. W. Phillips, "Urban Proletarian Politics in Tsarist Russia: Petersburg and Moscow, 1912-1914", *Comparative Urban Research*, III, 3, (1975-76), II, 2; ve Alexander Rabinowitch, *The Bolsheviks Come to Power: The Revolution of 1917 in Petrograd* (Norton, 1976).

ri ülkelerde modernizm fantastik bir karaktere bürünür. Çünkü toplumsal gerçeklikle değil fantazilerle, seraplarla, düşlerle beslenmek zorunda kalmıştır. 19. yüzyılın ortasında, Ruslar için en etkili ve zorlayıcı modern düşlerden biri Billur Saraydır. Bunun Ruslar üzerinde bıraktığı olağandışı psişik etki –Rus edebiyat ve düşüncesinde, Britanya'da olduğundan çok daha önemli bir rol oynamıştır– geriliğin verdiği sıkıntı içinde her zamankinden daha büyük bir güçle çabalayan bir ulusun üzerinde dolanan modernlik hayaleti rolünü üstlenmiş olmasından kaynaklanır.

Dostoyevski'nin Billur Saraya ilişkin simgesel değerlendirmesi tartışma götürmez bir derinlik ve güzelliğe sahiptir. Gene de, Londra'da, Sydenham Tepesinde dikili bu gerçek binayı görmüş olan birisi –Çernişevski onu 1859'da, Dostoyevski 1862'de görmüştü– Rusların düş ve karabasanlarıyla Batının gerçekleri arasına büyük bir gölge düştüğü hissine kapılır. Dostoyevski'nin Billur Sarayının bazı özelliklerini hatırlayalım; *Yeraltından Notlar*'ın kahramanı Birinci Kitabın 8, 9 ve 10. bölümlerinde nasıl tasvir ediyor onu? Birincisi mekanik, tasarlanmış ve gerçekleştirilmiştir: "baştan aşağı matematik bir kesinlikle hesaplanmış ve tasarlanmış", öyle ki tamamlandığında "akla gelebilecek her soru ortadan kalkacak, çünkü olası her yanıt sunulmuş olacak." Binanın havası cafcaflı ve gösterişlidir; verdiği mesaj sadece tarihsel bitiş değil, aynı zamanda kozmik bütünsellik ve değişmezlik mesajıdır: "Bunu nihai hakikat kabul edip ebediyen susmak gerekmiyor mu? O kadar muzaffer, görkemli ve vakur ki nefesinizi kesiyor. ... burada nihai bir şeyin olduğunu, burada olduğunu ve bittiğini hissediyorsunuz." Bina seyirciyi aldatmak, "ebediyen susmak" zorunda bırakmak için yapılmıştır. Dolayısıyla kalabalık seyirci toplulukları, dünyanın her köşesinden milyonlarca insan "sessizce ve ısrarla dolaşıp dururlar etrafında"; evet deyip seslerini kesmekten başka verecek bir yanıtla-

rı yoktur. "Siz" –Yeraltı İnsanı onu dinleyen "beyefendiler"e sesleniyor–

> sizler, asla yokedilemeyecek ve kimsenin gizlice bile dilini çıkaramayacağı, alaya alamayacağı, bir billur binaya inanıyorsunuz. Bense bu binadan billurdan yapılmış olduğu ve asla yokedilemeyeceği, gizlice bile kimsenin ona dilini çıkaramayacağı için korkuyorum.

Dil çıkarmak kişisel özerkliğin, Billur Saray tarafından tehdit edilen kişisel özerkliğin gösterisi olmaktadır.

Billur Sarayı Dostoyevski'nin anlattıklarına göre canlandırmaya çalışan okurlar insanı ağırlığı –fiziksel ve metafizik ağırlığı– ve acımasız görkemi altında ezen devasa bir Ozymandia kütlesi, belki biraz daha küçük çaplı bir Dünya Ticaret Merkezi gibi bir şey hayal edebilirler. Ama Dostoyevski'nin söylediklerini bırakıp gerçek binanın fotoğraflarına, resimlerine, litografılarına ve ayrıntılı betimlemelerine baktığımızda Dostoyevski'nin gerçekte onu görüp görmediğinden şüpheye düşeriz. Bizim gördüğümüz[39] zorlukla farkedilen ince demir kirişlerle desteklenmiş cam bir yapı; yumuşak, akışkan hatları, zarif eğimleri olan ve hiç ağırlığı yokmuş gibi, her an havaya uçuverecekmiş gibi duran cam bir yapıdır. Rengi, binanın büyük kısmının yapıldığı saydam camdan geçen göğün rengiyle, dar demir kirişlerin gök mavisi rengi arasında gider gelir; bu karışım göz kamaştırıcı bir ışıma yaratır, gökyüzü ve sudaki güneş ışığını yakalar, dinamik bir titreşim yaratır. Bina, Turner'ın son dönem resimlerinden biri gibi gözükmektedir; özellikle doğayla endüstrinin canlı kromatik ve

39 Billur saraya ilişkin görsel açıdan en ayrıntılı inceleme Patrick Beaver'in *The Crystal Palace, 1851-1936: A Portrait of Victorian Enterprise* (London: Hugh Evelyn, 1970) adlı kitabıdır. Ayrıca bkz. Giedion, *Space, Time and Architecture, 249-55; Benevolo, History of Modern Architecture I,* 96-102; F. D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution,* 1947, ed. ve gözden geçiren Arthur Elton (Schocken, 1970).

dinamik bir ambiyans içinde birleştiği *Yağmur, Buhar ve Hız* (1844) tablosunu hatırlatır.

Doğayla ilişkisine gelince, onu ortadan kaldırmaktan çok içine almaktadır; eski büyük ağaçlar kesilmemiş, binaya dahil edilmişlerdir, burada –Saray'ın benzediği ve tasarımcısı Joseph Paxton'un adını duyuran bir serada gibi– daha büyük ve sağlıklı yetişmişlerdir. Dahası, Billur Saray, hassas mekanik hesaplamalarla tasarlanmak şöyle dursun 19. yüzyılın en hülyalı ve serüvenci yapılarından biridir. Ancak, bir kuşak sonrasının Brooklyn Köprüsü ile Eyfel Kulesi sanayi çağının potansiyellerini ona eş bir liriklikle ifade edebileceklerdir. Bu lirizmi Paxton'un anlık bir esinle bir parça kâğıt üzerine karaladığı ilk taslakta en canlı biçimde görebiliriz. Saray'ı etrafında yükselen cafcaflı neo Gotik ve neo Rönesans tarzı devasa yapılarla karşılaştırdığımızda daha da takdir etmemiz mümkün. Üstelik, Sarayın yapımcıları bu yapıyı nihai ve yıkılamaz diye sunmak şöyle dursun geçiciliği ile övünmüşlerdir. En gelişmiş prefabrikasyon tarzlar kullanılarak altı ay içinde, 1851 Büyük Uluslararası Sergisi için Hyde Park'da inşa edilmiş; sergi bitince üç ay içinde sökülmüş ve 1854'de şehrin öteki ucunda, Sydenham Tepesinde daha büyük biçimiyle yeniden inşa edilmiştir.

Billur Saray seyircilerini suskun, pasif kabule zorlamak bir yana büyük tartışmalar doğurdu. Britanya kültür kurumlarının çoğunluğu bir mimari sapkınlık ve medeniyete yönelik bir saldırı diye mahkûm etti onu. Burjuvazi sergiden hoşlandı, ama binayı kabul etmedi; Arthur dönemini andıran tren istasyonları ve Helenistik setler kurmayı tercih etti; öyle ki İngiltere'de elli yıl özgün bir yapı inşa edilmedi. Britanya burjuvazisinin kendi modernliğinin böyle parlak bir ifadesini kabullenemeyişinin enerji ve imgelem yitimini haber verdiği söylenebilir. Geriye baktığımızda, 1851 onun zirvesi ve adım adım çöküşünün, Britanya halkının bugün hâlâ bedelini ödediği çöküşünün başlangıç anı olarak görünmektedir. Her halükârda bu ya-

pı Dostoyevski'nin dediği gibi görkemli bir bitiş değil, onyıllar boyu gelişemeden kalan gözüpek ve yalnız bir başlangıçtı.

Billur Saray gerek Britanya'nın sıradan insanları, gerekse dünyanın her yerinden gelen yabancılar tarafından coşkuyla karşılanmamış olsaydı muhtemelen inşa edilmez ve kesinlikle bir daha inşa edilip seksen yıl yerinde bırakılmazdı (1936'da esrarengiz bir yangın sonucu yokoldu). Büyük Uluslararası Serginin bitişinden çok sonra kitleler mesire, oyun ve romantik buluşma yeri olarak hâlâ kullanıyordu burayı. Sessizce etrafta dolaşıp suskunluğa gömülmek bir yana, enerjileri artıyordu adeta; bu bakımdan hiçbir modern yapı Billur Saray kadar heyecanlandırmamıştır insanları. Yabancıların da Londra'da görmek istedikleri yer Billur Saray oluyordu. Zamanın gazetecileri burasının Londra'nın en kozmopolit bölgesi olduğunu; her an Amerikalılar, Fransızlar, Almanlar, Ruslar (Çernişevski ve Dostoyevski gibi), Hintliler hatta Çinli ve Japonlarla dolup taştığını yazıyordu. Gottfried Semper ve James Bogardus gibi yabancı mimar ve inşaatçılar onun uzun dönemli olanaklarını yapımcılarının dışında hiçbir İngilizin anlayamadığı kadar anlayabilmişlerdi; Britanya'nın hakim sınıfları bu binaya küçümser gözlerle bakarken bile tüm dünya, onu İngiltere'nin dünya tasavvuru ve liderliğinin bir simgesi olarak kabullenmekte gecikmedi.

Billur Saraya dair en ilginç ve tutarlı –yani gerçek– yaklaşım, elbette bir mühendis tarafından yapılmıştı: Lothar Bucher adlı bir Almandır bu. Bucher çok ilginç bir kişilikti. 1840'larda bir demokratik devrimci, 1850'lerde Grub Sokağı'nda geçimini sağlamaya çabalayan mülteci gazeteci, 1860'lar ve 1870'lerde Prusya istihbaratının ajanı ve Bismarck'ın yakın adamı – hatta Marx'ı bile Prusya istihbaratı

---

40 Bu kara komedi öyküsü Franz Mehring, *Karl Marx: The Story of His Life*'da anlatılmaktadır, 1918, çeviren Edward Fitzgerald (London: Allen and Unwin, 1936, 1951), 342-49.

için devşirmeye çalışmıştı;[40] hayatının son yıllarında Almanya'nın ilk büyük modernleşme ve endüstriyel büyüme dalgasının mimarlarından. Bucher 1851'de şunları yazıyordu: "görenler üzerinde öylesine büyük bir romantik güzellik etkisi bırakmıştı ki, uzak Alman köylerinde bile duvarlarda onun resimleri asılıydı."[41] Bucher, belki de kendi arzularını dışa yansıtarak, Alman köylülerinin topluca modernleşme özlemiyle yandığını düşünmektedir; Alman romantizminin güzellik ideallerini gerçekleştirecek bir modernleşmedir bu. Bucher'in yazdıkları bir ölçüde Dostoyevski'ninkilere eşdeğerdir. Her ikisi de Sarayı kendi umut ve korkularını ifade etmek için bir araç gibi kullanmaktadırlar. Ama Bucher'in aktarım ve ifadeleri Dostoyevski'nin yoksun olduğu bir otoriteyi haizdir, çünkü o binayı gerçek bir mekân, gerçek bir yapı, gerçek bir deneyim olarak ele alan canlı ve kapsamlı bir analiz bağlamı içine yerleştirilmiştir. Billur Sarayın içinde olmanın nasıl bir duygu olduğunu biraz olsun anlayabilmemiz için Bucher'e başvurmamız gerekiyor:

> Çizgiler, gözden ne kadar uzak olduklarını ya da gerçek boyutlarını anlamanıza imkân vermeyen ustalıklı bir ağ oluşturuyor. Yan duvarlar tek bakışta kavranamayacak kadar birbirinden uzak. İnsanın gözü bir duvarın sonundan ötekine değil, ufukta yitip giden sonsuz bir perspektif boyunca kayıyor. Bu binanın yüksekliğinin otuz metre mi yoksa üç yüz metre mi olduğunu; çatının düz mü, yoksa eğimli ve basamaklı olarak mı inşa edildiğini anlayamıyoruz, çünkü optik sinirlerimizin ölçüleri algılamasına yardımcı olacak hiçbir gölge oyunu yok.

41 Bucher'in değerlendirmesi Giedion, 252-54 ve Benevolo, 101-01 tarafından alıntılanmakta ve standart kabul edilmektedir.

Bucher şöyle devam eder:

> Gözümüzü aşağı doğru kaydırdığımızda mavi boyalı kafes parmaklıklarıyla karşılaşıyoruz. Bunlar önce geniş aralıklarla beliriyor; sonra, birbirine yaklaşarak tüm maddiliğin atmosferin içine eriyip karıştığı uzak bir geri planda dağılan, göz kamaştırıcı bir ışık şeridi tarafından kesintiye uğruyorlar.

Burada görüyoruz ki Bucher Marx'ı Prusya istihbaratına devşirmeyi beceremese de onun en zengin imge ve düşüncelerinden birini ele geçirebilmiş: "Katı olan her şey buharlaşıyor." Marx gibi Bucher de katı maddenin eriyip havaya karışmasını modern hayatın temel bir olgusu olarak görüyor.

İçinde her şeyin hayaletsi, esrarlı, sonsuz göründüğü bir dünya olan Bucher'in Billur Saray tasvirine inandığımızda –ki bence oldukça inandırıcı bu– Dostoyevski'nin aynı yapıyı belirsizlik ve esrarın yadsınması, serüven ve romansın yenilgisi olarak kötülemesi iyice şaşırtıyor bizi.

Bu uyuşmazlık nasıl açıklanabilir? Dostoyevski kendisi bir şeyler ima ediyor bu konuda. Batının başarıları karşısında imrenme ve savunmaya çekilişinin esprili bir dökümünü sunuyor bize. Billur Sarayı ilk tasvir ettiği 1862 gezi güncesi *Yaz İzlenimleri Üzerine Kış Notları*, Köln'deki sonu kötü biten kısa ziyaretinin dökümüyle başlar.[42] İlk önce Köln'ün efsanevi ortaçağ anıtı katedrali görmeye gider. Bir kalemde silip atar onu; gösterişli güzelliği "fazla basit"tir. Sonra şehrin en etkileyici modern eserine, yepyeni köprüye gider. "Doğruya doğru, görkemli bir köprü bu, şehri onunla gurur duymakta haklı – ama bana öyle geldi ki haddinden fazla gurur duyu-

---

42 *Winter Notes on Summer Impressions*, çev. Richard Lee Renfield, Giriş Sail Bellow (Criterion, 1955), 39-41.

yor. Doğal olarak içerledim buna." Geçiş parasını öderken Dostoyevski, "bilinmedik bir suç için beni cezalandıran birisinin bakışıyla bakan" bekçinin ona hakaret ettiği kanaatine kapılır. Bir anlık ateşli düşlemlemenin ardından bu hakaretin ulusal olduğuna karar verir: "Benim bir yabancı, yani bir Rus olduğumu anlamış olmalıydı." Bekçinin gözleri açıkça şunu söylemektedir ona: "İşte köprümüz, sefil Rus, görüyorsun köprümüzün karşısında ve her Almanın karşısında bir solucandan başka bir şey değilsin sen, çünkü senin halkının böyle bir köprüsü yok!"

Dostoyevski bu durumun pek hayali olduğunu kabul eder. Adam gerçekte bir şey söylememiş, herhangi bir işaret yapmamış, hatta büyük ihtimalle bu düşüncelerin hiçbiri aklından bile geçmemiştir. "Ama hiç farketmez; bunu kastettiğinden o kadar emindim ki kendimi kaybettim." Başka bir deyişle "geri" Rus, "ileri" Alman'ın üstünlük iddiasından değil –Alman böyle bir iddiada bulunmasa bile "hiç farketmez"– kendi aşağılık duygusundan hiddete kapılmaktadır. "Cehenneme kadar yolun var!" diye düşünür Dostoyevski. "Biz semaveri icat ettik. ... bizim gazetelerimiz var. ... subayların yaptığı şeyleri yapıyoruz biz. ...biz..." Ülkesinin geriliğinden duyduğu utanç –ve gelişimin bir simgesi karşısındaki kıskanç hiddeti– yüzünden sadece köprüyü değil ülkeyi de terkeder. Bir şişe kolonya satın alıp ("bundan kaçış yoktu") Paris'e kalkan ilk trene atlar, "Fransızların çok daha nazik ve ilginç olacağı umuduyla." Fransa'da da ve Batıda nereye giderse gitsin her yerde neler olacağını çok iyi biliriz elbette; gördüğü şeyler ne kadar güzel ve etkili olsa da duyduğu garez onu kör edecektir. Sydenham Tepesinde de böyle bir körlüğe tutulmuş olabilir.*

(*) Bu öykünün en tuhaf ironilerinden biri *Kış Notları*'nın yazıldığı sırada dünyanın en gelişkin asma köprülerinden birisinin Rusya'da olmasıdır: Kiev yakınlarındaki, Charles Vignoles tarafından tasarlanan ve 1847-1853 yılları arasında inşa

O halde Dostoyevski'nin Billur Saray'a saldırması sadece haksız değil, üstelik geçersizdir de. Yorumcular, Dostoyevski'nin aslında yapıyla değil, simgeselliğiyle ilgilendiğini ve bu yapının Dostoyevski'nin gözünde Batı rasyonalizmini, materyalizmi, mekanik dünya görüşünü vb. simgelediğini; *Yeraltından Notlar*'daki egemen saikin modern hayatın olguları karşısında duyulan tiksinti ve savunma olduğunu söylerek açıklama eğilimindeler bu durumu. Gene de dikkatle okuduğumuzda, Yeraltı İnsanının Billur Saray karşısındaki eleştirisinin (I. Kitap, 9. bölüm) modern gerçeklik, teknoloji ve maddi inşaatla çok daha karmaşık ve ilginç bir ilişki kurduğunu görürüz. "Kabul ediyorum," der, "insan doğası gereği yaratıcı bir canlıdır; bilinçli bir amaç uğruna çabalamak ve *mühendislikle uğraşmak*, yani ebediyen ve durmaksızın, *nereye gittiğine bakmaksızın* yeni yollar inşa etmek onun yazgısıdır." [Burada ikinci vurgu Dostoyevski'ye, birinciyse bana ait.] Benim burada dikkatimi çeken ve Yeraltı İnsanını ruhsal açıdan Billur Sarayın yapımcılarına yaklaştıran insan yaratıcılığının asli simgesinin, söz gelimi sanat ya da felsefe değil, mühendislik olmasıdır. Hem onu beğenenler hem de karşı çıkanlar tarafından vurgulandığı gibi hiçbir mimarın katkısı olmaksızın tamamen mühendislerce tasarlanıp inşa edilen Billur Saray için özel bir anlamı vardır bunun.

Bu gelişimin anlamı üzerinde çok şey söylemek mümkün;

---

edilen Dinyeper Köprüsü. I. Nikolas inşasını kendi emrettiği bu köprüyü çok severdi: Büyük Uluslararası Sergi'de bunun yağlıboya, suluboya resimlerini, çizimlerini sergilemişti ve Kışlık Sarayda bir maketini bulunduruyordu (Kingender, *Art and the Industrial Revolution*, 159, 162). Ama ne mühendislik eğitimi görmüş olan ve köprüler hakkında sahiden bir şeyler bilen Dostoyevski, ne de muhafazakâr veya radikal bir başka Rus aydını bu projeyi dikkate almış görünüyor. Sanki Rusya'nın yapısal olarak gelişme yeteneğinden yoksun olduğu inancı –gelişmeyi isteyenler kadar istemeyenlerce de sorgusuz kabullenilen bu inanç– süregiden gelişmeyi görmelerini engellemiş. Bu da kuşkusuz gelişmeyi daha da engellemiştir.

ama burada asıl mesele gelişmenin olumlanması. Mühendisliğin birincil önemi Yeraltı İnsanının sorgulamadığı pek az şeyden biri. Mühendisliğin insan yaratıcılığının simgesi olarak görülmesi 19. yüzyılda sadece Rusya için değil, Batı için de çok radikal bir düşünce. Saint-Simon ve taraftarları dışında Dostoyevski'nin çağında, insan değerleri silsilesinde mühendisliğe böyle yüksek bir konum tanıyan başka biri kolay bulunamaz. Yeraltı İnsanı 20. yüzyıl konstruktivizmini haber veriyor. Bu hareket, I. Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın her yanında etkin olmakla birlikte, en canlı ve yaratıcı biçimini Rusya'da bulmuştu. İnşaatın modern romansı, yüzyıldır hiçbir şeyin inşa edilmediği; muazzam bir ruhsal enerjiye sahip bu ülke için idealdi.

Mühendislik Dostoyevski'nin iyi bir hayata ilişkin tasavvurunda çok önemli bir rol oynar. Ama temel bir koşulda ısrar eder:İnsan mühendisleri kendi tasavvurlarının mantığını izlemelidirler, "nereye gittiğine bakmaksızın." Mühendislik hesaplamanın değil yaratıcılığın aracı olmalıdır; ama bunun için de "vardığı yerin yapma süreci kadar önemli olmadığı"nı kabul etmelidir. Şimdi, Dostoyevski Billur Saray ya da diğer yapılar için belirleyici ilkeyi ortaya koymaktadır:

> İnsan yaratmayı, yollar inşa etmeyi sever, tartışma götürmez bu. Ama ... içgüdüsüyle hedefine erişmekten ve yapıyı tamamlamaktan korkuyor .. olmasın sakın? Nasıl bilebiliriz ki, belki de o yapıyı sadece uzaktan seviyordur; yakınına gitmeden, *belki de sadece inşa etmeyi seviyor ve içinde yaşamak istemiyor.*

Buradaki en önemli ayrım bir binayı inşa etmekle içinde yaşamak arasındadır: Benliğin gelişiminin aracı ya da benliği içine kapatacak inşaat arasındaki ayrımdır. Mühendislik etkinliği, bir etkinlik olarak kaldığı sürece insanın yaratıcılığını en üst düzeye çıkarabilir; ama inşaatçı binayı bitirip kendisi-

ni yaptığı şeylerin içine kapattığında, yaratıcı enerji donup kalır ve saray bir mezar halini alır. Bu, farklı modernleşme tarzları arasında temel bir ayrımı ortaya koymaktadır: Serüven olarak modernleşme ile rutin anlamda modernleşme. Şimdi Dostoyevski'nin serüven olarak modernleşme yanlısı olduğunu görebiliriz. Yeraltı İnsanının Nevski Bulvarında subayla karşı karşıya gelirken yaptığı budur. Billur Sarayın yaratıcılarının da kendilerine özgü bir modernist serüvene giriştiklerini göstermeye çalıştım. Ama serüven rutine dönüştüğünde, Billur Saray da (Yeraltı İnsanının korktuğu gibi) bir tavuk kümesi halini alır ve modernleşme ruhunun idam hükmüne dönüşür. Ancak o ana kadar modern insan bir mühendis olarak gayet mutlu bir şekilde çabalayabilir, maddi olduğu kadar ruhsal bir uğraş verebilir.

Bu aşamada Çernişevski'nin *Ne Yapmalı*'sına dönecek olursak, bir rutin olarak modernliğin yüceltilmesiyle karşılaşacağız. Dahası Dostoyevski'yi asıl korkutan şeyin Paxton'un Billur Sarayı değil Çernişevski'nin Billur Saray'ı –yani Batının gerçeklikleri değil Rusların modernleşme fantazileri– olduğunu göreceğiz. "Vera Pavlovna'nın Dördüncü Rüyası"nda,[43] Çernişevski'nin Billur Sarayı anlattığı ve yücelttiği sahnede karşımıza çıkan yalnızca billur saraylardan oluşan bir gelecek tasavvurudur. Bu "devasa yapılar birbirinden iki, üç mil uzaklıktadır; tıpkı bir satranç tahtasının başındaki bir sürü satranççı gibi"; "otlak ve çayırlarla, bahçe ve korularla" ayrılmışlardır birbirlerinden. Bu satranç tahtası benzeri manzara göz alabildiğine uzanır; bunun yanında başka türden yapılar ve yaşam alanları varsa bile Çernişevski nasıl ve nerede olduklarından söz etmemektedir. (20. yüzyıl okurları bu modelin, Le

43 Tucker'in çevirisinde her nedense çıkarılmış olan bu sahne Ralph Matlaw tarafından çevrilmiş ve diğer Çernişevski tarzı başka sahnelerle birlikte onun *Yeraltından Notlar* edisyonunda yer almıştır, 157-77.

Corbusier'in *ville radieuse*'ünün "parktaki kuleler"inin bir öncülü olduğunu farkedeceklerdir.) Her bina, içinde konutları, atelyeleri, ortak yemek ve eğlence olanakları (Çernişevski balo salonlarını ve orada düzenlenen şenlikleri sevecen bir teferruatla betimler) bulunan, alüminyum mobilyaları, taşınır duvarları (eviçi düzenlemeleri kolaylaştırmak için) ve ilkel bir tür havalandırma sistemi olan, bizim çağımızın verdiği adla bir mega yapı olacaktır. Her mega yapıda maddi ihtiyaçlarını kollektifleştirilmiş, teknolojik bakımdan gelişkin tarım ve sanayi ile karşılayan ve iyilikçi, gelişkin ve rasyonel bir idarenin toplumsal politikaları sayesinde cinsel ve duygusal bakımdan tatmine kavuşmuş birkaç bin kişilik bir insan topluluğu yaşayacaktır. Çernişevski'nin deyimiyle bu "yeni Rusya" her türlü kişisel ve politik gerilimden kurtulmuş olacaktır; herhangi bir sorunun hayali bile yoktur bu dünyada.

Çernişevski bu tasavvurunu her türlü çatışmadan arındırabilmek için çabaladığından billur saray dünyasını neye karşı tanımladığını anlamak güç oluyor. Ama bir süre sonra mesele ortaya çıkıyor. Öykünün kahramanı geleceğin "yeni Rusya"sında bir gezi yaptıktan sonra bu dünyada neyin eksik olduğunu farkediyor birden. Rehberine soruyor: "Ama isteyen insanlar için şehirler de yok mu?" Rehber buralarda yaşamak isteyen çok az insan, dolayısıyla da eskisinden çok daha az şehir olduğunu söylüyor. Şehirler, asgari düzeyde iletişim merkezleri ve tatil yerleri olarak varlıklarını sürdürüyor (çok uzaklarda bir yerde). "Herkes oralara birkaç günlüğüne, değişiklik olsun diye gidiyor"; hâlâ kalan birkaç şehir turistler için eğlenceli seyirliklerle dolu; ama nüfusları sürekli azalıyor. "Peki, ama" diye soruyor Vera Pavlovna, "ya birileri sürekli orada yaşamak isterse?" Rehber neşeli bir gülümsemeyle yanıtlıyor:

> Oralarda yaşayabilirler, tıpkı sizin [şimdi] St. Petersburglarınızda, Londralarınızda, Parislerinizde yaşadığı-

nız gibi – kim karışır ki? Kim engelleyebilir onları? Herkes istediği gibi yaşar. Ama büyük çoğunluk, yüzde doksandokuz size gösterildiği biçimde [yani billur saray topluluklarında] yaşıyor, çünkü bu onlar için çok daha zevkli ve avantajlı.

Demek ki Billur Saray şehrin antitezi olarak tasavvur ediliyor. Çernişevski'nin hayali, şimdi görebildiğimiz gibi, kentsellik olmayan bir modernleşme. Şehrin yeni antitezi artık ilkel köy değil, son derece gelişmiş, süper teknolojik, kendi içine kapalı, kent dışı dünyası. Bu dünya son derece planlı ve örgütlü –çünkü, bakir toprak üzerinde *ex nihilo* (hiç yoktan) yaratılmış– daha iyi kontrol altında ve dolayısıyla herhangi bir modern metropolün olabileceğinden "daha zevkli ve avantajlı." Rusya için bir umut tasavvuru olan Vera Pavlovna'nın rüyası feodalizmden sosyalizme "sıçrama", modern Batının burjuva ve kapitalist toplumunu atlama şeklindeki bildik popülist umudun ustaca bir çeşitlemesi. Burada, sakin ve azgelişmiş kırsal hayatlardan sakin ve çok gelişmiş kentdışı hayata sıçranacak, kapitalizmin tedirgin hayatı yaşanmak zorunda kalınmayacaktır. Çernişevski için Billur Saray "St. Petersburglarınız, Londralarınız, Parisleriniz"in idam hükmünü simgelemektedir; bu şehirler yeni dünyada, en iyi ihtimalle, geriliğin müzeleri olacaklardır.

Bu tasavvur Dostoyevski'nin Çernişevski'yle olan anlaşmazlığını daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir. Yeraltı İnsanı bu yapıdan korktuğunu söyler, çünkü "gizlice bile olsa kimse dil çıkaramaz, ya da alaya alamaz onu." Binlerce akıllı uslu ve tahsilli insanın dil çıkardığı Paxton'un Billur Sarayı için elbette geçerli değildir bu, ama Çernişevski'ninki için tümüyle geçerlidir. Başka bir deyişle, uyumsuzluk ve çatışmayla dolu olan Batı'nın modernleşme gerçekliği için geçersiz, ama uyumsuzluk ve çatışmanın sonu olacak Rus modernleşme fantazisi için ge-

çerlidir. Bu nokta Dostoyevski'nin modern şehri, ve özellikle Petersburg'u, *kendi şehrini* neden bu kadar sevdiğini açıklıyor: Dil çıkarmak için ideal ortamdır burası – yani, kişisel ve toplumsal çatışmaları ortaya koymak ve onlarla uğraşmak için ideal ortamdır. Billur Saray "acı, kuşku ve inkâr"ın reddiyse Petersburg'un sokakları, alanları, köprüleri, kaldırımları tam da bu deneyim ve tutkuların yeşerdiği yerlerdir.

Yeraltı İnsanı Petersburg'un her türden sonsuz acı, kuşku, inkâr, arzu ve mücadele olasılıklarından heyecana kapılır. Onu, kendi deyimiyle (ve Dostoyevski'nin kitabın son sayfasında altını çizdiği gibi) ondan ve onun dünyasından ürken halim selim okurlarından –"beyefendiler" der bunlara– "daha canlı" kılan tam da bu deneyimlerdir. ("'İlerleme Petersburg'un dört bir yandan yakılıp yıkılması demektir,' dedi general huzursuz bir halde" Turgenyev'in *Duman* yapıtında.) *Yeraltından Notlar*'ın nasıl aynı anda hem Rus modernleşmesinin ideologlarına karşı öldürücü bir saldırı hem de modernist düşüncenin temel yapıtlarından biri olduğunu anlayabiliriz artık. Dostoyevski, Billur Sarayı eleştirirken aslında şehrin modernliği adına ortaya çıkan –1860'larda hâlâ bir idealden öteye geçemeyen– banliyö ve kentdışı modernliğe saldırmaktadır. Başka bir deyişle, dertlerden arınmış ama öldürücü rutinlikteki bir modernleşmeye karşı insanî bir serüven –her gerçek serüven gibi korkutucu ve tehlikeli bir serüven– olarak modernleşmeyi olumlamaktadır.

Billur Saray öyküsüne ilişkin ironik bir ekleme daha var. Joseph Paxton 19. yüzyılın en büyük kent tasarımcılarından biriydi: Amerika'da Olmsted'in çalışmalarını önceleyen ve onlara esin veren büyük kentsel doğal yaşam parkları tasarlamış; ilk metrodan kırk yıl önce Londra için metro şebekesini de içeren geniş kapsamlı bir kitle taşımacılığı planı düşünmüştü. Billur Saray da –özellikle Sydenham Tepesindeki sergi sonrası versiyonu– kent yaşamının olanaklarını zenginleştirmek için düşü-

nülmüştü; yeni tür bir toplumsal mekân, Londra'nın parçalanmış ve birbirine karşıt toplumsal katmanlarını biraraya getirecek, arketipik bir modern ortam yaratacaktı. Londra'nın ne yazık ki mahrum olduğu Paris ya da Petersburg bulvarlarının bir devamı olabilirdi bu. Paxton kendi yapısını kent karşıtı bir tarzda kullanma yönündeki her girişime şiddetle karşı çıkardı.

Ne var ki, 19. yüzyılın sonunda Ebenezer Howard, Billur Saray tipi yapıların kent karşıtı potansiyellerini gördü ve bunları Çernişevski'den çok daha etkin biçimde kullandı. Howard'ın büyük etkiler yapan eseri *Yarının Bahçe Şehirleri* (*Garden Cities of To-Morrow*, 1898, gözden geçirilmiş basımı 1902) Çernişevski'de ve kendi okumuş olduğu Fransız ütopyacılarında örtük olarak bulunan, modern şehrin ruhsal bakımdan alçaltıcı olduğu kadar ekonomik ve toplumsal bakımdan da eskimiş olduğu fikrini çok güçlü ve etkin biçimde geliştiriyordu. Howard, 20. yüzyıl metropolünü 19. yüzyılın posta arabasıyla kıyaslıyor; modern insan için maddi refah ve ruhsal uyum aracının banliyö gelişimi olduğunu ileri sürüyordu. Howard, Billur Sarayın bir insan serasının –ilkin Paxton'un gençliğinde inşa ettiği bir sera model alınarak tasarlanmıştı– tümüyle kontrollü bir ortam olarak taşıdığı biçimsel potansiyelleri kavramıştı; yeni bir banliyö kompleksinin merkezinde yer alan kocaman, cam kaplı bir alış veriş ve kültür merkezine onun adını ve biçimini verdi.*

(*) *Garden Cities of To-Morrow (Yarının Bahçe Şehirleri)*, 1902 (MIT, F. J. Osborn ve Lewis Mumford'un girişiyle); posta arabası olarak metropol için s. 146; banliyö modeli olarak Billur Saray için s. 53-4, 96-8. İronik biçimde, Howard'ın ideal tasarımının en popüler özelliklerinden biri Billur Saray olduğu halde Letchworth'daki ilk Bahçe Şehrin yapımından sorumlu olanlar, onun İngilizlere çok aykırı (Bay Podsnap kesinlikle katılırdı bu fikre), aşırı modern ve fazla pahalı olduğunu söyleyerek plandan çıkardılar. Onun yerine daha "organik olduğunu söyledikleri yeni ortaçağ tarzı bir pazar sokağı koydular. (Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century*, 67-8). *Yarının Bahçe Şehirleri* 20. yüzyılın ilk yarısında mimarları, plancı ve gelişimcileri çok etkiledi; tüm enerjilerini tedirgin metropolü geride bırakacak "daha zevkli ve avantajlı" ortamların üretimine yönelttiler.

Yeraltı İnsanıyla Billur Sarayın Sovyet kültür ve toplumu içindeki başkalaşımını ayrıntıyla incelemeye kalkmak sınırlarımızı aşar. Ama, en azından böyle bir araştırmanın nerelere gidebileceği üzerine birkaç şey söylemem mümkün. İlk olarak şunu belirtmek gerekiyor: İlk kuşak parlak Sovyet mimar ve plancıları birçok konuda anlaşmazlığa düşseler de, modern metropolün kapitalizmin yozlaşmış bir ürünü olduğu ve ortadan kalkması gerektiği hususunda hemfikirdiler. Modern şehirlerde korunmaya değer şeyler olduğuna inananlar anti Marksist, sağcı ve gerici diye kötüleniyordu.[44] İkincisi, belli ölçüde kentsel ortamlara olumlu bakanlar bile kent sokağının tamamen zararlı olduğu ve ortadan kalkması, yerine daha açık, daha yeşil ve inanışa göre daha uyumlu kamusal alanların konulması gerektiğini düşünüyorlardı. (Bunların görüşleri, Moskova'yı birkaç kez ziyaret etmiş ve ilk Sovyet döneminde çok etkili olmuş olan Le Corbusier'in görüşlerine yakındı.) 1920'lerde Sovyet edebiyatının en keskin eleştirel edebi eseri, Yevgeni Zamyatin'in ütopyacı ve fütürist romanı Biz, bu yeni ortaya çıkmakta olan manzaradan özellikle etkilenmişti. Zamyatin, Çernişevski'nin Billur Sarayı ile Dostoyevski'nin eleştirel yaklaşımını, parlak biçimde anlatılan çelik ve cam gökdelenlerle cam yapılardan oluşan düşsel bir manzarada yeniden canlandırır. Zamyatin'in billursu yeni dünyasındaki egemen motif, ona göre modernizmin ve modernleşmenin donarak katı, durgun, hayatı yutucu biçimlere dönüşmesinin simgesi olan buzdur. Bu yeni billurlaşmış ya-

44 Bkz. Anatol Kopp, *Town and Revolution*, 1967, çeviren Thomas Burton (Braziller, 1970) ve Kenneth Frampton, "Notes on Soviet Urbanism, 1917-32", Architects' Year Book 12 (London, Elek Books, 1968), 238-52. Marksizmin kentin yokoluşunu istediği fikri, kuşkusuz grotesk bir çarpıtmadır. Marksizmin modern kent karşısındaki karmaşıklık ve ikircimlerine ilişkin tam, yetkin bir inceleme için bkz. Carl Schorske, "The Idea of the City in European Thought: Voltaire to Spengler", 1963, yeniden basımı Sylvia Fava, der., *Urbanism in World Perspective* (Crowell. 1968) içinde, 409-24.

pıların ve onların yeni katılaşmış hakim sınıflarının soğukluk ve tekdüzeliğine karşı Zamyatin'in kahramanları "*kendi* 20. yüzyıl günlerinin bulvarını, gürültü patırtıyı, alacalı bulacalı renkleri, insanların, tekerlerin, hayvanların, afişlerin, ağaçların, renklerin, kuşların birbirine karıştığı o kargaşayı" anarlar özlemle. Zamyatin, soğuk çeliğin ve düzenin "yeni" modernliğinin kent sokağının kendiliğinden, kıpır kıpır "eski" modernliğini yoketmesinden korkuyordu.[45]

Sonuçta, Zamyatin'in korkuları harfi harfine olmasa da ruhen gerçek oldu. İlk dönemlerde SSCB ışıltılı billur saray binalar inşa edecek kaynaklardan –sermaye, vasıflı işgücü, teknoloji– yoksundu; ama, maalesef totaliter bir devletin katı yapılarını kuracak, koruyacak ve genişletecek denli modernleşmişti. Billur Sarayın 20. yüzyılda, gerçekten bedene bürünmesi dünyanın öteki ucunda, ABD'de oldu. İkinci Dünya Savaşından sonra Paxton'un lirik ve zarif binası, çarpıtılmış ama hâlâ tanınabilir biçimde orada, her yanı kaplayan, durmaksızın, mekanik olarak yeniden üretilen çelik ve cam yığını şirket binalarında ve banliyö alışveriş merkezlerinde ortaya çıktı.[46] Sürekli yayılan bu inşaat üslubu hakkında son za-

---

45 Zamyatin'in 1920 ve 1927 arasından yazdığı Biz, Bernard Guilbert Guerney tarafından çevrilmiş ve Guerney'in antolojisi *Russian Literature in the Soviet Period* (Random House, 1960) içinde yayımlanmıştır. Hem Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sı hem de Orwell'in 1984'üne kaynak olmuştur (Orwell bunu açıklamış, Huxley açıklamamıştır) ancak her ikisinden de üstün ve bu yüzyılın modernist başyapıtlarından biridir.

Jackson, *Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature*, 149-216'da Yeraltından Notlar'ın 1920'lerde, Stalinizmin karanlığı çökmeden, eleştirel ruhu canlı tutmaya çalışan birçok yazar –Zamyatin, Yuri Oleşa, İlya Ehrenburg, Boris Pilnyak– için taşıdığı önemi çok etkileyici biçimde göstermektedir.

46 Alan Harrington kent sonrası, korporal hastalığı anlattığı romanı *Life in the Crystal Palace*'da (Knopf, 1958) bu bağlantıyı açıkça ilk kuranlardan biri. Eric ve Mary Josephson Harrington'un kitabından seçmelerle *Yeraltından Notlar*'ın I. Bölümünü *Man Alone: Alienation in Modern Society* (Dell, 1962) adlı ve 1960'larda Amerikalı öğrenciler arasında çok satan antolojilerinde biraraya getirmişlerdir.

manlarda, giderek hiddetlenen tonlarda çok şey söylendi. Burada bizim için önemli olan husus, bunun temel amaçlarından birinin modern metropolden, "patırtı gürültü, renklerin alaca bulacasından, insanların, tekerleklerin, hayvanların, afişlerin, ağaçların, renklerin, kuşların birbirine karıştığı kargaşa"dan kaçmak ve çok daha kapalı, kontrollü, düzenli bir dünya yaratabilmek oluşudur. Modern şehrin aşığı Paxton, kendini günümüzün billursu banliyö IBM "kampüs"lerinden birinde bulsa deliye dönerdi. Ama, Çernişevski kesinlikle kendini yabancı hissetmezdi burada; onun modernleşme rüyasındaki "daha zevkli ve avantajlı" ortamdan başka bir şey değildir çünkü burası.

Bütün bunlar Dostoyevski'nin ne kadar iyi bir kâhin olduğunu gösteriyor. Billur Saraya karşı eleştirel bakışı, bir serüven olarak modernliğin en kahramanca dışavurumunun bile rutin modernliğin berbat bir alâmetine dönüşebileceğini gösteriyor. Amerikan, Batı Avrupa ve Japon sermayesinin savaş sonrası dinamizmi –bir süre göründüğü gibi karşı konulamaz şekilde– billur saray dünyasına doğru koşturdukça, Dostoyevski modern gündelik hayat için daha önce hiç olmadığı ölçüde aciliyet ve önem kazandı.

3. 20. yüzyıl: Kent doğuyor, kent batıyor

Bundan sonraki yarım asır boyunca Petersburg'un yaşadığı politik ve kültürel çalkantıları hakkıyla ele almaya çalışsak bu kitabın sonu gelmez. Ama Petersburg'un 19. yüzyıl tema ve itkilerinin nasıl tuhaf ve trajik yollarda sürdüğünü göstermek için 20. yüzyıl başlarında şehrin hayat ve edebiyatına kuşbakışı olsun göz atmakta fayda var.

1905: Daha fazla ışık, daha fazla gölge

1905'e gelindiğinde Petersburg, yarısından fazlası 1890'-dan itibaren köylerden göç etmiş, 200.000'e yakın bir fabrika işçisi nüfusu barındıran önemli bir sanayi merkezi olmuştur. Artık şehrin sanayi bölgeleri tasvir edilirken huzursuz edici bir halkadan söz edilmektedir: "Fabrikalar bir halka gibi kenti kuşatıyor, idari ve ticari merkezi sarıp sıkıştırıyordu."[47] 1896'dan, tüm şehri kapsayan dikkate değer ölçüde disiplinli ve koordine tekstil grevinden beri Petersburglu işçiler Avrupa'nın politik haritasında önemli bir mevzi tutmaya başlamışlardı.

Şu anda, 9 Ocak 1905 Pazar günü bu işçilerden oluşan muazzam bir kalabalık, yaklaşık 200.000 erkek, kadın ve çocuk, Petersburg'un tüm bulvarlarının bağlandığı saraya ulaşmak amacıyla şehrin her köşesinden kitleler halinde merkeze doğru akmaktadır. Başlarında, Putiloy Demir Tesislerindeki devletten icazetli kilisenin rahibi ve St. Petersburg Fabrika İşçileri Birliği'nin örgütleyicisi, yakışıklı ve karizmatik Peder George Gapon vardır. Kalabalıklar kesinlikle silahsızdır (Gapon'un adamları hepsinin üstünü aramış, buldukları silahlara el koymuşlardır) ve şiddetten uzaktırlar. Çoğu elinde ikonalar ve Çar II. Nikolas'ın resimlerini taşımakta; kalabalıklar yol boyu "Tanrı Çarı Korusun" ilahisini söylemektedir. Peder Gapon Çarın Kışlık Saray önünde toplanan halka hitap etmesini ve kâğıda döktükleri taleplerine kulak vermesini rica eder:

> EFENDİMİZ – Bizler, St. Petersburg şehrinin her kesiminden, her semtinden gelen işçi ve sakinleri, karılarımız, çocuklarımız, biçâre anababalarımızla birlikte huzurunuza, adalet ve rahmet dilemeye geldik. Bizler di-

47 Zikreden Zelnik, *Labor and Society in Tsarist Russia*, 60.

lenecek hale düştük; kaldıramayacağımız ağır işler altında eziliyor, terletiliyoruz; insan yerine konmuyor, kötü kadere sessizce boyun eğmek zorunda olan köleler gibi muamele görüyoruz. Sabrettik ama yoksulluğun, haksızlığın ve cehaletin derinliklerine daha da beter sürüklenir olduk. Adaletsizlik ve keyfi yönetim bize soluk aldırmıyor. Efendimiz, mecalimiz kalmadı! Sabrımız sona geldi dayandı. Dayanılmaz acılardansa ölümü tercih edecek noktaya geldik.

İşte bu nedenle çalışmayı durdurduk ve işverenlerimize, taleplerimiz kabul edilene dek işbaşı yapmayacağımızı bildirdik.

Dilekçe sekiz saatlik işgünü, günde bir ruble asgari ücret düzeyi, zorunlu, ödenmeyen fazla mesainin kaldırılması ve işçilerin örgütlenme özgürlüğü talepleriyle sürmektedir. Ancak bu talepler esas olarak işverenlere ve dolaylı biçimde Çara yöneltilmiştir. Hemen ardından da sadece Çarın yerine getirebileceği bazı radikal talepler ileri sürülmektedir: Demokratik biçimde seçilecek bir kurucu meclis ("Bu en temel istirhamımızdır ve diğer bütün isteklerimizin temelidir; bu... acılarımızın tek ilacıdır"); düşünce, basın ve toplantı hürriyetlerinin güvence altına alınması; hukuka uygun yargılama; herkes için ücretsiz eğitim hakkı ve fiyaskoya giden Rus-Japon Savaşının sona erdirilmesi. Dilekçe şu şekilde bitmektedir:

Başlıca ihtiyaçlarımız bunlardır, Efendimiz, huzurunuza bunlar için geldik. Son umudumuz sizdedir. Halkınızdan yardımı esirgemeyiniz. Onları devlet görevlilerinin acımasız zulmünden koruyunuz. Halkınızla aranızdaki duvarı yıkınız ve onların da Sizinle birlikte ülkeyi yönetmelerine izin veriniz...

Bu tedbirlerin uygulanması için söz ve emir buyurursanız Rusya'yı mutlu ve güçlü kılacaksınız ve Adı-

nız yüreklerimizde, saadetimizde ebediyyen nakşolunacaktır.

Dualarımıza karşılık vermez ve bunları emir buyurmazsanız burada, sarayınızın önündeki bu meydanda öleceğiz. Başka ne gidecek bir yerimiz var ne de amacımız. Önümüzde yalnızca iki yol var: Biri özgürlük ve mutluluğa uzanıyor, öteki mezara. ... Hayatlarımız Rusya'nın acılarının bir kefareti olsun. Bu kefareti hiddetle değil, sevinçle yerine getireceğiz.[48]

Peder Gapon bu dilekçeyi Çara okuma fırsatı bulamadı: Nikolas ailesini de alarak alelacele başkenti terketmiş, yerine saray görevlilerini bırakmıştı. Onlarsa işçilerin umduğundan çok farklı bir karşılama hazırlamışlardı. Halk saraya yaklaşırken, sayıları 20.000'i bulan tepeden tırnağa silahlı askeri birliklerce kuşatıldılar. Birlikler kalabalığa yakın mesafeden ateş açtı. O gün kaç kişinin öldüğü tam olarak hiçbir zaman öğrenilemedi– hükümet ölü sayısını 130 olarak açıklarken, güvenilir tahminler bu sayının 1000'e yaklaştığını belirtir– ama Rusya tarihinde bir devrin kesinlikle kapandığı ve bir devrimin başladığı herkesçe derhal anlaşıldı.

Bertram Wolfe'a göre "Kanlı Pazar" olaylarıyla "milyonlarca ilkel kafa bir anda Ortaçağdan 20. yüzyıla sıçradı. Sevgi ve

---

48 Bu belgenin birkaç versiyonu vardır ve hiçbiri kesin değildir. Yukarıdakini Bertram Wolfe'un *Three Who Made a Revolution* (1948; Beacon, 1957) kitabından aldım, s. 283-86. Daha uzun olan versiyonu Sidney Harcave'ın *First Blood: The Russian Revolution of 1905* (Macmillan, 1964) adlı kitabında yer almaktadır. Ayrıca bkz. Solomon Schwarz'ın *The Russian Revolution of 1905* (U. of Chicago, 1967) adlı derlemedeki etkileyici çalışması, 58-72, 268-84.

1905'in arka planı için: 1890'ların ekonomik ve endüstriyel gelişimi hakkında Gerschenkron, *Economic Backwardness in Historical Perspective*, 124-33, ve Portal, *Cambridge Economic History*, VI, 824-43; politik patlamalar hakkında, Theodore Van Laue, *Why Lenin? Why Stalin?*, 3. ve 4. bölümler; Richard Pipes, *Social Democracy and the St. Petersburg Labor Movement*, 1885-1897 (Harvard, 1963); Allan Wildman, *The Making of a Workers' Revolution: Russian Social Democracy, 1891-1903* (Chicago, 1967).

saygıda kusur etmeden dertlerine bir çare bulabilmek için "Sevgili Çar Babaları"mn ayaklarına kapanmaya gelmişlerdi. Mermiler ve kan bütün o sevgi ve güveni bir anda sildi süpürdü. Artık babasız olduklarını ve kendi başlarının çaresine bakmak gerektiğini biliyorlardı." 9 Ocak hakkındaki yaygın hüküm budur ve genel olarak doğru bir hükümdür. Ama Petersburg kalabalığının mermiler ve kandan önceki evrimini gözardı ettiği için hatalıdır. Troçki, kendi katıldığı 1905 Devrimini değerlendirirken Gapon gösterisini "proletarya ile monarşi arasında şehrin sokaklarında 'diyalog girişimi' " diye tarif ediyor.[49] Bir halkın yöneticisiyle sokaklarda diyalog kurma fikri hiç de "ilkel kafalar"m ve çocuksu ruhların işi değildir; bilakis halkın hem modernliğini, hem de olgunluğunu ifade etmektedir. 9 Ocak gösterisi Petersburg'un kendine özgü toprağından yükselen bir modernlik biçimidir. Bu şehrin ürünü olan sıradan halkın en derinde yatan ihtiyaçlarını ve belirsizliklerini yansıtmaktadır: boyun eğme ile meydan okumanın, üstlerine karşı kesin sadakat ama kendileri olmak için kesin bir kararlılık duymalarının muğlak bir karışımı; sokaklarda doğrudan bir ilişki için, nihayet –1860'larda Yeraltı İnsanının dediği ve 1905'de Gapon'un dilekçesinde yazıldığı gibi– "insan olarak kabul edilme"lerini sağlayacak hem kişisel, hem de politik bir karşılaşma için her şeylerini, hatta hayatlarını bile gözden çıkarmaya hazır olmaları.

Petersburg'un modern politikaya yaptığı en özgün ve kalıcı katkı dokuz ay sonra doğdu: Sovyet ya da işçi konseyi. Petersburg İşçi Delegeleri Sovyeti 1905 Ekiminin başlarında, adeta bir gecede ortaya çıkıverdi. 1905 Devrimiyle birlikte erkenden öldü; devrimci 1917 yılında, önce Petersburg'da sonra da tüm Rusya'da yeniden yükseldi. 20. yüzyıl boyunca

49 Wolfe, 286; Trotsky, 1905, çeviren Anya Bostock (Vintage, 1972), 253. İtalikler bana ait.

dünyanın her köşesindeki radikallerin ve ezilen halkların esin kaynağı oldu. Devletin gerçekliği tarafından bayağılaştırılsa da SSCB'nin adında yer etti. Doğu Avrupa'da Sovyetler Birliği'ne karşı çıkanların çoğu; Macaristan, Çekoslovakya ve Polonya'da ayaklananların çoğu da hakiki bir "sovyet toplumu" tasavvurundan ilham alıyorlardı.

İlk Petersburg Sovyeti'nin önderlerinden biri olan Troçki, onu "yetki ve güç sahibi ama hiçbir geleneği olmayan, görünürde hiçbir örgütsel mekanizması olmaksızın birbirinden kopuk binlerce insanı bir anda bir araya getirebilen, kendiliğinden inisiyatif ve özdenetim yetisine sahip ve hepsinden önemlisi yirmi dört saat içinde yeraltından doğup çıkan bir örgüt" sözleriyle tarif ediyordu. Sovyet "devrim ve grevle otokratik devleti felç etmiş" ve "kendi özgür demokratik düzenini kentteki emekçi halkın hayatına uygulamaya"[50] girişmişti. Kadim Greklerden bu yana belki de en radikal katılımcı demokrasi biçimiydi. Troçki'nin nitelemeleri biraz idealize edilmiş olsa da genelde doğrudur – tek bir konu haricinde: Troçki, Petersburg Sovyetinin "hiçbir geleneği olmadığını" söyler. Ama bu bölümde yazılanlar, sovyetin, doğrudan doğruya Petersburg'un zengin ve canlı kişisel politika geleneğinden, şehrin sokaklarında dolaysız kişisel karşılaşma aracılığıyla politika yapma geleneğinden doğduğunu göstermektedir. Petersburg'un küçük memurlarının ardarda birçok nesil boyunca sürdürdükleri tüm o cesurâne ve sonuçsuz kalmış tepkileri –"Henüz hesaplaşmadık!"-"gerisin geri kaçtı"– *raznoçintsi* Yeraltı İnsanlarının tüm o "saçma ve çocuksu" gösterileri harcanmamalıdır burada.

Ama Petersburg için 1905 sokakta karşılaşmalar ve yüz yüze görünmeler yılı olduğu kadar derinleşen ikircimlerin ve gizemlerin, çarklar içindeki çarkların, birden dönüp çarpıla-

50 *A.g.e.*, 104-05, 252-53.

rak kapanan kapıların da yılıdır. Bizzat Peder Gapon'dan daha muğlak bir figür kolay bulunamaz. Ukraynalı bir köylünün oğlu, gezgin vaiz ve bir Tolstoycu olan Gapon, sendika örgütlemesini aslında gizli polisin kanatları altında gerçekleştirmişti. Sanayi işçilerinin hiddetini hükümetten uzak tutup işverenlere yöneltmek için onları ılımlı sendikalar içinde örgütlemek, gizli polisin Moskova seksiyonu şefi Zubatov'un fikriydi; bu deneye "polis sosyalizmi" adı konmuştu. Gapon da buna uygun ve becerikli bir devşirmeydi. Ne var ki, Zubatov'un muhaliflerinin de tahmin ettiği üzere, bu polis ajanı kendini işçilerinin ihtiyaç ve enerjilerine fazla kaptırdı ve sonuçta hareketi polisin tasarladığı sınırların çok ötesine taşıdı. Gapon'un Çara karşı beslediği –ve daha dünyevi, daha sinik olan amirlerince paylaşılmayan– safdilce sadakat, kenti ve ülkeyi 9 Ocaktaki korkunç çatışmaya sürükledi.

Kanlı Pazar olaylarında en çok hayrete düşen Gapon oldu ve bir gece içinde herkesten hızlı bir devrim tutkusuna kapıldı. Yeraltından ve sonra da sürgünden bir dizi gümbür gümbür bildirge yayınladı. "Çar yok artık!" diye haykırıyordu. "Bombalar ve dinamitler, bireysel ve kitlesel terör – "ulusal bir ayaklanmaya yardım edecek her yöntem"in kullanılması için sesleniyordu. Lenin, Cenevre'de (Plehanov tarafından reddedilen) Gapon'la görüşmüş ve onun –Lenin'in daha sonra belirttiği gibi kendi Marksizmine nazaran Rus kitlelerine daha yakın– safiyane ve yoğun dini radikalizmi karşısında şaşakalmıştı. Ama rahibe okuyup öğrenmesini, politik düşüncelerini netleştirip geliştirmesini ve hepsinin ötesinde pohpohlama ve anlık hiddetlere kapılmamasını öğütledi.

Gapon Cenevre'ye gelirken prestijini kullanarak tüm devrimci güçleri birleştirme umudundaydı. Ama onların arasında sürüp giden sekter tartışmalar ve entrikalar kısa sürede bıktırdı onu. Bunun üzerine Londra'ya gitti; orada bir şöhret olarak karşılandı, milyonerlerin verdiği ziyafetlerde yedirip

içirildi, sosyete hanımları tarafından el üstünde tutuldu. Devrim davası için hatırı sayılır miktarda bir para toplamayı başardı, ama bu parayı ne yapacağını bilmiyordu. Çünkü ne yapılması gerektiğine dair tutarlı bir düşüncesi yoktu. Kaçak silah ve cephane bulma girişiminin başarısızlığından sonra, kendini çaresiz ve tecrit edilmiş bir halde buldu; devrim çökertildikçe gitgide umutsuzluğa ve bunalıma kapıldı. 1905 başlarında gizlice Rusya'ya döndü– ve yeniden gizli polise alınmak için başvuruda bulundu! Şişkin bir ücret karşılığında her şeye ve herkese ihanet etmeyi önerdi, ama 1905 Ocağı ve sonrasında en yakın arkadaşlarından biri olan (manifestosunun yazılmasına da yardım eden) Pincus Rutenberg bunu öğrenip Gapon'u gizli bir işçi mahkemesine teslim etti. 1906 Nisan ayında Finlandiya'da bu mahkeme tarafından öldürüldü. Kitleler ise hâlâ ona saygı duyuyorlardı ve yıllar boyu onun polis tarafından öldürüldüğüne inandılar.[51] Tam Dostoyevski'ye yaraşır bir öykü: bir kahramanlık anında güneş ışığına çıkıp yeniden batan, daha derine, gömülene dek batıp duran bir Yeraltı İnsanı.

Gapon'un öyküsünde hâlâ çözülememiş sırlardan biri de şudur: Eğer polis ve İçişleri Bakanlığı 9 Ocakta neler olacağını günler ve haftalar öncesinden biliyorduysa, neden gösterileri başlamadan engellemedi; sözgelimi neden bütün örgütleyicileri tutuklamadı ya da hükümeti işçileri yatıştıracak bazı tavizler vermeye zorlamadı? Bazı tarihçiler 1904 yılı sonlarında polisin Gapon'un işçileri el altında tutacağına güvenerek, gerek Gapon ve gerekse etkisi altındaki işçilerin denetimden kaçma potansiyellerini hesaba katmayarak bir reha-

51 "Polis Sosyalizmi" hakkında bkz. Wolfe, bölüm 16, ve 9 Ocak sonrasında Gapon hakkında s. 301-04; Harcave, *First Blood*, 24-5, 65-6, 94-5. "Çar yok artık!"ın tarihsel etkileri için Cherniavsky, *Tsar and People*, 191-92 ve bundan sonra gelen bölümün tümü. Gapon'un sonuna ilişkin canlı bir döküm Boris Nicolaevsky, *Aseff the Spy: Russian Terrorists and Police Stool* (Doubleday, Doran, 1934), 13748.

vete kapıldıklarını ileri sürmektedir. Kimileriyse polisin 9 Ocakta neler olacağını bilmekten öte, böyle olmasını istediğini; üstelik gerek Gapon, gerekse hükümeti buna teşvik ettiğini ileri sürmektedir. Böylece ülkenin bir devrim kaosuna sürüklenmesine katkıda bulunup, başlatmak istedikleri gözükara baskı ve reaksiyon için uygun bir bahane ve atmosfer bulmuş olacaklardır.

Çarlık polisi hakkmdaki bu imge saçma ve paranoyakça gözükebilirdi, 1902 ve 1908 arasında polisin bir devrimci terörizm dalgasını alttan alta desteklemiş olduğu kuşkuya yer bırakmayacak şekilde kanıtlanmasaydı eğer. Üst düzey görevlilere yönelik bir dizi gösterişli suikast eylemi gerçekleştiren halkçı Sosyal Devrimci Partinin gizli bir uzantısı –en önde gelen kurbanları da Çarın amcası ve Moskova askeri valisi Grandük Sergey idi– bütün çalışmalarını üyelerinin haberi olmaksızın, polis ajanı Yevni Azef'in yönetiminde, Azef'in amirlerinin yardım ve bilgisi dahilinde yürütmüştü. Bu öyküyü daha da tuhaf kılan şey, bu grubun en gösterişli ve en çok ses çıkartan eyleminin kendi yöneticisine, Çarın İçişleri Bakanı, gizli polisin resmi başı ve bu grubun oluşumuna kanat açan Vyaçeslav von Plehve'ye düzenlenen suikast olmasıdır! Suikast girişimleri sırasında Azef çok sayıda teröristi polise yakalatmıştı; bir yandan da çok sayıda polis ajanını teröristlerin eline teslim etti. Azef'in faaliyetleri nihayet 1908'de açığa çıktı. Böylece terörizm politikası (ve mistiği) bütünüyle solun gözünden düştü. Ama bu da bir başka polis ajanının, tekrar devrimci kılığında görünerek, 1911 yazında başka bir İçişleri Bakanının, Pyotr Stolipin'in öldürülmesine önayak olmasını engellemedi.

Dostoyevski'ye yaraşır bir başka karakter olan Azef 1905 dönemini inceleyen herkesi hayretlere boğmuştur. Ama hiç kimse ne onun şaşırtıcı düzenlerini tamamen açıklayabildi, ne de varlığının merkezine –böyle bir merkez vardıysa eğer–

sızmayı başarabildi.[52] Ama hükümeti felç etmek ve ülkeyi kaosa sürüklemek için sürdürdüğü cinayet girişimlerinin bizzat hükümetten kaynaklanmış olması, bu kitapta daha önce ileri sürdüğüm bir argümanı doğrulamaktadır: Modern devrimcilerin nihilizmi, düzen güçlerinin nihilizminin soluk bir gölgesidir. Azef ve ikili ajanlık yapan diğer arkadaşlarıyla onların amirleri hakkında açık olan tek şey, hep birlikte çaresizce esrara gömülmüş bir siyasal atmosfer, içinde umutsuzca eyleme gerek duyulan, ama her eylemin anlamının vahim biçimde karanlık olduğu bir atmosfer yaratmış olmalarıdır. Bu aşamada Petersburg'un bir hayalet ve gerçeküstü kent kimliğiyle süregelen şöhreti, yeni bir güncellik ve aciliyet kazanmıştır.

---

52 Örneğin, bkz. Nicolaevsky, *Aseff the Spy*, not 51; Michael Florinsky, *Russia: A History and an Interpretation* (1947; Macmillan, 1966), II, 1153-54 1166-67 1172, 1196, 1204; Wolfe, 266, 479; ve Thomas Masaryk'in klasik çalışmasındaki etkileyici çağdaş döküm (1911), *The Spirit of Russia*, I, 193-94; II, 299-300, 364-69, 454-58. Masaryk Rus terörizminin felsefe ve dünya görüşünün kapsamlı bir incelemesini sunmakta ve Azev'in nihilizmi ve varoluşsal karanlığını *Zemlya i Volya* kuşağının fedakâr hümanist realizminden ayırmaktadır.

Masaryk, bu işi bıraktıktan sonra teröristlerin iç dünyasını canlı bir biçimde anlatan iki roman yayımlayan Azev'in Teğmen Boris Savinkov'u karşısında şaşkına düşmektedir. V. Ropshin adıyla yayımlanan *The Pale Horse* ve *The Tale of What Has Not* adlarını taşıyan romanlar Avrupa'da sansasyon yarattı (İngilizce çevirileri 1918-19); Lukács, Ernst Bloch ve başka Orta Avrupalı aydınların Bolşevizme yönelik "inanç sıçramalarında" etkili oldukları bilinmektedir. Bkz. *The Spirit of Russia*, II, 375-77, 444-61, 474, 486, 529, 535, 546, 581. Ayrıca bkz. Michael Löwy'nin son eseri, *Georg Lukacs: From Romanticism to Bolshevism*, 1976, Fransızcadan çeviren Patrick Cammiler (London, New Left Books, 1979), passim, ve Andrew Arato ve Paul Breines, *The Young Lukács and the Origins of Western Marxism* (Continuum, 1979). Masaryk, birkaç yıl sonra Lukacs'ın yaptığı gibi Savinkov'u, aşırıya kaçarak, Ivan Karamazov ve Geothe'nin Faust'uylu karşılaştırmaktadır.

Gerek Bolşevikler gerek Menşevikler, her iyi Marksist gibi terörizme karşı çıkmış ve bunun polis tarafından kışkırtıldığını ileri sürmüşlerdi. Öte yandan şu da belirtilmeli ki, onların üst düzey liderleri arasında da polisin adamları vardı. Örneğin bkz. Wolfe, "The Case of Roman Malinovsky", 534-58.

Biely'nin *Petersburg*'u: Gölge pasaport

Bu gerçeküstü gerçeklik Andrey Biely'nin 1905 Devrimi'nin doruk anlarında geçen, 1913 ve 1916 yılları arasında yazılıp yayımlanan ve 1922'de gözden geçirilerek yeniden basılan romanı *Petersburg*'un ilham kaynağıdır. Bu roman SSCB kamuoyuna bir türlü ulaşamadı; ABD'de ise yeni yeni okuyucuya ulaşmaya başladı.[53] Yıllar boyu göçmen avangard edebiyatının övgüleri sayesinde adını duyurabildi; sözgelimi Nabokov bu romanı Joyce'un Ulysses, Kafka'nın *Başkalaşım* ve Proust'un *Geçmiş Zaman Peşinde* yapıtları ile birlikte "20. yüzyıl nesrinin dört başyapıtından biri" diye nitelemektedir. Rusça bilmeyen bir okuyucu Biely'nin nesrini hakkıyla değerlendiremeyebilir. Ama bu kitabın modern edebiyatın en iyi geleneğinden gelen bir başyapıt olduğu, tercümesinden bile açıkça anlaşılabilmektedir.

Biely'nin *Petersburg*'unun birkaç sayfasına rastgele göz atıldığında onun en belirgin anlamda modernist bir eser olduğu anlaşılır. Çünkü 19. yüzyıl eserlerinde olduğunun aksine tekil bir anlatıcı ses yoktur; roman ardarda hızlı sıçrama ve geri dönüşlerle ve montajla ilerlemektedir. (Rus terimleriyle, şiirde Mayakovski ve fütüristler, resim ve görsel sanatlarda Kandinsky, Malevitch, Chagall ve Tatlin ile çağdaş ve ilişkilidir. Ayzenştayn, Rodçenko ve konstruktiviz-

53 John Cournos tarafından yapılan İngilizce çeviri 1960'da yayımlandı (Grove Press), ama hakettiği ilgiyi görmedi ve yıllarca piyasada bulunamadı. Ancak, 1978'de Robert Maguire ve John Malmstad tarafından yapılan yeni bir çeviri, bol tarihsel ve eleştirel notla, ve Petersburg'un tarihi, folkloru, haritaları ve 1913 tarihli Baedeker'den alınma seyyahlar için yararlı bilgiler de dahil romanın kentsel boyutunu ele alan çok güzel bir incelemeyle birlikte yayımlandı (Indiana University Press). Bu versiyonun başarısı Grove Press'i Cournos çevirisini yeniden basmaya teşvik etti. Amerikan okurlarının bugün iki Petersburg versiyonu arasında seçim yapabilecek durumda olması kitabın bu ülkedeki şansını artırıyor. Ben Maguire-Malmstad çevirisini kullandım; benim metnimde parantez içindeki rakamlar bölüm ve sayfa numaralarını göstermektedir.

min birkaç yıl öncesinden gitmektedir.) Neredeyse tamamen kırık ve bölük pörçük fragmanlardan oluşmuştur; şehrin sokaklarındaki toplumsal ve politik hayattan fragmanlar, bu sokaklardaki insanların iç yaşamlarının fragmanları, bunlar arasında başdöndürücü ileri ve geri gidiş gelişler – Baudelaire'in deyişiyle *soubresauts de conscience*. Romanın görünüş düzlemleri kübist ve fütürist resimde olduğu gibi parçalanmış ve karmakarışıktır. Biely'nin noktalaması ile zıvanadan çıkmış gibidir; cümleler havada kalır, virgüller, noktalı virgüller, soru ve ünlem işaretleri ortada gezinir, sayfanın tam ortasına yerleşir ya da boşlukta yitip giderler. Biz, okuyucular sürekli denge dışı tutuluruz; nerede olduğumuzu, neler olup bittiğini anlayabilmek için satır satır, an be an dikkatle uğraşmamız gerekir. Ama Biely'nin üslubunun bu tuhaf ve kaotik karakteri kendi başına bir amaç değildir. Biely 1905'de Petersburg halkının içinde yaşamaya zorlandığı başdöndürücü, ama gizemli atmosferi hissetmeye zorlamaktadır bizleri:

> Petersburg haritalarda gösterilmeyen dördüncü boyuttur. ... Referans kitapları hazırlanırken *bizim* başkentimizin adını anmak pek adet olmamış. Karl Baedeker'de hiçbir şey yok bu konuda. Taşradan gelip de bunu öğrenemeyen birisi sadece görünürdeki idari aygıtı hesaba katar; gölge pasaportu yoktur onun. (5, 205-07)

Bu imgeler romanın kendisini bir tür dört boyutlu harita ya da Baedeker, bir gölge pasaport olarak tanımlamaya hizmet etmektedir. Ama bu *Petersburg*'un modernist olduğu denli gerçekçi bir yapıt olduğu anlamına gelir. Romanın başarısı düşünce ve edebiyatta gerçekçiliğin, modern hayatın açılan, parçalanan, çözülen ve gitgide gölgelere gömülen gerçekliklerin kavranabilmesi için modernizme evrilmesi gerek-

tiğini göstermektedir.[54]

Petersburg modernist ve gerçekçi bir yapıt olduğu kadar da bir gelenek romanı, Petersburg geleneğinin romanıdır. Her sayfa şehrin tarihinin, edebiyatının ve folklorunun gelenek birikimine bulanmıştır. Gerçek ve hayali figürler –Büyük Petro ve ardılları, Puşkin, Puşkin'in memuruyla Bronz Süvari, Gogol tarzı paltolar ve burunlar, lüzumsuz adamlar ve Rus Hamletleri, ikizler ve ecinniler, katil çarlar ve çar katilleri, Aralıkçılar, Yeraltı Adamı, Anna Karenina, Raskolkinov, bir yandan da Persliler, Moğollar, Uçan Hollandalı ve daha birçokları– Biely'nin karakterlerinin zihinlerinde gezinmekle kalmaz şehrin sokaklarında bedene bürünürler. Zaman zaman kitap Petersburg geleneğinin birikmiş ağırlığı altında gömülüp kalacakmış gibi olur; kimi zamansa geleneğin artan basıncından parçalanıp gidecekmiş gibi gelir. Ama kitabı dolduran sorunlar şehri de uğraştırmaktadır: Petersburglular da kendi şehirlerinin gelenekleri –başkaldırı geleneği de dahil– tarafından parçalanacak ve boğulacak gibidirler.

Biely'nin başlıca karakterleri şunlardır: Apollon Apollonoviç Ableuhov, kaskatı ve korkunç azılı bir reaksiyoner, 19. yüzyıl sonu aşırı sağın ideoloğu Konstantin Pobedonostsev'i andıran bir yüksek saray görevlisi; oğlu Nikolay, kâh odasında kedere ve tefekküre dalan, kâh yüksek sosyeteyi afallatan tu-

---

54 Donal Fanger haklı olarak Petersburg'u Rus modernist edebiyatının kentleri arasında saymaktadır, "The City of Russian Modernist Fiction", Modernism, der. Malcolm Bradbury ve James Macfarlane (Penguin, 1976), 467-80. Biely'nin sürekli tekrarlanan "gölge" teması ve politik ehemmiyeti için bkz. Lubomir Dolezel, "The Visible and Invisible Petersburg", *Russian Literature*, VII (1979), 465-90.

Genel inceleme için Penguin, *Modernism* derlemesindeki ilginç denemelere bakılabilir: Eugene Lampert, "Modernism in Russia: 1893-1917", ve G. M. Hyde, "Russian Futurism", ve "The Poetry of the City"; George Gibian ve H. W. Tjalsma tarafından hazırlanan derleme, *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1890-1930* (Cornell, 1976); ve Robert C. Williams, *Artists in Revolution: Portraits of the Russian Avant-Garde, 1905-1925* (Indiana, 1977).

haf kostümlere bürünen ya da bütün değerlerin yokedilmesinden dem vuran gazeteler dağıtan, lüzumsuz adamlar geleneğinden yakışıklı, mahmur, hayalci ve zayıf bir genç; Aleksander Dudkin, yoksul, çilekeş bir *raznoçintsi* entelektüeli ve devrimci yeraltı mensubu; esrarengiz Lippançenko, (takma adlarından biri Lippançenko olan) Azef'i andıran ve Biely'nin hikâyesine itici güç veren entrikanın hazırlayıcısı bir ikili ajan; son olarak da onların etrafında kaynayıp fokurdayan, onları iteleyen ve çekiştiren Petersburg şehrinin ta kendisi.

1905'de Nevski Bulvarı hâlâ esrarlı ve sevilesidir, hâlâ lirik karşılıklar doğurur: "Akşam vakti Bulvar ateşli bir şaşkınlıkla dolup taşıyor. Ortada düzenli aralıklarla elektrik ışıklarının elmaları asılı. İki yanda boylu boyunca dükkân tabelalarının değişken ışıltısı oynaşıyor. Burada yakut rengi ışıkların ani parıltısı, orada zümrütlerin. Birden yakutlar orada, zümrütler burada," (I, 31) ve Nevski hâlâ, Gogol ile Dostoyevski'nin zamanında olduğu gibi Petersburg'un iletişim hattıdır. Ancak şimdi, 1905'de yeni yeni mesajlar alınmaktadır. Bunlar esas olarak şehrin bilinçli ve yoğun biçimde aktif işçi sınıfından gelirler:

> Petersburg çok bacalı bir fabrikalar halkasıyla çevrilidir.
>
> Sabah binlerce arı akar onlara doğru ve bütün banliyöleri kaplar. O sırada [1905 Ekim] bütün fabrikalar kıpır kıpırdı. İşçiler hiç çenesi durmayan şüpheli tipler olmuşlardı. Elden ele Browning revolverler dolaşıyordu, başka şeyler de.
>
> O sırada Petersburg'u çevreleyen ajitasyon Petersburg'un merkezlerine de sızmaya başladı. Önce adaları ele geçirdi, ardından Liteni ve Nikolaevsk köprülerini geçti. Nevski Bulvarı'nda bir kırkayak geziniyordu. Ancak kırkayağın şekli değişip duruyordu; dışardan

bakan biri kana bulanmış Mançurya alanlarından gelen tüylü siyak kalpağı görebilirdi [Rus-Japon Savaşı'ndan sonra cepheden dönen askerler], gelip geçen silindir şapkaların yüzdesindeyse kesin bir düşüş vardı. Pis paçavraları sallayarak tren istasyonundan tam gaz Amirallik'e koşturan sokak çocuklarının hükümet karşıtı haykırışları işitiliyordu şimdi.

Artık en garip sesler işitilebilir Nevski'de, nereden geldiği anlaşılamayan, belli belirsiz bir uğultu, "aynı ses, kafa şişirip duran, 'Oooo-oooo-oooo!... Ama bir ses miydi o? Başka bir dünyanın sesiydi.' Ve 1905 güzünde "eşi az bulunur netlikteydi.' (2, 51-2; 7, 224) Zengin ve karmaşık bir imgedir bu; ama en önemli anlamlarından biri de artık, 1905'de kendilerini "bu dünya"da, kentin ve devletin merkezinde, bulvar ve sarayların dünyasında göstermeye kararlı Petersburg işçi sınıfının "öteki dünya"sına işaret etmektedir. "Gölgeler kalabalığını adalardan dışarı bırakmayın!" senatör Ableukhov didinir ve hükümete bastırır bunun için (1, 13); ama 1905'de yüreğinden kopan bu çığlık havada kalır.

Biely'nin kişilerini bu manzarada nereye yerleştirdiğini görelim şimdi. İlk dramatik sahnesi, benim Petersburg'un birincil sahnesi adını verdiğim şeyin bir versiyonudur; subayla memur, asilzade ile *raznoçintsi* arasında Nevski Bulvarı'nda karşılaşma. (1, 10-14) Biely'nin bu arketipik sahneyi sunuş şekli, Petersburg'da hayatın Yeraltı Adamından bu yana ne kadar değiştiğini çarpıcı biçimde göstermektedir. Senatör Ableukhov, daha önce bize söylendiği gibi, Nevski'yi çok sever: "[faytonun] cilalı kutusu Nevski'yi boylu boyunca kesip giderken Senatörün ruhu ilhamla dolardı. Orada evlerin hepsi tamamen görülürdü. Orada, oradan, berrak günlerde uzaktan, çok uzaktan [Amirallik'in] altın iğnenin gözleri kör edici parıltısı, bulutlar, gurubun fesrengi ışını gelirdi." Ama orayı kendine

özgü bir tarzda sevdiğini öğreniriz. Bulvarın soyut geometrik biçimlerini sevmektedir –"onun beğenileri uyumlu bir yalınlık üzerine kuruluydu. En çok da dümdüz bulvarı severdi; bu bulvar zamanın iki nokta arasında akışını hatırlatırdı ona"– ama oradaki gerçek insanlara tahammül edemez. Arabasında giderken, "saten minderlerin üzerinde hafif hafif sallanırken... sokakların cürufuyla arasında dört dik duvar olduğu için" huzura kavuşur. "İnsanlardan ve tam burada, kavşakta satılan pis, döküntü paçavralardan yalıtılmış olurdu."

Burada çarlık bürokrasisini, son evresinde, ülkeyi rasyonel yöntem ve fikirlere göre geliştirebilmek için geçmişinden gelen gericiliğini bırakmaya çalışırken görürüz. Ama ne yazık ki rasyonalizm boşlukta asılıdır. Dümdüz uzanıp giden mekânı kaplayan insan kırkayağını rasyonel biçimde ele almaktan acizdir. Nevski'deki "sokakların cürufu"ndan yalıtılmış olan senatör, Petersburg'un fabrikalarının ve en yoğun proletaryasının bulunduğu "adaları", düşünmeye başlar ve "adalar ezilmeli" sonucuna varır. Bu düşünceyle rahatlayarak hayallere, kareler ve küplerden oluşan düzlemler halinde evrenin uçurumlarına yayılan "düz ufukların kozmik rapsodilerine dalar."

Senatör hayallere dalıp gitmişken,

> Birden-
> –yüzü ekşidi, kasıldı, mavi çizgili gözleri geriye çevrildi. Elleri kalbine gitti. Ve sırtını geriye yasladı, o sırada şapkası duvara çarptı ve dizinin üstüne düştü. ...
> Apollon Apollonoviç akıp giden silüetleri, düşündü, onları parlak beneklere benzetti. Bu beneklerden biri yörüngesinden kopmuş, kocaman kıpkızıl bir küre şeklini alarak başdöndürücü bir hızla ona doğru geliyordu.

Bizler de en az senatör kadar şaşırırız: Ne oldu acaba? Vuruldu mu? Arabasına bir bomba mı isabet etti? Ölüyor mu?

Derken, hiç de öyle bir şeyler olmadığını anlayarak gülünç bir gevşeme hissederiz. Bütün olan şudur sadece; "taşıt seli içinde sıkışan araba bir kavşakta durdu. Bir yığın *raznoçintsi* senatör'ün arabasını sıkıştırıp, Nevski boyunca uçarken kendini kaptırdığı, insan kırkayaktan milyarlarca mil uzakta uçtuğu hayalini yıkmışlardı." Bu noktada, trafikte kala kalmışken, "melon [şapkalar] arasında bir çift göz ilişti gözüne. Gözler kabul edilemez olanı ifade ediyordu. Senatörü tanıdılar; tanıyınca büyüdüler, açıldılar, parladılar, ışıldadılar."

Bu karşılaşmada en çarpıcı olan şey, özellikle Petersburg'un geçmişindeki sokak karşılaşmalarına kıyasla, hakim sınıfın savunmaya çekilmiş halidir. Bu yüksek makam sahibi tanımadık bir *raznoçints*'in gözlerinden, sanki bir bakışla onu öldürecekmişçesine korkmaktadır. 1905'in ortamında çarlık görevlilerinin, bu arada kendi polislerinden bile çekinerek, kendi hayatlarından endişe etmeleri boşuna değildir elbette. Ne var ki Ableukhov, gerçek hayattaki muadilleri gibi, akla yakın bir korkunun da ötesine gider; astlarıyla her türlü temasın, hatta göz göze gelmenin bile ölümcül olacağını düşünmektedir adeta. Ableukhovlar hâlâ Rusya'ya hakimdir, ama ellerindeki iktidar ve otoritenin ne kadar gevşek olduğunu bilmektedirler. Bu yüzden, senatör, arabasının içindeyken en az yarım asır öncesinin yoksul memuru Golyadkin kadar çaresiz, herhangi bir yayanın fesat bakışları karşısında bile aciz hisseder kendini.

Senatör *raznoçints*'in gözlerinden ürkse de o gözleri daha önce bir yerlerde görmüş olduğunu düşünmeden edemez. Birden korkuyla hatırlar ki, bu gözleri kendi evinde görmüştür. Zira, oğlu Nikolay babasının en çok korktuğu kişilere ve deneyimlere kucak açmaktadır. Soğuk mermer malikânelerini bırakır, Petersburg'un sokaklarında, salaş meyhanelerinde, yeraltı mahzenlerinde dolaşıp kendi dünyasından daha canlı ve otantik bir başka dünya arar. Bu yerlerden birinde defalar-

ca hapisten kaçmış –takma adı "Elegeçmez"dir– ve Vasilevski Adası'nda sefil bir kulübede yaşayan siyasi mahkûm Dudkin'le tanışmıştır. Nikolay'ı devrimci yeraltı ile tanıştıran Dudkin, Petersburg'un devrimci gelenekleriyle tüm "Yeraltı Adamı" geleneklerinin bulanık ve patlamaya hazır bir karışımıdır. Kulübesinde, devrimciler ve polis ajanları –ikili ajanlar, üçlü ajanlar– kadar, şeytana ve onu bir oğul olarak kutsayan bronz Büyük Petro'ya dair sanrılar tarafından da ziyaret edilir sık sık.

Dudkin ve Nikolay arkadaş olurlar. Beden ötesi duyumlarla, varoluşsal kaygılarla kendilerinden geçerler habire. Nihayet Petersburglu memurla yüksek görevli arasında, ne kadar tuhaf da olsa, gerçek bir yakınlaşma görürüz. Ne var ki bu mütevazi başarı sonunda felaketle sonuçlanır. Zira Nikolay bir gerçek devrimciyi keşfederken kendisi sahte ve korkunç devrimci, Lippançenko tarafından kaşfedilmiştir. Lippançenko –bildiğimiz gibi polis için çalışmaktadır– Nikolay'ın öfkesinden, suçluluk duygusundan ve iç zayıflığından istifade eder; kendi evlerine yerleştireceği bir bombayla babasını öldürmeyi kabul ettirir ona. Bir konserve kutusu içine konan bu bomba, ayarlandıktan yirmi dört saat sonra patlayacak şekilde yapılmıştır. Bir düzine umutsuz karakterin yaşamları ve hepsini kuşatan (en sıkı biçimde de kendine düşman olanları kuşatan) devrim akışını sürdürürken, senatörün evinde bir bombanın tik tak geriye saymakta olduğunu biliriz. Bu tahammül edilmez devinim, bu son derece karmaşık romana kesin ve ürkütücü bir zaman ve eylem birliği verir.

Burada, şehrin ve insanların birlikte, kökten bir altüst oluş yaşadıkları, bilinmeyene doğru sürüklendikleri bir anda şehirle insanlar arasındaki zengin etkileşimi araştırmak için bütün yapabileceğimiz *Petersburg*'un metninde rastgele seçilmiş bazı yerlere ancak şöyle bir göz atmak olabilir. Kitabın ortalarındaki (5, 171-84) şu sahneyi alalım: Nikolay yaptığı anlaşmadan

caymak istemektedir, ama bunu bozacak cesareti de yoktur. (Bu arada bomba da tik tak etmektedir elbette.) Dudkin'i bulmak ve bir insanı öldürmeye zorladığı için deli gibi bağırıp çağırmak için adalara koşturur. Ama Dudkin'in bu entrikadan habersiz olduğu ve en az onun kadar korktuğu ortaya çıkar. Dudkin daha da çok sarsılmıştır: Birincisi, bu cinayet kendi başına canavarcadır – o bir metafizik nihilisttir belki, ama somut bir insan yaşamı başka bir şeydir ona göre; ikincisi, bu baba katli entrikası ya Partinin bir politik güç olarak varlığına son verecek şekilde kullanıldığı ve ihanete uğradığını, ya da farkında bile olmadan bir gece baştan aşağı yozlaştığını, ikiyüzlüleştiğini göstermektedir; son olarak da Dudkin'in, bütün hayatını adadığı, hatta onun dışında hiçbir hayatının olmadığı bir hareketin içinde olup bitenlerden habersiz olduğunu göstermektedir – Nikolay'a bu korkunç emri veren ajanın adı buna tuz biber eker: "Bilinmeyen". Nikolay'm anlattıkları onun ahlak anlayışına ters düşmekle kalmamış, gerçeklik hissini de darmadağın etmiştir. İki adam, paylaştıklarını sandıkları bir dünyanın yıkıntıları içinde çırpınarak, delicesine koşturmaktadırlar Nikolayevski Köprüsünün üzerinde.

"Bilinmeyen," diye ısrar etti Nikolay afallamış bir halde, "senin Parti yoldaşın. Neden o kadar şaşırdın ki? Seni şaşırtan nedir?"

"Ama Partide Bilinmeyen diye biri yok diyorum sana."

"Ne dedin? Partide Bilinmeyen diye biri yok mu?"

"Yavaş konuş... hayır, yok."

"Üç aydır sürekli notlar alıyorum."

"Kimden?"

"Ondan."

İkisi de faltaşı gibi açılmış gözlerini birbirine dikti ve birisi dehşet içinde gözlerini kaçırırken ötekinin

gözlerinde belli belirsiz bir umut ışığı titreşti.

"İnan bana, yemin ederim, bu işte benim parmağım yok."

Nikolay Apollonoviç inanmaz ona.

"Eee, peki, ne demek oluyor bütün bunlar?"

Bu noktada, tam Neva'yı geçerlerken manzara kendine özgü anlamlar ima etmeye başlar; ikisi de bu imaları kabullenir ve kendilerini bırakırlar onlara. Farklı yönlere doğru giderler, ama her iki yol da karanlıktır.

> "Eee, peki, ne demek oluyor bütün bunlar?"
>
> Ve [Nikolay] görmeyen gözlerle sokağın uzantılarına baktı. Sokak ne kadar değişmiş, bu acı günler onu ne kadar değiştirmişti!
>
> Deniz kıyısından esen bir rüzgâr son yaprakları da sürükledi ve Aleksander İvanoviç ta yüreğinden hissetti her şeyi:
>
> Kanlı günler olacak, ah evet, dehşet dolu kanlı günler. Ve – her şey yerle bir olacak. Girdap gibi, anafor gibi, son günler bunlar!

Nikolay'a göre bu dünya yavaşlamakta, renk ve canlılığını yitirmekte, antropiye batmaktadır. Dudkin içinse büyümekte, hızlanmakta, mahşeri bir çöküşe doğru koşuşturmaktadır. Ne var ki ikisine göre de gidiş, ölüme doğrudur. İkisi, yoksul *raznoçinets* ile yüksek görevlinin oğlu esintiye kapılmış yapraklar gibi çaresiz, kadere boyun eğmiş bir edilgenlikle birleşmiş, birlikte kala kalırlar. Her ikisi için de 1905 yılının sonu, bu devrim yılının hayat verdiği tüm umutların ölümünü haber vermektedir. Yine de –bomba tik taklarına devam ederken– hayat ve onur adına kurtarılacak ne varsa kurtarabilmek için ucunu bırakmamak, yüzyüze geldikleri krizi her zamankinden daha güçlü karşılamak zorundadırlar.

Ama şimdi, Kışlık Sarayı geçip Nevski caddesine girdiklerinde sokakların dinamizmi sanrılı bir güçle çarpar onları:

> Sokaktan binlerce melon sinek yığınları uçuşuyordu üstlerine doğru.
>
> Her yerden burunlar uzanıyordu.
>
> Gagamsı burunlar; kartal ve horoz gagası, ördek ve tavuk gagası; ve –vesaire vesaire– yeşilimsi, yeşil ve kızıl. Aldırmadan, telaşla, karma karışık yuvarlanıyordu üstlerine doğru.
>
> "Yani yanlış, her yere sızdı mı demek istiyorsun?"
>
> Aleksander İvanoviç burunlar tefekküründen çıkarıp aldı kendini.
>
> "Yanlış değil, en adisinden üçkâğıtçılık var burada. Bu saçmalık Partinin açık eylemini kösteklemek için düzenlendi."
>
> "Öyleyse bana yardım et..."
>
> "Akıl almaz bir maskaralık" –sözünü kesti Dudkin– "rivayet ve hayaletlerle dolu."

Gezinen şapkalar ve burunlar, harika bir Gogol numarası; üstelik Gogol'un "Burun"u ve "Nevski Bulvarı"ndan beri Petersburg komik folklorunun ayrılmaz bir parçasıdır. Şimdiyse 1905'in son derece gergin atmosferinde geleneksel imajlar yeni ve tehlikeli anlamlar taşımaktadır: Dudkin'le Nikolay'ın üzerine yağan mermiler ve şarapneller; hem bu iki adam gibi duygusal, hem de bombayla uçurulan insanlar gibi fiziksel anlamda dağılan insanların anlatılışıdır. Bulvar onlara başka anlamlar da yükler: Kuşlara ve hayvanlara dönüşen Petersburg halkı, sinek yığınları halini alan insan kalabalıkları. Biely'nin bunları yazdığı sırada, 1910'ların avangard sanatında olduğu gibi insan formlarının arı renk kabarcıklarına dönüşmesi – "yeşilimsi, yeşil ve kızıl". Dudkin Nikoli'nin elini tutar ve daha anlamaya bile başlamadığı bir esrarın sırrını çözmeye

söz verir. Orada durmuş tir tir titrerken dünya da daha köklü bir dönüşümden geçerek dibe, bir tür bataklığa çökmektedir:

> Bütün omuzlar ağır, yavaş yavaş akan bir tortu oluşturmuştu. Aleksander İvanoviç'in omzu bu tortuya saplanmış ve adeta yutulmuştu. Kalabalığın organik bütünlüğünün akışına kapıldı, omuzları izleyerek Nevsky yolunu tuttu.
>
> Bir havyar tanesi nedir ki?
>
> Orada kaldırımlara akan her kişinin bedeni bir bütünün organı, tek bir havyar tohumu, Nevsky kaldırımları da ortasından yarılmış bir sandviç ekmeğinin yüzeyleri olur. Bireysel düşünce Nevsky sokaklarında ilerleyen kırkayağın tasavvurunda yokolup gitmişti. Yapışkan tortu bireysel parçalardan oluşuyordu ve her bireysel parça bir gövdeydi.
>
> Nevsky sokaklarında insanlar yoktu. Orada sadece sürünen ve uluyan bir kırkayak vardı. Toprağın nemi, kırk-ses ayrımını kırk-söz ayrımına boca etti. Tüm sözcükler bir an birbirine karıştı ve yeniden hareket edip bir cümle kurdular. Cümle anlamsız göründü. Nevski'nin üstünde asılı kaldı, siyah bir fantazmata dumanıydı.
>
> O fantazmalarla şişen kabaran Neva, kükredi, köpürdü ve granit kıyılarını dövmeye başladı.

Gogol'den beri Nevsky'nin farklı dünyalar ve yaşamların fantazyaları arasında bir tür katalizör ve iletişim hattı işi gördüğünü duyar dururuz. Biely, radikal umutlar ve korku verici gerçekliklerle dolu bir yılda, bu caddenin nasıl bir gerçeküstülük yaratabildiğini hissetmemizi sağlıyor: Kendini, bocalayan modern bireyin kendini birleştirebileceği, saplıyabileceği, kişiliğini ve politikasını unutup batabileceği bir temel bataklık olarak gören bir cadde...

Ama Biely Dudkin'in batmasına izin vermez. Nikolai onu izler ve neredeyse kapılıp gitiği akıntıdan çekip çıkarır. "Anlıyor musun? Beni anlıyor musun Aleksander İvanoviç? Teneke kutunun içinde hayat kımıldanmaya başladı". –Bu karamizah Nikolay'a mı yoksa salt Biely'ye mi aitti, bu belli değil.– "Mekanizma tuhaf bir tarzda tikliyor." Hâlâ yarı yarıya Nevsky batağına gömülü olan Dudkin, ilkin Nikolay'ın bombayı kurduğunu işitince, ellerini korku içinde kaldırıp bağırır: "Ne yaptın? Hemen nehre at onu!"

Karşılaşma ve sahne burada bitebilirdi kolaylıkla. Ancak Biely, Dostoyevski'den neredeyse sonsuz zirveler ve sonlardan oluşan sahneler kurma sanatını öğrenmiştir. Kahramanlar ve okur tam bir karar ve bitiş anma geldiğinde, her iki tarafı da yeniden çılgın bir perdeye hazırlanmaya zorlar. Dahası Biely, 1905 Petersburg'unda gerçek sahnelerin de mantıki açıdan bir çözüm ve karar anında bitmediğini göstermeye kararlıdır. Nikolay'la Dudkin arasındaki karşılaşma burada bitseydi, salt dramatik olmakla kalmayıp insanî bir sonuca gidebilirdi. Ama ne Petersburg, ne de *Petersburg*, kahramanlarının kavgasız ayrılmasına izin vermez.

Bomba tiktaklarını sürdürürken sahnenin devam etmesine yol açan, Nikolay'ın ani bir dönüşüm geçirmesidir. Bombadan neredeyse şefkatle, bir insanmışçasına söz etmeye başlar: "O, nasıl söylemeli, ölüydü. Küçük anahtarı çevirdim sonra. Sonra, biliyor musun ne oldu? Hıçkıra hıçkıra ağlamaya başladı. Yemin ederim. Tıpkı uyanan bir beden gibi.... Bana bir bakış fırlattı.... Bana bir şeyler anlatmaya kalkıştı." Sonunda kendinden geçerek itirafa başlar: "Ben artık bir bomba oldum. Göbeğimdeki tiktakları duymuyor musun?" Bu karmaşık lirizm okuru şaşkınlığa düşürür ve Nikolay'ın aklını yitirdiğini düşünüp kaygılanmaya zorlar bizi. Oysa Dudkin için Nikolay'ın monoloğu yazgısal bir cazibeye sahiptir. İçinde kaybolabileceği, yıkanıp üstüne yapışan terörden arınabilece-

ği başka bir hayali bataklıktır o da. İki adam en sevdikleri konu ve nihai ortak zeminleri olan varoluşsal umarsızlık konusunda bir bilinç akışı ve serbest bir birlikteliğe kapılırlar. Nikolay, hiçlik konusundaki duygularını olağanüstü bir tarzda anlatır: "Duyu organlarının ayırdındaydım. Sıfır eksi bir şeydi, mesela sıfır eksi beş." Dudkin, metafizik bir ermiş ve psikiyatrik terapist bileşimi bir işlev görür. Nikolay'ı hem metafizik teorilere, hem de çocukluğunun özgül anlarına sürükler. Bu minvalde geçen sayfalardan sonra her ikisi de mutlu bir şekilde kaybolur; tam da istedikleri gibi.

Ama eninde sonunda Dudkin kendini paylaştıkları bataklıktan kurtarır ve Nikolay'm umarsızlık konusunda lirik bir şekilde içini döküşünü bir tür perspektife yerleştirmeye çabalar:

> Nikolay Apollonoviç, üstüne kapatılmış havasız odanda, Kant'ının üstünde oturup durdun hep. Bir kasırga çarptı seni. Bütün dikkatinle dinledin onu ve içine girdiğinde işittiğin kendindin. Her nasılsa, ruh halin tanımlandı ve gözlem konusu oldu.
>
> "Nerede? Nerede?"
>
> "Romanda, öyküde, şiirde, psikiyatride, esrarı çözerken."
>
> Aleksander İvanoviç, zihinsel açıdan gelişmiş bu skolastiğin okur yazar bile olmadığını düşünerek gülümsedi ve devam etti.

Bu noktada Dudkin, alabildiğine önemli bir yorumda bulunur. Tüm retorik ve entelektüel ateşlemeler ustalığının ortasında kolaylıkla yitip gidebilecek bir yorum... Ama bu yorum, buna karşın *Petersburg*'un bütünsel strateji ve anlamına ışık tutar. Dahası, Biely'nin modern edebiyatın ne olduğu ve ne olması gerektiği konusundaki nihai görüşü hakkında ipucu verir. Dudkin şöyle der:

"Kuşkusuz bir modernist buna cehennem duygusu derdi. Sonra da simgesel duygulanıma denk düşecek bir imaj aramaya başlardı."

"Ama bu alegori."

"Alegoriyle simgeyi karıştırma. Alegori, genel kullanım için dolaşıma girmiş bir simgedir. Örneğin varoluş duygusunu "benliğin ardında" anlayışın gibi. Simge başka bir şeydir. Orada, bombayı kurarken yaşadığın deneyime başvuru eylemin."

Burada kuşkusuz Biely adına konuşan Dudkin, modernizm konusunda parlak ve zorlayıcı bir yorum sunmaktadır. Her şeyden önce modernizm, "cehennemî duygular" adıyla giden tehlikeli itkiler üstünde yoğunlaşmıştır. İkincisi, modernist tahayyül, soyutlamalardan çok imgelerde temellenir. Simgeleri doğrudan, özgül, dolaysız ve somuttur. Sonuncusu, cehennemî duygulanımların kaynaklandığı insanî bağlamlara –psikolojik, etik ve siyasal– yaşamsal bir ilgisi vardır. Dolayısıyla modernizm, cehenneme girecek bir yol arar. Ama aynı zamanda bir çıkış yolu, ya da cehennemden geçen bir yol... Dudkin, Nikolay'ın cehenneminin derinliklerinin "orada bombayı kurarken yaşadığın deneyim" olduğunu anlatır. Eğer Nikolay "teneke kutuyu nehre atabilir ve her şey ait olduğu yere dönerse", bu cehennemden kurtulabilecektir. Zihninin kendini kapadığı labirentten tek bir çıkış vardır: Ahlaki, siyasal ve psikolojik açıdan doğru olanı yapmak.

"Peki niye burada duruyoruz ki böyle? Daldık gittik. Eve gitmen ve... bombayı nehre atman gerekir. Dikkatli ol ve eve adımını atma (muhtemelen izleniyorsun). Bromür almaya devam et. Çok yoruldun. Hayır, bromür almasan daha iyi edersin. Bromürü kötü kullananlar, hiçbir şey yapamayacak hale geliyor. Hemen ayrılmam gerekiyor. Seni de ilgilendiren bir konu yüzünden."

Aleksander İvanoviç, sıçrayıp yuvarlaklar akıntısına bıraktı kendini ve yine bağırdı:

"Teneke kutuyu nehre at!"

Omzu omuzlar arasında kayboldu. Hızla başsız kırkayağa karıştı.

İşte cehennemde yaşamış ve çıkış yolunu bulmuş bir adam... Dudkin'in Nevsky Caddesinde ikinci yitişi ilkinden farklıdır. Daha öncekinde bilincini batırmak istemişti. Şimdi bilincini kullanmak ve Nikolay'ı kapana kıstıran "Bilinmeyen Adam"ı bulmak, onu takip etmesini önlemek istiyor. Daha önce Nevsky unutuşun simgesi, umarsız benliğin batacağı bir bataklıktı. Şimdiyse bir enerji kaynağı, yenilenmiş ve artık aktif benliğin zamanı geldiğinde içinde akacağı bir elektrik kablosu.

Aktardığım birkaç sahne, *Petersburg*'un zenginlik ve derinlikleri hakkında bir ipucu verir. Yukarıdaki sahnenin görece mutlu sonu, kitabın sonucundan hayli uzaktır. Öykünün sonuna değin daha pek çok etki ve tepki, karmaşıklık ve çelişki, açınlama ve gizemlileştirme, labirent içinde labirentler, iç ve dış patlamalara tanık olacağız. Mandelştam'ın dediği gibi, "Sürekli konu dışı ateşli gevelemeler ... Petersburg nezlesinin verdiği delilik." Nikolay, bombayı evden alıp atmayı başaramaz ve bomba patlar. Senatör ölmez. Ama baba ve oğlun hayatı mahvolur. Dudkin, Lippançenko'nun ihanetini öğrenir ve onu öldürür. Ertesi sabah, atının üstündeki Büyük Peter'in bronz heykelindeki pozunu almış olarak, ajanın çıplak, kanlı cesedinin başında, delirmiş bir halde bulunur. Nevsky Caddesi ve insanlardan oluşan kırkayağı, Devrime kadar daha pek çok altüst oluşlardan, başkalaşımlardan geçecektir. Ama bu noktada duralım. Nikolay'la Dudkin arasında gizemleştirme, histeri ve terörle başlayan karşılaşma, diyalektik bir evrimle gerçek bir Mesih'in inişi sahnesine ve insanın zaferine dönüşmüştü. Burada anahtar modernizmdi. Biely'nin sun-

duğu resimde modernizm, çağdaş insana kentlerini ve zihinlerini tehdit eden bir boşu boşunalık ve şaçma sapanlık denizinin ortasına birbirine sarılıp nasıl ayakta durmaya çalışabileceklerini gösterir. Dolayısıyla Biely'nin modernizmi, hümanizmin bir biçimidir. Hatta bir tür iyimserliktir. Sonunda çağdaş insanın kendini ve dünyasını kurtarabileceğinde ısrar eder. Yeter ki kendi anne babasının hayatına kasteden bombayı fırlatıp atabilsin.

1980'lerde modernist sanat yapıtlarım herhangi bir "gerçek yaşam"a bağlılık ölçütüyle değerlendirme alışkanlığı yoktur. Buna karşın *Petersburg* gibi tarihsel gerçekliğe alabildiğine bağlı, bu gerçekliğe tüm yoğunluğuyla adanmış, bu gerçekliğin gölgelerini gün yüzüne çıkarmaya kararlı bir yapıtla karşılaştığımızda, yapıtın içinde hareket ettiği ve soluk aldığı gerçeklikten keskin biçimde koptuğu yerlere özel bir dikkatle bakmak gerekir. Gerçekte, belirtmiş olduğum gibi, Biely'nin romanında şaşırtıcı ölçüde az kopuş noktası vardır. Ama gerçeklikten ayrıldığı yerler, özel bir tartışmayı gerektirir gibidir. Devrim yılı 1905'te Petersburg gerçekten de böylesine kaotik ve gizemli miydi? Romanın öyküsünün başladığı Ekim 1905, Petersburg'un bütün tarihinde görece en açık seçik anlardan biriydi. 1905 yılı boyunca Petersburg'da, hemen ardından tüm Rusya'da milyonlarca insan kent caddelerine ve köy meydanlarına giderek otokrasiye karşı açıkça kafa tutuyordu. Kanlı Pazar günü hükümet, karşısındaki halka karşı kendi tutumunu açıkça gösterdi. Sonraki birkaç ay boyunca milyonlarca işçi otokrasiye karşı greve gitti. Çoğunlukla patronlarının desteğiyle... Onlar gösteri yapar ve savaşırken ücretleri ödeniyordu. Bu arada milyonlarca köylü, işledikleri topraklara el koydular. Lordlarının malikânelerini ateşe verdiler. Çoğu asker ve denizci birliği ayaklandı. En bilineni *Potemkin* Zırhlısıdır. Orta sınıflar ve serbest meslek erbabı ey-

lemlere katıldı. Öğrenciler okullardan caddelere boşalıp eylemleri destekledi. Profesörler, üniversiteleri işçilere ve davalarına açtı.

Ekim ayında tüm imparatorluk, genel bir grev dalgasına kapıldı: "Büyük Tüm Rusya Grevi." Çar Nikolas, ayaklanmayı bastırmak için ordularını yardıma çağırdı. Ama generalleri ve bakanları, askerlerin itaat edeceğine güvence verilemeyeceğini belirterek onu uyardı. İtaat etseler bile milyonlarca asiyi ezmek mümkün değildi. Bu noktada köşeye sıkışan Çar, Ekim Manifestosunu yayımladı. Konuşma ve örgütlenme özgürlüğü tanıdı; genel oy hakkı, temsili hükümet ve yasa egemenliğinin işleyeceğine dair söz verdi. Ekim Manifestosu, Devrim Hükümetinin dağılmasına neden oldu. Çarın hükümeti, ayaklanmayı dağıtmak için zaman kazandı ve otokrasi, bir on yıl daha kendini kurtarabildi. Çarın sözleri yalandı kuşkusuz. Ama halkın bunu anlaması zaman alacaktı. Bu arada Kanlı Pazardan Ekime kadar olayların akışı, Petersburg yaşamının çelişkilerini, yapılarını, kayda değer bir açıklıkla ortaya koydu. Petersburg'un tarihinde gölgeler yerine gerçek insanların sokakları doldurduğu ender zamanlardan biriydi sadece.[55]

Biely, 1905 Petersburg'una dair bu değerlendirmeyi rahatlıkla kabul ederdi sanırım. Ama şuna da işaret ederdi: Ekim "özgürlük günleri"nin üstünden kısa bir süre geçmişti ki, işçiler ve aydınların kafası karışmış, kendilerinden bile kuşku-

---

55 Harcave, *First Blood*, 168-262, Ekim günleri ve sonrasına ilişkin en net anlatıyı sunmaktadır; Çar'ın 17 Ekim manifestosu için s. 195-96. Ama Troçki'nin *1905*'i Devrim'in doruk noktası ve sonun başlangıcı konusunda son derece canlı ve parlaktır. Troçki'nin 18 Ekim nutku (kitapta yeralmaktadır) ve gazete makalelerinden bazıları Ekim manifestosunun çarpıcı bir analizini sunmaktadır. Troçki şöyle demişti bu konuda: "Her şey verildi – ve hiçbir şey verilmedi." Ama Troçki Rus kitlelerinin bunu kendilerinin görmesi gerektiğini, aksi takdirde –ki yıllar gerekebilirdi bunun için– Devrimin bitmiş olacağını farkeden ilk devrimcilerden biriydi aynı zamanda.

lanır hale gelmişlerdi. Hükümet her zamankinden daha kaypak ve muamma haline gelmişti. Kabinedeki bakanlar bile ulusal siyaset konularında sokaktaki adam kadar bilgisizdi. Tüm bunların ortasında Azefler bir kez daha gelip işlere ve Petersburg'un geleceğine el koydu. Petersburg'un yazıldığı 1913-16 yıllarından bakıldığında 1905 yılının şaşırtıcı açık seçikliği, Petersburg'un başka bir aldatıcı rüyası gibi görünse gerektir.

Petersburg'a karşı bir gerçekçi itiraz daha yapılabilir. Kitabın tüm manzaraları içinde kent "kırkayağı"nın çoğunu oluşturan ve 1905 Devriminin itici gücü olan işçilere gerçekte hiç değinilmez. Biely'nin işçileri, Senatör Ableukhov'un belirttiği gibi adalardan gelen gölgelerdir. *Petersburg*'u 1905 edebiyatındaki tek ciddi rakibi Gorki'nin *Ana*'sıyla (1907) karşılaştırdığımızda, Biely'nin gölge figürlerinin ve hayaletsi kent manzaralarının, Gorki'nin "olumlu kahraman" proleterlerinden daha gerçek olduğu görülür.56 Gorki'nin işçileri, gerçekte etten kemikten insanlar değil, yeni Çernişevski tarzı kesme kartonlardır.[56] Öte yandan Dudkin'in Gorki modellerinden salt daha sahici olmakla kalmayıp, daha "olumlu" olduğu da söylenebilir. Dudkin için kararlı eylem çok daha önemlidir. Çünkü yapılması gerekene atılmadan önce kendine ve çevresine karşı pek çok savaş vermesi gerekir.

Biely'nin *Petersburg*'u hakkında daha birçok şey söylenebilir. Gelecek kuşakta bu konuda çok şeyin söyleneceğine eminim. Kitabın, ilk Rus Devriminin hem başarısızlığına ilişkin bir keşif, hem de yaratıcılığının ve kalıcı başarısının bir ifadesi olduğunu belirtmiştim. *Petersburg*, büyük bir 19. yüzyıl kültür geleneğini geliştirerek 20. yüzyıl modernizminin bir

---

56 Mathewson, *The Positive Hero in Russian Literature*, 172. sayfada Gorki'nin Devrime ilişkin değerlendirmesinin *Artamonov* gibi romanlarında, devrimin devrimci ve kahraman olmayan aydınlarla burjuvalar üzerindeki etkilerini işlediği tiyatro oyunlarında çok daha derinlikli olduğunu ileri sürmektedir.

tarzı haline getirir. Günümüzde, yüzyılımızın kişisel ve siyasal yaşamında süregelen kaos, vaad ve gizemin ortasında her zamankinden daha yerli yerinde ve güçlü bir yapıttır.

Mandelştam: Anlamı olmayan kutsanmış söz

"Ama Petersburg başkent olmazsa," diye yazıyor Biely romanının girişinde, "Petersburg diye bir şey kalmaz. Var gibi görünür sadece." Daha Biely bunu yazdığında, 1916'da Petersburg bir bakıma yokolmuştur artık: 1914 Ağustosunun şovenist histerisi içinde, II. Nikolas onu bir gecede Petrograd'a dönüştürüvermiştir – öz Rusça diyordu buna. Simgeselcilik kavrayışından biraz nasip alanlar için bir şer alametiydi bu: Otokrasi Batıya açılan pencereyi çarparak kapatmış, ama belki kapıyı kendi üstüne de örtmüştü. Bir yıla kalmadan Biely'nin kehaneti çok daha derin biçimde doğrulanacak, Petersburg –iki devrimin sahnesi ve kaynağı olarak– yüceldikten sonra sonuna varacaktı. 1918 Martında, Alman orduları şehri üç taraftan kuşatınca yeni Bolşevik hükümet beş yüz mil güneye, Moskova'ya taşındı. Apansızın, neredeyse rastlantı sonucu Rusya'nın Petersburg dönemi bitmiş, İkinci Moskova Çağı başlamıştı.

Yeni Moskova rejiminde Petersburg'dan geriye ne kalabildi? Ekonomi ve sanayide gelişmeyi esas alan Petrovâri güdü her zamankinden daha fazla vurgulanıyor; bir yandan da ağır sanayi ve askeri donanıma verilen Petrovâri önem, kitlelerin acımasızca boyunduruk altına alınması, gemi azıya almış zorbalık ve modernleşmenin getirebileceği her tür insanî mutluluğa karşı vurdumduymazlık sürüp gidiyordu.[57] Rusya'yı harekete geçirebildiği, Batıyı yakalamaya çalıştığı için

57 Gerschenkron, *Economic Backwardness in Historical Perspective*, s. 124-33'de komünist gelişme ve sanayileşme politikalarını Rusya'nın Petro geleneği bağlamına yerleştirmektedir.

övgülere boğuluyordu Petro. Kuşkusuz, Petro'nun bir devrim kahramanı olarak Belinski'ye, I. Nikolas karşıtı radikal muhalefete dek uzanan bir politik kariyeri vardı. Biely de Falconet'in (ve Puşkin'in) Bronz Süvari'sini bir geceyarısı Dudkin'e konuk ettirip onu oğlu olarak kutsamasını sağlarken bu temayı geliştiriyordu (*Petersburg*, 6, 214).

Petro'nun bir devrimci olarak resmedilişinin doruğu ve en iyi bilineni Pudovkin'in *St. Petersburg'un Sonu* (1927) filmindeki, ustaca bir montajla Bronz Süvari'nin Kışlık Sarayı basan Bolşevik güçlerin bir parçası olarak gösterildiği sahnedir. Öte yandan, on yıla kalmadan Moskova'da hükmetmeye başlayan despotik, engizisyonvâri, kardeş katili, delicesine yabancı düşmanı ve Batı karşıtı rejim, Sergey Ayzenştayn da dahil birçok insana Müthiş İvan'ın Moskovasına dönüş gibi geldi. "Stalin döneminin kültürü," diye yazıyor James Billington, "St. Petersburg temelindeki radikalizmin en ham aşamalarından bile çok uzak, daha çok eski Moskova ile bağlantılı gibidir. ... Stalin'in Kremlin'e oturmasıyla Moskova nihayet St. Petersburg'dan intikamını almış, bu 'Batı'daki pencere'nin simgeleyegeldiği, yerinde duramayan radikalizm ve eleştirel kozmopolitizmi silip atmak için harekete geçmişti."[58]

Petersburg odak noktası olmayı sürdürseydi Sovyet tarihi farklı gelişir miydi? Pek öyle olmazdı herhalde. Ama şu da var ki 1917'de Petersburg dünyanın en bilinçli ve bağımsız eylemliliğe sahip kent nüfusunu barındırıyordu. Tarihçilerin yakın zamanlarda gösterdiği gibi, Stalinist tarih tahrifatçılığının iddialarının aksine, Petersburg'un devrimci hareketini yaratan, hatta yöneten Lenin ve Bolşevikler değildi; onlar bu kendiliğinden hareketin dinamizm ve potansiyelini yeniden örgütlemiş, ona sıkı sıkıya sarılmış ve onun sırtında iktidara

58 Billington, *The Icon and the Axe*, 534-36.

yürümüşlerdi.[59] 1921'den sonra Bolşevikler iktidarlarını pekiştirdikleri ve tüm kendiliğinden halk inisiyatifini ezdikleri vakit onları iktidara getiren şehirden ve halktan –onlara karşı durabilecek ve hesap sorabilecek olan şehir ve halktan– çok uzaktaydılar. Petersburg'daki bir hükümetin Petersburg'un aktif ve gözüpek kitlelerini eski çarlık zamanının çaresiz edilgenliğine sürüklemesi herhalde çok daha zor olurdu.

Petersburg'un sönüşünü en çok kendine dert edinen, yitirilen şeyleri hatırlamaya ve canlandırmaya en kararlı yazar Osip Mandelştam'dır. 1891'de doğan, 1938'de Stalin'in çalışma kamplarından birinde ölen Mandelştam'ın en büyük modernist şairlerden biri olarak tanınması son on yıl içinde olmuştur. Mandelştam aynı zamanda köklü bir gelenek yazarıdır da; Petersburg geleneğinde bir yazar, göstermeye çalıştığım gibi baştan beri modern, ama çarpıtılmış, örselenmiş, gerçeküstü bir tarzda modern olan bir gelenekten gelen bir yazardır. Mandelştam, Moskova'nın kendine has modernliğini, güya Petersburg'un tüm geleneklerini geride bırakacak modernliği dayattığı ve zorladığı bir tarihsel anda Petersburg'un modernizmini yüceltmiş ve savunmuştur.

Mandelştam hayatı boyunca kendisini ve kendi yazgısını Petersburg'la ve şehrin kaderiyle özdeş tuttu. "Amirallik" (48, 1913)[60] gibi Birinci Dünya Savaşı öncesi gençlik şiirle-

---

59 Bkz. Leopold Haimson, Mark Ferro, Alexander Rabinowitch ve 38. ve 52. notlarda ayrıntılı olarak zikredilen diğerlerinin çalışmaları. Bunların çalışmaları bütünleşip genişledikçe Petersburg'un 1917'deki öyküsünü, şehrin nihai romansını ve trajedisini tüm derinliğiyle kavrayabileceğimiz bir perspektifi geliştirebilecek bilgiyi biriktirmekteyiz. Belki de gelecek nesilde bu öykü eksiksiz biçimde anlatılabilecek.

60 Çoğunlukla başlıksız olan Mandelştam'ın şiirleri Gleb Struve ve Boris Filippov tarafından derlenen ve 1967'de New York'da basılan standart Rus edisyonuna göre numaralandırılmıştır. Buradaki çeviriler Clarance Brown ve W. S. Mervin'e attir, *Osip Mandelstam: Selected Poems* (Atheneum, 1974).

rinde Petersburg, Atina ve Venedik'i andıran bir Akdeniz şehri, hatta kimi zaman bir Helen şehri gibi gözükür. Yavaş yavaş ölmekte, yine de ilelebet yaşamakta, ebedi sanatsal biçimleri ve evrensel beşeri değerleri savunmaktadır. Ama çok geçmeden savaş, devrim, iç savaş, terör ve açlık Petersburg'u kaplayınca Mandelştam'ın şehri ve kendini resmedişi daha bir kararır, daha kaygılı bir hal alır. 1918'de yazdığı 101. Şiir,

> Gezgin bir ateş müthiş yüksekte-
> bir yıldız olabilir mi böyle parlayan?
> Saydam yıldız, gezgin ateş,
> kardeşin, Petropolis, ölüyor.
>
> Yeryüzünün düşleri ışıldıyor müthiş yüksekte,
> bir yeşil yıldız yanıyor.
> Ey, bir yıldızsan sen, suyun ve göğün kardeşi,
> kardeşin, Petropolis, ölüyor.
>
> Dev bir gemi müthiş yüksekte
> çırpınıyor kanatlarını açarak,
> Yeşil yıldız, muhteşem sefalet içinde,
> kardeşin, Petropolis ölüyor.
>
> Kara Neva'nın üzerinde saydam yay
> kırılmış, ölümsüzlük mumu eriyor.
> Ey, bir yıldızsan sen, Petropolis, senin şehrin,
> kardeşin, Petropolis ölüyor.

İki yıl sonra, 118. Şiir,

> Yine Petersburg'da buluşacağız,
> güneşi orada gömmüş olsak bile
> ve o gün ilk kez ağzımıza alacağız
> anlamı olmayan kutsanmış sözü.
> Sovyet gecesinde, kadife karanlıkta,
> kara kadife Boşlukta, kutsanmış kadınların

seven gözleri hâlâ şakıyor
çiçekler açıyor hiç ölmemecesine.

"Anlamı olmayan kutsanmış söz" kuşkusuz, Sovyet gecesinin "kara kadife Boşluk"u tarafından anlamı yokedilmiş olan Petersburg'un kendisidir. Ama varolmayan Petersburg'da bir yerlerde, belki de bellek ve sanat yoluyla gömülmüş güneşi çıkarmak mümkün olabilir.

Mandelştam'ın Petersburg'la özdeşleşmesi Dostoyevski'ninki kadar karmaşık ve derindir; Baudelaire'in Paris'le, Dickens'in Londra'yla, Whitman'ın New York'la özdeşleşmesi kadar zengindir. Burada bu özdeşliğin ancak birkaç noktası üzerinde durabileceğiz. Buraya değin tartıştığımız temaların en belirgin uzantısı ve bu bölümü noktalamak için en elverişli Mandelştamvâri tema, şairin Petersburg'un "küçük adamları"nı sunuş tarzıdır. Bu kişiliğin geçirdiği dönüşümün izlerini, hem edebiyatta Puşkin'de, Gogol'de, Çernişevski'de, Dostoyevski'de ve Biely'de, hem de politikada 1876'da Kazan Meydanında başlayan ve 1905'te Kışlık Saraya uzanan "saçma ve çocuksu gösteriler"de sürdük. Petersburg'un "küçük adam"ı daima bir kurbandır. Ama 19. yüzyıl boyunca, göstermeye çalıştığım gibi giderek gözüpek, aktif, boyun eğmeyen bir kurban olmaya başlamıştır; her seferinde düşse de hakları için savaşmayı sürdürmektedir. Bu küçük adam daima garip ve yıkıcı bir figür olagelmiştir. Onu Mandelştam'ın eserlerinde daha da garip ve yıkıcı kılan şey ise Sovyet bağlamında, yani sözüm ona onun gibilerin başardığı bir devrimin ardından, güya her türlü hak ve saygınlığa sahip olduğu yeni bir düzende ortaya çıkmış olmasıdır. "İhanet edebilir miyim hiç," diye kendi kendine sorup duruyor Mandelştam, "Halka verilen büyük yemine / gözyaşları döktürtecek denli yüce yeminlere?" (140, "1 Ocak 1924") "Bu *raznoçentsi* yıprattı mı çizmelerimdeki kuru deriyi / şimdi ihanet mi edeyim onlara?" (280, "Moskova'da

Geceyarısı", 1932)[61] Mandelştam'ın radikalizmi Sovyet Moskova'nın devrimci modernleşme çabasının orta yerinde bile, çarlık Petersburg'unun temel yapı ve karşıtlıklarının –devasa, zorba bir siyasal ve toplumsal düzene karşı küçük adam– hâlâ olduğu yerde durmasından kaynaklanmaktadır.

Mandelştam devrim-sonrası dönemdeki küçük adamının dram ve çilesini en canlı biçimde 1928 tarihli novellası, Mısır Damgası'nda yakalamıştır.[62] Bugün bu eseri okurken nasıl olup da Sovyet sansüründen geçtiğine şaşmamak elde değil. Bunun birkaç muhtemel sebebi var. Bir kere konu 1917 yazında, Şubat ve Ekim devrimleri arasındaki dönemde geçmektedir ki alicenap bir sansürcü bu eserin eleştirel gücünün Bolşeviklere değil, onlar tarafından devrilen Kerensky hükümetine yöneldiği sonucuna varmış olabilir. İkincisi de, Mandelştam'ın üslubudur. Anlaşılmaz ironik karışıklıklar ve düzensizliklerle doludur; kimi zaman dolaylı, kimi zaman alttan alta kötümser ve delicesine yoğundur:

> Kerensky yazıydı, limonata hükümeti işbaşındaydı.
>
> Her şey büyük raks için hazırlanmıştı. Bir an, yurttaşlar hep böyle kalacaklar gibi göründü, türbanlı erkek kediler gibi.
>
> Ama Asur çizmeleri, güneş tutulmasından önceki kuzgunlar gibi, çoktan pürdikkat kesilmişlerdi, ve dişçilerde takma diş kalmamıştı. (3, 161)

---

61 *Selected Poems*'de yer almayan "Midnight in Moscow" *Complete Poetry of Osip Emilevich Mandelstam* adlı kitapta bulunabilir, çeviren Burton Raffel ve Alan Burago (State University of New York Press, 1973). Ancak ben Nadejna Mandelştam'ın muhteşem eseri *Hope Against Hope: A Memoir* (Atheneum, 1970)'den Max Hayward'ın yaptığı çeviriyi kullandım, s. 176. Mandelştam'ın karısı onun (ve kendisinin) bu geleneğe olan bağlılığım özellikle vurgulamaktadır, 176-78; Petersburg "sıradan insanı" Mandelştam ile "Moskova aristokratı" Pasternak arasındaki karşıtlık için bkz. 146-54.

62 Çeviren Clarence Brown, *Prose of Osip Mandelstam* (Princeton, 1967), 149-89, yetkin bir eleştirel denemeyle birlikte, s. 37-57.

Pembe parmaklı şafak boya kalemlerini kırdı. Şimdi boş gagalarını açıp duran yavru kuşlar gibi darma dağın duruyorlar öyle. Bu arada her şeyde sevgili yavan cinnetimin gelişini görüyor gibiyim.

Bilir misiniz bu durumu? Hani, her bir nesne ateşle yanıyor gibidir, her şey neşeli bir heyecan içinde ve hastadır; sokaktaki barikatlar, derileri dökülen afişler, sonat taşkınlıkları ve kaynamış su için doğmuş, ambarda zeki, başsız bir sürü gibi yığılı duran kuyruklu piyanolar. [6, 186-87]

Belki aptal bir sansürcü Mandelştam'ın neden bahsettiğini anlayamadı ve çok şükür, önemsemedi. Belki de yumuşak bir sansürcü Petersburg modernizminin alametifarikasını tanıyıp kitabın anlaşılmazlığının tehlikesini ortadan kaldırdığını, pek az okunan Mandelştam'm okurlarına yönelttiği büyük taleplerin kabullenilip, sokakta ortaya koyulamayacağını düşündü.

"Hayatımız bir entrikası ve kahramanı olmayan bir öykü," diye yazıyor Mandelştam, "Petersburg gribinin cinnetinden doğan sayıklamaların ateşli hezeyanından yapılma." (6, 186) Gerçekteyse öykünün bir entrikası ve kahramanı vardır. Ama bunları Petersburg ayrıntılarının selinde eritmeye özen gösterir ve neredeyse içinde boğar; tarih, coğrafya, evler, sokaklar, odalar, sesler, kokular, efsaneler ve folklor, insanlar– Mandelştam'ın kendi arkadaşları ve ailesi, çocukluğundan kalma kişiler. Bu Petersburg nostaljisi akımı konuyu dağıtıcı etki yapar, çünkü kendi başına güzel ve büyüleyicidir. *Mısır Damgası* özellikle şehrin zengin müzik hayatını ve –Petersburg geleneğine daha uygun bir şekilde– bu şehirdeki 100.000 Yahudinin, çoğunluğu "küçük adamlar", terziler, dericiler (Mandelştam'ın babası gibi), saat yapımcıları, müzik öğretmenleri, sigortacıların hayatını, küçük dükkânlarında çaylarını yudum-

larken hayal kuran, ("bellek belki de birisinin onu geri götüreceğini düşünerek gece vakti gizlice Nikolas İstasyonuna giren hasta bir Yahudi kızdır") şehre bütün o sıcaklığını ve canlılığını veren insanların hayatını anlatmaktadır.

Mandelştam'ın bellek akışına özel bir *pathos* ve güçlülük veren 1920'lerin sonunda hatırlattığı şeylerden çoğunun gitmiş olmasıdır; dükkânlar boşalmış ve kepenkleri indirmiş, eşyalar yağmalanmış ya da İç Savaşın korkunç kışında ısınmak için yakılmış, insanlar darmadağın olmuş ya da ölmüş – Petersburg İç Savaş sırasında nüfusunun üçte ikisini kaybetti ve bu şoktan ancak on yıl sonra kurtulmaya başladı. Sokaklar bile rüzgârla savrulup gitmiştir: Mandelştam'ın kahramanının 1917'de yaşadığı (ve yarım asır önce Çernişevski'nin kahramanının yüksek makam sahibi zatı çamura fırlattığı) Kameni-Ostrovski Bulvarı, bunları yazdığı 1928'de Kızıl Şafak Sokağı olmuştur – bundan söz etmez, ama gerek o zamanın gerekse bugünün haritalarından anlaşılabilir. Birçok kuşaktan düşçülere yurt olmuş Petersburg'un kendisi artık bir düş olmuştur.

Mandelştam'ın öyküsünün bir kahramanı vardır: "Petersburg'da rugan pabuçlu bir adam yaşardı. Kapıcılar ve kadınlar ondan nefret ederdi. Bahar geldi mi sokağa fırlar ve küçük kuzu ayaklarıyla ıslak kaldırımlarda tıpış tıpış gezerdi." Pamok'un öyküsü adeta bir peri masalı gibi başlar. Bu küçük kahramanın gerçekdışı bir havası vardır. "Çocukluğundan beri faydasız şeylere meraklıydı, hayatın tramvay gibi akışını anlamlı olaylar dizisine çevirir ve aşık olduğu zaman kadınlara bunu anlatmaya çalışırdı; ama anlamazlardı onu, bu yüzden onlarla delice, tumturaklı, kuşdili gibi bir dilde ve sadece en azametli şeylerden konuşarak alırdı intikamını." (2, 156-58) Bu "utangaç, kontrabaslar ve vızıltılar alemine mensup konser müdavimi ruh" (5, 173) bir Yahudidir, ama bir Helen olduğunu hayal eder; en büyük hayali Yunanistan'daki Rus Elçiliğinde küçük bir diplomatik memuriyet bulmak ve iki

dünya arasında tercüman ve mütercim olarak çalışmaktır; ama bundan pek umutlu değildir, çünkü gerekli soyağacından yoksun olduğunu bilmektedir.

Pamok kendi Petersburg hayallerine karışılmasa mutlu olacaktır –öyle görünüyor ki Mandelştam da– ama Petersburg bırakmayacaktır onu. Güzel bir yaz sabahı, dişçi koltuğuna oturmuş pencereden Gorokhovaya Sokağına bakarken dehşetle, linç için toplanmış kalabalığa benzer bir şey görür sokakta. (4, 163-69) Görünüşe bakılırsa birisi bir başkasının saatini çalarken yakalanmıştır. Kalabalık gösterişli bir geçit alayıyla sürükler kurbanı; onu Fontanka Kanalına atacaklardır.

> Bu adamın [mahkûmun] yüzünün olmadığı söylenebilir miydi? Hayır, bir yüzü vardı onun. Ama karanlıkta yüzlerin hiçbir önemi yoktur; sadece enselerin, boyunların ve kulakların bağımsız hayatları vardır.
>
> Böylece ilerledi omuzlar, tıkabasa dolu bir elbise askısı gibi, kepekle dolu eski bir ceket gibi, huzursuz enseler ve köpek kulaklarıyla.

Sokağın dinamizmi içinde insanların parçalanışı Petersburg modernizminin bildik bir temasıdır. İlk olarak Gogol'un "Nevski Bulvarı"nda görmüştük bunu; 20. yüzyılda Aleksander Blok, Biely ve Mayakovski, kübist ya da fütürist ressamlar ve 1927 Petersburg romansı *Ekim*'de Ayzenştayn tarafından yenilenmiştir. Mandelştam da bu modernist görsel deneyimi benimser, ama şimdiye kadar sahip olmadığı ahlaki bir boyut verir ona. Pamok'un gördüğü hareketli sokak insanları insandışı kılmakta, ya da kendilerini insanlıktan çıkarmaları, yüzlerinden ve dolayısıyla eylemlerinin kişisel sorumluluğundan kurtulmaları için bir fırsat sunmaktadır onlara. Yüzler ve kişilikler "güruhu biraraya yığan o müthiş düzen" içinde görünmez olmuştur. Pamok bu güruha karşı çıkmaya ya da bu adama yardım etmeye kalkan birinin "bulamaca batacağını, şüp-

heli biri olacağını, yasadışı ilan edileceğini ve boş meydana sürülebileceğini" görür. Ama gene de yerinden kalkar –"Pamok şaşkına dönmüş dişçiyi matkabının uyuyan kobrasıyla başbaşa bırakıp dişleri döküük merdivenden aşağı koşturdu"– ve kalabalığın ortasına dalar. "Pamok kaldırım taşlarını rugan pabuçlarının küçük toynaklarıyla döverek koştu", kalabalığın dikkatini çekmeye ve hareketini durdurmaya çabalar. Ama hiçbir etkisi olmaz –onu farkettikleri bile şüphelidir– ve suçlanan adamla kendisi arasındaki benzerliği hisseder.

> Şerbakov Yolunda gezindin, dostum, berbat Tatar kasapların dükkânlarına tükürdün, tramvayların askılarına tutundun biraz, Gaçina'ya, arkadaşın Serezha'yı görmeye gittin, hamamlara ve Ciniselli Sirkine uğradın arada bir; az buçuk yaşadın işte küçük adam – yeter sana!

Petersburg'a bir şey olmuştur, Pamok anlayamaz ne olduğunu *ama korkar yine de.* "İnsan çekirgeler sürüsü (Tanrı bilir nereden geldiklerini) Fontanka kıyılarını kapladı." Bir adamın öldürülüşünü görmeye gelmişlerdir buraya. "Petersburg kendisini Neron ilan etti. Üstelik sinek eziği çorbası içermiş gibi iğrençti." Burada da, Biely'nin *Petersburg*'unda olduğu gibi koza şehir bir böcek sürüsüne dönmüştür, katiller de kurbanlar da. Bir kez daha, Mandelştam'ın biyolojik imgeleri politik bir güç kazanır. Halkın devrimci yükselişi onu ahlaken alçaltmıştır sanki; egemenliği ellerine alır almaz egemenliğin tarihindeki en karanlık sahneleri oynamaya başlamışlardır. Ve Petersburg'un arketipik, sıradan insanı tam da şehrin sıradan insanlarının başa geçtiği varsayılan bir tarihsel anda kendi şehrinde bir yabancı, hatta bir kaçak olmuştur ("Şu veya bu nedenle kalabalıkların hoşuna gitmeyen bazı insanlar var").

Bu sahne iki kısa evrede sürüyor. Pamok bir telefon bulmak, hükümetten birilerine haber vermek için çırpınır. Ne de olsa 20. yüzyılda bireyle devlet arasında elektronik medya

aracılık yapmaktadır. Sonunda bir telefon bulur – ama bunun bir işe yaramadığını görür. Bir elektronik medya kimi zaman iletişimi kolaylaştırabilir, ama eskisinden daha büyük bir güçle engelleyebilir de: Artık devletin hiç yanıt vermemesi, her zamankinden daha ele geçmez olması, tebâsını, Kafka'nın K'sı gibi boşu boşuna sonsuza kadar telefon ettirmesi mümkündür. "Henüz telefonları bağlanmamış Proserpine ya da Persephone'a telefon etse aynı şey olurdu."

Pamok yardım bulmaya çalışırken, onu ve bizi bir anda Petersburg'un geçmişinin derinliklerine fırlatıveren tuhaf bir karşılaşma yaşar. "Voznesenski Bulvarı'mn köşesinde güzelce yağlanmış bıyıklarıyla Yüzbaşı Krzyzanowski belirdi. Üstünde bir asker paltosu bir de süvari kılıcı vardı ve yanındaki hanıma Süvari Alayının tatlı hiçliklerini fısıldıyordu nezaketsizce." Bu kibirli şahsiyet dosdoğru I. Nikolas ve Dostoyevski'nin dünyasından çıkagelmiştir. 1917'de ortaya çıkması ilk bakışta tuhaf gelir; gene de "Pamok, en iyi arkadaşıymış gibi koştu ona ve silahını çekmesini istedi." Ama ne fayda: "Anlıyorum, diye yanıtladı paytak yüzbaşı soğuk soğuk, ama görüyorsunuz bu hanımla birlikteyim." Yanı başında gerçekleşmek üzere olan cinayeti ne onaylar, ne de karşı çıkar; daha önemli görevleri vardır onun. "Ve maharetle arkadaşının koluna yapışıp mahmuzlarını şakırdatarak bir kafenin içinde gözden yitti."

Kimdir bu Yüzbaşı Krzyzanowski? *Mısır Damgası*'nın en gerçeküstü kişiliği olmasına karşın, göreceğimiz gibi, bu kitabın politik yaklaşımının anahtarı da odur. Mandelştam'ın kısa tasvirinden onun hem eski subay sınıfının arketipik höddüklüğü ve zalimliğinin, hem de Petersburg küçük insanının arketipik düşmanının simgesi olduğunu anlarız. 1917 Şubat Devrimiyle onun işi bitmiş, ya da en azından yeraltına çekilmiş olmalıdır. Oysa o geleneksel özelliklerini her zamankinden daha cesaretle ortaya dökmektedir. Bir çamaşırcı kadın

şu malumatı verir Pamok'a: "Bu beyefendi üç gün saklandı, sonra bizzat askerler" –yeni devrimci demokratik ordunun askerleri– "onu bölük komitesine seçtiler, şimdi de başlarının üstünde taşıyorlar." (3, 162) Ve anlaşılır ki Şubat Devrimi Rusya'nın geleneksel yönetici sınıfını ortadan kaldırmak bir yana, daha da güçlendirmiş ve demokratik bir meşruiyet bahşetmiştir. İmdi, hiçbir Sovyet komünistinin itiraz edeceği bir şey yok buraya kadar; zaten Bolşevikler de bu tiplerin asıl Ekim Devrimi ile ortadan kaldırıldığını söylerler. (Mandelştam'ın kitabına izin veren o sansürcü de bunu düşünmüştü belki.) Ama Mandelştam'ın söyledikleri bundan ibaret değildir. İlk bakışta yeni bir gerçeküstü kıvırtma gibi görünen bir şeyle ortaya çıkar ki, yüzbaşı Pamok'un giysileri hakkında bazı niyetler beslemektedir. Onun gömleğini, çamaşırlarını, paltosunu ister. Dahası, öyküdeki herkes buna hakkı olduğunu düşünür. Sonunda – ve öykü onunla sona erer:

> Sabık Yüzbaşı Krzyzanowski akşam 9.30'da Moskova Ekspresine binmeyi planlıyordu. Pamok'un sabah paltosunu ve en güzel gömleğini yerleştirdi bavuluna. Kenarlarından güzelce katlanmış olan palto bavula kolaylıkla sığdı, tek bir kırışık bile yoktu neredeyse. ...
>
> Moskova'da Seçkin Otele gitti doğru –Malaya Lubyanka'da harika bir otel– orada, daha önce depo olarak kullanılan bir oda verdiler ona; pencere yerine bir dükkân vitrini vardı önünde, güneş de iyice ısıtıyordu. (8, 189)

Gogol tarzı bu gidiş gelişlerin anlamı nedir 1928'de? Subay neden istesin küçük adamın giysilerini ve neden alıp Moskova'ya götürsün? Gerçekte, bu episodu Sovyet politika ve kültürünün bağlamı içine yerleştirdiğimizde yanıtlar son derece basittir. 1918'den beri Moskova yeni Sovyet elitinin (Seçkin Otel) merkezi olmuştur. Bunlar Lubyanka Hapisha-

nesinde (Malaya Lubyanka) karargâh kuran korkunç gizli polis tarafından korunmakta ve bazen yönlendirilmektedir – altı yıl sonra Mandelştam da bu hapishanede sorguya çekilecek ve alıkonacaktır. 1920'lerde bu yeni hakim sınıf, Petersburg'un küçük insanları ve *raznoçintsi* entelektüellerinin soyundan geldiğini iddia etmekte (Pamok'un giysileri) ama Çarlık subayları ve polisinden oluşan Petersburg'un eski yönetici kastının vahşi ve gözükara zorbalığını aynen sürdürmektedir.

Mandelştam Petersburg'un çilekeş ama soylu küçük insanlarına derinden bağlı olduğu için onların anılarını kendi iktidarlarını meşrulaştırmak için sahiplenmeye çalışan Moskova *apparatchiki*'lerinden korumaya kararlıdır. Mandelştam'ın, Pamok'un Petersburg kökenlerini tasvir ettiği, duygu yoğunluğuyla dikkat çeken şu pasajı alalım. Pamok, Yunanistan'da istediği işe belki de hiç kavuşamayacağını, çünkü asil (ya da en azından Hıristiyan) bir "hamisi" olmadığını düşünerek dertlenmektedir. Bu noktada anlatıcı Pamok'un bilinç akışına dalar ve kendi atalarının ne kadar asil olduğunu hatırlatır ona:

> Ama –bir dakika– neden bir hamim olmasın ki? Yüzbaşı Golyadkin'e ne olmuş? Sonra, "Tanrının daha fazla akıl ve daha fazla para vermediği" öğretmene ["Bronz Süvari"deki Yevgeni]? Basamakların dibinde dolaşan, geçen asrın kırklı, ellili yıllarında hakarete uğrayan, onurları çiğnenen bütün bu insanlar, mırıl mırıl konuşan bu kişiler, bu pelerinli, eldivenleri parça parça gevezeler, Sadovaya ve Podyaçeskaya'da taşlaşmış çikolatadan yapılma evlerde "yaşamayıp" "ikamet eden" ve kendi kendilerine "Nasıl olur? Ne adım ne üniversite eğitimim beş para etmiyor" diye homurdanıp duran bütün bu insanlar.

Mandelştam Pamok'un soyçizgisini ortaya koymaya çok özen gösterir. Çünkü onun giysilerine bürünüp dolaşanlar, tam da 19. yüzyılda Petersburg'da küçük insanları Nevski Bulvarı'ndan sürüp atan ve bugün de Fontanka Kanalında boğmaya hazırlanan ya da Lubyanka'da işkence yapan kişilerdir. Bu maske indirme faaliyeti Mandelştam'm yaşamında çok önemlidir: "Petersburg havasını saran zarı çıkarmak yeterli, o zaman gizlenmiş anlam ortaya çıkacak. ... hiç beklenmedik bir şey belirecek." Bu çaba bir övünç kaynağıdır ama beladır da: "Ama bu zarı çıkaran kalem bir doktorun muayene kaşığı gibi; difteri mikrobu bulaşmış. Hiç dokunmamak lazım ona" (8 184). Novellanın sonunda Mandelştam kendini uyarır, bir kehanette bulunurcasına: "Müsveddelerini yoket." Ve şöyle bitirir:

> Müsveddelerini yoket; ama sıkıntıdan, çaresizlikten, bir rüyadaymışçasına kenarlara düştüğün notlar kalsın geride. Düşlemlerinin bu ikincil ve rastgele yaratıları kaybolmayacak, Maryinski Tiyatrosundaki üçüncü kemanlar gibi kendi yerlerini alacak arkadaki karanlık köşelerde, ve yazarlarına duydukları şükranla ses verecekler Beethoven'in *Leonore* ya da *Egmont* uvertürlerine. (187-88)

Mandelştam, Petersburg ışıltısı düşünün yeni bir hayata kavuşacağına, şehrin yıpranmış ve yitik ışığının gölgelerinden kendi tutkulu müziğini –uvertürlerin, yeni başlangıçların müziğini– yaratacağına duyduğu inancı belirtir.

Mısır Damgası'ndan iki yıl sonra Stalin'in Moskova'ya iyice yerleşmesi ve terörün başgöstermesiyle Mandelştam, karısı Nadejda'yla birlikte doğduğu şehre dönüp yerleşmeye karar verdi. Oturma ve çalışma izninin çıkmasını beklerken, kendisinin ve şehrinin geçirdiği değişikliklere dair en yürek paralayıcı şiirlerinden birini yazdı (221. Şiir):

LENİNGRAD

Şehrime döndüm. Bunlar eski gözyaşlarım benim,
küçük eski damarlarım, kabarıp şişmiş guddeleri
çocukluğumun

Döndün demek! Gel. Yut balık yağını
Leningrad'ın nehir lambalarından.

Aç gözlerini. Biliyor musun bu Aralık günü
öldürücü katranla yumurta beyazı koydular içine?

Petersburg! Henüz ölmek istemiyorum!
Telefon numaralarımı biliyorsun.

Petersburg! Adresler hâlâ bende:
Ölü sesleri bulabilirim.

Merdivenlerin dibinde yaşıyorum, ve ziller
sinirleri parçalıyor şakaklarımda zonklayarak.

Ve sabaha kadar bekleyeceğim sevdiğim konukları
Kapının zincirlerini şıkırdatacağım.

(Leningrad, Aralık 1930)

Ama Leningrad Yazarlar Birliğinin başında olan, iş ve oturma izinlerini denetleyen parti kodamanları Mandelştam'ın Leningrad'da istenmediğini, onun Moskova ya da başka bir yere ait olduğunu söyleyerek kovdu onları. Bu Mandelştam'ın Moskova'da, *Pravda*'da "Eski Petersburg'un Gölgeleri" başlıklı bir makalede, anlaşılmaz bir dille yazan ve yeni sosyalist düzenin başarılarını idrak edemeyen tipik bir Petersburg züppesi olarak nitelenip saldırıya uğramasını engellemedi.[63]

63 Clarence Brown, *Mandelstam* (Cambridge, 1973), 125, 130.

"Tanrım!" diye yazıyordu Mandelştam *Mısır Damgası*'nda. "Beni Pamok'a benzetme! Onun gibi olmamam için güç ver bana. Ben de bekledim gişenin sarı penceresine doğru ağır ağır ilerleyen o hasta kuyruğunda. ... Benim de Petersburg'dan başka dayanacak bir şeyim yok." (5, 171) Okur ilk bakışta Mandelştam'ın kendi kahramanından nasıl ayırdedilebileceğini anlamayabilir, muhtemelen Mandelştam da bu öyküyü yazdığı 1928 yılında pek emin değildir bundan. Ama beş yıl sonra, Mandelştamlar Leningrad'ı terkedip Moskova'ya dönmeye zorlandıklarında, bu ayrım aşikâr olmuştur. 1933 Kasım'ında, dört milyon köylünün hayatına mal olacak Stalinist kollektivizasyon kampanyası sırasında ve daha da fazlasını ortadan kaldıracak Büyük Tasfiyenin arifesinde, Mandelştam Stalin hakkında bir şiir yazdı (286. Şiir):

Yaşıyoruz altımızdaki toprağa sağır.
On adım öteden duyulmuyor sesimiz.

Tek duyduğumuz Kremlin'in dağlısı,
Katil, köylü kasabı.

Parmakları kütükler gibi kalın,
ve sözleri kurşun gibi ağır çıkıyor dudaklarından.

Böcek bıyıkları süzüyor her yanı
Ve çizmeleri ışıldıyor ayağında.

Ödlek kodamanlar sürüsüyle sarmış etrafını
yarım adamlarla oynuyor.

Biri ıslık çalıyor, biri miyavlıyor, öteki kişniyor.
O parmağını kaldırıyor ve tek başına yükseliyor.

Fermanları yığıyor sıra sıra at nallanır gibi
Bir tanesi kasıklara, bir tanesi alna, şakaklara, göze.

İdamları çilek taneleri gibi yuvarlanıyor ağzında.
Eski dostlar gibi kucaklamak ister hepsini.[64]

Mandelştam'ın Pamok'tan farkı şu ki, yardım için Yüzbaşı Krzyzanowski'yi çağırmadı, "polise, hükümete, devlete" telefon etmeye çalışmadı; onun yaptığı yüksek sesle hakikati söylemekti. Mandelştam bu şiiri asla yazıya dökmedi ("Müsved-delerini yoket") ama bazı geceler Moskova'nın ücra odalarında sesli olarak okudu onu. Bunu duyanlardan biri gizlice polise haber verdi. 1934 Mayıs'ında bir gece gelip onu aldılar. Dört yıl sonra, dayanılmaz fiziksel ve ruhsal acıların ardından Vladivostok yakınlarındaki bir kampta öldü.

Mandelştam'ın hayatı ve ölümü Petersburg modern geleneğinin bazı derinlik ve paradokslarını aydınlatıyor. Mantıken bu geleneğin, Ekim Devrimi ve yeni hükümetin Moskova'ya taşınmasından sonra eceliyle ortadan kalkması gerekirdi. Ama hükümetin Devrim'e giderek daha fazla ihanet etmesi, ironik biçimde eski modernizme yeni bir canlılık kazandırdı. Yeni Moskova devletinde Petersburg "anlamı olmayan kutsanmış söz", Sovyet düzeninin terkettiği tüm insanî vaadlerin simgesi oldu. Stalin döneminde bu vaadler Gulag'a sürgün edilip ölüme terkedilmişti; ama onun tınısı bunca cinayete bile dayanacak, hatta bizzat canilerden daha çok yaşayacak derinliğe sahipti.

Brejnev Rusyasında Sovyet devleti uluslararası Marksizmin son kalıntılarını da terkedip I. Nikolas'a yakışır hamasi, bağnaz bir "resmi ulusallık"la yaklaştıkça, Nikolas devrinde Petersburg'un yeraltından fışkıran gerçeküstü tasavvur ve gözü-

64 İlk sekiz dize için Max Hayward'ın "katil ve köylü kasabı" sözlerini içeren *Hope Against Hope*'daki çevirisini kullandım. Son sekiz dize içinse Mervin ve Brown'un daha etkili olan çevirisinden yararlandım. Onların çevirileri 4. dizesi farklı olan daha sonraki bir versiyondan yapılmıştır. Polisin eline geçen şiir ise yukarıdaki versiyondur.

kara enerjiler bir kez daha hayat buldu. Bu tasavvur ve enerjiler *samizdat* yazınının hızla yaygınlaşmasıyla, hatta bizzat bu *samizdat* fikriyle, yeraltından kaynaklanan bir edebiyat, parti ve devlet tarafından propagandası yapılan resmi kültürden daha karanlık ama daha gerçek bir kültür fikriyle yenilendi. Petersburg'un yeni gerçeküstü radikal edebiyatı 1959-60 yıllarında, Andrey Sinyavski'nin *Sosyalist Gerçekçilik Üstüne*[65] adlı eseriyle parlak bir çıkış yaptı; Aleksander Zinovyev'in *Uçsuz Bucaksız Zirveler* adlı muazzam, olağandışı parlak yapıtıyla yaşamını sürdürdü. ("Sosyolog İbanov, Tatar-Moğol boyunduruğunun devrilmesi üzerine özgün, ama hiç de yeni olmayan hipotezini bu temelde geliştirdi. Bu teoriye göre, Tatar-Moğol akınlarını ortadan kaldırıp onları ülkemizden uzaklaştırmamız şöyle dursun tam tersi oldu: Onlar bizi yokettiler, sürdüler ve bizim yerimize yerleştiler.")[66]

1960'ların ortasında, kırk yıl boyunca Sovyet devleti tarafından ezildikten sonra Moskova, Leningrad ve Kiev'de yeniden baş gösteren politik gösterilerde yeni bir samizdat biçimi daha doğdu. Moskova'daki ilk gösterilerden biri olan ve 1965 Aralık ayında Anayasa Gününde yapılan gösteriye yoldan geçenler aldırış bile etmemişti; sokakta 1917 Devrimine ilişkin bir film çekildiğini sanmışlardı![67] Eylemlerin çoğu çok küçük gruplar tarafından gerçekleştirilmiş ve KGB ile onlarca örgütlü güruh tarafından anında ezilmiş, ardm-

---

65 *On Socialist Realism*, Abram Tertz müstear adıyla, *Dissent* dergisinde yayımlandı. Çeviren George Dennis, 1959. Kitap olarak yayımı Pantheon, 1960, Czeslaw Milosz'un giriş yazısıyla birlikte.

66 Alexander Zinoviev, *The Yawning Heights*, 1974-75 *samizdat*'da yayımlandı. Çeviren Gordon Clough (Random House, 1979), 25.

67 Cornelia Gerstenmaier, *The Voice of the Silent*, Almancadan çeviren Susan Hecker (Hart, 1972), 127. Bu kitap, Abraham Brumberg'in *In Quest of Justice: Protest and Dissent in the Soviet Union Today* (Praeer, 1970) basın ve sokaklarda muhalefetin canlanması hakkında bol belgeyle birlikte etkileyici bir döküm sunmaktadır.

dan vahşice tutuklamalar başlamış, göstericiler işkence görmüş, toplama kamplarına gönderilmiş, polisin denetimindeki "özel" akıl hastanelerine kapatılmışlardı. Gene de bu eylemler, tıpkı bir asır önce Kazan Meydanındaki "saçma ve çocukça gösteri" gibi, Rusya'nın şiddetle ihtiyaç duyduğu fikirler ve mesajlarla birlikte yurttaşlarının bir zamanlar gayet iyi bildiği, ama yeniden öğrenmeleri gereken ifade ve eylem tarzlarını sundu. İşte 1968 yılı Ağustos ayında, Sovyetler'in Çekoslovakya'yı işgalini protesto etmek için altı arkadaşıyla birlikte Moskova Kızıl Meydandaki Tören Platformunda gösteri yaptığı için tutuklanan demiryolu teknisyeni Vladimir Dremlyuga'nın son sözleri:

> Kendimi bildim bileli bir yurttaş olmayı istedim – yani, kendi düşüncelerini övünçle ve rahatlıkla açıklayan bir insan. Gösteri sırasında on dakika için bir yurttaş oldum. Biliyorum, benim sesim her yanı kaplayan sessizliğin, "Parti ve Hükümete verilen büyük halk desteği" dedikleri şeyin içinde bir çatlak ses olacak. Benimle birlikte karşı çıktıklarını gösteren başka insanlar da olduğu için mutluyum. Ama onlar olmasa da tek başıma girerdim Kızıl Meydana.[68]

"On dakika için bir yurttaş oldum"; tam da Petersburg modernizminden gelen bir tınıdır bu, her zaman kendini alaya alabilir, ama gereğinde berrak ve güçlüdür. O kocaman meydandaki küçük adamın yalnız, fakat kararlı sesidir bu; "Henüz hesaplaşmadık!"

---

68 Zikreden Natalia Gorbanevskaya, *Red Square at Noon*, çeviren Alexander Lieven, giriş yazısı Harrison Salisbury (Holt, Rinehart, Winston, 1972), 11-12, 221-22. Kendisi de bu gösteriye katılan Gorbanevskaya birkaç yıl bir KGB hastanesine kapatılmıştı.

Sonuç: Petersburg Bulvarı, Petersburg ufku

Bu denemede Petersburg geleneğinin 19. ve 20. yüzyıllardaki kaynakları ve geçirdiği dönüşümlerin izini sürmeye çalıştım. Bu kentin gelenekleri kendine özgü biçimde moderndir; kentin geri bir toplumun ortasında bile modernlik simgesi olarak varoluşundan doğmuştur. Ama dengesiz, olağandışı bir biçimde moderndir Petersburg gelenekleri, bizzat Petro tarzı modernleşme şemasının dengesizlik ve gerçekdışılıklarından kaynaklanır. Petersburg, yüzyıllık zorba ve vakitsiz yukarıdan modernleşmeye karşı, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla değin aşağıdan modernleşme deneylerinden oluşan olağanüstü bir yelpaze oluşturmuş ve geliştirmiştir. Bu deneyler hem edebi hem de politiktir; böyle bir ayırım burada, bizzat varoluşu bir politik karar olan bir şehirde, politik itki ve ilişkilerin gündelik hayatın her anına sızdığı bir şehirde pek anlamlı değildir.

Petersburg'un özgünlüğü ve dinamizmi, 14 Aralık 1825'teki soylu yenilginin ardından, "küçük insanlar" yığınının sıradan yaşamından kaynaklanır. Bu insanlar birçok köklü çelişki ve paradoksun içinde yaşar, içinden geçerler. Bir yandan, Nietzsche'nin "modern güneş tutulmasının tarihi" projesinde söylediği gibi "yersiz yurtsuz devlet göçebeleri (memurlar, vs.)" sınıfıdırlar. Öte yandan da, onları başka her şeyden koparan bu şehirde derin kökler salmışlardır. Zalim amirler ve öldürücü rutinlerin esareti altında işyerlerinden, fabrikalarından çıkıp harap, karanlık, soğuk, yalnız odalarına dönerlerken 19. yüzyılın doğaya, başka insanlara ve kendine yabancılaşmaya dair söylediği her şeyi bir bir yaşamaktadırlar. Ama gene de, en hayati anlarda yeraltından çıkar, şehir üzerindeki haklarını savunurlar; diğer yalnızlarla dayanışma kurmaya, Petro'nun şehrini sahiplenmeye çalışırlar. İç yaşamlarının derinliği ve karmaşıklığı onlara sürekli eziyet eder; ellerini kol-

larını bağlar; gene de herkesi şaşırtarak sokaklara ve bulvara çıkıp kamusal dünyada eyleme geçmeyi becerebilirler. "Katı olan her şeyin buharlaşıp havaya karıştığı"; gerek nihai maneviyat, gerekse gündelik gerçekliğin parçalandığı şehir havasının kaygan tuhaflığına karşı derinden ve acılı bir biçimde duyarlıdırlar.

Bu iklimde muhayyile güçleri nihilizmin ve cinnetin, "Petersburg gribinin cinneti"nin uçurumlarına sürüklenmeye mahkûmdur. Ama her nasılsa kendi içlerindeki Neva'nın ölümcül derinliklerinden çıkabilecek bir gücü bulur; neyin gerçek, neyin sağlıklı, neyin doğru olduğunu görebilirler: Subayın karşısına çıkmak, bombayı nehre atmak, kalabalığın elindeki adamı kurtarmak, şehir üzerindeki hakkı için savaşmak, devlete karşı gelmek. Bu küçük insanların muhayyile ve cesareti, birdenbire Petersburg sisinin içinde ışıldayan Amiralliğin kubbesindeki iğne gibi ortalıkta yükseliverir. Sonra, bir an içinde yokolur, karanlık ve loş tarihin içine gömülür; ama canlılık ve ışıltısı kasvetli havada gezinir durur.

St. Petersburg esrarları içinde, yukarıdan ve aşağıdan modernleşme deneyleri arasındaki çarpışma ve çakışmalar boyunca yaptığımız bu yolculuk, günümüzün Üçüncü Dünya şehirlerindeki –Lagos, Brazil, Yeni Delhi, Mexico City'deki– politik ve ruhsal hayatın bazı esrarlarına ışık tutabilir. Ancak, modernlikler arasındaki çarpışma ve kaynaşma bugün dünyanın en gelişmiş kesimlerinde de hâlâ sürüyor; Petersburg gribi New York'un, Milano'nun, Stockholm'un, Tokyo'nun, Tel Aviv'in havasına bulaşıyor, oradan oraya esiyor. Petersburg'un küçük insanları, "yersiz yurtsuz devlet göçebeleri" bugün çağdaş dünyanın hiçbir yerinde yabancılık çekmiyorlar.[69] Burada

---

69 Hatta bu dünyanın diğer bazı sakinleri için fazla bile rahat edebilirler. Bu yüzden, Berkeley'deki Rus Edebiyatı profesörü Simon Karlinsky 1971 Eylülünde *New York Times Book Review*'ın ilk sayfasındaki denemede Dostoyevski aleyhine büyük bir yaygara kopardı. Nabokov'dan Lenin'e bir sürü kültürel otoriteye baş-

sunduğum Petersburg geleneği onların işine çok yarayabilir. Oralarda birer insan ve yurttaş olarak eyleme geçmeleri için simgesel eylem ve etkileşim tarzları, kendilerini ortaya çıkarmaları, birbirleriyle karşılaşmaları ve onları kontrol altında tutan güçlere meydan okumaları için gereken tutkulu, yoğun karşılaşma, çatışma ve diyaloğu ilham edebilir onlara. Dostoyevski'nin Yeraltı İnsanının iddia ettiği (ve çabalayıp durduğu) gibi, şehir sokaklarının kaçamak, kaygan ışıkları ve gölgeleri altında hem kişisel hem de politik bakımdan "daha canlı" olmalarına yardım edebilir. Her şeyin ötesinde Petersburg modern hayatta bu bulvarı, bu ufku açmıştır.

---

vurarak Dostoyevski'nin ne ahlaksızlığını bıraktı, ne bayağılığını ne de sanatsal yeteneksizliğini. Ama hemen anlaşıldı ki onun asıl hedefi Dostoyevski'yi delicesine bir tutkuyla seven, ama öteki hakikaten "medeni" Rus yazarlarını pek takmayan radikal öğrencilerdi. Karlinsky, etrafındaki Dostoyevskicilerin "aşırı kızgın evreninden" uzaklaşabilmek umuduyla radyoyu açtığında başına geleni de anlatıyordu – ultra Dostoyevskici Herbert Marcuse ile tipik Dostoyevskici militan ve delilerin ateşli bir tartışması çıkmıştı karşısına! Vah Karlinsky'nin başına gelenlere; California güneşinin altında bir kadro kapabilmek uğruna didinip durduktan sonra bu mu gelecekti başına? Oysa, Svidrigailov'un kafasına bir kurşun sıkmadan önce söylediği kehanetvâri son sözleri hatırlamalıydı: "Söyle onlara, ben Amerika'ya gidiyorum", demişti Svidrigailov. (Şunu da belirtmeli, bu sözlerin tek tanığı gariban bir Yahudi askerdi. Belki onun torunları da Karlinsky'nin ders verdiği sınıfta gezinen o hayaletin peşinden gitmişlerdir.)

BEŞİNCİ BÖLÜM

SİMGELER ORMANINDA: NEW YORK'TA MODERNİZM ÜZERİNE NOTLAR

Tutsak edici Küre'nin şehri ... Ego'nun başkentidir. Burada bilim, sanat, şiir ve delilik biçimleri ideal koşullar altında fenomen gerçekliğinin dünyasını yaratmak, yıkmak ve yeniden kurmak için rekabete girişirler.

... Manhattan formüle edilmemiş bir teorinin, Manhattanizmin ürünüdür. Programı tümüyle insan tarafından imal edilmiş bir dünyada varolmak, düşlem içinde yaşamaktır. ... Tüm şehir, insan elinden çıkma deneyimin bir fabrikası oldu, gerçek olanla doğal olan yok artık.

... Grid'in iki boyutlu disiplini üç boyutlu anarşi için tahayyül edilmemiş özgürlük yaratıyor ... şehir aynı zamanda hem düzenli hem de akışkan, katı kaosun metropolü olabilir.

... metropoliten bir hayat tarzı ve onunla atbaşı giden mimarinin icat ve denenişinin kollektif bir deney olarak yürütüldüğü bir mitos adası ... yeni teknolojilerin Galapagos Adası, en güçlünün hayatta kalmasına dair yeni bir bölüm, bu kez makina türleri arasında bir mücadele ...

Rem Koolhaas, *Cinnetli New York*

Yürüyüşe çıktım, bir haftayı yatakta geçirdikten sonra
Apartmanımın bir bölümünü harap ederken buldum onları,

Ve, titrerken baştan aşağı, şuursuz ve yalnız
Katıldılar gruba uysal bir edayla, devasa vinci seyreden
Yılların pisliğinde kayıtsızca, boş yere çabalayarak....

Her zaman olduğu gibi, herşey yıkılır New York'ta
Henüz onlarla ilgilenmeye zaman bile bulamadan....

Basit sürüp gitme hakikâtini düşünseniz
Gizemli ateşler gibi kentlerimizi tehdit etmeyi.
James Merril, "Bir Şehrin Nekahati"

"Düz çizgiler çiziyor, delikleri dolduruyor ve zemini düzleştiriyorsunuz, bunun sonucu nihilizmdir!" (Genişleme planları üzerine rapor hazırlamakla görevli bir Komisyon toplantısında öfkeli bir yetkilinin konuşmasından.)

Yanıtladım: "Özür dilerim, ama benim de yapmak istediğim tam bu."

Le Corbusier, *Yarının Şehri*

Bu kitabın başlıca temalarından biri modern hayatta "katı olan her şeyin buharlaşıp havaya karışması". Modern ekonominin ve bu ekonomiden doğan kültürün içkin dinamizmi yarattığı her şeyi –fiziki ortamları, kurumları, metafizik fikirleri, sanatsal görüşleri, ahlaki değerleri– yokederek yenilerini yaratıyor ve biteviye dünyayı yeniden yaratarak ilerliyor. Bu dürtü tüm modern insanları yörüngesine çekiyor; içinde yaşadığımız ve hareket ettiğimiz girdapta temel, anlamlı, gerçek olan şeyin ne olduğu sorusunu dayatıyor bizlere. Bu son bölümde kendimi de resme dahil ederek kendi modern çevremi, New York'u dolduran ve hayatıma biçim ve enerji veren akımları araştırıp kaydetmek istiyorum.

Yüz yıldan uzun süredir New York, uluslararası iletişim merkezi olma görevini üstlendi. Bu kent bir sahne olmaktan öte, bizzat bir prodüksiyon, tüm dünyanın seyrettiği bir multi-medya sunmuş oldu. Bu da bu kentte yapılıp edilen birçok şeye özel bir derinlik ve etki sağladı. Son yüzyıl boyunca New York'un kuruluşu ve gelişmesi büyük ölçüde simgesel bir eylem ve etkileşim bağlamında görülmelidir: Sadece ekonomik ve politik amaçlara yönelik değil, fakat en az bunun kadar modern insanların neler kurabileceklerini, modern hayatın nasıl tasavvur edilip yaşanacağını tüm dünyaya göstermek için yapıldı bütün bunlar.

Şehrin en etkileyici yapılarının çoğu modernliğin simgesel

ifadeleri olarak planlandı: Central Park, Brooklyn Köprüsü, Hürriyet Abidesi, Coney Adası, Manhattan'ın gökdelenleri, Rockefeller Merkezi ve daha birçokları. Şehrin öteki bölgeleri de –liman, Wall Street, Broadway, Bowery, Aşağı Doğu Yakası, Greenwich Village, Harlem, Times Alanı, Madison Bulvarı– zaman içinde simgesel bir ağırlık ve güç kazandılar. Bütün bunların sonucunda New York kendini Baudelaire tarzı bir simgeler ormanının ortasında buldu. Bu devasa şekillerin varlığı ve bolluğu New York'u, yaşamak açısından zengin ve tuhaf bir yer haline getiriyor. Ama bir yandan da tehlikeli bir yer yapıyor onu, çünkü simgeler ve simgecilikler ortaya çıkabilmek için hiç durmadan birbirleriyle savaşıyor, birbirlerini öldürmeye çalışıyor, birbirlerini kendileriyle birlikte buharlaştırıp götürüyor. Dolayısıyla, New York bir simgeler ormanıysa eğer, baltalar ve buldozerlerin durmaksızın işlediği, büyük yapıların sürekli yıkıldığı bir orman; burada pastoral kalıntılar hayalet ordularla karşılaşıyor, *Love's Labour's Lost* ile Macbeth içiçe geçiyor; burada inşa edilmiş ağaçlardan sürekli yeni anlamlar meyva veriyor ve düşüp yokoluyor.

Bu bölüme, kamu hayatındaki kariyeri 1910'lardan başlayıp 1960'ların sonlarına kadar uzanan, 20. yüzyılın New York'undaki simgesel biçimlerin muhtemelen en büyük yaratıcısı olan, inşaatları benim ilk gençlik yıllarım üzerinde yıkıcı ve ürkütücü etkilerde bulunan ve hayaleti hâlâ kentimin üzerinde gezinen Robert Moses'i tartışarak başlayacağım. Ardından Moses ile kavgaya girişerek, 1960'larda kökten farklı bir kentsel simgecilik düzeni yaratan Jane Jacobs ile çağdaşlarının çalışmalarını inceleyeceğim. Son olarak, 1970'lerin kentlerinde ortaya çıkan bazı simgesel biçim ve çevreleri ele alacağım. Son kırk yılın kentsel başkalaşımına dair bir perspektif geliştirirken kendimi de içine yerleştirebileceğim, beni ve etrafımdaki birçok insanı olduğumuz şey yapan modernleşme ve modernlikleri resmediyor olacağım.

1. *Robert Moses: Ekspresyol dünyası*

Her yanı inşaatla dolu bir metropolde iş görürken yolunuzu bir et satırıyla açmak zorundasınız.

Ben inşaatları sürdüreceğim. Elinizden geleni ardınıza koymayın beni durdurmak için.

Robert Moses'in Özlü Sözleri

... Oydu hatamı düzelten
şehir hakkında konuşurken, dedim ki

deli ediyor beni birkaç ay içinde
şunun gibi yeni bir köprüyü dikiverdiklerini görmek

ve ben bir kitabı bitirecek zaman
bile bulamıyorum. Güç onlarda,

işte hepsi bu, diye yanıtladı. Bütün hepinizin
istediği bu. Elde edemiyorsan eğer,

en azından ne olduğunu kabul et. Ve onu
sana vermeyecekler.

William Carlos Williams, "Çiçek"

Hangi çimento ve alüminyumdan sfenksti yarıp açan kafataslarını ve yiyip bitiren beyinlerini ve hayal güçlerini?...

Molak [Ammoniler ve Fenikelilerin çocuk kurban ettikleri tanrı – ç.n.], *binaları hükümdür onun!*

Allen Ginsberg, "Uluma!"

New York'un modern kültüre katkısı gibi görülebilecek birçok imge ve simge arasında son yıllarda en çarpıcı olanı, modern yıkım ve tahribat imgesi oldu. Hatta benim çocukluğumu geçirdiğim Bronx, çağımızın birikmiş kent karabasanlarının uluslararası adı haline geldi: Uyuşturucu, çeteler, gasp, cinayet, terör, binlerce terkedilmiş bina, çöplüğe dönüşmüş mahalleler – ve tuğladan örülme bir çöl. Her gün, mahalleyi merkezden kesen Cross-Bronx Ekspresyoldan geçen yüzbinlerce sürücü bu ezici yazgıyı, muhtemelen anlamasa da, yaşamaktadır. Bu yol gün ve gece boyu yoğun trafiğe rağmen hızlıdır, ölümüne hızlı; hız limitlerinin, tehlikeli eğimleri olan ve eğimli giriş-çıkış rampalarında bile çiğnen-

mesi adet olmuştur; mütecaviz sürücülerin altındaki koca kamyonlardan oluşan sonu gelmez konvoylar yol boyunca uzanır gider; arabalar kamyonların arasında ve yanında deli gibi oraya buraya koşturur. Sanki bu yoldaki herkes tam gazla bir an önce Bronx'dan kaçıp gitmek için umutsuz, kontrol edilemez bir hırsa kapılmıştır. Kuzeye ve güneye doğru uzanan şehrin görüntüsüne şöyle bir bakılırsa –çabucak bir bakıştan fazlası mümkün değildir, zira yolun büyük kısmı toprak seviyesinin altında ve üç metre yükseklikte tuğla duvarlarla çevrilidir– bunun nedeni anlaşılır: Birbiri üstüne yığılı, yüzlerce terkedilmiş bina ve bina yıkıntıları; sadece parçalanmış tuğlalar ve yıkıntılarla kaplı düzinelerce mahalle.

Bu yolda geçirilen on dakika bile herkes için bir ateşten gömlektir, ama özellikle Bronx'u eski haliyle hatırlayanlar için daha da dayanılmazdır bu; yani, bu yol tam ortadan geçip de Bronx'u kaçılıp gidilmesi gereken bir yer yapana kadar yaşadıkları ve didinip durdukları bu mahalleleri hatırlayanlar için. Benim gibi Bronx çocukları için bu yol kendine özgü bir ironiyle yüklüdür. Biz çocukluk dünyamızda koştururken, dışarı ulaşmaya çabalarken, sonunda, yüreklerimizi parçalayan yıkım sürecine sadece seyirci olmakla kalmayıp aktif biçimde katılmış olduğumuzu da anlamışızdır.

Robert Moses bütün bunları mümkün kılan adamdır. 1950'lerin sonunda Allen Ginsberg'in "Kimdi o sfenks, çimento ve alüminyumdan" sözlerini duyduğumda hemen anladım ki, kendisi farkında olmasa bile, sözünü ettiği Moses'di. Ginsberg'in "ruhuma erkenden giren Molak"ı gibi Robert Moses ve onun kamusal çalışmaları *Bar Mitzvah*'ımdan hemen önce hayatıma girdi ve çocukluğumun sona ermesine yardım etti. O, her zaman anlaşılmaz, yüceltilmiş bir biçimde yanı başımızdaydı. New York veya çevresinde inşa edilmiş her büyük şey onun eseriydi adeta: Triborough Köprüsü, Batı yakası oto-

yolu, Westchester ve Long Island'daki düzinelerle park yeri, Jones ve Orchard plajları, sayısız park, konut geliştirme projeleri, Idlewild (şimdiki Kennedy) havaalanı, Niagara şelaleleri yakınındaki devasa baraj ve santraller; bu liste daha uzar gider. O, benim için özel bir büyüsü olan bir olay da yarattı: 1939-40 Dünya Fuarı. Ben annemin karnında katıldım ona ve bu fuarın fiyakalı amblemi, evimizi türlü biçimlerde –programlar, posterler, kartpostallar, küllükler– süslüyor ve insan serüvenini, ilerlemeyi, geleceğe duyulan güveni, doğduğum çağın tüm o kahramanca ideallerini simgeliyordu.

Ama sonra, 1953 bahar ve güzünde Moses'in gölgesi hayatımın üzerine yeni bir biçimde düşmeye başladı: Mahallemizin tam ortasına akıl almaz büyüklükte, maliyeti ve inşaasının zorluğuyla tanınan muazzam bir ekspresyol açacağını duyurdu. İlk önce inanamadık; başka bir dünyadan gelmiş gibiydi. Bir kere pek azımızın arabası vardı; hayatlarımız mahalle içinde ve banliyö hattında geçiyordu. Üstelik şehrin bu yola ihtiyacı varsa bile –yoksa yola ihtiyaç duyan eyalet miydi? (Moses'in işlerinde iktidar ve yetkinin nerede olduğunu kimse bilemez, bir tek Moses hariç)– kulağımıza gelen şeyleri istiyor olamazlardı. Yol bizimki gibi bir düzine sağlam, yerleşik, kalabalık mahallenin tam ortasından geçecekti; 60.000'e yakın işçi ve orta sınıf insan, çoğunlukla Yahudi, ama bir sürü de İtalyan, İrlandalı ve Siyah evlerinden atılacaktı. Bronx'un Yahudileri afallayıp kalmıştı: Bir din kardeşimiz sahiden bunu yapmak isteyebilir mi bizlere? (Onun ne tür bir Yahudi olduğunu ve onun yolunda nasıl bir engel teşkil ettiğimizi pek bilmiyorduk o zaman.) Hem bunu yapmayı gerçekten istiyor olsa bile burada, Amerika'da böyle bir şeyin olamayacağından emindik. Hâlâ *New Deal*'in (Roosevelt dönemi sosyal refah politikası – ç.n.) etkisindeydik: Devlet bizim devletimizdi ve sonunda bizi korumaya gelecekti. Gelgelelim bunu göremeden buldozerler geldi ve herkese bir an

önce evlerini boşaltmaları için ihbarnameler ulaşmaya başladı. Yıkıcılara, yokolan sokaklara ve birbirlerine boş boş baktılar ve gittiler. Moses geliyordu; ne dünyevi, ne de uhrevi bir güç vardı onu engelleyecek.

On yıl boyunca, 1950'lerin sonlarından 1960'ların başına kadar Bronx yıkıldı, kazıldı, altüst edildi. Arkadaşlarımla birlikte, bir zamanlar 174. Cadde'nin uzandığı Grand Concours'daki korkuluk duvarının üzerine çıkar ve inşaatı seyrederdik –kocaman buldozerler, iş makinaları, tahta ve çelik direkler, renk renk baretlerini giymiş yüzlerce işçi, Bronx'un en yüksek çatılarını kat kat aşan devasa vinçler, dinamit, patlamalar ve sarsıntılar, yeni kazılmış toprak yığınları, parça parça kayalar, taşlar, doğuya ve batıya, gözümüzün alabildiğince, millerce uzanan yıkım manzaraları– ve bizim eski sevgili mahallemizin muhteşem, gösterişli yıkıntılara dönüşmesinden hayrete düşerdik.

Üniversitede Piranesi'yi keşfettiğimde kendimi yurdumda hissettim birden. Columbia Kütüphanesinden inşaat alanına dönmüş ve Goethe'nin *Faust*'unun son sahnesine düşüvermiştim sanki. (Bunu Moses'e vermelisin; onun eserleri sana bu fikirleri verdi.) Ancak burada yıkımı hafifletecek insancıl bir zafer yoktu. Bilakis, inşaat bitince başladı Bronx'un asıl yıkımı. Yol boyu millerce uzunluğunda sokaklar tozla, küllerle ve sağır edici gürültüyle dolmuştu – bunların en çarpıcısı da Bronx'un daha önce hiç görmediği, gün ve gece boyu şehrin tam ortasında geçip Long Island'a, New England'a, New Jersey'e ve güneydeki her yere yük götüren kamyonların kükreyişiydi. Yirmi yıldır insanların yaşayıp yerleştiği apartmanlar, çoğu zaman bir gece içinde boşaltıldı; kalabalık ve yoksul siyah ve Hispanik aileler çoğu kez şişirilmiş kiralar ödeyip, panik yayan ve kaçışı hızlandıran Refah Bakanlığının himayesi altında, topluca daha da kötü kenar mahallere gönderildi. Bir yandan da inşaat faaliyeti birçok ticaret muhitini

yoketmiş, müşterilerinden koparmış ve dükkâncıları sadece iflasa değil, tecrite zorlayarak suça da itmişti. Mahallenin Bathgate Bulvarı boyunca uzanan ve 1950'lerde bile hâlâ capcanlı olan büyük açık pazarı ufaldıkça ufaldı; yolun açılmasının üstünden bir yıl geçmeden geride kalanlar da duman oldu gitti. Böylece boşaltılmış, ekonomik açıdan çökmüş, manen sarsılmış –fiziksel hasar ne kadar büyük olsa da iç dünyalardaki yıkım daha beterdi– olan Bronx, kentsel çürümenin tüketici döngüsüne hazır hale gelmişti.

Moses bu yıkımla övünüyordu adeta. Cross-Bronx karayolunun tamamlanışından kısa süre sonra bunun gibi kentsel ekspresyolların insanî açıdan sorun yaratıp yaratmadığı sorulduğunda sabırsızca şöyle cevap veriyordu: "Pek az zorluk var bu işte. Biraz rahatsızlık o kadar. O da abartılıyor." Daha önceki taşra ve banliyö otoyollarıyla kıyaslandığında tek fark şuydu: "Yol üzerinde daha fazla ev var ... yol üzerinde daha *çok insan – hepsi bu.*" Ve şöyle böbürleniyordu: "Her yanı inşaatla dolu bir metropolde iş görürken yolunuzu bir et satırıyla açmak zorundasınız."[1] Buradaki bilinçdışı kurulan eşitlik –kesilip yenilecek etler ve "yol üzerindeki insanlar"– insanın nefesini kesmeye yeter. Allen Ginsberg böyle metaforları Molak'a söyletseydi kimse kabullenemezdi bunu; aşırıya kaçtığını düşünürlerdi sadece. Moses'in pervasız acımasızlığı, geniş ufuklu zekâsı, takıntılı enerjisi ve megaloman hırsı, yıllar geçtikçe yarı mitolojik bir şöhret kazandırdı ona. Tarih ve kültürel mitolojideki tiransı yapıcı ve yıkıcılardan oluşan

---

1 Bu sözler Robert Caro'nun anıtsal çalışması *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York* (Knopf, 1974)'da zikredilmektedir, s. 849, 876. "Et satırı" pasajı Moses'in anılarından alınmadır, *Public Works: A Dangerous Trade* (McGraw-Hill, 1970). Moses'in Cross-Bronx Ekspresyoluna ilişkin değerlendirmesi Caro'ya verdiği bir mülakatta geçmektedir. Moses'in kariyerine ilişkin anlatımın başlıca kaynağı *The Power Broker*'dır. Ayrıca Caro ve Moses hakkındaki makaleme de bakılabilir, "Buildings Are Judgment: Robert Moses and the Romance of Construction", *Ramparts*, Mart 1975, ve Haziran sayısındaki bir sempozyum.

uzun bir silsilenin sonuncusuydu adeta: XIV. Louis, Büyük Petro, Baron Haussmann, Yozef Stalin (Moses fanatik bir anti komünist olmasına rağmen Stalin'in "Yumurtaları kırmadan omlet yapamazsınız" sözünü ağzından düşürmezdi), Bugsy Siegel (çetelerin başmimarı, Las Vegas'ın yaratıcısı), "Kingfish" Huey Long, Marlowe'un Timurlenk'i, Goethe'nin Faust'u, Kaptan Ahab, Mr. Kurtz, Yurttaş Kane. Moses kendisine görkemli bir şöhret sağlamak için elinden geleni yaptı, hatta bir canavar olarak nam salmaktan hoşlanmaya başladı; bunun kamuoyunu ürküteceğini ve potansiyel karşı çıkışları ortadan kaldıracağını düşünüyordu.

Gelgelelim sonunda –kırk yıl sonra– kendi desteklediği efsane onun işini bitirmeye yaradı. Kimileri en az Moses kadar kararlı ve güçlü, kafasını ona takmış, onu ve makinalarını durdurmaya yeminli binlerce düşman kazanmıştı. 1960'ların sonunda nihayet başarıya ulaştılar ve onu durdurup inşa etme gücünü elinden aldılar. Ama onun yapıtları hâlâ etrafımızda; ruhu da kamusal ve özel hayatlarımızı tedirgin etmeyi sürdürüyor.

Moses'in kişisel güç ve üslubu hakkında söylenecek şeylerin sonu gelmez. Ama bunları vurgulamak onun muazzam otoritesinin belli başlı kaynaklarından birini gözden kaçırır: Kamuoyunu, kendi kişiselliğinin ötesindeki dünya-tarihsel güçlerin vasıtası, modernliğin devingen ruhu olduğuna inandırma yeteneğini. Kırk yıl boyunca modernlik tasavvurunu öne sürebildi. Onun köprülerine, tünellerine, ekspresyollarına, konut geliştirme projelerine, barajlarına, stadlarına, kültür merkezlerine karşı çıkmak bizzat tarihe, ilerlemeye, modernliğe karşı çıkmak demekti – ya da öyle görünüyordu. Ve özellikle de New York'ta bunu göze alabilecek pek az kişi vardı. "Her şeyi olduğu haliyle seven insanlar var. Onlara umut veremem ben. İlerlemeyi sürdürmek zorundalar. Çok büyük bir eyalet burası, hem başka eyaletler de var. Kayalık Dağlara git-

sinler."[2] Moses yüzyıldan uzun bir süredir New Yorkluların bam teli haline gelen bir yere dokunuyordu: İlerleme, yenileşme ve reformla, dünyamızın ve kendimizin sürekli dönüşümüyle kurduğumuz özdeşlik – Harold Rosenberg "Yeninin geleneği" diyordu buna. Her türden radikalizmin yatağı olan Bronx Yahudilerinden kaçı "her şeyi olduğu haliyle" koruma uğruna savaşabilirdi? Moses bizim dünyamızı yokediyordu, fakat bizlerin de bağlı olduğu değerler adına çalışıyor gibiydi.

Cross-Bronx Ekspresyolu inşaat alanının kenarında dikilip (yazgısını bir karabasan berraklığıyla seyredeceğim) mahallem için göz yaşı döktüğümü, unutmamak ve öç almak için yemin ettiğimi hatırlıyorum. Ama bir yandan da Moses'in yapıtının ifade ettiği zorlu ikircimler ve çelişkilerle boğuşuyordum. Üzerine çıkıp seyrettiğim ve düşündüğüm Grand Concourse, mahallemizin bir nevi Paris Bulvarıydı. En göze çarpan özelliklerinden biri de sıra sıra, muhteşem, 1930 tarzı evlerdi. Keskin geometrili ya da biyomorfik eğimli yalın ve berrak mimari biçimleri vardı; parlak renkli tuğlalarla krom çerçeveli, güzel sergilenmiş camlar hoş bir tezat oluştururdu; ışığa ve havaya açıktı, sanki sadece kendi seçkin sakinlerine değil, hepimize açık bir iyi hayatı ima edermişçesine. Bugün *Art Deco* diye bilinen bu tarz binalar ilk günlerinde "modern" diye adlandırılırdı. Gururla "modern bir aile" olduğumuzu söyleyen annem ve babam için Concourse binaları modernliğin doruğunu temsil ederdi. Gerçi oralarda yaşamaya gücümüz yetmezdi –tepenin aşağılarında, küçük, mütevazi, ama gene de gururla "modern", bir binada oturuyorduk– ama aşağı mahalle limanındaki sıra sıra görkemli transatlantikler gibi onların seyri de bedavaydı. (Bugün bu binalar tersaneye çekilmiş delik deşik firkateynlere benziyor, transatlantiklerse kalmadı artık.)

2 Long Island Gayrı Menkul Komisyonunda yapılan konuşma, 1972, zikreden Caro, 275.

Şimdi anlıyorum ki, bu binaların en güzellerinden birisinin yerle bir edildiğini gördüğümde, yalnızca modern hayata özgü bir hüznü hissetmişim. Çoğu kez süren ve büyüyen modernliğin bedeli sadece "geleneksel" ya da "modern öncesi" kurum ve çevrelerin değil –işte asıl trajedi burada– bizzat modern dünyanın en canlı, en güzel şeylerinin de yıkımı oluyor. Burada, Bronx'ta, Robert Moses'in sayesinde, kent bulvarının modernliği eyaletler arası otoyolun modernliği tarafından miyadı dolmuş diye nitelenip yerle bir ediliyordu. *Sic transit!* Modern olmak meğerse benim sandığımdan çok daha sorunlu ve tehlikeliymiş.

Cross-Bronx Ekspresyoluna giden yollar neydi peki? Moses'in 1920'lerden beri yürüttüğü kamusal işler modern hayatın ne olması gerektiğine dair bir tasavvuru –daha doğrusu bir dizi tasavvuru– ifade ediyordu. Moses'in tanımladığı ve gerçekleştirdiği modernizmin ayırdedici biçimlerini bir araya getirmek, iç çekişlerini, derinlerde yatan –ve Bronx'ta yüzeye vuran– alametleri ve bunların modern insanlık için kalıcı anlam ve değerlerini ele almak istiyorum.

1920'lerin sonunda Moses'in ilk büyük başarısı daha önce varolanların hepsinden kökten farklı bir kamusal mekânın yaratılması oldu: New York City'nin hemen sınırında, Atlantik boyunca uzanan Long Island Jones Plajı Eyalet Parkı. 1929 yazında açılan ve geçenlerde ellinci yıldönümünü kutlayan bu plaj o kadar büyüktür ki, Temmuz ayının sıcak bir pazarında yarım milyon kişi sıkışıklık olmaksızın sığabilir buraya. Manzarasının en göze çarpan özelliği mekân ve biçimin inanılmaz berraklığıdır; dümdüz, göz kamaştırıcı beyazlıktaki kumsal ufka doğru uzanır gider. Bir yanda denizin berrak, saf, sonsuz maviliği, öte yanında gezinti yolunun keskin, kesintisiz kahverengiliği vardır. Ufka doğru uzayıp giden bu manzara tahta, tuğla ve taştan yapılma iki zarif *Art Deco* bina ve onların tam ortasıyla parkın öbür ucu arasında bir

gökdelen gibi yükselen ve her yerden görülebilen; bu parkın hem tamamladığı, hem de yadsıdığı 20. yüzyıl kent biçimlerinin ihtişamını canlandıran anıtsal bir sütunlu su kulesi tarafından kesilir. Jones Kumsalı doğanın asli biçimlerini gösterişli bir şekilde sergiler –kumsal, güneş, su, gökyüzü– ama doğa burada, ancak kültürün yaratabileceği soyut ufki bir arılık ve ışıltılı bir berraklıkla görünmektedir.

Moses'ten önce burasının bataklık ve çamurla kaplı, ulaşılmaz ve bilinmez bir yer olduğunu hatırladığımızda (Caro canlı biçimde anlatır bunu) Moses'in yaratısını daha iyi takdir eder ve sadece iki yıl içinde ne kadar büyük bir değişiklik gerçekleştirmiş olduğunu anlarız. Jones Plajında önemli bir başka tür arılık daha vardır. Modern ticaret ve iş hayatı giremeмiştir buraya: Oteller, gazinolar, paten sahaları, paraşüt atlayıcılar, oyun makinaları, barlar, lokantalar, sandviççiler, neon ışıkları yoktur burada; pislik, gürültü, kargaşa da yoktur.* Bu yüzden, Jones Plajı Pittsburgh'un nüfusuna yakın bir kalabalıkla dolduğunda bile hâlâ huzurlu bir havası vardır. Birkaç mil batısında bulunan ve açılır açılmaz orta sınıf müdavimlerini elinden aldığı Coney Island'ın tam zıttıdır. Weegee'nin fotoğraflarında, Reginald Marsh'm çizimlerinde anlatılan ve Lawrence Ferlinghetti'nin "Zihnin Coney Island'ı" yapıtında simgesel olarak kutsanan tüm o yoğunluk ve kalabalık, anarşik gürültü ve devinim, kıpır kıpır canlılık Jones Plajı'nın manzarasından silinip atılmıştır.**

(*) Ama Amerikan hür teşebbüsü asla yılmaz. Hafta sonları havada uçuşan küçük uçaklar çeşitli gazoz ya da votka markalarının, disko ya da seks kulüplerinin ya da yerel politikacıların reklamını yapan pankartları gökyüzünde gezdirip dururlar. Moses bile gökyüzünü ticaret ve politikadan temizlemenin bir yolunu bulamamıştır.

(**) Coney Island, Hollandalı mimar Rem Koolhaas'ın "ıkabasalık kültürü" dediği şeyi özetlemektedir. *Delirious New York: A Retrospective Manifesto for Manhattan (New York Hezeyanı: Manhattan için bir Retrospektif Manifesto)*, özellikle s. 21-65. Koolhaas, Coney Island'ı Manhattan'ın, yoğun biçimde dikey "kuleler

Zihnin Jones Plajı nasıl bir şey olurdu acaba? Şiirle ya da etkisi dramatik devinim ve karşıtlığa dayalı herhangi bir simgesel sanatla anlatmak güç olur bunu. Ama bunun biçimlerini Mondrian'ın diyagramsı resimlerinde ve daha sonra 1960'ların minimalizminde; renk tonlarımysa Poussin'den genç Matisse ve Milton Avery'ye uzanan neoklasik manzara geleneğinde bulabiliriz. Güneşli bir günde Jones Plajı bizleri Akdeniz'in, Apollon berraklığının, gölgesiz mükemmel ışıkların, kozmik geometrinin, sonsuz ufka uzanan kesintisiz perspektiflerin yüce romansına taşır. Bu romans en az Platon kadar eskidir. En ateşli ve güçlü modern taraflarıysa Le Corbusier'dir. İşte, tam Jones Plajının açıldığı yıl ve Büyük Bunalımdan bir yıl önce kendi klasik modern hayalini anlatıyor:

> New York'u İstanbul'la karşılaştıracak olursak diyebiliriz ki birisi bir felaket, ötekiyse yeryüzü cennetidir.
>
> New York heyecan ve keder vericidir. Alpler de öyle; bir fırtına da, bir muharebe de. New York güzel değildir; pratik etkinliklerimizi harekete geçiriyor olsa bile mutluluk hissimizi zedeler. ...
>
> Bir şehir kesintisiz çizgileriyle ezebilir bizi; gökyüzü onun yırtık pırtık hatlarıyla delinir. Nerede sükunet bulacağız?...
>
> Kuzeye gittiğinizde, katedrallerin çıkıntıları tenin acılarını, ruhun yakıcı düşlerini, cehennemle arafı, soluk ışık ve soğuk siste görülen çam ormanlarını temsil eder.
>
> Bedenlerimiz güneş ışığı istiyor.
>
> Gölge eden bazı şekiller var.[3]

şehri"nin bir prototipi, bir provası olarak görmektedir; bunu, su kulesinden başka dikey yapıya yer verilmeyen ve böylece yataylığı daha da vurgulanan Jones Plajı ile karşılaştırınız.

3 *The City of Tomorrow*, 64-66. Le Corbusier ve New York hakkında bkz. Koolhaas, 199-223.

Le Corbusier Kuzeyin gölgeli, kıpır kıpır gerçekliklerine karşı sakin, yatay Güneyin fantazisini getirecek yapılar istemektedir. New York'un gökdelenlerinin ufkunun hemen ötesindeki Jones Plajı bu romansın ideal gerçekleşmesidir. Daimi çatışma, mücadele, *Sturm und Drang* (Fırtına ve Gerilim: romantizmi haber veren bir akım – ç.n.) meraklısı Moses'in ilk büyük başarısı ve yarım asır sonra hâlâ övündüğü şeyin tam bir luxe, *calme et voluptè* anıtı olması oldukça ironik. Jones Plajı bu Yurttaş Cohen'in dev Rosebud'udur.

Queens'ten gelip Jones Plajını geçerek uzanan Moses'in Kuzey ve Güney parkyolları modern pastoralın bir başka boyutunu açtı. Bu zarif, güzel manzaralı yollar, elli yıl sonra biraz yıpranmış da olsa, hâlâ dünyanın en güzel yolları arasındadır. Ama bunların güzelliği (sözgelimi California'nın Sahil otoyolları veya Appalachian Şeridinin aksine) yolların etrafındaki doğal çevreden kaynaklanmaz; bizzat yolların yapay çevresinden kaynaklanır. Bu parkyolları hiçbir yere bağlantılı olmayışlarına ve hiçbir yere gitmeyişlerine karşın hâlâ kendi başlarına bir serüvendirler. Bu, özellikle Scott Fitzgerald'ın *Muhteşem Gatsby*'de (1925) ölümsüzleştirdiği görkemli taşra malikâneleri boyunca uzanan Kuzey Eyalet Parkyolu için geçerlidir.*

Moses'in ilk Long Island yolları, Fitzgerald'ın anlatıcısının romanın son sayfasında "Bir zamanlar burada Hollandalı denizcilerin gözleri önünde açan eski ada– yeni dünyanın taze, yeşil bağrı" diye betimlediği şeyi yeniden kurma yolundaki modern girişimi temsil eder. Ama Moses bu bağrı ancak Fitz-

---

(*) Bu malikâne sahipleriyle çatışmaya neden olmuş ve Moses'in halkın temiz hava, açık alan ve seyahat özgürlüğü hakkının bir numaralı savunucusu olarak şöhret kazanmasına yardım etmiştir. "Moses için çalışmak heyecan vericiydi", diyor mühendislerinden biri elli yıl sonra. "Büyük bir şeyin parçası olduğunuzu hissettirirdi size. Bu zengin mülk sahiplerine ve gerici yasayapıcılara karşı halk adına savaşıyordunuz.... Bir savaş gibiydi." (Caro, 228, 273) Ne var ki Caro'nun da gösterdiği gibi, Moses'in kamulaştırdığı arazinin hemen hemen tamamı küçük evler ve aile çiftlikleriydi.

gerald'ın çok sevdiği bir başka simgesinin dolayımıyla ortaya çıkarıyordu: Yeşil ışık. Onun parkyolları ancak arabaların içinde yaşanabiliyordu; geçit köprüleri özellikle otobüslerin geçemeyeceği kadar alçak yapılmıştı, böylece kamu taşıtları halk kitlelerini şehirden kumsala getiremiyordu. Tam bir tekno-pastoral bahçeydi bu; sadece en yeni, modern makinalara sahip olanlara açıktı –unutmayalım Model T'nin çağıydı bu– ve kendine özgü bir tarzda özelleşmiş bir kamusal mekândı. Moses fiziki tasarımı bir toplumsal ayrım aracı olarak kullanmıştı; kendi arabası olmayanları dışarı atmanın bir aracı olarak. Kendisi araba kullanmasını hiçbir zaman öğrenmemiş olan Moses, Detroit'in New York'taki adamı oluyordu. New Yorkluların büyük çoğunluğu içinse bu yeşil yeni dünya, kırmızı ışıktan başka bir şey sunmuyordu.

Jones Plajı ve Moses'in ilk Long Island parkyolları 1920'lerdeki iktisadî refah ortamında boş zaman etkinlikleri ve endüstrisinin gösterişli büyümesi bağlamında ele alınmalı. Bu Long Island projeleri şehir sınırlarının hemen dışında bir pastoral dünya açmayı amaçlıyordu; tatil, eğlence ve oyun için yapılmış bir dünya – ama sadece dışarı çıkabilecek zaman ve araçlara sahip olanlar için. Moses'in 1930'lardaki başkalaşımı bizzat inşaatın anlamındaki büyük dönüşümün ışığında görülmeli. Büyük Bunalım sırasında özel iş hayatı ve sanayi çökünce, kitlesel işsizlik ve çaresizlik artınca inşaat özelden kamusal girişime dönüştü; ciddi ve acil bir kamusal zorunluluk halini aldı. 1930'larda inşa edilen hemen hemen her şey –köprüler, parklar, karayolları, tüneller, barajlar– federal parayla CWA, PWA, CCC, FSA, TVA gibi büyük New Deal kuruluşlarının yönetimi altında inşa edildi. Bu projeler karmaşık ve iyi düzenlenmiş toplumsal hedefler etrafında planlanmıştı. İlk olarak, yatırım yaratmayı, tüketimi arttırmayı ve özel sektörü hareketlendirmeyi amaçlıyordu. İkincisi, milyonlarca işsiz insana iş sağlayacak ve toplum huzuru-

nu geri getirmeye çalışacaklardı. Üçüncüsü, Long Island'dan Oklahoma'ya kadar, inşa edildikleri bölgelerin ekonomisini yoğunlaştıracak, hızlandıracak ve modernleştireceklerdi. Dördüncüsü, "kamu"nun anlamını genişletecek ve kamusal işler aracılığıyla Amerikan yaşamının hem maddeten, hem de manen nasıl gelişebileceğini göstereceklerdi. Son olarak da, heyecan verici ve yeni teknolojileri kullanarak ufukta belirmeye başlamış muzaffer gelecek vaadini, sadece imtiyazlı azınlık için değil, herkes için yeni bir gün idealini sahneye koyuyorlardı.

Moses, Roosevelt yönetiminin kamusal işlere bağlılığının sağladığı büyük olanakları farkeden ilk kişiydi belki de; o andan itibaren Amerikan şehirlerinin yazgısının Washington'da belirleneceğini de farketmişti. Şimdi, Eyalet ve Şehir Parklarının sorumluluğunu birlikte üstlenerek, *New Deal* bürokrasisinin en enerjik ve yaratıcı plancılarıyla yakın ve kalıcı bağlar kurdu. Federal fonlardaki milyonlarca doları çok kısa sürede serbest bıraktırmayı öğrendi. Sonra da, birinci sınıf plancı ve mühendislerden (çoğunlukla işsiz kalanlar arasından) bir kadro oluşturarak 80.000'lik bir işgücü ordusunu harekete geçirdi ve şehirdeki (Büyük Bunalım sırasında bugünkünden bile kötü durumda olan) 1700 parkı yeniden düzenlemek ve yüzlerce yeni park, oyun alanı ve birkaç hayvanat bahçesi inşa etmek için büyük bir planı uygulamaya koydu. Moses 1934 yılının sonunda bu işi tamamlamıştı. Parlak yönetim ve icra yeteneğine sahip olmasının yanısıra, sürmekte olan kamusal işlerin gösteri değerini de çok iyi biliyordu. Central Park'ı elden geçirdi, havuz ve hayvanat bahçesini yaptırdı; çalışma günde yirmi dört saat, haftada yedi gün sürüyordu. Gece boyu projektörler yanıyor, matkaplar yeri deliyordu. Böylece iş hızlanmakla kalmıyor kamuoyunun heyecanını ayakta tutan büyük bir gösteri yeri de yaratılmış oluyordu.

İşçiler de bu coşkuya kapılmış gibiydiler. Moses'in ve onun sert ustabaşılarının dayattıkları delice çalışma ritmine ayak uydurmak şöyle dursun, bu hızı da aşıyor ve inisiyatifi ele alıp yeni fikir ve planlar ortaya çıkartıyorlar; böylece mühendisler sürekli masa başına dönüp işçilerin kendi kendilerine kaydettikleri ilerlemeye uygun olarak planları yeniden ele almaya zorlanıyorlardı.[4] İnşaatın modern romansının en iyi ifadesi budur; Goethe'nin Faust'u, Carlyle ve Marx, 1920'lerin konstrüktivistleri, Beş Yıllık Plan dönemi Sovyet inşaat filmleri, TVA ve FSA belgeselleriyle daha sonra 1930'ların WPA posterleri tarafından kutsanan ve yüceltilen romans... Burada, bu romansa özel bir gerçeklik ve otantiklik kazandıran, işi fiilen yapan insanlara da esin vermiş olmasıydı. Fiziksel bakımdan yıpratıcı ve ücreti düşük bir işte anlam ve heyecan bulabiliyorlardı, çünkü bir bütün olarak işe dair bir tasavvurları vardı; üstelik ait oldukları topluluk için değer taşıdığına inanıyorlardı.

Moses'in şehir parkları için yaptığı işin ona sağladığı büyük şöhret, kendisi için parklardan çok daha fazla önem taşıyan bir iş için atlama tahtası işlevini gördü. Bu tüm metropoliten alanı birbirine bağlayacak bir otoyol, parkyolu ve köprüler sistemiydi: Manhattan boyunca uzanıp Moses'in yeni Henry Hudson Köprüsünden geçerek Bronx'a, oradan da Westchester'e ulaşan yüksek Batı Yakası Otoyolu; Brooklyn'in etrafından dolaşıp Doğu Nehrinden Atlantik'e uzanan, Brooklyn-Battery Tüneli'nden geçerek (Moses bir köprüyü tercih ederdi) Manhattan'a bağlanan Belt Parkyolu; Manhattan, Bronx ve Weestchester'i, Queens ve Long Island'a bağlayan köprü, geçit ve parkyollardan oluşan, muazzam kompleks bir şebeke olan Triborough Projesi (ki sistemin kalbiydi).

Bu projeler inanılmaz ölçüde masraflıydı. Yine de Moses

4 Bu episodun ayrıntıları için Caro, 368-72.

bunların çoğunu Washington'a ödetmeyi becerdi. Teknik açıdan parlaktılar: Triborough'daki mühendislik işi bugün hâlâ klasik bir modeldir. Bunlar, Moses'in deyişiyle "New York metropoliten atardamar örgüsünün gevşek uçlarını ve sarkan kenarlarını birbirine bağlamaya" yarayacak; bu son derece karmaşık bölgeye daha önce hiç sahip olmadığı bir bütünlük ve tutarlılık kazandıracaktı. Şehre bir dizi yeni manzara kazandırıyor, Manhattan'ın ihtişamını her açıdan –Belt Parkyolu, Grand Central, yukarı Batı Yakası– sergiliyor ve tüm bir yeni kuşağa kentsel fantaziler sunuyorlardı.*

Moses'in en güzel kent manzaralarından biri olan yukarı Hudson nehir cephesi, (Caro'nun resimlerle gösterdiği gibi) burasının daha önce hurda ve çöp dolu harap bir arazi olduğunu hatırladığımızda daha da çarpıcı hale gelmektedir. George Washington Köprüsünden geçerken aşağıda ve çevrede Batı Yakası Otoyolunun zarif eğimi uzanır; Riverside Park'ın yeşilliği içinde yükselen Manhattan'ın ışıkları ve köprüleri ışıldar karşınızda. Robert Moses'in –ve bu anlamda New York'un– en yeminli düşmanı bile etkilenmezlik edemez. Tekrar eve döndüğünüzü bilirsiniz; şehir orada, sizi bekliyordur ve Moses'e şükran duyarsınız bunun için.

1930'ların sonunda Moses yaratıcılığının zirvesindeyken mimarlık, planlama ve tasarımda modern hareketin içtihadını oluşturan bir kitapta kayda geçirildi: Siegfried Giedion'un *Mekân, Zaman ve Mimari* kitabı. İlkin 1939'da Harvard'da

---

(*) Öte yandan, bu projeler Manhattan gridine çok etkili ve neredeyse ölümcül bir saldırı oluşturuyordu. Koolhaas, *Delirious New York*, s. 15'de bu sistemin New York ortamı için taşıdığı önemi açıklıyor: "Gridin iki boyutlu disiplini üç boyutlu anarşi için hayal edilmemiş özgürlük yaratıyor. Grid kontrol ile kontrolsuzluk arasında yeni bir denge tanımlamaktadır. ... bunun uygulanmasıyla Manhattan herhangi bir [yeni] totaliter müdahaleye karşı ebediyen bağışık hale geliyor. Tek bir blokta –mimari kontrol altına giren olası en geniş alanda– azami bir kentsel benlik birimi geliştiriyor." Moses'in kendi egosunun ortadan kaldırmak istediği de işte bu kentsel benlik sınırlarıydı.

bir konferans olarak sunulan bu kitap modern tasarım ve mimarinin üç yüzyılını anlatıyor ve Moses'in çalışmalarını bunun doruk noktası diye sunuyordu. Giedion, yeni tamamlanmış olan Batı Yakası Otoyolu, Randall Adası çevresi ve Grand Central Parkyolu *"pretzel"* bağlantılarının büyük fotoğraflarına yer vermişti. Bu eserler, Giedion'a göre, "dönemimizde büyük ölçekli olanakların varlığını kanıtlıyordu." Giedion, Moses'in parkyollarını kübist resimle, soyut yontu ve hareketli heykellerle, sinemayla kıyaslıyordu. "Bu çağın ruhundan doğmuş birçok yaratı gibi parkyolun anlamı ve güzelliği, Versailles şatosunda olduğunun aksine, tek bir gözlem noktasından kavranamaz. Ancak hareket ederek, trafik kurallarının elverdiğince bir yol üzerinde giderek görülebilir. Dönenimizin mekân-zaman duygusu en iyi araba sürerken hissedilebilir."[5]

Moses'in projeleri sadece kentsel mekânın modernleşmesinde yeni bir evreyi değil, modernist tasavvur ve düşüncede de bir kopuşu temsil ediyordu. Giedion ve 1930'ların tüm kuşağı için –Corbusierciler ya da Bauhaus formalistleri ve teknokratlar, Marksistler, hatta tarımsal neo-popülistler için– bu parkyolları bir büyülü alan, modernizm ve pastoralizmin içiçe geçeceği romantik bir mekân açmıştı. Moses, dünyada "dönemimizin mekân-zaman anlayışını" kavrayabilmiş tek kamu adamıydı adeta; üstelik "Haussmann'ın enerji ve coşkusuna sahipti." Bu onu "tıpkı Haussmann gibi dönemin fırsat ve ihtiyaçlarına, kendine özgü bir tarzda eşit" kılıyor ve "geleceğin şehrini" zamanımızda inşa edecek nitelikleri sağlıyordu ona. Hegel 1806'da Napoleon'u "at üzerindeki *Weltsele*" diye tasavvur etmişti; 1939'daki Giedion'a göre Moses de tekerlek üzerindeki *Weltgeist* gibi görünüyordu.

Moses, 1939-40 New York Dünya Fuarında, modern tek-

5 *Space, Time and Architecture*, 823-32.

noloji ve endüstrisinin bu muazzam kutsanışı sırasında yeni bir nam kazandı: "Geleceğin Şehrini Kurmak." Fuarın en popüler sergilerinden ikisi –ticari amaçlı General Motors Futurama ve ütopyacı Demokrakent– şehirle kırı birbirine bağlayan yüksek otoyollara ve atardamarsı parkyollara yer veriyordu, tıpkı Moses'in inşa ettiği biçimlerdeydi bunlar. Fuara gelip giden seyirciler, Moses'in yollarından ve köprülerinden geçerken geleceğe ilişkin bir şeyleri doğrudan görebiliyordu; üstelik görünüşe göre çalışıyordu da bunlar.*

Moses, Parklar Sorumlusu makamında sahip olduğu yetkiyi kullanıp fuarın düzenlendiği araziyi birleştirmişti. Işık hızıyla, asgari masrafla, kendine özgü tehdit ve tatlı dil karışımıyla yüzlerce toprak sahibinden Manhattan büyüklüğünde bir arazi parçası almayı becermişti. Bu işte en çok gururlandığı başarısı, Scott Fitzgerald'm insanî ve endüstriyel ziyanın en modern simgelerinden biri olarak ölümsüzleştirdiği Flushing'deki meşhur kül ve çöp yığınlarını ortadan kaldırmak oldu:

> bir küller vadisi – küllerin buğday gibi büyüdüğü, kümelere, yığınlara, tepelere ve grotesk bahçelere dönüştüğü; küllerin duman salan evlere, bacalara ve nihayet, son bir çabayla bu tozlu havada sürünen insanlara dönüştüğü fantastik bir çiftlik. Arada bir, görünmez bir yol üzerinde gri arabalardan oluşan bir hat tuhaf bir gıcırtı kımıldayıp durur ve birden kül grisi adamlar

(*) Walter Lippmann bu geleceğin uzun vadeli sonuçlarını ve gizli maliyetlerini farkeden ilk birkaç kişiden biridir. "General Motors Amerikan kamuoyunu şuna ikna etmek için küçük bir servet harcamış", diye yazıyordu, "motor imalatında özel teşebbüsten tümüyle yararlanmak istiyorsa şehirlerini ve otoyollarını kamu teşebbüsleri aracılığıyla yeniden inşa etmek zorundadır." Bu yetkin öngörü Warren Susman'ın "People's Fair: Cultural Contradictions of a Consumer Society", başlıklı, Queens Museum kataloğu *Dawn of a New Day: The New York World's Fair, 1939/40* (NYU, 1980) adlı kitapta yer alan güzel makalesinde zikrediliyor. Değişik kişilerce yazılmış ilginç deneme ve muhteşem fotoğraflara yer veren bu derleme fuar üzerine yazılan en iyi kitaptır.

kurşun küreklerle çıkagelip, anlaşılmaz işlemlerini gözlerinizden saklayan, içine girilmez bulutu dağıtırlar. (*Muhteşem Gatsby*, Bölüm 2)

Moses bu berbat görüntüyü ortadan kaldırıp alanı bir gezinti yerine, sonra da Flushing Meadow Parkına dönüştürdü. Bu eylemle İncil'e yaraşır, eşi az bulunur bir lirizm yarattı. İşaya'daki (61: 1-4) şu güzel pasajı canlandırıyordu: "... hakir görülenlere müjde vermek için Rab beni meshetti; kırık yüreklilerin yaralarını sarmak için, sürgünlere hürriyeti, mahpus olanlara zindanının açıldığını ilan için,... kül yerine başlarına çelenk vermek için... Ve eski harabeleri bina edecek, evvelki vakitlerin viranelerini kuracak ve harap şehirleri, birçok nesilden kalma viraneleri yenileyecekler." Kırk yıl sonra, son mülakatlarından birinde hâlâ gururla söz ediyordu bundan: Küller Vadisini yokedip onun yerine bu güzelliği koyan adamım ben. Bu temayla –modern teknoloji ve toplumsal örgütlenmenin küllerden temiz bir dünya yaratacağı inancıyla– 1930'ların modernizmi sona erdi.

İşler nerede ters gitmişti? 1930'ların modern tasavvurları gerçekleşme sürecinde nasıl bozuluverdi? Bu hikâyenin tamamını açıklayabilmek için daha fazla yer ve zamana gerek var. Ama bu soruları daha sınırlı ve bu kitabın kapsamına uygun biçimde yeniden sorabiliriz: Moses –ve New York ve Amerika– 1939'da Küller Vadisinin ortadan kaldırılmasından bir kuşak sonra, sadece birkaç mil ötede çok daha ürkütücü ve dayanılmaz modern yitik topraklar yaratmaya nasıl başladı? Bunun için 1930'ların aydınlık tasavvurlarının içindeki gölgeleri aramamız gerekiyor.

Moses'de hep karanlık bir yan vardı. İşte, FDR döneminde Amerika'nın ilk Çalışma Bakanı ve Moses'le yıllarca birlikte çalışıp onu hayatı boyunca takdir etmiş olan Frances Perkins'in tanıklığı. New Deal'in ilk yıllarında Moses Harlem'de

ve Aşağı Doğu Yakasında oyun sahaları inşa ederken halkın onu ne kadar sevdiğini hatırlıyor; gelgelelim, diyor Perkins hayretle, "o halkı sevmiyordu":

> Beni hayrete düşürürdü bu, çünkü bütün bu işleri halkın iyiliği için yapıyordu. ... Ona göre uyuşuk, pis insanlardı bunlar; Jones Plajını boş şişelerle doldurup dururlardı. "Onlara göstereceğim! Onlara öğreteceğim!" Kamuyu severdi o, halkı değil. Kamu onun için ... büyük, şekilsiz bir kütleydi; denize ihtiyacı vardı, eğlenmeye ihtiyacı vardı, ama kişisel sebeplerden ötürü değil – sadece daha iyi bir kamu olması için.[6]

"Kamuyu severdi o, halkı değil": Dostoyevski, "insanlığa" duyulan sevginin, gerçek insanlara duyulan nefretle birlikte gitmesinin modern politikanın ölümcül tersliklerinden biri olduğu konusunda defalarca uyarmıştı bizi. Moses bu kutuplar arasında sallantılı bir denge kurmayı becerdi ve sadece sevdiği "kamu"ya değil, tiksindiği insanlara da mutluluk verdi. Ama kimse böyle bir dengeyi sonsuza dek sürdüremez. "Onlara göstereceğim! Onlara öğreteceğim!" Apaçık Bay Kurtz'un sesidir bu: "Çok basitti," der Conrad'ın anlatıcısı, "ve her idealistçe duygunun ardından gözünün önüne geliyordu bu, pırıl pırıl ve korkutucu, sakin gökyüzündeki bir şimşek gibi: 'Bütün vahşileri yoket!' " Moses için Bay Kurtz'un Afrika fildişi ticaretine eşdeğer olan şeyin ne olduğunu, hangi tarihsel ve kurumsal güçlerin onu kendi güdülerinin önündeki ketleri açmaya zorladığını bilmemiz gerekiyor: "Onlara küller yerine çelenk ver"den, "yolunu bir et satırıyla açmak zorundasın"a ve Bronx'u yerle bir eden karanlığa götüren yol neydi?

---

6 Francis Perkins, *Sözlü Anılar* (Columbia University Koleksiyonu), zikreden Caro, 318.

Moses'in trajedisi, kısmen, yozlaşmakla kalmayıp sonuçta en büyük başarılarından birisi yüzünden ayağının kaymış olmasında yatar. Bu, Moses'in kamusal işlerinin aksine, kolay görünmeyen bir zaferdi; ancak 1950'lerin sonunda araştırmacı gazeteciler farketmeye başladılar bunu. İnşaat işleri için neredeyse sınırsız miktarda para toplama yetkisine sahip; yasama, yürütme ve yargı önünde sorumlu olmayan birbirine bağlı ve büyük çaplı bir "kamusal otoriteler" ağıydı bu.[7]

İngiliz "kamusal otorite" kurumu Amerikan kamu yönetimine 20. yüzyılın başlarında aktarılmıştı. Belirli kamu inşaatları –örneğin köprüler, limanlar, demiryolları– gerçekleştirmek için tahvil çıkarma yetkisine sahipti bunlar. Proje tamamlandığında tahviller ödenene kadar yapının kullanımı ücretli olacak ve ödeme bittikten sonra kamusal otorite ortadan kalkıp yapı devlete devredilecekti. Ne var ki Moses bir otoritenin kendisini zaman ve mekânla sınırlamasının gereksiz olduğunu düşünüyordu; para geldiği –diyelim ki Triborough Köprüsünden geçerken alınan ücret– ve tahvil piyasası elverişli olduğu sürece bir otorite eski tahvilleri yenileriyle değiştirebilir, daha fazla para toplayabilir, yeni yapılar inşa edebilirdi; para geldiği sürece, (tümüyle vergiden muaf) bankalar ve yatırımcı kuruluşlar yeni tahvilleri zevkle destekleyecek ve inşaatlar da durmadan sürecekti. İlk tahviller ödendikten sonra inşaatlara para bulmak için şehir, eyalet hükü-

7 Amerika'daki kamusal otoritelerin kapsamlı bir incelemesi için Anne-Marie Walsh, *The Public Business: The Politics and Practices of Government Corporations* (MIT, 1978), özellikle 1, 2, 8, 11, 12. bölümler. Walsh'ın kitabı Moses hakkında çok önemli malzeme içermektedir, ancak o Moses'in çalışmalarını Caro'nun hesaba katmama eğiliminde olduğu daha geniş kurumsal ve toplumsal bağlam içine yerleştiriyor. Robert Fitch 1976 tarihli "Planning in New York" başlıklı yetkin bir incelemesinde Moses'in tüm faaliyetlerini Bölgesel Plan Kurumunun mali sorumlu ve görevlilerinin belirlediği elli yıllık gündemden çıkarsamaya çalışıyor; bu makale Roger Alcaly ve David Mermelstein tarafından derlenen *The Fiscal Crisis of American Cities* (Random House, 1977) adlı kitapta yer almaktadır, s. 247-84.

meti, federal hükümet ya da halka gitmeye gerek yoktu. Moses, hiçbir hükümetin bir otoritenin defterlerini incelemeye yasal olarak hak ve yetkisi olmadığını mahkemede de kanıtladı. 1930'lardan 1950'lerin sonuna kadar bu kuruluşlardan bir düzine kadarını kurdu veya eline geçirdi –parklar, köprüler, otoyollar, tüneller, elektrik santralları, kentsel düzenleme, vb. için– ve bunları son derece güçlü bir mekanizmaya dönüştürdü. Çarklar içinde çarkların döndüğü, çarklara milyonların akıtıldığı, binlerce işadamı ve politikacının içinde yer aldığı ve milyonlarca New Yorklunun döngüsüne kapıldığı bir makinaydı bu.

Kenneth Burke 1930'larda, Standart Oil, U. S. Steel, Rockefeller ve Carnegie'nin toplumsal değerleri hakkında ne düşünürsek düşünelim, bu dev komplekslerin yaratılışının modern sanatın zaferleri olarak kabul edilmesi gerektiğini söylüyordu. Moses'in kamusal otoriteler ağı da açıkça bu gruba dahildir. Modern bilimin en eski hayallerinden birini, 20. yüzyıl sanatının birçok biçiminde yenilenen bir hayali gerçekleştirmektedir; bir devri daim sistemi yaratmak. Ama Moses'in sistemi; modern sanatın bir zaferini oluşturmakla birlikte, bu sanatın en derin ikircimlerinden bazılarını paylaşmaktadır. "Kamu" ile halk arasındaki çelişkiyi o raddeye götürür ki, sonunda sistemin merkezindeki insanlar –hatta Moses'in kendisi bile– sistemi biçimlendirecek ve onun sürekli genişleyen devinimini kontrol edecek yetkiden yoksun kalırlar.

Giedion'un "İncili"ne dönecek olursak, Moses'in yapıtının, kendisi tarafından bile tam olarak kavranamamış bazı derin anlamlarını göreceğiz. Giedion Triborough Köprüsünü, Grand Central Parkyolunu, Batı Yakası Otoyolunu "yeni şehir biçimi"nin ifadeleri olarak görüyordu. Buysa "*rues corridors*'la dolu, katı bir şekilde küçük bloklara ayrılmış mevcut şehrinkinden farklı bir ölçek" gerektiriyordu. Yeni kent biçimleri 19. yüzyıl şehrinin çerçevesi içinde serbestçe işle-

yemezdi. Dolayısıyla, "değişmesi gereken şehrin şimdiki yapısıdır." Bunun ilk şartıysa şuydu: "Kent sokağına yer yoktur artık, varolmasına izin verilemez. " Giedion burada Moses'inkini çağrıştıran buyurgan bir sesle konuşmakta. Ama şehir sokağının yokedilişi, Giedion'a göre bir başlangıçtı sadece: Moses'in otoyolları "gerekli ameliyat yapıldıktan sonra, yapay olarak şişirilmiş şehrin doğal boyutuna indirgeneceği zamanı haber verir."

Giedion'un tasavvurundaki tuhaflığı bir kenara bırakırsak (bir kentin boyutunu ötekinden daha "doğal" yapan nedir ki?) burada modernizmden yeni ve kesin bir kopuş görüyoruz; modernliğin gelişimi modern şehri de eski, miyadı dolmuş hale getirmiştir. Evet, şehrin halkı, tasavvur ve kurumları otoyolu yarattılar – "parkyolun yaratılmasını ...New York'a borçluyuz."[8] Ama şimdi, yazgısal bir diyalektik sonucu, şehirle otoyol birlikte yapamadığına göre gitmesi gereken kenttir. Ebenezer Howard ve onun "Garden City" tilmizleri yüzyılın başından beri buna benzer bir şeyler öneriyordu (bkz. Bölüm IV). Moses'in tarihsel misyonu, kendi tasavvuru açısından, şehrin miyadı dolmuşluğunu açığa çıkartan yeni bir kentüstü gerçeklik yaratmak oldu. Giedion'a göre Triborough Köprüsünden geçmek demek, modern metropolisi ebediyen geride bırakan yeni bir "mekân-zaman süremi" içine girmek demektir. Moses, uzak bir geleceği beklemenin gereksiz olduğunu göstermiştir; şehri şimdi ve burada gömecek teknoloji ve örgütsel araçlara sahibiz.

Moses hiçbir zaman bunu amaçlamadı: "Garden City" düşünürlerinin aksine o, New York'u gerçekten seviyor –kendi gözükara tarzıyla– ve ona bir zarar vermek istemiyordu. Onun kamu yapıları, ne düşünürsek düşünelim, şehir hayatına bir şeyler eklemek için yapılmıştı, şehri ortadan kaldır-

8 *Space, Time and Architecture*, 831-32.

mak için değil. New York tarihinin en büyük anıtlarından biri olan 1939 Dünya Fuarının açıkça şehrin yıkımını ilan eden bir tasavvurun aracı olacağını bilseydi bundan nefret ederdi. Ama dünya-tarihsel kişilikler eylem ve eserlerinin uzun dönemli anlamlarını ne zaman anlayabildiler ki? Gerçekteyse, Moses'in 1920 ve 1930'larda New York ve çevresinde gerçekleştirdiği büyük inşaatlar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika'nın tüm dokusunun daha büyük ölçekte ve sürekli olarak yeniden inşasının provası oldu. Bu yeniden inşanın itici güçleri milyarlarca dolarlık Federal Otoyol Programı ile Federal Konut İdaresinin büyük banliyö konut inisiyatifleriydi. Bu yeni düzen tüm ulusu, hayat kaynağı otomobil olan birleşik bir akış içinde bütünleştirdi. Şehirleri esas olarak trafiğin akışı önündeki engel ve Amerikalıların bir an önce kaçması gereken, standart altı konut ve çöküş halindeki mahallelerin kalıntıları olarak görüyordu. Bu yeni düzen binlerce kentsel mahalleyi ortadan kaldırdı; benim Bronx'umun başına gelen her yerde olup bitenlerin en geniş ve en dramatik kertesiydi sadece. Otuz yıl süren yoğun sermayeli otoyol inşaatı ve FKİ'nin banliyöleştirme hareketi milyonlarca insanı ve işi, milyarlarca dolarlık yatırımı Amerikan şehirlerinden uzaklaştırdı; bu şehirleri, sakinlerinin bugün hâlâ pençesinden kurtulamadığı kronik bir kriz ve kaos içine fırlattı. Moses'in amacı bu değildi kesinlikle, ama ister istemez buna yardımcı oldu.*

Moses'in 1950'ler ve 1960'lardaki projeleri, onun ilk yapıtlarını niteleyen tasarım güzelliğinden ve insanî duyarlıktan

(*) Moses, hiç olmazsa et satırına et satın diyecek, kendi çalışmalarının bağrında yatan şiddet ve çöküntüyü kabul edecek kadar dürüsttü. Savaş sonrası planlamanın tipik özelliği ise Giedion gibi "gerekli ameliyat yapıldıktan sonra yapay olarak şişirilmiş şehir kendi doğal boyutuna indirgenecek" diyen bir duyarlıktı. Şehirlerin, kan dökülmeden ve acı haykırışları duyulmadan parça parça edileceğine inanan bu güler yüzlü aldatmaca Almanya'nın, Japonya 'nın ve daha sonra Vietnam'ın "cerrahi kesinlikle" bombalanmasını haber veriyordu.

yoksundu. Kuzey Eyalet Parkyolu (1920'ler) üzerinde yirmi mil kadar gidin, sonra dönüp buna paralel Long Island Ekspresyolundan (1950'ler/60'lar) gene yirmi mil geri gelin; önce hayran olacak sonra ağlayacaksınız. Savaştan sonra inşa ettirdiği hemen hemen her şey acımasızca kayıtsız bir üslupla, ürkütmek ve ezmek için yapılmıştır: Hayal gücünden, nüanstan, oyundan yoksun, etrafındaki şehirden geniş boş arazi ve hendeklerle ayrılmış, manzara üzerine her tür doğal ve insanî yaşama karşı duyulan bir nefretle yerleştirilmiş çelik ve çimentodan monolitler. Artık Moses yaptığının insanî niteliğine tamamen kayıtsız gibiydi: onu ilgilendiren sadece nicelikti sanki – yol alan araçlar, tonlarca çimento, toplanan ve harcanan dolarlar. Moses'in son ve en kötü evresinde hüzünlü ironiler yatar.

Bronx'u yarıp açan vahşice çalışmaların ("yol üzerinde daha çok insan var – hepsi bu") boyutları, yanında Moses'in kendi megalomanyak iktidar hırsı bile küçük kalan bir toplumsal sürecin parçasıydı. 1950'lerde kendi tasavvurlarına göre inşa etmiyordu artık; bütün yaptığı muazzam blokları kendi belirlemediği, değiştiremediği hazır bir ulusal yeniden inşa ve toplumsal entegrasyon kalıbına dökmekten ibaretti. Moses, en iyi halinde yeni maddi ve toplumsal olanakların yaratıcısı olmuştu. En kötü durumdaysa aynı ölçüde bir yıkıcı bile değil –çok şeyi yıkmasına karşın– daha ziyade kendisine ait olmayan emir ve talimatların icracısı oldu. Modernliğin bir serüven olarak algılandığı yeni biçim ve araçlar bularak iktidar ve şöhret kazanmıştı; modernliği korkunç, acımasız zorunluluklar, ezici rutinler sistemi olarak kurumsallaştırmak için bu iktidar ve şöhreti kullandı. İronik biçimde, tam da kişisel tasavvur ve inisiyatifini kaybedip bir organizasyon adamı olduğunda ben de dahil, kitlesel bir kişisel saldırı ve nefretin odağı oldu; hâlâ dümenin başında olsa da geminin kontrolünü kaybetmiş bir haldeyken New York'un

Kaptan Ahabı olarak tanımaya başladık onu.

Moses ve eserlerinin 1950'lerdeki evrimi kültür ve toplumun savaş sonrası evrimine dair başka bir önemli olguyu da gösteriyor: Modernizmle modernleşmenin radikal biçimde birbirinden ayrılması. Bu kitap boyunca, özellikle de kentsel ortamın modernleşmesiyle modernist sanat ve düşüncenin gelişimi arasındaki diyalektik etkileşimi göstermeye çalıştım. 19. yüzyıl boyunca büyük önem taşıyan bu diyalektik 1920'lerin ve 1930'ların modernizmi için de hayatiydi: Joyce'un *Ulysses*'inde, Eliot'un *Yitik Toprak*'ında, Dublin'in *Berlin, Alexanderplatz*'mda, Mandelştam'ın *Mısır Damgası*'nda; Léger, Tatlin ve Ayzenştayn'da; Willam Carlos Williams ve Hart Crane'de, John Marin'in, Joseph Stella'nın, Stuart Davis'in, Edward Hopper'ın sanatında; Henry Roth ve Nathanael West'in romanlarında merkezi önem taşımaktadır. 1950'lere gelindiğinde, Auschwitz ve Hiroşima'nın ertesindeyse, bu diyalog süreci ölmüştü.

Duraklayan ya da gerileyen kültürün kendisi değildi; gücünün doruğuna ulaşmış ya da ulaşmakta olan çok sayıda parlak sanatçı ve yazar vardı ortalıkta. Fark şuradaydı ki, 1950'lerin modernistleri çevrelerindeki modern ortamdan hiçbir enerji ve esin almıyorlardı artık. Soyut dışavurumculuğun zaferlerinden cazda Davis, Mingus ve Monk'un radikal inisiyatiflerine, Camus'nun *Düşüş*'üne, Beckett'in *Godot'yu Beklerken*'ine, Malamud'un *Büyülü Fıçı*'sına, Laing'in *Bölünmüş Benlik*'ine kadar bu devrin en heyecan verici yapıtları ortak bir çevreden köklü bir uzaklaşma özelliğini taşımaktadır. Daha önceki modernizmlerin çoğunda olduğunun aksine, bu ortama saldırılması da sözkonusu değildir, sanki hiç yoktur böyle bir ortam.

Bu yokluk, dolaylı biçimde 1950'lerin belki de en zengin ve en derin iki romanı olan Ralph Ellison'un *Görünmez Adam* (1952) ve Günter Grass'ın *Teneke Trampet* (1959) ad-

lı yapıtlarında sahneye konur. Her iki kitap da yakın geçmişin şehirlerinde –1930'lardaki Harlem ve Danzig– yaşandığı biçimiyle tinsel ve siyasal hayatı parlak bir biçimde anlatan bölümler içeriyordu. Ama her iki yazar da kronolojik bir akış izlemelerine rağmen şimdiyi, kitaplarının yayımlandığı savaş sonrası şehirleri ve toplumları ne tahayyül edebiliyor, ne de onlarla bağlantı kurabiliyorlardı. Bu yokluk, yeni savaş sonrası ortamın ruhsal yoksulluğunun en iyi kanıtı olabilir. İronik biçimde, bu yoksulluk sanatçı ve düşünürleri kendi kaynaklarına dönmeye, iç uzamın yeni derinliklerini açmaya zorlayarak modernizmin gelişimine de katkıda bulunabilirdi pekâlâ. Oysa, modernizm muhayyile dünyasını gerçek insanların hareket ettikleri ve yaşadıkları gündelik modern dünyadan koparark, alttan alta modernizmin köklerini yoketti.[9]

Modern tinle modernleşmiş ortam arasındaki bölünme, 1950'lerin sonunda başlıca kaygı ve düşünce kaynağıydı. Bu onyılın sonuna yaklaştıkça imgelem sahibi insanlar, sanat ve kültür aracılığıyla bu uçurumu anlamaktan da öte onu aşmaya çalışır oldular. Hannah Arendt'in *İnsanlık Durumu*'ndan Norman Mailer'in *Kendim İçin Reklamlar*'ına, Norman O. Brown'ın *Ölüme Karşı Yaşam*'ına ve Paul Goodman'ın *Saçma Büyümek*'ine kadar, birbirinden çok farklı kitaplara hayat veren bu arzuydu. 1950'lerin sonundaki edebiyatın en canlı iki kahramamnca paylaşılan, tüketici ama hiç tükenmeyen bir takıntıydı bu; Doris Lessing'in, defterlerini bitmemiş itiraflar ve yayınlanmamış özgürlük manifestolarıyla dolduran Anna Wolf'u ile Saul Bellow'un dünyanın bütün büyük güçlerine

---

9 Bu dönemin sorun ve paradoksları hakkındaki en iyi tartışmalardan biri Morris Dickstein'in "The Cold War Blues" adlı, *Gates of Eden* kitabının 2. bölümünü oluşturan denemesidir. 1950'ler hakkında ilginç bir polemik için bkz. Hilton Kramer'in Dickstein'e yönelttiği saldırı, "Trashing the Fifties", *New York Times Book Review*, 10 Nisan 1977 ve Dickstein'in 12 Haziran sayısındaki cevabı.

bitmemiş, postaya verilmeyen mektuplar yazıp duran Moses Herzog'u.

Ne var ki, giderek mektuplar tamamlanmaya, imzalanmaya ve postaya verilmeye başlandı; 1950'lerinkinden hem daha kişisel hem daha politik olan, modern insanların çevrelerinde gelişen yeni fiziksel ve toplumsal yapılara karşı durabilmelerini sağlayacak yeni modernist dil tarzları yavaş yavaş ortaya çıktı.

Bu yeni modernizmde, devasa makinalar ve savaş sonrasının inşaat sistemleri önemli bir simgesel rol oynuyordu. İşte Allen Ginsberg'in "Uluma"sı:

> Hangi çimento ve alüminyumdan sfenkstir yarıp açan kafataslarını, yiyip bitiren beyinlerini ve hayal güçlerini?...
>
> Molak, anlaşılmaz hapishane! Molak, çapraz kemikler ruhsuz hücre ve hüzünler Kongresi! Molak, binaları hükümdür onun!...
>
> Molak ki gözleri bin kör pencere! Molak ki gökdelenleri uzun caddelerde sonsuz Yehovalar gibi durur öylece! Molak ki fabrikaları düş görür ve vıraklar siste! Molak ki tacıdır kentlerin, bacaları ve antenleri!
>
> Molak! Molak! Robot apartmanlar! Görünmez banliyöler! İskelet hazineler! kör sermayeler! şeytansı sanayiler! hayalet uluslar! yenilmez tımarhaneler! granit penisler!
>
> Molakı öbür cennete yükseltirken belleri kırıldı! Kaldırımlar, ağaçlar, radyolar, tonlar! kenti Cennete taşımak, ki vardır ve çevremizdedir, her yerde!...
>
> Molak ki erken girdi ruhuma! Molak ki ben onda bedeni olmayan bir bilincim! Molak ki korkutup beni doğal esrimişliğimden uyandırdı! Molak, ortadan kaldırdım onu! Molakta uyan! Gökten ağan ışık!

Burada ortaya çıkan pek çok dikkat çekici olay var. Ginsberg, çağdaş yaşamı alabildiğine boş bir ülke gibi değil, epik ve trajedik bir devler savaşı gibi yaşamamız için bizi uyarmaktadır. Bu tasavvur, çağdaş çevre ve onu yaratanlara şeytansı bir enerji ve bu dünyanın Robert Moseslerinin kendileri için iddia edebileceğinin bile ötesinde dünya-tarihsel bir konum bağışlar. Aynı zamanda bu tasavvur biz okurları ayağa kaldırmayı, hepimizi eşit ölçüde büyük insanlar haline getirmeyi, arzu ve ahlaki tahayyülümüzü devlerin yerine geçmeye cesaret edebilecek denli geliştirmeyi amaçlar. Ama devlerin arzu ve güçlerini içimizde hissetmediğimiz sürece bunu yapamayız – "Molak ki erken girdi ruhuma." Ginsberg, bu yolla şiir dilinin yapı ve süreçlerini geliştirir. Bu, umarsız bir tahayyül dünyasının parlak flaş ve yanıklarıyla dizeleri ayinsi, yineleyici, efsunlayıcı bir şekilde üstüste yığma yordamı gelip gider. Böylece nefret ettiği gökdelen, fabrika ve expressyolları anımsatır; onlara meydan okur. Şair her ne kadar expressyol dünyasını beyin ve tahayyülün öldüğü bir dünya gibi anlatsa da, şair tasavvuru, bu dünyanın altında yatan zekâ ve tahayyül gücünü ironik bir şekilde canlandırır. Gerçekten de, bunları yaratanların kendi başlarına yapabildiklerinden çok daha tam bir şekilde canlandırır.

Ben ve dostlarım Ginsberg'in Molak'ını keşfettiğimizde aklımıza hemen Moses gelmişti. Bunu yaparken salt nefretimizi belirginleştirip harekete geçirmiş olmuyorduk. Aynı zamanda düşmanımıza, onun sevenlerinden daima bekleyip de bir türlü kavuşamadığı dünya-tarihsel bir konumu, dehşet saçan büyük adam kimliğini vermiş oluyorduk. Onun dostları, Moses'in buldozer ve şahmerdanlarının açtığı nihilist cehenneme bakamazdı. Bu yüzden onun derinliklerini kaçırdılar. Ancak modernistler expressyolun biçim ve gölgeleriyle yüzleştiğinde bu dünyayı olduğu gibi gör-

mek mümkün oldu.*

Moses bu sembolizmden hiçbir şey anlayabildi mi? Bunu bilemeyiz. Zorunlu emekliliğinden 92 yaşında ölümüne değin yaptığı birkaç söyleşide[10] hâlâ karşıtlarına öfkeleniyor, enerji ve muhteşem projeler kusuyordu. Bay Kurtz gibi o da devre dışı bırakılmayı reddediyordu: "Tasarımlarımı uygulamaya devam edeceğim... Size neler yapılabileceğini göstereceğim. ...Döneceğim....Ben...." Limuzini içinde Long Island'ın caddelerinde huzursuz bir şekilde bir aşağı, bir yukarı giderken, okyanus üzerinde dalgaları söndüren yüz millik bir otomobil yolculuğu ya da Long Island'la Rhode Island'ı birleştiren muhteşem bir köprü tasarlamış olmalı.

Bu yaşlı adamın trajik bir ihtişama sahip olduğu inkâr edilemez. Ama bu ihtişama denk bir özbilinç geliştirebildi mi, bu açık değil. Moses, *Power Broker*'a yanıt verirken hepimizden yakmıyordu: Çalı çırpı ormanını temizleyip insanlığa güzellik veren ben değil miydim? Bu doğru ve bu yüzden ona minnet borçluyuz. Ama yine de, çalı çırpıyı gerçekten de temizlemedi. Yalnızca başka bir yere taşıdı. Çünkü o çalı çırpı bizim bir parçamız. Ne kadar hızla araba kullansak da, plajlara ne denli doğrudan gidebilsek de. Long Island üzerinde ne denli uzun araba yolculuğu yapabilsek de...

(*) Aynı yüzleşmenin duyarlık açısından oldukça farklı, ama entelektüel ve tahayyül gücü açısından denk bir biçimi için bkz. Robert Lowell, "For the Union Dead", 1964.

10 Bu olayın ayrıntılı bir dökümü Caro'da bulunabilir, s. 1132-44.

2. 1960'lar: Sokakta bir haykırış

– Tarih, dedi Stephen, uyanmaya çalıştığım bir karabasandır. Oyun alanından çocukların haykırışı duyuldu. Vızıldayarak geçen bir ıslık: Gool! Ya o karabasan sırtına bir tekme atıvermişse ne olacak?

– Yaradanın işleri bizimkine benzemez, dedi Mr. Deasy. Tüm tarih tek bir hedefe doğru gider; yani Tanrının kendini bildirmesi.

Stephen, başparmağını aniden pencereye doğru salladı:

– İşte Tanrı!

Hurraa! Heey! Hoop!

– Ne? diye sordu Mr. Deasy.

– Sokakta bir haykırış, dedi Stephen...

James Joyce, *Ulysses*

İnsana saatin kaç olduğunu ya da aradığınız sokağın nerede olduğunu söyleyen bir sanat; ben böyle bir sanattan yanayım. Yaşlı bayanların karşı kaldırıma geçmesine yardım eden bir sanattan yanayım.

Claes Oldenburg

Ekspresyol dünyası, İkinci Dünya Savaşının ardından ortaya çıkan modern çevre, 1960'lı yıllara gelindiğinde Yeni Sınırların Amerikasında (Büyük Toplum, ay yüzeyindeki Apollo) gücünün ve özgüveninin zirvesine ulaşacaktı. New York'un ve bu dünyanın doğuşunun temsilcisi olarak Robert Moses üzerinde yoğunlaştım. Ama Savunma Bakanı McNamara, Amiral Rickover, NASA Yöneticisi Gilruth ve başka birçokları da aynı enerjiyle ve amansızca benzer savaşlar veriyordu. Bu, Hudson'un, aslında Yeryüzünün ötelerine giden bir savaştı. Ekspresyol dünyasını geliştirenler ve ona adananlar, bunu olası tek dünya diye sunuyorlardı. Onlara ve yaptıklarına karşı çıkmak, bizatihi modernite karşı çıkmaktı; tarihe ve ilerlemeye karşı koymak; makina düşmanı olmak, gerçeklerden kaçmaya çalışmak; yaşamdan, serüvenden, değişim ve büyümeden korkmak demekti. Bu strateji etkinliğini kanıtlamıştı. Çünkü gerçekte modern insanların büyük bir çoğun-

luğu modernliğe direnmek istemiyordu: Modernliğin heyecanını duyuyor, vaadlerine inanıyorlardı; kendilerini modernliğin yolu üzerinde bulduklarında bile...

Çağdaş dünyanın Molak'larına karşı etkin bir savaş başlatmazdan önce, modernist bir muhalefet sözdağarı oluşturmak gerekecektir. Stendhal, Buechner, Marx ve Engels, Kierkegaard, Baudelaire, Dostoyevski ve Nietzsche'nin bir yüzyıl önce yaptıkları da buydu. Bu yüzyılın başlarında Joyce, Eliot, Dadaistler ve gerçeküstücüler, Kafka, Zamyatin, Babel ve Mandelştam'ın yaptıkları da... Ancak modern ekonomi, yeniden gelişme ve kendini dönüştürme yönünde sonsuz bir kapasiteye sahiptir. Bu nedenle modernist tasavvurun da kendini hep yeni baştan yenilemesi, yeni yönelimler bulması gerekir. 1960'lardaki modernistlerin yaşamsal görevlerinden biri, ekspresyol dünyasına meydan okumaktı. Başka bir görevleriyse, bunun olası tek dünya olmadığını göstermekti. Çağdaş ruhun daha iyi hareket edebileceği, başka, daha iyi yönelimlerin de bulunduğunu göstermek durumundaydılar.

Bir önceki bölümün sonunda Allen Ginsberg'in "Uluma" adlı yapıtını gündeme getirdim. Amacım, 1950'li yılların sonlarında modernistlerin ekspresyol dünyasına meydan okumaya nasıl başladıklarını göstermekti. Ancak bu proje, yeni modernistler olumlayıcı, seçenek oluşturan modern yaşam biçimleri yaratamadıkça fazla öteye gidemezdi. Ginsberg ve çevresi, böyle bir konumda değildi. "Uluma", mevcut toplumun şeytansı nihilizminin maskesini düşürme girişimi açısından parlak bir girişimdi. Bir yüzyıl önce Dostoyevski'nin "gerçekte burjuva düzeninin en üst düzeyi olan düzensizlik" dediği bir şeyi ortaya koyuyordu. Ama Ginsberg'in Molak'ı ötedünyaya gönderme seçeneği karşısında bütün önerebileceği, kendine özgü bir nihilizmdi. "Uluma" umarsız bir nihilizmle başlar: "Melek yüzlü" tasavvuru... "Benim kuşağımın en iyi kafaları, çılgınlıktan yıkıma uğradı,

açlıktan, histerik çıplaklıktan,/ şafak vakti zenci caddelerde sürünerek öfkeli bir durağanlık peşinde koştu." Duygusal ve toy bir nihilizmle, her şeyi kapsayan, düşüncesiz bir olumlamayla sona erer: "Dünya kutsaldır! Ruh kutsaldır!... Dil ve erkeklik organı, el ve kıç kutsaldır!/ Her şey kutsaldır! Herkes kutsaldır! Her yer kutsaldır!" vs. vs. Ancak 1960'ların yeni ortaya çıkan modernistleri Molak ve Musa'nın dünyasını tersine çevirmek niyetindeyse, başka bir şeyler de önermek zorundaydı.

Çok geçmeden daha çok şey bulmalıydılar. Ekspresyol dünyası kadar çağdaş, ama o dünyanın biçim ve hareket ilkelerine kökten karşıt bir yaşam ve enerji kaynağı ve olumlama... Yeni modernistler, bunu 1950'lerin modernistlerinin aklına bile gelmeyecek bir yerde bulacaktı: Sokaklardaki günlük yaşamda... Bu, Joyce'nin kahramanı Stephen Dedalus'un başparmağıyla işaret ettiği yaşamdı; Stephen, bu kaynağı Kilise ve Devletin temsilcisi Bay Deasy'nin resmi tarihine karşı gündeme getiriyor ve şunu ima ediyordu: Tanrı, karabasana benzeyen bu tarihte yoktur; ama sokaklarda patlak veren, görünüşte olgunlaşmamış, rastgele haykırışlarda vardır. Wyndham Lewis, hakikat ve anlam konusundaki bu kavrayış karşısında skandal duygusuna kapılmış ve öfkeyle buna "sıradan insancılık" demişti. Ama Joyce'un söylemek istediği de tam buydu işte: Sıradan kentlerin açığa çıkarılmamış derinliklerinin sesi... Dickens, Gogol ve Dostoyevski'nin zamanından bizimkine modernist humanizmin bütün derdi de buydu.

1960'ların modernizmini mükemmel bir şekilde ifade eden tek bir yapıt varsa, o da Jane Jacobs'un *The Death and Life of Great American Cities* başlıklı dikkate değer kitabıdır. Jacobs'un yapıtı, kent ve topluluk planlama tarzını tümüyle değiştirme açısından oynadığı rol nedeniyle takdir edilmiştir. Bu doğrudur. Gerçekten de Jacobs'un bu konudaki katkısı

hayranlık uyandırıcıdır. Ancak bu yorum, kitabın içeriğinin sadece küçük bir parçasını vurgulamaktadır. Jacobs'un yapıtı, modernizmin gelişiminde oldukça yaşamsal bir rol oynamıştır. Kitabın mesajı şöyle özetlenebilir: Pek çok modern kadın ve erkeğin umarsız bir şekilde aramakta olduğu anlam, gerçekte eve, gündelik yaşamın tam da yüzeyine ve ilk elde görünen kısımlarına yakın bir yerde yatmaktadır. Hemen oradadır. Yeter ki kazmasını bilelim...[11]

Jacobs, savını aldatıcı bir soğukkanlılıkla geliştirir. Tüm yaptığı, gündelik yaşamından söz etmektir. "Yaşamakta olduğum Hudson Caddesinin kaldırımları, her gün anlaşılması güç bir kaldırım balesine sahne olur." Devam ederek bu kaldırımın yaşamının yirmi dört saatini ve elbette kendisinin bu kaldırımdaki yaşamını anlatır. Jacobs'un yazı biçemi sıklıkla çok yalın, neredeyse sanattan yoksun bir görünüm sunar. Oysa gerçekte, modern sanatın yeni bir tarzı içinde çalışmaktadır: Kentsel montaj. Yirmi dört saatlik yaşam döngüsü boyunca ilerlerken, bir tür *déja vu* (ben bunu daha önce yaşamıştım) duygusuna kapılırız. Daha önce başka bir yerde daha karşılaşmamış mıydık bununla? Evet, eğer Gogol'ün "Nevsky Bulvarı", Joyce'un *Ulysses*, Walter Ruttmann'ın *Berlin, Symphony of a Great City*, Dziga Vertov'un *Man With the Movie Camera*, Dylan Thomas'ın *Under Milk Wood* adlı yapıtlarını okuduysak, karşılaşmışızdır. Nitekim bu geleneği ne denli iyi biliyorsak, Jacobs'un ne yaptığını anlamamız da o kadar kolay olacaktır.

---

11 *The Death and Life of Great American Cities* (Random House and Vintage, 1961). İzleyen pasajlar 50-54. sayfalardan alınmıştır. Jacobs'un görüşüne ilişkin ilginç eleştirel tartışmalar için bkz., örneğin, Herbert Gans, "City Planning and Urban Realities", *Commentary*, Şubat 1962; Lewis Mumford, "Mother Jakobs' Home Remedies For Urban Cancer", *The New Yorker*, 1 Aralık 1962, *The Urban Prospect* (Harcourt, 1966)'te yeniden basıldı; ve Roger Starr, *The Living End: The City and Its Critics* (Coward-McCann, 1966)

Jacobs, montajına sabahın erken saatleriyle başlar: Çöp kutusunu boşaltmak ve lise öğrencilerinin okula giderken yerlere attıkları şeker ambalajlarını süpürmek için caddeye iner. Bundan ayinsel bir haz duyar ve yerleri süpürürken, "Sabahın başka ayinlerini seyrederim: Bay Halpert, çamaşırhanenin bir kiler kapısına bağlı olan el arabasının kilidini açar. Joe Cornacchia'nın damadı, boş kasaları şarküteriden dışarı atar. Berber, portatif sandalyesini kaldırıma taşır. Bay Goldstein, nalbur dükkânının açık olduğunu bildiren kablo bobinlerini ayarlamaktadır. Aile apartmanı yöneticisinin karısı, üç yaşındaki ufaklığın eline bir oyuncak mandolin tutuşturup verandaya bırakır. Ufaklık buradan annesinin bilmediği İngilizceyi öğrenecektir."

Bu tanıdık ve dost yüzlerin yanı sıra yüzlerce yabancı da caddeden geçmektedir: Bebek arabalarıyla geçen evhanımları, dedikodu yapan ve saç modellerini karşılaştıran delikanlılar, genç kızlar, genç sekreterler ve orta yaşlı, işe gitmekte olan zarif çiftler, gece vardiyasından dönen ve köşedeki barda mola veren işçiler... Jacobs, hepsi hakkında da uzun düşüncelere dalar ve hepsinden de hoşlanır: Baudelaire'nin "evrensel paylaşım" dediği bir şeyi yaşamaktadır. "Birçok insanla hamama girmeyi bilen" insanların yaşayabileceği bir şeydir bu ancak.

Yavaş yavaş bir an önce işe koşmanın vakti gelir "ve Bay Lofaro'yla törensel bir havada vedalaşırız. Lofaro kısa boylu, şişmanca bir adamdır. Beyaz önlüğüyle meyve satar. Dükkânının kapısının dışında, caddeye yakın bir yerde durur; kollarını birbirine kenetlemiştir, bacakları dimdiktir. Yeryüzü kadar katı bakışları vardır. Birbirimize hafifçe başımızı sallarız. İkimiz de hızla caddeye şöyle bir göz atarız. Sonra birbirimize bakıp gülümseriz. On yılı aşkın bir süredir her sabah aynı şeyi yaparız ve bunun anlamını ikimiz de biliriz: Her şey yolunda..." Jacobs bizi gün ve gece boyunca sürükleyip götü-

rür. Çocuklar okuldan, yetişkinler işten döner. Akıl almaz ölçüde çok kahramanı sahneye çıkarır: İşadamları, liman işçileri, genç ve yaşlı bohemler, orada burada yalnız insanlar... Yeter ki ekmek parası, içki ya da oyun, seks ya da aşk uğruna caddeden geçsinler.

Yavaş yavaş caaddenin yaşamı arka plana geçer, ama asla sona ermez. "Derin gecenin balesini ve mevsimlerini nereden mi biliyorum? Gecenin ortasında bebeğe bakmak için uyanıyorum; karanlıkta öylece durup gölgelere bakıyorum, kaldırımdan gelen sesleri dinliyorum." Kulağı bu seslere duyarlıdır. "Bazen keskinlik ve öfke, bazen üzgün, ama çok üzgün iç çekişleri... sabaha karşı üçte şarkılar, çok güzel şarkılar." Dışarıda bir de gayda sesi mi var? Ya gaydacı nerelidir? Ve nereye gitmektedir? Bunu asla bilemez. Ama cadde yaşamının alabildiğine zengin olduğunu bilir. Kimsenin aklının alamayacağı denli zengin ve işte bunu bilmesidir ki, iyi bir uyku çekmesini sağlar.

Göstermeye çalıştığım gibi, kentsel canlılığın, yaşamın farklılığı ve dopdoluluğunun kutsanması, modern kültürün en eski konularından birini oluşturur. Haussmann ve Baudelaire çağından günümüze bu kentsel romans, sokak tarafında belirginlik kazanmaktadır. Bu romans, modern yaşamın ilk simgelerinden birisi olmuştur. Küçük kasabaların "Ana Cadde"lerinden büyük kentlerin "Büyük Beyaz Yol" ve "Düş Cadde"lerine sokaklar, modern maddi ve manevi güçlerin karşılaştığı, çatıştığı, birbirine karıştığı, nihai anlam ve yazgılarını ortaya koymaya çalıştığı bir bütünün aracılığını üstlenmiştir. Joyce'un kahramanı Stephen Dedalus, vecizli bir dille Tanrının dışarıda, "sokaktaki haykırışta" olduğunu söylerken kafasındaki işte budur.

Bununla birlikte Birinci Dünya Savaşı sonrası mimari ve kent mimarisinde "çağdaş akım"ın kurucuları, modern romansa karşı radikal bir tutum geliştirmiştir. Le Corbusier'nin

savaş sloganının ardından yürüdüler: "Sokağı yoketmeliyiz!" İkinci Dünya Savaşının ardından başlayan muazzam yeniden inşa ve gelişme dalgasıyla zafere ulaşan onların tasavvuruydu. Yirmi yıl boyunca her yerde cadde ve sokaklar ya pasif bir şekilde ortadan kaldırıldı, ya da Bronx'ta olduğu gibi yıkıldı. Para ve enerji, yeni yapılan otoyollara, muazzam sanayi parklarına, alış veriş merkezlerine, yeni otoyolların etrafında oluşan, sırf yatmak için kullanılan banliyölere akıtıldı. Kısacası, daima dinamik ve ilerici bir modernizmin ifadesi olan cadde ve sokaklar, tek bir kuşak içinde donuk, düzensiz, dökünтü halinde, durağan, yıpranmış, eskimiş olan her şeyin simgesi haline gelivermişti. Bu ironiktir, çünkü modernliğin dinamizm ve ilerleme anlayışının geride bırakmak istediği, tam da bunlardı.*

Jacobs'un yapıtının radikal yönü ve özgünlüğü bu bağlamda ortaya çıkar. "Eski kentin ilk bakıştaki düzensizliğinin ardında," der (burada "eski" 19. yüzyıl modernliği anlamına gelir; yani hâlâ Haussmann çağının kentidir):

> Eski kentin ilk bakıştaki düzensizliğinin ardında caddenin güvenliğini ve kentin özgürlüğünü sağlayan muhteşem bir düzen vardır. Bu karmaşık bir düzendir. Özü, anlaşılması güç bir kaldırım kullanımıdır. Bu, beraberinde sürekli olarak birbirini takibeden gözleri getirir. Bu düzen, tümüyle hareket ve değişim üzerine

(*) New York'ta bu ironi, çok daha özel bir anlam taşıdı. Çağdaş kentin romans ve umutlarını Al Smith kadar canlandıran bir Amerikalı politikacı daha olmamıştır. Al Smith, 1928 başkanlık kampanyasında popüler bir şarkıyı kullanmıştı: "Doğu Yakası, Batı Yakası. Her şey kentin etrafında döner. ... New York'un kaldırımlarındaki muhteşem ışıklarda yürüyeceğiz." Ancak Robert Moses'i, yani o kaldırımları en çok mahveden adamı atayan ve kararlı bir şekilde destekleyen de Al Smith olmuştu. 1928 seçiminin sonuçları, Amerikalıların New York kaldırımlarını kabul etmeye hazır olmadığını göstermişti. Öbür yandan sonradan anlaşılacağı gibi Amerika, "New York otoyollarına" kavuşmaktan ve otoyol örneğinde biçimlendirilmekten çok memnun oldu.

kuruludur. Her ne kadar bu sanat değil, yaşamın ta kendisiyse de, buna kentin sanatsal biçimi diyebilir ve dansa benzetebiliriz.

Dolayısıyla bu "eski" çevreyi canlı tutabilmek için elimizden geleni yapmalıyız. Çünkü bu eski çevre, modern deneyim ve değerleri beslemek açısından benzersiz bir yeteneğe sahiptir: Kentin özgürlüğü, sürekli bir hareket ve değişim ortamında varolan bir düzen; göze çarpmayan, ama yoğun ve karmaşık bir yüz yüze iletişim ve paylaşım, ya da Baudelaire'nin deyimiyle bir gözler ailesi... Jacobs'un demek istediği şudur: Çağdaş akım denilen şey, milyarlarca dolara patlayan "kent yenileme" projelerini esinledi. Ancak bunun sonucu, modern değerlerin yaşama geçirilebileceği tek çevreyi yoketmek oldu. Pratik açıdan tüm bunlara koşut başka bir çıkarsama da, ilk bakışta ne denli paradoks gibi görünse de, aslında son derece anlaşılır bir şeydi: Kent yaşamında modernlik uğruna yapılması gereken, eskiyi korumak ve yeniye direnmektir. Bu diyalektikle birlikte modernizm, yeni bir karmaşıklık ve derinlik daha kazanır.

The Death and Life of Great American Cities adlı kitabı bugün okumak, modernizmin önümüzdeki yıllarda nereye gideceğine ilişkin birçok akla yakın kehanet ve korkuyu keşfetmemizi sağlayacaktır. Kitap ilk piyasaya çıktığında bu temalar genellikle sezilmemişti. Aslında Jacobs'un da bunların farkında olmaması muhtemeldir. Ama yine de bu temalar, kitapta okuru bekler. Jacobs, cadde yaşamının sallantılı akışkanlığının bir simgesi olarak dansı seçer: "Buna, ... kent yaşamının sanatsal biçimi diyebilir ve dansa benzetebiliriz"; özellikle "anlaşılması güç bir baleye; dansçı birey ve topluluklar özgül rollere sahiptir, bu roller mucizevi bir şekilde birbirini pekiştirir ve düzenli bir bütün oluşturur." Aslında bu imaj ciddi ölçüde yanıltıcıdır: Bu dans türünün gerektirdiği seç-

kinlere özgü disiplinli eğitim yılları, kesin yapı ve hareket teknikleri, anlaşılması güç koreografisiyle Jacobsvâri caddenin kendiliğindenliği, açıklığı ve demokratik duyguları arasında dünyalar vardır.

Bununla birlikte, her ne kadar Jacobs caddenin yaşamını dansa özümlemiş olsa da, modern dansın yaşamı da caddeyi özümlemek için mücadele etmektedir. Bu ironik bir durumdur. 1960'lardan 1970'li yıllara değin Merce Cunningham ve Twyla Tharp gibi o dönemin genç koreografları yla Büyük Birlik'in üyeleri, yapıtlarını dans-olmayan (ya da daha sonraki adıyla "karşı dans") hareket ve örüntüleri etrafında kurdular. Rastgelelik ve şans, sıklıkla koreografinin bir parçası haline getirildi. Öyle ki dansçılar, başlangıçta dansın nasıl bir sona doğru evrileceğini bilmeyecekti. Zaman zaman müzik devreden çıkarıldı ve yerini suskunluğa bıraktı; radyo sesleri ve rastgele sokak gürültüleri dansa katıldı. Bulunan nesneler, hatta kimi zaman bulunan özneler de sahnede merkezi roller oynadılar. Örneğin Twyla Tharp, zemini dolduran dansçılarıyla karşıtlık kursun diye bir sokak graffiticileri grubunu, duvarları doldurmak üzere sahneye çıkardı. Bazen dansçılar doğrudan doğruya New York sokaklarına, köprü ve çatılara çıkıyordu; orada ne varsa, kim varsa, kendiliğinden bir tarzda onlarla karşılıklı dans ediyordu.

Dansın ve caddenin yaşamı arasında kurulan bu yeni yakınlık, 1960'lı yıllarda hemen hemen Amerikan sanatının her türünde yaşanan büyük altüst oluşların sadece bir yönüydü. Aşağı Doğu Yakasında, (Jacobs'un bilmediği anlaşılan bu yer yaşadığı mahallenin karşı yakasındadır), Jacobs'un kitabını bitirdiği sırada yaratıcı bir düşgücüne ve serüvenci bir ruha sahip sanatçılar, yeni bir sanat yaratma yolundaydı. Allen Kaprow'un daha 1958'de söylediği gibi bu sanat, "gündelik yaşamın mekân ve nesneleriyle, ya bedenlerimiz, giysilerimiz, odalarımız ya da, eğer gerekirse, 42.

Caddenin muazzam genişliğiyle uğraşan, hatta gözü kamaşan" bir sanat olacaktı.[12] Kaprow, Jim Dine, Robert Whitman, Red Grooms, George Segal, Claes Oldenburg ve başkaları, salt derine işleyen 1950'lerin soyut dışavurumculuğundan değil, genelde resmin düzlüğünden ve kapalılığından uzaklaşıyordu.

Deneye giriştikleri sanat biçimlerinin çeşitliliği, gözkamaştırıcıdır: Sanat dışı malzemeyi, hurda, döküntü, sokakta bulunan nesneleri içine kattıkları ve dönüştürdükleri biçimler; resim, mimari ve heykeli –hatta bazen tiyatro ve dansı– bir araya getiren, gerçek yaşamın (genellikle dışavurumcu bir şekilde) çarpıtılmış ama hâlâ tanınabilen temsillerini yaratan ve sokağın kendiliğinden, açık yaşamını sanata dahil etmek ve zenginleştirmek üzere eyleme girişmek için stüdyo ve galerilerden fırlayıp sokağa dökülen "happenings" deneyleri... Groom'un 1959'daki *Burning Building* (Yanan Bina, ki 1970'lerin ortalarında yaptığı hayranlık verici yapıtı *Ruckus Manhattan*'ın [Karışık Manhattan] öncülüdür) ve Oldenburg'un 1960'da yaptığı *The Street: A Metamorphic Mural* (uzun zaman önce parçalandıysa da filmi korunmuştur) adlı yapıtları, o canlı günlerin en coşku verici yapıtları arasındaydı. Oldenburg, *The Street*'e yazdığı bir notta, bu sanata özgü tatlı sert bir ironiyle şöyle der: "Kent, görülmeye değer bir manzaradır – kentte yaşıyorsanız kahredici bir gereklilik bu." Kentte yaşamaktan haz duyma arayışı, onu kendine özgü bir yöne sürükledi: "Çöpün derinliği ve güzelliği vardır. Ateşin dumanını ve yakıcılığını severim." "Kent pisliğini, ilan panolarının şerrini, bulaşıcı başarı hastalığını, popüler kültürü" kucaklıyordu.

Oldenburg'a göre işin özü, "güzelliği, bulamayacağınız bir

12 Zikreden Barbara Rose, *Claes Oldenburg* (MOMA/New York Graphic Society, 1970), 25, 33.

yerde aramaktaydı."[13] İşte bu son söz, Marx ve Engels'in, Dickens ve Dostoyevski'nin, Baudelaire ve Corbet'nin zamanından beri modernizmin zorunlu bir buyruğu olagelmiştir. Bu buyruk, 1960'ların New York'unda özel bir titreşim kazanmıştır. Çünkü daha önce modernist kuşakları esinleyen, fizik ve fizikötesi anlamda yayılmacı bir niteliği olan "İmparatorluk Kenti"nden farklı olarak New York, tüm yönleriyle yozlaşmaya başlamış bir kentti. Ama tam da kentte, özellikle daha "çağdaş" banliyö ve Sunbelt rakipleriyle karşılaştırıldığında, geri çekilmeye başlamış ve arkaik bir görünüm veren bu dönüşüm, modern sanatın yeni ortaya çıkmaya başlayan kurucuları açısından özel bir tad ve çekicilik kazandırmıştı.

Oldenburg, 1961'de şöyle diyordu: "Bir müzede kıçının üstünde oturmaktan başka bir şey yapan, siyasal-erotik-mistik bir sanattan yanayım. Kendini gündelik yaşamın pisliğine bulayan, ama sonunda bunların üstüne çıkmayı bilen bir sanattan yanayım. Size saatin kaç olduğunu, aradığınız sokağın nerede olduğunu söyleyen bir sanattan yanayım. Yaşlı bayanların karşıdan karşıya geçmesine yardım eden bir sanattan yanayım."[14] Muazzam çeşitlilikte sanat türlerinin sokak *hakkında*, bazen de doğrudan *sokakta* olduğu 1960'lar modernizminin başkalaşımları hakkında dikkat çekici bir kehanet... Görsel sanatlar alanında Oldenburg, Segal, Grooms ve başkalarından söz ettim. 1960'ların sonlarında Robert Crumb da onlara katılacaktı.

Bu arada Jean-Luc Godard, *Breathless, Vivre sa Vie, Une Femme Est Une Femme* adlı yapıtlarında Paris sokağını etkin ve merkezi bir kahraman haline getirdi. Paris sokaklarının

---

13 *The Street* sergisine not, zikreden Rose, 46.

14 "Environments, Situations, Spaces" sergisi kataloğundaki açıklama, 1961, zikreden Rose, s. 190-91. Whitman ile dada arasında harika bir karışım yaratan bu açıklama Russel ve Gablik'in *Pop Art Redefined* kitabında yeniden yayımlanmıştır, s. 97-99.

tereddütlü ışıklarını, dişli ya da akışkan ritmini, herkesi şaşkınlığa düşüren bir tarzda kavradı. Godard, böylece sinema sanatına tümüyle yeni bir boyut getirdi. Robert Lowell, Adrienne Rich, Paul Blackburn, John Hollander, James Merrill, Galway Kinnell gibi farklı şairler, kent sokaklarını, özellikle New York caddelerini imgesel manzaralarının ortasına yerleştirdiler: Gerçekten de, sokakların siyaset sahnesinde patlak vermezden hemen önce, hayati bir anda Amerikan şiirinde patlak verdiğini söylemek mümkündür.

Sokak ve caddeler, 1960'ların giderek daha ciddi ve ustalıklı bir hal alan popüler müziğinde de yaşamsal önemde dramatik ve simgesel roller oynadı: Bob Dylan ("Talkin' World War Three Blues" ve "Desolation Row"da nükleer bir savaştan sonra 42. Cadde), Paul Simon ("Stories of the Street"), Peter Townshend, Ray Davies, Jim Morrison, Lou Reed, Laura Nyro, Motown yazarlarının çoğu, Sly Stone ve başkaları...

Bu arada birçok sahne sanatçısı da sokaklara taşarak oyunlarını sergiledi, her türden müziği seslendirdi ve dans etti; "happening"ler, çevreler ve duvar resimleri sergiledi; sokakları "siyasal-erotik-mistik" imge ve seslere doyurdu; kendilerini "gündelik yaşamın pisliğine buladı" ve en azından bazen üste çıkmayı başardı. Ama kimi zaman da kendilerini ve yolun açık olduğu herkesi gizemlileştirdi. Böylece modernizm, modern çevreyle, modernleşme sürecinin yarattığı dünyayla yüzyıllık diyaloğuna geri dönmüştü.*

(*) 1950'lerin modernizminde eksik olan, sokağın 1960'lar modernizminin etkin bir bileşeni olduğu savı, tüm iletişim alanları için geçerli değildir. Issız 1950'lerde bile fotoğraf sanatı, başlangıcından beri olduğu gibi yine kendini sokaklardan beslemeyi sürdürdü. (Robert Frank ve William Klein'in sahneye ilk çıkışlarını da kaydetmek gerekir.) Amerikan kurgu yazınında ikinci en iyi sokak sahnesi de, yine 1950'lerde yazılmıştır – her ne kadar 1930'lar hakkında olsa da... Sözkonusu roman, Ralph Ellison'un *Invisible Man* adlı yapıtıdır; 1935 Harlem Ayaklanması öncesinde ve ayaklanma sırasında 125. Caddeyi konu edinir. En iyi sahneler, 1930'larda yazılmıştır: Henry Roth'un *Call It Sleep* adlı romanı, nehre doğ-

Gelişmekte olan Yeni Sol, bu diyalogdan çok şey öğrenmiş ve sonunda ona önemli katkılarda bulunmuştur. 1960'ların o büyük gösteri ve mücadelelerinin büyük çoğunluğu, dikkate değer kinetik ve çevre sanatı yapıtlarıydı; bunların yaratılışında milyonlarca adsız insan görev almıştı.

Buna sık sık işaret edilmiştir. Ama burada ve başka yerlerde sanatçıların dünyanın ilk ve adı kabul görmemiş yasa koyucuları olduğuna da işaret etmek gerekir.

Sanatçı inisiyatifi, eskimiş, gözden düşmüş ve çürüyen yerlerin dikkat çekici kamu alanlarına dönüşebileceğini ve dönüştürülebileceğini; 20. yüzyıl trafiği açısından son derece verimsiz olan 19. yüzyıl Amerikan caddelerinin, 20. yüzyıl kalp ve zihinlerinin hareket etmesi açısından ideal araçlar haline gelebileceğini gösterdi. Bu modernizm, on yıl içinde giderek daha da yıpranan ve tehlikeli bir hale gelen kamu yaşamına özel bir zenginlik ve hareketlilik kazandırdı.

Daha sonraları benim kuşağımın radikalleri, asker taşıyan trenlerin önünde oturmaya, yüzlerce kent salonunda ve resim tahtalarının başında işi durdurmaya, dağılıp Borsa Binasının merdivenlerinde para yakmaya, Pentagon'u ayağa kaldırmaya, trafiğin en yoğun saatlerinde umarsız savaş ağıtları yakmaya, bomba üreten şirketin Park Avenue'deki merkezine bomba süsü verilmiş pankartlar asmaya, daha pek çok parlak ve aptalca şeyler yapmaya başladı. O zaman biliyorduk ki, kuşağımızın modern sanatçılarının deneyleriydi bize yol gösteren. Bize, kadim Atina ve Kudüs'ten bu yana kentin en otantik varoluş nedeni olan kamusal diyaloğu yeniden ya-

---

ru uzanan Doğu Yakası 6. Caddeyi anlatır. Öte yandan Ginsberg'in "Kaddish" ve O'Hara'nın "The Day Lady Died" adlı şiirleri, geçiş noktasını oluşturan 1959'da yazılmıştır. Burada sokak, Frank O'Hara ve Allen Ginsberg'in oldukça farklı duyarlılıklarında canlı bir mevcudiyet sergiler. Bu gibi istisnalar kaydedilmelidir; ancak bunların benim büyük bir değişiklik yaşandığı yönündeki savımı yadsıdığı kanısında değilim.

ratmanın yolunu göstermişlerdi. Dolayısıyla 1960'ların modernizmi, yıkıntı alanına dönmüş ve bir yana atılmış olan kenti yenilemekteydi. Kent kendi kendini yenilerken bile...

Jacobs'un kitabında o zamanlar kimsenin farketmediği başka bir tema daha vardır; bu da düğümsel önemde ve peygamberce bir konudur. *The Death and the Life of Great American Cities*, Jane Addams'dan beri kente ilişkin tümüyle eklemlenmiş ilk kadın görüş açısını sunar. Bir anlamda Jacobs'un bakış açısı daha kadıncadır üstelik: Jacobs, yoğun bir biçimde yaşanmış bir evcil yaşama dayanmaktadır. Addams, bunu ancak ikinci elden bilir. Jacobs, yaşadığı mahallenin 24 saatlik ayrıntılarını bilir. Çünkü tüm gün oralardadır. Bu açıdan çoğu kadınla, özellikle anne olanlarla ortak bir olağan deneyimi paylaşır. Oysa çoğu erkek, işsiz kalmaları dışında böyle bir deneyim yaşamaz. Jacobs, tüm dükkân sahiplerini, muazzam gayrı resmi toplumsal ağlarını iyi bilir. Çünkü ev işlerini yürütmek, onun sorumluluğudur. Kaldırımların ekolojik ve fenomenolojik yönlerini, esrarengiz bir sadakat ve duyarlılıkla resimler. Çünkü yıllarca bu belalı sularda çocuklara (önce bebek arabasında, sonra kaykay ve bisiklet üstünde) kılavuzluk yapmış, bir yandan da ağır alış veriş filelerini dengelemeye çalışmış, komşularla konuşmuş ve kendi yaşamını düzenlemeye çabalamıştır. Jacobs'un entelektüel otoritesi, büyük ölçüde gündelik yaşamın yapı ve süreçlerini mükemmelen kavramış olmasından kaynaklanır. Okurlarına şu duyguyu verir: Kadınlar kentte yaşamayı, kentleri planlayan ve inşa eden erkeklerden çok daha iyi bilir. Hem de sokak sokak, gün be gün...*

Jacobs, "feminizm" ya da "kadın hakları" gibi kavramları asla kullanmaz. 1960'da o günkü kaygılara bunlardan daha

(*) Öykülerini aynı mahallede yazan Grace Paley ve okyanusun öbür tarafında Doris Lessing'in kent kurguları, Jacobs'la aynı dönemde yazılıyordu. Bu öykü ve romanlar da içerik ve zenginlik açısından Jacobs'unkine benzer.

uzak kalan pek az sözcük vardı. Bununla birlikte yaşamsal bir kamu sorununu kadın bakış açısından açımlamakla, bu bakış açısını zengin, karmaşık, keskin ve zorlayıcı bir hale getirmekle 1960'ların sonlarında patlak veren muazzam feminist enerji dalgasının yolunu açmış oluyordu. 1970'lerin feministleri, kadınların çağlar boyunca yarattığı ve ayakta tuttuğu, "tarihin gözünden uzak" ev yaşamı dünyalarının onurunu iade etmek için uğraşmak zorunda kalacaktı. Kadına özgü dekoratif biçimlerin, kumaş, örtü ve odaların çoğunun salt kendi başına estetik bir değeri olmadığını, aynı zamanda modern sanatı zenginleştirecek ve derinleştirecek bir güce de sahip olduğunu savunacaklardı. Jacobs'la, sevgi dolu; evcimen ve dinamik bir kadın olan bu modern yazarla kişisel olarak tanışan herkes için bu olasılık hemen anlamlı gelecektir. Jacobs, böylece salt feminizmin canlanmasını beslemedi. Aynı zamanda erkeklerin şunu fark etmesini de sağladı: Evet, kent ve paylaştığımız yaşam konusunda kadınlardan öğreneceğimiz bir şeyler var ve bugüne değin onları dinlememekle yalnızca kendi yaşamımızı değil, onlarınkini de yoksullaştırdık.

Jacobs'un düşünce ve eylemi, büyük bir yeni topluluk eylemciliği dalgasını ve siyasal yaşamın her alanında ortaya çıkan eylemcileri haber veriyordu. Bu eylemcilerin çoğu sıklıkla kadın ve annelerden oluşuyordu. Jacobs ve bu eylemciler, Jacobs'un adam akıllı katkıda bulunduğu yeni bir dili özümledi: Aile ve komşuluğun kutsanması ve yaşamlarını parçalayabilecek dış güçlere karşı korunması. Ama bu yeni eylemcilerin bazı eylemleri, paylaşılan bir dil ve heyecanlı bir ses tonunun, modern yaşamın ne olduğu ve nasıl olabileceği konusunda kökten karşıtlıkları gizleyebileceğini akla getiriyor. *The Death and Life of Great American Cities*'i dikkatle okuyan biri, Jacobs'un aile ve mahalleyi özgül bir modernist dille kutsadığını fark edebilir: Jacobs'un ideal sokağı, yolu oraya düşmüş ya-

bancılarla, farklı sınıflardan, etnik topluluklardan, yaş, inanç ve yaşam tarzı gruplarından insanlarla doludur. Jacobs'un ideal ailesinde kadınlar dışarıda çalışır, erkekler zamanlarının çoğunu evde geçirir; anne ve baba eve yakın, kolay işletilen, küçük birimlerde çalışır. Böylece çocuklar, iki cinsiyetin de yeri olan, çalışmanın gündelik yaşamda merkezi bir rol oynadığı bir dünya içinde büyür ve bu dünyayı keşfeder.

Jacobs'un sokağı ve ailesi, bütün olarak modern dünyanın tüm çeşitliliğini ve dopdoluluğunu içeren mikrokozmoslardır. Ancak ilk bakışta Jacobs'la aynı dili konuşan çoğu insan için aile ve yerel yaşam birimi, kökten bir karşı modernliğin simgeleri haline gelir: Tüm ırksal azınlıklar, cinsel ve ideolojik sapkınlar, tartışmalı kitap ve filmler, azınlıkların müzik ve giyim tarzları, mahallenin bütüncüllüğü adına dışarıda tutulmalıdır. Kadının iktisadi, cinsel ve siyasal özgürlüğü, aile adına ezilmeli; kadın, tam anlamıyla 24 saat boyunca sokaktaki yerine hapsedilmelidir. Yeni Sağın ideolojisi budur. Yeni Sağ içe dönük, çelişkili, ama muazzam güce sahip bir akımdır; modernlik kadar eskidir. İnsanları yaşam, özgürlük ve herkesin mutluluğuna ilişkin modern tasarımlara karşı ayağa kaldırmak için, her türlü modern yayın ve kitle seferberliği tekniğini kullanır.

Burada konumuzla ilişkili ve rahatsız edici olan, Yeni Sağ ideologlarının zaman zaman Jacobs'u büyük azizleri gibi göstermeleridir. Bu bağlantı tümüyle aldatmaya mı yöneliktir? Yoksa Jacobs'ta bu kötüye kullanımı haklı kılan bir açıklık var mıdır? Bana öyle geliyor ki Jacobs'un modernist metninin altında antimodernist bir altmetin yatmaktadır.

Benliğin güvenli bir şekilde sığınabileceği bir aile ve mahalle nostaljisi, *ein'feste Burg*, derinlerde anafor yapmaktadır: Tüm modern kadın ve erkeklerin kapıldığı tehlikeli özgürlük ve belirsizlik akımlarına karşı katı bir sığınak... Rousseau ve Wordsworth'ten D.H. Lawrence ve Simone Weil'e değin pek

çok modernist gibi Jacobs da bir alacakaranlık kuşağında hareket eder. Burada en zengin ve karmaşık modernizmle modernist antimodernizm arasındaki çizgi, alabildiğine ince ve kaygandır. Neredeyse hiçbir çizgi kalmamıştır.

Jacobs'un bakış açısı, bir zorluğu daha beraberinde taşır. Bazen bakış açısı, olumlu anlamda pastoral bir görünüm sergiler. Örneğin canlı, dükkân ve evlerin harmanlandığı, kaldırımların sürekli bir hareketlilik içinde olduğu, sokaklarla caddelerin ev ve dükkânlardan kolayca gözlenebileceği bir mahallede hiçbir suç olmayacağını ısrarla söyler. Bunu okurken insan, Jacobs'un nasıl bir gezegen tahayyül ettiğini düşünmeden edemez. Ama yaşadığı mahalle hakkındaki tasavvura biraz daha dikkatle baktığımızda, sorunu görüveririz. Mahallesindeki insan repertuarı, bir WPA duvar resminin ya da Hollywood filmlerindeki İkinci Dünya Savaşı Amerikan uçakları tayfalarının hâlesine sahiptir: Her ırk, inanç ve renkten insanlar, bizim için Amerika'nın hürriyetini korumaktadır. Yoklama listesini duyar gibi oluruz: "Holmstrom... O'Leary... Scagliano... Levy... Washington..." Ama sorun işte burada: Jacobs'un savaş uçağında hiçbir "Washington"a, başka bir deyişle mahallesinde hiçbir zenciye yer yoktur. Jacobs'un mahalle tasavvurunu pastoral kılan budur. Onunki, siyahlar oraya taşınmadan önceki kenttir. Onun dünyası, en altta işçi sınıfına mensup beyazlardan en üstte serbest meslek sahibi, orta sınıf beyazlara kadardır. Bunun üstünde ne başka biri, ne de başka bir şey vardır. Asıl büyük sorun, daha aşağıda hiç kimsenin ve hiçbir şeyin olmayışındadır. Jacobs'un gözler ailesinde üvey çocuklara yer yoktur örneğin.

Oysa 1960'lı yıllarda milyonlarca siyah ve İspanyol kökenli, Amerikan kentlerinde bir araya geliyordu. Tam da aradıkları işler ve daha önceki yoksul göçmenleri bekleyen fırsatlar oradan kaçar ya da ortadan kalkarken... (New York'ta bir zamanlar kentin en geniş istihdam alanı olan Brooklyn Donan-

ma Tersanesinin kapanması, bunun bir işaretiydi.) Çoğunu bekleyen umarsızca yoksul, sürekli işsiz bir yaşamdı. Bir zamanlar ırksal ve iktisadi açıdan parya konumunda olan bu insanlar, şimdi hiçbir umudu kalmamış muazzam bir lumpenproletarya haline gelmişti. Bu koşullarda öfke, umarsızlık ve şiddetin veba gibi yayıldığı su götürmez bir gerçektir. Dolayısıyla Amerika'nın her yerinde eskiden istikrar içinde yaşayan yüzlerce mahalle tümüyle dağıldı, bütünlüğünü yitirdi. Jacobs'un yaşadığı West Village gibi birçok mahalle, nispeten aynı kaldı. Hatta bir kısım siyah ve Hispanikleri gözler ailesine kattı. Ancak 1960'ların sonlarına gelindiğinde, Amerikan kent yaşamını mahveden sınıf ve ırk farklarına dayanan kutupsallaşmalar arasında hiçbir mahallenin, en yaşam dolu ve sağlıklı olanlarının bile suç, rastgele şiddet, derinlere işleyen öfke ve korkudan uzak olamayacağı açıktır. Jacobs'un gece yarıları sokaktan gelen seslerin iyi niyetliliğine duyduğu iman, olsa olsa bir düştür.

Jacobs'un bakış açısının Bronx yaşamına tuttuğu ışık nedir? Jacobs mahalle yaşamının bazı gölgelerini gözden kaçırıyor olsa da, bu yaşamın saçtığı ışıkları muhteşem bir şekilde kavramaktadır. Bu, sınıfsal ve etnik çatışmaların karmaşıklaştırabileceği, ancak yıkamayacağı bir iç ve dış ışınımdır. Jacobs'la birlikte Hudson Caddesinden geçen herhangi bir Bronx çocuğu, bize ait olan pek çok sokağı tanıyacak ve yasını tutacaktır. Algılarımızı bu sokakların bakışlarına, seslerine ve kokularına nasıl ayarladığımızı anımsar ve bu sokaklarda bir uyum duygusuna kapılırız. Orada çatlak seslerin de bulunduğunu, belki Jacobs'dan daha iyi bilsek de... Ama artık bu Bronx'tan, bizim Bronx'umuzdan geriye bir şey kalmamıştır ve başka hiçbir yerde kendimizi evde hissedemeyeceğimizi iyi biliriz. O eski Bronx niçin yokoldu? Yokolmak zorunda mıydı? Yokolmaması için yapabileceğimiz bir şeyler var mıydı? Jacobs'un Bronx'a yaptığı birkaç gönderme, bir Greenwich Village sakininin

züppece bilgisizliğini yansıtır. Öte yandan Jacobs'un kuramı, açıkça orta Bronx'takiler gibi sığ ama hareketli mahallelerin, kendi kendilerini ayakta tutacak ve geliştirecek iç kaynakları bulabileceği yolundadır. Bu kuramda haklılık payı var mıdır?

Robert Moses ve Ekspresyolu, burada devreye girer: Moses, potansiyel bir uzun vadeli entropiyi, ani ve amansız bir felakete dönüştürdü. Pek çok mahalleyi dışarıdan yıktı. Bu mahalleler kendi içlerinden bir yıkıma mı gideceklerdi, yoksa kendi kendilerini yenileyebilecekler miydi? Bu sonsuza değin bilinemeyecek. Ama Jacobsvâri bir bakış açısıyla çalışan Robert Caro, merkez Bronx'un iç gücünün varolduğunu kuvvetli kanıtlarla savunur. Tüm yapılması gereken, Bronx'u kendi haline bırakmaktı. Caro, *The Power Broker* adlı yapıtının her ikisi de "Bir Mil" başlığını taşıyan iki bölümünde, bizim mahalleden bir mil uzaklıkta bir mahallenin yıkımını anlatır. Bu mahallenin yaşam dolu bir manzarasını resmederek başlar. Caro'nun tablosu, Jacobs'un Hudson Caddesiyle *Damdaki Kemancı*'nın duygulu ve kendini kanıtlayan bir karışımıdır. Caro'nun kışkırtıcı gücü, Moses'i ufukta amansızca ilerlerken kapılacağımız sarsıntı ve korkuya hazırlar bizi. Sanki Bronx üzerinden geçen otoyol, bu mahallenin etrafından geçebilirmiş gibi gelir insana. Moses'in mühendisleri bile yolu değiştirmeyi uygun görmüştü. Ama o büyük adam bunu kabul edemezdi. Güç ve hilenin, entrika ve gizemlileştirmenin her türünü kullandı. Bu küçük dünyayı unufak etmeye kararlıydı; bu onun saplantısıydı. (Caro, 20 yıl sonra bir halk protesto hareketi önderinin nasıl yol değiştirdiğini sorduğunda Moses kapalı bir yanıt verir, ama şeytanca bir zevk aldığı bellidir: "Kafasına bir baltayla vurulduğunda.")[15] Otoyoldan yıldan yıla mahalleye yayılan yokedici salgını ortaya koyarken Caro'nun anlatımı akkorlaşır, amansızca yıkıcı bir

15 Zikreden Car, 876.

ton kazanır. Bu arada Moses, yeniden doğan General Sherman olup Kuzey sokaklarında bir kasırga gibi esmekte, Harlem'den Sound'a bir terör yolu döşemektedir.

Caro'nun tüm anlattıkları doğru görünüyor. Ancak gerçeğin hepsi bu kadar değildir. Kendimize sormamız gereken başka sorular da var. 1950'lerin Bronx'luları, çoğu Amerikan mahalle sakinlerinin 1960'larda kazanacağı kavramsal araçlara, sözdağarcığına, geniş kamuoyuna, yayın ve kitle seferberliği silahlarına sahip olsaydı, ne olurdu? Birkaç yıl sonra Jacobs'un aşağı Manhattan'daki mahallesinin sakinleri gibi dehşet yolunun yapımından kurtulabilseydik ne olacaktı? Kaçımız hâlâ Bronx'da yaşıyor, onun için savaşıyor ve ona özen gösteriyor olacaktık? Ne denli incitici gelse de, ben de orda olmayacaktım. Çünkü benim gençliğimin Bronx'u, modernliğin büyük sınıf atlama rüyasına kapılmış ve ondan esinlenen bir yerdi. İyi yaşamak, yukarı doğru sınıf atlamak demekti. Bu, fizik anlamda bir gerçeklik kazandı ve daha üst kesimlere taşınmak anlamına geldi. İnsanın yuvasına yakın bir yaşam sürmesi, hiç yaşamamak anlamına geliyordu. Aşağı Doğu Yakasının daha iyi bölgelerine ya da başka yerlere taşınan ana babalarımız da bizim kadar bunun doğru olduğuna inanıyordu. Tüm yürekleriyle... Onlardan ayrıldığımızda kalpleri kırılsa bile... Benim çocukluk yıllarımın Bronx'u radikallerle doluydu ve onlar bile bu rüyayı tartışmadı. Tek şikâyetleri, bu rüyanın gerçekleşmemesiydi. İnsanların yeterince hızlı, serbest ya da eşit bir şekilde daha iyi yerlere taşınamamasından yakınıyorlardı. Ama yaşama bu açıdan baktığınızda, hiçbir mahalle ya da çevre, insanının yaşamındaki bir evreden, kendinizinkinden daha yüksek uçuşlar ya da yörüngeler için bir sıçrama tahtası olmaktan öteye gidemiyor. Yahudi Bronx'un yeryüzü tanrıçası Molly Goldberg bile taşınmak zorunda kalmıştı. (Molly'nin kocasını oynayan Philip Loeb, Karaliste yüzünden yayından çıkartılıp ardından öl-

dükten sonra.) Leonard Michaels'in belirttiği gibi bizimki, "mahalle tiplerinin zihniyetiydi, olabildiğince çabuk mahallelerini terk edip cehennem olan." Dolayısıyla Amerikan rüyasını döndüren çarklara direnecek durumda değildik. Çünkü o çarkların bizi parçalayabileceğini bilsek de, bizi çekip götüren bu rüyaydı. Savaş sonrası bolluk döneminde bu tasavvurun umarsız enerjisi, hep daha yukarıya doğru ilerlemeye iten çılgın iktisadi ve psikolojk baskı her yılda bir, Bronx gibi yüzlerce mahalleyi yerle bir ediyordu. Bu kovalamacaya önderlik edecek bir Moses'in, onu hızlandıracak bir ekspresyolun olmadığı yerlerde bile...

Dolayısıyla Bronxlu bir gencin böylesine savrulup gitmeye direnmesi olanaksızdı. Bu hem içimize, hem dışımıza atılmış bir tohumdu. Ama en azından hangi yönde gideceğimizi, ne hızla ve hangi insan yazgısına göre gideceğimizi düşünebilirdik. 1967'de bir gece, akademik bir resepsiyonda yaşlı bir Bronx çocuğuyla tanışmıştım. Ünlü bir gelecekbilimci olmuş, nükleer savaş senaryoları hazırlıyordu. Vietnam'dan yeni dönmüştü ve ben savaş karşıtı harekette etkin bir yer alıyordum. Ama o anda bela istemedim ve ona Bronx'taki yıllarını sormayı yeğledim. Ona Moses'in yolunun ikimizin de çocukluk yıllarımızın geçtiği yerleri, tüm anılarımızı yerle bir edeceğini söyleyinceye değin her şey iyi gitti. Çok iyi, dedi, ne kadar çabuk olursa, o kadar iyi olur. Bana, Bronx'un yıkımı Bronx'un kendi temel ahlâki arzusudur, dedi. Bunu anlayamıyor muydum? Hangi ahlâki arzu, diye sordum. Yüzüme bakarak kahkaha attı: "Bronx'un ahlâkını soruyorsun, söyleyeyim: 'defol, saflık etme, uzaklaş!'" Yaşamımda bir kez gerçek yüzüme çarpmıştı. Amansız gerçek buydu: Ben de onun gibi Bronx'u terk etmiştim, tıpkı bize öğretildiği gibi. Ve şimdi Bronx yıkılıyorsa, bu Robert Moses'in suçu değil, bizim suçumuzdu. Bu doğruydu, ama kahkaha atmasına gerek var mıydı? Tam Vietnam'ı anlatmaya başlamıştı ki, çekip eve gittim.

Gelecekbilimcinin attığı kahkaha ağlamama neden olmuştu. Neden? Çağdaş yaşamın en amansız gerçeklerinden biri olarak beni sarsan, onu kahkahaya boğuyordu: Onun ve benim gibi insanların zihinlerindeki parçalanma, yüreklerindeki yara, bizi gitmeye zorlayan itki ve rüyalar kadar gerçek ve derindi. Onun kahkahası, resmi kültürümüzün kolaycı güvenini; yurttaşların, Amerika'nın kendi çelişkilerinden onlardan kaçmakla kurtulabileceğine duyduğu imanı taşıyordu.

Bu konu üzerinde düşünmek, benim ve arkadaşlarımın 1960'larda trafiği niçin tıkadığımızı daha açık seçik görmemizi sağladı. Kendi toplumumuzun yaralarını deşmek, onların hâlâ orada olduğunu göstermek istiyorduk. Bu yaralar mühürlenmiş, ama asla kapanmamıştı. Yayılıyor ve kangrenleşiyordu. Onlarla bir an önce yüzleşilmediği sürece, daha kötüye gidecekti. Transit yoldaki insanların parlak yaşamlarının yollardaki insanların parçalanmış, darboğazdaki yaşamları denli derin bir şekilde sakatlanmış olduğunu biliyorduk. Biliyorduk, çünkü biz de transit yolda yaşamayı öğreniyor ve hızlı yaşamayı seviyorduk. Ama bu, projemizin daha başında bu paradoksa çarptığı anlamına geliyordu. Kendi evlerimizden kaçmış olmamıza karşın başka insanların, siyahların, Hispaniklerin, yoksul beyazların, Vietnamlıların, evlerini korumak için savaşmalarına yardım ediyorduk. Köklerinden kopmanın neye benzediğini çok iyi bilen bizler, tüm dünyayı köklerinden koparır görünen bir devletin ve toplumsal sistemin önüne fırlatıyorduk kendimizi. Yolları kapatırken, kendi yolumuzu kapatmış oluyorduk. Kendi iç bölünmüşlüğümüzü kavradığımızdan beri bu bölünmüşlük, Yeni Sola derin bir ironi duygusu aşıladı. Siyasal komedi, melodram ve gerçeküstü fars ürünlerimizi bezeyen trajik bir ironi... Siyasal tiyatromuzun amacı, izleyicilerimizi kendilerinin de gelişen bir Amerikan tragedyasına katıldıklarını görmeye zorlamaktı. Hepimiz, tüm Amerikalılar, tüm çağdaşlar, heyecan verici,

ama felaketlere gebe bir yola dalıvermiştik. Birey ve topluluk olarak kendimize, kim olduğumuzu, ne olmak istediğimizi, nereye koştuğumuzu ve bunun insanî bedellerinin ne olduğunu sormak zorundaydık. Hepimizi sürükleyip götüren o trafiğin baskısı altında kimsenin bunları soracak hali yoktu. Bu yüzden trafiğin bir yerde durdurulması gerekiyordu.

1960'lar böyle geçti. Ekspresyol, son viteste daha dev boyutlara doğru büyüyor ve genişliyor; ama sokaklarda pek çok coşkulu haykırışın saldırısıyla karşılaşıyordu. Toplu bir çağrı haline gelmeye, trafiğin kalbinde patlak vermeye hazır haykırışlar. Dev makineleri durduran ya da en azından radikal bir şekilde yavaşlatan haykırışlar...

3. *1970'ler: Hepsini alıp yuvaya dönmek*

> *Ben bir yurtseverim – Brooklyn 14. Sokak yurtseveri, burada büyüdüm. Amerika Birleşik Devletleri'nin geri kalanı bir fikir, tarih ya da edebiyattır benim için. Bunun dışında yoktur...*
>
> *Rüyalarımda 14. Sokağa dönerim. Bir paranoyağın saplantılarına dönmesi gibi...*
>
> *Rüyalarımın plazması, ayrılık acısıdır. Ceset yakıldıktan sonra bile rüya yaşamaya devam eder.*
>
> Henry Miller, *Black Spring*

> *Kendi kendinizi köklerinizden tutup söküvermek; eski mahallenizde son yemeğinizi yemek...*
>
> *Avuç içinizden yapılacak işler listesini okumak; orada kırılmış yaşam çizginizin nasıl olup da yolundan şaşmadığını keşfedivermek...*
>
> Adrienne Rich, "Shouting Script"

> *Felsefe, gerçekten de sıla özlemidir. Her yerde kendini evinde hissetme dürtüsü. Öyleyse nereye gidiyoruz? Daima kendi evimize...*
>
> Novalis, *Fragments*

1960'ların çatışmalarını, karşıt modernizm tarzları arasında geçen bir mücadele bağlamında anlattım. Bunu simgesel ola-

rak "ekspresyol dünyası" ve "sokaktaki bir haykırış" arasındaki bir mücadele gibi betimledim. Sokaklarda gösteri yürüyüşlerine katılan birçoğumuz, kamyonlar ve polisler bizi bozguna uğratırken bile tüm bu mücadelelerden bir gün yeni bir sentezin doğacağı umudunu taşıdık. Kendimizi evimizde hissedeceğimiz, uyum içinde hareket edebileceğimiz yeni bir çağdaşlık tarzı... Bu umut, 1960'ların yaşamsal simgelerinden biriydi. 1960'lar sona ermezden önce bile, diyalektik bir sentez eğilimi ortada yoktu. Önümüzdeki yılların üstesinden gelmek istiyorsak, tüm bu umutları "Askıya Almak" zorunda olduğumuz besbelliydi.

Yeni Solun çöküşü, tam da böyle olmuştu: Aynı zamanda hem anayolda, hem de sokaklarda olma hünerimizi yitirmiş ve böylece 1960'ların tüm yürekli modernizmleri gibi çökümüştük. Asıl bela bundan da derindi. İnisiyatifine ve dinamizmine daima güvendiğimiz ekspresyol dünyasının da çöküşe geçtiği kısa zamanda ortaya çıktı. İkinci Dünya Savaşını izleyen bir çeyrek yüzyıl boyunca beklentilerin de ötesinde yaşanan büyük iktisadi bolluk, artık sona eriyordu. Büyük çapta hâlâ devam eden Vietnam Savaşından kaynaklanan enflasyon-teknolojik durgunluk birleşimi ve kısmen kendi spektaküler başarımıza bağladığımız dünya enerji bunalımının gelişimi çanları çalmaya başlamıştı. Ancak bu darbenin ne denli büyük olacağını 1970'lerin başında kimse öngöremiyordu.

Bolluk döneminin sonu, herkesi tehdit etmiyordu. Zengin kesimler, her zaman olduğu gibi adamakıllı korunaklı bir dünyada yaşıyordu. Ama herkes, çağdaş dünya ve sunduğu olanaklar konusundaki tasavvurlarını gözden geçirmek, yeniden biçimlendirmek zorundaydı. Genişleme ve büyüme ufukları aniden kapanmıştı. On yıllarca dünyayı sonsuza dek yaratmaya ve yeniden yaratmaya yetecek kadar ucuz ve bol enerji seller gibi akıtılmıştı. Ama çağdaş toplumlar artık kıtlaşan enerjilerini, azalan kaynaklarını koru-

mak için kullanmayı hızla öğrenmek, dünyanın altlarından kayıvermesini önlemek zorundaydı. Birinci Dünya Savaşının ardından gelen bolluk döneminde çağdaşlığın önde gelen simgesi yeşil ışıktı. İkinci Dünya Savaşı sonrası olağanüstü bolluğun temel simgesi, federal ekspresyol sistemiydi. Sürücüler, bu ekspresyol üzerinde bir kıyıdan bir kıyıya hiçbir ışığa rastlamadan gidebilirdi. Ama 1970'lerin çağdaş toplumları, hız sınırı ve dur işaretinin gölgesi altında yaşamak durumundaydı. Toplumsal hareketliliğin azaldığı bu yeni dönemde modern insanlar gitmek istedikleri yön ve uzaklık konusunda derin derin düşünmek, onları bir yerlere götürebilecek araçların peşine düşmek zorundaydı. 1970'lerin modernizmleri, henüz başlamış olan bu düşünüş ve arayış süreci içinde gelişti.

İşlerin nasıl değiştiğini gösterebilmek amacıyla kısaca 1960'larda modernizmin anlamı konusundaki tartışmalara değinmek isterim. Bu tartışmadaki ilginç başlıklardan biri, edebiyat eleştirmeni Paul de Man tarafından belki de bir anma kitabesi olarak 1969'da yazılmıştı: "Literary History and Literary Modernity" (Edebiyat Tarihi ve Yazınsal Modernlik). De Man, "modernlik tasarımının tüm gücü, daha önce gelen her şeyi silip süpürme arzusunda" yatar diyordu. De Man, modernliğin köşe taşı olarak Nietzsche tarafından *The Use and Abuse of History* (1873) adlı kitabında geliştirilen bir tasarımı kullanmıştı: İnsan, bugün herhangi bir şey başarabilmek ya da yaratabilmek için, geçmişi gönüllü olarak unutmalıdır. "Nietzsche'nin köksüz unutuş tasarımı, insanın geçmiş deneyimlerin yükünü sırtından atıp kendini eyleme fırlatırkenki körlüğü, çağdaşlığın otantik ruhunu kavrar." Bu bakış açısından, "çağdaşlık ve tarih arasında diyametrik bir karşıtlık vardır."[16] De Man, çağdaş örnekler ver-

16 *Blindness and Insight*, 147-48.

mese de, 1960'larda her türlü medya ve yazın türünde çalışan her türden modernist, bu şemaya sığdırılabilir.

Ekspresyol dünyasıyla kentleri yarıp geçen, daha önce orada varolan yaşamın tüm izlerini yıkan Robert Moses buna bir örnektir kuşkusuz. Sonra Vietnam cangıllarını yarıp geçici kent ve hava alanlarına yol açan, milyonlarca insanı, köylerini bombalayarak çağdaş dünyaya süren (Samuel Huntington'un "zorunlu çağdaşlaşma" dediği yöntem) Robert McNamara vardı. Stanley Kubrick'in 2001'inde ilkel dünyanın ortasında fışkıran dev kütük benzeri, her yerde aynı olan, tüm çevrelerde eşit ölçüde göze çarpan, modüler, cam kutularıyla tüm büyük kentleri istila edecek olan Mies van der Rohe vardı. Ama bu arada Yeni Solun 1969-70 dolaylarında hezeyanın doruğunda yaşayan kıyametsi kanadını da unutmamak gerekir. Roma'yı yıkan barbar akıncıların zaferini kutluyor, tüm duvarlara "Duvarları Yıkın" yazıyor, "Savaş Ey Halk" sloganıyla halka gidiyorlardı.

Hikâyenin hepsi bu kadarla kalmıyordu elbette. Yukarıda 1960'ların en yaratıcı modernizmlerinden bazılarının "sokaktaki haykırışlar"a, çağdaşlaşmanın muzaffer yürüyüşünün yerle bir ettiği ya da arkada bıraktığı dünya ve değer tasavvurlarına dayalı olduğunu savunmuştum. Bununla birlikte ekspresyol dünyasına meydan okuyan o sanatçı, düşünür ve eylemciler, bu dünyanın tükenmek bilmez bir enerji ve insan aklının alamayacağı bir ivmeye sahip olduğunu tartışmasız kabul ediyorlardı. Yapıt ve eylemlerini, tüm haykırışları susturmaya ve tüm sokakları çağdaş haritadan silmeye uğraşan bir tezle diyalektik bir düelloda kilitlenmiş bir antitez gibi görüyorlardı. 1960'lara tutarlılığın ve heyecanının çoğunu veren, radikal bir tarzda birbirine karşıt modernizmler arasındaki bu mücadeleydi.

1970'lerde ne olmuştu? İktisadi büyüme ve genişlemenin dev motorları sökülür, trafik duracak hale gelirken çağdaş

toplumlar geçmişlerini ezip geçecek gücü birdenbire yitirivermişti. 1960'lı yıllarda sorun, geçmişi ezip geçmenin ahlaki getirisi-götürüsü sorunuydu. Oysa 1970'lerde yanıt açıktı: Bunu yapacak olanaklara sahip değillerdi. Modernite, artık De Man'ın dediği gibi "tüm geçmiş deneyimin yükünden kurtulmuş bir eylem"e atılacak, "sonunda gerçek bir bugüne ulaşabilmek için daha önce gelen her şeyi silip süpürecek, ... yeni bir atılım yapacak" durumda değildi; bunun bedelini ödeyemezdi. 1970'lerin çağdaşları, hiç yoktan yepyeni bir dünya yaratmak amacıyla geçmişi ve bugünü yoketmenin maddi olanaklarından yoksundu. Sahip oldukları dünyayla barışık olmayı, onun üzerinde yürümeye devam etmeyi öğrenmek zorundaydılar.

Geçmiş modernizmlerin çoğu kendilerini unutuş yoluyla bulmuştu. 1970'lerin modernistleriyse kendilerini anımsayarak bulmak zorunluluğuyla karşı karşıya kaldı. Eski modernistler, yeni bir çıkış noktasına ulaşmak amacıyla geçmişi silip süpürmüştü. 1970'lerin yeni çıkış noktaları, ölmediği halde gömülmüş olan geçmiş yaşam tarzlarını yeniden kazanma çabalarında yatıyordu. Bu projenin kendisi de yeni değildi. Ancak çağdaş ekonomi ve teknolojinin dinamizminin çöküşe geçtiği yönündeki bir algının egemen olduğu bir on yılda yeni bir aciliyet kazanmıştı. Çağdaş toplumun cesur bir yeni gelecek yaratma gizil gücünü yitirmiş gibi göründüğü bir durakta modernizm, yeni yaşam kaynakları keşfetme yönünde yoğun baskılarla karşı karşıyaydı. Bunun yolu da geçmişle yaratıcı bir yüzleşme süreciydi.

Bu son bölümde, farklı iletişim araçları ve yazın türlerinde ortaya çıkan birçok yaratıcı yüzleşme deneyimini karakterize etmeye çalışacağım. Bu kez de tartışmayı simgeler etrafında yürüteceğim: Yuva ve hayalet simgeleri. 1970'lerin modernistleri, 1950 ve 1969'ların havasında çağdaş olabilmek için terk ettikleri yuva, aile ve mahallelerini bir saplantı haline

getirmişti. Son bölüme "Hepsini alıp yuvaya dönmek" başlığını seçmem bu yüzdendir.*

Bugünün modernistlerinin yöneldiği yuvalar, ekspresyoldan ya da sokaklardan çok daha kişisel ve mahrem mekânlardır. Öte yandan yuvaya bakmak, artık zaman bağlamında "geriye" bakmak anlamına gelir. Bir kez daha ekspresyol modernistlerinin ileriye doğru hareketlerinden ya da sokaklardaki modernistlerin her yöndeki serbest hareketinden kökten farklıdır bu bakış. Çocukluğumuza bakış, toplumumuzun tarihsel geçmişine bakış... Aynı zamanda modernistler, kendilerini geçmişleriyle harmanlamaya ya da birleştirmeye çalışmaz. Modernizmle duygusalcılığı birbirinden ayıran budur. Modernistlerin yapmaya çalıştığı, "hepsini toparlayıp" geçmişe götürmek, başka bir deyişle bugün geliştirdikleri benliklerini geçmişleriyle ilişkilendirmek, bu benliklerle radikal bir çatışma içine girebilecek eski babaevi tasavvur ve *değerlerini kazanmaktı. Dahası, belki de kendilerini ilk kez* yuvalarından koparıp savuran trajik mücadeleleri yeniden canlandırmaya çalışmışlardı. Başka bir deyişle modernizmin geçmişle uyum kurma girişimi, sonucu ne olursa olsun, kolay olmayacaktır. İkinci simgem, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* başlığında ima edilmiştir. Bunun anlamı şöyle özetlenebilir: Geçmişimiz, her halükârda çözülme sürecindeki bir geçmişti. Onu kavramaya, ele geçirmeye çalıştık. Ama bu

---

(*) Bu başlığı 1960'lara ait bir yapıttan ödünç aldım: Bob Dylan'ın albümü "Bringing It All Back Home", Columbia Records, 1965. Belki de Dylan'ın çalışmaları arasında en iyisi olan bu muhteşem albüm, 1960'ların ikinci yarısındaki gerçeküstü radikalizmi tamamen yansıtır. Aynı zamanda gerek albümün başlığı ve gerekse içindeki bazı şarkıların başlıkları ("Subterranean Homesick Blues" [Yeraltında Yuva Özlemi Blues], "It's Alright, Ma, I'm Only Bleeding" [Her Şey Yolunda Anne, Sadece Kanıyorum], geçmiş, anne-baba ve yuvaya yönelik yoğun bir bağlılığı ifade eder. Bu, 1960'ların kültüründe tümüyle eksik bir şeydir. Ama bir sonraki on yılda merkezi bir yer tutar. Bugün bu albüm, 1960'larla 1970'ler arasında bir diyalog gibi algılanabilir kanısındayım. Dylan'ın şarkılarıyla büyüyenler, onun da bizim gibi bu şarkılardan bir şeyler öğrenmesini umardı.

geçmiş, tabam olmayan, kaypak bir geçmiştir. Dayanacak katı bir şeyler arayışmdaydık. Sonunda hayaletlere sarılmış olduğumuzu gördük. 1970'lerin modernizmi, hayaletlerin de yer bulduğu bir modernizmdi.

1970'lerin kültüründe merkezi temalardan biri, kişisel kimliğin yaşamsal bir parçası olarak etnik hafıza ve tarihin yeniden kazanılmasıydı. Bu tema, çağdaşlık tarihinde çarpıcı bir gelişim göstermiştir. Bugünün modernistleri, dünün modernistlerinin sıklıkla yaptığı gibi artık çağdaş olmak istiyorsak Yahudi, Siyah ya da İtalyan ya da başka bir şey olmaktan vazgeçmemiz gerektiğinde ısrar etmez. Tüm toplumların bir şey öğrendiği söylenebilirse, 1970'lerin çağdaş toplumları –yalnızca bizimki değil, herkesin– etnik kimliğin çağdaş yaşamın açtığı ve herkese vaad ettiği benlik derinliği ve dopdoluluğu açısından özel bir önemi olduğunu öğrenmiştir. Bu farkına varış, Alex Haley'in *Kökler* ve bir yıl sonra Gerald Green'in *Holocaust* adlı yapıtlarının izleyicilerine yalnızca muazzam –televizyon tarihinin en büyük yapıtları– değil, ama etkin bir tutku ve içtenlikli bir hareket içeren yapıtlar getirdi. *Kökler* ve *Holocaust*'un salt Amerika'da değil, dünya çapında aldığı tepki, şunu çağrıştırır: Günümüzde insanlık hangi niteliklerden yoksun olursa olsun, olağanüstü bir *empathy* (kendini birisinin yerine koyarak anlama) kapasitesine sahiptir. Ancak ne yazık ki *Kökler* ve *Holocaust* gibi yapıtlar, *empathy*'yi gerçek bir anlayışa dönüştürecek derinlikten yoksundu. Her iki yapıt da ailevi ve etnik geçmişe dair ölçüyü kaçırarak idealize edilmiş görüntüler sundu. Tüm atalar güzel, soylu ve kahramandı. Çekilen tüm acılar, nefret ve sıkıntılar, "dışarıdaki" zalimlerden kaynaklanıyordu. Böyle bir yaklaşım, çağdaş etnik bilinçten çok, aile romansının geleneksel türüne katkıda bulunur.

Ama 1970'lerde gerçek şeylere de rastlanır. Bana göre Maxine Hong Kingston'un *Woman Warrior* adlı yapıtı, bu dö-

nemde etnik hafızanın keşfi alanında en etkileyici çalışmaydı. Kingston'a göre ailevi ve etnik geçmişin öze yönelik imgesi kökler değil, hayaletlerdir. Kitabın altbaşlığı şöyledir: "Hayaletler Arasında Bir Çocukluğun Anıları".[17] Kingston'un imgelemi Çin tarihi, folkloru, mitoloji ve batıl inançlarıyla örülüdür. Devrim öncesi Çin köy yaşamının, yani kendi anne-babasının yaşamının güzelliklerini ve bütüncüllüğünü canlı bir anlatımla sunar. Ama bu yaşamın dehşetini de hissettirir. Kitap, hamile teyzesinin linç edilmesi sahnesiyle başlar. Toplumun dayattığı zalimlikleri, bir yana atılmışlıkları, ihanet ve cinayetleri anlatır. Bir kâbus gibidir her şey. Geçmiş kurbanların hayaletleri yakasını bırakmaz. Bu geçmişi yazarak onların yüklerini paylaşır. Anne ve babasının Amerika mitini paylaşır: Hayaletler ülkesi. Aynı anda hem gerçekdışı hem de büyülü bir güce sahip birçok beyaz hayaletle doludur. Kendi anne babasının da hayalet olduğundan korkar. *Otuz yıldan sonra hâlâ bu göçmenlerin gerçek* isimlerini bilip bilmediğinden emin değildir. Dolayısıyla kendi isminden de emin olamaz bir türlü. Atalara ilişkin kâbuslar yakasını bırakmaz; uyanmanın tüm yaşamını alacağından korkar. Başkalaşarak bir hayalete dönüştüğünü görür. Hayalet, dünyada boylu boyunca yürümeyi öğrendiğinde, "hayaletçe bir şeyler yapmayı hayaletlerden bile daha iyi becerdiğinde" –böyle kitaplar yazdığında– bile bedensel gerçekliğini yitirmektedir.

Kingston, güncel gerçekliği olan ya da mitsel, geçmiş ya da bugüne ait, tahayyüle dayalı ya da doğrudan yaşanmış bireysel sahneleri dikkat çekici bir doğrudanlık ve açık seçik bir dille yaratmak açısından hayli yeteneklidir. Ama varlığının farklı boyutları, asla bütünleştirilmemiş ya da üzerinde

17 *Woman Warrior: Memories of a Girlhood Among Ghosts* (Knopf, 1976; Vintage, 1977). Bu kitabın temaları bir tür devam olan *China Men* (Knopf, 1980)'de daha fazla tarihsel bakış, ancak daha az kişisel yoğunlukla geliştirilmiştir.

çalışılmamıştır. Bir düzlemden bir başkasına atlarken, yaşamının ve yapıtının hâlâ tamamlanmamış olduğu izlenimini verir. Hâlâ üzerinde çalışmaktadır. Sonunda sıkı sıkıya tutunabileceği anlamlı bir düzen bulabilme umuduyla muazzam hayaletler kadrosunu etrafta dolaştırmaktadır. Kişisel, cinsel ve etnik kimlikleri sonuna değin kaypaktır. Tıpkı modernistlerin daima çağdaş kimliğin hep kaypak kalacağını göstermiş olduğu gibi... Ama hayaletlerin yüzüne bakar ve gerçek adlarını bulmak için mücadele ederken büyük bir cesaret gösterir. Kübist bir mask ya da Picasso'nun *Ayna Önündeki Kız*'ı gibi, hep birçok yönde bölünmüş ya da dağılmıştır. Ama onların geleneklerine bağlı kalarak dağılmışlığını yeni bir düzene dönüştürür. Bu, çağdaş sanatın bütünsel bir veçhesidir.

Yuva ve hayaletlerle eşit ölçüde güçlü bir yüzleşme, *Performance Group*'un 1975-78'de geliştirdiği, *Three Places in Rhode Island* adlı üçlemede karşımıza çıkar. Bu üç oyun, kumpanyanın üyelerinden biri olan Spalding Gray'in yaşamı merkezinde bütünlük kazanır. Üçleme, Proust ve Freud türünde bir *Geçmiş Zaman Peşinde* gibi görülebilir. İkinci ve en güçlü oyun *Rumstick Road*,[18] ilk kez 1977'de sahneye kondu. Oyun, Gray'in annesi Elizabeth'in hastalığı ve yavaş yavaş çöküşüne odaklanır. Elizabeth, 1967'de intihar eder ve böylece oyun doruğa ulaşır. Oyun, Gray'in annesini, ailesini, çocuk ve yetişkin olarak kendisini anlama, bildikleri ve bilmedikleriyle birlikte yaşama çabasını canlandırır.

Bu kederli arayışın iki öncülü vardır: Allen Ginsberg'iin şiiri "Kaddish" (1959) ve Peter Handke'nin *A Sorrow Beyond Dreams* (1972) adlı romanı. *Rumstick Road*'ı özellikle çarpıcı

---

18 *Rumstick Road*'ın senaryosu Elizabeth LeCompte'un sahneleme notları ve birkaç soluk fotoğrafla birlikte *Performing Arts Journal*, III, 2 (Güz, 1978)'de yeniden yayımlanmıştır. *The Drama Review* 81 (Mart 1979) üç oyun üzerine notlar ve harika fotoğraflar sunmaktadır.

kılan ve ona 1970'lerin ayırıcı damgasını vuran, kişisel iç mekânın yeni derinliklerini açmak için 1960'ların topluluk sahne tekniklerini ve *multimedya* sanat biçimlerini kullanılışıdır. *Rumstick Road,* bilinç ve varlığın farklı, ama çakışan tarzlarını belirginleştirmek amacıyla canlı ve kaydedilmiş müzik, dans, slayt, projeksiyon, fotoğraf, karmaşık aydınlatma (ve flaşlar), video görüntü ve seslerini kullanır. Oyun, Gray'in izleyicilere doğrudan seslenmesi, hayal ve düşlerinin (burada kendisinin yakasına yapışan hayaletlerden birini de oynar) sahnelenmesi; babası, büyükannesi ve Rhode Island'daki eski arkadaş ve komşularıyla yapılmış söyleşi kayıtları üzerine kuruludur. Ayrıca annesinin psikiyatristiyle yapılmış söyleşinin teyp kaydını da dinletir ve psikiyatristin konuşmasını mimiklerle canlandırır. Aileyi ve yıllar içindeki aile yaşamını anlatan bir slayt gösterisine yer verir. Gray, resimlerdeki karakterlerden biri olmasının yanı sıra, bir tür *Our Town* (Kasabamız) anlatıcısı ve yorumcusu olarak da oynamaya devam eder. Elisabeth Gray açısından en anlamlı bazı müzikler, dans ve anlatı eşliğinde kullanılır.

Tüm bunlar, olağandışı bir çevre içinde gözlerinizin önünden akıp gider. Sahne, üç eşit bölüme ayrılmıştır. Herhangi bir anda oyun, eşzamanlı olarak iki sahnede birden, bazen üçünde birden oynanır. Öne doğru kurulmuş olan merkezde gölge olarak görülen bir teknik direktörün bulunduğu bir ses ve görüntü kontrol kulübesi vardır. Tam bu kulübenin ardında bazen psikiyatrist yatağı olarak kullanılan bir sıra bulunur. Gray, burada hem terapisti (ya da "sorgucuyu"), hem de çeşitli hastaları oynar. Salona göre solda, geriye çekilerek oda görüntüsü verilmiş bir bölüm oluşturulmuştur. Burası, Gray ailesinin Rumstick Road'daki evini temsil eder; pek çok sahne burada oynanır. Zaman zaman duvar boşalır ve oda Gray'in zihninin bir iç bölümü halini alır. Pek çok meşum sahne burada karşımıza çıkar. Ama evin görüntüsü kaybolsa

bile onu sarmalayan hâle havada asılı kalır. Salona göre sağda, başka bir oda daha oluşturulmuştur. Bu odanın duvarında geniş bir pencere görüntüsü vardır. Bu oda, Gray'in eski evdeki odasını temsil eder. Oyunun çoğu boyunca bu odaya hakim olan geniş, kırmızı bir şişme çadırdır. Büyüleyici ve meydan okuyucu bir tarzda, içerden aydınlatılmıştır: Bir balinanın karnı mı, beyni mi, yoksa ana rahmi mi? Oyunun çoğu, bu çadırın çevresinde ya da içinde geçer. Çadır, kendi başına bir kahraman olarak öne çıkar. Oyunun sonlarına doğru Gray ve ailesi nihayet annenin intiharı konusunda konuştuktan sonra aileden iki kişi, çadırı pencereye ve odanın dışına doğru kaldırır. Ama çadır hâlâ görülebilir. Yorucu bir aydınlığı vardır, tıpkı ay gibi. Ama artık daha uzaktadır ve perspektifte yer almaktadır.

Rumstick Road, bunun insan için dünyada olanaklı bir kurtuluş ve uzlaşma yolu olduğu savını taşır. Gray'e göre ve kendimizi onunla özdeşleştirdiğimiz ölçüde bizim için özgürleşme, asla tümüyle gerçekleştirilemez. Ama gerçektir ve kazanılmış bir şeydir. Gray, salt cehennemi düşünmekle kalmaz; cehenneme uzanır ve derinliklerine bizim için ışık tutar. Gray'le birlikte çalışan oyuncuların katkıları unutulmamalı. Birbirine yakın bir tiyatro topluluğu içinde yıllarca çalışarak geliştirdikleri yakınlık ve karşılıklı dayanışma, kendini keşfetme, kendiyle yüzleşme ve kendi olma çabası açısından mutlak ve yaşamsal bir değer taşır. Ortaklaşa gerçekleştirdikleri yapım, son on yılda tiyatro topluluklarının evrimini de sahneye getirmektedir. 1960'ların yoğun siyasal ortamında Yaşayan Tiyatro, Açık Tiyatro ve San Fransisco Mim Ansamblesi Amerikan tiyatrosunun en heyecan verici gruplarıydı. O dönemde bu grupların ortaklaşa çalışmaları ve yaşam biçimleri, mahremiyet ve burjuva bireyciliğinin tuzaklarından kurtulmanın yolu, geleceğin komünist toplumlarının modeli olarak gösteriliyordu. Görece apolitik 1970'lerde bu

gruplar, komünist tarikatlar olmaktan çıkıp terapetik cemaatler haline geldi. Bu cemaatlerin kolektif gücü ve dayanıklılığı, her üyenin kendi bireysel yaşamının derinliklerini kavramasını ve kucaklamasını mümkün kılıyordu. *Rumstick Road* gibi yapımlar, bu evrimin gidebileceği yaratıcı yönleri gösterir.

1970'ler modernizminin temel temalarından biri de ekolojik atıkları yeniden değerlendirme fikriydi. Başka bir deyişle, eski nesneler ve eski yaşam biçimlerinde yeni anlamlar, yeni potansiyeller bulma... 1970'lerde Amerika'nın her yerinde en yaratıcı yeniden değerlendirme deneyimlerinden biri yaşandı. 1960'ların başlarında Jane Jacobs'un kutsadığı, ama artık harabeye dönmüş o eski mahalleler yeniden canlandırılmaya çalışıldı. Ama on yıllık bir süre çok şeyi değiştirmişti. 1960'lardaki bolluk döneminde haz verici bir alternatif gibi görünen inisiyatifler, artık umarsız bir zorunluluk haline gelmişti. En muazzam ve belki de en dramatik kent canlandırma projemiz, Spalding Gray'in yaşam döngüsünün ilk kez sahneye konduğu yerde uygulandı: Bugün SoHo adıyla bilinen bir aşağı Manhattan mahallesinde... Houston ve Kanal caddeleri arasında imalathane, depo ve küçük fabrikalarla dolu bu 19. yüzyıl semtinin on yıl öncesine kadar hiçbir ismi yoktu. İkinci Dünya Savaşından sonra Ekspresyol dünyasının gelişimiyle birlikte semt, işe yaramaz diye defterden silinmişti. 1950'lerin planlayıcıları, burasını yıkım listesinde işaretlemişti bile.

Bugünkü SoHo, Robert Moses'in en hırslı projelerinden biri olan Aşağı Manhattan Ekspresyolu için yerle bir olacağı günü bekliyordu. Bu yol, Manhattan adası üzerinden geçerek Doğu Nehriyle Hudson'u birleştirecek, Güney ve Batı Village, Küçük İtalya, Chinatown ve Aşağı Doğu Yakasını ya haritadan silecek ya da büyük ölçüde yıkacaktı. Ekspresyol planları ivme kazanırken sanayi dallarında çalışan kiracıların çoğu,

bölgenin yıkılacağı beklentisiyle SoHo'dan ayrıldı. Ama tam da bu sırada, 1960'ların başlarında ve ortalarında, farklı ve genellikle karşıt gruplar –genç ve yaşlı, radikal ve gerici, Yahudi, İtalyan, WASP (Beyaz-AngloSaxon-Protestan), Puerto Rico'lu ve Çinli– arasında kurulan bir ittifak, yıllarca savaşarak beklenmedik bir zafer kazandı. Böylece Moses'in projesi haritadan silinmiş oldu.

Molak'a karşı kazanılan bu epik zafer zamanla New York'un hızla artan sanatçı nüfusu için ideal bir yer haline gelen geniş bir alanda ucuza kiralanabilecek binalarla dolu bir mekân yarattı. 1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başlarında binlerce sanatçı buraya taşındı. Adı bile olmayan bu semti, dünyanın önde gelen bir sanat üretim merkezi haline getirdiler. Bu büyüleyici dönüşüm, SoHo'nun kasvetli ve harabeye dönmüş sokaklarını, benzersiz bir canlılık ve yoğunlukla doldurdu.

SoHo'nun taşıdığı hâle, büyük ölçüde 19. yüzyıla ait çağdaş sokak ve binalarla 20. yüzyıla ait, burada yaratılan ve sergilenen çağdaş sanat arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Başka bir açıdan, buna eski ve yeni üretim tarzları arasındaki diyalektik ilişki de denebilir: Kullanılmış kâğıt, hurda ve paçavra toplayarak işleyen, sicim, halat ve mukavva kutu üreten fabrikalarla aynı malzemeleri toplayarak, bu malzemeyi kendi çok özel yöntemleriyle işleyen ve yeniden kullanıma sokan çağdaş sanat tarzları...

SoHo, kadın sanatçıların özgürleştiği bir arena olarak da ismini duyurdu. Kadın sanatçılar daha önce benzeri duyulmamış sayı, yetenek ve özgüvenleriyle sahneye çıktı. Kendi kimliğini kazanmaya çalışan bir mahallede kimliklerinin tanınması için savaştılar. Kadın sanatçıların bireysel ve kolektif varlıkları, SoHo'nun hâlesinde merkezi bir yer tutar. Bir sonbahar akşamı erken saatlerde, güzel bir kadın gördüm; kırmızı şarap renginde bir elbise giymişti. Kuşkusuz "Uptown"dan (Kent merkezi-

nin dışından) (bir gösteriden mi, bir terkedişten mi, yoksa işten mi?) dönüyordu. Uzun merdivenleri tırmanarak çatı katındaki odasına çıkıyordu. Bir elinde kocaman, içinde sebze, meyve ve Fransız ekmeği olan bir alış veriş torbası taşıyordu. Öteki taraftaysa, omzunda hassas bir şekilde dengelemeye çalıştığı bir buçuk metre uzunluğundaki direkler vardı: Bu bana zamanımızın çağdaş cinsellik ve ruh halinin mükemmel bir dışavurumu gibi geldi. Ama tam bu sırada, köşede modern zamanların başka bir temel tipi daha belirdi. Bu adam, 1970'lerde SoHo'da maceracı spekülasyonlarla bir servet kazanmış, buradaki varlıklarının katkılarıyla ortaya çıkan fiyatları ödemeye gücü yetmeyen çoğu sanatçıyı evinden kovan bir bina sahibiydi. Çoğu çağdaş sahnede olduğu gibi burada da gelişmenin beirsizlikleri kendini ortaya koyuyordu.

SoHo kent merkezinin sınırında, Kanal Caddesinin hemen altında, kuzeyden güneye uzanan, ya da Franklin Caddesindeki IRT altgeçidinden uzanan kaldırımda, ilk bakışta bir hayalet bina sanılabilecek bir şey insanı şaşkınlığa düşürür. Bu geniş, dikey ve üç boyutlu bir kütledir. Belli belirsiz, çevresindeki gökdelenlere benzer bir biçimi vardır. Yaklaşırken açımız değiştikçe, hareket ettiği izlenimini verir. Bir yerden, Pisa'nın eğri kulesi gibi eğimli olduğu sanılır. Sola doğru gittiğinizde, tam tepenizde adım adım yükselir. Biraz daha giderseniz, Kanal Caddesinde yüzen bir gemi gibi süzülür. Bu yapı, Richard Serra'nın yeni korten tarzındaki çelik heykelidir. 1980 Baharında yapı dikilirken grevde olan Transit İşçi Sendikası'nın onuruna TWU adı verilmiştir. Yapı, üç muazzam çelik dörtgenden oluşur. Her biri yaklaşık üç metre uzunluğunda, on buçuk metre yüksekliğindedir. Sivri uçlu bir "H" gibi birleştirilmiştir. Bir heykel ne denli katı olabilirse, TWU da o kadar katıdır. Ama bir yandan da hayaletsi bir havası vardır: Bakış açısına bağlı olarak biçim değiştirme kapasitesi; renk başkalaşımları (bir açıdan parlak bronz tonunda altın rengi, kısa bir

hareketle birlikte yıpranmış kurşun grisi); çevresindeki gökdelenlerin çelik iskeletlerini, çağdaş mimari ve mühendisliğin mümkün kıldığı göklere doğru dramatik uzanışı belirginleştirmesi; tüm bu binaların iskelet hallerindeki dışavurumcu vaadi ve tamamlandıklarında bu vaade ihanet etmelerini vurgulaması... Yapıya dokunduğunuzda H biçiminin köşelerine sığınır, kendinizi kent içinde bir kentte hissedersiniz. Etrafınızdaki ve üstünüzdeki kentsel mekânı özel bir açıklık ve canlılıkla kavrarsınız. Ama yine de, yapının kütle ve gücü sayesinde kentin şoklarından korunursunuz.

TWU küçük ve üçgen biçiminde bir plaza içine gömülmüştür. Burada hiçbir şey yoktur. Yalnızca küçük bir ağaç... Anlaşılan, yapı kurulurken dikilmiş ve yapıya doğru yönlendirilmiştir. Dalları zayıfsa da yaprakları bereketlidir. Yaz sonunda tek bir çiçek verir. Geniş, güzel bir beyaz çiçektir bu. Yapıt, yıpranmış olan yolun dışına kurulmuştur. Ama yeni bir yol yaratmış ve insanları manyetik bir şekilde kendi yörüngesine çekmeye başlamıştır. Buradan geçenler yapıya bakar, dokunur, eğilir, içine girer ve oturur. Bazen yapıta daha etkin bir şekilde katılmak için ısrar eder ve üstüne adlarını ya da inançlarını kazırlar. Yakınlarda kocaman harflerle "NO FUTURE" (Gelecek yok) yazılmış. Daha aşağıdaki yüzleri, bir tür kameriye haline gelmiş; zamanımızın sayısız hoş ve hoş olmayan simgeleriyle doldurulmuş.

Bazı insanlar, bir güzel sanatlar yapıtının ayağa düşürülmesi gibi gördükleri bu duruma kızar. Ama bana kalırsa TWU'ya özel derinliğini kazandıran, kentin eklediklerıdir. Eğer hiç dokunulmasaydı, TWU bu derinlikten yoksun kalacaktı. Ara sıra simgelerden oluşan tabakalar ya yırtılır ya da yakılır (Bunu yapan belediye midir, Serra mı, yoksa meraklı seyirciler mi bilinmez.) Ama bunlar her seferinde yenilenir. Yeni konfigürasyonlar oluşturur. Bu simgelerin dış hatları, bir buçuk ya da iki metre yüksekliğinde, çentikli bir kent se-

mâsı yaratır. Yukarıdaki boş alandan çok daha karanlık ve yoğun bir gökyüzü. Alt kısımların, yani insanların erişebildiği yerlerin yoğunluğu, bu bölümü çağdaş kentin oluşumunun bir tür alegorisine dönüştürmüştür. İnsanlar, izlerini bırakabilmek için sürekli daha üst kısımlara yetişmeye çalışır (birbirlerinin omzuna mı çıkarlar, bilinmez.) Dahası, dört buçuk metre yükseklikte aşağılarda bir yerden yükseklere savrulan, kırmızı ve yeşil renklerle yapılmış bir çift bahriyeli resmi vardır – "Eylem resim"in parodisi midir, kim bilir?

Ama bu çabalardan hiçbiri, Serra'nın üstümüzde yüksekle-re süzülen büyük bronz semâsındaki, aşağıda bizim kurduğumuz karanlık dünyayla karşılaştırıldığında bile daha görkemli olan bu semâdaki ışıltılardan öteye gidemez. TWU, doğa ve kültür arasında, kentin geçmişi ve bugünü –hatta geleceği, çünkü binalar biçim açısından hâlâ hazırlık aşamasındadır, hâlâ sınırsız bir potansiyele sahiptir– arasında, sanatçı ve izleyicisi, bizlerle yaşam çizgilerimizi birleştiren kent arasında bir diyalog yaratır. Bu diyalog, tam da 1970'ler modernizminin en iyi dönemindeyken aradığı şeydi.

Buraya kadar gelmişken, bu modernizmi kendi geçmişimle, yitirdiğim evimle, kendi hayaletlerimle bir diyalog yaratabilmek için kullanmak isterim. Bu bölümün başladığı yere, yalnızca geçmişte canlı ve serpilen, bugünse bir harabe ve soluk bir yabanıllıktan başka bir şey olmayan benim Bronx'uma geri dönmek istiyorum. Modernizm bu iskelete yeniden yaşam verebilir mi? Sözcük anlamıyla, hayır: Ancak, büyük ölçekli federal harcamalar etkin ve enerjik bir kitle katılımıyla birleşirse, Bronx hayata dönebilir. Ama modernist tasavvur ve imgelem, içimizdeki harab olmuş kentlere yaşamak için bir şeyler verebilir; kentli olmayan çoğunlukları kentin yaşamına sahip çıkmaya ikna edebilir ya da onları zorlayabilir. Kentin ölmeden gömülen yaşam dolu halini ve güzelliklerini geri getirebilir.

Bronx'la yüzleşirken 1970'lerde gelişen iki iletişim türüne başvuracağım. Birisi daha yakınlarda bulunan "yer çalışmaları" ya da "yer sanatı", ötekiyse oldukça eski olmakla birlikte yakın zamanlarda geliştirelen tarihsel duvar resmi. "Yer sanatı" 1970'lerin başında icad edildi. Yaratıcısı, 1973'te 35 yaşındayken trajik bir uçak kazasında öldürülmüş olan Robert Smithson'du. Smithson'un saplantısı, insanlarca yaratılan harabelerdi: Moloz yığınları, araba hurdaları, terkedilmiş yerüstü madenleri, tüketilmiş taşocakları, kirletilmiş havuz ve ırmaklar, Olmsted'in gelişinden önce Central Park'ın alanını işgal eden hurda yığını gibi. Smithson, 1970'lerin başlarında ülkenin her yanını gezerek umutsuzca şirket ve hükümet bürokratlarının şu fikriyle ilgilenmelerini sağlamaya çalıştı:

> Mahvedilmiş alanların kullanımı için pratik bir çözüm yolu, toprak ve suyun "yer sanatı" yöntemleriyle yeniden kullanıma sokulması olacaktır... Sanat, çevrebilimciyle sanayici arasında aracılık yapan bir kaynak haline getirilebilir. Ekoloji ve sanayinin yolları bir yerde kesişebilir. İkisi arasında ihtiyaç duyulan diyalektiği, sanat sağlayabilir.[19]

Smithson, Amerika'nın Ortabatı ve Güneybatı sahralarında uzun yolculuklar yapmak zorunda kaldı. Hemen kapısının önünde, Bronx'ta ortaya çıkan muazzam boş alanı, sanatı açısından bu ideal tuali görecek kadar yaşamadı. Ancak düşünsel mirası orada nasıl iş görmemiz gerektiği yolunda ipuçlarıyla doludur. Kuşkusuz şöyle diyecekti: Dağılma sürecini yeni bütünleşme türleri açısından bir çerçeve olarak kabul

---

19 Başlıksız Öneriler, 1971-72, *The Writings of Robert Smithson: Essays and Illustrations*, ed. Nancy Hot (NYU, 1979), 220-21. Smithson'un kentsel tasavvurları için bkz. kendi denemeleri "Ultra-Moderne", "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey", ve "Frederick Law Olmsted and the Dialectical Landscape", hepsi bu kitapta yer almaktadır.

etmek, yeni biçim ve olumlamalar yaratmak için araç olarak hurda kullanmak esastır. Bu tür bir çerçeve ve araç olmaksızın hiçbir gerçek gelişme sağlanamaz.*

Kullanmak istediğim ikinci araç, tarihsel duvar resmi. Duvar resimleri WPA döneminde serpilmeye başladı. Bu dönemde, siyasal ve genellikle radikal görüşleri sahnelemek için ısmarlanıyordu. Duvar resimleri, 1970'lerde tüm gücüyle geri döndü; bu kez federal hükümetin CETA fonunca finanse ediliyordu. 1970'lerin genel ruh haline uygun olarak, yeni yapılan duvar resimleri dünya ideolojileri yerine yerel ve komünal tarihi vurgular. Öte yandan, yine 1970'lerin getirdiği bir yenilik olarak, bu duvar resimleri, sıklıkla hangi cemaatin tarihini vurguluyorsa o cemaatin üyelerince yapıldı. Böylece insanlar sanatın aynı zamanda hem öznesi, hem nesnesi, hem de izleyicisi oluyordu. Bu, en iyi modernist geleneğe uygun olarak kuram ve pratiği birleştiren bir uygulamadır. Bu tür duvar resimleri arasında en ilginç ve hırslı olanı, Los Angeles Büyük Duvarıdır. Yer sanatı ve duvar resmi, benim modernist Bronx rüyamın araçlarını sağlamaktadır: Bronx Duvar Resmi.

Benim tahayyül ettiğim Bronx Duvar Resmi, Bronx'tan geçen ekspresyol boyunca uzanan sekiz millik tuğla duvar üzerine resmedilmeli. Öyle ki Bronx'tan geçen her otomobil yolculuğu, Bronx'un gömülen derinliklerine yapılan bir yolculuk haline gelsin. Yolun yer düzeyine yakın ya da yer üstünden geçtiği ve duvarların kalktığı yerlerde sürücü, Bronx'un geçmiş yaşamıyla bugünkü harabesinin ezici kalıntılarını bir-

(*) Nihayet, 1970'lerin sonlarına doğru yerel otoriteler ve sanat komisyonları, tepki vermeye başladı. Bazı etkileyici yer yapıtları yapılmaya başlandı. Gelişen bu büyük fırsat da bazı sorunları beraberinde getirmekte, sanatçılarla çevreciler arasında çatışmaya neden olmaktadır. Sanatçılar, şirketlerin ve siyasetin duyarsızlığını ve zalimliğini örten salt kozmetik güzellikler yaratmakla suçlanmaktadır. Yer sanatçılarının bu sorunları ortaya koyma ve yanıtlama biçimleri üzerine aydınlatıcı bir yazı için bkz. Kay Larson, "It's the Pits", *Village Voice*, 2 Eylül 1980.

likte görmeli. Duvar resmi, Ekspresyol onları kesmezden önceki haliyle sokaklardan, evlerden, hatta insan dolu odalardan kesitler vermeli.

Ama daha önceki dönemlere de gitmeli. Yüzyılımızın ilk yıllarına, Yahudi ve İtalyan göçünün en üst düzeyde olduğu, Bronx'un genişleyen metro hatlarıyla birlikte büyüdüğü, (*Komünist Manifesto*'nun deyişiyle) halkların mantar gibi yer üstüne çıkarak on binlerce konfeksiyon ve basım işçisine, kasap, badanacı, kürkçü, sendika militanı, sosyalist, anarşist, komüniste dönüştüğü o yıllara kadar gitmeli. Şurada eski Biograph Studio'su hâlâ ayakta, harab olmuş ve ihmal edilmiş haliyle Ekspresyolun kenarında duran D.W. Griffith; şurada Yeni Dünya'yı görmeye ömrü vefa eden ve bundan hoşnut olduğunu söyleyen, Kelly Caddesinde ölen Sholem Aleichem (Bella Abzug'un doğduğu blok) ve şurada da Doğu 164. Caddede devrimini bekleyen Troçki (şu eski, bulanık sessiz filmlerde gerçekten de bir Rusu oynadı mı, hiç bilemeyeceğiz). Şimdi de yeni Yankee Stadyumunun yakınlarında 1920'lerde ortaya çıkan, orta halli ama enerjik burjuvaziyi görüyoruz; Grand Concourse'da kısa bir süre güneşlenip Crotona Parkının kuğu botlarında romantizm buluyorlar. Bronx ve Van Cortlandt parkları civarında hep birlikte yeni bir dünya kuran işçilerin "kümeslerinden", büyük işçi yerleşim ağından çok uzakta değiller. Buradan 1930'ların kasvetli çalışmalarına, işsiz kuyruklar, aile yardımı, WPA (muhteşem anıtı Bronx Kent Mahkemesi, Yankee Stadyumu'nun hemen üstünde yükselir), radikal tutku ve patlayan enerjiler, Stalinist ve Troçkistlerin sokak köşelerindeki kavgaları, şekerleme dükkânları, gece boyunca süren konuşmalarla kendini gösteren kafeteryalara geçiyoruz. Buradan savaş sonrası yılların heyecan ve kaygılarına, yeni refah yıllarına, her zamankinden daha canlı mahallelere geçiyoruz. Mahallenin dışında yeni yaşamlar önümüzde serilmeye; mahalle sakinleri araba al-

maya, taşınmaya başlıyor. Bronx'un Puerto Rico, Güney Carolina ve Trinidadlı yeni göçmenleri, sokaklarda yeni deri renkleri ve giysiler, yeni müzik ve yeni ritmler, yeni gerilim ve yeni yoğunluklar... Sonunda Robert Moses ve dehşet saçan yolu Bronx'un iç yaşamını yıkarak ilerliyor. Evrimi geri devrime, entropiyi katastrofa dönüştürüyor. Sanat yapıtının üzerinde kurulu olduğu harabeyi yaratıyor.

Duvar resmi, farklı tarzlarda yaratılabilir. Öyleki, ilk bakışta tekbiçimli olan bu caddeler, apartmanlar, okul bahçeleri, dini gereklere uygun et satan kasaplar, sandviç büfeleri ve şekerleme dükkânlarından fışkıran yaratıcı tahayyül tarzlarının büyüleyici çeşitliliğini yansıtabilsin. Barnett Newman, Stanley Kubrick, Clifford Odets, Larry Rivers, George Segal, Jerome Weidman, Rosalyn Drexler, E.L. Doctorow, Grace Paley, Irving Howe; George Meany, Herman Badillo, Bella Abzug ve Stokely Carmichael; John Garfield, Tony Curtis'in Sidney Falco'su, Gertrude Berg'in Molly Goldberg'i, Bess Myerson (asimilasyonun ikonsu bir anıtı, 1945'te Bronx'un Miss Amerika'sı) ve Anne Bancroft; Hank Greenberg, Jake La Motta, Jack Molinas (Bronx'un en iyi atleti mi, en alçak dolandırıcısı mı, yoksa ikisi birden miydi?); Nate Archibald; *New York Times*'dan A.M. Rosenthal ve kızkardeşi, komünist önder Ruth Witt; Phil Spector, Bill Graham, Dion ve Belmontlar, Rascallar, Laura Nyro, Larry Harlow, Palmieri kardeşler; Jules Feiffer ve Lou Meyers; Paddy Chayevsky ve Neil Simon; Ralph Lauren ve Calvin Klein, Garry Winogrand, George ve Mike Kuchar; Jonas Salk, George Wald, Seymour Melman, Herman Kahn ve daha niceleriyle birlikte orada olmalı.

Bronx çocukları, dönmeye ve kendilerini resme yerleştirmeye yüreklendirilebilir: Ekspresyol duvarı, hepsini birarada tutmaya yetecek kadar büyüktür. Duvar kalabalıklaştıkça Bronx'un zirvesindeki yoğunluğunu temsil edecektir. Geçmişe doğru tüm bunlar arasından yapılacak bir yolculuk, zen-

gin ve tuhaf bir deneyim olurdu. Otomobil sürücüleri kendilerini, duvar resmindeki figürlere, çevre ve fantazilere, annebabalarının, arkadaşlarının, hatta kendilerinin hayaletlerine kaptırırdı. Tıpkı onları geçmişin cehennemine sürükleyen sirenler gibi... Öbür yandan çoğu hayalet, Bronx duvarlarının ötesindeki bir geleceğe sıçramak ve trafiğin akışına katılmak için çırpman pek çok hayalet, onları uyaracak ve iteleyecektir. Bronx Duvar Resmi, Westchester-Long Island kavşağında, Bronx Ekspresyolu bitip yenisi başlarken sona ermeli. Bitiş çizgisi, Bronx'la dünya arasındaki sınır, 1960'larda Claes Oldenburg'un düşündüğü gibi antik çağın haşmetli anıtlar geleneğine uygun, dev bir kemerle süslenmeli. Bu kemer, yuvarlak ve şişme olmalı; hem otomobil lastiğini hem de bagel çöreğini çağrıştırmalı. Tamamen şişirildiğinde bir bagel olarak sindirilmesi zor bir görünüm vermeli, hem de hızlı kaçışlar için ideal bir lastik gibi olmalı. Yumuşak haliyle otomobil tekerleği olarak hava kaçırıyormuş gibi, ama tehlikeli bir görünümü olmalı; çörek olarak, davet edici olmalı.

Bugünün Bronx'unu bir felaket ve umarsızlık sahnesi gibi tasvir ettim. Kuşkusuz bunlar doğru. Ama başka şeyler de var orada. Ekspresyoldan ayrılıp güneye doğru yaklaşık bir mil, ya da kuzeye, hayvanat bahçesine doğru yarım mil gidin. Adlarını soul müziğin teğetlerinden anımsayacağınız caddelerde –Fox, Kelly, Longwood, Honeywell, Southern Boulevard– sürün arabanızı. Çok önceleri terk ettiğiniz, sonsuza değin yokolduğunu sandığınız bloklarla karşılaşacaksınız orada. Hayaletler gördüğünüz vehmine kapılacaksınız. Ya da kendi içinizdeki hayaletlerle birlikte bu caddeleri arşınlayan bir hayalet olduğunuzu... Yüzler ve adlar şimdilerde İspanyoldur. Ama hareketlilik ve cana yakınlık –güneşlenen ihtiyar, elinde alış veriş torbalarıyla kadın, sokakta top koşturan çocuklar– eve yakın hissetmenizi sağlar; öylesine yakın ki, evi hiç terk etmediğinizi sanabilirsiniz.

Bu blokların çoğu öylesine rahatlık verici bir sıradanlığa sahiptir ki, hemen uyum sağlayabilir, kendimizi uykuya kaptırabiliriz. Bir köşe daha dönüp yıkımın karabasanıyla karşılaşıncaya kadar... Yanarak kapkara olmuş hantal bina kalıntıları, hiç kimsenin olmadığı, cam kırığı ve moloz dolu sokaklar önümüzde akıp gider ve yaraları kanatarak uyandırır bizi. İşte o zaman bir önceki caddede ne gördüğümüzü anlayabiliriz. Bu sıradan caddeleri ölümden kurtarmak, sıfırdan başlayıp yaşamı yeniden kurmak, muazzam bir emek gerektirmiştir. Bu ortaklaşa çaba devlet parasıyla halkın emeğinin ve ruhunun birleşmesiyle gerçekleştirilmiştir.[20] Bu, riskli ve hassas bir girişimdir. Köşeyi döner dönmez gördüğümüz dehşet, bu işin risklerini anımsatır. Öte yandan Faust'a yaraşır bir bakış açısı, enerji ve cesaret de gerekir böyle bir girişim için. Burada gördüklerimiz, Faust'un yeni kentinin halkıdır. Yaşamlarını ve özgürlüklerini her gün yeni baştan kazanmak zorunda olduklarını bilirler.

Bu canlandırma girişiminde modern sanat da iş başındadır. Bu kurtarılmış caddelerde birçok öyküyü göklere yükselten muazzam bir çelik anıt görürüz. Bu, Rafael Ferrer'in yapıtı "Puerto Rico Güneşi"dir, New York'un simgeler ormanındaki en genç ağaç... Kemer, bizi küçük bahçelerden oluşan Fox Caddesi Topluluk Bahçesine götürür. Bu yapıt, dayatıcı olduğu kadar eğlendiricidir de. Geride durup baktığımızda, masif formlarla duygu yüklü kıvrımları Kalderesk bir tarzda birleştirmesi hayranlık vericidir. Ama Ferrer'in yapıtı, kendine özgü titreşim ve derinliğini mekânla ilişkisinden alır. Çoğunlukla Puerto Rico ve Karaib Adaları göçmenlerinin yerleşik olduğu bu mahallede yapıt, yitik bir tropik cenneti vurgular. Endüstriyel malzemeden üretilen heykel, bu-

20 Bkz. *Devastation/Resurrection: The South Bronx*, hazırlayan Bronx Sanat Müzesi, kış 1979-80. Bu kitapta hem kent katliamının hem de yeniden inşanın başlamasının dinamiklerine ilişkin mükemmel bir döküm yer almaktadır.

rada Amerika'da, Bronx'ta mümkün olan eğlence ve duygulanımın, endüstriyel ve toplumsal yeniden yapılanmadan gelmek zorunda olduğunu ve geldiğini anlatır. Siyah renkte üretilmiş ve geniş, canlı, soyut ekspresyonist eğri ve noktalarla boyanmıştır. Batı tarafı sıcak kırmızı, sarı ve yeşil, güneşin doğuşuna bakan tarafı pembe, gök mavi ve beyaza boyanmıştır. Yapıt, kendi yeni formları içinde çalışan Güney Bronx halkının farklı, ama eşit ölçüde geçerli yollardan dünyaya yaşamı getirebileceklerini simgeler. Serra'nın TWU adlı yapıtının kent merkezindeki izleyicilerinden farklı olarak bu insanlar, Ferrer'in nizamiyesini grafitiyle rahatsız etmez. Ama caddenin gurur vesilesi gibidir. Yapıt, belki de tarihlerinin –ve bizim tarihimizin– yaşamsal, azap verici bir dönemecinde bu insanların nerede olduklarını ve nereye gittiklerini kavramalarına yardım ediyordur. Umarım bu doğrudur; biliyorum ki bana yardımcı oluyor. Bana öyle geliyor ki, modernizm bundan ibarettir.[21]

Geçen on yılın daha çarpıcı modernist yapıtlarından sayfalar dolusu söz edebilirdim. Bunun yerine Bronx'la, kendi hayaletlerimle yüzleşerek bitirmek istedim. Bu kitabın sonuna gelirken zamanımın çoğunu tüketen bu projenin, benim zamanımın modernizmiyle nasıl harmanlandığını görüyorum. Geçmişin toprağa gömülen modern ruhlarını eşelemeye, onların deneyimiyle bizimki arasında bir diyalektiğe kapı aralamaya çalıştım. Amacım, kendi kuşağımın bu zamana değin bildiğimiz tüm modernizmlerden daha tam, daha özgür modern yaşamlar yaratmasına katkıda bulunmaktı.

Geçmişe böylesine saplanmış yapıtlara modernist demek

---

21 Bu yapıt üstüne yetkin bir tartışma için bkz. Carter Ratcliff, "Ferrer's Sun and Shade", *Art in America* (Mart 1980), 80-86. Ancak Ratcliff, Ferrer'in eserinin diyalektiğiyle içiçe geçmekle birlikte bu yerin –Güney Bronx Fox Sokağı– kendi iç diyalektiği de olduğunu hesaba katmamaktadır.

mümkün müdür? Çoğu düşünüre göre modernizmin bütün amacı, tüm bu bocalama yataklarını ortadan kaldırıp benlik ve dünyanın yeni baştan yaratılmasını sağlamaktır. Başkalarıysa, çağdaş sanat ve düşünüşün gerçek anlamda özgül biçimleri, modernizmin tüm bu farklı duyarlılıklarından bir kuantum adımıyla ayrılmış, kendine "postmodern" demeye hak kazanmıştır. Antitez oluşturmakla beraber birbirini tamamlayan bu iddialara, kitabın başlangıcındaki modernite görüşünü yeniden ele alarak karşılık vermek isterim. Söylediğim şuydu: Modern olmak, kişisel ve toplumsal yaşamı bir girdap deneyimi gibi yaşamak; insanın kendini ve dünyasını sürekli bir çözülüş, yenilenme, sıkıntı, kaygı, belirsizlik ve çelişki içinde bulması demektir. Kısaca, katı olan her şeyin ergiyip havaya karıştığı bir evrenin parçaları olmak... Öte yandan bir modernist olmak, insanın kendini bu girdabın içinde bile bir şekilde evinde hissetmeyi başarması, bu girdabın ritimlerini özümsemesi; bu girdabın akıntıları arasında, mahvedici akışının ortaya çıkmasına izin verdiği gerçeklik, güzellik, özgürlük ve adalet biçimleri arayışında olmak demektir.

Modern dünya, son iki yüzyıl boyunca pek çok açıdan radikal değişimler geçirdi. Buna karşın girdabın ortasında ayakta kalmak ve yaratmak için çırpınan modernistin durumu, özde aynı kaldı. Bu durum geçmiş, bugün ve geleceğin modernistlerini bir araya getiren bir diyalog dili ve kültürü yarattı. Modernist kültürün en dehşet verici dönemlerde bile yaşamasını, gelişip serpilmesini mümkün kılan, işte bu dil ve kültürdü. Kitap boyunca salt modernizmin diyalog içindeki yaşam öyküsünü anlatmakla kalmayıp, bu diyaloğu sürdürmeye çalıştım. Ancak modernizmin süregiden yaşam öyküsünde diyaloğun önceliği, modernistlerin geçmişle bağlarını asla koparamayacakları anlamına gelir. Daima geçmişin hayaletiyle yaşamak, onun ruhunu eşelemek, dünyalarını ve

kendilerini yeniden kurarken bile geçmişi yeniden yaratmak zorundadırlar.

Modernizm hurdalarını, paçavralarını ve onu geçmişe bağlayan belalı bağlarını savurup atmayı başarsa bile, bu kez de kendine ait tüm ağırlığı ve derinliği yitirecektir. O zaman çağdaş yaşamın girdabı, onu umarsız ve zayıf bir durumda yakalayacak, sürükleyecektir. Modernizm, ancak geçmişin moderniteleriyle arasındaki hem yakın, hem de düşmanca bağları canlı kılarak bugünün ve geleceğin modernlerinin özgürleşmesine katkıda bulunabilir.

Bu modernizm anlayışı, çağımızdaki "postmodern" mistiğinin bazı ironilerini açıklığa kavuşturmamıza yardım edebilir.[22] 1970'ler modernizminin ayırıcı özelliğinin hatırlama; ideolojileri ve egemen sınıfları ne olursa olsun tüm çağdaş toplumların unutmak istediklerinin çoğunu hatırlama arzusu ve gücü olduğunu belirtmiştim. Ama günümüz modernistleri kendi modernlikleriyle bağlarını kaybettiklerinde ve onu inkâr ettiklerinde, egemen sınıfın sanrısını yankılamaktan başka bir şey yapmış olmazlar: Egemen sınıf, geçmişin bela ve felaketlerini yokettiği vehmine kapılır. Öte yandan bu tür modernistler, kendi güçlerinin temel kaynaklarından birinden de yoksun kalır.

1970'lerin modernizmleri hakkında sorulması gereken bir soru daha vardır: Bir arada düşünüldüğünde, 1970'lerin modernizmleri yeni bir şey getirdi mi? Birçok bireyin ve küçük topluluğun kendi hayaletleriyle nasıl yüzleştiğini; bu iç mücadele sürecinde kendileri için nasıl anlam, saygınlık ve güzellik ürettiklerini göstermeye çalıştım. Buraya kadar her şey iyi. Ama bu kişisel, ailevi, yerel ve etnik keşif gezileri, tümümüz için bir tür daha geniş bir bakış açısı, ya da kollektif bir umut yaratabilir mi? 1970'lerde tanık olduğumuz farklı bazı

22 Kısa bir tartışma için bkz. Giriş, not 24.

girişimleri, ortak paydalarını ortaya koyacak şekilde anlatmaya çalıştım. Burada amacım, sayısız yalıtılmış insanların düşündüklerinden daha fazla yakın bir ruh haline sahip olduklarını görmelerine yardım etmekti. Ama seslendiğim bu insanlar bu ortak insanî bağları olumlar mı, olumlamaz mı; bu olumlama komünal ya da kollektif bir eyleme yol açar mı, açmaz mı, bunu bilemem. Belki de 1970'lerin modernleri, şişme çadırların yapay iç ışığıyla yetinecektir. Ya da belki yakın bir gelecekte bu çadırları resmedilmiş pencereden fırlatacak, pencerelerini birbirlerine açacak, tümümüzü kavrayacak bir otantiklik politikası geliştirmek için işe koyulacaktır. Bu olduğunda (eğer olursa), 1980'lerin modernizmi işe koyulmuş demektir.

Yirmi yıl kadar önce, siyaset dışı başka bir on yılı geride bıraktığımız günlerde (1960'ların başı), Paul Goodman yaşama atılmaya hazırlanan yeni ve büyük bir radikaller ve radikal hareketler dalgasını muştulamıştı. Kendisininki de dahil bu yeni radikalliğin moderniteyle ilişkisi neydi? Goodman şunu söylüyordu: Eğer genç insanlar "absürd bir ortamda büyüdüklerini" hissediyorsa, içinde büyüyebilecekleri anlamlı ya da onurlu bir yaşam göremiyorlarsa, sıkıntının kaynağı "çağdaş toplumun ruh hali değildir." Goodman'a göre sorunun kaynağı "bu ruh halinin kendini yeterince gerçekleştirememesidir."[23] Goodman'in "Kaçırılan Devrimler" başlığı altında toparladığı çağdaş olasılıklar gündemi bugün çok daha açıktır ve kendini daha fazla dayatmaktadır. Dünün ve bugünün modernitelerini tartışırken, çağdaş ruh halinin kendini yarın gerçekleştirebileceği bazı yollardan söz ettim.

Ya yarından sonrası? Postmodernizmin ideolojisini geliştiren Ihab Hassan, modernitenin inatçı bir şekilde tasını tara-

23 *Growing Up Absurd: Problems of Youth in Organized Society* (Random House, 1960), 230.

ğını toplayıp gitmekten kaçınmasını şu sözlerle kınıyordu: "Modern Dönem ne zaman sona erecek? Hangi dönem ne kadar bekledi? Rönesans? Barok? Klasik? Romantik? Viktorya Dönemi? Belki de Karanlık Orta Çağlar?"[24] Bu kitabın genel savı doğruysa, o zaman modern çağın sonunu bekleyenler, daha uzun bir süre işsiz kalmayacaklarından emin olabilirler. Modern ekonomi, çok farklı yönlerde de olsa, başarısının neden olduğu enerji ve çevre krizlerine kendini uyarlayarak büyümeye devam edecek gibi görünüyor. Gelecekteki uyarlama süreci, büyük toplumsal ve siyasal altüst oluşlara yol açacak. Ama çağdaşlaşma, daima felaket yaratarak, "sonsuz bir belirsizlik ve ajitasyon" atmosferinde gelişmiştir. *Komünist Manifesto*'nun deyimiyle, "tüm sabit, hızla donan ilişkilerin ... silinip süpürüldüğü" bir ortamda... Böyle bir belirsizlik ortamında modernizm kültürü, yeni tasavvurlar ve yaşam biçimleri geliştirerek devam edecek. Çünkü içinde yaşadığımız dünyayı iyi ve kötü sonuçlarıyla dönüştüren aynı iktisadi ve toplumsal itkiler, bu dünyada yaşayan ve onu ayakta tutan insanların iç yaşamlarını da dönüştürmektedir. Bizi sömürüyor ve parçalara ayırıyor olsa da çağdaşlaşma süreci, enerji ve tahayyülümüze canlılık verir; bizi çağdaşlaşmanın yarattığı dünyayı kavramaya ve onunla yüzleşmeye, kendi dünyamızı yaratmaya zorlar. İnanıyorum ki biz ve bizden sonra gelecek olanlar, bu dünyada kendimizi evde hissetmek için savaşmaya devam edeceğiz. Kurduğumuz evler, modern caddeler, modern ruh hali buharlaşıp havaya karışmaya devam etse de...

---

24 *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times*, 40.

SONSÖZ

Shellie Sclan'a ithaf olunur

Jerry Cohen'in hatırasına (1941-2009)

Bu kitap benim için bir macera oldu, belki de hayatımın en büyük macerası. Son otuz yıldır, yaptığım diğer her şeyden çok daha yoğun yankıları oldu; yakın çevremden de, dünyanın öbür ucundan da yankılandı durdu. Bazen bu kitabı verili bir şey gibi gördüm, fark etmeden ondan beslendim. Bazen de arkasında durmam ve onun için kavga etmem gerekti. Başka zamanlarda beni ezip geçmekle tehdit ettiği oldu. Ama her zaman, yoğun bir şekilde işte *orada* duruyordu. Tarihi bir hayli yoğun oldu ve benim de, hiç bilmediğim yerlerin tarihinin parçası olmamı sağladı.

Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor'u ilk tasarladığımda, onu çok geniş tasavvur etmiştim: Modern hayatın küresel ölçekli bir tasavvuru, sadece etrafımı değil bütün dünyayı kapsayabilecek ve her yerde kadın ve erkekleri güçlendirmeye yarayacak kozmopolit bir bakış açısı olacaktı. Başlangıçta, 1980'lerin başlarında kitap hakkında coşkulu birkaç yorum yazıldı, ama kimsenin üzerinde fazla bir tesiri olmuş gibi görünmüyordu. Kitabın ilk yayıncısı, onu uğursuz bir kategori-

ye yerleştirdi: "Belirsiz bir süre için baskısı tükenmiştir." Bu, kimsenin aşamayacağı bir araf durumuydu. (Derslerimden birinde kullanmak için bile edinemiyordum kitabı.) Bir iki yıl süren tatsız yazışmalardan ve mahkemeye gitme tehditlerinden sonra, yayıncım Georges Borchardt kitabı azat etti. Artık sadece "baskısı yok"tu ve nihayet "yayın hakları"mı edinmiştim. Artık kitabın bir gelecek şansı vardı. Nihayet dünyaya açılabilirdi.

Ardından, tam da ben reddedilmişlik duygusuna kapılmışken, kitabım okyanusların ötesinde keşfedildi. Pek çok ülkede yayımlandı: Birleşik Krallık (Verso'ya teşekkürler), İtalya, İsveç, İspanya/Meksika, Brezilya. Latin Amerika'da kopardığı gürültü özellikle ilgi çekiciydi. Latin entelektüeller, bütün "modern" paradigmayı ABD'nin ya da "Kuzey"in ideolojik silahı olarak reddetmiş bulunuyordu. Fakat Latin Amerikalılar, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'da *kendileriyle ilgili* olduğunu hissettikleri bir modern tasavvuru bulmuş gibi görünüyordu.

Böylece 1987 yazında Brezilya'ya seyahate çıktım. Tekinsiz bir zamandı. Andy Warhol'un deyişiyle, on beş dakikalığına ünlü olmuştum. Muhabirler benimle uçakta buluştular; yolda durduruldum; motosikletçiler klakson çaldılar; hiç tanımadığım insanlar gece geç saatlerde telefonla aradılar. Söylediğim her şey gürültülü alkışlara yol açar gibiydi. Belediye başkanları ve eyalet valilerinden dükkân tezgâhtarlarına ve Metal İşçileri Sendikası'na (Lula'nın sendikası), Sao Paulo'daki otelimin aşçı ve mutfak işçilerine, performansına ara vererek beni gösteren bir caz şarkıcısına, dükkânından fırlayarak bana çok güzel bir seramik tabakla teşekkür eden seramikçiye, Brezilya toplumsal düzeninin her kesiminden kişiler tanıyordu beni. Durmaksızın her şey hakkında konuşmaktan başka bir şey yapmadım. Daha fazla konuşmamı istediler, ben de yanıt vermekten memnundum. Hiç tanımadığım insanlarla o kadar çok heyecan verici konuşma yaptım ki... Rus

Devrimi üzerine konuştuğum bir panelin ardından hayal dünyam hakkında konuşmam istendi: Brezilya'da rüya görmüş müydüm, ABD'de gördüğüm rüyalarla nasıl karşılaştırırdım onları? (Daha sonra uçakta eve dönerken yanıtı buldum: *Brezilya'da geçirdiğim ay baştan sona rüya gibiydi.*)

Bir keresinde bir radyo sohbet programında Brezilyalıların benden neden bu kadar hoşlandıklarını sordum. Dinleyicilerden biri yanıt verdi: "Konuşma özgürlüğünün reklamını çok iyi yaptınız." Bu cümle bulmaca gibiydi, ama çok geçmeden anladım: Brezilyalılar için umut zamanıydı. Yıllar süren "kirli savaşlar"ın ardından gölgelerinden sıyrılıyorlardı. İnsanlar hapisten çıkıyordu. Arkadaşların ve çocukların kaybedilmesi durmuştu. Konuşma özgürlüğü tam da o sıralarda geri dönüyordu. Ortamı konuşmaya doyurarak konuşma özgürlüğünün dönüşüne yardımcı olabilir miydim? O izleyicinin kast ettiği buydu. Yıllar sonra merak ediyorum da, bir yardımım dokunmuş muydu? Yanlış soru. Asıl nokta şuydu: Brezilya bir akıma kapılmıştı, modern ve demokratik bir yer haline gelme sürecindeydi, kitabım ve ben de bu akıntıya uygun yüzüyorduk. İyi bir akıntıydı.

Brezilya heyecan vericiydi, ama kitabın revaçta olduğu zaman bununla sınırlı kalmadı. Orada kopan gürültü, Amerika'daki yayıncıları kitabın burada da bir geleceği olacağına ikna etti. Penguin ABD, 1988'de, Brezilya ve Dostoyevski'ye eğilen Önsöz'ü de içeren bir baskı çıkardı. Birleşik Krallık'ta Verso baskısı gibi Penguin ABD baskısı da otuz yıllık bir süre boyunca sınırlı ama sürekli satış yaptı. 1990'larda ve 2000'lerde, modern tercüme büyüsüyle kitap Portekiz (ki orada Portekizce, bana söylendiği kadarıyla Brezilya'dakinden çok farklı) ve Türkiye, İran ve Polonya ve Çin ve nihayet tekrar Brezilya'ya (iki-üç yıl önce yeni bir tercüme yapıldı) ulaştı. Kitabım yaklaşık otuz yıldır ortalıkta, genişleyen bir manzaranın parçası.

ABD'de kitap sayesinde hoş bazı şeyler oldu. Sinemacı Ric Burns, New York hakkındaki bölümü okuduktan sonra, PBS için yapmakta olduğu yedi saatlik bir *New York Tarihi* belgeselinin metniyle geldi. Harika bir dizi, şimdiye kadar katıldığım en iyi görsel projeydi. Yıllar içinde PBS'in repertuarında gösterilmeye devam etti; PBS'in tekrarlayan fon katkısı girişimlerinde büyük bir katkısı var ve bana da bütünüyle yeni bir kimlik sağladı. Hâlâ sokaklarda ya da New York Kent Üniversitesi (CCNY) kampusunda beni sadece "şehirci Berman... televizyondaki adam" olarak tanıyan kişilerce durduruluyorum ya da beni gören sürücüler kamyonlardan klakson çalıyor.

Ama hepsinden çok, okullarda, ABD'nin her yerinde ve dünyanın pek çok yerindeki okullarda konuşuyorum. Benim kendimi en çok evimde hissettiğim yerler okullar ve öyle görünüyor ki insanların kendilerini benle en rahat hissettiği yerler de okullar. Dünya alt üst olmuş olsa da, insanların kitap hakkında söyledikleri olumlu ve olumsuz şeyler pek değişmedi. Tür ya da disiplin sınırlarını (ki okullarda bu bölüm sınırları anlamına geliyor) aşarak konuşmaya çalışıyorum: Edebiyatla iştigal edenlere modern edebiyatın, en azından pek çok örneğinin, kentsel gerçekle ne kadar iç içe geçmiş olduğunu, mimar ve şehircilereyse proje ve paradigmalarının zaten gelişmiş olan kültürel söylemler ve mitlerden kaynaklandığını göstermeye çalışıyorum.

Şehircilerle konuştuğumda, en çok, New York üzerine yazdığım bölümün köşe taşları olan Jane Jacobs ve Robert Moses hakkında konuşmak istiyorlar. New York ve diğer Amerikan kentlerinde erkek ve kadınların birden bire yurttaş gibi düşünmeye ve davranmaya başladığı ve bir *kent kamusalı*'nın ortaya çıktığı fırtınalı yıllar onları büyülüyor. Bütün bunlar olurken ben oradaydım ve bu konuda konuşmaya bayılıyorum; hâlâ taze ve hayat dolu geliyor. Robert Moses'ı yolundan alıkoyan, büyük bir kolektif öğrenme dalgasıydı. Ameri-

kalılar kentlerinin oluruna bırakılamayacağını anladılar; kentleri ölümlü ve kırılgandı, beslenmeleri ve özenle bakılmaları gerekiyordu ve sıradan insanlar, fikri kavrama ve ona dayalı olarak eyleme geçme yetisine sahiptiler. New York ve başka kentlerde insanlar arasındaki bütün kutuplaşmalara rağmen, empati ufku genişledi: İnsanlar başkalarının mahallelerinin yaşamını sürdürmesi gereğini kavradılar, o insanlardan hoşlanmasalar, mahallelerine hiç gitmeseler ve onların yaşam tarzını paylaşmasalar bile. 1960'larda kentlerini sevmekle kalmayıp yurttaş gibi düşünen milyonlarca sıradan insan öne çıktı. Bu kamu geliştikçe emperyal bürokratların yaşamalanı (*Lebensraum*) hızla daraldı. Moses 1981'de öldüğü sıralarda, artık yerinden yurdundan edilmiş hisseden bir insandı, tıpkı pek çok kurbanının hissetmiş olduğu gibi. Fakat işlerin bu noktaya gelmesi büyüleyici, görülmedik bir durumdu. Nasıl oldu da bu noktaya gelindi? Böyle bir şeyin bir kez daha olmasını sağlayacak bir şey var mıdır? Bu soruların yanıtlarını bilmiyorum (cevapların rüzgârda savrula durduğunu söyleyebiliriz), ama salt bu sorular etrafında keşfe çıkmak bile hepimiz için öğreticidir.

Anlattığım modern ilerleme ve büyüme hikâyeleriyle aynı zamanda, modern çöküş ve tahribatın canlı bir hikâyesi de orada çöreklenmiş duruyordu: Güney Bronx'un harabeleri. 1970'lerde bu harabelerin arasında saplantılı bir şekilde, adeta gizemli bir özü orada bulup kavramaya çalışırcasına yürüdüm durdum. Harabelerdeki anlam özü arayışım, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'un ardındaki başlıca itici güçlerden biridir ve kitaba hayat verir. Fakat sonraları, yıllar geçtikçe, bu harabelerin bana fazla geldiğini hissetmeye başladım ve uzak durdum. Benim yaşadığım süre içinde bu bölgenin değişeceğini hiç düşünmemiştim; nasıl olabileceğini hayal edemezdim. Fakat 2005'te oğlum ve sınıf arkadaşlarıyla yüksek demiryolundan Bronx Hayvanat Bahçe-

si'ne giderken harabelerin olduğu yerin üzerinden geçtim; harabenin orada olduğunu biliyordum, ayağa kalktım, boynumu uzattım ve kendimi hazırladım ve harabelerin yerinde yeller esiyordu! Tren kuzeye doğru yol aldıkça, harabelerin yerinde sıradan apartman binalarını, yükünü boşaltan kamyonları, bisikletleri üzerindeki çocukları ve katlanır sandalyeleri üzerinde oturan ihtiyarları (gündelik modern kent hayatının bütün manzarasını) gördüm.

"Baksanıza!" dedim trende benimle birlikte yolculuk yapan öğretmenlere, "sıradan bir şehir gibi görünüyor". "İyi de, Bronx zaten sıradan bir şehir değil mi?" diye sordular. Ne kadar genç olduklarını o vakit fak ettim. "Bronx Yangını" sırasında *daha doğmamışlardı* bile. Şimdi hiç de özel bir şeymiş gibi görünmüyor, ama aynı zamanda bir mucize. Bugün Güney Bronx muhteşem bir hikâyedir; modern kentlerin dayanıklılığının, bu kentlerin erkek ve kadınlarının bir kenti öldürüp sonra da böyle bir ölümün üstesinden gelmelerinin, büyün bir çevreyi harabeye çevirip sonra da yeniden yapılar kurmalarının, kıyametsi bir gerçek ötesini içinde rahatlıkla yaşayabileceğimiz hoş ve sıradan bir kent gerçeğine çevirmelerinin iyi bir örneğidir.

Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor'a özel bir ilgi gösteren başka bir grup, Atlantik Okyanusu'nun her iki yanında İngilizce ve Karşılaştırmalı Edebiyat bölümlerinden yazarlar ve eleştirmenlerdi. Özellikle Baudelaire üzerine, metropol hayatıyla içsel hayat ilişkisi üzerine yazdıklarımı beğendiler. Baudelaire üzerine yazarken, bir şehrin kalabalıklarına, şehrin onların karşılıklı fantezi ve arzularıyla canlanmasına yönelik romantik duygularını incelerken mutlu saatler geçirdim. Baudelaire, aynı zamanda kentsel gelişmenin yeni bir biçimi, demokratik yurttaşlığın yeni bir biçimi ve bütünüyle hayatta olmanın yeni bir biçimi de olan yeni bir yazı biçimi tasavvur etmişti.

Ama İngilizce ve Karşılaştırmalı Edebiyat bölümleri, epeyce muzır bazı saldırıların da kaynağıydı. Bazıları ufkumun evrenselliğini kınadılar. "Farklı değerleri" olan kültürlere "modern değerleri dayattığımı" söylediler. Bu kültürler (bazen coğrafi, dinsel ya da etnik olarak tanımlanan belirli kültürler, bazen de *bütün* kültürler) masum kültürler olarak tarif ediliyor, bense onların masumiyetini ihlal eden kültürel bir tecavüzcü oluyordum. Bu durum tuhaf bir hal aldı: Beni eleştirenler, modern hayatın onları en çok rahatsız eden yanlarını alıp, sanki bunların olmasına ben neden olmuşum gibi davranıyorlardı. Kitabıma karşı öfke, sık sık "gelenek"in şeyleştirilmesiyle el ele gidiyordu: Sanki dünya tarihindeki bütün kültürel, dinsel ve siyasal gelenekler benzermiş gibi ya da sanki hepsi tek örnek iyicilmiş gibi ya da sanki insanlar içinde büyüdükleri gelenek her ne ise oymuş (Ortodoks Yahudiler, Kuzeyli çiftçiler, Sicilyalı balıkçılar ya da imanlı Komünistler) gibi ve sanki farklı düşündüklerinin, ana-babalarının dünyalarından kopmalarının ya da yanlış kişilere âşık olduklarının ya da yanlış fikirlere kapıldıklarının sebebi -benim gibi- harici kışkırtıcıların onların kafasını karıştırmasıymış gibi.

Yıllarca kaygıyla "Bu insanları nasıl memnun edebilirim?" diye sordum kendime. Anlamam zaman aldı: Boş ver. Bunların hepsi, Aydınlanma'dan beri süregiden Kültür Savaşı'nın parçası. Modernliğin en tuhaf yanlarından biri, modernliğin dışına çıkmak için umutsuz bir çaba uğruna onca enerji harcanmasıdır. Dostoyevski'nin "Büyük Engizisyoncu efsanesi", bu çabanın giderek artan gücüne yönelik bir kehanettir. 20. yüzyıl tarihinin epeyce bir kısmını belirleyen totaliter (faşist, Stalinist, köktenci) romansın en önemli kaynaklarından biridir. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, beni masum olmaktan çıkarıp dünya mücadelesinde taraf haline getirmiştir. O halde duygusal şiddet beni hedef aldığında rahatsız olmam için bir sebep yok.

Kitabım, son zamanlarda onu yeterince solda bulmayan solcular tarafından da çöpe atılır oldu. Modern burjuva toplumunu çelişkilerle dolu, canavarca olduğu kadar yaratıcı bir karışım olarak görüyorum. Yakın zamanda kitabım hakkında yazan bir eleştirmen, böyle bir tasavvurun "işbirlikçi" olduğuma işaret ettiğini yazdı. Bu, Marx'a soldan saldıranların (Proudhon ve Bakunin gibi) onun hakkında söylediklerine benziyor. Yine o şarkıyı mı söylüyorlar? Marx bunu kaldırabildiyse ben de kaldırabilirim.

Dünya çapında solda gerçekleşen atılımlardan biri, Leninizmle ve onun "öncü" romansıyla ve demokrasiye, temel haklara ve halka yukarıdan bakışıyla yaşanan kopuş oldu. 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı bu değişimin önemli simgelerinden biri. Ama bu olaydan önce bile sol örgütlerde durum değişiyordu. Nelson Mandela, anlattığına göre, Robben Adası'nda tutulduğu dönemde, hayat boyu komünist kalan ve Afrika Ulusal Kongresi'nin liderlerinden olan Joe Slovo, onu, özgür bir Güney Afrika'da tam bir erkler ayrılığının, hükümetin yasalarını geri çevirebilecek bir Anayasa Mahkemesi'nin ve bir haklar bildirgesinin olması gerektiği konusunda ikna etmişti. Artık dünya açısından, hep olması gerektiği gibi, solun insan haklarına bağlı olduğu açıkça anlaşılmış bulunuyor. Bilmeyenlere bunu iletmekten memnun olurum.

Akademisyenlerin ve siyaset yazarlarının mahcubiyetle sözünü etmeden geçtikleri, ama gerçek insanların modern bir dünyada iyi bir hayat için temel önemini bildikleri insan haklarından biri, *sevme hakkı*'dır. Aşk hakkında yazdım (bkz., Birinci Bölüm'de bahsi geçen Gretchen ve Faust ve *The Politics of Authenticity* adlı diğer kitabım), ama yeterince değil. Şimdi, ihtiyar halimle bu konuda yazacağım. Sevmek sadece bir anlam ârızı değildir, insan hayatının nasıl bir mânâ taşıyabileceği açısından temel niteliktedir. Aşk üzerine düşünceler kadim zamanlara kadar gider, ama tarihin büyük bir

bölümü boyunca sadece ayrıcalıklı bir azınlığın ulaşabileceği bir ayrıcalık (sıklıkla trajik bir ayrıcalık) olarak anlaşılmıştır. Modernliğin başlıca anlamlarından biri, aşk ufkunun herkesi kapsayacak şekilde genişlemesidir. Goethe'nin *Faust*'unda Gretchen, ev işleri yapan ve çocuk bakan bir kızken, âşık olarak trajik bir *Mensch*'e dönüşür. Mozart'ın devrim dönemine (1791 yılında) sahneye konan *Büyülü Flüt* eserinde âşıklar komiktir: Kuşçu Papageno ve âşık olduğu Papagena, sıradanlıklarında neşe bulurlar ve bu sıradanlıkları sahneyi ele geçirir. Bu âşıkları bir kez görür ve dinlerseniz –ki bu, operadaki en güzel müziklerden bazıları onların şarkılarıdır– aşktan bir insan hakkı olarak bahsetmek mükemmelen doğal gelecektir kulağa. Fakat aşktan bir insan hakkı olarak söz edebilmek ne tür toplumsal koşulları gerektirir? İşte size bu koşullardan bazıları: Büyük şehir yoğunluğunda kalabalıklar gerekir ki birbirine yabancı insanlar karşılaşabilsin ve birbirine âşık çiftler haline gelebilsin; cinsel özgürlük, ki âşıklar sadece neşe duymasın, aynı zamanda mahremi öğrenebilsin ve birbirlerini derinlemesine keşfedebilsin; sınıf, din ve etnik kimlik sınırlarının ötesinde evlenme özgürlüğü, ki aşkı hayatlarının temeli yaparak yaşabilsinler.

Evlenme hakkı temel bir meseledir. Bu, *Romeo ve Juliet*'in ilk modern tiyatro oyunumuz olduğu anlamına gelir; Bernstein ve Robbins'in *Batı Yakası Hikâyesi* trajediyi günümüze taşımıştır. Jane Austen'ın romanları hep bununla ilgilidir; Shalom Aleichem'in öyküleri, "Tevye ve Kızları", 1960'larda bu hikâyelere dayanarak yapılan *Damdaki Kemancı* müzikali de öyle. Çalışma hayatımı, 20. yüzyılın sonlarında giderek göçmenlerle dolan bir okulda ve şehirde geçirdim. Üniversite kafeteryamız, dünyanın bir mikrokozmosuydu. Ama öğrencilerden pek çoğu, kapalı ve dışlayıcı ailelerde ve mahallelerde büyümüş, onları dünyanın geri kalanından koruyan cinsel, dinsel ve etnik tabularla yetiştirilmişti. Aşk, filizlenebildi-

ği yerde filizlenir. Ama "çizgiyi aşan" çiftler, özellikle de kadınlar için trajik durumların ortaya çıkması ihtimali yüksektir. (Tracy Chapman'ın sarsıcı "Across the Lines" şarkısını dinleyin.) Yine de bazen Papageno ve Papagena kazanır: Onları Cumartesi günleri çarşıda ya da alışveriş merkezlerinde alışveriş yaparken, yorulmuş ama hâlâ parıldayan halleriyle, insanlığın daha önce karşılaşmadığı renklere bürünmüş çocukları ve market arabalarıyla görürsünüz.

Aşkın büyük kahramanlarından biri, Mildred Jeter Loving adında siyahi bir kadındı ve öleli çok olmadı. Loving ve kocası Robert, çizili sınırları aşarak 1950'lerde evlendiler. Virginia Eyaleti onları mahvetmek için yapabileceği her şeyi yaptı, öfkesi özellikle kadına yöneldi. Fakat Loving davanın peşini bırakmadı ve yıllar sonra ABD Yüksek Mahkemesi, heyecan verici *Loving-Virginia* (1967) kararında, siyahlarla beyazlar arasındaki evliliğe getirilen bütün engelleri kaldırdı. Bu engellerden bazıları ABD'den bile eskidir. Virginia Eyaleti'nin Irksal Onur Yasası 1630'lara, sadece köleciliğe değil, Avrupalıların Yeni Dünya'ya yerleştiği ilk zamanlara dayanır. ABD Adalet Bakanı Bobby Kennedy ve Baş Yargıç Earl Warren, bu davanın gerçekleşmesinde büyük rol oynadılar. Ama asıl kahramanlar, Loving çiftiydi; onlar, kötü ruhlu bir devletin ejderhalarına karşı koyan Papagena ve Papageno oldular. *Loving* davasının karmaşık fikirleri, yakında eşcinsel evliliğinin temelini oluşturabilir. Bu gerçekleşirse, Sevme Hakkı açısından büyük bir zafer olur. Bu aynı zamanda, dünyanın en ileri ülkelerinden birinde bile, modernliğin, insanların uğrunda savaşması gereken bir şey olduğunu da gösterecektir.

2000'li yıllarda reklam bölümünden gelen bir yüksek lisans öğrencisi, "ayakları olan" bir kitap okumaktan memnun olduğunu söylemişti. Kültürel ürünler de dâhil, raf ömrü uzun ürünler için kullanılan bu terimi sevdim. Fakat şimdi

görüyorum ki başka, daha zengin bir anlamı da var: ürünü üretenin hiç düşünmediği bölgelere taşıma yetisi olan ürün. Bu, bir kuşak önce kitabımın Brezilya'da, şimdiyse İran'da yaşadığı deneyimi çağrıştırıyor. Bizim yüzyılımıza uygun bir şekilde, bunun büyük kısmı internette yaşandı. 21. yüzyıl başlarında İranlılardan elektronik postalar almaya başladım. Kendilerini tanıttılar; bazıları keşke gerçek ismimizi söyleyebilseydik dediler; bazıları, anladığım kadarıyla daha genç olanlar konuya doğrudan girdiler; iki-üçü kadındı. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*'un *bootleg* formunda Farsça'sının internette dolaştığını, kitabı ilham verici bulduklarını söylediler. 2000 yılında kitap olarak basıldı; zarif, yasak bir kitap. Geçen yıl posta aracılığıyla bir kopyasına ulaştım.

Yazıştığım İranlılardan bazıları gazete ve dergilerde çalışıyorlardı, tehlikeye açıktılar. Diğerleri İran'ın *samizdat* film endüstrisinde çalışıyorlardı. Bazıları hapse girmiş ve işkence görmüştü. Teokratik polis devletine karşı nefret duyuyorlardı. Daha yaşlı yazarlardan bazıları, 1979'da İran'da olanlardan dolayı suçluluk duyduklarını söylüyorlardı. O zamanki durumu feci bir şekilde "yanlış anlamışlardı". Şimdi "düzeltmek için bir şans" umuyorlardı. Bir polis devletinde yaşadıkları otuz yıllık süre, "özgürlüğün ne olduğuna dair bir fikir" vermişti. Birisi şöyle dedi: "İran belki de şimdi modern olmaya hazırdır."

2008-2009 yıllarında İran'dan gelen mesajlar daha açık bir politik içerik kazandı. 10 yıl boyunca hapiste kalmış olan liberal bir yazar telefon ederek "kilise ve devletin ayrılmasını açıklamamı" istedi. Kadın bir editör, okurlarına "Haklar Bildirgesi'nin anlamını" açıklamamı istedi. (Hükümet kısa süre sonra gazetesini kapattı.) Böylesine acil bir durumda siyaset kuramı konusuna eğilmekten heyecan duymuştum. Emperyalist Amerika'nın özgürlük konusunda hâlâ öğretecek bir şeyleri olmasından gururlanmıştım.

2008 sonlarında, İran'dan gelen mesajların muhtemelen yakın zamanda sona ereceğine dair bir mesaj aldım. (Gerçekten de öyle oldu.) Devlet, interneti sansürlemek konusunda yetkinleşiyordu. Mesaj şöyleydi: "Sizi unuttuğumuzu sanmayın. Sessizliğimiz hapiste olduğumuz anlamına gelecek. AMA HAPİSTEN ÇIKACAĞIZ."

Ve işte, 2009 Yazı'nda oradaydılar, onlar gibi bir milyon insanla birlikte Tahran'ın sokaklarında Yeşil Hareket'i oluşturuyorlardı. Bu kez, 1978-1979'dan farklı olarak, kalabalıkta kadınlar da vardı. Birisi bana, "kitabımın siyasal amaçlarla kullanılmasından kaygılanıp kaygılanmadığımı" sordu. Oradaki insanlar ya da arkadaşları için bir yararım olursa, bundan heyecan duyacağımı söyledim. Bir gazetenin editörü bana bir tavsiyem olup olmadığını sordu. Dedim ki: "Sokaklar insanlara aittir. İnsan hakları için mücadele edin ve hayatta kalın." Tek bir kişinin bile olup bitenleri görmesine yardımcı olabilirsem ya da orada olabilirsem mutlu olurum; benim çalışmamın, başkalarının çalışmalarının ve Yeşil Hareket'in kendisinin İran için ve dünya için daha büyük bir ileriye doğru akıntının parçası haline gelmesinden daha da mutlu olurum ve akıntıya doğru yüzmekten gurur duyarım.

City College, New York Kent Üniversitesi
Mart 2010

Marx, Nietzsche ve çağdaşları henüz dünyanın küçük bir parçasının modern olduğu bir zamanda modernliği bir bütün olarak algıladılar. Yüz yıl sonra, modernleşme süreci dünyanın en uzak köşesindeki insanın bile kaçamayacağı ağını üstümüze attıktan sonra ilk modernistlerden öğreneceğimiz çok şey var; kendi çağları değil bizim çağımız hakkında. Onların, gündelik hayatlarının her anında, yaşayabilmek için bütün güçleriyle kavramak zorunda oldukları çelişkileri fark edemez olduk bizler. (...) Onların bakışlarını kendimize maleder, onların perspektiflerinden yararlanarak kendi ortamımıza yepyeni gözlerle bakarsak hayatlarımızda sandığımızdan daha fazla derinlik olduğunu göreceğiz. Dünyanın her yöresinde, bizlerinkine benzer ikilemlerle boğuşan insanlarla ortaklığımızı hissedeceğiz. Ve bu mücadelelerden doğan, çarpıcı zenginlik ve canlılıkta modernist bir kültürle, ancak kendimize maledebilirsek muazzam güç ve sağlık kaynakları barındıran bir kültürle bağ kurabileceğiz. Bakarsınız, böyle geriye gitmek ileri gitmek için bir yol olabilir. 19. yüzyılın modernizmlerini hatırlamak bizlere 21. yüzyılın modernizmini yaratacak görüş ve cesareti verebilir. (...) Dünün modernliklerini kendimize maletmek hem günümüzün modernliklerine yönelik bir eleştiri hem de yarının ve ertesi günün modernliklerine -ve modern insanlara- bir inanç tazeleme olabilir.

MARSHALL BERMAN

İLETİŞİM 229
BUGÜNÜN KİTAPLARI 23

ISBN-13: 978-975-470-384-9