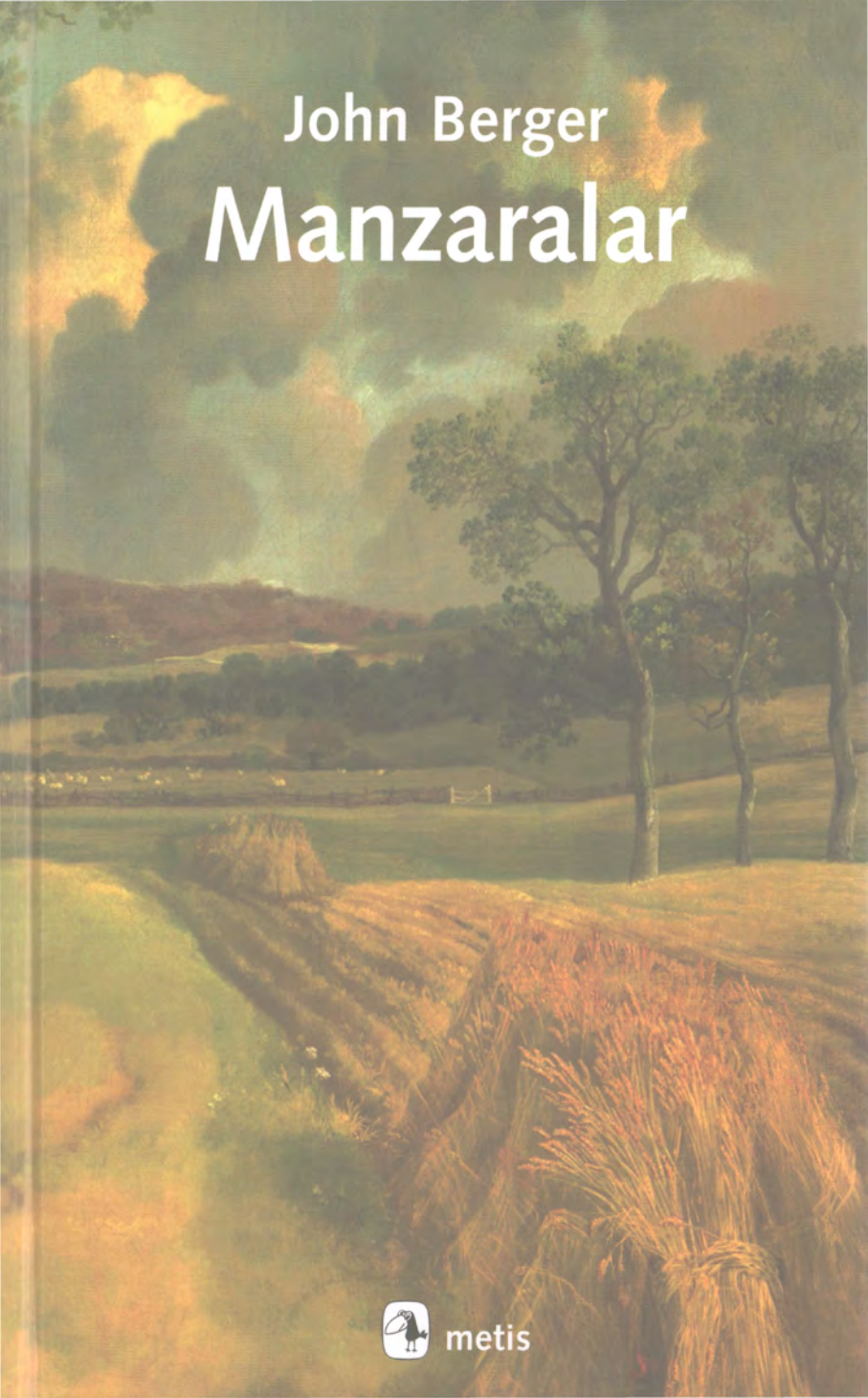
John Berger

Manzaralar



metis

METİS YAYINLARI

JOHN BERGER KOLEKSİYONU

•

Görme Biçimleri 1978, 1986

G. 1984, 2008

Ve Yüzlerimiz, Kalbim
Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü 1987, 2007

O Ana Adanmış 1988

Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı 1989

Düğüne 1996

Fotokopiler 1997

2000 Yılında 25 Yaşına Basacak Olan Yunus 1997

Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar 1999

Kral 2001

Buluştuğumuz Yer Burası 2006

A'dan X'e 2008

Kıymetini Bil Herşeyin 2009

Bento'nun Eskiz Defteri 2012

Uçuşan Etekler (Yves Berger ile birlikte) 2014

Bir Fotoğrafı Anlamak 2015

İstanbul'dan Gelen Telefon 2016
Müzik Eşliğinde Bir Söyleşi
(Söyleşi: Yücel Göktürk)

Hoşbeş 2016

Sanatla Direniş 2017

Portreler 2018

Yedinci Adam (Jean Mohr ile birlikte) 2018

Manzaralar 2019

John Berger

Manzaralar

John Berger (1926-2017) Londra'da doğdu. İngilizce yazan en etkili sanat eleştirmenlerinden biri olan Berger, ayrıca senaryo yazarı, romancı, belgesel yazarı ve ressam olarak da tanınıyor. 1940'ların sonunda Londra'da çeşitli galerilerde sergiler açtı. Bu dönemde Komünist Parti ile yakın ilişki kurdu, sol-kanat haftalık dergi *Tribune* için makaleler yazdı. 1948-55 yılları arasında resim öğretirken sanat eleştirmeni oldu ve 1951'den itibaren *New Statesman* için on yıl boyunca sanat eleştirileri yazdı. İlk romanı 1958'de yayımlanan *Zamanımızın Bir Ressamı*'dır. Romanı *G.* ile 1972 yılında Booker ödülünü almıştır. Metis'te birçok kitabını yayımladığımız John Berger'ı 2 Ocak 2017'de kaybettik, ama eserleri tüm dünyadaki okurlarını derinden etkilemeyi sürdürüyor.

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Metis Sanatlar ve İnsan
Manzaralar
Sanat Üzerine Yazılar
John Berger

İngilizce Basımı:
Landscapes, John Berger on Art, Verso, 2016

© John Berger, 2016
Giriş © Tom Overton, 2016
© Metis Yayınları, 2017
Çeviri Eser © Beril Eyüboğlu, 2018, © Özlem Dalkıran, 2018
© Oğuz Tecimen, 2018

Daha önce yayımlanmış kitaplardan alınmış bölümler
ve çevirmenleri s. 253-56'da belirtilmiştir.

İlk Basım: Mayıs 2019

Yayıma Hazırlayanlar:
Müge Gürsoy Sökmen, Emine Bora

Kapak Resmi:
Thomas Gainsborough, "Bay ve Bayan Andrews", detay, 1750.
Arka Kapak Fotoğrafı: Jean Mohr, hasat zamanı 1976, Roche Pallud.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197 Topkapı, İstanbul
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-605-316-166-0

Eserin bütünüyle ya da kısmen fotokopisinin çekilmesi, mekanik ya da elektronik araçlarla çoğaltılması, kopyalanarak internette ya da herhangi bir veri saklama cihazında bulundurulması, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun hükümlerine aykırıdır ve hak sahiplerinin maddi ve manevi haklarının çiğnenmesi anlamına geldiği için suç oluşturmaktadır.

John Berger

Manzaralar

Sanat Üzerine Yazılar

Hazırlayan:

Tom Overton

Çevirenler:

Beril Eyüboğlu

Özlem Dalkıran

Oğuz Tecimen

metis

İçindekiler

Önsöz: Çitler Aşağı
Tom Overton 9

Birinci Bölüm
Haritaları Yeniden Çizmek

1. Krakow ... 19
2. Kâğıt Kalem Alıp Çizmek ... 36
3. Ressamlığın ve Heykeltıraşlığın Temeli Çizimdir ... 43
4. Frederick Antal – Kişisel Bir Anma ... 49
5. Danimarkalı İşçi Oyuncularla Gözlem Sanatı Üzerine Konuşma ... 52
6. Devrimci Yıkım: Max Raphael'den *Sanatın Talepleri* ... 58
7. Walter Benjamin: Antikacı ve Devrimci ... 67
8. Hikâye Anlatıcısı ... 73
9. Ernst Fischer: Filozof ve Ölüm ... 79
10. Gabriel García Márquez: Ölümün Kâtibi Yazılanı Okur ... 86
11. Roland Barthes: Maskenin İçi ... 91
12. Joyce'un Dalgasına Kapılmış Enginlere Açılırken 94
13. Rosa'ya Armağan ... 97
14. İdeal Eleştirmen, Mücadeleci Eleştirmen ... 103

İkinci Bölüm
Arazi ... 109

15. Rönesans'ın Berraklığı ... 111
16. Delft Manzarası ... 114
17. Romantiklerin İkilemi ... 115
18. Viktorya Dönemi Vicdanı ... 118

19. Kübizm Ânı 121
20. *Geçit Töreni*, 1917 146
21. Paris'i Yargılama 153
22. Sovyet Estetiği 156
23. Bienal 160
24. Günümüzde Sanat ve Mülkiyet 164
25. Artık Portre Yapılmıyor 169
26. Müzenin Tarihsel İşlevi 175
27. Sanat Eseri 180
28. 1968/1979 *Daima Kızıl*'a Önsöz (1960) 187
29. Tarihsel Sonsöz: *Onların Emeklerine* Üçlemesine 190
30. Beyaz Kuş 206
31. Ruh ile İşleticisi 211
32. Ağustosun Üçüncü Haftası, 1991 218
33. Mekânla İlgili On Not 223
34. Taşlar, Filistin, Haziran 2003 229
35. Bu Arada 242

Yazıların Alındığı Orijinal Kaynaklar
ve Çevirmenleri 253

Önsöz

Çitler Aşağı

Tom Overton

BİR YAZININ sanat *üstüne* veya sanata *dair* olması ne anlama gelir? Elinizdeki kitabın kardeşi *Portreler* buna bir yanıttı, orada John Berger'ın tek tek sanatçılara çeşitli yaklaşımları bir araya getirilmişti. Doğum ve ölüm tarihlerine göre yapılandırılan bir zaman çizelgesi yaşamların ve eserlerin farklı yazı biçimleri, değişmiş tarihsel ve kişisel bağlamlar ışığında yeniden değerlendirilmesine yer açmıştı.

Bu yapı gereği "Kübizm Ânı" (1966-68) gibi metinler dışarıda bırakılmıştı, ki Berger'ın o yazıdaki iddiasına göre, 1907 ile 1914 arası sanattaki gelişmelerle bağdaştırdığımız bireyler olsa da,

> Kübizm öncülerinin dehasıyla açıklanamaz. Nitekim birçoğunun Kübizmi bıraktıktan sonra derinliğini kaybetmiş sanatçılar haline gelmesi de bunun altını çizer. Braque ve Picasso bile Kübist dönemlerindeki eserlerinin ötesine geçememiştir asla; üstelik sonraki eserlerinin büyük kısmı öncekilerin aşağısında kalmıştır.

Bu pasaj sanata *dairdir*, şu anlamda ki yazar sanatı tedavüle sokan ve biçimlendiren şeyleri açığa çıkarmaya çalışıyor; sanatın ortaya çıkış koşullarını ya da içine girdiği iklimi araştırıyor. Berger savaş sonrası Londra'sında, Avrupa'daki faşizmden kaçanların oluşturduğu altkültürde entelektüel olgunluğa ulaştı; İngiltere'nin ötesine bakarak Brecht, Lukács, Benjamin, Frederick Antal, Max Raphael, Rosa Luxemburg ve James Joyce'un düşüncesini işlediği yazılar da *Portreler*'e dahil edilmeyenler arasındadır.

"Kübizm Ânı" ile sanat arasındaki ilişkinin başka bir veçhesi de şudur: Berger, "parça ile bütün arasında artık özsel bir süreksizliğin" kalmadığı muazzam verimli bir tarihsel dönemin dökümünü çıkararak, kendi eserinde de böyle bir dönemi başlatmış oldu.

Bu deneme *New Left Review*'un Mart-Nisan 1967 sayısında çıktı. Yine aynı yılın nisanında *New Society*'de *Talihli Bir Adam* kitabından bir bölüm yayımlandı; fotoğrafçı Jean Mohr'la oluşturduğu yeni bir kitaptı bu, Dean Ormanı'nda yaşayan bir aile hekiminin hayatından olayları kurmacalaştırarak anlatıyordu. Biyografi ile portre arası bir eser olan *Talihli Bir Adam*, Ağustos 1967'de yayımlanan "Artık Portre Yapılmıyor" yazısıyla benzer bir bakışı paylaşıyor; Berger orada şu beyanda bulunuyordu: "Artık bir insanın belirli bir mekânda, tek bir bakış açısından nasıl göründüğünü koruyup sabitleyerek o insanın kimliğinin layıkıyla yansıtılabileceğini kabul edemeyiz."

O sıralar Berger aynı zamanda *G.*'yi (1972) yazıyordu; modernizme dair olan, postmodern dönemde yayımlanan bir romandı bu. Roman şu içgörüyü kitap boyunca tekrar eden bir izlek haline getirmişti: "Bundan sonra hiçbir öykü, biricik öyküymüş gibi anlatılmayacak."

Berger sanata dair en ünlü kitabı ve televizyon programı olan *Görme Biçimleri*'nde *G.*'den uzun parçalar alıntılamıştı. Çoğulcu bir yaklaşımı beyan eden başlığı, *Görme Biçimleri*'nin nasıl bir işbirliğiyle yapıldığını yansıtıyordu (program Mike Dibb, Sven Blomberg ve Chris Fox'un katkılarıyla, ayrıca eril bakış üstüne olan bölüm Eva Figes, Barbara Niven, Anya Bostock, Jane Kenrick ve Carola Moon'un desteğiyle çekilmişti). Kitabın sonunda, ihtilafa neden olmakla ihtilafı engellemek arasında duran Berger, kitabın ve programın yapımcılar ile izleyiciler arasında bir buluşma olduğunu açıkça gösteriyor: "Umarım düzenlediğim şeyleri dikkate alırsınız ama lütfen kuşkucu olmayı da bırakmayın."

Berger yine "Kübizm Âni"nda tespit ettiği çıtayı tutturmaya çalışıyordu: "basit nedenselliği, her şeyi gören tek ve sabit bakış açısını reddeden yeni bilimsel doğa görüşü". Bu da onu kendi üzerine daha çok düşünmeye teşvik etmiştir: "Rönesans sanatçısı doğayı taklit ediyordu. Maniyerist ve Klasik sanatçı doğayı aşmak için doğadan örnekleri yeniden kuruyordu. Kübist sanatçıysa doğaya dair farkındalığının doğanın parçası olduğunu anladı."

Berger, yazı hayatı boyunca, geçmişteki ya da şimdiki bir tarihsel döneme bakarken bu daha geniş, daha sinoptik yaklaşımı benimseyen metinler yazdı. Dolayısıyla bu yazıların derlendiği kitabın başlığı da ancak *Manzaralar* olabilirdi. *Portreler* gibi, bu başlık da Berger'ın tekniğinin tınısıyla aynı hissiyatı taşımayı amaçlıyor, çünkü katı bir tanımdan ziyade canlandırıcı ve özgürleştirici bir mecaz (metinlerden bazıları her iki derleme kitaba da uygun düşebilirdi, zira bize sanata bakmayı öğreten çoğunlukla sanatçılardır). *Manzaralar* başlığı metinleri türler arası

değerlendirme özgürlüğünü de veriyor. Burada şiirlerin yanı sıra sınıflandırması güç düzyazılar da var. Bu ikinci cildi ilkiyle birlikte okumak mümkün olmakla birlikte, manzara pekâlâ da bir portrenin arka planından ya da "yan ürünü"nden fazlası olabilir.

Manzara (*landscape*) sözcüğü, bu kitaptaki birçok metin gibi, geniş plana taşınmış yazı ufuklarının kaydıdır aynı zamanda. *Oxford İngilizce Sözlüğü* 1590'larda Hollandacadan alınmış *landschap* ve *landskip* gibi çeşitli versiyonları kaydeder; *landscape* yazımıysa 1605'te gelmiştir. John Barrell bu noktada sözcüğün resme dair özel bir terim olduğuna dikkat çeker.[1] Christopher Marlowe (1564-1593) "Vadiler, korular, tepeler, tarlalar"dan müstakil arazi birimleri olarak söz etse de, 1630'lara geldiğimizde John Milton (1608-1674) "L'Allegro"da şöyle yazabiliyordu:

> Göz ki yeni hazlar nazar eyler
> Manzaraysa [*Lantskip*] etrafında seyrüsefer.
> Çimen kahve rengi, nadas kül rengi,
> Ol yerde otlayan sürülerin dengi.

Landscape and Memory (1995, Manzara ve Bellek) kitabında Simon Schama şunu öne sürer: "Manzaralar doğa olmaktan önce kültürdür – hayal gücünün ormana, suya, kayaya yansıyan kurgularıdır." Bu temayı Berger'ın eserinde bulabileceğimiz en iyi yer *Görme Biçimleri*'nde Gainsborough'nun *Bay ve Bayan Andrews* (1750) tablosunu ele aldığı bölümdür. Burada Berger resmi portre ve manzara gelenekleri arasında bir eksene yerleştirerek daha geniş bir argümana açılır: Yağlıboya –görünür dünyayı maddi mülkiyete dönüştürmenin bir yolu olarak– kapitalizmin belli bir dönemine tekabül ettiği için baskın bir form haline gelmiştir. Yine çoğul görme *biçimlerini* göz önünde tutarak Berger birbirinden farklı muhtelif perspektifleri bu tanıma yerleştirir. Berger'ın Kenneth Clark'ın *Landscape into Art*'ından (1949, Manzaradan Sanata) yaptığı bir alıntı, Gainsborough'nun manzara resmine dair iki görüşünü ölçüp tartar; bunlardan ilki "portrelerden sıkılmış halde viola da gamba'sını alıp manzaralar resmedebileceği tatlı bir köye gitme"ye dair ünlü bir mektuptur, öbüründe de ressam şunları yazar:

> Bay Gainsborough Lord Hardwicke'e naçizane hürmetlerini sunar ve Efendisi'ne herhangi bir şekilde hizmet etmeyi her zaman bir şeref addeder; ma-

1. John Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting 1730-1840*, Cambridge: CUP, 1980, s. 1.

mafih bu ülkede Doğa'dan *gerçek manzaralara* dair, Caspar ya da Claude'un en zayıf taklitlerine müsavi bir konu bahşeden herhangi bir yer nazarına ilişmemiştir.

Görme Biçimleri'nin televizyon programında yönetmen Mike Dibb Bay ve Bayan Andrews'un başlarının yukarısındaki ağaca "Trespassers Keep Out" (Girmek Yasaktır) tabelası koyar, böylelikle çiftin soylulukların tanımladığı için sahibi oldukları arazide resmedilmek istediklerine dair Berger'ın argümanını vurgular. Yalnızca mülkü olanlar oy verebilir, arazilerine kaçak girenler oradan sürülebilir.

Berger'ın vardığı sonuçlar çeşitli eleştirilere neden olmuştur. Sanatçı ve sanat tarihçisi Lawrence Gowing'in, Berger'ı alaylı bir sanatsever ile "iyi bir resmin görünür anlamı" arasına girmekle eleştirdiği yazılı itirazları kitaba dahil edilmiştir:

> Bizlerle iyi resimlerin apaçık anlamları arasına John Berger bir kez daha girmeden, izninizle Gainsborough'nun Bay ve Bayan Andrews'unda bu kişilerin arkalarındaki toprakla o toprağın sahibi olmaktan daha başka bir ilişki içinde olduklarını gösteren kanıtlar bulunduğunu belirteyim. Gainsborough'nun yolgöstericisi Francis Hayman'ın aynı sıralarda Gainsborough'nunkine çok benzeyen bir konuyu işlediği resminde gösterdiği gibi, böyle resimlerdeki insanlar "Büyük İlke"den... bozulmamış ve çarpıtılmamış *Doğa*'nın gerçek Işık'ı üzerine felsefi düşüncelere dalmaktan büyük zevk alıyorlardı.

Berger'ın karşı argümanına göreyse, bir keyif diğerini dışlamaz. Çift, doğanın felsefi olarak keyfini sürüyorsa eğer, bunu yapabilmelerinin nedeni tüfekler ve kırbaçlarla kovalanma ihtimaliyle dikkatlerinin dağılmamasıdır.

Yine 1972'de akademisyen John Barrell *The Idea of Landscape and the Sense of Place*'i (Manzara Fikri ve Yer Duygusu) yayımlamıştı. Bunu 1980'de *The Dark Side of the Landscape* (Manzaranın Karanlık Yüzü) izlemişti; bu kitapta Gainsborough, Constable ve George Morland'in eserlerine bakarken "resmettikleri yoksullardan ziyade müşterilerinin menfaatleriyle özdeşleşip özdeşlemediğimizi" sormuştu.[2]

Barrell da, Berger da manzara üstüne kendi fikirlerini birbirlerini eleştirerek geliştirmiştir. Benzer saikleri paylaşırlar – Berger 2005 yılında bile "başka şeylerin yanı sıra Marksist"[3] olduğunu açıklamıştır; Barrell da "solcu"dur. Ama aralarındaki fark Berger'ın *The Dark Side*

2. Barrell, *The Dark Side of the Landscape*, s. 91'de Berger'ın toprak üzerine yazılarının ölçülü bir eleştirisi vardır.

3. John Berger, "Mekânla İlgili On Not", bu kitapta, s. 223-28.

of the Landscape üstüne yazdığı yazıda netleşir; yazı şöyle biter: "Slogan şöyle de olamaz mı: Çitler Aşağı! Hem zihinsel hem kırsal?" Berger "kitapta (ses ve sözdizimine çok bağlı olan) İngiliz akademisyen rolü" nün korunduğunu söylemiş ve "tecrit olma pahasına uzmanlaşmayı teşvik etme" eğiliminden yakınmıştır. Sonuçta vardığı noktada, düşünceleri şunlardır:

> John Barrell'ın kitabı birtakım resim uzlaşımlarının (göstergelerinin) ve bunların belli bir tarihsel dönemde nasıl değiştiğinin harika bir okumasıdır. Öte yandan göstergenin, deyim yerindeyse, iki tarafında yer alan iki pratikle ilgili çok az bilgi hatta ilgi belirtisi veriyor. Bu durumda resim pratiği bir yanda, yoksul veya topraksız köylülerin pratiği öbür yanda kalıyor. Dolayısıyla kitap ideolojik bir pratiği ifşa ve ihbar etse de, bu ideolojinin işlediği kapalı ara bölgeyi takviye ve tasdik ediyor.

Bu iki pratik, eser formlarıdır. Berger'ın sanatçının ürettiği eserle meşguliyeti hayatının erken döneminde şekillenmiştir. Berger ilkgençlik yıllarında müzikholler ve Fransız Direniş Hareketi'yle ilgili canlı öyküler yazmıştır. Ama "Kâğıt Kalem Alıp Çizmek"te anlattığı üzere, üniversiteye değil sanat okuluna gitmiştir (Central School of Art ve Chealsea School of Art). Resim yapmayı otuz yaşlarında bırakmış olsa da, yazdıklarına sanki her zaman çizimler eşlik eder. Bazen salt hayalidir; tıpkı Ruskin veya Hazlitt'in eleştirilerinin sanat icra etmiş olma tecrübelerinin izini taşıması gibi. Bazen de, Berger'ın *Bento'nun Eskiz Defteri*'nde (2011) ya da elinizdeki kitapta yer alan "Rosa'ya Armağan"ın (2015) orijinal baskısında* olduğu gibi, çizimler –bu ifade her ne kadar makul gelmese de– kelimenin tam anlamıyla yazıya eşlik eder: Berger'ın çizimleri metnin yanında yer alır.

Burada sanat icra eden eleştirmenler ile etmeyenler arasındaki görece değer farkını aşırı basitleştirmemeye dikkat etmeliyiz. T. S. Eliot "Eleştirinin İşlevi"nde "*Yalnızca* sanat icra eden, hatta hakkında yazdığı sanatı iyi icra eden eleştirmenler okumaya değerdir, gibi aşırı bir konumdan", "son derece gelişmiş bir olgu duyarlığı" talebine – "okura başka türlü kaçırabileceği olguları veren bir yorum" sunabilen eleştirmen talebine– nasıl geçtiğini anlatır. Berger'ın Barrell'la eleştirel diyaloğu, manzara fikriyle en istikrarlı uğraştığı *Onların Emeklerine* (1979-91) üçlemesiyle derinden ilişkiliydi.[4] Bu üç kitap –*Domuz Toprak*, *Bir*

* Bkz. *Hoşbeş*, çev. A. Biçen, O. Tecimen, B. Eyüboğlu, İstanbul: Metis, 2016. –*ç.n.*

4. Barrell Berger'ın *Keeping a Rendezvous* (1992) kitabını aşağı yukarı aynı övgü ve eleştiri karışımıyla ele aldığı bir yazı yazmıştır. Çekincelerine rağmen her iki yazarın

Zamanlar Europa'da, Leylak ve Bayrak– hayali, kurmaca yazı yoluyla 1970'lerde aralarında yaşamaya gittiği, yoldaşlıklarını "benim üniversitem" olarak adlandırdığı köylülerin işiyle yakından ilgilidir.[5] Elinizdeki kitapta yer alan "Tarihsel Sonsöz" üçlemenin tarihe yaklaşımının anahatlarını veriyor. Bu derlemeye verdiğim başlıktaki anlamıyla bu bir manzaradır: Mecazi de olsa, arazinin görünüşünü ve gerçekliğini kontrol edenler ve orada bizzat yaşayanlar için aynı ölçüde canlıdır. *Talihli Bir Adam*'da şöyle ifade edilir bu:

> Bazen bir manzara orada yaşayanların hayatları için bir dekordan ziyade ardında mücadelelerinin, başarılarının ve kazalarının vuku bulduğu bir perde gibidir. Orada yaşayanlarla birlikte perdenin ardında olanlar için köşe taşları artık yalnızca coğrafi değildir, aynı zamanda biyografik ve kişiseldir.



BERGER'IN ESERİ yeniden hayal etmeye, farklı biçimlerde görmeye bir davettir. Bu minvalde buradaki metinler iki bölüme ayrılmıştır. İlki –ille de görsel sanatçılar olmasalar da– Berger'ın düşüncesini şekillendiren bireylerden söz eden yazıları bir araya getiriyor. Kimileri –Antal, Raphael– tamamen sanat eleştirmeni; kimileri de –Brecht, Barthes, Benjamin– kolaylıkla bu kategoriye girmeseler de erken dönem Berger'ın ileride vardığı genişletilmiş sanat okulu okuma listesine nasıl yöneldiğini gösteriyor. Bu isimlerin hepsi de Berger'ın kendini hikâye anlatıcısı olarak tanımlamasında bir rol oynamıştır; *Portreler*'in önsözünde belirttiğim üzere, bu tanım Berger'ın büyük çeşitlilik gösteren yazılı üretiminin çerçevesini çizer. Bu ilişkileri etkilenme olarak görmek Berger'ın kendisi için verdiği tanımla tutarsız olurdu. Kolektif ve işbirliğine dayanan hikâye anlatma edimiyle kıyaslandığında, "etkilenme" fikri daha çok roman yazmanın bireyciliğiyle, Berger'ın reddettiği kapitalist borç ve geri ödeme mantığıyla bağdaşıyor sanki.

Bu bölümün kalanı yazının nasıl sanata *dair* olabildiğinin sınırlarını serbestçe irdeliyor ve Berger'ın ressam gözüyle hikâye anlatıcılığına nasıl yöneldiğine bakıyor. Bu örneklerin nasıl uygulamaya geçirileceğine dair bir tür manifesto olan "İdeal Eleştirmen, Mücadeleci Eleştirmen"le

---

da birbirlerine dair yazılarından alıntılar kitaplarının sonraki basımlarında cımbızlanarak kullanılmıştır.

5. *Portreler*'in önsözünde irdelediğim üzere, Courbet ve Millet de bu eserin gelişiminde önemli rol oynamıştır.

son buluyor. Birinci Bölümün sonunda, özellikle "Krakow"da Joyce ve Márquez'in hissedilen mevcudiyetinin ve bugün W. G. Sebald, Arundhati Roy, Ali Smith ve Rebecca Solnit gibi yazarları içeren geleneğin Berger'ı ilk öğretmenlerinden birinin hikâyesini, kılavuzu Ken'in hikâyesini bu şekilde anlatmaya nasıl yönelttiğini görüyoruz. Bölümün başlığı "Haritaları Yeniden Çizmek" aslen Geoff Dyer'ın önerisinden geliyor: "Berger'ın adının edebiyatın mevcut şöhret haritasına daha belirgin basılması için lobi faaliyeti yürütmek yeterli değil; onun *örneği* haritanın şeklini temelden değiştirmeyi talep ediyor bizden."[6]

2012'de *Görme Biçimleri* ve *G.*'nin kırkıncı yıldönümü kutlamalarının bir parçası olarak Londra'da "özgür bir okul"a "Haritaları Yeniden Çizmek" adı verildi; bu okul birbirine öğretme ve birbirinden öğrenme konusunda Berger'ın işlerinden esinlenen envai çeşit insanı bir araya getiriyordu. Sözcüğün ima ettiği katılığı bir yana bırakırsak, Birinci Bölüm bir tür "müfredat", İkinci Bölümse müfredatın uygulaması. İkincinin başlığı Berger'ın "Arazi" adlı şiirinden geliyor. Burada kılavuzlar ve haritalar yerini Berger'ın onları kullanarak yer yön bulmaya çalıştığı araziye bırakıyor. Kabaca kronolojik bir sırayla verilen bu yazıları ilerledikçe sınıflandırmak zorlaşıyor ve giderek manzaraya dair "sanat yazıları" olmaktan çıkıyorlar. Öte yandan "Ağustosun Üçüncü Haftası, 1991" başka şeylerin yanı sıra Sovyet-sonrası Avrupa'da kamusal heykelin anlamını idrak etme denemesi. "Taşlar" (2003) günümüzde Ramallah'a ve görsel kültürüne en eski heykellerden biri olan Finistère'deki Bernanez Kurganı'nın prizmasından bakıyor. Son olarak, derlemenin kapanış metni olan "Bu Arada" (2008) adlı uzun deneme günümüz manzarasını bir hapishane olarak tanımlıyor. Bu yazılar bir sanat tarihi eskizi –tabii Berger muhtemelen eserini asla böyle tanımlamazdı– yahut yazıldıkları veya anlattıkları dönem itibarıyla *Portreler*'deki metinlerin arkaplanı olarak okunabilir. "Köşe taşlarının yokluğunda," diye yazıyor Berger "Bu Arada"da, "insanlık kısır döngülere maruz kalma riski altındadır."

Quincy'de Mevsimler: John Berger'ın Dört Portresi (2016) filminde aktris Tilda Swinton Berger'la aynı gün doğduğuna dikkat çekiyor: 5 Kasım (unutmayın, unutmayın). Swinton "Otoportre 1914-1918"i (1970) okuyor; Berger'ın bu şiiri Büyük Savaş'ın babası vasıtasıyla kendisini ve 1926'da içine doğduğu dünyayı ne kadar şekillendirdiğini vurguluyor. Bu anlamda *Manzaralar* onun doksanıncı yaşgünü anısına yayımlanı-

6. Geoff Dyer, "Editor's Introduction", *The Selected Essays of John Berger*, Londra: Bloomsbury, 2001, s. xii.

yor. Ama *Portreler*'le birlikte düşündüğümüzde bile çok daha geniş ve hâlâ süren –hem beslediği hem de beslendiği– bir başarının küçük bir parçasını temsil ediyor.

İçinde bulunduğumuz dönemde bu başarının özellikle önem taşıyan bir veçhesi, Berger'ın külliyatının 1972'de Booker Ödülü'nün yarısını Kara Panterler'e verip yarısıyla göçmen işçiler üzerine projesi *Yedinci Adam*'ı (1975) gerçekleştirmesi, bu işçilerin nereden geldiğini araştıran *Onların Emeklerine* üçlemesini yazdıktan sonra *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*'yle (1987) beraber bugüne kadar uzanan büyük bir kemer oluşturmasıdır. Berger bu kitapta şöyle yazıyor:

> Ulusal sınırları aşan veya köyden şehire akan istekli ya da zorunlu göçler zamanımızı simgeleyen yaşam biçimi halini aldı. Endüstri ve kapitalizmin yeni bir tür vahşetle, daha önce hesapta olmayan böylesine yoğun bir insan göçüne yol açacağı, on altıncı yüzyılda köle ticaretinin başlamasıyla kendini belli etmişti. Birinci Dünya Savaşı sırasında Batı Cephesi'nde silah altına alınan kitleler, o aynı parçalama, toplama, uzaklaştırma ve sonunda "çorak toprak"lara sürme işleminin daha sonra gerçekleştirildiği bir başka uygulayım alanıydı. Ardından, dünya çapındaki toplama kampları bu süregelen aynı uygulayımın mantığıyla harekete geçti.[7]

Şayet Berger'ın yazdığı gibi, "göç etmek her zaman dünyanın merkezini değiştirip düzenden yoksun, yitik, bölük pörçük parçacıklardan oluşan bir dünyaya yola çıkmak" ise, o halde hepimizin yeni haritalara çok ihtiyacı var.

2016

7. *Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü*, çev. Zafer Aracagök, s. 60-61, İstanbul: Metis, 2007.

Birinci Bölüm

Haritaları Yeniden Çizmek

1

Krakow

ORASI bir otel değildi. En çok dört-beş müşterinin kaldığı bir çeşit pansiyondu. Sabahları ekmek, tereyağı, bal ve yörenin ünlü salamının birkaç diliminden oluşan kahvaltı, tepsi içinde koridordaki bir rafa bırakılırdı. Tepsinin yanında da neskafe ve elektrikli su ısıtıcısı olurdu. Orayı işleten ciddi ve sakin genç kadınlarla ilişki en az düzeyde sürdürülürdü.

Yatak odalarındaki meşe ya da cevizden yapılmış bütün eşya eskiydi ve herhalde İkinci Dünya Savaşı öncesinden kalmaydı. O savaşta binaları ciddi zarar görmeden ayakta kalan tek Polonya şehriydi burası. Bu pansiyonda da her odada, tıpkı manastırlarda olduğu gibi, sokağa bakan iki pencereden birçok kuşak uzun uzun dışarıyı seyretmiş gibi bir hava vardı.

Bina, Krakow'un eski Yahudi mahallesi Kazimierz'de, Miodowa Caddesi'ndeydi. Kahvaltıdan sonra resepsiyondaki genç kadına en yakın bankomatın nerede olduğunu sordum. Genç kadın elindeki keman kutusunu isteksizce yere bıraktı ve bana şehrin turist haritasını uzattı. Haritada gitmem gereken yeri kurşunkalemle işaret etti. Sanki beni dünyanın öbür yarısına göndermek istermişçesine içini çekerek, uzak değil, dedi. Başımı hafifçe eğerek teşekkür ettim, ön kapıyı açıp çıktım, sağa döndükten sonra gene sağdaki ilk sokağa saptım ve kendimi açık bir pazar yeri olan Nowy Meydanı'nda buldum.

Daha önce buraya hiç gelmemiştim, ama burayı, daha doğrusu buradaki satıcıları ezbere biliyorum. Kimilerinin mallarını güneşten korumak için tenteli, sabit tezgâhları var. Hava şimdiden sıcak, Doğu Avrupa ovalarına ve ormanlarına özgü bulanık bir sivrisinek sıcağı bu. Yapraklardan yansıyan bir sıcak. Akdeniz sıcaklığının o kesinliğini taşımayan, çeşitli çağrışımlarla dolu bir sıcak. Burada hiçbir şey kesin değil. Burada kesinliğe en yakın şey bir büyükanne.

Tezgâh sahibi satıcıların dışında hepsi kadın olan öbür satıcılar kendi yetiştirdikleri ürünleri sepetlere ya da kovalara koymuş, çevredeki köylerden gelmişler. Onların tezgâhları yok; yanlarında getirdikleri taburelerde oturuyorlar. Bir-ikisi de ayakta. Ben de aralarında dolaşıyorum.

Salatalar, turplar, yabanturpları, dantel gibi kesilmiş dereotu, bu sıcakta üç günde büyüyen küçük yumrulu salatalıklar, ince kabuklarındaki ince toprak küçük torunların dizlerinin rengini andıran yeni patatesler, diş fırçası kokulu kereviz sapları, votkacı erkeklerin erkekler kadar kadınlar için de etkili bir afrodizyak olduğuna yemin ettikleri selamotları, açık saçık şakalara konu olan körpe havuç demetleri, çoğu sarı, demet demet güller, bahçelerindeki askılara astıkları bezlerden kokusu hâlâ gitmeyen süzme peynirler, çocuklara köy mezarlığı yakınından toplattıkları kuşkonmazlar.

Meslekten satıcılar böyle bir fırsatın ele geçmeyeceği konusunda alışverişe gelenleri inandırmanın bütün inceliklerini doğal olarak edinmişlerdir. Taburelerinde oturan kadınlarınsa, tersine, söyleyecekleri bir şey yok. Onlar kımıldamadan, bir şey söylemeden öyle duruyorlar; kendi bahçelerinden satmak için getirdikleri malların niteliğinin garantisi yalnızca kendi varlıkları.

Bir toprak parçasını çevreleyen tahta bir çit ve ağaç kütüklerinden yapılmış iki odalı bir ev, o iki oda arasında da tek kat çinili bir soba. Bu kadınlar işte o türden *çata*'larda oturuyorlar.

Aralarında dolaşıyorum. Değişik yaşta, değişik yapıda, gözlerinin rengi değişik kadınlar. Aynı renk başörtüsü olan iki kadın yok aralarında. Her birinin de demetinden soğan koparmak, alp lalesinin otunu çıkarmak ya da kırmızı turp toplamak için eğildiğinde, sırt ağrılarından korunmak için kendine göre bulduğu, benimsediği bir yol var; böylece arada bir çektikleri bu ağrıların kalıcı olmasını önlemiş oluyorlar. Gençliklerinde bu türden olayların yükünü kalçalarıyla karşılarken, şimdi bu işi omuzları görüyor olmalı.

Oturacak taburesi olmadığı için ayakta duran bir kadının sepetine göz atıyorum. Sepet soluk altın rengi küçük turtalarla dolu. Oyma satranç taşlarına benziyor bu turtalar, daha çok da kalelere, pencerelerinin pervazları hep yukarı doğru gelen, altının ya da üstünün yere gelmesi fark etmeyen kalelere. Her birinin boyu on santim.

Bir tanesini elime alınca, yanıldığımı anlıyorum. Hamur işi için fazla ağır.

Başımı kaldırıp kadına bakıyorum. Altmışında, mavi-yeşil gözleri var. Gene bir şey unutmuş budala birine bakar gibi sert sert bana bakı-

yor. *Oscypek*, diyor yavaşça, dağ koyunlarının sütünden yapılmış ve iki oda arasındaki ocakta tütsülenmiş peynirin özel adını yineliyor. Üç tane alıyorum bu peynirden. Sonra, kadın hafifçe başını sallayarak yoluma gitmemi öneriyor.

Meydanın ortasında küçük yuvarlak dükkânlara bölünmüş alçak bir bina var. Bunlardan biri de içine ancak bir sandalye sığacak kadar küçük bir berber dükkânı. Birkaç kasap, bir de içerdeki tek fıçıdan lahana turşusu satın alabileceğiniz bir bakkal. Dökme demir sobalı bir aşevi, önündeki kaldırım üzerinde de üç tahta masayla oturulacak sıralar var. Masaların birinde omuzları hafifçe çökük, uzun parmaklı, dökülen saçları yüzünden alnı giderek daha da genişlemiş bir adam oturuyor. Gözlüğünün camları kalın. Kendisi Polonyalı değil, ama bu sabah sanki burası eviymiş gibi bir hali var.

Ken Yeni Zelanda'da doğmuş. Orada da öldü. Ben onun karşısındaki sırada oturuyorum. Bu adam altmış yıl önce, bildiği her şeyi bana öğretmişti, ama bildiklerini nasıl öğrendiğini hiç açıklamamıştı. Çocukluğundan ya da annesiyle babasından da hiç söz etmemişti. Sanırım gençken, yirmi yaşına gelmeden, Avrupa'ya gelmek için Yeni Zelanda'dan ayrılmış. Acaba anası babası varlıklı mı, yoksa yoksul muydu? Ona böyle bir soru sormak, şu anda bu pazardaki insanlara aynı soruyu sormak kadar anlamsız olmalı.

Uzaklıklar hiç yıldırmazdı onu. Wellington, Yeni Zelanda, Paris, New York, Bayswater Caddesi, Londra, Norveç, İspanya, bir ara da sanırım Birmanya ya da Hindistan. Gazetecilik, öğretmenlik, dans öğretmenliği, filmlerde figüranlık, jigololuk, sokaklarda kitap satıcılığı, kriket hakemliği gibi çeşitli işler yaparak kazanmıştı hayatını. Belki de söylediklerimin hepsi doğru değil, ama Nowy Meydanı'nda karşımda otururken kendime göre onun böyle bir portresini çiziyorum ben. Paris'te bir gazeteye karikatür çizmiş, bundan eminim. Ne türden diş fırçası sevdiğini çok iyi hatırlıyorum – uzun saplı diş fırçalarını, kaç numara ayakkabı giydiğini de, kırk dört numaraydı ayakları.

Önündeki borş kâsesini bana doğru itiyor. Sonra pantolonunun sağ cebinden bir mendil çıkarıyor, kaşığını silip bana veriyor. Bu siyah ekose mendili tanıyorum. Çorba koyu kırmızı renkli borş, pancarın doğal tatlılığını kırmak için Polonya usulü biraz da elma sirkesi konmuş bir sebze çorbası. Çorbadan biraz içip kâseyi ona itip kaşığı da geri veriyorum. Tek kelime geçmiyor aramızda.

Dün Czartoryski Müzesi'ndeki Leonardo'nun *Kürklü Kadın* tablosundan kopya ettiğim bir deseni ona göstermek için sırt çantamdan bir

resim defteri çıkarıyorum. Burnunun ucuna doğru kayan kalın camlı gözlüğü gözünde inceliyor resmi.

Pas mal! Ama sence biraz fazla dik durmuyor mu? Köşeye doğru daha çok eğilmesi gerekmiyor mu aslında?

Onun böyle, bu tartışmasız kendine özgü konuşmasını duyunca ona olan sevgim canlanıyor: yolculuklarına, karşılığını aramaya çıktığı ve asla bastırmadığı isteklerine, bıkkınlığına, hüzünlü merakına.

Biraz fazla dik, diye yineliyor. Boş ver, her kopya ister istemez bir şeyler değiştirir, değil mi?

Kendini hayale kaptırmayışına duyduğum sevgi de yeniden canlanıyor. Kendini hayallere kaptırmadığı için hayal kırıklığına da uğramazdı.

Onu ilk tanıdığımda ben on bir yaşındaydım, o da kırk. Ondan sonraki altı-yedi yıl içinde hayatımdaki en etkileyici insan oldu. Sınırları aşmayı ondan öğrendim. Fransızcada çoğu zaman kayıkçı ya da kaçakçı anlamında kullanılan *passeur* sözcüğü vardır. Bu sözcüğün dağlarla ilgili olarak bir çeşit kılavuz anlamı taşıdığı da söylenebilir. İşte o benim *passeur*'ümdü.

Ken resim defterinin sayfalarını geriye doğru çeviriyor. Ken'in çok becerikli parmakları vardı ve iskambil kâğıtlarını da çok ustaca saklardı. Bana "Bul karoyu, al parayı" oyununu öğretmeye çalışmıştı; bu numarayla kolayca para kazanırsın, derdi. Şimdi parmağını defterin iki sayfası arasına sokup açıyor.

Başka bir kopya? Messinalı Antonello mu?

Meleğin kucakladığı Ölü İsa, diyorum.

Hiç görmedim o tabloyu, yalnız röprodüksiyonlarından biliyorum. Portremi yapmak için tarihten herhangi bir ressam seçebilecek olsaydım, onu, Antonello'yu seçerdim, diyor. Sözcük basar gibi resim yapıyordu o. Resimlerindeki her şeyde öyle bir tutarlılık ve etkileme gücü var. İlk matbaa makineleri de onun yaşadığı yıllarda bulunmuştu.

Yeniden resim defterine bakıyor.

Meleğin yüzünde ve ellerinde acımanın izi bile yok, diyor, yalnızca yumuşaklık var. O yumuşaklığı yakalamışsın, ama ağırbaşlılığı değil, matbaada ilk basılan sözcüklerin ciddiyeti yok burada. O büsbütün yok olmuş.

Geçen yıl Prado'da yaptım bunu. Bekçiler beni dışarı atıncaya kadar!

Orada herkesin çizim yapma hakkı yok mu?

Var, ama yerde oturarak değil.

Öyleyse neden ayakta çizmedin!

Ken Nowy Meydanı'nda bu sözleri söylerken onu bir uçurumun kenarında uzun boyuyla öne doğru eğilmiş denizi çizerken görürüyorum. Brighton yakınlarında, 1939 yazında. Cebinde her zaman Kara Prens dediği, yuvarlak değil de, bir marangozunki gibi dörtgen büyük siyah bir grafit kalem taşırdı.

Artık uzun zaman ayakta durarak çizim yapamayacak kadar yaşlıyım, diyorum ona.

Birden bana bakmadan resim defterini elinden bırakıyor. İnsanın kendine acımasından nefret ederdi. Birçok aydının zaafı bu, derdi. Sakın bundan! Benden uymamı istediği tek ahlak kuralı bu olmuştu.

Aldığım peynirlerden birini eliyle yokluyor.

Oscypek'i bana satan kadını göstererek adı Jagusia, diyor, Podhale' deki dağlardan geliyor. İki oğlu Almanya'da çalışıyor. Kaçak işçi. Çalışma izni almaları zor, yasadışı çalışmak zorundalar. *Néanmoins*, bir ev yapıyorlar, Jagusia'nın hayal bile edemeyeceği kadar büyük bir ev, tek değil üç katlı, iki değil, yedi odalı bir ev!

Néanmoins! Cümlelerinin arasında böyle Fransızca sözcüklerin çıkıvermesi züppelikten değil, Londra'ya, Bayswater Road'a gelmeden önce, Paris'te geçirdiği yıllar hayatının en mutlu dönemiymiş de ondan. Arada bir siyah bir bere giymesi de bundan.

Gene de Jagusia bahçesinde peynir bezleri asılı *çata*'sından ayrılmayı reddedecektir, diye kehanette bulunuyor.

Dünyanın hangi şehrinde olursa olsun birlikte müzik bulabileceğimize beni inandıran bu adamdı işte.

Bir biraya ne dersin? diyor şimdi Krakow'da, pazar binasının uzak ucunda, dükkânında, çevresindeki giysiler arasında bir koltuğa oturmuş sigara içen şişman kadının olduğu noktayı göstererek.

Kalkıp ona doğru yürüyorum. Kadın sigarasını içerken Nowy Meydanı'na geldiğinde neler olduğunu anlatıyor; her sabah yapıyor bunu kadın, kurutulmuş mantar satan adam da her sabah anlamsız bir yüzle dinliyor kadını. Kadın sergilediği bütün giysileri katlayıp küçük dükkânındaki yerlerine yerleştirince, dükkânda kendisine yer kalmıyor. Kapının iç tarafında bir boy aynası var, müşteriler bazen burayı üstlerini değiştirme yeri olarak kullanıyorlar. Kadın her sabah dükkânını açtığında, kendisini bu aynada görüyor ve her sabah kendi iriliğine şaşıp kalıyor.

Bir tezgâhın üzerinde bira kutuları, kuru fasulye, Leh hardalı, krikkraklar, ballı ekmek ve konserve etler gözüme ilişiyor. Bir de satranç tahtası ve devam eden bir satranç partisi. Tezgâhın arkasındaki bakkal siyah, yoldan geçen birine benzeyen adam da beyaz taşlarla oynuyor.

Birçok piyon, bir at, bir de fil şimdiden alınmış.

Bakkal satranç tahtasını uzaktan şöyle bir süzüp uzaklaşıyor ve karşısındaki oynayıncaya kadar işine bakıyor. Öteki gözlerini oyuna dikmiş, sanki kendisi de dev bir oyuncunun parmakları tarafından hafifçe kaldırılmış fillerden biriymiş ve oyuncu kaybetmeyeceğine emin olacağı bir hareket yapmak için düşünürken onu hafif hafif oynatıyormuş gibi ayakları üzerinde bir öne, bir arkaya sallanıyor.

İki bira ısmarlıyorum. Beyaz vezirini diyagonal olarak sürüyor ve Şah! diyor. Siyah verdiğim parayı alıyor ve bir at sürüyor. Vezir geri çekiliyor. Bu arada bir kadın müşteri içinde portakal şekeri olan ballı ekmek istiyor. Siyah birkaç dilim kesip tartıyor. Beyaz dikkatsiz bir taş sürüyor ve iş işten geçtikten sonra yanlışını anlıyor. Boğazında bir asit tadı olduğu için güçlükle yutkunuyor. Siyah rakibinin kalelerinden birini alıyor.

Krakow'un Yahudi gettosu Vistül'ün öbür kıyısında, eski şehrin dışında, buradan Most Powstancôw köprüsü üzerinden yürüyerek on dakikadan daha az uzaklıkta. 600 x 400 m'lik bir alanı kaplayan bu getto yüksek duvarlı yapılar, barikatlar ve tel örgülerle kapatılmıştı. 1941 yılının sonbaharında, dış dünyadan soyutlandıktan altı ay sonra, burada 18.000 kişi mahpus kaldı. Bunlardan binlercesi her ay hastalıktan ve açlıktan öldü. Ancak Almanların silah ve kumaş fabrikalarında köle gibi çalışabilecek durumda olanlara kendilerine uygun görülen işleri yapmak için oradan çıkma izni veriliyordu. Kurallara uymayarak getto dışına çıkan bütün Yahudiler ve onların Aryan Krakow'a geçmelerine yardım eden ya da onları gizleyen Polonyalılar kurşuna diziliyorlardı.

Tyskie! diye alkışlıyor Ken masaya döndüğümde. En iyi birayı seçmişsin!

Erken öğrendim! diyorum.

Seyrettiğin satranç oynayan adamın adı Zedrek, diyor Ken. Kendisi Bakkal Abram'la oynamak için haftada en az bir kere buraya gelir. Votka içmeye bu kadar erken başlamasa, daha iyi oynayacak. Ama bundan vazgeçebileceğini sanmıyorum. Abram savaş yıllarında çocuktu, gizlenerek hayatta kalmayı başardı.

Bildiğim oyunların çoğunu bana Ken öğretti: satranç, dart, bilardo, poker, masa tenisi, tavla. Satrancı onun kaldığı kiralık odalarda, öbür oyunları ise publarda oynardık. Onunla tanışmadan önce öğrendiğim briçi ise annem ve babamla birlikte ya da ender olarak davet edildiğimiz birinin evinde oynardık.

Ken'i 1937'de tanıdım. Ailemin beni postaladığı o çılgın yatılı okul-

da yedek öğretmendi. Okul toplantısına katılan, her biri kimsenin yardımı olmadan hayata bir anlam bulmaya çalışan elli dizleri çıplak çocuğun önünde inmeli okul müdürü Latince öğretmenine bir sandalye fırlatmıştı da, o sırada aralarında olan Ken sandalyeyi tek eliyle havada tutmuştu. İlk öyle dikkatimi çekmişti. Sandalyeyi podyuma koymuş, ayaklarını da üstüne uzatmış, müdür de öfkeli tiradına devam etmişti.

O dönemin son gününde Ken'i annemle babamın Sussex'te Selsea Bill kıyısındaki karavanına davet ettim. Neden olmasın? dedi. Bir haftalığına oraya geldi.

Babam da, böylece dört kişi olduğumuz ve briç oynayabileceğimiz için memnundu.

Parasına oynayalım mı? diye sordu Ken. Yoksa deklarasyonun anlamı olmaz.

Tamam, ama konan para fazla olmasın, ne de olsa aramızda John da var.

Yüze iki peni?

Ben gidip cüzdanımı alayım, dedi annem.

Ken kâğıtları karıştırmaya başladı ve birbirinden uzak tuttuğu iki eli arasında kâğıtlar bir çağlayan gibi akmaya başladı. Zaman zaman bu kâğıt çağlayanı bir merdiveni, yürüyen ya da kâğıttan bir merdiveni andırıyordu. Daha sonra bir ara, ona kolayca uykum gelmediğinden yakındığımda, bir deste iskambil kâğıdını karıştırdığını düşün! dedi. Ben hep öyle uyuyorum.

Dağıtmak için kâğıtları kesiyoruz.

Babam yalnızca iyi bir briç oyuncusu olduğu için değil, daha çok aklından bir türlü çıkaramadığı ölülerle geçirdiği mutlu anları ona hatırlattığı için bu oyundan çok zevk alıyordu. Selsea'de dördümüz oynadığımız zaman, babam için "konturlu altı karo" "kaybedilen beş havan topu"nun önüne geçiyordu hep. Bizimle oynuyordu, ama bir yandan da Vimy Ridge ve Ypres yakınlarındaki siperlerde dört yıl birlikte askerlik yaptığı ve içlerinden yalnız kendisinin kurtulduğu bir grup piyade subayıyla da oynuyordu.

Annem Ken'in de kendince "Paris'i sevenler" dediği bir sınıftan olduğunu hemen anlamıştı.

Üçümüzü kumsalda demir halka oyunu oynarken seyrettiğinde, bu kılavuzun beni epeyce ileri götüreceğini tahmin etmiş, eninde sonunda kendi başımın çaresine bakabileceğimden de şüphesi kalmamıştı. Bu yüzden çamaşır günü olan pazartesi günü Ken'e, yıkayıp ütülemek için çamaşırlarını getirmesini önerdi, o da anneme bir şişe Dubonnet aldı.

Ben Ken'le publara da gidiyordum, yaşım tutmadığı halde kimsenin karşı çıktığı yoktu. Bunun nedeni, yaşımdan daha büyük göstermem değil, kendimden emin olmamdı. Sakın arkana bakma, derdi Ken; bir an için bile kuşkuya kapılma, sadece onların kendilerine güvendiklerinden daha çok güven kendine.

Bir keresinde, bulunduğumuz pubda içki içenlerden biri bana küfretmeye, çek şu nalet ağzını gözümün önünden, diye bağırmaya başladı; birdenbire gözyaşlarına boğuldum. Ken kolunu omzuma atıp hemen beni dışarı çıkardı. Sokakta hiç ışık yoktu. Bu dediğim savaş zamanı Londra'sında oluyordu. Ses çıkarmadan epeyce yürüdük. Eğer ağlamak zorunda kalırsan, dedi –çünkü bazen başka bir şey yapmak elinden gelmez– eğer ağlamak zorunda kalırsan, asla o anda değil, daha sonra ağla! Bunu unutma. Ancak yanında seni sevenler varsa, yalnız seni sevenlerin yanındaysan, işte o zaman talihli sayılırsın, çünkü hiçbir zaman fazla seveni yoktur insanın – eğer seni sevenlerin yanındaysan, o zaman o anda ağlayabilirsin. Yoksa hep daha sonra ağla.

Bana öğrettiği bütün oyunları iyi oynardı Ken. Miyop oluşunun dışında (bu satırları yazarken birden düşündüm de, sevmiş olduğum ve halen sevdiğim bütün insanlar miyoptu) miyop oluşunun dışında bir atlet gibi hareket ederdi. Onlarınki gibi dengeli bir atiklik.

Ben öyle değildim. Sarsak, aceleci, korkak, neredeyse eline koluna hâkim olamayan biriydim. Ama bir başka özelliğim de vardı. Bir çeşit kararlılık; yaşıma göre de oldukça şaşırtıcıydı bu. Gözümü budaktan sakınmazdım! İşte bu gözükara güç yüzünden gerisine aldırmazdı Ken. Ona vergi sevginin özelliği de bildiklerini, neredeyse bildiği her şeyi, benim ve kendi yaşına bakmadan, benimle paylaşabilmesiydi.

Böyle bir paylaşımın olabilmesi için de verenle alanın eşit olmaları gerekir, biz de, o uyumsuz ve aykırı çift olan biz de, eşit olmuştuk. Herhalde ikimiz de bunun nasıl olduğunu anlayamamıştık. Ama şimdi anlıyoruz. Bu ânı önceden görebiliyorduk; şimdi Nowy Meydanı'nda nasıl eşitsek, o zaman da eşittik. Benim yaşlı bir adam, onun da ölmüş olacağını önceden görmüştük, bu da eşit olmamızı sağlamıştı.

Ken iri eliyle masanın üzerindeki bira kutusunu kavrıyor ve benimkine vuruyor.

Fırsat buldukça, hareketlerle konuşmayı kelimelerle konuşmaya yeğlerdi Ken. Belki yazılı sessiz kelimelere duyduğu saygının bir sonucuydu bu. Daha çok kütüphanelerde çalışmış olmalıydı, ama onun için bir kitabın ilk akla gelen yeri yağmurluk cebiydi. Ne kitaplar çıkarmıştı o cepten!

Gene de o kitapları doğrudan doğruya bana vermezdi. Önce yazarın adını söyler, kitabın başlığını açıklar, sonra da kitabı yatak-oturma odasındaki şöminenin üst köşesine bırakırdı. Bazen üst üste birkaç kitap olurdu, içlerinden birini seçebilmem için. George Orwell. *Paris ve Londra'da Beş Parasız.* Marcel Proust. *Swann'ların Semtinden.* Katherine Mansfield. *Garden Parti.* Laurence Sterne. *Tristram Shandy'nin Yaşamı ve Görüşleri.* Henry Miller. *Yengeç Dönencesi.* İkimiz de, değişik nedenlerden, edebi açıklamalara inanmazdık. Ben ona bir kere bile anlamadığım bir şeyi sormadım. O da, yaşım ve deneyimime bakarak, bu kitaplarda kavramakta güçlük çekebileceğim konulardan bana hiç söz etmedi. Sir Frederick Treves. *Fil Adam ve Diğer Hatıralar.* James Joyce. *Ulysses* (Paris'te yayımlanmış İngilizce bir baskı). Yaşamayı bir ölçüde kitaplardan öğrenme –ya da öğrenmeye çalışma– konusunda aramızda gizli bir anlaşma vardı. Öğrenmek ilk resimli abece kitabımıza bakmamızla başlar, biz ölünceye kadar da sürüp gider. Oscar Wilde. *De Profundis.* San Juan de la Cruz.

Ona bir kitabı geri verdiğim zaman, kendimi ona daha yakınlaşmış hissederdim, çünkü uzun hayatı boyunca ne okuduğu konusunda biraz daha çok bilgi edinmiş olurdum. Kitaplar birbirimize yaklaştırırdı bizi. Çoğu zaman bir kitap bir başka kitaba götürürdü. George Orwell'in *Paris ve Londra'da Beş Parasız*'ından sonra *Katalunya'ya Selam*'ı okumak istiyordum.

Ken İspanya İç Savaşı konusunu benimle ilk konuşan insandı. Kanayan yaralar, demişti. Hiçbir şey kapatamaz o yaraları. *Kapatamaz* sözcüğünün hiç bu kadar güçlü söylendiğini duymamıştım. O sırada bir barda bilardo oynuyorduk. İstekanı tebeşirlemeyi unutma, diye eklemişti sonra.

Bana dört yıl önce kurşuna dizilen García Lorca'nın bir şiirini okumuştu İspanyolca, şiiri çevirdiği zaman da, on dört yaşındaki aklımla – birkaç ayrıntı dışında– hayatın neyle ilgili olduğunu, neleri göze almak gerektiğini anlamıştım! Belki bunu ona söylediğim için, belki de düşünmeden söylediğim başka bir söz üzerine, Ayrıntıları iyice incele! Önce onları incele, bu işi sonraya bırakma, dediğini hatırlıyorum.

Bu sözleri söylerken sanki kendisi de ayrıntılar konusunda bir yerde, nasılsa pişmanlık duyduğu bir yanlış yapmış gibi bir ton vardı sesinde. Hayır, yanılıyorum. O yaptığı hiçbir şeyden pişmanlık duymayan bir insandı. Yaptığı yanlışların bedelini ödemiş bir insan. Hayatı boyunca pişmanlık duymadığı birçok şeyin bedelini ödemiş bir insan.

Dantel süslü, uzun beyaz giysileri içinde iki kız Nowy Meydanı'nın

öbür ucundan geçiyorlar. On ya da on bir yaşlarında, ikisi de yaşlarına göre uzun boylu, ikisi de Onursal Kadın adayı, meydanın bir ucundan öbürüne doğru yürürken ikisi de çocukluktan çıkmak üzere adım atıyorlar.

La Semaine blanche, diyor Ken. Geçen pazar Polonya'daki bütün çocuklar ilk Aşai Rabbani ayinine katıldılar. Bu hafta boyunca da her gün ellerinden geldiğince kiliseye gidip özellikle kızlar, bir kez daha o ayine katılacaklar. Erkek çocuklar da, ama onlar daha az göze çarpıyorlar, sayıları da daha az. Özellikle kızlar, bu beyaz tören elbiseleriyle ortaya çıkmaya hevesliler.

Meydandaki iki kız kendilerine yönelen bakışları biçmek için yan yana yürüyorlar.

İçinde ince altın varaktan yapılmış ünlü bir Meryem Ana olan Corpus Christie Kilisesi'ne gidiyorlar, diyor Ken. Krakow'daki bütün kızlar, annelerinin bu tören için kendilerine oradan aldıkları giysiler en iyi biçilmiş, boyutları en düzgünü olduğu için, ilk Aşai Rabbani ayinine Corpus Christie Kilisesi'nde gitmek isterler.

Üslubun nasıl değerlendirileceğini, eleştirinin ilkelerini ilk olarak Edgeware Yolu'nda, Old Met Müzikholü'nde, Ken'in yanında otururken öğrendim. Ruskin, Lukács, Berenson, Benjamin, Wölfflin daha sonra geldiler. Ben ilk eğitimimi Old Met'te üst balkondan aşağı tuluatçı komikleri, telaşsız cambazları, şarkıcıları, vantrilokları acımasızca değerlendiren gürültücü seyircilerle çevrili üçgen sahneye bakarak edindim. Tessa O'Shea'nin alkıştan salonu nasıl yıktığını da, gene onun yuhalanarak ve saçları gözyaşlarıyla ıslanarak sahneyi nasıl terk ettiğini de orada görmüştük.

Sahnedeki bir gösterinin üslubu olması gerekirdi. Seyircilerin bir gecede iki kere fethedilmesi gerekirdi. Bunu başarmak için de ardı arkası kesilmeyen esprilerin daha gizemli bir sonuca, hayatın kendisinin bir doğaçlama numarası olduğu gibi fesat ve arsız bir öneriye dönüşmesi gerekirdi!

Max Miller, yaldızlı giysili, patlak gözlü "Yüzsüz Herif", üçgen sahnede zaptedilemez bir denizaslanı gibi oynuyor, her kahkahayı birer balıkmış gibi yutuyordu.

"Brighton'da bir stüdyom var, pazartesi sabahı oraya bir kadın geldi – 'Max,' dedi, 'dizime bir yılan resmi yapmanı istiyorum.' Birden betim benzim attı, namussuzum ki attı. Hayır, hayır, ben öyle fazla dayanıklı biri değilimdir. Hemen fırladım yataktan, durun canım, dinleyin bir dakika... başladım dizinin biraz üstünden bir yılan resmi yapmaya, tam

oradan başladım. Ama işi yarıda bırakmam gerekti – kadın bir tokat indirmez mi suratıma – ben ne bileyim yılanların o kadar uzun olduklarını – hem söyler misiniz bana sıradan bir yılan ne kadar uzundur?"

Her komedyen bir mağduru oynardı, bilet alıp oraya gelen ve kendileri de birer mağdur olan herkesin kalbini fethedecek bir mağduru.

Harry Champion bir facianın eşiğindeymiş gibi avucunu açıp dilenerek çıkardı sahneye: "Hayat çok belalı bir şey – eninde sonunda canını çıkarıyor insanın!" Salonun dolu olduğu bir akşam bu sözleri söyledi mi, bütün seyircileri avucunun içine alırdı.

Flanagan'la Allen sanki çok acele bir işleri varmış da geç kalmışlar gibi koşarak girerlerdi sahneye. Sonra büyük bir hızla, dünya işlerinin büyük bir yanlışlık yüzünden nasıl arapsaçına döndüğünü gösterirlerdi. İkisi de gençti. Flanagan'ın duygulu, çocuksu gözleri vardı; ciddi olan Ches Allen ise şık ve normaldi. Ama ikili olunca dünyanın bütün rezilliğini ortaya koyuyorlardı!

"Taksimi satabilsem, Afrika'ya döner, eski işimi yapardım."

"Neydi eski işin?"

"Çukur açıp çiftçilere satmak!"

Mikrofon öldürecek bunların sanatını, diye kulağıma fısıldadı Ken üst balkonda. Ne demek istediğini sorunca, seslerini nasıl kullandıklarına kulak versene, dedi. Koca salona konuşuyorlar, ama biz sanki yanı başlarındaymışız gibi duyuyoruz onları. Mikrofon kullanırlarsa, bu sona erecek, seyirciler de onları yanlarında hissetmeyecek. Müzikhol sanatçılarının gizi savunmasız olmalarıdır, hepimiz gibi. Mikrofon kullanan bir oyuncu silahlanmış sayılır. O da başka bir oyundur.

Ken haklıydı. Müzikhol sanatı ertesi on yıl içinde önemini kaybetti.

Bir kadın elinde bir sepet kuzukulağı ile Nowy Meydanı'ndaki masanın önünden geçiyor.

Kuzukulağı çorbası yapabilir misin bize? Yarın borş yerine onu içeriz.

Yapabilirim herhalde.

Yumurtalı?

Onu hiç denemedim.

Bak şimdi, gözlerini kapıyor, çorbayı hazırlarsın, masaya korsun, her kâseye de sıcak bir katı yumurta korsun. Her kâsenin yanına kaşıkla birlikte bir bıçak koymayı sakın unutma. Yumurtayı dilimler, sebze çorbasıyla yersin. Yeşil sebzenin ekşiliğiyle yumurtanın yumuşak rahatlatıcı tadı insana olağanüstü, uzak bir şey hatırlatır.

Yurdunu mu?

Hiç ilgisi yok, Lehler için bile söz konusu değildir bu.

Neyi peki?

Belki de hayatta kalmayı.

Ken sanki her zaman aynı tek kişilik odada yaşıyormuş gibi gelirdi bana. Aslında sık sık bir yerden başka bir yere taşınırdı, ama bu taşınmalar ben okulda, ondan uzaktayken olduğu için, dönüşlerimde onu görmeye gittiğimde, aynı eşyaları aynı karyolanın ayakucunda, sahanlığa açılan bir kapının arkasındaki aynı masada üst üste yığılı olarak bulurdum. Ev sahibi kadın da hep Ken'in ışıkları söndürmeyi unutmasından yakınırdı.

Ken'in odasında bir havagazı ocağı ve büyük bir pencere olurdu. Şöminenin üzerindeki rafa kitaplarımızı dizerdi. Pencerenin önündeki masada ise sık sık dinlediğimiz büyükçe taşınabilir telsiz dururdu (radyo sözcüğü o zamanlar nadiren kullanılırdı). 2 Eylül 1939: Wehrmacht'ın Panzer tümenleri bu sabah şafak sökerken aniden Polonya'yı istila ettiler. Daha sonraki beş yıl içinde, yarısı Yahudi olan altı milyon Polonyalı hayatlarını kaybedeceklerdi.

Ken odasındaki dolaba yalnız giysilerini değil, yulaflı bisküvi, katı yumurta, ananas, kahve gibi yiyecekler de koyardı. Havagazı ocağında arada bir su ısıtacağı saplı tenceresi de pencere eşiğinde dururdu. Oda sigara, ananas ve çakmak benzini kokardı. Tuvalet ve lavabo ya üst kata çıkan ya da alt kata inen merdivenin sahanlığında olurdu. Ben nerede olduğunu unuttuğum için Ken, Aşağıda değil, Yukarıda! diye arkamdan bağırırdı.

Yerde açık bıraktığı iki bavulunu hiç büsbütün boşaltmazdı. O dönemde hiçbir şey, insanların kafalarındakiler bile, boşaltılıp yerli yerine yerleştirilmezdi. Her şey geçici olarak hazır bekletilirdi. Düşler eşya dolaplarında, takım çantalarında ve bavullarda saklanırdı. Ken'in yerde açık duran bavullarından birinde Bretanya'dan bir kavanoz bal, koyu renk bir balıkçı kazağı, Baudelaire'in Fransızca şiirlerinin bir cildi, bir de masa tenisi raketi vardı.

Sana on beş sayı avans veriyorum, servis de sende! derdi Ken. Hazır mısın? Başla! On beş, sıfır. On beş, bir. On beş, iki. On beş, üç. 1940'ta beni hep öyle yenerdi.

1941'de üç oyundan ikisinde beni gene yeniyordu, ama artık avans vermiyordu.

O yıl BBC'de ne olduğunu hiç açıklamadığı bir görevle yabancı bir serviste çalışıyordu. Çoğu zaman eve sabahın ilk saatlerinde dönüyordu. Gül rengi bir yatak örtüsü vardı.

Sabahları genellikle Gloucester Yolu yakınında sığınaklı bir kahvede kahvaltı ederdik. Yiyecek karneyleydi. Tatlı düşkünü olmayanlar şeker karnelerini başkalarına verirlerdi. Ken'le ben kahve yerine kullanılan sıvıdan daha iyi olduğu için çay içerdik. Kahvaltı sırasında da gazete okurduk. Gazeteler o zaman dört, en fazla da altı sayfa olurdu. 9 Eylül 1941: Leningrad'ın bağlantıları Alman birlikleri tarafından kesildi. 12 Şubat 1942: Üç Alman kruvazörü hiçbir engelle karşılaşmadan Dover Boğazı'ndan geçti. 25 Mayıs 1942: Wehrmacht Harkov'da 250.000 Sovyet askerini esir aldı. Naziler de Napolyon'un yaptığı yanlışı yapıyorlar, diyordu Ken, General Kış'ın gücünü fazla küçümsüyorlar. Haklıydı. Kasım ayının sonunda General Paulus ve 6. Ordusu Stalingrad'da kuşatıldılar, şubatta da General Zhukov'a teslim oldular.

1943'te, nisan ayının ortasında bir sabah Ken bana Londra'dan sürgündeki Polonya Başbakanı General Sikorski'nin yaptığı bir radyo yayınından ve onun Polonya'daki Polonyalıları Varşova gettosundaki ayaklanmaya destek vermeye çağırdığından söz etti. Varşova gettosu düzenli olarak yok edilmeye çalışılıyormuş. Ken ağır ağır konuşarak ekledi: Sikorski, "İnsanlık tarihinin en büyük cinayeti işleniyor," diyormuş.

Olan bitenin korkunçluğu ancak unutkanlık anlarında, insanın hiçbir şey düşünmediği zamanlarda kendini hissettiriyordu. Bu korkunç durum o zaman havada, ilkbahar göğünün altında varlığını duyuruyor, hâlâ ad veremediğim yedinci bir duyguya sesleniyordu.

11 Temmuz 1943. 8. İngiliz Ordusu ile 7. Amerikan Ordusu Sicilya'ya çıkıyor ve Siracusa'yı ele geçiriyorlar.

Ken Krakow'daki masaya eğilerek, Seni bir acemi olarak görüyorum, diye fısıldıyor, korkarım bugün seni okursam hayal kırıklığına uğrarım.

Ustalaşmakta hüzün verici bir şey var, diye karşılık veriyorum, anlatılması güç bir hüzün.

Ben seni bir acemi olarak görüyorum.

Hâlâ mı?

Her zamankinden daha çok!

Öğretmenim sen olduğun halde mi?

Ben öğretmedim. Sen öğrendin. Arada bir ayrım var. Öğrenmene olanak sağladım! Ben de senden bir-iki şey öğrendim!

Ne gibi?

Çabuk giyinmeyi.

Başka?

Yüksek sesle okumayı.

Sen yüksek sesle zaten iyi okuyordun, diyorum.

Sonunda senin bu işi nasıl becerdiğini öğrendim. Şu yüksek sesle okuma ustalığını. Sen cümlenin sonuna gelmeden son bölümü okumuyordun, senin sırrın buydu. Daha sonrasına bakmaya kalkışmıyordun.

Yeterince gördüğünü ve konuştuğunu düşünerek gözlüğünü çıkardı. Beni iyi tanıyordu.

Koyu pembe yatak örtüsünün altında hava akınlarını haber veren sirenlerin yırttığı gecelerde, bazen Ken'in dikilmiş kamışında bir yanma hissederdim. Kabarma istenmeden başlar, sancı gibi, dindirilmesi gereken bir sancı gibi uzun gövdesinin alt tarafında beklerdi. Az sonra, belsuyunun ve gözlüksüz gözlerinden akan yaşların ıslattığı yatağında, uyku ikimizi de hızla içine çekerdi. Gelgitte sular çekildiğindeki kum gibi, dalgalı bir uyku.

Hadi gidip güvercinlere bakalım, diyor Ken, gözlüğünün kalın camlarını ekose mendiliyle silerek.

Pazarın kuzey ucuna doğru yürüyoruz. Güneş sıcak. Yüzyılın masasındaki yığına bir erken yaz sabahı daha ekleniyor. Şehrin ortasına sebzelerle gelen iki kelebeğin dönenerek uçuşunu seyrediyoruz. Katedralin saati 11'i çalıyor.

Her gün yüzlerce Polonyalı katedralin çan kulesine çıkmak, Vistül'e bakmak ve 1520'de dökülmüş on bir ton ağırlığındaki Zygmunt çanına dokunmak için bu sarmal merdiveni tırmanıyor. Söylendiğine göre bu çana dokunmak aşkta insana uğur getirirmiş.

Saç kurutucusu satan bir adamın yanından geçiyoruz. Tanesi yüz elli zloti olduğuna göre bunlar çalıntı olmalı. Adam saç kurutucularından birini gösterip yoldan geçen bir kız çocuğuna sesleniyor: Gel güzelim, gel! Gel de serinleteyim seni! Kız gülerek yaklaşıyor, saçları dalgalanarak uçuşuyor. *Slicznie,* diye bağırıyor.

Ben güzelim, diye çeviriyor Ken gülerek.

Az ilerde birbirine sokulmuş bir insan kalabalığı görüyorum. İleri uzanmış başları ve havadaki sessizlik olmasa, müzik dinlediklerini sanacağım. Biraz daha yaklaştığımızda, yuvarlak bir masanın çevresine toplanmış, masanın üzerinde her birine beş-altısı konmuş tahta kafeslerdeki yüz kadar güvercine baktıklarını anlıyorum. Kuşların tüylerinin rengi ve büyüklükleri değişiyor, ama hepsinin tüylerinde maviye çalar bir kurşun rengi parıltısı var. Bu parıltı da Krakow üzerindeki gökten bir parça gibi. Masanın üzerindeki güvercinler yere indirilmiş gök parçalarına benziyor. Belki de bu yüzden oradaki adamların müzik dinlediklerini sandım.

Posta güvercinlerinin yuvalarının yolunu nasıl bulduklarını kimse bilmiyor, diyor Ken. Açık havada uçarlarken, otuz kilometre ilerisini görebiliyorlar, ama bu da açıklamıyor yönlerini nasıl şaşırmadıklarını. 1870 Paris kuşatmasında, şehirde oturanlara bir milyon ileti ulaştırılmıştı elli güvercinle. Mikro-fotoğraf tekniği ilk kez bu ölçekte kullanılmıştı. Mektupların hepsi yüzlercesi bir ya da iki gram ağırlığında bir filme sığacak kadar küçültülmüştü. Güvercinler gidecekleri yere vardıklarında, filmler büyütülüyor, kopya edilip dağıtılıyordu. Tarihte değişik şeylerin bir araya gelmesi ne garip – kolodyum filmiyle posta güvercinleri!

Kuşlardan bazıları kafeslerinden çıkarılıp güvercin meraklıları tarafından uzmanca inceleniyorlar. İki parmak arasına alınan gövdeleri hafifçe yoklanıyor, bacaklarının uzunluğu ölçülüyor, başlarının düzlüğü başparmakla usulca bastırılıyor, kanatları açılıyor, bütün bunlar yapılırken de kuşlar değerli birer ganimetmiş gibi adamların göğüslerine yakın tutuluyor.

Ken koluma girerek, Büyük bir felaket haberini posta güverciniyle iletmek ne kadar zor, değil mi sence, diyor. İleti bir yenilgi haberi olabilir, ya da bir yardım isteği, ama o güvercini yuvaya dönsün diye havaya fırlatma hareketinde ister istemez biraz umut da yok mu? Eski Mısır'da gemiciler açık denizdeyken dönmekte olduklarını ailelerine haber vermek için salıverirlermiş gemideki güvercinleri.

Güvercinlerden birinin kırmızı gözbebekli boncuk gibi gözlerine bakıyorum. O birisi tarafından tutulduğunu ve uçamayacağını bildiği için hiçbir şeye bakmıyor.

Acaba satranç partisi ne durumda, diyorum. İkimiz de pazarın öbür ucuna yöneliyoruz.

Satranç tahtasının üzerinde on altı taş kalmış. Zedrek'in şahı, fili ve beş piyonu var. Sanki ilham beklercesine göğe bakıyor. Abram saatine bakarak, Yirmi üç dakika! diyor.

Satrançta acele olmaz, diyor bir müşteri.

Doğru hamleyi yapabileceği bir taşı var, diye fısıldıyor Ken, ama eminim onu göremeyecek.

Fili C5'e mi sürsün?

Hayır, sersem, şahı F1'e.

Söyle öyleyse.

Ölüler satranç taşı süremez ki!

Ken'in bu sözlerini duyunca, onun ölümünün acısını çekiyorum. Bu arada o, başını iki elinin arasına alıyor ve bir projektörmüş gibi bir sağa, bir sola çeviriyor. Sonra da her zamanki gibi bu palyaçoluk gösterisine

gülmemi bekliyor. Çektiğim acıyı görmüyor. Ben de gülüyorum.

Savaş bitip de askerden döndüğümde, Ken ortadan kaybolmuştu. Elimdeki son adresine bir mektup yazdım, yanıt gelmedi. Bir yıl sonra annemle babama bir kart gönderdi – kart İzlanda ya da Jersey gibi olmayacak bir yerden geliyor, Noel'i birlikte geçirip geçiremeyeceğimizi soruyordu. Noel'i birlikte kutladık. Ken savaş fotoğrafçısı, sanırım Çek bir kadınla geldi. Noel oyunları oynadık, epeyce güldük, anneme de bütün yiyecekleri karaborsadan aldığını söyleyerek takıldı.

İkimizin arasında aynı suç ortaklığı sürüyordu. Bu konuda ikimiz de geri adım atmıyor, bundan vazgeçmiyorduk. Birbirimize duyduğumuz sevgi aynıydı, yalnız koşullar değişmişti. *Kılavuz* emanetini yerine teslim etmiş, sınırlar geçilmişti.

Yıllar geçti. Onu son gördüğümde, arkadaşım Anant'la birlikte bütün gece araba sürerek Londra'dan Cenevre'ye gitmiştik. Châtillon-sur-Seine yakınlarındaki ormandan geçerken radyodan Coltrane'in "My Favourite Things"ini dinlemiştik. Ken Yeni Zelanda'ya döneceğini bana bu yolculukta söyledi. O zaman altmış beş yaşındaydı. Nedenini sormadım, çünkü "Ölmeye" demesini duymak istemiyordum.

Bunun yerine Avrupa'ya döneceğine inandığımı söyledim. O da buna karşılık olarak, Orada, Yeni Zelanda'daki en iyi şey, John, otlar! dedi. Oradaki otlar kadar yeşil ot dünyanın hiçbir yerinde yok. Bu sözleri kırk yıl önce söylemişti. Ne zaman, nasıl öldüğünü tam olarak hiç öğrenemedim.

Nowy Meydanı'nda, çalıntı saç kurutucularının, portakal şekerli ballı ekmeklerin, durmadan sigara içen ve elbiseleri satmayı uman kadının, artık sepeti neredeyse boşalmış Jagusia'nın, satılıp yenmezlerse çürüyecek olan vişnelerin, salamura ringa fıçısının, Ewa Demarczyk'in CD'den gelen ve isyankâr şarkılarından birini söyleyen sesinin yanından geçerken Ken'in ölümünün acısını ilk kez duyuyorum.

Ken'in durduğu tarafa bakmıyorum bile, çünkü artık orada olmayacağını biliyorum. Tek başıma berberin, yoksullara yemek dağıtan aşevinin, taburelerinin üzerinde oturan kadınların yanından geçiyorum.

Bir şey beni güvercinlere doğru çekiyor. Oraya vardığımda, bir adam, içimdeki acıyı hissetmiş gibi –dünyada bu duyguyla uzlaşmaya bu kadar alışmış başka bir ülke var mı ki?– bana dönüyor, gülümsemeden elindeki posta güvercinini bana uzatıyor.

Güvercinin tüyleri hafif nemli – saten gibi. Göğsündeki kısa tüyler bir baykuşunki gibi ikiye ayrılmış. Büyüklüğüne göre hiç de ağır sayılmaz. Onu göğsüme yaslıyorum.

Nowy Meydanı'ndan ayrıldım, yoldan geçen bir-iki kişiye sorduktan sonra da bankomatı buldum. Oradan Miodowa Caddesi'ndeki pansiyona döndüm ve yatağıma uzandım. Hava çok sıcaktı, doğu ovalarının o belirsiz sıcağı. Artık ağlayabilirdim. Daha sonra gözlerimi yumdum ve bir deste iskambil kâğıdını karıştırdığımı düşledim.

2

Kâğıt Kalem Alıp Çizmek

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

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

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

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

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

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

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

Baş bir-iki çizgiyle belirtildiğinden kadının yüzünü seçmek olanaksız. Buna karşılık, gövde bir çeşit yüz işlevini görüyor. Tanıdık bir ifadesi var. Resim aşkın ta kendisi ama artık aşk ya acı çekiyor ya da ken-

dini esirgemeye kararlı. Bu desen duyarlılık açısından defterdeki öbür desenlerin hepsinden farklı. Öbür desenler kübist ya da neo-klasik yöntemlerle kaba birtakım numaralar deneyen çalışmalar. Bir bölümü Picasso'nun geride bıraktığı ölü-doğa dönemini anımsatıyor, bir bölümü ise bir yıl sonra *Geçit Töreni* balesinin dekorlarını yaparken çizeceği Cambazlar serisini muştular nitelikte. Kadının gövdesi ise çok kırılgan.

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

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

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

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

Anlattığım bu üç öykü resim sanatının üç ayrı işlevinin birer örneği olarak değerlendirilebilir. Birinci grupta görünen nesneyi inceleyen ve onun özelliklerini araştıran desenler, ikinci grupta belirli fikirleri saptayan ve ileten desenler, üçüncü grupta ise bellekten yararlanılarak çizilen desenler. Büyük ustaların yapıtlarına bakarken bile bu üç özellik çok önemli; çünkü her grup başka biçimde günümüze gelmiş. Her grup başka bir zaman kipinde konuşuyor bizimle. Biz de her bir grubu başka bir düşgücüyle yanıtlıyoruz.

Birinci türde (bir zamanlar çok yerinde olarak bu çalışmalara *taslak*

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

"Ayakta Duran Adamın Karnının ve Sol Bacağının Yandan Görünüşü" çalışmasında, Leonardo, bugün de adamın kasığındadır. Elde hazırlanmış kavuniçi kâğıda kırmızı tebeşirle çizilmiş desende iki başlı topuk kaslarının görünmesini sağlamak için M. biceps femoris ile semimembranosus kasların birbirinden ayrıldığı; dizin tam arkasındaki o boşlukta duruyor Leonardo şimdi. Taşbaskısı çalışmaları yapmak zorunda kalmamak için zengin Eva Stalpart van der Wielen ile evlenen Jacques de Gheyn de, 1600 yıllarında Leyden Üniversitesindeki arkadaşlarına siyah tebeşir ve kahverengi mürekkep kullanarak çizdiği o inanılmaz güzellikteki yusufçukların cam gibi ince kanatlarında yaşıyor, bugün.

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

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

Prag'da yapılmış desenlerden birinde yere oturmuş bir dilenci görüyoruz. Adamın başında siyah bir kasket var; ayaklarının birine beyaz bir bez parçası dolamış; omuzlarına da siyah bir pelerin atmış. Oturduğu yerde dümdüz boşluğa bakıyor. Somurtkan kara gözlerinin yerden yük-

sekliği bir köpeğinkilerle aynı olsa gerek. Sadaka için ters çevrilmiş şapkası sarılı ayağının yanında duruyor. Başka ne bir yorum, ne ikinci bir kişi, ne de yer belirten bir iz var desende. Aşağı yukarı dört yüzyıl öncesinden bir sokak serserisi.

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

İkinci grup desenlerde trafik, ya da *taşıma* ters yönde ilerler. Burada mesele aklın gözünde olanı kâğıda geçirmektir. Ressamın nesne yönünde yer değiştirmesi yerine nesneyi belli bir biçimde yerleştirmesi söz konusudur. Çoğu zaman bu tür desenler yağlıboya çalışmalar için bir çeşit karalama, ön çalışma olarak çizilirdi. Bunların resmin parçalarını bir araya getirme, istifleme, görüntüyü düzenleme gibi işlevleri vardır. Doğrudan doğruya herhangi bir nesnenin incelenmesi söz konusu olmadığından bu çalışmalarda kullanılan görsel dil büyük ölçüde yapıldıkları dönemin görsel diline bağlıdır, bundan dolayı da özünde daha kolay anlaşılır. Örneğin bu resimler Rönesans, Maniyerist, on sekizinci yüzyıl, vb. gibi tanımlanabilirler.

Bu grupta herhangi bir karşılaşma, yüzleşme söz konusu değildir. Biz daha çok bir pencereden sanatçının düş görebilme yeteneğinin sınırlarını, düş gücüyle nasıl farklı bir evren yaratabildiğini izleriz. Burada ressamın başarısı bu farklı evrenin içinde yarattığı uzama bağlıdır. Genellikle, desende yaratılan uzam cılızdır – taklidin, sahte hünerin neticesidir. Bu türde pek de parlak olmayan resimlerin bile zanaat açısından önemli bir yanı vardır (bunlara bakarak resimlerin nasıl yapıldığını, parçaların nasıl bir araya getirildiklerini görürüz; tıpkı konsolların ya da saatlerin parçalara ayrılıp incelenmesi gibi), ama bize doğrudan hitap etmezler. Bunun gerçekleşmesi için desenin içinde oluşturulan uzamın gökyüzünün ya da yeryüzünün uzamı kadar geniş ve sonsuz görünmesi gerekir. Ancak o zaman resimde yaşam soluğunu hissedebiliriz.

Poussin böyle bir uzam yaratabilmişti resimlerinde; Rembrandt da öyle. Avrupa resim geleneğinde böyle bir başarıya pek sık rastlamamamızın nedeni belki de böylesi bir uzamın açılmasının olağanüstü ustalık kadar olağanüstü alçakgönüllülük de gerektirmesi. Küçücük bir parça

kâğıt üzerinde mürekkep lekeleriyle o denli büyük bir uzam yaratabilmek için kişinin kendini çok küçük bilmesi gerekir.

Bu tip desenler, "*Neler olurdu... eğer...*" düşüncesinin imgeleri sayılabilirler. Ne var ki, resimlerin çoğu artık bizim ulaşamayacağımız, geçmişte kalmış birtakım görünümleri sergiler; tıpkı bize yabancı bahçeler gibi. Bununla birlikte, eğer desenlerde yeterli uzam varsa imge açık kalır, biz de girebiliriz. Burada kullanılan zaman kipi: Dilek-şart.

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

Bu gruptaki en önemli desenlerse (muhtemelen Picasso'nun defterindeki gibi) ressamın kendisini rahat bırakmayan bir anıyı belleğinden tümüyle söküp atmak için görüntüleri kâğıda geçirdiği örneklerdir. O dayanılmaz görüntüler tatlı, acıklı, korkunç, çekici, amansız, her şey olabilirler. Her birinin kendine özgü bir dayanılmazlığı vardır.

Çalışmalarında bu tarzın en belirgin olduğu ressamların başında Goya gelir. Cinleri başından defetmek için, kendini acılardan kurtarmak için az resim yapmamıştır Goya. Bazen Engizisyon döneminde günahlarını çıkartmak için işkence edilen mahkûmları çizer: Korkunç bir çifte işkence söz konusudur bu desenlerde.

Goya'nın hapisteki bir kadını kırmızı mürekkep ve tebeşirle çizdiği bir çalışması geliyor aklıma. Kadını ayaklarından duvara zincirlemişler. Ayakkabıların altı delik. Yana dönmüş yatıyor. Eteği dizlerine kadar sıyrılmış. Koluyla başını ve gözlerini kapamış. Nerede olduğunu görmek istemiyor. Desenle doldurulmuş kâğıt kadının yattığı taş döşemenin üstünde bir leke sanki. Hiç çıkmayacak bir leke.

Bu desende parçaları bir araya getirme çabası yok; ne de belli bir görüntüyü sergileme kaygısı. Görüneni irdeleme de yok. Resim bize yalnızca şunu söylüyor: Ben buna tanık oldum. Di'li geçmiş zaman.

Bu üç gruptan hangisinden olursa olsun, yeterince esin dolu, mucizevi olduğunda desen bir başka zamansal özellik daha içerir. Mucize, yağlıboya ya da suluboya resimlerin tersine desenlerin tek renk olmalarına dayanır.

Öbür resimler, renkleri, tonları, çeşitli ışık ve gölge oyunları yoluyla doğayla yarış içindedirler. Görünen'i baştan çıkarmaya, resmedilen manzarayı *tahrik etmeye* çalışır bu resimler. Desenler bunu yapamaz. Yal-

nızca şematiktir onlar, erdemleri de budur zaten. (Savaş günlerinde karneyle dağıtılan resim kâğıtları! Gemi biçiminde katlanıp rakı bardağında batırılan kâğıt peçete.) Burada giz, kâğıttadır.

Desende, kâğıt, çizgilerin boşluğunda gördüğümüz nesneye dönüştüğü gibi kâğıtlığını da koruyabiliyor. Kataloglarda 1553 civarında Pieter Brueghel'in yapmış olduğu yazılan "Dere, Köy ve Şatolu Dağ Manzarası" adlı deseni düşünelim. (Deseni bu yazıya görsel olarak eklersek özellikleri tümden yiteceğinden anlatmak belki de daha iyi.) Kahverengi suluboya ve mürekkeple çizilmiş bir desen bu. Açık renk boyanın tonları belli belirsiz. Çizgilerin arasında kâğıt ağaç, taş, çimen, su, buluta dönüşüyor. Ama aynı zamanda kâğıdın asla bu nesnelerin öz malzemesi sanılması mümkün değil, çünkü çok açık ve belirgin bir biçimde üstüne güzel çizgiler çizilmiş bir kâğıt olarak kalıyor.

Bu durum hem çok bariz, hem de üzerinde bir süre düşünecek olursak kavranamayacak kadar tuhaf bir şeydir. Hayvanların okuyabildikleri resimler olduğunu biliyoruz. Ama hayvanlar desenleri okuyamıyorlar.

Çok görkemli birkaç desene baktığımızda, Brueghel'in "Dağ Manzarası" gibi, her şeyin geniş bir uzamda yer aldığını görürüz; gördüğümüz şeylerin karmaşıklığı bir titreşim oluşturur – ama göze görünen yalnızca kâğıt üzerindeki tasarımdır. Gerçeklikle tasarım birbirinden ayrılmaz hale gelir. İnsan kendini dünyanın yaradılışının eşiğinde bulur. Bu tür desenler Gelecek Zaman kipini kullanarak sonu bize *önceden gösterirler*, sonsuza dek.

3

Ressamlığın ve Heykeltıraşlığın Temeli Çizimdir

ÇİZİM SANATÇI İÇİN bir keşiftir. Bu laf ola söylenmiş bir cümle sanılmasın, harfi harfine doğru bir tespittir. Çizim edimi sanatçıyı karşısındaki nesnelere bakmaya, hayalindekileri parçalara ayırmaya, sonra yeniden bir araya getirmeye ya da ezberden çiziyorsa, zihnini kazıyıp geçmiş gözlemlerini keşfetmeye zorlar. Çizim eğitiminde meselenin özünün belirli bir tarzda bakma süreci olduğu söylemi bir klişedir. Bir çizgi, bir renk tonu, gördüğünüzü kaydettiği için değil, sizi görmeye yönlendirdiği şey nedeniyle önemlidir. Doğruluğunu sağlamak için mantığını takip ettiğinizde, nesnenin kendisinde ya da hafızanızda doğrulandığını ya da yalanlandığını keşfedersiniz. Her doğrulama ya da yalanlama sizi konunuza yaklaştırır; öyle ki nihayetinde kendinizi onun içinde bulursunuz: Çizmiş olduğunuz konturlar gördüklerinizin sınırları değil, sizin halihazırdaki sınırlarınızdır. Belki bu afaki bir metafizik değerlendirme gibi görülebilir. Bir başka şekilde tarif edecek olursak, kâğıt üzerindeki her işaretinizin birer atlama taşı olduğunu söyleyebiliriz; birinden diğerine geçerek ele aldığınız konuyu ırmağı geçercesine kateder, arkanızda bırakırsınız.

Bu aşama, daha sonraki "tamamlanmış" tuval boyama ya da heykel yontma aşamasından epey farklıdır. Orada ele aldığınız konunun içinden geçmek yerine onu yeniden yaratarak içine yerleşmeye çalışırsınız. Her fırça ya da keski darbesi artık birer atlama taşı değil, planlanmış bir yapıya yerleştirilecek taşlardır. Çizim, kişinin özgeçmişine ait –gördüğü, hatırladığı ya da hayal ettiği– bir hadiseyi keşfinin kaydıdır. "Bitmiş" bir çalışma ise kendi başına bir hadise yaratma girişimidir. Bu açıdan

önemli olan şudur ki, bugün anladığımız anlamda çizimler ancak sanatçıların görece yüksek derecede "özyaşamsal" özgürlük kazandıkları zaman var olmaya başlamıştır. Sanatçıların adının anılmadığı hiyeroglif geleneğindeyse bu gereksizdir. (Belki de belirtmem gerekir, burada *eskiz* çizimlerden söz ediyorum – gerçi bu eskizin ille de belirli bir tasarım için yapılması gerekli değildir. Başlı başına "tamamlanmış" eserler sayılabilecek lineer tasarımları, illüstrasyonları, karikatürleri, belirli portreleri ya da grafik işleri kastetmiyorum.)

Eskiz çizimle "tamamlanmış" iş arasındaki farkı artıran çok sayıda teknik unsur vardır: Bir tuvali boyamak ya da bir taşı yontmak için gereken zamanın süresi; işin boyutlarının büyüklüğü; rengi, boyanın kalitesini, tonunu, dokusunu, liflerini, vb. aynı anda yönetebilme sorunu gibi – çizimin "stenosu" görece basit ve dolaysızdır. Bununla beraber temel fark sanatçının zihninin işleyişindedir. Çizim aslen kişiye özel, sanatçının kendi ihtiyaçlarıyla bağlantılı bir iştir; "tamamlanmış" bir heykel ya da tuval ise kamuya açık, *sunulmuş* bir iştir – iletişimin taleplerivle çok daha yakından ilişkilidir.

Buradan hareketle, izleyicinin bakış açısı bakımından da eş değerli bir fark olduğunu söyleyebiliriz. Bir resmin ya da heykelin önünde duran izleyici kendini onunla özdeşleştirmek, imgeleri göründüğü gibi yorumlamak eğilimindedir. Bir çizimin karşısındaysa, imgeden hareketle, adeta sanatçının gözüyle görüyormuşçasına bilinçli bir deneyim kazanarak kendini sanatçıyla özdeşleştirir.

Eskiz defterimdeki beyaz sayfaya bakarken, genişliğinden çok uzunluğuyla ilgilendim. Üst ve alt kenarlara dikkat etmeliydim, zira ikisinin arasına çizeceğim figürün yerden ayağa nasıl kalktığını ya da –aksi yönde düşünecek olursam– yere nasıl bastığını tasarlamam gerekiyordu. Duruş aslen dikey bir güce sahipti. Tüm öteki küçük yan hareketler – kolların, bükük boynun, gövdenin ağırlığını taşımayan bacağın hareketleri– bu dikey güce bağlıydı; tıpkı sürünen ve yere sarkan dalların bir ağacın dikey gövdesine bağlı olması gibi. İlk çizgilerim bunu göstermeli, onun bir sırık gibi dik durmasını sağlamalıydı; fakat aynı zamanda sırığa benzemediğini, hareket yeteneğine sahip olduğunu, zeminin yan yatması ihtimaline karşı dengesini koruyabileceğini, birkaç saniyeliğine havaya sıçrayarak yerçekiminin dikey gücüne karşı koyabileceğini ima etmeliydi. Bu hareket yeteneği, bedeninin düzenli ve kalıcı olmaktan ziyade düzensiz ve geçici olan gerilimi, kâğıdın kenarlarıyla bağlantılı olarak, boyun çukurundan ağırlığı taşıyan bacağın topuğuna kadar uzanan düz çizginin iki yanındaki olasılıklar üzerinden ifade bulmalıydı.

Olasılıkları araştırdım. Sol bacak bedenin ağırlığını taşıyordu, dolayısıyla sol taraf, yani bedeninin öte yanı gergindi – ya doğru çizgide ya da açılı; sağ taraf görece gevşek ve ahenkliydi. Bedende yanlara doğru giden keyfi çizgiler, kıvrımlardan keskin noktalara uzanıyordu tıpkı tepelerden inen derelerin keskin kıvrımlarla falezlerden akışı gibi. Lakin o kadar basit değildi iş. Gevşek duran yanda yumruğu sıkılıydı, eklemlerinin sertliği öte taraftaki kaburgalarının katı çizgisini hatırlatıyordu – tepelerdeki falezleri çağrıştıran taş yığınları gibi.

Üzerine çizeceğim kâğıdın beyaz yüzeyini artık farklı bir şekilde görmeye başladım. Düz, temiz bir sayfayken ıssız bir uzama dönüştü. Beyazlığı sınırsız, saydam olmayan bir alan halini aldı; içinde hareket edebilirdiniz ama arkasını göremezdiniz. Biliyordum ki üzerine bir çizgi çekince –ya da *içinden* geçirince– o çizgiyi denetlemem gerekecekti: bir araba sürücüsü gibi tek bir düzlemde değil, her üç yöne de hareket edebildiğim için gökteki bir pilot gibi.

Ancak bana yakın taraftaki kaburgaların biraz altına bir çizgi çekince sayfanın niteliği gene değişti. Işık geçirmeyen alan sınırsız değildi artık. Çizdiğim çizgiyle sayfanın tümü, tıpkı su dolu bir cam kaba bırakılan balıkla su aniden nasıl değişirse öyle değişti. Çünkü o durumda yalnızca balığa bakılır. Su sadece onun yaşama koşulları için elzem olan, yüzebilmesi için gereken ortamdır.

Öteki omza sıra geldiği için gövdeyi çaprazlama geçince, bir başka değişiklik meydana geldi. Kabın içine bir balık daha koymaya benzeyen bir durum değildi bu. İkinci çizgi birincinin niteliğini değiştirdi. Daha önce amaçsız olan birinci çizginin anlamı, ikinci çizgi sayesinde sabitlenip pekişmiş oldu. İkisi birlikte aralarındaki alanın kenarlarını denetim altında tutuyordu artık. Böylece bir zamanlar tüm sayfaya derinlik imkânı vermiş olan gücün gerilimi altındaki bu alan, adeta silkinerek üç boyutlu bir şekle dönüşeceği izlenimi verdi. Çizim başlamıştı.

Üçüncü boyut –iskemlenin, bedenin, ağacın katı birer cisim oluşu– hiç değilse duyularımız söz konusu olduğunda var olduğumuzun başlıca kanıtıdır. Kelime ile dünya arasındaki farkı oluşturur. Modele bakarken basit bir olguya, *katılığına* hayran oldum; uzayda bir yeri vardı, on bin tasavvurun, on bin farklı bakış açısının genel toplamından çok daha fazlaydı. Kaçınılmaz olarak tek bir bakış açısından tasavvur edilen kendi çizimimde eninde sonunda bu hudutsuz sayıdaki çok yönlülüğü belirtebilmeyi umuyordum. Ancak şimdiki meselem, şekillerin gerilimi modelde gördüklerime benzer hale gelinceye kadar, onları inşa edip geliştirmekten ibaretti. Tabii hatalı bir aşırı vurguyla her şeyin bir balon gibi

patlaması; çömlekçi çarkındaki aşırı ince kil gibi dağılıvermesi ya da düzelmeyecek şekilde biçimsiz bir hal alarak ağırlık merkezini kaybetmesi de mümkündü. Yine de, nesne oradaydı. Boş sayfanın sonsuz, saydam olmayan imkânları belirgin ve berrak bir hal almıştı. Benim görevim artık tanzim etmek ve ölçmekti: Kuru üzüm tartar gibi gramla değil, ritim, kitle ve yer değişimiyle ölçmek; bir kuşun dallar arasında uçuşundan esinlenerek mesafeler ve açılarla ilgili tahminlerde bulunmak; bir mimar gibi esas planı tasavvur edebilmek; sayfanın en üst yüzeyinde çizgilerimin ve karalamalarımın basıncını hissetmek, tıpkı bir denizcinin rüzgârın yüzeyine yaklaşmak veya ondan uzaklaşmak için yelkenlerinin gevşekliğini veya gerginliğini hissedişi gibi.

Kulağın boyutunu gözlerle, iki meme ucuyla göbeğin oluşturduğu ters üçgenin açılarıyla, omuzlarla kalçaların sonradan birleşecek şekilde birbirine meyleden dış hatlarıyla, uzak yandaki elin parmak eklemlerinin aynı taraftaki ayağın parmaklarının hemen üzerindeki göreli pozisyonuyla bağlantılı olarak tahmin ettim. Ama sadece lineer oranlarla, bir noktadan öbürüne gerili bu hayali hatların açıları ve uzunluklarıyla ilgilenmedim; aynı zamanda düzlemlerin ilişkisiyle, geri çekilen ve ilerleyen yüzeylerle de ilgilendim.

Plansız bir kentin gelişigüzel dağılmış damlarına baktığında insan birbirinden değişik evlerin çatı çıkmalarında birbirine eş açılarda ufka kaçan çizgiler yakalar –öyle ki, bunlardan herhangi biri diğerleri arasından düzlem olarak uzatıldığında ötekilerle mükemmel şekilde kesişecektir– tıpkı insan vücudundaki eş düzlemlerin uzantıları gibi. Karnın tepe noktasından kasıklara inen düzlem, yakındaki dizden baldırın keskin dış kenarına doğru geriye giden düzlemle çakışıyordu. Aynı bacağın yukarılardaki daha yumuşak iç düzlemlerden biri, uyluk kasının dışından geçerek uzaklaşan küçük bir düzlemle çakışıyordu.

Böylece bir tür birlik biçimlenir ve çizgiler kâğıt üzerinde toplanırken, bir kez daha duruştaki gerçek gerilimlerin farkına vardım. Ama bu kez daha incelikli bir tarzda. Artık mesele, bedenin temel dikey duruşunu kavramak değildi. Figürle çok daha yakın bir ilişki kurmuştum. En küçük olgular bile aciliyet kazanmıştı; benimse her bir hattı aşırı bir duygudaşlıkla çizme ayartısına direnmem gerekiyordu. Geri çekilen yerlere girdim, giderek yaklaşan şekillere kendimi bıraktım. Aynı zamanda düzeltme de yapıyordum: Orantıyı yeniden sağlamak için eski çizgilerin üzerinden, etrafından geçiyor, ya da daha az bariz keşiflerimi ifade edecek bir yol bulmaya çalışıyordum. Gövdenin ortasından geçen, boynun çukurundan başlayıp meme uçlarının arasından, göbeğin üze-

rinden, bacakların arasından aşağı inen hattın bir tekne omurgası gibi olduğunu gördüm; kaburgalar gövdeyi oluşturuyor ve yakındaki gevşek bacağın öne doğru hareketi suda iz bırakan bir küreği andırıyordu. İki yana sarkan kollar, arabanın şaftları gibiydi ve ağırlık taşıyan kalçanın dış kavsi bir tekerleğin jantını çağrıştırıyordu. Köprücük kemiklerini, çarmıha gerilmiş bir figürün kolları gibi gördüm. Ne var ki büyük bir dikkatle seçmiş olduğum bu imgeler, betimlemeye çalıştığım şeyi çarpıtıyordu. Hayli bildik anatomik olguları görüp tanıdım ama aynı zamanda da onları fiziksel olarak hissettim – bir bakıma, *benim* sinir sistemim adeta *onun* bedeninin içindeydi.

Farkına vardığım bazı şeyleri daha dolaysız betimleyebilirim. Sert, sıkılı, ağırlık taşıyan bacağın dibinde, taban çukurunun altında boş bir yer olduğunu fark ettim. Ayrıca karnın düz alt çeperinin kalça ve uyluk düzlemleriyle nasıl mahirane bir şekilde birleştiğini fark ettim. Dirseğin sertliğinin, kolun aynı seviyedeki yumuşacık, incinebilir iç kısmıyla nasıl tezat teşkil ettiğini gördüm.

Derken, çok geçmeden çizim kriz noktasına vardı. Bu, o ana kadar çizdiklerimin beni bundan sonra keşfedeceklerimle aynı ölçüde ilgilendirmeye başladığı anlamına geliyordu. Her çizimde böyle bir evre vardır. Buna kriz noktası dememin nedeni, o anda çizimin başarısının ya da başarısızlığının gerçekten kesin bir şekilde anlaşılacak olmasıdır. Artık çizimin taleplerini, ihtiyaçlarını göz önüne alarak çizmektesinizdir. Eğer çizimin şimdiden küçücük bir hakikati varsa, bu talepler fiilen araştırılarak keşfedileceklerle denk düşecek büyük ihtimalle. Eğer çizim temelde sahteyse, yanlışlığını vurgulayacaklar.

Çizimime, nelerin bozulmuş olduğunu görmeye çalışarak baktım; yeni çizgiler tarafından kuşatıldıkça hangi çizgilerin ya da karalama tonlarının özgün ve gerekli vurgularını kaybettiğini, hangi kendiliğinden hareketlerle bir sorundan kaçıldığını, hangilerinin sezgisel olarak doğru olduğunu görmek için. Ancak bu süreç bile kısmen bilinçliydi. Bazı yerlerde bir bölümün hantallığını ve düzeltilmesi gerektiğini açık bir şekilde görebiliyordum; başkalarındaysa kalemimin su kâşifinin sopası gibi serbestçe dolaşmasına izin verdim. Bazen bir biçim, geri çekilişini yeniden vurgulayacak bir ton oluşturmaya zorlamak için kalemi kendine çekiyor; bazen bir başkası daha da öne çıkmasını sağlayacak bir çizginin üzerinden geçmesi için kalemi dürtüklüyordu.

Şimdi bir biçimi kontrol etmek üzere modele baktığımda, farklı bir şekilde bakıyordum. Tabir caizse suç ortaklığıyla bakıyordum: sadece kendi aradığımı bulmak için.

Nihayet sona gelindi. Aynı anda heves ve hayal kırıklığı. Daha zihnimde çizimimle hakiki adamın birbiriyle çakıştığını görürken –öyle ki, bir an için bana poz veren birisi değil, yarı-yaratılmış dünyamın bir sakini, tecrübemin özgün bir ifadesiydi– daha hayalimde bunu canlandırırken bile, aslında küçük çizimimin ne denli yetersiz, bölük pörçük ve hantal olduğunu fark ettim.

Sayfayı çevirdim ve bir öncekini bıraktığım yerden yeni bir çizime başladım. Ayakta duran bir adam, ağırlığını esas olarak bacaklarından birine vermiş...

4

Frederick Antal – Kişisel Bir Anma

AKİL, TİTİZ ve derin bilgi sahibi sanat tarihçisi Antal haklı bir uluslararası üne sahiptir. Ancak, çalışmaları değerlendirilirken Marksist dünya görüşü görmezden gelinir. Garip olan bunun belki de ona bir tür saygıdan ötürü yapılmasıdır: Sanki "*buna rağmen* o kadar parlak biri ki – bu yanını unutmak onun için daha hayırlı olur," demek ister gibidirler. Lakin bu tutum Antal'ı inkârdan başka bir şey değildir. Kuşkusuz bir insanın şahsiyeti, mizacı kadar inançlarıyla da şekillenir. Elbette Antal özgün bir mizaca sahipti. Ancak insan ve düşünür olarak onu net bir şekilde farklı kılan özellikler, hepsi Marksizmi tarafından yaratılmamış olsa da, onunla kesinlikle uyum içindeydi.

Sanat tarihi onun için sadece kazı yapılması gereken "ilgi çekici" bir alan değil, devrimci bir etkinlikti. Geçmişi kazarak elde edilen olgular, gelecekte kullanılacak silahlardı. Kişiliği de tamamen bu tavrını yansıtıyordu. İlk kez karşılaştığınızda onun bir tarihçi olduğunu tahmin edemezdiniz. Akademik ortamın genellikle hayata karşı sağladığı koruyucu yalıtılmışlık yoktu onda.

Çok uzun boyluydu, geriye savrulmuş, kopkoyu, uzun saçları vardı. Yüzü zayıftı, hep çatık ve çalı gibi olan kaşları, kadife gibi yumuşak ancak keskin bakışlı gözlerinin derinliği ve sükûnetiyle çelişirdi. Olağanüstü hassasiyetini ancak ince uzun parmaklarının hareketleri ele verirdi. Yüz ifadesi sertti – dünyadan nefret eden asabi bir okul müdürünün sertliği değil, hayatı boyunca uyanık davranmaya alışkın bir adamın sabırlı ciddiyeti vardı onda. Kırk yılda bir güldüğü ya da yumuşak bir şahsi görüş belirttiği zaman ifadesi değişir, bir oğlan çocuğunun sade haline bürünürdü.

Duruşunda herhangi bir romantiklik belirtisi olmadığı söylense de, pekâlâ bir şair ya da siyasi lider olduğu sanılabilirdi. Evine gidip de haf-

tanın olaylarını aktardığım zamanlarda, sanki bir generale tekmil veren bir haberci olduğum hissine kapılırdım. Ona aktardığım havadisler öyle aman aman önemli ya da ifşa edici olduğundan değil, dinleyiş tarzı bana hakiki bir taktikçi için en küçük olguların bile çok önemli olabileceğini hatırlattığı için.

İçindeki şaire gelince – bu çok daha karmaşıktı. Örneğin dille ilişkisiyle alakalı değildi. Tam tersine, kelimelere karşı hiç hassasiyet duymuyordu; onlara duygusallıktan uzak, sadece faydacılık açısından yaklaşıyor, bir fikri pekiştirmek ya da bir olguyu yerli yerine oturtmak için çakılacak çiviler olarak görüyordu. Buna karşılık geçmişi geleceğe bağlayan tarih anlayışı destan şairinin kader anlayışına benziyordu. Şairin sezgisiyle imgeleri birbirine *bağlamaya* uğraşması gibi Antal da aynı işi araştırmayla, aklını kullanarak yapıyordu. Hepsinin ötesinde çalışma tutkusu bir şairinkinden farksızdı. O da tıpkı bir şair gibi tasavvuru canlandırmaya çalışıyordu.

Vurgulamak istediğim bir başka nokta, Antal'ın yağlıboya resim ve heykellere karşı *duyarlılığıdır.* Sanatın gizemini hiçbir zaman hafife almadı. Gizemden kastım, bir sanat yapıtının kalbe tesir etme gücüdür. Hayranlık duyduğu eserler karşısında derinden etkilendiğine tanık oldum. Öte yandan bir eseri değerlendirirken ille de bilgi birikimine dayalı unsurlara önem verdiği de söylenemezdi. Vefatından birkaç hafta önce ikimizin de hakkında hiçbir şey bilmediği Asyalı çağdaş bir ressamın sergisine gitmiştik. Sergiyi dolaşırken arada sırada belirli bir resmin yapıldığı tarihi soruyordu. Çoğu on beş ya da yirmi yıllıktı. Yaklaşık yarım saat sonra bana ne düşündüğümü sordu. Ben oldukça etkilenmiştim. Resimlerin iyi olduğunu o da kabul etti, ama bu tarzın ilerde nereye varacağını, aynı sanatçının ilerideki resimlerinin nasıl olacağını tasavvur etmemi önerdi. Sonra ayrıntılı bir şekilde öngörülerini açıkladı. Dışarı çıktıktan sonra bir başka galeriye girdik. Tesadüfen aynı sanatçının en son resimleriydi sergilenen ve Antal'ın öngördüğü tasvire tıpatıp uyuyorlardı.

Son olarak onun iyimserliğinden söz etmek istiyorum. Daima yaş ya da kuşak farkının değil, bakış açısının önemli olduğunu söylerdi. Ve bakış açısındaki iyimserlikti onun genç kalmasını sağlayan. Bir mülteciydi, temel inançları konusunda Batılı meslektaşlarının hemen hepsiyle ihtilaf halindeydi, usta bir polemikçi olduğu halde bu ülkede bir çıkış yolundan mahrumdu (ki bunu çok derinden hissediyordu), iyimser olmak için çok az şahsi nedeni vardı. Ayrıca iyimserliği kısa erimli, duygusal türden değildi. Batı kültürünün halihazırdaki çürüyüşünü tüm boyutla-

rıyla, açıkça görebiliyordu ve gerçek anlamda sosyalizm kurulsa bile, has bir sanat geleneğinin yeniden hayata geçirilmesinin zaman alacağının farkındaydı. Benim iyimserlik olarak adlandırdığım şey onun inancıyla ilgiliydi; bu çürümeyle mücadele eden ve sosyalizmin kuruluşu için çalışan herkesin –küçük ya da kadri bilinmeyen bir şekilde olsa da– bir ölçüde değerli bir iş yaptığına inanırdı. Anlamsızlığın ve umutsuzluğun kol gezdiği, herkesin çılgınca kendini kanıtlamak için çabaladığı bir çağda, entelektüel açıdan hep sakin kaldı: Onun için –size göstermeye çalıştığım gibi– geleceğin yargısı demek olan tarihin yargısına hep güvendi.

5

Danimarkalı İşçi Oyuncularla Gözlem Sanatı Üzerine Konuşma*

Bertolt Brecht

Tiyatro oynamaya geldiniz buraya, oysa
Şimdi sorulacak size: Neyin nesi bu? diye
Kendinizi göstermeye geldiniz.
Neler yapabileceğinizi göstermeye herkesin önünde,
Görülmeye değer şeyler olarak sergilenmeye...
Ve umuyorsunuz ki, insanlar
Alkış tutacak size, sürüklenip kendi dar dünyalarından
Sizin genişliğinize, tadarak sizinle birlikte
Doruklardaki baş dönmesini ve en güçlüsünü tutkuların.
Ve şimdi soruluyor size: Neyin nesi bu? diye.

Çünkü burada, seyircilerinizin alçak sıralarında
Bir tartışma patlak verdi: Bazıları diyorlar ki ısrarla
Dünyayı göstermelisiniz bize, kendinizi değil yalnızca,
Neye yarar diyorlar, seyredip durmamız,
Nasıl üzüldüğünü oradaki adamın,
Ne kadar kalpsiz olduğunu şu kadının,
Ya da nasıl hain bir kral oluverdiğini o arkada duranın.
Ne demek oluyor, kaderin pençesine düşmüş bazı kişilerin
Asık suratlarının ve davranışlarının
Durmadan sergilenmesi böyle.

* *Manzaralar*'ın orijinal baskısında bu şiir John Berger ve Anya Rostock tarafından İngilizceye çevrilmiştir.

Bir yığın kurban oynuyorsunuz bize,
Bilinmeyen güçlerin ve kendi tutkularının
Esiriymiş gibi sanki,
Köpeğe atılan lokmalar gibi görünmeyen ellerce
Atılıyor önlerine sevinçler,
Ve geçiyor yine ilmik gibi boğazlarına birden
Tepeden inen dertler.
Biz alçak sıralardaki seyirciler de,
Donuk gözlerle bakıyoruz öyle düşüp elinize,
Çırpınışlarınıza, çarpılan çehrelerinize
Biraz duyumsayarak lütfedilen sevinci
Ölçüsüz bir kederle birlikte.

Hayır diyor, alçak sıralarda hoşnut olmayanlar
Yeter! Bu yetmez bize: Sizler işitmediniz mi daha
Duyulduğunu her yerde,
Nasıl insanlarca örülüp atıldığının bu ağın?
Yüz katlı kentlerden, insan dolu gemilerle
Yol yol taranan denizler ötesine,
En uzak köylere dek ulaştı haberi,
İnsanın kaderi insandır! diye
Bu yüzden sizlerden, çağımızın,
Büyük dönüşüm ve insan doğası dahil, tüm doğaya
Egemenlik çağının oyuncularından,
Kendinizi yeniden ayarlamanızı ve insanların dünyasını
Olduğu gibi göstermenizi istiyorlar bizlere:
İnsanlar tarafından yapılan ve değiştirilebilen biçimde.

Aşağı yukarı böyle diyor alçak sıradakiler. Tabii
Oradakilerin hepsi katılmıyor buna.
Çoğu oturuyor öylece, çökük omuzlar ve
Durmadan boşuna bellenen tarlalar gibi
Çizik çizik alınlarla.
Günün bitip tükenmeyen kavgasından bitkin,
Bekliyorlar açlıkla, tam da diğerlerinin nefret ettiği şeyi.
Biraz ovulmasını yorgun ruhlarının, biraz gerilim
Gevşemiş sinirlerine, ucuzundan macera, alıp kendilerini
Kaçırmasını büyülü ellerin, yaşadıkları bu
Vazgeçilmiş, başedilmez dünyadan.

Seyircilerinizden hangisine uymalısınız ey oyuncular!
Benim önerim şu:
Hoşnut olmayanlara.

Ama nasıl yapılacak şimdi bu iş?
Nasıl yansıtılacak ortak yaşamı insanların
Anlaşılabilir ve yönlendirilebilir biçimde? Nasıl,
Ne yalnızca kendini, ne de yalnızca
Ağa düşünce ne yaptığını göstermeden başkalarının?
Nasıl gösterilecek şimdi kaderin ağının,
Nasıl örülüp atıldığı, örülüp atıldığı insanlarca?

Öğrenmeniz gereken ilk şey,
Gözlem sanatı.
Sen ey oyuncu,
Diğer bütün sanatlardan önce
Egemen olmalısın gözlem sanatına.

Önemli değildir çünkü, nasıl göründüğün,
Ne gördüğün ve gösterdiğindir önemli olan.
Bilinmeye değer şey, senin ne bildiğindir.
Gözleyecekler seni, görmek için
Ne derece iyi gözlemlediğini.
Ama insanlar hakkında bilgi edinemez
Yalnızca kendini gözleyen. Çünkü
Çok şey gizler kendi kendinden. Ve hiç kimse
Daha akıllı değildir kendisinden.

Öyleyse öğreniminiz başlamalı
Yaşayan insanlar arasında. Birinci okulunuz
İşyeriniz, eviniz, semtiniz olsun.
Sokak, metro ve dükkân.
Oradaki tüm insanları gözlemelisiniz,
Yabancıları tanıdık, ama tanıdıkları da
Sanki yabancı gibi.

Şurada vergi ödeyen adam, benzemez
Vergi ödeyen her adama, herkes vergiyi
İsteksiz ödese de, evet, hatta
Kendisine bile benzemez her zaman aynı işi yaparken.
Ya vergiyi alan: Gerçekten
Çok mu farklı biridir vergiyi verenden?
Kendisinin de vergi ödemesi yanında, bazı ortak
Yönleri vardır zorladığı kişiyle. Ya oradaki kadın,
Böyle sert konuşmazdı her zaman,
Herkese sert konuşmaz böyle,
Şuradaki henüz iyi davranıyor herkese.
Ya şu sert tavırlı müşteri,
Yalnızca sert mi? Korku dolu değil mi içi?
Peki, çocuğuna pabuç alamayan şu ürkek kadın?
İmparatorlukları fetheden onun son cesaret kırıntısı değil mi?
Bakın yine hamile işte!
Siz hiç hasta bir adamın
Bakışını gördünüz mü?
Artık iyileşemeyeceğini öğrendiği anda,
Ama iyileşebileceğini duyunca, çalışmaya mecbur olmasa?
Şimdi geri kalan vaktini bakın,
Sayfalarını karıştırarak geçiriyor, dünyanın
Nasıl yaşanılır bir yer yapılacağını yazan kitabın.

Ve beyazperdedeki ve gazetelerdeki resimleri de unutmayın,
Konuşup gezinmesini seyredin
Beyaz ve acımasız ellerinde
Kaderinizi tutan yöneticilerin.
Böylelerine iyi bakın ve şimdi,
Çevrenizde dönüp duran her şeyi, bütün bu çatışmaları
Canlandırın kafanızda tarihsel olaylar gibi,
Çünkü sonra sahnede böyle sergilemelisiniz onları:
İş bulmak için verilen kavga, tatlı ve acı konuşmalar
Kadınla erkek arasında, kitaplar üzerine tartışma
Vazgeçme ve karşı çıkma, deneme ve başaramama
Bütün bunları tarihsel olaylar gibi koyacaksınız sahneye sonra.
(Hatta, şu anda burada olup bitene bile,
Bakabilirsiniz, bakar gibi bir resme:

Ülkesinden kaçmış oyun yazarının
Gözlem konusunda nasıl ders verdiğine sizlere.)

Gözlemek için
Karşılaştırmayı öğrenmek gerekir.
Karşılaştırmak içinse gözlemiş olmak gerekir.
Gözlemle oluşur bilgi, ama,
Gözleyebilmek için bilgi de gereklidir. Ve:
Kötü bir gözlem yapar bilmeyen,
Gözlediği şeyle ne yapacağını.
Kavrayamaz yoldan geçen biri
Bakarken bir elma ağacına,
Ağaç yetiştiricisinin bir bakışta kavradığını,
İnsanın kaderinin insan olduğunu bilmeyen
Göremez iyice insanı.

Gözlem sanatı
İnsanlara uygulandığında, yalnızca bir dalıdır
İnsanları işleme sanatının.
Sizin ödeviniz, oyuncular
Araştırıcı ve öğretmen olmaktır insanları işleme sanatında
Tanıyarak onların doğasını ve göstererek kendilerine
Öğretirsiniz kendi kendilerini işlemeyi onlara.
Öğretirsiniz büyük sanatını
Ortak yaşamanın.

Ama nasıl, diye sorduğunuzu duyuyorum.
Biz itilenler, kovulanlar, sömürülenler ve bağımlılar
Bilgisizliğe mahkûm edilenler, güvensiz yaşayanlar
Nasıl davranabiliriz, yabancı bir ülkeyi
Fethetmek ve sömürmek için keşfe çıkan
O büyük kaşifler ve öncüler gibi?
Bizler şimdiye dek, yalnızca nesnesiydik başkalarının,
Daha mutlu kişilerin.
Şimdiye dek hep meyve veren ağaç olan bizler
Nasıl bahçıvan olacağız böyle birden?

Bana öyle geliyor ki,
Hem oyuncu, hem işçi olan sizlerin.
Tam da bu sanatı öğrenmeniz gerek şimdi.
İmkânsız olmamalı öğrenmek
Yarar getiren şeyi. Tam da sizler
Günlük uğraşınız içinde geliştirin gözlemi.
Zayıf yanlarını ve yeteneklerini öğrenmek ustabaşının,
Alışkanlıklarını ve düşünce tarzlarını
Hesaba katmak iş arkadaşlarınızın,
Yararlı olur size.
Nasıl yürütürsünüz yoksa sınıf mücadelenizi,
Tanımadan insanları?
Bakıyorum hepinize, en iyileriniz açlıkla sarılıyorlar
Gözlemi keskinleştiren ve
Yeni bilgiler kazandıran o bilgiye.
Ve çoğunuz başladı bile
İnsanların ortak yaşamının yasalarını öğrenmeye.
Başlıyor sınıfınız zorlukları altetmeye.
Tüm insanlığın zorluklarıyla birlikte.

Ve böylece sizler,
İşçi oyuncular, öğrenerek ve öğreterek,
Karışabilirsiniz bu yapınızla
Çağınızın insanlarının tüm kavgalarına ve böylece
Öğrenmenin ciddiyeti ve bilginin coşkusuyla
Dönüştürebilirsiniz kavganın deneyimini
Ortak bir mülkiyete ve
Adaleti tutkuya.

6

Devrimci Yıkım: Max Raphael'den *Sanatın Talepleri*

KİMİLERİ karşı karşıya kaldığı şeyden nefret ettiği için mücadele eder, hayatını enine boyuna tartmış başkalarıysa varlıklarına anlam vermek arzusuyla. İkincilerin mücadelesi daha sebatkârdır. Max Raphael ikinci türün seçkin bir örneğidir.

Raphael 1889'da Polonya-Almanya sınırı yakınlarında dünyaya geldi. Berlin ve Münih'te felsefe, siyasi iktisat ve sanat tarihi eğitimi aldı. İlk çalışması 1913'te yayımlandı. 1952'de New York'ta hayata veda etti. Aradaki kırk yıl boyunca kesintisiz olarak düşündü ve yazdı. Çalışmalarının sadece küçük bir bölümü yayımlandı; bunlardan çoğunun baskısı tükendi, artık ulaşılamıyor. Dul eşinin ve dostlarının elinde, yayımlanmasını umut ettikleri binlerce sayfa tutan elyazmaları bulunuyor. Konularıysa paleontolojiden klasik mimariye, Gotik heykelcilikten Flaubert'e, modern şehir plancılığından bilgi kuramına uzanıyor.

Avrupalı yayıncıların Raphael'in eserlerine ilgi göstermesi için tam beş yıl nafile yere uğraşıp durdum. Birkaç on yıl sonra, Max Raphael'in 1969'da hâlâ tanınmamış, meçhul biri olduğunu tasavvur etmenin mümkün olmayacağını bildiğim için söz ediyorum bundan.

Gösterişten uzak yaşadı. Resmi bir akademik görevi olmadı hiç. Hayatında birçok kez göç etmek zorunda kaldı. Doğru dürüst para kazandığı söylenemez. Yazmaya ve notlar almaya hiç ara vermedi. Ne zaman seyahat etse, çevresinde küçük bir arkadaş grubu ve gayriresmi bir öğrenci topluluğu olurdu. Kültürel otoritelerce, anlaşılmaz ama tehlikeli bir Marksist olarak bertaraf edildi. Partili komünistlerse onu Troçkistlikle suçladı. Spinoza gibi elinde bir zanaat da yoktu.

İncelenmekte olan kitabın[1] değerini takdir edebilmek için, sanatın günümüzdeki durumu hakkında kuşkuya yer bırakmayacak denli açık bir görüşe sahip olmak gerekir. (Temel meselelerle uğraşmayı göze almaya hazır olmayan hiç kimse kitaba el sürmemeli.) Ağır bir buhran söz konusu sanatta. Doğrudan sanatın geçerliliği sorgulanıyor bugün. Dünyada –yeteneğinin niteliği bakımından değil ama– sanatının yaşadığı dönemin taleplerine uygunluğu bakımından kendi kendini sorgulamayan hiçbir önemli sanatçı bulamazsınız.

Raphael, bambaşka bir çözümleme bağlamında Cézanne'ın şu sözlerini aktarır:

> Ölüdoğalarımı, bu *nature morte*'ları kendisi istemese de arabacım için, dedelerinin dizi dibinde çorbalarını kaşıklayan ve çene çalan çocuklar baksın diye yapıyorum. Alman İmparatoru'nun gururunu okşasın ya da Chicagolu tüccarlar böbürlensin diye değil. Bu pespaye şeyler için on bin frank kazanabilirim ama onları bir kilisenin, bir hastahanenin ya da bir okulun duvarında görmeyi tercih ederim.

1848'den beri, işlerinin sadece hoş vakit geçirmek için parayla satın alınmasına hazırlıklı olmayan her sanatçı, eserlerinin burjuvalaşmasına ve manevi değerlerinin meta derekesine indirgenmesine karşı direndi. Siyasi görüşü ne olursa olsun, bu böyleydi. Cézanne'ın tutumu, tıpkı öteki çağdaşları gibi beyhudeydi. Ardından gelen sanatçıların direnişi daha etkin ve daha şiddetli oldu – direnişi eserlerinde dile getirdiler. Konstrüktivizm, Dadacılık, Gerçeküstücülük, vb., hepsi de sanatın metalaştırılmasına karşı çıktı ve sanatın halihazırdaki toplum için kültürel bir özür olmadığını savundu. Hangi uçlara gittiklerini, yaratıcı olarak göze aldıkları fedakârlıkları biliyoruz; öte yandan direnişlerinin Cézanne'ınki kadar etkisiz olduğunu da.

Son on yılda direniş taktikleri değişti. Karşı karşıya gelmek yerine daha çok içine sızma. İroni ve felsefi kuşkuculuk. Sonuçları: Taşizm, Pop-Sanat, Minimal Sanat, Yeni-Dadacılık, vb. Ne var ki bu taktikler de öncekilerden daha başarılı olamadı. Sanat hâlâ mülk sahibi sınıfın malına dönüşmekte. Görsel sanatlar söz konusu olduğunda bu mülk fiziksel; öteki sanatlardaysa manevi bir mülk.

Toplumsal ya da Marksist formasyonu olan sanat tarihçileri, geçmiş dönemlerin sanatını sınıf bakış açısıyla yorumlamışlardır. Bir sınıfın ya

1. Max Raphael, *The Demands of Art: With an Appendix "Toward an Empirical Theory of Art"*, İng. çev. Norbert Guterman, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1968.

da sınıf içindeki kimi grupların, ancak kendi sınıfsal değerlerini ve görüşlerini bir ölçüde yansıtan ve ileri götüren sanatı destekleme ya da himaye etme eğiliminde olduklarını göstermişlerdir. Halihazırda, kapitalizmin sonraki evrelerindeyse, bunun genellikle doğru olmadığı görülmektedir artık. Bugün sanat, anlamı *sadece* nadirliğinde ve heyecan uyandırıcı olarak işlevsel değerinde yatan ticari bir meta muamelesi görmektedir. Kendisinin ötesinde herhangi bir şeye işaret etmesi söz konusu değildir. Sanat eserleri özleri itibarıyla pırlantadan ya da ultraviyole lambasından farklı görülmez. Bu gelişmeye yol açan –tekelciliğin uluslararası hâkimiyeti, kitlesel medya iletişiminin gücü, tüketim toplumlarındaki yabancılaşmanın düzeyi gibi– belirleyici unsurları burada ele almamız gerekmiyor. Ancak sonuçları dokunuyor bize. *Sanat artık olan bitene muhalefet edememekte.* Alternatif bir gerçeklik önerme yetisi, artık bir nesneyi –iyi kötü– tasarlama yetisine indirgenmiş durumda.

Sanatçı adına layık tüm sanatçılar bu nedenle yaratıcı kuşkuya düşüyor. Militan gençlik bu nedenle "sanat"ı doğrudan eylemler için bir paravan olarak kullanmaya başlıyor.

Sanatçıların, toplumun anlık yargılarına aldırmadan işlerine devam etmesi gerektiği savunulabilir; 1848'den sonra tüm yaratıcı sanatçıların yapmak zorunda kaldığı gibi geleceği hedef almaları gerektiği söylenebilir. Lakin bu, yeryüzünde ulaşmış olduğumuz tarihsel ânı görmezlikten gelmek demektir. Emperyalizm, Avrupa hegemonyası, kapitalist Hıristiyanlığın ve devlet komünizminin ahlakçılığı, beyaz akıl yürütmenin Kartezyen düalizmi, korkunç bir sömürüye dayanan "insancıl" kültürlerin inşası – günümüzde bu birbirine kenetlenmiş sisteme topyekûn karşı çıkılıyor: Buna karşı dünya çapında bir mücadele yükseliyor. Başka bir gelecek tasavvurundakiler bu mücadelede duruşlarını belirlemek, seçim yapmak zorunda. Böyle bir seçim onları ya çaresiz bir umutsuzluğa ya da dünyanın kurtuluşunun herhangi bir yeni, geçerli kültürel başarının önkoşulu olduğu sonucuna götürür. (Uzatmamak için durumu basite indirgiyor ve bir miktar abartıyorum.) Öyle ya da böyle, sanatın değeri hakkındaki kuşkular arttı. Geleceği hedef alan bir sanatçı, ille de görüşlerine olan inancının doğrulandığını görmeyecektir.

Günümüz buhranında, sanatın devrimci anlamı üzerine konuşmak mümkün olabilir mi hâlâ? Esas soru budur. Max Raphael'in *Sanatın Talepleri* kitabında yanıtlamaya başladığı soru budur.

Kitap, Raphael'in 1930'ların başlarında İsviçre'de, mütevazı bir yetişkin eğitimi sınıfına "Bir Sanat Eserine Nasıl Yaklaşılmalı?" başlığıyla verdiği derslerin notlarını temel almakta. Beş eser seçmiş ve her birine

bir bölüm ayırarak son derece kapsamlı ve ayrıntılı çözümlemelere girişmiş: Cézanne'ın *Sainte-Victoire Dağı* adlı (Philadelphia Museum'da bulunan) 1904-6 tarihli tablosu; Degas'nın *Madame X Banyodan Çıkarken* adlı oymabaskısı; Giotto'nun daha ileri tarihli *Aziz Francis'in Ölümü* (Floransa) tablosu ile karşılaştırmalı olarak ele alınan *Ölü İsa*'sı (Padua); Rembrandt'ın *Hz. Yusuf Firavun'un Rüyalarını Yorumluyor* adlı deseni ve Picasso'nun *Guernica*'sı. (*Guernica* hakkındaki bölüm tabii sonradan yazılmıştı.) Bunları "Sanatı Anlama Çabası" başlıklı genel bir bölüm ile 1941'de yazılmış, tamamlanmamış ama son derece önemli bir makale olan "Deneysel Bir Sanat Kuramına Doğru" takip ediyor. Kitabın, Raphael'in iki dostunun yönlendirmesi ile gerçekleşen kurgusu, çevirisi ve yayımlanması yetkin bir emek ve sevgi ürünü.

Raphael'in bu beş eser üzerine çözümlemelerini tartışmayacağım. Parlak bir zekânın ürünü, uzun, hayli etraflı, yoğun metinler. Benim yapabileceğim en fazla genel kuramının kabaca çerçevesini çizmek olacak.

Marx'ın ortaya attığı ama cevabını veremediği bir soru: Son çözümlemede eğer sanat iktisadi temelin bir üstyapısı ise, temel değişime uğradıktan sonra, nasıl oluyor da sanatın bizi etkileme gücü hâlâ devam edebiliyor? Marx, neden hâlâ Eski Yunan uygarlığını idealize ediyoruz, diye soruyordu. "Genç çocuklar"ın (genç Yunan uygarlığı) "çekiciliği"nden söz ederek açıklamaya girişti; ancak metni yarım bıraktı, işleri çok yoğun olduğundan bir daha da bu konuya dönemedi.

Raphael, "Bir geçiş dönemi," diye yazar:

> ... daima belirsizlik ima eder: Marx'ın kendi dönemini anlama uğraşı buna kanıttır. Böyle bir dönemde iki tavır söz konusudur: Biri, yeni düzende birtakım güçlerin ortaya çıkmasını fırsat bilerek, onların kendini aşmasını sağlamak için (sonradan) onaylamak amacıyla baltalamaktır: bu etkin, militan, devrimci tavırdır. Ötekiyse geçmişe sarılır, geriye dönük ve romantiktir, çöküşe karşı isyan eder ya da kabullenir, yaşama arzusunun kalmadığını beyan eder – kısaca edilgin tavır böyledir. İktisadi, toplumsal ve siyasal meseleler söz konusuyken Marx birinci tavrı benimsedi, sanat konusunda ise, ikisine de yanaşmadı.

Sadece çağını yansıttı.

Marx'ın sanat zevki nasıl yaşadığı dönemin sanatla ilgili cehaletini ve önyargısını yansıtıyorsa (klasik mükemmellik tasavvuru yontma taş devri, Meksika ve Afrika sanatına ait olağanüstü eserleri dışlar); ihtiyaç hissetmesine rağmen üstyapı kuramından daha kapsamlı bir sanat kura-

mı yaratamamasının nedeni de içinde bulunduğu toplumda iktisadi gücün sürekli, ezici bir baskınlıkta olmasıydı.

Marksist kuramdaki bu boşluğu dikkate alan Raphael, "deneysel diyebileceğim bir sanat kuramı geliştirmeye" koyuldu; "zira tüm dönemlerin ve tüm ulusların yaratmış olduğu sanat eserlerinin incelenmesini" temel alıyordu. "Öklit'ten beri çok uzun bir yol katetmiş olan matematiğin bu çapta bir çalışmanın sonuçlarını matematiksel terimlerle formüle ederek bize günün birinde açıklayacağına inanıyorum." Öte yandan kuşkucu okura, sonsuz küçükler hesabı keşfedilmezden önce doğanın bile matematikten yararlanarak incelenemediğini hatırlatıyordu.

"Sanat üç unsurun –sanatçının, dünyanın ve biçimlendirme araçlarının– etkileşiminden oluşan bir denklemdir." Raphael'in üçüncü unsura, biçim oluşturma araçlarına ya da sürecine nasıl bir anlam yüklediği önemlidir. Zira onun bitmiş sanat eserinin kendine özgü bir gerçeklik taşıdığını kabul etmesi ancak bu süreç sayesinde mümkündür.

İnsan bedeninin biricik, emsalsiz güzellikte tek bir orantılılığı; uzamı bilimsel olarak en doğru şekilde temsil edecek tek bir yol ya da sanatsal biçimlendirmenin tek bir yöntemi yoksa da, tarih boyunca sanat nasıl bir biçim alırsa alsın, bu her zaman doğa (ya da tarih) ile aklın bir sentezidir; dolayısıyla bu unsurlar karşısında belli bir özerklik kazanır. Bu bağımsızlık insan tarafından yaratılmış, bu yüzden de ruhsal bir gerçekliğe sahip gibidir; oysa aslında yaratma süreci, ancak somut bir malzeme içine gömüldüğü için var olabilir.

Sanatçı –taş, cam, boya ya da bunların karışımından oluşan– malzemesini seçer. Sonra bununla çalışmanın yolunu araştırır – özelliğini korumak, imha etmek ya da aşmak için malzemeyi ince mi yoksa kaba mı çalışmalıdır? Bu seçimler büyük ölçüde tarihsel olarak koşullandırılmıştır. Sanatçı bir fikri, bir nesneyi ya da ikisini birden temsil etmek üzere elindeki malzemeyle çalışırken, hammaddesini "sanatsal" maddeye dönüştürür. Hammaddenin işlenmesiyle temsiliyet cisimleşir; öte yandan işlenmiş hammadde, temsiliyetleri ve bu temsiliyetleri bağlayan ve bir arada tutan *doğa dışı, yapay* birliktelik sayesinde manevi bir değer kazanır. "Sanatsal" malzeme olarak tanımlanan, yarı maddi yarı manevi madde, biçimlendirmenin bir bileşenidir.

Temsil araçları üzerinden başka bileşenler de türemektedir. Bunlar renk, çizgi ve ışık-gölgedir. Doğada görüldüğü haliyle bu nitelikler sadece duyumlarla ilgilidir – birbirinden belirgin bir farkı olmayıp rasgele karışmıştır. Ressam, tesadüflere yer vermemek için, zorunlu olarak önce

nitelikleri ayrıştırır, sonra da ilişkilerinin tümünü belirleyecek şekilde onları ana bir fikir ya da duygu ekseninde birleştirir.

Maddi biçimlendirmeyi oluşturan bu iki süreç (hammaddeyi sanatsal malzemeye dönüştürme süreci ile duyu malzemesini temsil aracına dönüştürme süreci) birbiriyle sürekli ilişki içindedir. İkisi birlikte sanatın maddesi/cevheri diyebileceğimiz şeyi oluşturur.

Biçimlendirme fikrin ve figürün ayrı ayrı uzun erimli doğumları ile başlar ve ancak her ikisi, birbirinden ayırt edilmesi mümkün olmayacak denli kaynaşınca son bulur.

Bireysel fikrin özellikleri şunlardır:

1. Aynı anda hem fikir hem de duygudur.
2. Özel olanla genel olanın, bireyselle evrenselin, özgün olanla sıradanın karşıtlığını içerir.
3. Giderek derinleşen anlamlara doğru bir yöneliştir.
4. İkincil fikirlerin ve duyguların gelişeceği bir düğüm noktasıdır.

"Motif, bir kavramı cisimleştiren çizgi, renk ve ışığın toplamıdır." Motif, sanki fikirden ayrı, ama onunla aynı zamanda meydana geliyor gibidir, zira "içerik ancak yaratılış ediminde tamamen kendinin bilincine varır".

Doğa ile (bireysel) resim fikri arasındaki ilişki nedir?

Resim fikri, doğal görüntülerin kullanışlı öğelerini işe yaramazlardan ayırır; öte yandan doğal görüntüleri inceleyerek resim fikrinin mümkün bütün tezahürleri arasından en uygun ve elverişli olanları seçer. Bu yöntemin müşkül yanı, "inandığın şeyi kanıtlayabilmektir" – "kanıt" burada zıt yöntemsel başlangıç noktalarının (deneyim ve kuram) her ikisinden de farklı, özel bir tür gerçeklik bağlamında bir araya getirilmesi, birleştirilmesidir; bu gerçeklikse, resim olarak yaşamını, kavrama ve geliştirilen kompozisyona uygun bir motifin varlığına borçludur.

Biçimlendirmenin yöntemleri nelerdir?

1. Uzamın yapılandırılması
2. Bu uzam içindeki biçimleri *etkin* kılma.

Uzamın yapılandırılmasının perspektifle bir alakası yoktur: Yapılandırmanın görevi, durağanlıktan çıkartmak için uzamı yerinden etmek (en basit örnek, ayakta duran Yunan heykellerindeki gevşekçe ileri uzatılmış bacaktır) ve belirli bir şekilde bölerek uzamın bölünebilirliğini fark etmemizi, böylece *sürekliliğinin* esiri olmamamızı sağlamaktır (örneğin, geç dönem Cézanne tablolarındaki resim yüzeyine paralel, geri çekilen düzlemler). "Resim alanı yaratmak sadece resmin derinliğine

nüfuz etmek değil, aynı zamanda (dünyayla uyum içindeki) zihinsel koordinat sistemimizin derinliğine nüfuz etmektir. Uzamın derinliği varlığın derinliğine tekabül eder, aksi halde görünüşten ve yanılsamadan ibarettir."

Fiili biçim ile etkin biçim arasındaki fark şöyledir: Fiili biçim betimleyicidir; etkin biçimse ima eder; yani ressam resmin içeriğini ve duygularını izleyiciye ayrıntısıyla betimlemek yerine, ona bu içeriği ve duyguları kendi içinde yaratabilmesi için gereken ölçüde ipucu sağlar. Bunu başarabilmek için de ressamın tek tek duyu organlarına değil, izleyicinin bütününe hitap etmesi gerekir; yani izleyiciyi eserin gerçeklik kipinde yaşatması gerekir.

Özel malzemesiyle (yukarıya bakın) biçimlendirme ne yapabilir?

Biçimlendirmenin yoğunluğu, sanatçının gücünün sergilenmesi değildir; ne de yaratıcı sanatçının kişisel enerjisiyle dış dünyayı harekete geçireceği bir canlılıktır söz konusu olan; sınırlı bir problemin enine boyuna düşünüldüğü ya da hissedildiği mantıksal ya da duygusal bir tutarlılığa da işaret etmez. İşaret ettiği şey sanatın özünün ne ölçüde gerçekleştirilmiş olduğudur: şeyler dünyasının yıkımı, değerler dünyasının inşası, böylece yeni bir dünyanın kurulması. Bu kuruluşun özgünlüğü bize biçimlendirmenin yoğunluğunu ölçebileceğimiz genel bir kıstas sağlar. Kuruluşun özgünlüğü başkalarından farklı olma, tamamen yeni bir şey yaratma dürtüsünden değil, (etimolojik anlamda) hem kendimizin, hem de şeylerin kaynağını, köklerini kavrama amacından kaynaklanır.

Burada Raphael'in "değerler dünyası" ile sanatı aşkın değerler ambarı olarak gören idealist bakış arasındaki farkı idrak etmek gerekir. Raphael için bu değerler eserin açığa çıkardığı *faaliyette* yatar. Bir sanat eserinin işlevi bizleri çalışmanın içerdiği yaratım sürecine yönlendirmektir. Bu süreci biçimlendirmenin malzemesi belirler ve Raphael'in dahiyane bir şekilde açıkladığı ve çözümlediği gibi günün birinde matematik bu malzemenin içinden çok kesin ilkeler keşfedebilir. Bu süreç, eserin içinde öznel ile nesnelin sentezini; kendi zorunluluk yasaları ile yönetilen bir bütünlük içindeki koşullu olanla mutlak olanın sentezini yaratmaya yöneliktir. Böylece eserde şeyler dünyasının yerini, içerdiği sürecin yarattığı bir değerler hiyerarşisi alır.

Raphael'in incelediği beş esere kendi anlayışını nasıl ayrıntılı, özgül ve soyutluktan uzak bir tarzda uyguladığına dair burada bir ipucu vermem mümkün değil. Sadece gözünün ve tensel farkındalığının da zihni kadar gelişkin olduğunu söyleyebilirim. Yazılarını okurken, düşüncelerini anlamak ne denli güç olsa da, ender rastlanır, istikrarlı bir dengeye sahip biri olduğu izlenimini edinirsiniz.

Kitaptaki metinleri okurken, Avrupa felsefesinin temel geleneğini tevarüs etmiş bir diyalektik materyalist olarak yirminci yüzyıla ait, ciddi bir düşünürle karşı karşıya olduğunuzu hissedersiniz; ancak Raphael aynı zamanda hayat dolu yapısı gereği bilinmeyeni, henüz belirsiz olanı, insanın herhangi bir kategorik sistem içinde tanımlanmasını imkânsız kılan patlamaya hazır potansiyelini görmezden gelemeyecek biriydi.

Kendi kendimizi dolaysız olarak tanıyamayacağımıza ve kim olduğumuzu ancak yaptığımız işlerden anlayabileceğimize göre, kendi hakkımızdaki düşüncelerimizin gerçek niyetlerimize denk düşüp düşmediği ziyadesiyle kuşkuludur. Ancak bu örtüşmeyi sağlamak için bıkıp usanmadan mücadele etmeliyiz. Çünkü kendi kaderimizi ancak kendimizi tanırsak tayin edebiliriz; hatalı olarak tayin edersek hayatlarımızı mahvederiz, bundan daha ahlaksız bir eylem olamaz.

Başlangıçtaki sorumuza dönecek olursak: Sanatın devrimci anlamı nedir? Raphael bize bir sanat eserinin devrimci anlamının başlı başına konusuyla ya da işlevsel kullanılışıyla herhangi bir ilgisi olmadığını gösteriyor; daha ziyade sürekli keşfedilmeyi ve özgürleşmeyi bekleyen bir anlam bu:

Bir tarihsel akım ne denli güçlü olursa olsun, eğer yaratıcı güçlerine aykırıysa insan ona karşı çıkabilir, karşı çıkmak görevidir. Teknolojinin kurbanı olmamızı buyuran ya da sanatın çağdışı olduğu gerekçesiyle rafa kaldırılmasını söyleyen bir kaderden söz edilemez; "kader", halkın gücünü kırmak ve kendi tarihini yaratmasını engellemek için yönetici sınıf tarafından teknolojinin bilerek yanlış kullanımından ibarettir. Sanatın çağdışı sayılarak terk edilip edilmeyeceğine karar vermek, bir dereceye kadar her bireyin, siyasal ve toplumsal hayata katılımı ölçüsünde göstereceği çabaya bağlıdır. Sanatı kavrama yeteneği bu kararın en üst düzeye yükselmesine yardımcı olur. Sanat eseri, koruyup sakladığı yaratıcı güçlerin oluşturduğu bir kap gibi, dünyayla başa çıkma yolundaki arzuları canlı tutar ve güçlendirir.

Sanatın bizi eserden yaratma sürecine götürdüğünü söylemiştik. Sanat kuramı dışında bu dönüş, en nihayetinde gerek doğal, gerekse toplumsal açıdan dünyanın haline ilişkin evrensel bir kuşku yaratacak. Şeyleri olduğu gibi, tartışmasız kabul etmek yerine, sanat sayesinde onları mükemmeliyet ölçülerine göre değerlendirmeyi öğreniriz. İdealle gerçek arasındaki kaçınılmaz uçurum ne kadar derin olursa, şu sorunun önlenmesi de o kadar imkânsızlaşır: Halihazırdaki dünya neden böyle? Dünya bu hale nasıl geldi? *De omnibus rebus dubitandum est! Quid certum?* "Her şeyden kuşkulanmalıyız! Mutlak olan ne var ki?" (Descartes). Yaratıcı zihin doğası gereği katı gibi görünen nesneleri eritir ve şu an içinde bulunduğumuz dünyayı oluşum ve yaratım sürecindeki bir dünyaya dönüştürür. Böylece şeylerin çokluğundan kurtulacak ve tüm

şartlı şeylerin eninde sonunda nerelerde ortaklaştığının farkına varmaya başlayacağız. Böylece, diğer yalnızlaştırılmış yaratıklar içinde yalnızlaştırılmış yaratıklar olmak yerine, her şeyi yaratan kudretin bir parçası olacağız.

Raphael seçimlerimizi bizim adımıza yapmadı, yapamazdı zaten. Her birey kendi tarihsel durumunun çelişkili taleplerini kendi başına çözmek zorundadır. Ancak, sanat uğraşının geçici olarak terk edilmesi gerektiği sonucuna varanlara bile Raphael, daha önce başka hiçbir yazarın yapmadığı gibi, geçmişten miras kalan çalışmaların –ve eninde sonunda gelecekte yaratılacak olanların– devrimci anlamını gösterecek. Ve bunu belagate kaçmadan, öğütte bulunmadan, tevazuyla ve mantıklı bir şekilde yapacak. Raphael'inki, bu konuyu ele alanlar arasındaki en yetkin beyindi.

7

Walter Benjamin: Antikacı ve Devrimci

WALTER BENJAMIN, 1892'de Berlin'de bir burjuva Yahudi ailesinin oğlu olarak doğdu. Felsefe öğrenimi gördü ve bir tür –daha önce hiç görülmemiş bir tür– edebiyat eleştirmeni oldu. Onun inancına göre, ilgisini çeken her sayfa, her nesne, bugüne seslenen kodlanmış bir tanıklık içeriyordu: İletisi, doğrudan nedenselliğin, askeri ilerleme konvoylarının ve devralınmış, kurumlaşmış fikirlerden oluşan devasa yük arabalarının yarattığı trafiğin tıkadığı geçiş dönemini kesip geçen bir otoyol olmayacak şekilde kodlanmış bir tanıklıktı bu.

Benjamin aynı anda hem romantik bir antikacı, hem de ayrıksı bir Marksist devrimciydi. Düşüncesinin yapılanışı teolojikti ve Talmud'a dayalıydı; hevesleri materyalist ve diyalektikti. Bunun sonucunda oluşan gerilim, şu cümlede tipik olarak görülür: "Yaşam kavramının hakkı ancak, yalnızca tarihe arka plan oluşturmakla kalmayıp, kendine ait bir tarihi de olan şeyler yaşamaya layık görüldüğü zaman tam olarak verilmiş olur."

Muhtemelen onu en çok etkileyen iki arkadaşı, Kudüs'te Yahudi mistisizmi okutan Siyonist profesör Gerhard Scholem ve Bertolt Brecht'ti. Benjamin'in yaşam tarzı, mali açıdan bağımsız bir on dokuzuncu yüzyıl "yazın adamı"nınki gibiydi; oysa ciddi mali sıkıntılardan hiç kurtulamamıştır. Yazar olarak, ele aldığı konunun nesnel varlığına bütün ağırlığını verebilmeye saplantıyla bağlıydı Benjamin (düşü bütünüyle alıntılardan oluşan bir kitap hazırlamaktı); oysa son derece kendine özgü düşünce sürecinin kabul edilmesini gerektirmeyecek tek bir cümle bile yazamıyordu. Örneğin: "Haklı olarak güzel diye adlandırılan her şeyle ilgili paradoks, onun görünür bir şey olmasıdır."

Walter Benjamin'in –yukarıda ancak birkaç tanesini sıraladığım– çelişkileri, işini ve mesleğini sürekli kesintiye uğratmıştır. Mimari, sos-

yoloji, kültür, psikoloji açılarından on dokuzuncu yüzyıl ortası kapitalizminin tipik merkezi sayılan, İkinci İmparatorluk zamanındaki Paris üzerine yazmaya niyetlendiği kitabı hiçbir zaman bitirememiştir. Yazdıklarının çoğu bölük pörçük ve darbımesel kabilindendi. Hayatı boyunca, yapıtları ancak çok küçük bir okur kitlesine ulaştı ve –onu cesaretlendirebilecek ve destekleyebilecek– düşünce "ekol"lerinin hepsi, ona güvenilmez bir eklektik gözüyle baktı. Özgünlüğü, çağdaşları tarafından başarı diye adlandırılan her türlü şeye ulaşmasını engelleyen bir insandı Benjamin. Birkaç yakın arkadaşı dışındaki herkes onu başarısız biri olarak görüyordu. Fotoğraflarında, kendi varlığının yüküyle ağırlaşmış ve yavaşlamış bir insanın yüzü görülür; bu yük onun pek de kolay denetlenemeyen sezgilerinin anlık, hızlı parıltısıyla neredeyse ezici boyutlara ulaşır.

1940'ta, Fransa sınırından İspanya'ya geçmeye çalışırken Naziler tarafından yakalanma korkusuyla canına kıydı. Yakalanma olasılığı pek yoktu. Ancak yapıtlarından edinilen izlenimle, intiharın onun için doğal bir son olduğu düşünülebilir. Bir yaşamın, bu yaşamı sona erdiren ölüm tarafından ne dereceye kadar biçimlendirildiği konusunda büyük bir duyarlığı vardı; kendisi için bu biçimi seçmeye, yaşamına hâlâ çözülmemiş çelişkileri atfetmeye karar vermiş olabilir.

Ölümünden on beş yıl sonra yazıları Almanya'da iki cilt halinde basıldı ve Benjamin ölümünden sonra üne kavuştu. Son beş yılda bu ün uluslararası boyutlara ulaştı; şimdiyse makalelerde, konuşmalarda, eleştirilerde ve politik tartışmalarda sık sık kendisine atıfta bulunuluyor.

Benjamin neden edebiyat eleştirmeninden öte bir nitelik taşır? Yapıtları uygun bir okur kitlesi bulmak için neden neredeyse yarım yüzyıl beklemek zorunda kaldı? Bu iki soruyu yanıtlamaya çalışırken, Benjamin'in bize şimdi yanıtını verdiği ve kendi zamanıyla asla uyum içinde olmadığı için önceden görebildiği ihtiyacımızın ne olduğunu daha iyi kavrayabiliriz belki.

Antikacıyla devrimcinin iki ortak noktası olabilir: bugünü bir veri olarak kabul etmemeleri ve tarihin onlara bir görev vermiş olduğunun farkında olmaları. Her ikisine göre de tarih, onlardan hizmet bekler. Benjamin'in eleştirdiği kitaplara, şiirlere ya da filmlere karşı bir eleştirmen olarak tavrı, tarihsel zaman içinde değişmez bir nesne bulmaya gereksinim duyan bir düşünürün tavrıydı; böylelikle (homojen olmadığına inandığı) zamanı ölçebilecek, kendisiyle yapıtları ayıran zamanın kendine özgü akışının önemini kavrayacak ve onun deyişiyle, bu zamanı anlamsızlıktan kurtaracaktı.

Düşman kazanacak olursa, *ölüler bile* payını alacak bundan. Ancak bu endişeyi içinde duyan tarihçi, geçmişteki umut kıvılcımlarını alevlendirme yetisine sahiptir. Ve düşman kazanmaya devam ediyor hâlâ.*

Bununla birlikte Benjamin'in zaman boyutuna karşı aşırı duyarlılığı, tarihsel genelleme ya da kâhinlik ölçütüyle sınırlı değildi. Bir ömrün oluşturduğu zaman ölçeğine karşı da aynı ölçüde duyarlıydı o–

Yitik Zamanın Peşinde, tüm bir ömrü en üst düzeyde farkındalıkla doldurmaya yönelik kesintisiz bir çabadır. Proust'un yöntemi düşüncede canlandırma değil, gerçekleştirmedir. Hiçbirimizin, yaşamda kaderimiz olan gerçek dramları yaşamaya vaktimizin olmadığı sezgisiyle doludur Proust. Bizi yaşlandıran budur – başka hiçbir şey değil, bu. Yüzümüzdeki kırışıklıklar ve çizgiler kapımızı çalan büyük tutkuların, kötü alışkanlıkların, sezgilerin kayıtlarıdır; oysa bizler, efendiler, evde değildik o sırada.

– tek bir saniyenin etkisine karşı da aynı ölçüde duyarlıdır Benjamin. Filmle gelen bilinç dönüşümü üzerine şunları yazıyor:

Meyhanelerimiz ve büyük kentlerdeki caddelerimiz, bürolarımız ve döşeli odalarımız, tren istasyonlarımız ve fabrikalarımız sanki bizi ümitsizce içlerine kilitlemişti. Derken film geldi ve saniyenin onda birinin dinamitiyle havaya uçurdu bu hapishanenin duvarlarını; şimdi artık, parçalanıp dört bir yana dağılmış enkazın ve yıkıntıların ortasında, sakin ve maceraperest, yolculuğa çıkıyoruz. Yakın çekimle uzam genişliyor; yavaş çekimle hareketler uzuyor...

Benjamin'in, sanat ya da edebiyat yapıtlarını, önceden belirlenmiş argümanlarına uygun düşen birer açıklayıcı örnek olarak kullandığı izlenimini vermek istemiyorum. Sanat yapıtlarının kullanılmak için değil de, yargılanmak için var olduğu, eleştirmenin de yararcı olanla tanımlanamaz olan arasında tarafsız bir arabulucu olduğu ilkesi, bu ilke, çok daha inceltilmiş ve hâlâ geçerliliğini koruyan tüm çeşitlemeleriyle birlikte, ayrıcalıklılar tarafından edilgin zevke olan sevgilerinin tarafsızlık olarak kabullenilmesi gerektiğinin öne sürülmesinden başka bir şey değildir! Sanat yapıtları kullanılmayı beklerler. Ancak gerçek yararları, bizim işimize öyle geldiği için onlarda bulduklarımızdan çok, onların gerçekten ne olduklarında yatar – bu da onların eskiden olduklarından bambaşka bir şey olabilir. Bu anlamda Benjamin sanat yapıtlarını oldukça gerçekçi bir biçimde kullanmıştır. Onun aklını bunca kurcalayan zamanın akışı,

* Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, Sunuş ve haz. Nurdan Gürbilek, çev. Nurdan Gürbilek-Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis, 2018 (1993), s. 46. *–ç.n.*

yapıtın dış yüzeyinde sona ermiyordu; yapıtın içine giriyor ve Benjamin'i yapıtın "sonraki yaşamı"nın içine çekiyordu. Yapıtın "ününün doruğu"na ulaşmasıyla başlayan bu "sonraki yaşam"da, tıpkı Hıristiyanların geleneksel cennetinde ruhun aşkınlığa ermesi gibi, o tek yapıtın kopukluğu ve yalıtılmış kimliği de aşılır. Yapıt, bugünün geçmişten bilinçli olarak devraldığı şeylerin oluşturduğu bütüne girer ve bu bütünlüğe girişiyle onu değiştirir. Baudelaire'in şiirinin sonraki yaşamı, yalnızca Jeanne Duval, Edgar Allan Poe ve Constantin Guys'yle değil, aynı zamanda örneğin Haussmann'ın bulvarlarıyla, ilk mağazalar zinciriyle ve Benjamin'in aşağıdaki gibi betimlediği, Engels'in 1830'larda kent proletaryasına ve modern oturma odalarının doğuşuna getirdiği betimlemelerle birlikte var olur:

> Sıradan vatandaş için, yaşama alanı ilk kez çalışma alanından ayrıldı. Yaşama alanı, kendisini iç mekân olarak kurdu. Muhasebe dairesi, bunun tamamlayıcısı oldu. Muhasebe dairesinde gerçekliğin hesabını tutan sıradan vatandaş, iç mekândan, kendi yanılsamalarını sürdürmesini bekliyordu. Üstelik sosyal uğraşlarını işle karıştırmaya hiç niyeti olmadığı için, bu gereklilik çok daha büyük bir önem kazanıyordu. Özel çevresini yaratırken, bunların her ikisini de baskı altına aldı. İç mekânların hayal oyunlarıyla dolu yapısı buradan doğdu. Bu, sıradan vatandaşın evrenini temsil eder oldu. İçinde, kendisine zaman ve mekân açısından uzak olan şeyleri bir araya getirdi. Oturma odası, dünya tiyatrosunda bir locaya dönüştü.

Benjamin'in niçin bir edebiyat eleştirmeninden öte olduğu belki şimdi biraz daha açıklığa kavuşmuştur. Ancak, bir noktaya daha parmak basmak gerekiyor. Benjamin'in sanat yapıtlarına karşı tavrı, hiçbir zaman mekanik biçimde sosyo-tarihsel değildir. O hiçbir zaman, belli bir dönemde geçerli olan toplumsal güçlerle belli bir yapıt arasında basit nedensel ilişkiler bulmaya çalışmamıştır. Benjamin'in istediği yapıtın görünüşünü açıklamak değildi; o, yapıtın varoluşunun bizim bilgimizde alması gereken yeri keşfetmeye çalışıyordu. Arzu ettiği, edebiyat sevgisi aşılamak değildi; geçmişin sanatının, günümüz insanının tarihsel rollerini kararlaştırırken yaptığı seçimlerde kendini gerçekleştirmesini istiyordu.

Benjamin'in bir düşünür olarak ancak şimdilerde takdir edilmesi ve 1970'lerde etkisinin daha da artacak gibi görünmesi neden? Benjamin'e duyulan ilgideki bu canlanma, Marksizmin şimdilerde kendini yeniden gözden geçirmesine denk düşer; bu gözden geçirme, dünyanın dört bir yanında, devlete karşı suç olarak algılandığı yerlerde bile, sürmekte.

Yeniden gözden geçirme gereksinmesine yol açan birçok gelişme

olmuştur: emperyalizmin ve yeni sömürgeciliğin dünyanın giderek artan bir çoğunluğuna dayattığı yoksullaşma ve şiddetin boyutlarıyla derecesi; Sovyetler Birliği'ndeki insanların giderek depolitize olmaları; birincil önemi devrimci *demokrasi*'nin taşıyıp taşımadığı sorusunun yeniden ortaya çıkışı; Çin'deki *köylü* devriminin başarıları; tüketim toplumlarındaki proleterlerin devrimci bilince, dolaysızca iktisadi çıkarlarının peşinde koşarak değil, daha genel ve yaygın anlamda anlamsız yoksunluk ve hüsran duygusu üzerinden varacakları gerçeği; kapitalizm küresel bir sistem olarak var oldukça, tek ülkede komünizm bir yana, sosyalizmin bile tam olarak gerçekleşemeyeceğinin anlaşılması vb.

Bu gözden geçirmelerin gerek teorik, gerekse siyasi pratik açısından ne sonuçlar getireceği, önceden ya da söz konusu özgül bölgelerin dışından kestirilemez. Ancak, bu ara devreyi –gözden geçirme dönemini– kendisinden önceki dönemin gerçekte ne olduğuna bakarak tanımlamaya başlayabiliriz; bunu yaparken sağduyulu davranıp Marx'ın kendisinin ne kastetmiş olabileceğine ilişkin iddiaları ve karşı iddiaları da bir yana bırakabiliriz.

Ara dönem, gerek bugünün geçmişle belirlenmesi, gerekse geleceğin bugünle belirlenmesi anlamında, determinist nitelikte değildir. Tarihsel yasa denilen şeylere kuşkuyla bakar; aynı şekilde toptan İlerleme ya da Uygarlık kavramıyla anlatılmak istenen herhangi bir tarih-üstü değere de kuşkuyla bakar. Aşırı ölçüde kişisel siyasal gücün, var olabilmek için her zaman kişisel olmayan bir yazgıdan medet umması gerektiğinin farkındadır: Her hakiki devrimci hareketin, dünyanın şu andaki durumuna muhalefet edebilme yolunda kişisel bir ümitten türemesi gerektiğinin farkındadır. Ara dönem, zamanın yetersiz olduğu görünmez bir dünyada sürdürmektedir varlığını; burada, amaç aracı meşru kılar inancının ahlaksızlığı, zamanın hep insanın kendinden yana işlediğini sanmanın, bu nedenle de bugünkü ânı –Benjamin'in deyişiyle Şimdi'nin zamanını– feda edilebilir, unutulabilir ya da yadsınabilir sanmanın yarattığı boş kibirden kaynaklanır.

Benjamin sistematik bir düşünür değildi. Hiçbir yeni bireşim getirebilmiş değildir. Ancak, çağdaşlarının çoğunun hâlâ olguları gizleyen mantıkları kabul ettikleri bir zamanda, o bizim geçiş dönemimizi önceden görebilmiştir. *Tarih Felsefesi Üzerine Tezler* adlı yapıtındaki şu görüşlerinin, bizim bugünkü kaygılarımıza uyarlanabilmesi de işte bu bağlamdadır:

Geçmişin gerçek imgesi *uçucudur*. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak

yakalanabilir. "Hakikat bizden kaçamaz": Gottfried Keller'in bu sözleri, tarihselciliğin tarih anlayışında, tarihsel maddeciliğin tam da darbe indireceği noktaya işaret ediyor. Çünkü geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez. Çünkü, bugün tarafından kendi sorunlarından biri olarak algılanmayan geçmişin her imgesi, geri dönüşü olmayacak şekilde yok olma tehdidi taşır.

Bir geçiş olmayan, zamanın onda durduğu ve onun tarafından üstlenildiği bir bugün kavramı, tarihsel maddeci için vazgeçilemezdir. Çünkü bu kavrayış, tam da onun kendisi için tarih yazmakta olduğu bugünü tanımlar.

Bu âna kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır. Kültürel zenginlik denir bunlara. Ama tarihsel maddeci zafer alayını temkinli bakışlarla uzaktan izler. Çünkü bu kültürel zenginlikler, hiç istisnasız, dehşet duygusuna kapılmadan düşünülemeyecek bir kökene sahiptir. Varlıklarını sadece onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludurlar. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın.*

* Benjamin, *Son Bakışta Aşk*, sırasıyla, s. 42, 52, 46. –*ç.n.*

8

Hikâye Anlatıcısı

GÖÇÜP GİTTİĞİNDEN BERİ, sessizlikte sesini duyabiliyorum. Vadinin bir yamacından diğerine yankılanıyor. Hiç zorlanmadan çıkartıyor bu sesi ve bir tril, bir kement gibi hareket ediyor ses. Duyanı bağıranla buluşturduktan sonra dönüp geri geliyor. Bağıranı merkeze koyuyor. Köpekleri kadar inekleri de yanıt veriyor sesine. Bir akşam inekleri ahıra bağladıktan sonra iki ineğin eksik olduğunu fark ettik. Dışarı çıkıp seslendi. İkinci kez bağırdığında inekler ormanın derinliklerinden cevap verdi ve birkaç dakika sonra, hava kararmak üzereyken ahırın kapısında belirdiler.

Göçüp gitmesinden önceki gün, tüm sürüyü öğleden sonra iki sularında vadiden geri getirdi – ineklere bağırırken bana da ahırın kapısını açmam için seslendi. Muguet doğurmak üzereydi – buzağının ön ayakları dışarı çıkmıştı bile. Muguet'yi ahıra getirmenin tek yolu tüm sürüyü getirmekti. Buzağının ön ayaklarına ipi bağlarken elleri titriyordu. İki dakika kadar iple çektikten sonra buzağı dünyaya geldi. Yalaması için buzağıyı uzattığında Muguet öyle bir böğürdü ki, hiçbir inek, başka hiçbir nedenle, hatta acı içinde bile olsa, böyle bir ses çıkaramaz. Yüksek perdeden, insanın içine işleyen, deli gibi bir sesti. Şikâyet tonundan daha güçlü, selamlamadan daha acil bir seslenişti. Biraz fillerin çıkardığı o boru gibi sesi andırıyordu. Sonra saman getirip buzağıyı üstüne yatırdı. Bunun gibi anlar onun zafer anlarıydı, gerçek bir kazanım ânı – kurnaz, hırslı, zorlu, yorulmak bilmez yetmiş yaşındaki bir sığır yetiştiricisini, etrafını kuşatan evrenle bütünleştiren anlar.

Her sabah, birlikte işleri bitirip üstüne kahvelerimizi içerken, köyle ilgili bir şeyler anlatırdı. Yaşanmış her felaketin tarihini ve haftanın han-

gi günü meydana geldiğini hatırlardı. Kimin hangi ayda evlendiğini hatırlar, bu evlilikle ilgili anlatacak bir öyküsü mutlaka olurdu. Öykülerinin baş kahramanlarının aile ağacını eşinin ikinci dereceden kuzenlerine kadar sayabilirdi. Bazen gözlerinde bir bakış, bir tür suç ortaklığı ifadesi yakalardım. Neyin suç ortaklığıydı bu? Aramızdaki bariz farklılıklara rağmen paylaştığımız bir şeyle ilgiliydi. Bizi birbirimize bağlayan ama asla doğrudan dile getirilmeyen bir şey. Kuşkusuz onun için yaptığım azıcık işle ilgili değildi. Uzunca bir süre bunu çözmeye çalıştım. Derken birden ne olduğunu anladım. Akıllarımızın eşit olduğunu bildiğinin ifadesiydi; ikimiz de zamanımızın tarihçileriydik. İkimiz de olayların birbiriyle nasıl bağlantılı olduğunu görebiliyorduk.

Bu bilgide –bizim için– hem gurur, hem hüzün var. Bu yüzden gözlerinde yakaladığım ifade hem ışıl ışıl, hem avutucuydu. Bir hikâye anlatıcısından diğerine atılmış bir bakış. Ben hikâyelerimi, şimdi yaptığım gibi, kâğıtlara yazarım; onun asla okumayacağını bildiğim kâğıtlara. O ise köpeğinin karnını doyurduktan sonra mutfağında, bir köşede oturur; bazen yatmadan önce bir şeyler anlatır. Günün son kahvesini içtikten sonra erkenden yatmaya gider. Ben nadiren yanında olurum ve eğer hikâyelerini özellikle bana anlatmıyorsa, ağır bir lehçeyle konuştuğu için, anlattıklarını anlayamam. Yine de, aramızdaki suç ortaklığı sürer.

Yazmayı asla bir meslek olarak düşünmedim. Tek başına, bağımsız olarak yapılan bu faaliyette deneyim asla kıdem bahşetmez. Şükür ki, bu işi herkes yapabilir. Başlangıçta beni bir şeyler yazmaya sevkeden – kişisel ya da siyasi– güdü ne olursa olsun, yazmaya başladığım an, yazma eylemi deneyime bir anlam kazandırma mücadelesine dönüşüyor. Her mesleğin bir ehliyet sınırı olduğu kadar bir hâkimiyet alanı da vardır. Bilebildiğim kadarıyla yazmanın kendine ait bir hâkimiyet alanı yok. Yazma edimi, hakkında yazılan deneyime yaklaşma ediminden ibarettir; tıpkı, yazılmış metni okuma ediminin, benzer bir yaklaşma edimi olması gibi. En azından öyle olduğunu umuyorum.

Ancak deneyime yaklaşmak, bir eve yaklaşmaya benzemez. Deneyim kesintisizdir ve bölünemez – en azından bir ömür boyunca, hatta belki pek çok ömür döngüsü boyunca. Deneyimimin sadece ve tamamen bana ait olduğu yanılsamasına asla kapılmadım, sık sık benden önce de var olduğunu hissederim. Zaten deneyim kendi üzerine katlanır, umut ve korku göndergeleri yoluyla ileriye ve geriye doğru kendine atıfta bulunur; ve dilin kökeninde bulunan mecaz sayesinde, durmaksızın benzer olanı benzemezle, küçük olanı büyükle, yakın olanı uzakla karşılaştırır. Dolayısıyla belli bir deneyim ânına yaklaşma edimi, hem göz-

lem (yakınlık) hem bağ kurma becerisi (mesafe) gerektirir. Yazma hareketi tüylü topun hareketini andırır: Sürekli yaklaşır ve geri çekilir; yakınlaşır ve uzaklaşır. Yine de, toptan farklı olarak yazının durağan bir çerçevesi yoktur. Yazma hareketi kendini tekrarladıkça deneyimle arasındaki yakınlık, samimiyet artar. Sonuçta, eğer yazar yeterince şanslıysa, anlam/içerik bu samimiyetin meyvesi olarak ortaya çıkar.

Kendini konuşarak ifade eden yaşlı adam için, hikâyelerinin anlamı daha nettir ama bu onların daha az gizemli olduğu anlamına gelmez. Hatta, onun öykülerindeki gizem daha barizdir. Bununla ne demek istediğimi açıklamaya çalışayım.

Bütün köylerin hikâyeleri vardır. Bunlar geçmişten, hatta çok eskilerden kalma hikâyelerdir. Yetmiş yaşındaki bir başka arkadaşımla yüksek bir tepenin eteklerinde yürüyüş yaptığımız sırada, bana bir genç kızın dağın tepesindeki otlakta saman kaldırırken, buradan düşüp öldüğüne dair bir hikâye anlattı. "Savaştan önce mi olmuştu bu?" diye sordum. Yaklaşık 1800'de (basım hatası yok) diye yanıtladı. Ve aynı gün yaşanmış başka hikâyeler de anlattı. Bir gün içinde olup bitenlerin çoğu, daha o gün sona ermeden birileri tarafından hikâye edilir. Hikâyeler, ya doğrudan gözleme ya da şahit olan birinin anlattıklarına dayanarak, olan biteni aktarır. O gün olanlar ve gün içindeki karşılaşmalarla ilgili en akılda kalıcı gözlemlerle, ömür boyu tanışıklıkların bileşimi, köy *dedikodusu* denen şeyi oluşturur. Bazen öykünün bir kıssadan hissesi, bir ahlaki yargısı olur ama bu hüküm –adil olsa da olmasa da– detaydan ibarettir: Hikâye *bir bütün olarak* bir tür hoşgörüyle anlatılır çünkü hikâyeyi anlatan ve dinleyenler, hikâyesi anlatılanlarla birlikte yaşamaya devam edeceklerdir.

Hikâyelerin pek azı yüceltmek ya da kınamak için anlatılır; daha çok, hayatın her zaman biraz sürpriz ihtimali barındırdığına tanıklık ederler. Gündelik olaylarla ilgili olsalar da, bunlar gizemli hikâyelerdir. Nasıl olmuş da işini son derece titizlikle yapan C saman arabasını devirmiş? L âşığı J'yi nasıl soyup soğana çevirebiliyor ve nasıl oluyor da, normalde kimseye zırnık koklatmayan J böyle soyulup soğana çevrilmeye izin veriyor?

Hikâye yorum yapmaya teşvik eder. Hatta, sessizliğin bile bir yorum olduğu düşünülürse, yorumu meydana getirir. Yorumlar kötü niyetle ve bağnazca yapılmış olabilirler ama öyle bile olsalar, kendileri de birer hikâyeye dönüşür ve böylece yapılacak yeni yorumların öznesi haline gelirler. Nasıl olur da F kardeşini kötülemek için en ufak fırsatı kaçırmaz? Hikâyeye katkı yapan bu yorumlar çoğunlukla yorumcunun varoluşun

sırrına –söz konusu hikâyenin ışığında– verdiği kişisel cevaplardır ve başkaları tarafından da öyle değerlendirilir. Her hikâye, insanların kendilerini tarif etmeleri için bir olanak sağlar.

Aslında sözlü, yakın, gündelik tarih olan bu öykülerin işlevi tüm köyün kendini tanımlamasına fırsat vermektir. Bir köyün yaşamı, köyün fiziki ve coğrafi özelliklerinden farklı olarak, o köy sınırları içinde yaşanan sosyal ve kişisel ilişkilerin toplamı ve buna ilaveten, köyü dünyanın geri kalanına bağlayan –ve genellikle baskıcı olan– sosyal ve ekonomik ilişkilerdir. Büyükçe bir kasabanın hayatı için de benzer şeyler söylenebilir elbette. Hatta bazı şehirler için bile. Köydeki yaşamı farklı kılan şey, bu hayatın, köyün *kendisinin canlı bir portresi* olmasıdır: Müşterek bir portredir bu, herkesin resmedildiği, herkes tarafından resmedilen bir portre; bu da ancak herkesin herkesi tanımasıyla mümkündür. Romanesk bir kilisenin sütun başlıklarındaki oymalarda olduğu gibi, gösterilen şeyle gösterilme biçimi arasında bir ruh ortaklığı vardır; adeta tasvir edilen tasvir eden oymacıların ta kendisiymişçesine. Köyün otoportresi taşlarla değil, konuşulan ve hatırlanan sözlerle, sözcüklerle inşa edilir: görüşlerle, hikâyelerle, görgü tanıklıklarıyla, efsanelerle, yorumlarla ve rivayetlerle. Üstelik asla bitmeyen, her daim üzerinde çalışılan bir resimdir bu.

Çok yakın bir zamana kadar köyün ve köylülerin kendilerini tanımlayabilecekleri tek malzeme dile getirdikleri sözlerdi. Köyün otoportresi –yaptıkları işteki somut başarılarının dışında– varoluşlarının anlamının tek yansımasıydı. Kendileri dışında hiçbir şey, hiç kimse böyle bir anlamın farkına varmazdı. Böyle bir portre –ve hammaddesi olan "dedikodu"– mevcut olmasaydı, köy ister istemez kendi varlığından şüphe edecekti. Her hikâye ve hikâyeye *tanıklık* edildiğinin kanıtı olan her yorum portreye katkıda bulunur ve köyün varlığını doğrular.

Sürekli işlenen bu portre, çoğu portrenin aksine poz verilmeden, resmiyetten uzak yapılır ve oldukça gerçekçidir. Köylüler de herkes gibi, hatta hayatlarındaki güvencesizlik düşünüldüğünde belki herkesten de çok resmiyete ihtiyaç duyarlar ve bu da törenlerde ve ritüellerde ifadesini bulur. Ancak, kendi ortak portrelerini yapan ressamlar olarak resmiyetten uzak dururlar çünkü böylesi hakikate daha yakın düşer; törenlerin ve ritüellerin bir yere kadar denetleyebildiği hakikate. Bütün düğünler birbirine benzer ama her evlilik farklıdır. Ölüm herkesin kapısını çalar ama insanlar yas tutarken yalnızdır. Hakikat budur.

Bir köyde, bir kişi hakkındaki bilinenlerle bilinmeyenler arasında çok ufak bir fark vardır. Özenle korunmuş bazı sırlar olabilir ama genel

olarak, aldatmacaya nadiren rastlanır çünkü kandırmak mümkün değildir. Bu yüzden de, gerek duyulmadığı için, daha sorgulayıcı manada bir tecessüs, aşırı merak yoktur. Tecessüs, X'e Y hakkında bilmediği bir şeyi anlatarak biraz kabul veya iktidar elde etme ihtimali olan şehirli kapıcıya has bir özelliktir. Köydeyse, X'in zaten bundan haberi vardır. Ve yine bu yüzden, pek yapmacıklık da görülmez: Köylüler, kentliler gibi *rol yapmaz*.

Bunun sebebi köylülerin "basit" ya da daha dürüst olmaları veya üçkâğıtçı olmamaları değil, bir kişi hakkında bilinenlerle bilinmeyenler arasındaki alanın –ki performansın yapıldığı alandır bu– çok küçük olmasıdır. Köylüler rol değil, ancak şaka yaparlar. Mesela dört adamın, bir pazar sabahı tüm köy kilisede ayindeyken, ahırları temizlemek için kullanılan bütün el arabalarını toplayıp kilisenin avlusuna sıralamaları ve böylece, kiliseden çıkan herkesin kendi el arabasını bulmak ve pazar giysileri içinde onu köyün sokaklarında sürmek zorunda kalması gibi! İşte bu yüzden köyün sürekli yapılan otoportresi bu kadar keskin, samimi ve bazen abartılı olmasına rağmen asla yüceltilmiş veya riyakâr değildir. Bunun önemiyse şurada yatıyor: Riyakârlık ve yüceltme soruların üzerini kapatır, gerçekçilikse soruyu açık tutar.

Gerçekçiliğin iki biçimi vardır: mesleki ve geleneksel. Benim gibi bir sanatçı ya da yazarın bir yöntem olarak seçtiği mesleki gerçekçilik her zaman bilinçli olarak siyasidir; gerçekliğin bazı unsurlarını sürekli olarak tahrif veya inkâr eden hâkim ideolojinin şeffaf olmayan yanını parçalamayı amaçlar. Kökeninde her zaman halka dayanan geleneksel gerçeklik, bir bakıma, siyasi olmaktan çok bilimseldir. Gözleme dayalı bilgi ve deneyim sermayesiyle, bilinmezi sorgular. Nasıl olur da... Bilimsel gerçekçiliğin aksine, geleneksel gerçekçilik cevabı bilmese de olur. Ancak hayat tecrübesi, soruyu gözardı edemeyecek kadar engindir.

Genelde iddia edilenin aksine, köylüler köyün ötesindeki dünyaya ilgi duyar. Yine de bir köylü için, köylü kalıp da taşınabilmek nadiren mümkündür. Köylünün yaşayacağı yeri seçme hakkı yoktur. Bu dünyadaki yeri, doğduğu an belirlenmiştir. Bu yüzden, köyünü dünyanın merkezi olarak görmesi dar görüşlülüğünden değil, yaşantısal hakikati böyle olduğundandır. Köylünün dünyasının bir merkezi var (benimkinin yok). Köyde yaşananların insan deneyiminin tipik özelliği olduğuna inanıyor. Bu inanış, ancak teknolojik veya kurumsal bağlamda yorumlanırsa naif bulunabilir. Köylü ise bunu *insan* türü açısından yorumlar. Onu büyüleyen şey insan tipolojisinin bu kadar çeşitli olması ve tüm bu çeşitliliğin ortak bir kaderde, doğumda ve ölümde buluşmasıdır. Bu yüz-

den köyün canlı otoportresinin ön planı son derece özgülken arka plan son derece açık, genel ve asla tamamen yanıtlanamayacak sorulardan oluşur. Bahsettiğimiz gizemi işte bu arka planda bulabilirsiniz.

Yaşlı adam benim de bunu en az onun kadar net bildiğimi biliyor.

9

Ernst Fischer: Filozof ve Ölüm

HAYATININ son günüydü. Bundan o zaman, akşam saat on sularına kadar, habersizdik elbette. Üçümüz bütün gün birlikte olmuştuk: karısı Lou, Anya ve ben.

Ernst Fischer yaz aylarını Styria'nın küçük bir köyünde geçirmeyi âdet edinmişti. Lou ile çok eskiden beri dost oldukları üç kız kardeşin evinde kalırlardı; 1930'larda Ernst, iki erkek kardeşi ve kız kardeşler Avusturyalı komünistlerdi. Şimdilerde evi çekip çeviren en küçük kardeş, siyasi mültecilere yardım ve yataklıktan Nazilerce hapse atılmış, o tarihte sevgilisi olan genç adam ise benzer bir siyasi suçtan idam edilmişti.

Styria'da yağmur çok sık yağar. Eğer bu evde kalıyorsanız, yağmur dindikten sonra da, bahçedeki su sesinden ötürü hâlâ yağdığı izlenimine kapılırsınız. Oysa bahçe rutubetli değildir; rengârenk çiçekler yer yer yeşilin tekdüzeliğini kırar. Bir tür sığınak gibidir bahçe. Bunun ne demek olduğunu tam olarak anlayabilmek için, şimdilerde vazolara çiçek yerleştirmekle uğraşan ve geçinebilmek için yazları odalarını eski dostlarına kiraya veren kız kardeşlerin, daha önce de dediğim gibi, bundan otuz yıl önce canlarını kurtarmak için bahçedeki kulübelerde saklanan kadınlarla erkekleri nasıl koruduklarını hatırlamanız gerekir.

Sabah oraya vardığımda Ernst bahçede geziniyordu. Zayıf ve dimdikti. Adımları çok hafifti, sanki ağırlığını yere hiç vermiyor gibiydi. Başında Lou'nun ona aldığı kırık beyaz, geniş kenarlı bir şapka vardı. Şapkayı da tüm öteki giysileri gibi zarafetle, rahatça ve pek aldırmadan taşıyordu. Müşkülpesentti – ama giysilerin ayrıntısıyla değil nasıl göründüğüyle ilgiliydi bu.

Anlık zevkleri doyasıya yaşar, siyasi hüsranlar ya da 1968'den beri her yandan biteviye yağan kötü haberler bu huyunu gölgelemezdi. Yü-

zünde acının, garezin izini ya da çizgilerini taşımayan bir adamdı. Sanırım kimileri onun saf biri olduğunu düşünürdü. Doğru değildi bu. Katsayısı yüksek inancından fedakârlık etmeyi ya da dozunu azaltmayı reddeden bir adamdı. Son zamanlarda kuşkuculuğa *inanıyordu*.

Ani ölümünün nedeni inançlarının kesinliği ve gücüydü sanki. Çocukluğundan beri sağlığı netameliydi. Sık sık hastalanırdı. Yakınlarda görüşü zayıflamaya başlamıştı. Ancak güçlü bir büyüteçle okuyabiliyordu – daha çok Lou okuyordu ona. Buna rağmen onu tanıyan kimse, ağır ağır öldüğünü ve her geçen yıl hayata daha az istekle sarıldığını tahmin edemezdi. Tereddütsüz inandığı içindir ki hep hayat doluydu.

Neydi inandığı? Kitapları, siyasi müdahaleleri, arabuluculukları ve konferansları bu soruya cevap olarak kayıtlarda mevcuttur. Yoksa yeterli değil mi bu cevaplar? Kapitalizmin eninde sonunda insanlığı yok edeceğine – ya da yıkılıp gideceğine inanıyordu. Dünyanın her yerindeki egemen sınıfın gaddarlığından hiç kuşkusu yoktu. Sosyalizm için bir modelden yoksun olduğumuzun farkındaydı. Çin'de olanlardan etkileniyor ve çok ilgileniyordu ama Çin modeline güvenmiyordu. Zor olan nedir, biliyor musun, demişti; yeniden bir vizyon oluşturmak zorunda olmamız.

Bahçenin sonuna doğru yürüyerek çalılarla çevrili, bir söğüt ağacının gölgelediği küçük çimenliğe geldik. Orada sırtüstü yatar, canlı el hareketleriyle konuşurdu – parmaklarıyla tutup çekiştirir, elleri içe ve dışa döner, sanki dinleyicisinin gözünü örten perdeyi kaldırırdı. Konuştukça omuzları, ellerini takiben öne doğru eğilir; dinlediği zaman konuşanı izlemek için başı öne doğru uzanırdı. Şezlonglar katlanıp kulübeye konmuş, çimenlik şimdi can yakarcasına, göze batarcasına bomboş.

Yağmur başladığı için öğle yemeğine gitmeden önce biraz vakit geçirmek üzere Ernst'in odasına gittik. Dördümüz küçük, yuvarlak bir masanın etrafında oturup sohbet ederdik çoğu zaman. Bazen yüzüm pencereye dönük, ağaçları ve tepelerdeki ormanları seyrederdim. O sabah pencereye yerleştirilen sivrisinek teli yüzünden her şeyin adeta iki boyutlu göründüğüne ve toparlandığına işaret ettim. Bizler uzama fazla önem veriyoruz, diye devam ettim, bir İran halısında belki de manzara resimlerinin pek çoğundan daha fazla yer alır doğa. Senin için tepeleri yıkıp ağaçları kenara iterek yerine halıları asarız, dedi Ernst.

Öğle yemeğini tepedeki bir pansiyonda yiyecektik. Orasının eylül ve ekim aylarında Ernst'in çalışmasına uygun bir yer olup olmadığına bakmaktı amaç. Lou daha önce düzinelerce küçük otele ve pansiyona başvurmuştu; içlerinde ucuz ve uygun görünen bir tek bu olmuştu. Arabam

olduğu için gidip görmek kolay olacaktı.

Ernst'in ölümünden iki gün sonra *Le Monde*'da onun hakkında uzun bir makale çıktı. "Yavaş yavaş," deniyordu makalede, "Ernst Fischer, kendisini *heretik* Marksizmin en özgün ve güvenilir düşünürlerinden biri olarak kabul ettirdi..." Avusturya'da koca bir sol kuşağı etkilemişti. Son dört yılda Prag Baharı'nı yaratan Çekler'in düşüncesi üzerindeki etkisinden dolayı Doğu Avrupa'da sürekli suçlanmıştı. Kitapları pek çok dile çevrilmişti.

Lakin son beş yılın hayat şartları kısıtlayıcı ve yıpratıcıydı. Fischerler'in maddi olanakları sınırlıydı, para sıkıntıları hiç eksik olmadı; Viyana'da, gürültülü bir işçi semtindeki küçük bir dairede yaşıyorlardı. Muhaliflerinin, "Ne var bunda?" dediklerini duyar gibiyim. "İşçilerden bir üstünlüğü mü var?" Hayır, ama profesyonel bir çalışma ortamına ihtiyacı vardı. Her halükârda kendisi bu konuda hiç şikâyetçi olmadı. Ama Viyana'da, üst katında ve iki yanındaki dairelerde yaşayan ailelerin ve radyoların bitmez tükenmez şamatasından dolayı istediği yoğunlukta çalışabilmesi ve kapasitesi oranında iş çıkarması mümkün olmuyordu. Bu yüzden her yıl şehir dışında, ucuz ve sessiz bir yer arıyorlardı – belki de üç ayda birçok bölümün tamamlanması mümkün olurdu. Üç kız kardeşin evi ağustostan sonra müsait değildi.

Arabayla ormanın içindeki dik toprak yoldan ilerleyerek pansiyonu bulduk. Genç bir kadınla kocası bizi bekliyordu. Başka bazı konukların yemek yediği uzun bir masaya buyur ettiler. Oda büyüktü, ahşap zemini çıplaktı; kocaman pencereler dik yamaçları kaplayan otlakların üzerinden karşıdaki ormana ve aşağısındaki ovaya açılıyordu. Sıralarda yastıklar ve masalarda çiçekler olmasa bir öğrenci yurdunun kantini sanırdınız. Yan yana olan iki yatak odası da birbirinin tıpkısıydı. Tuvalet odaların karşısındaydı. Her iki oda da aynı darlıktaydı, duvara dayalı bir yatak, bir lavabo, basit bir gardırop vardı; odanın ucundaki pencereden uçsuz bucaksız bir manzara görünüyordu. "Pencerenin önüne bir masa koyar ve orada çalışırsın," dedim. "Evet, evet," dedi. "Kitabını bitirirsin." "Hepsini değilse de, bir hayli iş çıkarabilirim." "Burayı tutmalısın," dedim.

Birlikte yürüyüşe çıktık, her sabah yürüyüş yaptığı ormana doğru. Anılarının birinci cildinde neden birbirinden belirgin tarzda farklı üsluplar kullandığını sordum.

"Her üslup başka bir insana ait."

"Yani senin farklı bir yanına mı?"

"Hayır, daha çok farklı bir kimliğime."

"Bu farklı kimlikler bir arada yaşayabiliyor mu? Yoksa biri baskın çıkınca ötekiler yok mu oluyor?"

"Hepsi aynı anda birlikte mevcut. Hiçbiri kaybolmuyor. En güçlü iki tanesinden biri benim zorba, ateşli, müfrit, romantik yanım; ötekiyse mesafeli, kuşkucu yanım."

"Bunlar kafanda tartışıyor mu?"

"Hayır."

(Hayır deyişi çok özel bir tarzdaydı. Sanki daha önceden bu soruyu enine boyuna tartmış, sabırla inceledikten sonra bu sonuca varmış gibi.)

"Birbirlerini gözlüyorlar," diye devam etti. "Heykeltıraş Hrdlicka mermerden bir büstümü yaptı. Olduğumdan çok daha genç gösteriyor beni. Ama benim belirgin iki farklı kimliğimi görebilirsin – herbiri yüzümün bir yanına tekabül ediyor. Biri biraz Danton'a, öbürüyse Voltaire'e benziyor."

Ormandaki patikada yürürken, yüzünü önce sağdan sonra da soldan incelemek için yer değiştirdim. Gözleri birbirinden farklıydı; bu farklılık her iki yanda ağız uçlarıyla doğrulanıyordu. Sağ taraf müşfik ama yabaniydi. Kendisi Danton'dan söz etmişti ama benim aklıma daha çok bir hayvan geliyordu, bir tür keçi, yere dokunuşu hafif bir dağ keçisi belki de. Sol yanı kuşkucu ama daha sertti: Yargıda bulunuyorsa da bunu kendine saklıyordu; akla güveni sarsılmazdı. Sağ yanla yaşamak mecburiyetinde olmasa, sol asla bildiğinden şaşmayacaktı. Gözlemlerimin sağlamasını yapmak için yeniden yer değiştirdim.

"Bu iki kimliğin göreli gücü hep aynı mıydı?" diye sordum.

"Kuşkucu kimlik daha güçlendi," dedi. "Ama başka kimliklerim de var." Gülümseyerek koluma girdi, beni teskin edercesine ekledi: "Henüz üstünlük kazanmadı."

Bunu soluğu kesilmişçesine, her zamankinden daha boğuk bir sesle söylemişti; duygulandığı, mesela sevdiği birine sarıldığı zamanlardaki sesiyle.

Kendine has bir yürüyüşü vardı Ernst'in. Kalçalarının esnek hareket etmemesine karşılık, genç bir adam gibi hızlı, hafif ve düşünceleriyle ahenkliydi adımları. "Bu kitap tutarlı bir üslupla yazılıyor," dedi, "tarafsız, mantıklı ve temkinli."

"Çok sonra yazıldığı için mi?"

"Hayır, aslında kendimle ilgili olmadığı için. Tarihsel bir dönem hakkında. Birinci cilt de benim hakkımda; her şeyi aynı sesle yazsaydım, hakikati söyleyemezdim. Diğerlerinin mücadelesinin ötesine geçip

de hikâyeyi düzgün bir şekilde anlatacak bir kimlik yoktu ortada. Yaşantının çeşitli yönlerini ayırıp sınıflandırırken –örneğin bazıları aşktan *ve* Komintern'den aynı kitapta bahsetmemem gerektiğini söylüyor– bu gibi sınıflandırmalar çoğu zaman yalancıların işini kolaylaştırmaya yarıyor."

"Kimliklerinden biri kararlarını ötekilerden gizler mi?"

Belki sorumu duymamıştı. Belki de soru ne olursa olsun, söylemek istediğini söyleyecekti.

"İlk kararım ölmemekti," dedi. "Daha çocukken hasta yatağımda, ölüm başucumdayken kararımı verdim, yaşamak istiyordum ben."

Graz'dan dönerken yolda bir kitapçının önünde durup Ernst'e Sırp şair Miodrag Pavloviç'in bir şiir kitabını almak istedim. Ernst öğle üzeri bir ara artık şiir yazmadığını ve şiirde anlam bulmadığını söylemişti. "Benim şiir anlayışımın modası geçmiş de olabilir," diye eklemişti. Pavloviç'in şiirlerini okumasını istiyordum. Arabada ona kitabı verdim. "Bende vardı bu," dedi. Elini omzuma koydu, son kez acı çekmeden.

Köydeki bir kahvede akşam yemeği yiyecektik. Odasının dışındaki merdivenlerde arkamdan gelen Ernst aniden hafif bir çığlık attı. Hemen döndüm. İki eliyle belini bastırıyordu. "Otur," dedim. "Uzan biraz." Aldırış etmedi. Benim üzerimden uzaklara bakıyordu. Dikkati oralardaydı, burada değil. Ağrısının çok fazla olduğunu düşünmüştüm o sırada. Ama çabuk geçmiş gibiydi. Merdiven basamaklarını her zamanki gibi indi, daha yavaş değil. Kız kardeşler bize iyi geceler dilemek için kapıda bekliyordu. Konuşmak için kısa bir süreliğine durduk. Ernst romatizmanın onu sırtından vurduğunu söyledi.

Tuhaf bir şekilde mesafeliydi. Ya bilinçli olarak başına gelenden kuşkulanmıştı ya da içindeki güçlü dağ keçisi ölmek için şimdiden sakin bir yer arayışındaydı. Kendi kendime bunları sonradan mı böyle kurdum diye düşünüyorum. Yok hayır. Çoktan uzaklaşmıştı o bizden.

Konuşa konuşa su şırıltılarını geride bırakarak bahçeden çıktık. Kahvenin barında, her zamanki masamıza yerleştik. Bazı köylüler akşam içkilerini içiyordu. Onlar gidince, geyik avlamaktan ve caka satmaktan başka bir şey bilmeyen pinti patron, ışıklardan ikisini söndürerek çorbalarımızı getirmeye gitti. Lou'nun tepesi atmıştı, adamın arkasından seslendi ama sesini duyuramadı. Yerinden kalkıp barın arkasına geçerek ışıkları tekrar yaktı. "Ben de aynen böyle yapardım," dedim. Ernst Lou'ya, Anya'ya ve bana gülümsedi. "Siz Lou'yla birlikte yaşayacak olsaydınız, her an kıyamet kopardı," dedi.

İkinci yemek geldiğinde Ernst yiyemedi. Patron "Beğenmediniz mi?" diye sordu. "Mükemmel hazırlanmış," dedi Ernst, dokunmadığı ta-

bağı önünde tutarak, "hiçbir kusuru yok ama korkarım yiyemeyeceğim." Solgun görünüyordu, midesinin alt kısmında bir sancıdan söz etti.

"Eve dönelim," dedim. Bu önerime cevaben gene uzaklara daldı gözleri. "Daha değil," dedi. "Birazdan."

Yemeğimizi bitirdik. Ayağa kalktığında dengesi iyi değildi, ama yardımsız yürümekte ısrar etti. Kapıya yaklaşırken arabadaki gibi elini gene omzuma koydu. Ama bu kez çok farklıydı anlamı. Elinin teması da daha bile hafifti.

Arabayla birkaç yüz metre ilerledikten sonra, "Galiba bayılacağım," dedi. Hemen durup ona sarıldım. Başı omzuma düştü. Kesik kesik soluk alıyordu. Kuşkucu sol gözüyle yüzüme bakıyordu dik dik. Kuşkucu, sorgulayıcı, sabit bir bakış. Sonra görmez oldu bakışı.

Anya geçen bir arabayı durdurarak yardım istemek için köye gitti. Başka bir arabayla döndü. Bizim arabanın kapısını açtığında Ernst son kez insiyaki bir harekette bulunarak ayaklarını dışarı çıkarmak istedi – iradi, düzgün son bir hareket.

Eve vardığımızda, haber bizden önce ulaşmıştı; ön kapıya rahatça yanaşabilmemiz için bahçe kapıları açılmıştı.

Anya'yı köyden getiren genç adam Ernst'i sırtında yukarı taşıdı. Ben de arkalarından yürüyerek başının kapılara çarpmaması için önlem almaya çalıştım. Onu yatağa yatırdık. Doktorun gelmesini beklerken çaresizlikle bir şeyler yapmaya çalışıyorduk. Doktoru beklemek bile bir bahaneydi. Yapılacak hiçbir şey yoktu. Ayaklarını ovduk, sıcak su şişesi koyduk, nabzını ölçtük. Soğumuş alnını okşadım. Beyaz çarşafın üzerindeki yumulu ama bir şey tutmayan esmer elleri vücuduna ait değilmiş gibi duruyordu. Bilekten kesiktiler sanki. Ormanda ölüsü bulunmuş bir hayvandan kesilmiş ön ayaklar gibi.

Doktor geldi. Ellilerinde, yorgun, soluk benizli, terleyen bir adam. Köylü kıyafetli, kravatsız. Bir baytar cerraha benziyordu. "Ben iğne yaparken kolunu tutun," dedi. Bahçedeki oluktan suyun akışı gibi sıvının damarda ilerlemesi için iğneyi damara maharetle batırdı. O sırada odada ikimizdik. Doktor başını salladı. "Kaç yaşında?" "Yetmiş üç." "Daha yaşlı görünüyor."

"Hayattayken daha genç görünüyordu," dedim.

"Daha önce enfarktüs geçirmiş miydi?"

"Evet."

"Bu sefer hiç şansı yok."

Lou, Anya, üç kız kardeş ve ben yatağın çevresinde duruyorduk. Ernst gitmişti.

Etrüskler mezarlarının duvarlarına gündelik hayattan manzaralar resmetmenin yanı sıra lahitlerinin kapaklarına da ölüyü temsilen tam boy insan kabartmaları yapardı. Bunlar genellikle dirseğine dayanmış, boylu boyunca uzanan figürlerdi; ayaklar ve bacaklar bir divanda uzanmışçasına rahat, uzaklara gözünü dikmiş baş ve boyun ise pür dikkat olurdu. Böyle binlerce yontu kısa bir süre içinde, iyi kötü belirli bir kural uyarınca üretilmiştir. Figürler basmakalıp olsa da, ileriye bakışlarındaki dikkat çok çarpıcıdır. Bulunduğu bağlamı düşünürsek, uzaklar burada uzamla değil zamanla ilgilidir: Uzaklar, ölünün yaşarken gelecek olarak tasavvur ettiği şeydir. Sanki ellerini uzatsalar erişeceklermiş gibi bakarlar bu uzaklığa.

Benim lahit yontusu yapma becerim yok. Ama bana öyle geliyor ki, Ernst Fischer'ın yazdığı kimi sayfalarda yazar buna denk bir duruş benimsiyor, benzer bir beklenti yaratıyor.

10

Gabriel García Márquez: Ölümün Kâtibi Yazılanı Okur

ÖNCEKİ GÜN yakın bir arkadaşım beynini bir kurşunla dağıtarak kendini öldürdü. Ölümü, artık daha net diyemesem de belki gerçeğe daha yakın gördüğüm yaşamından binlerce anıyı bir araya getiriyor kafamda bugün. Hayat yaşanmış olanı her zaman basitleştirme eğilimi taşır; belli bir tür hikâyenin anlatılmasının sebebi, işte bu basitleştirmelerin oportünizmiyle rekabet edebilmektir. Bir bakıma öykü hiçbir yere gitmez, neyse *odur* – tıpkı aramızdan ayrılan arkadaşımın şimdi benim hayalimde oluşu gibi.

Bu basit düşünceler, gerek hikâyesiyle gerekse hikâyeyi anlatım biçimi açısından Márquez'in yeni kitabı için de geçerlidir. Ben özellikle ikincisini dikkate almak istiyorum çünkü Márquez bizim NATO kültürümüzde artık nadiren görülen bir geleneğin örnek gösterilecek bir hikâye anlatıcısıdır. Márquez'in hikâyeciliğini daha iyi anlarsak belki dünyadaki çoğu insan hakkında ve hatta, kültürümüz dağılıp gittiğinde kendi geleceğimizin nasıl olacağı hakkında daha fazla şey öğrenebiliriz.

Bu öykü de, Márquez'in diğer öyküleri gibi, doğduğu ülke olan olan Kolombiya'nın bir köşesinde geçiyor. Kısa bir öykü, 120 sayfa civarında. Son kitabı *Başkan Babamızın Sonbaharı* gibi bu da ölümle, şiddetli bir ölümle ilgili.

Yaşanmış olaylara bugünün bilgileri ışığında bakan hikâye, yaklaşık çeyrek yüzyıl önce, şubat ayında bir sabah saat 5:30-6:30 saatleri arasında, Arap kökenli Santiago Nasar'ın, önceki gecenin düğün şenliklerinden kalma sarhoşluğu içindeyken ve kederli damadın gelinin bakire olmadığını keşfetmesinden sonra, bıçaklanarak öldürülmesini anlatıyor; oğlunun rüyalarını genellikle doğru yorumlayan annesinin olacakları bilmeden sürgülenmesini emrettiği ve böylece, gelinin, yani kız kardeşleri Angela'nın o gece bir samimiyet veya gaflet ânında bekâretini bozan

kişi olarak adını verdiği adamı namus uğruna (kurbanın önceden uyarılması ve kaçabilmesi için gösterdikleri tüm çabaya rağmen) öldürmek zorunda kalan Vicaro kardeşlerden ve ellerindeki domuz kesim bıçaklarından kurtulmak için tek kaçış yolunu kapattığı kendi evinin çift kanatlı kapısına dayanmış halde bıçaklanarak öldürülüşünü anlatıyor.

Hikâye Márquez'in diğer tüm hikâyelerinden daha yalın. Adeta gerçeği en basit haliyle öğrenmeye hevesli bir araştırmacı tarafından yazılmış. Ancak Protestan bir Batılı yazarın kaleme aldığı bir kitap olmadığı için, kitaptaki araştırmacı için bir detektiften çok, bir hiyeroglif uzmanı model alınmış. Tüm sorgulama hatları, papatyanın göbeği etrafına sıralanmış taç yaprakları gibi, duvarın önünde gerçekleşen suikastta birleşiyor. Her şey 21 yaşındaki çiftlik sahibi, şahin yetiştiricisi Santiago Nasar'ın son kez annesine seslendiği o korkunç âna odaklanıyor.

Márquez yapraklar gibi kısa ve narin olan bu soruşturma hatlarıyla neyi bulmayı umuyor? Kesinlikle altında yatan psikolojik sebebi değil. Yasalara göre suçu veya masumiyeti değil. Bir neden sonuç bağlantısı asla değil. Kesinlikle sarhoşluk veya cinsellik patolojisi değil. Asla bir başarı veya başarısızlık hikâyesi de değil. Tek yapmak istediği, o sabahın erken saatlerinde, tüm kasaba uyanmış ve sokaklardayken, kasaba meydanında ne yaşanmış *olabileceğini* göstermek; çünkü eğer bunu gösterir ve biz dinleyicilerinin de ne olmuş olabileceğini anlamamızı sağlarsa, hikâyeye karışan herkesin kaderi –Nasar, nişanlısı, annesi, kız kardeşlerinin namusunun intikamını istemeden alan iki kardeş, gelin ve damat– hikâyenin tüm gizemine, yüzüğe rapt edilen taşlar gibi yerleşecek. Detektif hikâyelerinin amacı gizemi çözmektir. *Kırmızı Pazartesi* (İşleneceğini Herkesin Bildiği Bir Cinayetin Tarihçesi) ise gizemi korumak üzere yola koyuluyor.

Yıllar boyu bundan başka bir şey konuşamaz olmuştuk. O zamana kadar tekdüze birtakım alışkanlıklar içinde geçen günlük yaşantımız, aynı ortak kaygının çevresinde dönmeye başlamıştı birdenbire. Günün ilk ışıklarıyla horozlar ötmeye başladığında, bu saçma olayın gerçekleşmesine katkıda bulunan sayısız rastlantılar zincirini sıraya koymaya çalışırken yakalıyordu bizi, bunu da sırları açıklığa kavuşturma kaygısıyla yapmadığımız besbelliydi, içimizden hiçbiri kaderin onun için seçtiği yerin ve görevin neler olduğunu kesin olarak bilmeden hayatını sürdüremezdi.*

* Gabriel García Márquez, *Kırmızı Pazartesi*, çev. İnci Kut, İstanbul: Can, 2005. Türkçe çeviride altbaşlıkta "öyküsü" denmekle birlikte, Berger'ın tartışmasını daha iyi aktaran "tarihçe" sözcüğünü tercih ettik. *–ç.n.*

Çağdaşlarım arasında Márquez en takdir ettiğim yazardır. Bu konuda tarafsız olmayabilirim. Bazı ülkelerde, eleştirmenler benim son romanımı (*Domuz Toprak*) onunkiyle karşılaştırıyor; ayrıca onu bir eleştirmen değil, hikâye anlatıcılığı sanatında bir meslektaşım olarak gördüğüm doğrudur.

Ama hangi sanat? Marquéz gizemi korumak üzere yola çıkıyor. Gizemcilikten çıkar sağlayan bir bilgisizlik yanlısı mı, yoksa gizemden hoşlandığı için mi yapıyor? Böylesi bir suçlama çok saçma olurdu; Márquez aynı zamanda kendini ideolojik mitleri ifşa etmeye ve demokratik bir hak olan bilme hakkı mücadelesine adamış, son derece profesyonel bir gazeteci. "Kaderin bize yüklediği görev"den söz ediyor olsa da, Marksist bir tarih anlayışına sahip olduğuna şüphe yok. Bize uzlaşmaz çelişkiler olarak öğretilenleri uzlaştıran hikâye anlatıcılığının biçim ve geleneği nedir?

Bir an durup düşündüğümüzde, hayatın içinden alınmış her öykünün hikâye anlatıcısı için hikâyenin sonuyla başladığını görürüz. Dick Whittington'un* hikâyesi, sonunda Londra belediye başkanı olduğu zaman başlar. Romeo ve Jülyet'in hikâyesi, ilk olarak ikisi de öldükten sonra başlar. Hepsi değilse bile hikâyelerin çoğu ana kahramanın ölümüyle başlar. Bu anlamda hikâye anlatıcılarına Ölüm'ün kâtibi denebilir. Onlara dosyaları Ölüm verir. Dosyaların içi, birbirinin aynısı siyah kâğıtlarla doludur ama onların bu kâğıtlarda yazanları okuyabilen gözleri vardır ve bu dosyalardan, yaşayanlar için öyküler kurarlar. Bu noktada, kimi modern eleştiri ekolleri ve profesörlerin ısrarla üzerinde durdukları hayal gücü meselesinin saçma olduğu açıkça ortaya çıkar. Hikâye anlatıcısının ihtiyacı olan ya da sahip olduğu tek şey, siyah üstüne yazılmış olanı okuyabilme becerisidir.

Rembrandt'ın Lahey'deki kör Homeros resmini düşünüyorum da, resim böylesi bir kâtipliğin mükemmel imgesini oluşturuyor. Onun yanında Gabriel García'nın coşkulu yüzünü ve kudretli enerjisini yansıtan bir fotoğrafının bulunması ne güzel olur. Özentili değil bu karşılaştırma: Ölüm'ün kâtipleri olarak hepimiz aynı görev bilincini, aynı çarpık utancı (biz hayatta kaldık, en iyilerimiz aramızdan ayrıldı!) ve bize olduğu kadar anlattığımız hikâyelere de ait olan belirsiz bir onuru taşırız. Evet, o fotoğrafı o tablonun yanında görmek isterim.

* "Dick Whittington ve Kedisi" adlı bir İngiliz halk hikâyesi, yoksul bir çocukken Londra'ya gelen ve sonunda farelerin bastığı bir ülkeye kedisini satarak zengin olan ve sonunda Londra belediye başkanlığına kadar yükselen Dick Whittington diye birinin öyküsünü anlatır. *–ç.n.*

Bu kitaba tarihçe denmesi önemli. Sözünü ettiğim hikâye anlatıcılığı geleneğinin *roman*'la pek ilgisi yoktur. Tarihçe kamusaldır, roman kişiye özel. Tarihçe epik şiir gibi, çoğunluğun zaten bildiğini daha kolay hatırlanacak şekilde yeniden anlatır; roman ise tam aksine, özel hayatların yaşandığı bir ailenin sırlarını ortaya çıkarır. Romancı gizliden gizliye okuru evin mahremiyetine yönlendirir ve orada birbirlerine parmaklarıyla sus işareti yaparak beraberce izlerler. Tarihçe yazarı hikâyesini pazar yerinde anlatır ve diğer bütün satıcıların bağrış çağırışıyla yarışır: Ender olarak kazandığı zafer ise sözcüklerinin etrafında bir sessizlik yaratabilmektir.

Bu yüzden romancı ve hikâye anlatıcısı farklıdır ve farklı tarihsel dönemlere ait oldukları, farklı egemen sınıflarla uğraştıkları veya işbirliği yaptıkları açıktır. Gerçi anlatının zaman kipiyle ilgili bir iç farklılık da vardır. Romanlar umut duygusuyla, kahramanların hayatları için beslediği umutla başlar. Bir biçim olarak roman, mutlak imtiyazsız olanların hayatlarını anlatmaya uygun değildir. (Dickens karakterlerinin en âciz olanını *kurtarır* ki, roman karakteri olabilsinler.) Dolayısıyla romanın zaman kipleri, daha doğrusu okurun bir romanı okurken yüreğinden geçirdiği zaman kipleri gelecek zaman ve şart kipidir. Romanlar Oluş hakkındadır.

Tarihçenin zamanı, hikâyecinin anlatısı, tarihsel şimdiki zamandır. Hikâye ısrarla bitmiş olana atıfta bulunur ama bunu öyle bir biçimde yapar ki, bitmiş olsa bile muhafaza edilebilir. Bir hatırlama meselesinden ziyade geçmişin bugünle bir arada var olması meselesidir bu muhafaza. Epik tarihçeler Varlık ile ilgilidir. Santiago Nasar cinayetinin göbeği olan yirmi beş yıl önce, saat sabah 6:30'daki o an, hâlâ şimdiki zamandır.

Belki hikâyeyi olağanüstü kılan da budur. Márquez'in yazılarını bilenler buna inanmakta zorluk çekebilir ve haklılar da. Gerçekten de tüm kitapları arasında en gündelik hayata ilişkin, en sıradan olan eseri budur. Karakterlerin hepsi küçük kasabanın küçük burjuvalarıdır. Dar görüşlü ve sıradan kaygılar içindedirler. Kitapta bir tane bile soylu mesele yoktur. Santiago Nasar ölümüne giderken (ki bence Angela'yı baştan çıkarmamış ve asla yapmadığı bir şey yüzünden saçma bir biçimde ölmek üzeredir) boş bir merak içinde –ki, birkaç saniye sonra bu boş vermişlik cennet mertebesine erişecektir– önceki gecenin düğün şenliklerinin damada tam olarak ne kadara patladığını hesaplamaktadır.

Yine de, hikâyedeki herkesin farklı bir boyutu var (gerçek hayatta farklı mı?); her birinin güçle ilgisi olmayan, onun yerine kaderlerini na-

sıl yaşadıklarıyla ilişkili bir saygınlıkları var. Bu, edilgenlik veya seçme hakkından feragat etme anlamına gelmiyor. Kader kavramının Batılı romancıların aklını karıştırmasının tek sebebi kaderin özgür iradeyle aynı anda var olduğunu düşünmeleridir. Oysa kader farklı bir zamanda, kelimenin gerçek anlamıyla, her şey olup bittikten sonraki zamanda var olur.

Şimdi her şeyi çok basitçe anlatalım: Bu, insanlar hakkında bir hikâyedir ve hayatın bir hikâye olduğuna hâlâ inanan insanlara anlatılmıştır. Hiç kimse kendi hikâyesini seçemez. Yine de, ister yaşanmış olsun ister duyulmuş, doğası gereği her hikâyenin bir anlamı vardır. Bu anlamın nesnel mi yoksa öznel mi olduğunu sormak, dinleyicilerin oluşturduğu çemberden çıkmak demektir. Anlamın ne olduğunu sormak, söylenemez olanı sormak demektir. Buna rağmen, anlama duyulan inanç tek bir şey vaat eder: Anlam paylaşılabilir olmalıdır. Bu tür hikâyeler ölümle başlar ama asla tek başına kalarak bitmez. Santiago Nasar annesine son kez seslendiğinde korkunç bir yalnızlıktan mustariptir. Angela sırrıyla ve anılarıyla birlikte, yirmi yıldan fazla bir başına yaşayacaktır. Sonunda, karısından gelen binlerce mektubun bir tanesini bile açmamış olan, haksızlığa uğramış, mutsuz kocası geri dönüp Angela'yla birlikte yaşamaya başlar – tüm o yıllar boyunca yaşadıkları böylesine bir yalnızlıktır işte. Acı bir yalnızlık olsa da tek başınalık yoktur çünkü herkes saçmalığı aşıp ötesini görmek için bitmeyen bir ortak mücadele içindedir. Herkes bir şey okur ama okudukları bir kitap değildir. Tıpkı benim kendini, sanırım en mutlu olduğu zamanda öldüren arkadaşımın hayatını okuyuşum gibi.

11

Roland Barthes: Maskenin İçi

FRANSA'DA YAZARLARA DAİR resimli, karton kapaklı bir kitap dizisi vardır, Aristophanes'ten Pasternak'a kadar uzanır.[1] Her kitap hem bir biyografidir hem de yazarın eserlerinden kesitler içerir. Altı üstü bir küsur pound fiyatlı bu kitaplar genel okur kitlesine hitap eder ve amaçları –resimler eşliğinde– okurların bu yazarları tanımasını sağlamaktır. Aile albümü mefhumu muhtemelen bu dizinin tasarlanmasında bir rol oynamıştır.

Kitabına şöyle başlıyor Barthes:

> İşte başlangıç için birkaç resim: Yazarın kitabını bitirirken kendi kendisine sunduğu haz payı bunlar. Bu haz da bir büyülenme sorunu (hatta bundan dolayı da oldukça bencil). Bana şaşkınlık veren, *neden verdiğini de bilmediğim* resimleri tuttum yalnızca (büyülenmenin özelliği bu bilgisizlik; her resimle ilgili söyleyeceğim de imgesel olmaktan öteye gitmeyecek).

Bağlam farkını açıklamak gerekiyor, ki bütün meselesi *bağlam* olan Barthes da zaten ilk bunu yapardı. Zira aynı kitap dizinin dışında ayrı bir kitap olarak normal fiyatının sekiz katına yayımlandığında farklı bir nesne haline geliyor. Bu farkın da böyle bir kitap yazmayı olduğundan daha dar görüşlü ve daha benmerkezci gösterme ihtimali var. Macmillan kitabı şık bir basımla yayımlamış.

Bununla birlikte, özgün bir kitap bu ve böyle bir dönüşüme maruz bırakıldığında bile özgünlüğünü koruyor. Özgünlüğü, arka kapak yazısında iddia edildiği gibi, Barthes'ın "kendine dair böylesine serbest" ko-

1. Bu bölüm Richard Howard'ın çevirdiği Roland Barthes'ın *Roland Barthes* (Londra: Macmillan, 1977) kitabı üstüne bir kitap yazısı. (Türkçesi: *Roland Barthes*, çev. Sema Rifat, İstanbul: YKY, 2015. Kitaptan alıntılar küçük değişikliklerle bu çeviriden.)

nuşmasıyla ilgili değil. Özgün çünkü özgün bir soruşturma: Dilin entelektüel bir hayat hikâyesini ve bu hikâyenin anlattığı bireyi sorgulamasına müsaade eden bir kitap. Dilerseniz şöyle de diyebilirsiniz: Barthes' ın dilinin itirafı. Nitekim kişinin dilinin (eşsiz bir şekilde kendi bilincinin merkezi etrafında mevzilenmesiyle ilişkili olarak) başka şeylerin yanı sıra o kişinin cisminin yansıması olduğunu düşünür Barthes:

İkinci dereceden cinsellikten farklı olan bir bedenin seksiliği (güzelliği değildir), aşk uygulamasını, sevişme eylemini (beden düşüncede buna boyun eğdirilir) belirgin kılmanın (fantazma olarak düşlemenin) olanaklı olmasıyla ilgilidir (ben özellikle bunu düşünüyorum, bir başkasını değil). Aynı biçimde, metin içinde de, ayırt edilmiş olan, *seksi tümceler* vardır diyebiliriz: Salt yalıtılmışlıklarıyla şaşırtıcı olan tümceler bunlar, sanki biz okurlara verilmiş bir dil uygulaması sözünü tutuyorlarmış gibi, sanki biz onları *ne istediğini bilen* bir zevk gereğince arayacakmışız gibi.

Kitapta Barthes'ın çocukluğuyla ilgili fotoğrafların sorgulandığı bir bölüm var. (1915'te doğmuş ve hayatının ilk sekiz yılını Bayonne'da geçirmiştir.) Ardından 140 sayfa boyunca her biri ayrı bir başlık taşıyan, kendi üzerine düşünen kısa ve müstakil fragmanlar geliyor. Bence istediğiniz sırayla okuyabilirsiniz bunları. Kendilerini tekrar etmiyor ama birbirleri üstüne katlanıyorlar ve bütünlükleri bu katlanmayla oluşuyor. Katlandıklarında dilsel pratiklerin izlerini Bayonne'daki çocuğa kadar geri götürmek mümkün, katmanlar açıldığındaysa Avrupa'da kimilerimizi biçimlendiren (politik, psikolojik, retorik, cinsel, bilimsel) dillere hitap ediyorlar rahatsız edici bir şekilde. Örneğin:

Fars olarak geri dönüş: Marx'ın şu düşüncesi, Tarih'in içinde trajedinin bazen geri döndüğü *ama fars olarak* geri döndüğü düşüncesi bir zamanlar onu çok şaşırtmıştı. Fars, anlamı belirsiz bir biçimdir, çünkü gülünç bir havada yinelediği şeyin figürünü kendisinde okumamıza olanak verir: Tıpkı *Muhasebe*' de olduğu gibi: Anlayacağınız, burjuvazinin ilerici nitelikte olduğu dönemde güçlü değer, aynı burjuvazinin başarıya ulaştığı, yerleşikleştiği, sömürücü olduğu zaman aşağılayıcı bir özellik; yine, en yüksek değerlerden birinin, anlamdan muaflığın farsından başka bir şey olmayan "somutluk" (orta düzeyde pek çok bilim adamının ve niteliksiz, yavan siyaset(çi)lerin kandırmacası) için de aynı durum geçerlidir.

Bu uzunluktaki bir kitap yazısında Barthes'ın kendini nasıl sorguladığını tarif etmek imkânsız. En fazla şunu diyebiliriz: Barthes dilin kör noktalarını mesele edinir, alışıldık halleriyle kullanıldıklarında sözcüklerin işlemediği boşlukları. Edindiği meseleyi irdelemek için sözcükler "ödünç

almak" zorundadır, bu da bazen anlaşılmazlığa neden olur. Bazen de bu yöndeki çabası işaret edilen boşluğun alanıyla orantısız görünür. Böyle bir şey olduğunda Barthes'ın ne kadar ayrıcalıklı olduğunu hatırlamadan edemiyoruz (Avrupalı, Paris'in entelektüel üst tabakasına mensup, tuzukuru). Fakat bunu öncelikle kendisi kabul ediyor, ki ayrıcalığını hem serbest hem de disiplinli bir sorgulama alışkanlığına erişmek için kullanıyor. (Belki de Barthes'ın esinlendiği umut Gide'inkinden pek de uzak değildir.) Kimse Barthes'ın maskesini düşüremez, çünkü paragraf bitmeden önce zaten kendisi içeriden nasıl göründüğünü göstermek için maskesini çıkarıyor.

Sıfat

Kendisine ilişkin hiçbir *imaja* katlanamaz O, nitelendirilmeyi çekemez. İnsan ilişkisindeki yetkinliğin bu imaj boşluğuna bağlı olduğunu düşünür. Kendi benliği içinde, kendisi ile başkaları arasında, *sıfatlar* ortadan kaldırılmalıdır; sıfat niteliği kazanan bir ilişki imajın, egemenliğin, ölümün yanındadır.

Bu kadar fahiş bir fiyatı olmasaydı, bu kitabı herkese önerirdim. Barthes'la tanışmak değerli bir deneyim. Mükemmel bir öğretmen ve çok iyi bir arkadaş olduğunu sanıyorum. Genelde küçük ama bir o kadar da değerli noktalardan yola çıkar. Yazısı –gururu ve tevazusuyla beraber– son derece estetiktir. Sonuçları bazen ütopiktir. İnandığı en ütopik şey, dilin ruhu günahlarından arındırabileceğidir. Yine de güveni hak ediyor. Bu da az rastlanan bir şey. Fırsatçı değil. Asla başkalarının söylediklerini tekrarlamıyor. Hakikat arayışında daha önce açığa çıkarılmamış olana yöneliyor daima – maskenin içine, tüm sözcüklerin ters yüzüne.

12

Joyce'un Dalgasına Kapılmış Enginlere Açılırken

JAMES JOYCE'UN *Ulysses*'iyle enginlere ilk kez açıldığımda on dört yaşındaydım. "Okudum" yerine *enginlere açıldım* dememin sebebi, başlığın da çağrıştırdığı üzere, kitap sanki umman; okumuyor da sefere çıkıyor insan onunla. Çocukluğu yalnız geçen pek çok kimse gibi, on dört yaşında hayal gücüm kemale ermiş olup denize açılmaya hazırdı; eksik olan tecrübeydi. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'ni çoktan okumuştum; başlığı, hayallerimde kendime mal ettiğim bir onur payesiydi. Orta yaşlılar ya da hempaları hesap sormaya kalktığında gösterebileceğim bir tür mazeret belgesi ya da denizci kimliği gibiydi.

1940-41 kışıydı. Aslında Joyce Zürih'te kolon kanserinden ölmek üzereydi. Ama benim haberim yoktu bundan. Ben onu ölümlü bir insan olarak tahayyül etmemiştim hiç. Resmini görmüştüm; hatta gözlerinden rahatsız olduğunu da biliyordum. Onu bir tanrı gibi tasavvur etmiyor, kelimeleri aracılığıyla ve sonsuz seyahatleri sayesinde varlığını her zaman hissediyordum. O yüzden ölmesi bahis konusu değildi.

Kitabı bana sakıncalı bir öğretmen arkadaş vermişti. Adı Arthur Stowe idi. Stowbird diyordum ben ona. Her şeyi ona borçluyum. Oydu kolunu uzatıp içinde yetiştirildiğim çukurdan tırmanıp çıkmam için elimi yakalayan; geleneklerin, tabuların, kuralların, beylik düşüncelerin, yasakların, korkuların bodrumundan; kimsenin hiçbir şeyi sorgulamaya cüret etmediği, cesaretlerini –çünkü cesaretleri vardı– şikâyet etmeksizin boyun eğmekte kullandığı bodrumdan çıkabilmem için. "Shakespeare and Company"nin yayımladığı kitabın Fransa'da İngilizce olarak basılmış bir nüshasını getirmişti Stowbird. Onu savaş çıkmazdan önce gittiği son seyahatinde Paris'ten almıştı. Gene aynı zamanda satın almış olduğu siyah bir bereyle uzun bir yağmurluğu giymeyi âdet edinmişti.

Kitabı bana verdiğinde, Britanya'da buna sahip olmanın yasadışı olduğunu sanıyordum. Aslında epeydir değildi. Ne var ki, kitabın "yasadışı" olması –on dört yaşındaki– benim için etkileyici bir edebi nitelikti. Belki de bu konuda yanılmamıştım. Yasallığın keyfekeder bir tutum, bir kandırmaca olduğu kanaatindeydim. Toplumsal sözleşme için gerekli, toplumun bekası için vazgeçilmez olsa da, çoğu zaman hayat tecrübelerine sırt çeviriyordu. Bunu içgüdüsel olarak biliyordum ve ilk okuyuşumda, destansı anlatımındaki ruhların ve hayatların yasadışılığıyla kitabın sözümona yasadışılığının tümüyle örtüştüğünü artan bir coşkuyla fark ettim.

Ben kitabı okurken, İngiltere'nin güney kıyısında ve Londra semalarında Britanya Savaşı bütün şiddetiyle sürüyordu. Ülke istila bekliyordu. Gelecek belirsizdi. Bacaklarımın arasında erkek olmaktaydım ama büyük ihtimal, hayatı keşfetmeye yetecek kadar uzun yaşamam mümkün olmayacaktı. Ve elbette bilmiyordum. Ve elbette ne tarih derslerinde, ne radyoda, ne de bodrumda anlatılanların hiçbirine inanmıyordum.

Anlatılanların tümü, bilmediklerimin sınırsızlığını karşılamakta yetersiz kalacaktı. Ancak *Ulysses* hariç. Bu kitapta o muazzam sınırsızlık vardı. Yapmacıkla ilgisi yoktu; kabına sığamıyor, taşıyordu. Kitabı ummanla karşılaştırmak anlamlı geliyor bana; bugüne dek yazılan en *akışkan* kitap değil mi bu?

Artık yazmaya başlamak üzereydim: Kitabı ilk okuyuşta anlayamadığım birçok bölüm vardı. Böyle söylemek de doğru değil. Anladığım hiçbir bölüm yoktu.Ve hiçbir bölüm yoktu ki bana aynı vaatte bulunmasın: derinlerde, sözcüklerin altında, gösterişlerin, iddiaların ve bitmez tükenmez ahlaki yargıların altında, kanaatlerin, derslerin, kendini beğenmişliklerin, her günkü riyakârlığın altında yetişkin kadınlarla erkeklerin hayatlarının bu kitapla aynı malzemeden –içinde ilahi zerreler olan sakatatlardan– yapılmış olduğu vaadi. İlk ve nihai reçete!

O genç yaşımda bile Joyce'un olağanüstü derin bilgisinin farkındaydım. Bir bakıma Öğrenmenin canlı timsaliydi. Ama resmiyetsiz Öğrenme; joker ve hokkabaz olmak için cüppesini ve kepini fırlatıp atan türden. O zamanlar benim için belki daha da önemli olan onun bilgeliğinin çekim alanındaki insanlardı: önemsizler tayfası, hep sahne dışında kalanlar – meyhaneciler ve günahkârlar topluluğu, Kutsal Kitap'ta dile getirildiği gibi, aşağılık bir topluluk. *Ulysses,* (sahtekârca) onları temsil ettiklerini ileri sürenlere karşı, temsil edilenlerin küçümseyişi ve (yanlış olarak) kayıp denen insanların ince istihzalarıyla doludur!

Orada da kalmadı –benim asla bilmeyebileceğim bir hayatı bana an-

latan bu adam, hiç kimseyi aşağılamayan, bugüne değin benim için hakiki bir yetişkin timsali olarak kalan, çünkü hayatı kabullenen, onunla içli dışlı olan bu adam– orada durmadı, aşağılık denen şeye *meylederek* tek tek karakterlerinin *içiyle* de benzer bir ilişki kurdu: Onların karınlarına, ağrılarına, şişliklere kulak verdi; ilk izlenimlerini, sansürlenmemiş düşüncelerini, avareliklerini, sözsüz dualarını, küstah homurdanmalarını ve sınırsız hayallerini dinledi.

1941 güzünde bir gün babam, uzunca bir zamandır beni kaygıyla izlemiş olmalı ki, yatağımın yanındaki kitap rafında duran kitaplarımı denetlemeye karar vermiş ve içlerinde *Ulysses*'in de bulunduğu beş tanesine el koymuş. O günün akşamı bana yaptıklarını anlattıktan sonra onları ofisindeki kasaya kilitlediğini söyledi! O tarihte, savaş sırasında fabrika üretiminin artırılması için yapılması gerekenlerle ilgili önemli bir devlet kuruluşunda çalışıyordu. *Ulysses*'imin Çok Gizli diye etiketlenerek devlet sırlarının saklandığı dosyaların altında gizlendiğini hayal ettim.

Ancak on dört yaşındaki bir ergenin öfkelenebileceği gibi öfkeliydim. Babamın üzüntüsünü –benden rica ettiği gibi– kendiminkiyle mukayese etmeyi reddettim. O güne kadar kullanmadığım büyüklükteki bir tuvale onun şeytansı bir portresini yapıp Mefisto'nun renklerine boyadım. Lakin sonradan elimde olmadan başka bir şeyin farkına vardım: el konulan kitapların hikâyesi, oğlunun ruhu için babanın duyduğu kaygı, yüksek güvenlikli kasa ve devlet dosyaları, el konulan söz konusu kitabın içinde pekâlâ yer alabilir, orada bütün bunlar soğukkanlılıkla ve nefret duymaksızın hikâye edilirdi.

Bugün, elli yıl sonra, Joyce'un beni hazırlamak için çok şey yaptığı hayatı yaşamaya devam ediyorum ve yazar oldum. Daha hiçbir şey bilmezken edebiyatın tüm hiyerarşilere karşı olduğunu; hakikati hayalden, hadiseyi duygudan, roman kahramanını anlatıcıdan ayırmanın çorak arazide kalıp hiç denize açılmamak olduğunu bana gösteren oydu.

Kabaran denizde tembelce doğrulan ve isteksizce kollarını kaldırarak kıvranan yosunları gördü; içeteklerini hışırdatarak fısıldayan, salınan, cilveli gümüşi yüzeyleri altüst ederek. Gün be gün, gecelerce kabardı, taştı ve kendini bıraktı. Tanrım, yorgunlar, fısıldandıkça ah çekiyorlar. Aziz Ambrose yaprakların ve dalgaların ahını duydu; zamanlarının tamama ermesini beklerken, *diebus ac noctibus iniurias patiens ingemiscit.* Hiçbir sona varmadan nafile yere salıverilmiş, dalgaya kapılarak, yoldan dönüp: ayın belirmesi. Sevgililerin nazarında yorgun, kösnül adamlar, bedeni ışıldayan çıplak bir kadın sularla örtünüyor.

13

Rosa'ya Armağan

ROSA! Seni çocukluğumdan beri tanıyorum. Karl Liebknecht'le birlikte, gelecekte Alman Komünist Partisi'ne dönüşecek oluşumu kurmanızdan birkaç ay sonra, 1919'un Ocak ayında seni döve döve öldürdüklerinde olduğun yaşın iki misli yaştayım bugün.

Sık sık okuduğum bir sayfadan çıkıp gelirsin –bazen de yazmaya çalıştığım bir sayfadan– ve başını geri atarak gülümsersin. Ne tek bir sayfaya sığarsın ne de seni tekrar tekrar koydukları hapishane hücrelerine.

Sana bir şey göndermek istiyorum. Bu nesne bana verilmeden önce güneydoğu Polonya'nın Zamość kasabasındaymış. Senin doğduğun, babanın kereste tüccarlığı yaptığı kasabada. Ama bu nesnenin seninle olan bağlantısı bu kadar basit değil.

Bu nesne, Janine adlı Polonyalı arkadaşıma aitti. Tek başına yaşardı Janine, hayatının ilk iki yılında senin yaşadığın kasabanın seçkin merkezinde değil, dışlara doğru sıkış tepiş bir banliyö evinde.

Janine'in evi ve küçücük bahçesi saksılarda yetiştirdiği bitkilerle doluydu. Yatakodasında bile saksılar vardı. Misafiri geldiğinde, yaşlı emekçi kadın parmaklarıyla işaret ederek her bir bitkinin kendine has özelliğini anlatmak kadar sevdiği şey yoktu. Bitkileriyle ahbaplık ederdi. Dedikodu yapar, şakalaşırdı onlarla.

Lehçe konuşamasam da kendimi en çok evimde hissettiğim Avrupa ülkesi belki de Polonya'dır. Polonyalılarla öncelik sıralaması diyebileceğim bir şey paylaşırım. Gücü, İktidarı hiç umursamaz çoğu, çünkü güç denen haltın akla gelebilecek her türüne maruz kalmışlardır. Engellerin etrafından dolaşacak bir yol bulmada ustadırlar. Hayatlarını sürdürmek için sürekli taktikler üretirler. Sırlara saygı duyarlar. Hafızaları kuvvetlidir. Kuzukulağı çorbasını yabani kuzukulağından yaparlar. Neşeli olmak isterler.

Sen de hapishaneden yazdığın öfkeli mektuplardan birinde benzer bir şey söylemişsin. Kendine acımak seni hep öfkelendirirmiş ve bir dostundan gelen bol sızlanmalı mektuba cevap veriyormuşsun.

O halde, insan kalmaya bak. Temel mesele, insan olmak. Bu ise kararlı, dürüst ve neşeli olmak demek, evet, herkese ve her şeye rağmen neşeli olmak, çünkü sızlanmak zayıfların işidir. İnsan olmak demek, gerektiğinde tüm hayatını seve seve "kaderin büyük terazisine" koymak, fakat aynı anda her aydınlık güne ve her güzel buluta sevinmek demektir.*

Son yıllarda Polonya'da yeni bir iş kolu gelişti, bu alanda çalışanlara *stacz* deniyor, yani "yer tutucu". Bir adam ya da kadına kuyruğa girmesi için para veriliyor ve çok uzun süre sonra (çoğu kuyruk aşırı uzun) *stacz* kuyruğun başına yaklaştığında, kendisi çıkıp yerini parayı verene bırakıyor. Kuyruklar yiyecek, mutfak malzemesi, izin belgesi, resmi damga, şeker ya da lastik bot için olabiliyor.

Hayatlarını sürdürebilmek için türlü taktikler icat ediyorlar.

1970'lerin başında, dostum Janine pek çok komşusunun o yakınlarda yapmış olduğu gibi trenle Moskova'ya gitmeye karar verdi. Kolay bir karar değildi bu. Topu topu birkaç sene önce, 1970'te, Gdansk ve diğer limanlarda katliam yaşanmış, greve giden yüzlerce tersane işçisi Moskova'dan gelen emirle Polonya askeri ve polisi tarafından vurularak öldürülmüştü.

Bolşeviklerin her türlü akıl yürütmenin yerine tartışmayı koymasında yatan tehlikeyi sen daha 1918'de, Rus Devrimi üzerine yazdığın yorumda öngörmüştün, Rosa.

Sadece hükümet taraftarlarına, Parti üyelerine tanınan özgürlük –bu insanların sayısı ne kadar fazla olursa olsun– özgürlük değildir. Özgürlük daima farklı düşünenler için olmalıdır. Bağnaz bir adalet kavramı uğruna değil, siyasi özgürlükte eğitici, sağlıklı ve arındırıcı her ne varsa bu temel özelliğe bağlı olduğu için ve "özgürlük" özel bir ayrıcalığa dönüştüğü zaman bütün etkisi ortadan kalktığı için.

Janine Moskova'ya giden trene altın satın almak için binmişti. Altın orada, Polonya'dan üç kat daha ucuzdu. Bielorusski istasyonundan çıkmış, yüzük satan lisanslı mücevhercilerin olduğu arka sokağı bulmuştu. Dükkânın önünde altın almaya gelmiş "yabancı" kadınlardan oluşan uzun bir kuyruk vardı. Nizam ve intizam sağlamak için her kadının avu-

* Annelies Laschitza, *Rosa Luxemburg – Her Şeye Rağmen, Tutkuyla Yaşamak*, çev. Levent Bakaç, İstanbul: Yordam, 2010. *–ç.n.*

cuna tebeşirle sıra numarası yazılmıştı. Numaraları oradaki bir polis yazıyordu. Janine hazır ettiği rublelerle nihayet tezgâha ulaştığında üç altın yüzük aldı.

İstasyona geri dönerken sana göndermek istediğim nesne çarptı gözüne, Rosa. Sadece 60 Kapikti. Bir anlık hevesle onu satın aldı. Hoşuna gitmişti. Saksılardaki bitkileriyle muhabbet ederdi hem.

Dönüş treni için istasyonda uzun zaman beklemesi gerekti. Uzun süre bekleyen yolcular yüzünden adeta kamp yerine dönen o Rus istasyonlarını sen de bilirdin, Rosa. Janine yüzüklerinden birini sol elinin yüzükparmağına taktı, öteki ikisini daha mahrem yerlere sakladı. Tren geldiğinde merdiveni zar zor çıktı, bir asker ona cam kenarını işaret edince rahatlayarak içini çekti: Uyuyabilecekti. Sınırda hiç sorun yaşamadı.

Zamość'ta, ödediği paranın iki misline sattı yüzükleri, buna rağmen istediği fiyat Polonya'daki bir dükkânda biçilecek fiyattan çok daha azdı. Tren biletinin parasını da düştükten sonra kenara koyacak biraz parası kalmıştı.

Sana göndermek istediğim nesneyi mutfak penceresinin pervazına koydu.

Bir ansiklopedinin hedefi dünya üzerine dağılmış bütün bilgiyi toparlamak, birlikte yaşadığımız insanlara genel sistemi göstermek ve bunu bizden sonra gelecek insanlara aktarmaktır, böylece geçmiş asırlarda yapılmış işlerden gelecek asırlar da faydalanabilir, bizden sonraki nesiller daha fazla bilgi edinerek, daha erdemli ve mutlu yaşayabilir...

1750'de oluşumuna katkıda bulunduğu Ansiklopedi'yi böyle açıklıyor Diderot.

Pencere pervazındaki nesnenin de ansiklopedik bir yanı var. Bir kâğıt yaprağının dörtte biri büyüklüğünde ince bir karton kutu bu. Kapağında Yakalı Sinekkuşunun renkli bir resmi var, altında da Kiril alfabesiyle iki kelime: ÖTÜCÜ KUŞLAR.

Kapağı aç. İçinde üç sıra kibrit kutusu var, her sırada altı kutu. Her kutunun üzerinde farklı bir ötücü kuşun renkli resmi var. On sekiz farklı ötücü kuş. Her resmin altında kuşun Rusça adı yazıyor. Rusça, Lehçe ve Almanca dillerinde büyük bir hararetle yazan sen bu isimleri okuyabilirdin muhtemelen. Ben okuyamıyorum, yaptığım ender kuş gözlemlerinin soluk hatıraları üzerinden tahminde bulunmam gerekiyor.

İnsanın üzerinden uçan ya da fundalıkta kaybolan bir kuşu tanıdığında duyduğu tatmin ne tuhaftır değil mi? Garip, anlık bir yakınlık içerir, sanki o tanıma ânında kuşa hitap eder insan –sayısız başka olayın uğultusu ve karmaşasına rağmen– o kuşa kendine özgü lakabıyla hitap

eder. Kuyruksallayan! Kuyruksallayan!

Kutulardaki on sekiz kuştan beşini filan tanıdım belki.

Kutular yeşil kavlı kibritlerle dolu. Her kutuda altmış kibrit: Bir saatteki dakikalar ve bir dakikadaki saniyeler kadar. Her biri potansiyel bir alev.

"Modern proletarya sınıfı," diye yazmıştın, "mücadelesini bir kitapta ya da teoride yer alan planlara göre sürdürmez; modern işçinin mücadelesi tarihin, toplumsal ilerlemenin bir parçasıdır ve tarihin orta yerinde, ilerlemenin orta yerinde, kavganın orta yerinde öğreniriz nasıl mücadele edileceğini."

Karton kutunun kapağında, 1970'lerde SSCB'de yaşayan kibrit kutusu koleksiyoncularına (filumenistlere) hitaben yazılmış kısa, açıklayıcı bir not var.

Notta şu bilgiler yer alıyor: Kuşlar, hayvanlardan daha önce evrimleşmişlerdir, günümüzde 5000 kuş türü olduğu tahmin edilmektedir, Sovyetler Birliği'nde 400 çeşit ötücü kuş vardır; genelde erkek kuşlar öter. Ötücü kuşlar gırtlaklarının alt kısmında özel ses telleri geliştirmişlerdir, çoğunlukla çalılarda, ağaçlarda ya da toprakta yuva kurarlar, bol miktarda böcek tükettikleri için tahıl tarımına büyük faydaları vardır. Kısa süre önce Sovyetler Birliği'nin uzak köşelerinde üç yeni ötücü serçe türü tanımlanmıştır.

Janine kutuyu penceresinin pervazına koymuştu. Kutu ona keyif veriyor, kışın kuşların şakımalarını hatırlatıyordu.

Sen Birinci Dünya Savaşı'na şiddetle muhalefet ettiğin için hapse atıldığında mavi bir baştankaranın şakımasını dinlerdin:

> Hep penceremin yakınında durur, ötekilerle birlikte beslenmeye gelir, o komik kısa şarkısını söylerdi, *zii-zii-bey*, ama kulağa bir çocuğun yaramaz bağırışları gibi gelirdi. Beni hep güldürürdü ve ona aynı sesle karşılık verirdim. Bu ay başında kuş diğerleriyle birlikte ortadan kayboldu, herhalde başka bir yere yuva kurmaya gitti. Haftalarca ne gördüm ne sesini duydum.
>
> Dün, çok iyi tanıdığım şarkısı aniden, hapishanenin bizim bulunduğumuz kanadını başka bir kanattan ayıran duvarın öteki tarafından geldi; ama fazlasıyla değişmişti, çünkü kuş arka arkaya üç kere *zii-zii-bey, zii-zii-bey, zii-zii-bey* dedikten sonra sustu. Sesi içime işledi çünkü uzaktan gelen bu telaşlı seslenişin anlattığı çok şey vardı – kuş hayatının koca bir tarihi.

Janine, haftalar sonra, kutuyu merdivenin altındaki dolaba koymaya karar verdi. Bu dolap ona bir sığınak gibi görünürdü, sahip olduğu kilere en yakın şey, oraya zula derdi. İçinde bir teneke tuz, bir teneke şeker, biraz daha büyük bir teneke un, küçük bir tahıl çuvalı ve kibritler dururdu.

Polonyalı çoğu ev kadını, bir ulusal kriz sırasında dükkânların rafları aniden bomboş kalırsa kullanmak üzere, hayatta kalmayı sağlayacak asgari malzemeyi böyle zulada tutardı.

Bir sonraki kriz 1980'de patlak verecekti. İşçilerin, artan gıda fiyatlarını protesto etmek için greve gittikleri Gdansk'ta başlayacaktı ve onların eylemleri hükümeti düşüren ulusal Solidarność, Dayanışma hareketini doğuracaktı.

"Modern proletarya sınıfı," diye yazmıştın bir ömür önce, "mücadelesini bir kitapta ya da teoride yer alan planlara göre sürdürmez; modern işçinin mücadelesi, tarihin, toplumsal ilerlemenin bir parçasıdır ve tarihin orta yerinde, ilerlemenin orta yerinde, kavganın orta yerinde öğreniriz nasıl mücadele edileceğini."

Janine 2010'da öldüğünde, oğlu Witek kutuyu merdivenin altındaki dolapta buldu ve inşaat işçisi ve tesisatçı olarak çalıştığı Paris'e getirdi. Bana vermek için. Onunla eski arkadaşız. Arkadaşlığımız her akşam kâğıt oynadığımız zamanlar başladı. Embesil denilen bir Rus ve Polonya oyunu oynardık. Bu oyunda elindeki bütün kartları ilk kaybeden oyunu kazanırdı. Witek, kutunun benim ilgimi çekeceğini tahmin etmişti.

İkinci sıradaki kuşlardan birini pembe göğsünden ve kuyruğundaki iki beyaz çizgiden tanımıştım, keten kuşu. *Tsuiit! Tsuiit!..* genelde sürü halinde bir çalının tepesinde ötüşürler.

"Beni aklıselime kavuşturmakta en çok yardımı dokunan küçük dostumun resmini mektupla birlikte yolluyorum. Gagasını çalımla havaya kaldıran, alnı sivri, külyutmaz bu yoldaş 'Hypolais hypolais', ya da bizim bildiğimiz ismiyle bahçe ötleğeni." 1917'de Poznan'da hapistesin ve mektubuna şöyle devam ediyorsun:

> Bu kuş pek antika. Diğer kuşlar gibi tek şarkısı ya da melodisi yok, Tanrı onu hitabet yeteneğiyle yaratmış, kürsüye çıkıp bahçeye dönerek nutuklar atıyor, hem de dramatik, heyecan dolu gayet yüksek bir ses, ani geçişler ve fazlasıyla dokunaklı cümlelerle. En olmayacak soruları soruyor, sonra aceleyle kendisi cevaplıyor, saçmasapan, en cüretkâr iddialarla, kimsenin savunmadığı görüşlere hararetle karşı çıkarak, ardına kadar açık kapılardan hışımla geçiyor, sonra aniden zaferle bağırıyor: "Ben demedim mi? Ben demedim mi?" Bunun hemen akabinde dinlemeyi isteyen istemeyen herkesi sertçe uyarıyor: "Göreceksiniz! Göreceksiniz!" (Her isabetli sözü iki kere tekrarlamak gibi kurnaz bir huyu var.)

Keten kuşunun kutusu kibritlerle dolu, Rosa.

"Kitleler," yazmıştın 1900'de, "aslında kendi liderleridir, diyalektik olarak kendi gelişim süreçlerini yaratırlar..."

Sana bu kibrit kutusu koleksiyonunu nasıl yollamalı? Seni öldüren katiller, parçalanmış bedenini Berlin'de bir kanala attılar. Kokuşmuş suyun içinde üç ay sonra bulundu. Bazıları senin cesedin olduğundan bile şüphe etti.

Sana kibritleri, bu karanlık zamanda bu sayfaları yazarak gönderebilirim.

"Vardım, varım, var olacağım," demiştin. Bizim için oluşturduğun timsalde yaşıyorsun hâlâ, Rosa. Ben de bu kibritleri oluşturduğun timsale yolluyorum.

14

İdeal Eleştirmen, Mücadeleci Eleştirmen

TARİHE geniş bir perspektiften bakıldığında, bizim çağımızın bir yapmacıklık ve çöküş dönemi olduğu su götürmez. Günümüz sanatının ve eleştirisinin büyük ölçüde aşırı öznel olması da bunu gösteriyor. Kolayca tarihsel ve toplumsal birtakım açıklamalar getirebiliriz buna. Eserleri burjuva, biçimci oldukları, gerçeklerden kaçtıkları için kınamak pek rağbet görmese de, aptalca değildir.

Öte yandan, çok dar bir bakış açısı benimserseniz, sanatçıların neredeyse hepsine anlayış göstermek mümkün. Kendi kendilerine yapmaya çalıştıkları şeyi kabullendiğiniz takdirde, bu çabalarını takdir edebilirsiniz. Bu durumda, eser, sanatçının meramının geçerliliğinin kanıtı olmaktan çıkar; artık sanatçının meramı eserinin geçerliliğini kanıtlamak zorundadır. X olmanın nasıl bir şey olduğunu bilmek isterseniz, X'in resimleri size herhangi bir başka şeyin anlattığından fazlasını söyleyemez. Ressamın katılığın, ağırlığın ve kimliğin soğurulup gittiği bir gel-git dünyası yaratması gerektiğini kabul ederseniz resimleri kesinlikle etkileyici gelecektir size.

İlk yaklaşımın kısıtlılığı biraz fazla mekanik olması. Uzun erimli bir tarihsel bakış açısı benimsemek için kendi zamanınızın ve kültürünüzün dışında durmanız gerekir. Kendinizi geçmişe, hayali bir geleceğe veya alternatif bir kültüre yerleştirmeniz gerekir. Genel kanaatiniz muhtemelen doğru olacaktır. Ancak içinde yaşadığınız dönemin kendini değiştirme süreçlerini büyük olasılıkla algılayamayacaksınız. Kendinizi özdeşleştirdiğiniz kültürle sizi kuşatan kültür arasındaki dramatik kırılmayı, bu kırılmaya yol açan diyalektiği gördüğünüzden daha net göreceksiniz. Örneğin, Gerçeküstücülüğün dekadan olduğunu göreceksiniz ama bunun, daha sonra tüm dekadansa karşı çıkan Eluard'ı nasıl beslediğini an-

layamayacaksınız. İnsanın kendi döneminin süreğen olmaktan ziyade tamamlanmış olduğunu varsayan bir yaklaşımdır bu.

İkinci yaklaşımın kısıtlılığı ise öznel olmasında. Niyetler sonuçlardan daha önemli sayılır. Hâlâ gidilmesi gereken mesafeden ziyade, alınmış mesafe dikkate alınır. Tarihin her bireyle adeta yeniden, sıfırdan başladığı düşünülür. Zihniniz açıktır – ama o açıklıktan içeri her şey girebilir ve hepsi de olumluymuş gibi görünebilir. Dâhiyi de aptalı da içeri kabul eder ama hangisi hangisidir bilmezsiniz.

O yüzden her iki yaklaşımın bileşimine ihtiyacımız var. Ancak o zaman, bir sanatçının kişisel ihtiyaçlarının peşinden koşmasının hakikatin peşinden koşmaya dönüşmesine olanak sağlayan o nadir dönüşüm gerçekleştiğinde, bunu fark edecek kadar donanımlı olabiliriz. Sanatçının keşfettiği hakikati değerlendirmek için gereken tarihsel perspektife sahip olabilir, keşfine doğru gitmek için sapması gereken yolu anlamak için zorunlu olan hayal gücü yüklü takdire ulaşabiliriz. Teorik olarak, ideal eleştirmenin böylesi bir bileşimle donanımlı olması gerekir. Ancak aslında bu imkânsızdır.

Söz konusu iki yaklaşım birbirine karşıttır. Eleştirmenden aynı anda hem bir yerde (X'in hayal gücünde) hem de her yerde (tarihte) olması talep edilir. Ona Tanrı rolü biçilir. Elbette bu rol eleştirmenlerin çoğunun kendilerine biçtiği bir roldür. Tek kaygıları ve tek korkuları bir sonraki dâhiyi, en son keşfi, en yeni trendi fark edememektir. Ne var ki, eleştirmenler Tanrı değildir. O yüzden de etrafta dolanır, ne olduğunu bilmedikleri bir şeyi arar ve hep de onu az önce bulduklarına inanırlar.

Hakkını veren bir eleştiri daha alçakgönüllüdür. Öncelikle şu soruya yanıt vermek gerekir: Günümüzde, burada sanat neye hizmet edebilir? Ardından eleştirinizi söz konusu eserlerin bu amaca hizmet edip etmediğine göre yaparsınız. Sanatın bunu her zaman doğrudan yapabileceği zannına kapılmaktan sakınmalısınız. Basit bir propaganda talep etmiyorsunuz. Ancak, daha sonra yerinizi alacakların sizi haksız çıkarmasından korkarak çırpınmaya gerek yok. Elbette hata yapacaksınız. Belki de nihayet kendini kanıtlayan o dâhiyi gözden kaçıracaksınız. Ama ilk başta sorduğunuz soruya tarihsel bir mantıkla ve hakkaniyetle cevap verirseniz, insanların döneminizin sanatını kolayca değerlendirebileceği bir geleceğin kurulmasına yardım etmiş olursunuz.

Benim sorduğum soru şu: Bu eser insanların toplumsal haklarını bilmelerine ve talep etmelerine yardımcı olup teşvik ediyor mu? Öncelikle bununla ne demek istediğimi açıklayayım. Bir galeriye gittiğimde, sergilenen eserleri, örneğin emeklilerin çilesini ne kadar bire bir betimle-

diklerine göre değerlendirmem. Toprakları kamulaştırması yönünde hükümete baskı yapmak için resim ve heykelin en uygun araç olmadığı açıktır. Sanatçının üretim sürecindeyken temel meselesinin toplumsal bir dava için adalet arayışı olabileceğini veya olması gerektiğini de öne sürmüyorum.

Kapat Papa'nın mabedinin kapısını
Bütün çocuklar dışarıda kalsın.
Orada, o iskelede uzanmış
Michelangelo.
Tıpkı bir fare kadar sessiz
Oynar eli aşağı yukarı.
Bir ırmak üzerindeki uzun bacaklı sinek gibi
Devinir sessizliğin üstünde aklı.

Yeats bir sanatçının kafasını nelerin meşgul etmesi gerektiğini anlamıştı.

Aslında söylemeye çalıştığım, daha dolaylı ve daha kapsamlı bir şey. Bir sanat eserine tepki verdikten sonra onu orada bırakırken, vicdanımıza daha önce sahip olmadığımız bir şeyi yükleyerek ayrılırız. Bu "bir şey", temsil edilen olayın bizdeki hatırasından daha fazlasına tekabül eder; ayrıca, bu "şey", sanatçının kullandığı ve düzenlediği biçimlerden, renklerden ve uzamlardan aklımızda kalandan da fazlasıdır. Yanımıza alıp götürdüğümüz şey –en derin düzeyde– sanatçının dünyaya bakışına ait bir hatıradır. Bize tanıdık gelen bir hadisenin temsili (burada söz konusu hadise basitçe bir ağaç veya kafa olabilir) sanatçının bakış açısını kendimizinkiyle ilişkilendirme fırsatı sunar. Kullandığı biçimler, dünyaya bakma tarzını ifade etmek için kullandığı araçlardır. Bunun doğru olduğunun kanıtını, bir eserle ilgili hatırladığımız şeyde bulabiliriz: Genellikle eserin konusunu ve biçimsel düzenlemesini unutur, yaşadığımız deneyimi hatırlarız.

Yine de, bir sanatçının dünyaya bakma biçimi, tarzı neden bizim için bir anlam taşımalıdır? Bundan neden haz alıyoruz? Kanaatimce, bu kendi potansiyelimize dair farkındalığımızın artmasını sağlıyor da ondan. Elbette sanatçı olma potansiyelimize ilişkin bir farkındalıktan söz etmiyorum. Ama, dünyaya bakışımız dünyayla nasıl bir ilişkiye girdiğimizin ipuçlarını verir ve her ilişki de bir eyleme işaret eder. Birbirinden çok farklı eylemler söz konusudur. Klasik bir Yunan heykeli potansiyel fiziksel onurumuza dair farkındalığımızı artırırken bir Rembrandt ahlaki

cesaret potansiyelimize, bir Matisse duyusal farkındalık potansiyelimize dair farkındalığımızı artırır. Yine de bu örneklerin her biri, konunun tüm gerçekliğini kapsayamayacak kadar kişisel ve sınırlı kalıyor. Bir eser, bir dereceye kadar, farklı insanlarda farklı potansiyellere dair farkındalığı artırabilir. Önemli olan nokta şudur: Gerçek bir sanat eseri öyle ya da böyle bir gelişme, bir ilerleme ihtimali vaat eder. Eserin bunu başarması için iyimser olması gerekmez; aksine, konusu trajik olabilir. Neticede, vaatte bulunan eserin konusu değil, sanatçının konusunu ele alış biçimidir. Goya'nın bir katliama bakışı, katliamlar olmadan yaşamamız gerektiği fikrini yansıtır.

Eserler çok kabaca iki kategoriye ayrılabilir ve her kategori az önce anlatıldığı gibi farklı bir vaatte bulunur. Gerçekliğe hükmetme vaadinde bulunan bir bakışı kendinde barındıran eserler vardır – Piero, Mantegna, Poussin, Degas. Bunların her biri farklı biçimlerde uzay, zaman ve hareketin anlaşılabilir ve kontrol edilebilir olduğunu öne sürer. Yaşam ancak insanların meydana getirdiği veya izin verdiği kadar kaotiktir. Bir de, farklı bir bakışı, herhangi bir alanda aman aman bir uzmanlık vaadinde bulunmayan, daha ziyade değişim arzusunun tutkusuyla yanıp tutuşan bir bakışı içeren farklı eserler vardır – El Greco, Rembrandt, Watteau, Delacroix, Van Gogh. Bu sanatçılar insanların içinde bulundukları koşullardan –ne olursa olsun– daha fazlası olduğunu ve bu yüzden bu koşulları değiştirebileceklerini öne sürerler. Bu iki kategori belki de Klasik ve Romantik arasındaki o bildik ayrımla bağlantılıdır ama onlardan daha geniştirler çünkü belirli bir tarihsel jargonla ilgilenmezler. (Elbette El Greco'yu Delacroix veya Chopin'le aynı anlamda bir Romantik olarak düşünmek saçmadır.)

Tamam, diyebilirsiniz şimdi, ne demek istediğini anladım: Sanatın kaynağı umuttur – bu daha önce de sık sık dile getirilen bir görüş; peki, bunun toplumsal hakların talep edilmesiyle ne ilgisi var? Bu noktada bir sanat eserinin özgül anlamının değiştiğini unutmamak gerekir – eğer değişmeseydi hiçbir eser zamanının ötesine ulaşamazdı ve hiçbir agnostik bir Bellini eserini takdir edemezdi. Bir sanat eserinin vaat ettiği gelişmenin, ilerlemenin anlamı, ona kimin, ne zaman baktığına göre değişir. Ya da, diyalektik olarak açıklamak gerekirse, herhangi bir zamanda, insanlığın gelişimine ket vuran engellerin ne olduğuna bağlıdır. Poussin'in eserlerindeki ussallık ilk önce mutlak monarşi bağlamında, daha sonra da serbest ticaret ve Whig reformları bağlamında umut verdi; ondan da sonrasında, Léger'nin proleter sosyalizme olan inancını doğrulamaktaydı.

İnsanların dünyanın dört bir yanında eşitlik hakkı talebinde bulunduğu çağ tartışmasız bizim çağımızdır; sanat eserini ancak, insanların toplumsal haklarını talep etmesine katkıda bulunup bulunmadığı ölçütüyle değerlendirdiğimizde anlamlandırabilmemizi kaçınılmaz kılan bizim kendi tarihimizdir. Bunun sanatın değişmez doğasıyla hiçbir ilgisi yoktur – böyle bir şey varsa eğer. Bugün Michelangelo'yu devrimci bir sanatçıya dönüştüren şey son elli yılda yaşanan hayatlardır. Bugün, birçok insana günümüz sanatında kaçınılmaz olarak var olan toplumsal vurguyu reddettiren histeri, kendi dönemlerini inkâr etmelerinden kaynaklanır. Bu kişiler, kendilerinin haklı olacağı bir zamanda yaşamayı arzu ederdi.

İkinci Bölüm

Arazi

Uz
    uzan
uzanacağım toprağa
                toprak
açacak iki kulağını da
ve kolumla
        kolum
onlar arasında
parmaklarım
çalacak
        oynayacak
onun serin kalan
                burnuyla
Tanrı bilir nereden
gelen rüzgârla.

15

Rönesans'ın Berraklığı

HAVA KASVETLİ. Yağmur bastırdı. Hava yağışlı ama şikâyet etmemeliyiz. Hava puslu ve karanlık. Bu cümlelerin her biri aynı günü farklı bakış açılarından yorumluyor: öznel, nesnel, ahlakçı ve görsel. Doğal olarak bütün gerçek ressamlar son yorumun, ve aslında bütün yorumların tasvir edebileceğinden bin kat daha keskin bir görsellikte ve somut olarak görür ve hissederler. Aslında gördükleri ve hissettikleri –normal olarak– herkesle aynıdır. Beylik bir şey söylediğimin farkındayım. Ancak bu o kadar sık unutuluyor ki. Gerçekten de, on altıncı yüzyıldan beri bu her zaman itirazsız olarak kabul edildi mi?

Geçen gün National Gallery'deydim, ağırlıklı olarak Rönesans dönemi Flaman ve İtalyan tablolarına baktım. Bu eserleri kendilerinden sonra gelen bütün eserlerin neredeyse tamamından –özellikle de bizimkilerden– temelden farklı kılan şey nedir? Soru naif gelebilir. Nice toplumsal ve biçemsel tarihçi, ekonomist, kimyager ve psikolog hayatını tekil sanatçılar, dönemler ve kültürler arasındaki bu ve birçok diğer farkı tanımlamak ve açıklamakla geçirmiştir. Bu tür araştırmalara paha biçilemez. Ama konunun karmaşıklığı iki basit ve çok bariz olguyu gözden kaçırmamıza neden oluyor. Bir kere, bize en keskin dersleri verecek olan yabancı kültürler değil kendi kültürümüzdür; yani on üçüncü yüzyılda İtalya'da başlayan bireyci hümanizm kültürü. İkinci olgu ise şudur: Bu kültürün başlamasından iki buçuk asır sonra kültürde, en azından resimde, temel bir kırılma meydana geldi. On altıncı yüzyıldan itibaren sanatçılar psikolojik olarak daha derinlikli (Rembrandt), daha başarılı bir şekilde iddialı (Rubens), daha kışkırtıcıydı (Claude) ama aynı zamanda her türlü özentiliği dışarda bırakan bir rahatlık ve görsel doğrudanlığı kaybettiler; Berenson'un "dokunsal değerler" diye tanımladığı şeyi kaybettiler. 1600'den sonra büyük sanatçılar yalnızlık dürtüsünün zorlama-

sıyla resmin kapsamını esnetip genişlettiler ve sınırlarını yıktılar. Watteau sınırları aşıp müziğe yöneldi, Goya sahneye, Picasso ise pandomime. Chardin, Corot, Cézanne gibi az sayıda sanatçı en katı sınırlamaları kabul etti. Oysa 1550'den önce bunu bütün sanatçılar kabul ediyordu. Bu farkın en önemli sonuçlarından biri şu oldu: Daha geç dönemin büyük atılımlarında ancak dahiler zafer elde edebilirdi; oysa daha önce en küçük yetenek bile olağanüstü zevk verebiliyordu.

Yeni bir Ön-Raffaellocu hareketin savunuculuğunu yapmıyorum; ne de son üç buçuk yüzyılın sanatına ilişkin –en geniş insani anlamda– niteliksel bir yargıda bulunuyorum. Ama bugün, birçok sanatçının kendilerine özgü yollarını bulmayı başarma umuduyla kendilerini beyhude yere –teknik veya öznel deneyim bağlamında– resmin sınırlarının dışına atmaya çalıştığı, resmin meşru alanının artık zorlukla tanımlanabildiği bir zamanda, kültürümüzün en büyük ressamlarından bazılarının içinde kalmaktan memnun oldukları sınırlamaları incelemenin faydalı olacağına inanıyorum.

İnsan Rönesans galerilerini ziyaret ettiğinde, birdenbire tüm diğer galerilerde adeta miyopluktan kaynaklanan bir görüntü bulanıklığı çekmiş olduğunu fark eder. Bunun sebebi ne birçok resmin özenle temizlenmiş olması, ne de *chiaroscuro*'nun (ışık-gölgenin) daha sonra ortaya çıkan bir teknik olmasıdır. Sebep, her Flaman ve İtalyan Rönesans sanatçısının, vermek istediği duygu ve fikirleri ifade edecek olanın resmetme tarzı değil, öznenin kendisi olduğuna inanmasıydı. Bu çok küçük gibi gözükse de önemli bir ayrımdır. Bonaventura gibi oldukça yapmacıklı bir ressam bile bizi Meryem Ana olarak resmettiği her kadının aslında iki misli hassas, çift eklemli parmakları olduğuna inandırır. Ama bir Goya portresi bizi ressamın modelinin anatomisinden önce, Goya'nın içgörüsüne ikna eder; Goya'nın yorumunun ikna edici olduğunu kabul ettiğimiz için konusuna ikna oluruz. Rönesans eserlerinin karşısında bunun tam tersi yaşanır. Michelangelo sonrası dönemde, sanatçı kendisini takip etmemize izin verir; öncesinde, bizi yaptığı imgeye yönlendirir. Rönesans dönemi sanatının berraklığını, görsel açıklığını, dokunsal değerlerini tanımlayan fark budur: resmin bir başlangıç noktası olmasıyla varış noktası olması arasındaki fark. Rönesans ressamı kendini tek bir kaygıyla, kendi gösterdiği şeyin ne olduğuyla değil, izleyicinin ne görebileceğiyle sınırlamıştır. Tiziano'nun 1538 tarihli *Urbinolu Venüs*'ü ile otuz yıl sonra yaptığı, anlaşılması zor *Nympha ve Çoban*'ını karşılaştırın.

Bu yaklaşımın bazı önemli sonuçları oldu. Her türlü gerçek natüralizm (doğalcılık) girişimini engelledi, çünkü natüralizmin tek cazibesi

resmin "tıpkı gerçeği gibi" olduğu çıkarımıdır: Aslında, elbette tıpkı gerçeği gibi değildir çünkü resim statik bir imgedir. Sonra, tüm öznel telkin edilebilirliği önledi bu yaklaşım. Sanatçıyı, çok uzun süredir yapılageldiği gibi, konusunun sadece tek bir yönüne yoğunlaşıp diğerlerini çıkarsamayla yapmak yerine, her görsel özelliğiyle –renk, ışık, kütle, çizgi, hareket, yapı– bilgisinin yettiğince aynı anda uğraşmak zorunda bıraktı. Gerçekçilikle süslemeyi, gözlemle biçimselciliği kendinden sonraki tüm sanatçılardan daha fazla birleştirebilmesini sağladı. Bunların birbirleriyle uyuşmadığı görüşünün tek dayanağı, çıkarımlarının farklı olduğuna dair günümüze ait bir varsayımdır; bugüne dek *icat edilmiş* en güzel hareketli mimari olan bezemeli yüzey veya kıvrımlı kumaş, gerçekçi bir anatomik çözümlemeyle, tıpkı Shakespeare'de saraylı aşkla fiziksel aşkın birleştiği doğallıkla birleşebilir.

Ancak her şeyden önemlisi, Rönesans sanatçısının tutumu onun dünyanın en ifade yüklü görsel formu olan insan bedenini azami ölçüde kullanmasını sağladı. Daha sonra nü bir fikir halini aldı – Arkadya veya Bohemya. Ama Rönesans döneminde her gözkapağı, meme, bilek, bebek ayağı, burun deliği gerçeğin çifte kutsanışıydı: insan bedeninin mucizevi yapısı gerçeğinin ve ancak bu bedenin duyuları aracılığıyla bizim dışımızdaki gözle görünür elle tutulur dünyanın kavranabileceği gerçeğinin.

Müphemlikten bu uzaklık Rönesans'tır ve ondaki duyusallığın ve asaletin muazzam birleşimi, yapay olarak yaratılamayacak bir güvenden kaynaklanır. Ancak nihayet yeniden kendine güvenen bir toplum olduğumuzda, belki o zaman bu toplumun sanatı on dokuzuncu yüzyılın herhangi bir ahlaki veya siyasi sanatsal teorisinden çok Rönesans'a yakın olabilir. O zamana kadar, Berenson'un da sık sık ve bilgece ifade ettiği gibi, Avrupa sanatının canlılığının "nesnelerin bedensel anlamlarının" gözlemlenmesinin sonucu olan "dokunsal değerleri ve hareketi"nde yattığını hatırlamak faydalı olacaktır.

16

Delft Manzarası

O şehirde,
suyun karşı yakasındaki,
görülmedik bir şey kalmamış
ve tuğlaları serçeler kadar aziz olan,
bir limanda tekrar tekrar okunan
evden gelmiş bir mektuba benzeyen
o şehirde,
çinili kütüphanesi ve
borç içinde ölen
Johannes Vermeer'in hatırladığı adresleriyle
o şehirde,
ölüler de sayıldığı ve
bakışları her yeri doldurduğu için
hiç boş oda olmayan,
gökyüzünün bir doğum haberi almayı
beklediği
suyun öte yanındaki o şehirde,
terk edip gidenlerin gözlerinden
yaş olup akan o şehirde,
orada,
sabah çalan iki çan sesinin arasındaki boşlukta,
meydanda balık satılan saatlerde,
ve duvarlardaki haritaların
denizlerin derinliğini gösterdiği
o şehirde,
senin gelişine hazırlanıyorum.

17

Romantiklerin İkilemi

ROMANTİZM TERİMİ son dönemlerde 1770-1860 yılları arasında Avrupa'da üretilen neredeyse tüm sanat eserlerini kapsayacak şekilde kullanılır oldu. Ingres ve Gainsborough, David ve Turner, Puşkin ve Stendhal. On dokuzuncu yüzyılda Romantizm ile Klasisizm arasında yaşanan kıran kırana mücadele olduğu gibi kabul edilmek yerine, iki ekol arasındaki farklılıkların, her ikisinin de kendi dönemlerindeki diğer sanatlarla ortak olan yanlarından daha önemsiz olduğu ileri sürülüyor.

Neydi bu ortak unsur? Şiddetli gerginlik ve ayaklanmalarla dolu bir yüzyılı alıp da bu dönemin sanatının tamamını kapsayacak genel bir tanımlama yapmaya kalkışmak, böyle bir dönemin öz niteliğini inkâr etmek demektir. Bir devrimin sonucunu anlayabilmek için onu kendi özel koşullarıyla değerlendirmek gerekir. Devrim hakkında genelleme yapmaktan daha az devrimci bir şey yoktur. Ne var ki, aptalca bir soru genellikle aptalca yanıtlar alır. Bazıları Romantik sanatı ele aldığı konu üzerinden tanımlamaya çalışıyor. Ama o zaman Piero di Cosimo da, George Morland gibi Romantik dönem sanatçısı mı sayılacak? Diğerleri Romantizmin sanatın tümünde bulunan akla uymaz bir güç olduğunu, kimi zaman düzen ve akıl gibi karşıt güçler karşısında diğer zamanlardan daha baskın çıktığını söylüyor. İyi de, o zaman Gotik sanat eserlerinin büyük bir bölümü Romantik sayılmaz mı! Bir diğeri ise tüm bunların sebebinin olsa olsa İngiltere'nin havası olduğunu ileri sürüyor.

Hayır. Eğer ille de bir cevap vermek gerekirse –ve dediğim gibi, hiçbir cevap bize tam bir açıklama sağlamayacak– tarihsel bağlamda cevap verilmeli. Söz konusu dönem iki devrimin, Fransız ve Rus devrimlerinin geliştiği anlar arasındaki döneme denk düşüyor. Rousseau *Toplum Sözleşmesi*'ni 1762 yılında, Marx *Kapital*'i 1867'de yayımladı. Bu iki olgudan daha açıklayıcı hiçbir şey olamaz. Romantizm, bozulmaya mahkûm bir vaadin etkisiyle yola çıkmış bir devrimci hareketti: felsefesini doğal

insan kavramından türeten devrimlerin zafer kazanacağı vaadi. Romantizm, Özgürlük tanrıçasını yaratan, sonra da eline bayrak tutuşturup peşine takıldıklarında onun kendilerini bir pusuya, hakikatin pususuna düşürdüğünü fark edenlerin açmazını tam olarak temsil ediyor ve eyleme döküyordu. İşte Romantizmin iki veçhesini açıklayan bu çıkmazdır: araştırmacı maceraperestlik ile hastalıklı bir rahatına düşkünlük. Saf Romantikler için dünyanın en romantik olmayan iki şeyinden ilki hayatı olduğu gibi kabullenmek, ikincisi de onu değiştirmeyi başarmaktı.

Görsel sanatlarda bu iki veçhe kendini bir yandan yeni boyutların algılanması olarak ortaya koyarken, öte yandan bunaltıcı bir klostrofobi olarak gösteriyor. Bir yanda Constable'ın göremediğimiz bir kara parçasıyla suyun oluşturduğu bulutları var, öte yanda tabutunda canlı canlı yakılan bir adamın resmedildiği tipik bir Romantik tablo. Bir yanda akıl hastanesindeki hastaları sakince ve tüm açıklığıyla izleyen Géricault var, öte yanda Akdeniz'in tepelerini ve gökyüzünü boyadıkları efsanevi maviyle, resmettikleri sahnenin adeta porselen tabak gibi tuz buz olabileceği duygusu yaratan Alman Romantik ressamları. Hayvanları bilimsel bir bakış açısıyla karşılaştıran ve kaplanın gözlerinin içine bakan Stubbs da var, Gordale Scar'ı* çağların adeta yalnızca kendisi için yardığı bir kayaya indirgeyen James Ward da. Dünya üzerindeki güçlerin büyüklükleri ve kudretlerine dair yeni bir farkındalık var – *Doğa* kelimesine yepyeni bir anlam yükleyen bir farkındalık. Bir de insanların keşfetmekte oldukları şeyin azameti karşısında kendilerini korumak için yarattığı yeni batıl inançların yol açtığı nefessizlik var: en çok da, yürekte hissedilen bir duygunun bir anlamda göklerde kopan fırtınaya benzediği inancı.

Doğal olarak, Romantik dönem sanatının odakları zamana ve mekâna göre farklılık gösterdi. İngiltere'de tetikleyici olan Sanayi Devrimi ve onun manzaraya kattığı (gerçek ve mecazi anlamlarıyla) yeni ışıktı. Fransa'da asıl uyaran Napolyon'un tesis ettiği yeni askeri kahramanlık tarzıydı; Almanya'daki ise giderek artan ulusal kimlik oluşturma dürtüsüydü. Doğal olarak, sözünü ettiğim siyasi açmaz da sık sık dolaylı biçimlerde baş gösterdi. Romantik dönem sanatçıları, hayatın daha "basit" ve daha "doğal" sanıldığı geçmişin edebi çığırından, örneğin Çartizmden etkilendiklerinden çok daha fazla etkilendiler. Newtoncu bilim de Romantizm için anlam ifade ediyordu. Romantikler bilim sayesinde düşüncenin dinden özgürleştiğini kabul ettiler ama aynı zamanda, bilimin

* İngiltere'de Yorkshire'ın Settle bölgesi yakınındaki kalker falezlerin adı. –*ç.n.*

kapalı mekanik sistemine, uygulamada ekonomik sistemin dehşeti üzerinden kendini gösteren acımasızlığına sezgisel bir biçimde karşı çıkıyorlardı. Durumun son derece karmaşık olduğu aşikâr. Romantiklerin açmazından etkilenmeyen çağın kimi sanatçıları, Romantik üsluptan ödünç aldıkları şeyler olsa da, Romantik olarak sınıflandırılmamalıdır: örneğin Goya ve Daumier.

Bütün karmaşıklığına rağmen, Romantizmi tarihsel açıdan tanımlamak akla uygun gelebilecek tek tanım. 1860'tan sonra, üstesinden gelecek bilgi ve deneyime sahip olunduğu için söz konusu açmazın gerçekliğini kaybettiği dönemde Romantizmin yozlaşarak köhnemiş bir estetizme dönüşmesi de bunu doğruluyor. Delacroix'nın, Romantizmin zirvesini temsil eden *Scio Katliamı* tablosu da bunu doğrulayan en çarpıcı örnektir.

Bu resmin altbaşlığı *Ölümü veya Esareti Bekleyen Yunanlı Bir Aile*'dir. Başyapıt kabul edilen resimde olağanüstü boyanmış bölümler vardır. Yaptığı politik jest önemli ve hiç şüphesiz samimiydi; ama bir jestten başka bir şey değildi. Resimde ne ölüm ne de esarete ilişkin hakiki bir yaratıcı anlayış bulunur. Resim şehvani bir maskaralıktır. Ata bağlanmış kadın baştan çıkarıcı bir cinsel sunumdur, kolunu sarmalayan ip kadınla oynaşan egzotik bir yılan gibidir. Ortadaki çift bir haremde de uzanmış olabilirdi. Gerçekten de resimdeki tüm figürler (belki yaşlı kadın hariç) egzotiktir. Ait oldukları yer sanatsal düşler ve edebi efsanelerdir ve gerçek bir bağlama yerleştirilmelerinin tek sebebi, tarihsel bir trajedide de yer alarak daha da "soylulaşmalarıdır".

Delacroix Yunanistan'dan yeni dönmüş bir gezginle yaptığı konuşmayı aktarırken şöyle yazıyor: Bu adam bir seferinde, "bir kale burcunda beliren bir Türk'ün başından o kadar etkilenmiş ki, bir askerin ona ateş etmesini engellemiş". Başka bir yerde, Delacroix, Antoine-Jean Gros'un bir resminden hayranlıkla söz ederek şunu söyler: "Kılıcın düşmanın gırtlağına saplanırken nasıl da parladığını görebiliyorsun." İşte Romantikler savaşla ilgili böyle düşünüyordu: Savaş adeta bir film gibi başlatıp bitirebileceğin bir şeydi. Bu samimi ama tehlikeli derecede seçkinci bir bakış açısıydı. Açmaz, işte burada, ayrıcalık ile gerçeklik arasında yatıyordu.

18

Viktorya Dönemi Vicdanı

Umut[1] kimsesiz bir çocuk gibi oturuyor dünyanın üzerinde. Bu resim *Kapıda Kalmış Aşk** ve *Baloncuklar*** kadar popülerdi. Çocukluğun geçiciliği, aşkın imkânsızlığı, umudun ele gelmezliği – Viktoryenleri güven ve huzur içinde tutan temalardı bunlar. Suçluluk duygularının mahiyeti karmaşık olabilir ama imanlarındaki tereddüt tüm resimlerinde apaçık ortada – edebiyatlarında olduğundan daha fazla. Watts da Viktorya dönemi resmini simgeliyordu.

Yaptığı neredeyse her şeyde idealleri ile onları somutlaştırmayı seçtiği konular arasında tehditkâr bir uçurum vardır. Hiçbir şey olduğu gibi alınmaz. Dilek düşüncenin Viktoryen babasıydı. Belli bakımlardan Watts'a benzeyen Tennyson kör bir adam gibi resmedilmişti: Görmeyen gözleri gönül gözünün nişanesiydi. Watts'un evlendiği on altı yaşındaki Ellen Terry kokusuz bir çiçektir.***

Watts'un azabını çektiği tereddüt ve kaygının nedenini tam olarak tespit etmek mümkün değil. Toplum nezdinde vicdanı rahat değildi; eserlerinde topluma yönelik doğrudan itirazlar olsa da, korkuları son derece kişiseldi. Ölüm saplantısını yansıtan çok sayıda Kabil resmi yapmıştır. Bunlara dair sözlerinde iç çatışmasının her iki yönü de ortaya çıkıyor: "Başkalarının zararına ya da başkalarına kayıtsız kalarak zenginliğe tamah edilmesinde, içinde yaşanmaz evler inşa edilmesinde, vicdansızca derelerin kirletilmesinde Kabil'in parmağı var." Ama aynı zamanda çaresizce kendini Kabil'le özdeşleştirerek şöyle yazıyordu:

* Anna Lea Merritt, *Love Locked Out*, 1890. *–ç.n.*

** John Everett Millais, *Bubbles*, 1886. *–ç.n.*

*** G. F. Watts, *Choosing (Ellen Terry)*, 1864. *–ç.n.*

1. George Frederic Watts (1817-1904) ve yardımcılarının 1886 tarihli alegorik bir resmi, bugün Tate Koleksiyonu'nda.

"Mevcudiyetinden bihaber olan yalnızca türdeşleri değildi, tüm canlı doğa onu dışlamıştı: Hiçbir kuş, hiçbir canlı onun varlığını kabul etmiyordu."

Daima kısmen bastırılmış olan bu iç çatışmalar bir sanatçı olarak yeteneklerini onulmaz biçimde etkilemişti. Artık çizim yapmak gelmiyordu elinden. Seçtiği konu bir şeyi temsil etsin istiyordu ama biçimle uygunluğuna dair tereddüde düşüyordu. Ona göre sanatın amacı, "doğadaki büyük bir hakikate dair bir izlenim vermek olmalıdır, bu da ifadeyi aşan bir şey olmalı ki sonunda belirsiz kalsın. Sonlunun ardında karaltı gibi duran sonsuz." Bu karaltı öyle büyümüştü ki kaşın ufacık oynaması ya kafatasının biçimini bozuyor ya da kafatasını görmesini büsbütün engelliyordu: Gözlerdeki kaygı göz yuvalarını bulanıklaştırıyordu. *Kardinal Manning* (1882) portresinde olduğu gibi, muazzam duygu yoğunluğu da vakidir. Ama insan merak ediyor: Bir adamı öyle görmek gerçekten mümkün müydü? Asla: Kendisi aslen öyle miydi?

Bazı küçük çizimleri nispeten başarılıdır ama az buçuk yetenekli her sanatçı ömründe birkaç iyi eskiz üretir zaten. Bu sert yargı değişen görsel zevkle ilgili değildir – Watts'u Millet'yle karşılaştırmak yeterli. Watts'un çizimlerinin zayıflığının doğru dürüst bir eğitimi olmamasından kaynaklandığı, bunu da Tiziano renklerine vâkıf olmasıyla telafi ettiği öne sürülebilir. Ama renk kullanımı da aynı hatadan mustariptir. Ruskin şöyle yazmıştı ona: "Renkleri karıştırmaya fazla bağlısın, ele almayaysa çok az." Rengi ele almak –her iki anlamıyla– rengi kavramaktır. Watts kendini renklere bu denli adayamamış olabilir. Renkleri güçlüdür ama ele gelmez, çünkü hiçbir zaman biçimlere *ait* değildir. İlk dönemlerinde yaptığı on sekizinci yüzyıl benzeri portrelerinde, renk pembe yanaklara ruj gibi sıvanmıştır. Daha sonraki alegorik eserlerindeyse, renk kalın vitray gibidir, ardında kalan konuyu ancak belli belirsiz görürüz. Heykelleri için de aynısı geçerlidir. Hiçbir zaman konuyu organik bir bütün olarak kabul edememiştir. *Clytie* (1868) büstünde kaslar için bir erkeği, yüz için bir kadını model almıştır. Başka sebeplerin yanı sıra parçalar arasındaki bu ayrılıktır meme uçlarının abes kaçmasına ve göze batmasına neden olan – Watts, Gladstone'a fikrini sorduğunda ne gördü ve ne söyledi acaba.

Viktorya dönemindeki her sanat eserinde olduğu gibi, Watts'un iç çatışmalarını en bariz biçimde ifşa eden eserindeki cinsel unsurdur. Swinburne onun bir resmindeki "aşkın iffeti"nden söz ediyordu, eserlerindeki tensel çelişkileri farkında olmadan da olsa veciz bir şekilde özetliyordu. Watts'un figürlerini saran örtülerin kıvrımlarının karmaşıklığı

inanılmaz zorlama ve aşırı işlenmiştir, çünkü aslında olduğundan çok daha fazla şey sakladıklarına inanılıyordu. *Şafak* dağların üzerinde günün ağarmasını izlerken üzerindeki örtü kayıp düşmek üzeredir. Ama düştüğünde de bedenini değil her şeyi yutan asla-bakılmaması-gereken güneşi ifşa edecektir.

Watts çok çalışmış, lüks içinde yaşamış, toplum tarafından takdir görmüş ve sırtı sıvazlanmıştı ama gece ışığının tavandaki yansımasına baktığında evrenin kökenine dair resmi *Sistemler Ekicisi*'nin* fikri doğmuştu aklında. Bu resim üzerinde nasıl çalıştığını anlatırken Tanrı'yı çizmesi istenen bir çocuğa benzetmiştir kendini: "Kâğıdını yumuşak bir yüzeye koyup kalemini merkeze saplıyor, büyük bir boşluk açıyor." Watts tipik bir Viktoryendi ama bizim devrimimize genelde düşündüğümüzden daha yakındı. *Bekçi, Geceden Ne Haber?*** diye sormuştu. Bu soruya Rimbaud cevap verecekti. Watts sanatçı olarak başarısız oldu, ne var ki başarısızlığı birçok çağdaşımızdan daha anlamlı: Onlar boşluk olduğuna inandıkları şeyden daha bile hızlı kaçıyor, ama yalnızca farklı bir yöne.

* G. F. Watts, *The Sower of the Systems*, 1902. –*ç.n.*

** G. F. Watts, *Watchman, What of the Night?*, 1881. –*ç.n.*

19

Kübizm Ânı

BU DENEMEYİ Barbara Niven'e adamak istiyorum, yaklaşık yirmi yıl önce Gray's Inn Road'daki ABC çayevinde vesile olmuştu bu denemeye.

Kimi insanlar tepeler gibidir
    Yükselirler insanlar arasında
Ve görürler uzaktan bütün geleceği
    Hem de şimdiden daha iyi
Geçmişten daha berrak

Apollinaire

Picasso'yla o yıllarda birbirimize
söylediğimiz şeyler bir daha asla söylenemeyecek,
söylense bile
artık kimse anlayamayacak.
Dağ tırmanışında iple birbirimize bağlanmış
gibiydik.

Georges Braque

Mutlu anlar vardır
ama mutlu dönemler yoktur tarihte.

Arnold Hauser

Sanat eseri bu yüzden
bir kesintidir oluşta
kendi içinde donmuş bir amaç değil.

El Lissitzky

En aşırı Kübist resimler yapılalı elli yıldan fazla geçtiğine inanmakta zorlanıyorum. Bugün neden böyle resimler yapılmıyor diye sormuyorum kendime. Onların iyimserliği ve devrimciliğiyle boy ölçüşmek zor. Belki de bu resimler o zamanlar nasıl yapıldı diye şaşkınlık içindeyim. Daha doğrusu, henüz yapılacak olmaları bana daha muhtemel geliyor.

İşleri gereksiz yere karıştırıyor muyum yoksa? Şöyle deyip geçsem daha iyi olmaz mı: Az sayıdaki büyük Kübist eser 1907 ila 1914 arasında yapıldı. Belki bir de şunu ekleyip bir nüans katsam iyi olur: Sonrasında Juan Gris'in yaptığı birkaç tane daha vardı.

Peki ya günlük hayatta etrafımız Kübizmin görünür etkileriyle doluyken Kübizm daha gerçekleşmedi demek de neyin nesi oluyor? Başta Kübizm örneği olmadan bütün modern tasarımların, mimarilerin, şehir planlamalarının akla bile gelmesi mümkün değildi.

Yine de ben bu eserlerin huzurunda ne hissettiğim konusunda ısrar etmek zorundayım: Eserlerin ve benim, ben onlara bakarken zamanın bir bölgesinde yakalanıp hareketsiz bırakıldığımızı, ta 1907'de başlamış bir yolculuğa devam edebilmek için kurtarılmayı beklediğimizi hissediyorum.

Kübizm çok hızlı evrimleşmiş bir resim üslubuydu, ki çeşitli aşamalarının sınırları gayet belirgin biçimde tanımlanabilir.[1] Öte yandan Kübist şairler, Kübist heykelciler, daha sonra da Kübist denen tasarımcılar ve mimarlar da vardı. Kübizmin belli başlı özgün stilistik özellikleri başka akımların öncü eserlerinde de bulunabilir: Süprematizm, Konstrüktivizm, Fütürizm, Vortisizm, De Stijl hareketi.

Böylelikle şu soru ortaya çıkıyor: Kübizmin bir üslup olarak tanımlanması uygun mudur? Pek mümkün görünmüyor. Belli bir ilkeler bütünü olarak tanımlamak da yetmez. Hiçbir zaman bir Kübist manifesto olmadı. Picasso'nun, Léger'nin ya da Juan Gris'in görüşleri ve bakışları açıkça birbirinden epey farklıydı, resimlerinin ortak özellikler taşıdığı birkaç yıl zarfında bile böyleydi bu. Şimdilerde çoğunlukla Kübist kabul edilen eserlerin Kübizm kategorisinde olması yeterli değil mi? Satıcılar, koleksiyoncular, sanat tarihçisi diye geçinen katalogçular için yeterli. Ama kanımca ne sizin için ne benim için yeterli.

Üslup kategorisiyle tatmin olanlar bile Kübizmin sanat tarihinde devrimci bir dönüşüm teşkil ettiğini söyler âdet olduğu üzere. Daha sonra bu dönüşümü ayrıntılarıyla tahlil edeceğiz. Rönesans'tan beri sürege-

1. John Golding, *Cubism*, Londra: Faber & Faber, 1959.

len resim anlayışı altüst olmuştu. Sanatın doğaya ayna tutması fikri nostaljik bir şey haline gelmişti: Sanat artık gerçeği yorumlama değil eksiltme aracıydı.

Devrim sözcüğü sezonun yenilikleri için bir etiket yerine ciddiyetle kullanıldığında bir süreci ima eder. Hiçbir devrim kişisel özgünlüğün neticesi değildir. Böyle bir özgünlük olsa olsa deliliğe çıkar. Delilik de benliğe hapsolmuş devrimci özgürlüktür.

Kübizm öncülerinin dehasıyla açıklanamaz. Nitekim birçoğunun Kübizmi bıraktıktan sonra derinliğini kaybetmiş sanatçılar haline gelmesi de bunun altını çizer. Braque ve Picasso bile Kübist dönemlerindeki eserlerinin ötesine geçememiştir asla; üstelik sonraki eserlerinin büyük kısmı öncekilerin aşağısında kalmıştır.

Kübizmin ve baş aktörlerinin resim alanındaki hikâyesi defalarca anlatılmıştır. Baş aktörlerin kendileri ise, hem o sırada hem de sonra, yaptıkları şeyin anlamını açıklamakta epey zorlanmıştır.

Kübistlere göre Kübizm kendiliğinden ortaya çıkmıştı. Bizim içinse tarihin bir parçası. Ama tuhaftır ki bitmemiş bir parçası. Kübizm stilistik bir kategori olarak değil, belli sayıda insanın deneyimlediği bir an olarak görülmelidir (her ne kadar bu an altı-yedi yıl sürmüş olsa da).

Geleceğin vaatlerinin şimdiki zamandan daha somut olduğu bir andır bu. Moskova'da 1917'yi izleyen birkaç yıldaki *avangard* sanatçılar dışında, Kübistlerin özgüveniyle hiçbir sanatçı grubu boy ölçüşememiştir.

Kübistlerin dostu ve eserlerinin satıcısı olan D. H. Kahnweiler şöyle yazmıştır: "1907'den 1914'e kadar geçen o kritik yılları ressam dostlarımla geçirdim ... o zamanlar görsel sanatlarda vuku bulan şey ancak yeni bir çağın doğduğu akılda tutulduğu takdirde anlaşılacaktır, ki bu çağda insan (aslında tüm insanlık) tarihte bilinen en köklü dönüşümü geçiriyordu."[2]

Bu dönüşümün mahiyeti neydi peki? Başka bir yerde (*Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*'nda) Kübizm ile o dönemin ekonomik, teknolojik ve bilimsel gelişmeleri arasındaki ilişkiyi anahatlarıyla ele almıştım. Şimdi bunları burada tekrar etmemin pek bir anlamı yok, bunun yerine bir adım daha ileri gidip bu gelişme ve rastlaşmaların felsefi anlamını açmak istiyorum.

Her yere halka halka bağlanan dünya çapında bir emperyalizme karşılık sosyalist enternasyonel; modern fiziğin, fizyolojinin ve sosyolojinin kuruluşu; artan elektrik kullanımı, radyonun ve sinemanın icadı; seri

2. D. H. Kahnweiler, *Cubism*, Paris: Editions Braun, 1950.

üretimin başlangıcı; genel dağıtımlı gazetelerin basılması; çelik ve alüminyumun erişilebilirliğiyle gelen yeni yapısal imkânlar; kimya sanayinin hızlı gelişimi ve sentetik malzemelerin üretimi; motorlu aracın ve uçağın ortaya çıkışı: Bütün bunlar ne anlama geliyordu?

Öyle geniş bir soru ki insanın moralini bozuyor. Fakat böyle bir sorunun belki uygun düştüğü nadir tarihsel anlar da yok değil. Bunlar kesişim anlarıdır, çok sayıda gelişme niteliksel olarak benzer bir dönüşüm döneminde önce buluşur, sonra da çatallanarak yeni koşullara ayrışır. Böyle bir ânı yaşayanların çok azı niteliksel dönüşümün manasını tam olarak kavrayabilir ama herkes zamanın değiştiğinin farkındadır: Gelecek artık bir devamlılık sunmak yerine onlara doğru ilerliyor gibidir.

1900'den 1914'e Avrupa'da muhakkak böyle bir durum söz konusuydu. Ne var ki şunu da akılda tutmak lazım: Vakayı incelerken pek çok insanın dönüşüme dair kendi farkındalığına tepkisi genelde dönüşümü yok sayma yönünde olur.

Kübist hareketin örnek teşkil eden en büyük şairi Apollinaire "Tepeler" şiirinde tekrar tekrar geleceğe değinir:

> Gençliğimin düştüğü yerde
> Görürsün geleceğin alazlandığını
> Bil ki bugün konuşuyorum
> Dünya âleme ilan etmek için
> Nihayet kehanet sanatının doğduğunu.

Avrupa'da yirminci yüzyılın başında kesişen gelişmeler zaman ve mekânın anlamını değiştirdi. Bazıları insanlıkdışı, bazıları vaat dolu olsa da hepsi anlık olandan, yokluk ile varlık arasındaki katı ayrımdan bir özgürleşme sunuyordu. Faraday'in –geleneksel terimlerle– "uzaktan etki" olarak tanımlanan problemle boğuşurken öne sürdüğü alan kavramı adı konmadan her türden planlama ve hesaplama, hatta pek çok hissiyat türüne dahil oluyordu artık. İnsan gücü ve bilgisi zaman ve uzaya yayıldıkça yayılıyordu, heyecan vericiydi bu. İlk kez bir bütün olarak dünya soyutlama olmaktan çıkıp *gerçekleştirilebilir* olmuştu.

Apollinaire en büyük Kübist şairse, Blaise Cendrars da ilk Kübist şairdi. "New York'ta Paskalya" (1912) şiiri Apollinaire'i derinden etkilemiş, gelenekten ne denli köklü kopulabileceğini göstermişti ona. Cendrars'ın o dönemdeki üç büyük şiiri de seyahatle ilgiliydi – ama yeni bir anlamda, küresel çapta *gerçekleştirilebilir* seyahat. "Panama ya da Yedi Amcamın Maceraları"nda şöyle yazar:

Şiir bugün başlıyor
Boynumda samanyolu
Gözlerimde iki yarı küre
Son sürat
Arıza yok artık
Zaman olsaydı üç beş kuruş biriktirmeye
uçardım hava gösterisinde
ayırttım koltuğumu
Manş Tüneli'nden geçen ilk trende
İlk pilot benim Atlantik'i geçen
monokok 900 milyon

900 milyon muhtemelen dünyanın o zamanki tahmini nüfusunu belirtiyor.

Bu değişimin sonuçlarının felsefi erimini ve neden niteliksel olarak ifade edilebileceğini görmek önemli. Sırf daha süratli ulaşım, daha hızlı mesaj, daha karmaşık bilimsel söz dağarcığı, daha hızlı sermaye birikimi, daha geniş pazar ve uluslararası örgütlenme filan meselesi değil. Dünyanın sekülerleşmesi sonunda tamamlanmıştı. Tanrı'nın varlığına karşı argümanlar pek bir kazanım sağlamamıştır. Ne var ki insan artık *kendini* anlık olanın ötesine sınırsızca açabilmektedir: Tanrı'nın var olduğu varsayılan uzay ve zamandaki alanı ele geçirmiştir insan.

Apollinaire'in doğrudan Cendrars'ın etkisinde yazdığı "Bölge" şiirinde şu dizeler yer alır:

Gözbebeği gözün İsası
Yaptığını bilen yüzyılların yirminci gözbebeği
Kuş oldu bu yüzyıl da göğe çıktı İsa gibi
Şeytanlar ona bakmaya baş kaldırıp uçurumlarda
Büyücü Simon'a öykünüyor diyorlar tıpkı Yuda'da
Bağrışıyorlar uçmasını biliyor adı uçurucu zaten
Melekler güzel uçucunun yöresinde dönerekten
İkaros Hanok İlyas Tuvanalı Apollonios ki onlar
Dalga dalga ilk uçağı dört bir yandan sarmışlar
Arada açılıyorlar maksatları Kutsal Evharistiya'ya
yol vermek
Bu rahiplerle yükseliyor ilelebet kutsal ekmek*

* *İki Dünya İki Şair: L. Hughes ve G. Apollinaire'den Çeviriler*, çev. Necati Cumalı, Cumhuriyet Kitapları, 2009, s. 66-67; çeviri küçük değişikliklerle alıntılandı. *–ç.n.*

İkinci sonuç benliğin sekülerleşmiş dünyayla ilişkisiyle ilgiliydi. Parça ile bütün arasında artık özsel bir süreksizlik yoktu. Görünmez ve çoklu olan artık birey ile dünya arasına girmiyordu. Dünyaya *konulmuş* olduğumuz üzerinden düşünmek giderek daha zor hale geliyordu. İnsan dünyanın ayrılmaz bir parçasıydı. Modern bilincin temelinde yer eden yepyeni bir anlamda insan devraldığı dünyanın *ta kendisiydi.*

Yine Apollinaire "Bağbozumu Ayı"nda bunu şöyle ifade ediyor:

> O gün bugündür bilirim ne kadar lezizdir evren
> Sarhoşum, içmişim tüm evreni

Din ve ahlaktan ileri gelen önceki tüm manevi sorunlar artık insanın dünyanın mevcut haline, kendi mevcut haline karşı seçtiği tavırda yoğunlaşacaktır giderek.

Artık ancak dünyaya karşı kendi bilincinde ölçebilir endamını. Dünyanın güçlenmesi veya güçten düşmesi karşısındaki tavrına göre güçlenir ya da güçten düşer. Dünyadan ayrı olan benliği, küresel bağlamdan –mevcut tüm toplumsal bağlamlar toplamından– kopan benliği biyolojik bir rastlantıdan ibarettir. Dünyanın sekülerleşmesi tarihte eşi benzeri görülmedik bir bedel de ister, bir seçim ayrıcalığı da sunar.

Apollinaire, "Savaşın Mucizesi":

> Her yerdeyim yahut her yerde olmaya başladım
> Ben başlattım gelecek yüzyılların bu şeyini

Bir değil birden çok insan bunu söylediği, hissettiği ya da hissetmeye heves ettiği anda –bu mefhumun ve hissin milyonlarca hayatı etkileyen sayısız maddi gelişmenin sonucu olduğunu hatırlamalıyız– bu meydana geldiği anda dünyanın birliği öne sürülmüş demektir.

Dünyanın birliği ifadesi tehlikeli bir ütopya halesine bürünebilir. Ama ancak olduğu haliyle dünyaya siyasi olarak uygulanabilir olduğu düşünülürse. Dünyanın birliğinin *olmazsa olmaz* koşulu sömürünün sona ermesidir. Bu gerçek görmezden gelindiğinde bu ifade ütopyacı hale gelir.

Bu ifadenin başka anlamları da vardır. Pek çok bakımdan (İnsan Hakları Bildirgesi, askeri strateji, muhabere vs.) dünya 1900'den beri tek bir birim olarak ele alınmıştır. Dünyanın birliği bilfiil kabul görmüştür.

Bugün dünyanın birleştirilmesi gerektiğini biliyoruz, keza tüm insanların eşit haklara sahip olması gerektiğini de. İnsan bunu inkâr ettiği ya da inkârını kanıksadığı ölçüde kendi benliğinin birliğini de inkâr

eder. Emperyalist ülkelerin derin ruh hastalığı, onca bilmişliklerinde örtük duran yozlaşma buradan gelir – bilgi bilgiyi inkâr etmek için kullanıldığında olur bu.

Kübizm ânında inkâr gerekmiyordu. Bu bir kehanet ânıydı – ama fiilen başlamış bir dönüşümün temeli olan bir kehanet.

Apollinaire, "Ağaç":

> Gelmekte olan o tiz sesi duyuyorum şimdiden
> Amerika'dayken bile
> Seninle Avrupa'yı arşınlayan yoldaşın sesini.

Bunun genel olarak cıvıl cıvıl bir iyimserlik dönemi olduğunu ima etmek istemem. Sefalet, sömürü, korku ve karamsarlık dönemiydi bu. Çoğunluk sadece hayatta kalma kaygısıyla yaşıyordu, ki milyonlarca insan sağ çıkamadı. Sorular soranlar içinse sahiciliği yeni kuvvetlerin güvencesinde olan yeni ve olumlu cevaplar vardı.

Avrupa'daki sosyalist hareketler (Almanya'dakiler ve ABD'deki sendikal hareketlerin belli kesimleri hariç) devrim arifesinde olduklarına ve devrimin yayılarak dünya çapında bir devrim haline geleceğine inanıyordu. Zorunlu siyasi araçlar konusunda fikir ayrılığına düşenler –sendikacılar, parlamenterler, komünistler, anarşistler– bile bu inancı paylaşıyordu.

Belli bir ıstırap son buluyordu: umutsuzluk ve yenilgi ıstırabı. İnsanlar kendileri için olmasa bile gelecek için zafere inanıyordu artık. En çok da koşulların en kötü olduğu yerlerde güçlüydü inanç. Sömürülen ya da ezilen, perişan hayatının amacını sormaya mecali kalmış herkes 1898'de Avusturya imparatoriçesini bıçaklayan İtalyan anarşist Lucheni gibilerinin bildirgelerinde cevabın yankısını duyabiliyordu: "Yeni bir güneşin her insan üzerine aynı şekilde doğacağı günler uzak değil." Yahut Moskova valisini öldüren Kalyayev'in idama mahkûm edilmesi üzerine 1905'te mahkemede söylediğinde: "Yaklaşan devrimin gözünün içine bakmayı öğrenmek."

Ufukta bir son görünüyordu. Şimdiye kadar insanlara daima umutlarının erişilemezliğini hatırlatan sınırsızlık birdenbire cesaret kaynağı haline gelmişti. Dünya bir başlangıç noktası olmuştu.

Kübist ressamlar ve yazarlardan oluşan küçük çevre siyasete doğrudan dahil olmuyordu. Siyasi terimlerle düşünmüyorlardı. Öte yandan dünyanın devrimci bir şekilde dönüşümünü dert ediniyorlardı. Bu nasıl mümkün olabilirdi? Cevabı yine Kübizm ânının tarihsel zamanlamasın-

da buluyoruz. O zamanlar insanın entelektüel dürüstlük gereği siyasi bir seçim yapması elzem değildi. Pek çok gelişme birbirine denk düşen niteliksel bir değişim geçirmek üzere bir araya geldikçe dönüşmüş bir dünya vaadinde bulunuyordu sanki. Her şeyi kapsayan bir vaatti bu.

"Her şey mümkün," diye yazıyordu başka bir Kübist şair André Salmon, "her şey her yerde ve her şekilde gerçekleştirilebilir."

Emperyalizmin dünyayı birleştirme süreci başlamıştı. Seri üretim nihayet bolluğun olduğu bir dünya vaat ediyordu. Yüksek tirajlı gazeteler bilinçli demokrasi vaat ediyordu. Uçak İkaros'un hayalini gerçekleştirmeyi vaat ediyordu. Bu gelişmelerin kesişmesinden doğan korkunç çelişkiler henüz belirgin değildi. Bu çelişkiler ancak 1914'te ayyuka çıktı, siyasi anlamda kutuplaşmaları ise ilk kez 1917 Rus Devrimi'yle oldu. Sonraları bastırılana dek Rus devrimci sanatının büyük yenilikçilerinden biri olan El Lissitzky biyografik anekdotunda siyasi seçim ânının Kübizm ânının koşullarına dayandığını ima ediyordu:

El'in Hayatının 1926'ya kadarki Filmi[3]
DOĞUM: Benim kuşağım
Büyük Ekim Devrimi'nden
yirmi otuz yıl önce doğdu.
ATALAR: Birkaç yüzyıl önce atalarımızın
büyük keşif yolculukları yapma şansı vardı
BİZ: Biz, Kolomb'un torunları
en şanlı icatlar çağını yaratıyoruz.
Onlar yerküremizi küçültmüş
ama
uzayımızı genişletmiş
ve zamanımızı yoğunlaştırmıştı.
HİSLER: Hayatıma benzersiz
hisler eşlik etti.
Daha beş yaşındayken Edison'ın fonografının
lastik kabloları takılmıştı kulağıma.
Sekiz yaşındayken
Smolensk'te peşinden koşuyordum ilk elektrikli tramvayın,

3. El Lissitzky, *El Lissitzky: Maler, Architekt, Typograf, Fotograf/ Erinnerungen, Briefe, Schriften übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers* (El Lissitzky: Ressam, Mimar, Tipograf, Fotoğrafçı/Sophie Lissitzky-Küppers'in sunduğu Anılar, Mektuplar, Yazılar), Dresden: Verlag der Kunst, 1967, s. 325 (alıntıyı çeviren Anya Bostock).

köylülerin atlarını şehir merkezinden kovan
şeytani bir güçtü.
MADDENİN SIKIŞMASI: Buharlı motor sallardı beşiğimi.
Zaman içinde ihtiyozorlarla aynı yolu izledi.
Makinelerin artık
bağırsaklarla dolu şiş göbekleri yok.
Çoktandır, beyinleri elektrikli
dinamoların sıkıştırılmış kafatası var bizde.
Madde ve zihin
doğrudan krank milleriyle iletiliyor
ve çalıştırılıyor.
Yerçekimi ve eylemsizlik aşılıyor.
1918: Moskova'da 1918'de gözlerimin önünde
kısa devre kıvılcımlandı,
dünyayı ikiye
böldü.
Bu hamle şimdimizi ikiye
yardı
dün ile bugün arasında.
Benim işim
de
yarığı daha da
derinleştirmek
İnsan ya buradadır ya orada:
Ortası yok.

Kübizm akımı 1914'te Fransa'da sona erdi. Savaşla birlikte yeni bir ıstırap doğdu. İnsanlar ilk kez dehşetle topyekûn yüzleşmek zorunda kaldı – cehennemin, lanetlenmenin, kaybedilmiş bir savaşın, kıtlığın, vebanın dehşetiyle değil, kendi ilerlemelerinin yolunda duran şeyin dehşetiyle. Bununla da düşman cenahların belli olduğu bir karşılaşma olarak değil, kendi sorumlulukları bakımından yüzleşmek zorunda kalmışlardı.

İsraf ve akıldışılığın ölçeğiyle beraber insanların ne ölçüde kendi çıkarlarını yadsımaya ikna ya da mecbur edilebileceği, işin içinde kavranması imkânsız, kör kuvvetlerin olduğu inancına yol açtı. Ne var ki bu kuvvetler artık din çatısı altında barınamadığından, bu kuvvetlerin ele alınabileceği ya da dindirilebileceği hiçbir ritüel olmadığından her insan bunları elinden geldiğince *kendi içinde* yaşamak zorundaydı. İnsanın içine yerleşen bu kuvvetler iradesini ve güvenini imha etti.

Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok'un son sayfasında romanın kahramanı şunları düşünür:

Çok sakinim. Aylar ve yıllar istedikleri kadar gelsin. Benden bir şeyler alamazlar artık. Öylesine yalnızım ve öylesine hiçbir şey beklediğim yok ki, onlara hiç korkusuz bakabilirim. Beni bütün o yıllarda taşıyan hayat ellerimde ve gözlerimde yaşıyor henüz. Üstesinden gelip gelmediğimi bilemiyorum. Ama var olduğu sürece kendi yolunu arayacak. Benim içimde "ben" diyen şey istese de, istemese de.*

1914'te doğan ve Batı Avrupa'da bugüne dek süren yeni ıstırap tersine dönmüş bir ıstıraptır. İnsanlar olayların, kimliğin, umudun anlamına dair kendi içlerinde çatışma halindeydi. Benliğin dünyayla yeni ilişkisinde örtük duran negatif imkândı bu. Yaşadıkları hayat içlerinde bir kaos haline geldi. Kendi içlerinde kayboldular.

Kendi kaderlerini dünyanınkiyle özdeş kılmakta olan süreçleri (basit ve doğrudan bir şekilde olsa bile) idrak etmek yerine edilgin kalıp yeni koşula boyun eğdiler. Demek oluyor ki her şeye rağmen onların ayrılmaz bir parçası olan dünya *zihinlerinde* tersine dönüp onlardan ayrı ve onlara karşı olan eski dünyaya ricat etti: Sanki Tanrı'yı, cennet ve cehennemi yiyip bitirmeye, sonra da içlerinde bunlardan kalan parçalarla ilelebet yaşamaya mecbur kalmışlardı. Sahiden de yeni ve korkunç bir ıstıraptı, sahte ideolojik propagandanın silah olarak yaygın ve kasti kullanımıyla çakışıyordu bu ıstırap. Bu tür propaganda bir yandan insanların içinde miadı dolmuş hissetme ve düşünme yapılarını muhafaza ederken, öbür yandan onlara yeni deneyimler dayatır. Onları kuklaya çevirir, öte yandan dönüşümle gelen gerilimin büyük kısmı kaçınılmaz olarak *tutarsız* olan hüsrana dönüşür ve siyasi anlamda zararsız kalır. Bu tür propagandanın tek amacı insanların kendi deneyimleriyle yaratacağı benliklerini önce inkâr, sonra da terk etmesini sağlamaktır.

1918'de ölen Apollinaire'in son uzun şiiri "Tatlı Kızıl"da savaş deneyiminin ardından gelecek tasavvuru umut kadar ıstırap kaynağı haline de gelmiştir. Bir zamanlar öngördüğüyle gördüklerini nasıl uzlaştırabilir? Bundan böyle siyasi olmayan kehanetler mümkün değildir.

> Düşman tutmayın bizi kendinize
> Size geniş bilinmedik ülkeler bağışlamaktı meramımız
> Sır çiçek sunar o ülkede her kim uzatırsa elini

* Erich Maria Remarque, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok*, çev. Burhan Arpad, İstanbul: Everest, 2014, s. 215. –*ç.n.*

O ülkede yeni yeni ateşler renk renk görülmedik
Akla imgeleme sığmaz bin bir türlü görüntüler
Her biri gerçekleşmeyi bekler

Meramımız erişmek o iyilik diyarına
Zaman olur eldedir zaman olur ki tekrar geçer ele
Acınsın biz durmadan gelecekle sonsuz
Sınırlarında döğüşenlere
Acınsın hata ettiklerimize günah işlediklerimize
Geldi çattı sarsıcı yaz mevsimi
Gençliğim tıpkı göçüp giden bahar
Ey Güneş bu gelen yakıcı akıl demi
...
Gülün gülün gene bana
Karşımda cümle âlem hele siz buralılar
Demeye dilim varmaz desem neler var
Neler var demeye kalksam izniniz çıkmaz
Gelin acıyın bana*

Artık Kübizmin merkezindeki paradoksu anlamaya başlayabiliriz. Kübizmin ruhu nesneldi. Sakinliği ve sanatçılar arasındaki görece anonimliği buradan geliyordu, keza teknik kehanetlerinin doğruluğu da. Geçtiğimiz beş yılda inşa edilmiş bir uydu kentte yaşıyorum. Şimdi yazarken pencereden gördüğüm modelin izleri doğrudan 1911 ve 1912 yıllarındaki Kübist resimlere kadar gidebilir. Ne var ki Kübizmin ruhundan bugün tuhaf bir şekilde uzak ve kopuğuz.

Bunun nedeni, Kübistlerin, *bizim o zamandan beri deneyimlediğimiz* anlamda siyaseti dikkate almaması. O zamanlar açıkça mümkün olan ve o zamandan beri zorunlu hale gelen şeyleri gerçekleştirmeye yönelik siyasi mücadelenin getireceği ıstırabın erimini, derinliğini ve süresini ne hayal etmiş ne de öngörmüşlerdi, bu konuda siyasi açıdan daha deneyimli çağdaşlarıyla ortak bir özelliği paylaşıyorlardı.

Kübistler dünyayı dönüşmüş olarak hayal etse de, dönüşme sürecini hayal etmemişlerdi.

Kübizm resmedilen imge ile gerçeklik arasındaki ilişkinin mahiyetini değiştirdi, böylelikle insan ile gerçeklik arasında yeni bir ilişkiyi ifade etmiş oldu.

* Alıntılanan metinde şiirin adı "Kızıl Saçlı Dilber", çev. Necati Cumalı, *İki Dünya İki Şair...*, s. 125-26; küçük değişikliklerle alıntılandı. –*ç.n.*

Pek çok yazar Kübizmin sanat tarihinde Rönesans'ın ortaçağ sanatıyla ilişkisiyle karşılaştırılabilecek bir kopuşu işaretlediğine dikkat çekmiştir. Kübizmin Rönesans'la eş tutulabileceği anlamına gelmez bu. Rönesans'ın güveni aşağı yukarı altmış yıl sürdü (yaklaşık 1420'den 1480'e), Kübizminkiyse altı yıl. Bununla birlikte Kübizmi anlamak için Rönesans bir kalkış noktası olmaya devam ediyor.

Erken Rönesans'ta sanatın amacı doğayı taklit etmekti. Alberti bu görüşü şöyle formüle etmişti: "Ressamın işi çizgiler ve renklerle, belli bir panel ya da duvar üzerinde, bir cismin görünür yüzeyini belli bir mesafeden ve belli bir konumdan rölyef gibi görünecek, tıpkı cismin kendisi gibi görünecek şekilde vermektir."[4]

Tabii bu kadar basit değildi. Alberti'nin bizzat çözdüğü çizgisel perspektife dair matematik problemleri vardı. Seçim sorunu vardı – yani sanatçının doğada en iyi haliyle tipik olanı temsil etmeyi seçerek doğaya hakkını vermesi meselesi.

Öte yandan sanatçının doğayla ilişkisi bilimcininkiyle karşılaştırılabilirdi. Bilimci gibi sanatçı da dünyayı akıl ve yöntemle inceliyordu. Bulgularını gözlemleyip düzene koyuyordu. İki disiplinin paralelliğini sonraları Leonardo ortaya koyar.

Sonraki yüzyıllarda bu kadar doğru kullanılmasa da, bu dönemde resmin işlevine dair mecazi model *ayna*'ydı. Alberti kendi yansımasını suda gören Narkissos'u ilk ressam olarak anar. Ayna doğadaki görünümleri verirken aynı zamanda onları insan eline teslim eder.

Geçmişteki tutumları olduğu haliyle yeniden kurmak son derece zor. Son zamanlardaki gelişmeleri ve beraberinde ortaya çıkan soruları göz önüne alarak, henüz sorular ortada yokken mevcut olabilecek muğlaklıkları görmezden geliriz genelde. Örneğin erken Rönesans'ta, hümanist görüş ile ortaçağ Hıristiyan görüşü hâlâ kolaylıkla birleştirilebiliyordu. İnsan Tanrı'yla eşit hale gelmişti ama ikisi de geleneksel konumunu korumuştu. Arnold Hauser erken Rönesans'a dair şöyle yazar: "Tanrı'nın tahtı göksel kürelerin etrafında döndüğü merkezdi, dünya maddi evrenin merkeziydi, insan da müstakil bir mikrokosmostu; gök cisimleri nasıl o sabit yıldızın, dünyanın etrafında dönüyorsa bütün doğa da onu etrafında dönüyordu."[5]

4. Alıntılayan Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford: Oxford Paperbacks, 1962.

5. Bkz. Arnold Hauser, *Mannerism*, Londra: Routledge, 1965, s. 44 – çağdaş sanatın problemli mahiyetiyle ve tarihsel kökenleriyle ilgilenen herkes için vazgeçilmez bir kitap.

Böylelikle insan etrafındaki doğayı her yönden gözlemleyebiliyor, hem gözlemlediğiyle hem de gözlemleme kabiliyetiyle güç kazanıyordu. Özü itibariyle doğanın parçası olduğunu düşünmesine gerek yoktu. *İnsan, uğruna gerçekliğin görsel hale getirildiği gözdü*: ideal göz, Rönesans perspektifinin bakış noktası olan göz. Bu gözün insani yüceliği, var olanı ayna gibi yansıtıp içerebilmesiydi.

Kopernik devrimi, Protestanlık, Karşı-Reformasyon Rönesans'ın bakış açısını imha etti. Bu imhayla modern öznellik doğdu. Sanatçı esas olarak yaratımla ilgilenmeye başladı. Mucize artık doğa değil kendi dehasıydı. İnsanı tanrısal yapan kendisine vergi dehası, "ruhu" ve "lütfu"ydu. Aynı zamanda insan ile tanrı arasındaki eşitlik de topyekûn imha oldu. Gizem eşitsizliği vurgulamak üzere dahil oldu sanata. Alberti'nin sanat ile bilimin paralel faaliyetler olduğuna dair iddiasından bir yüzyıl sonra Michelangelo artık doğayı taklit etmek yerine İsa'yı taklit etmekten söz eder: "Efendimizin muhterem imgesini bir nebze taklit etmek için ressam ya da büyük ve mahir bir usta olmak yetmez; kanımca kişinin günahsız bir hayatının olması gerek, hatta mümkünse bir aziz olması gerek ki Kutsal Ruh o kişinin idrakine ilham versin."[6]

Michelangelo'dan sonraki sanat tarihini –Maniyerizm, Barok, on yedinci ve on sekizinci yüzyıl Klasisizmi– kat etmeye kalkışmak bile bizi meşgul olduğumuz alandan çok uzaklara taşıyacaktır. Amacımıza ilişkin olansa şudur: Michelangelo'dan Fransız Devrimi'ne kadar resmin işlevine dair mecazi model *tiyatro sahnesi* olmuştur. Aynı modelin El Greco gibi bir vizyoner, Poussin gibi bir stoacı (ki aslında kendi yaptığı sahne modelleriyle çalışır) veya Chardin gibi orta sınıf bir ahlakçı için geçerli olması pek de muhtemel görünmüyor. Öte yandan bu iki yüzyıldaki tüm sanatçılar belli varsayımları paylaşıyordu. Onlara göre, sanatın tüm gücü *yapaylığında* yatar. Demek oluyor ki onlar, doğrudan hayatın içinde böylesine esrik, sivri, yüce veya anlamlı bir şekilde karşılaşılamayacak olan bir hakikatin geniş kapsamlı örneklerini inşa etmekle ilgileniyorlardı.

Resim şematik bir sanat haline geldi. Sanatçının görevi artık var olanı temsil veya taklit etmek değil, deneyimi özetlemekti. Doğa artık insanın kendini kurtarması gereken bir şeydi. Sanatçı bir hakikati ileten araç olmakla sorumlu değildi sadece, aynı zamanda hakikatin kendisini iletmeliydi. Resim doğa biliminin bir dalı olmaktan çıktı ve manevi bilimlerin bir dalı haline geldi.

6. Alıntılayan Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy.*

Tiyatroda izleyici sonuçlarından bağışık olduğu olaylarla karşılaşır: Duygusal ya da manevi olarak etkilenebilir ama gözünün önünde olan bitenden fiziksel olarak uzak, korunaklı ve ayrıdır. Olan biten yapaydır. Doğayı temsil eden sanat eseri değil *kendisi*'dir. Şayet aynı zamanda kendini kurtarmak zorundaysa, söz konusu iki yüzyılda kehanet olarak ya da fiilen baskın olan Descartesçı ayrımın çelişkisini temsil eder bu.

Rousseau, Kant ve Fransız Devrimi –yahut filozofların düşüncelerinin ve Devrim eylemlerinin ardında yatan tüm gelişmeler– doğadaki kaosa karşı kurulmuş düzene inanmaya devam etmeyi imkânsız kılmıştır. Mecazi model yine değişmiş, kaydadeğer üslup değişimlerine rağmen bir kez daha uzun bir dönem için geçerli hale gelmiştir. Yeni model *kişisel anlatıdır*. Doğa artık onu soruşturan sanatçıyı onaylamaz ya da güçlendirmez. Sanatçı da artık "yapay" örnekler yaratmakla ilgilenmez, zira bunlar belli manevi değerlerin müşterek olarak tanınmasına bağlıdır. Sanatçı artık doğa tarafından kuşatılmış halde yalnızdır ve kendi deneyimi onu doğadan ayırır.

Doğa, sanatçının kendi deneyimi *yoluyla* gördüğüdür. Bu yüzden Romantiklerin "doğayı kişileştirme"sinden İzlenimcilerin "optik"ine kadar bütün on dokuzuncu yüzyıl sanatında sanatçının deneyiminin nerede bittiği, doğanın nerede başladığıyla ilgili epey karışıklık vardır. Sanatçının kişisel anlatımı deneyimini başkalarına ileterek doğa kadar gerçek hale getirme girişimidir, ancak muvaffak olması asla mümkün değildir. On dokuzuncu yüzyıl sanatçılarının büyük ıstırabı bu çelişkiden doğar: Doğaya yabancılaştıkları için doğa olarak *kendilerini* başkalarına sunmaları gerekir.

Romantikler deneyimi anlatma ve gerçek kılma aracı olarak sözle meşguldü. Resim ile şiiri sürekli karşılaştırmaları da buradan geliyordu. Géricault –ki *Medusa'nın Salı* tablosu bilinçli olarak birincil tanıklıklara dayanan çağdaş bir olayın ilk resmiydi– 1821'de şöyle yazıyordu: "En zeki ressamlarımıza doğaya yakından benzeyen çok sayıda portre gösterebilmeyi ne çok isterdim, bu resimlerin dingin duruşu tümüyle mükemmel, tek eksiklerinin konuşma gücü olduğu söylenebilir aslında."[7]

1850'de Delacroix şöyle yazıyordu: "Kendime yüzlerce kez söyledim, resim –yani resim denen maddi şey– ressamın zihni ile izleyicinin zihni arasındaki bahaneden, köprüden başka bir şey değildir..."[8]

Corot'ya göre, deneyim Romantikler için olduğundan çok daha az

7. R. J. Goldwate ve M. Treves (haz.), *Artists on Art*, New York: Pantheon, 1945.
8. *A.g.y.*

gösterişli ve daha mütevazı bir meseleydi. Bununla birlikte kişisel ve göreceli olanın sanat için ne kadar elzem olduğunun da altını çiziyordu. 1856'da şöyle yazıyordu: "Gerçeklik sanatın bir parçasıdır, his onu tamamlar... herhangi bir yer veya nesne huzurunda kendinizi ilk izleniminize bırakın. Gerçekten duygulanmışsanız duygunuzun samimiyetini başkalarına aktarabilirsiniz."[9]

İzlenimcilerin ilk savunucularından biri olan Zola sanat eserini "mizaç yoluyla görülen doğanın bir köşesi" olarak tanımlıyordu. Bu tanım bütün on dokuzuncu yüzyıl için geçerlidir ve aynı mecazi modeli başka bir biçimde tarif eder.

Monet hem İzlenimcilerin en teorik olanı hem de yüzyılın öznellik engelini kırma konusunda en istekli olanıydı. Ona göre (en azından teorik olarak) mizacının rolü algı sürecinin rolüne indirgenmişti. Doğayla "yakından kaynaşma"dan söz ediyordu. Ama bu kaynaşmanın sonucu, ne kadar uyumlu olsa da, acizlik hissidir – zira öznelliğinden mahrum kaldığından bunun yerine koyacak bir şeyi kalmaz. Doğa artık bir inceleme sahası değildir, ezici bir kuvvet haline gelmiştir. Öyle ya da böyle on dokuzuncu yüzyılda sanatçı ile doğa arasında eşitsiz bir karşılaşma yaşanmıştır. Ya sanatçının kalbi ya da doğanın ihtişamı baskın çıkmıştır.

> Yarım yüzyıldır resim yapıyorum [diye yazar Monet], yakında altmış dokuzuncu yılımı geride bırakacağım ama duyarlılığım azalmaktan ziyade yaşla beraber keskinleşti. Dış dünyayla sürekli temas halinde olmak merak etme heyecanımı koruduğu sürece, elim algılarımın hızlı ve sadık hizmetkârı olarak kaldığı sürece yaşlanmaktan korkmuyorum. Doğayla yakından kaynaşmaktan başka bir dileğim yok, keza (Goethe gibi) doğanın kurallarıyla uyum içinde çalışma ve yaşama kaderini arzuluyorum yalnızca. Doğanın ihtişamı, kudreti ve ölümsüzlüğü yanında insan denen yaratık ancak zavallı bir atom gibi kalıyor.

Bu özet bakışın şematik olduğunun gayet farkındayım. Delacroix da bir bakıma on sekizinci yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyıl arasında bir geçiş figürü değil miydi? Raffaello da böylesine basit kategorileri birbirine karıştıran bir diğer geçiş figürü değil miydi? Bu şema en azından Kübizmin temsil ettiği değişimin mahiyetini anlamamıza yardım ettiği ölçüde doğrudur.

Kübizmin mecazi modeli *diyagramdı*: görünmez süreçlerin, kuvvetlerin, yapıların görünür, sembolik bir temsili anlamında diyagram. Diyagramın görünümlerin belli veçhelerinden kaçınması gerekmiyordu

9. *A.g.y.*

ama bunlar da taklit ya da yeniden yaratım değil, sembolik anlamda *göstergeler* olarak ele alınacaktı.

Diyagram modeli *ayna* modelinden apaçık olmayanla ilgilenmesiyle ayrılır. *Tiyatro sahnesi* modelinden çözüm noktalarına yoğunlaşmak yerine devamlılığı açığa çıkarmaya yoğunlaşmasıyla ayrılır. *Kişisel anlatım* modelinden genel bir hakikati hedeflemesiyle ayrılır.

Rönesans sanatçısı doğayı taklit ediyordu. Maniyerist ve Klasik sanatçı doğayı aşmak için doğadan örnekleri yeniden kuruyordu. On dokuzuncu yüzyıl sanatçısı doğayı deneyimliyordu. Kübist sanatçıysa doğaya dair farkındalığının doğanın parçası olduğunu anladı.

Heisenberg modern fizikçiden şöyle bahseder: "Doğa bilimi doğayı sadece betimleyip açıklamaz; doğa ile aramızdaki karşılıklı oyunun parçasıdır: Sorgulama yöntemimize ifşa olduğu şekilde betimler doğayı."[10] Benzer bir şekilde doğanın cepheden görünümü sanatta yetersiz hale gelmiştir.

Kübistler insan ile doğa arasındaki yeni ilişkiye dair sezgilerini nasıl ifade etmişti?

1. *Mekân kullanımlarıyla*

Kübizm Rönesans'tan beri var olan üç boyutlu mekân yanılsamasını kırdı. Yok etmedi ama. Gauguin ve Pont-Aven ekolünün yaptığı gibi üstünü de örtmedi. Sürekliliğini kırdı. Bir biçimin arkasındaki başka bir biçimi çıkarabilmemiz bakımından Kübist resimde mekân vardır. Öte yandan iki biçim arasındaki ilişki, yanılsamalı mekânda olduğu gibi, tabloda resmedilen tüm biçimler arasındaki bütün mekânsal ilişkiler için kural koymaz. Mekânın kâbus gibi biçimsizleştirilmesi olmadan mümkündür bu, çünkü resmin iki boyutlu yüzeyi daima iki iddianın arabulucusu ve çözümcüsü olarak oradadır. Resim yüzeyi Kübist resimde değişkenleri anlamamızı sağlayan sabit olarak iş görür. Hayal gücümüzün problematik mekânlara her çıkışından önce ve sonra, Kübist resimdeki arabağlantılar yoluyla bakışımızın resim yüzeyine yeniden yerleştiğini tespit ederiz, iki boyutlu pano ya da tuval üzerindeki iki boyutlu şekillerin bir kez daha farkına varırız.

Bu da Kübist bir eserdeki nesnelerle veya biçimlerle *yüzleşme*yi imkânsız kılar. Yalnızca bakış açılarının çokluğu nedeniyle değil –sözge-

10. Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy*, Londra: Allen & Unwin, 1959, s. 75.

limi bir masanın aşağıdan ve yandan görünümünün yukarıdan ve yandan görünümüyle bir araya getirilmesi– aynı zamanda resmedilen biçimlerin kendilerini asla bütün olarak sunmamasından. Bütünlük *artık görülen her şeyin kökeni ve toplamı olan* resmin yüzeyidir. Rönesans perspektifinin sabit ve resmin dışında olan ama resimdeki her şeyin yöneldiği bakma-noktası resmin ta kendisi olan bir görüş alanı haline gelmiştir.

Picasso ve Braque'ın bu sıradışı dönüşüme varması üç yıl almıştı. 1907'den 1910'a kadar hâlâ Rönesans mekânıyla uzlaşmalar vardır. Bunun etkisi konuyu biçimsizleştirmek olmuştur. Figür ya da manzara konstrüksiyon haline gelir, oysa önceleri konstrüksiyon resimde izleyici ile konu arasındaki ilişkinin ifadesi olarak işler.[11]

1910'dan sonra görünümlere tüm göndermeler resim yüzeyinde göstergeler olarak yapıldı. Şişenin ağzı için bir daire, göz için eşkenar dörtgen, gazete için harfler, kemanın başı için sarmal vs. Kolaj da aynı ilkenin uzantısıydı. Bir nesnenin asıl ya da taklit yüzeyi resmin yüzeyine görünümü taklit eden değil görünüme gönderme yapan bir gösterge olarak tutturulmuştu. Kısa süre sonra resim bu kolaj deneyimini kullandı, sözgelimi dudaklar ya da bir salkım üzüme resmin yüzeyine yapıştırılmış boş bir kâğıt üzerindeymiş "gibi görünen" bir çizimle işaret edilebiliyordu.

2. *Biçimin ele alınışıyla*

Kübistlere adını veren buydu. Her şeyi *küp* olarak resmettikleri söyleniyordu. Sonraları Cézanne'ın sözüne bağlandı bu: "Doğayı silindirle, küreyle, koniyle, doğru perspektifteki her şeyle ele almak..." Buradan itibaren yanlış anlaşılma, daha önemsiz kimi Kübist sanatçıların bizzat öne sürdüğü kafası karışık iddiaların da desteğiyle süregeldi.

Yanlış anlaşılma şuydu: Kübistler yalınlaştırmak adına yalınlaştırmak istiyordu. Picasso ve Braque'ın 1908'deki bazı eserlerinde böyle görünüyor olabilir. Yeni vizyonlarını bulana kadar geleneksel karmaşıklıkların ağırlığından kurtulmak zorundaydılar. Ne var ki amaçları resimde daha önce denenmiş olandan çok daha karmaşık bir gerçeklik imgesine varmaktı.

Bunu anlamak için yüzyılların getirdiği bir alışkanlığı terk etmek zorundayız: her nesneye ya da cisme sanki kendi içinde bir bütünmüş gibi,

11. Benzer bir Kübizm analizi için bkz. otuz yıl önce yazılan –ama müellifin böyle bir analiz yazdığının farkında olmadığı– Max Raphael'in büyük çalışması, *The Demands of Art*, Londra: Routledge, 1969, s. 162.

bütünlüğü onu ayrı kılıyormuş gibi bakma alışkanlığı. Kübistler nesneler arasındaki etkileşimle ilgileniyordu.

Biçimleri küp, koni, silindir birleşimlerine indirgediler –yahut daha sonra düz eklemlenmiş, keskin kenarlı yüzeyler ya da düzlemlerden oluşan dizilimlere– böylelikle tek bir biçimin unsurları başka bir biçimle yer değiştirebilirdi, bu ister bir tepe, kadın, keman, karaf, masa ya da el olsun. Böylece Kübist mekân süreksizliğine karşı bir yapı sürekliliği yarattılar. Öte yandan Kübist mekân süreksizliğinden yalnızca çizgisel Rönesans perspektifinden ayırt edebilmek amacıyla söz ediyoruz.

Mekân, içindeki olayların sürekliliğinin parçasıdır. Kendi içinde bir olaydır, başka olaylarla karşılaştırılabilir. Sadece taşıyıcı değildir. Az sayıdaki Kübist şaheserin bize gösterdiği de budur. Nesneler arasındaki boşluk nesnelerin kendisiyle aynı yapının parçasıdır. Biçimler tersine çevrilir ki mesela başın tepesi dışbükey unsur olsun ve bitişiğindeki doldurmadığı boşluk da içbükey unsur olsun.

Kübistler sanatın durağan varlıklar yerine süreçleri ifşa etme imkânını ortaya çıkardı. Sanatlarının içeriği çeşitli etkileşim hallerinden oluşur: aynı olayın farklı veçheleri arasındaki, boş mekân ile dolu mekân, yapı ile hareket, gören ile görülen arasındaki etkileşim.

Kübist bir resme "Doğru mu?" ya da "Hakiki mi?" diye sormak yerine "Devam ediyor mu?" diye sormak gerek.



BUGÜN BUNU GÖRMEK kolay, çünkü Kübizmden beri resim giderek diyagramatik hale geldi; doğrudan Kübist bir etkilenme olmasa bile böyle bu, sözgelimi Gerçeküstücülükte. Eddie Wolfram Francis Bacon üzerine makalesinde şöyle yazar: "Bugün resim felsefi terimlerle yapılan kavramsal bir faaliyet olarak işliyor doğrudan, sanat nesnesi de somut gerçekliğe şifreli bir gönderme işlevi görüyor."[12]

Kübizmin kehanetinin bir parçasıydı bu. Ama yalnızca parçası. Bizans sanatı da Wolfram'in tanımına rahatlıkla dahil edilebilir. Kübizmin kehanetini anlamak için Kübist sanatın içeriğine bakmalıyız.

Picasso'nun *Şişe ve Bardaklar*'ı (1911) gibi Kübist bir resim, gözümüz resmin yüzeyine sürekli geri döndüğü ölçüde iki boyutludur. Yüzeyden başlarız, resme giden bir biçimler dizisini takip ederiz, sonra da birdenbire yeniden yüzeye dönerek yeni edindiğimiz bilgiyi üzerine bı-

12. Eddie Wolfram, *Art and Artist* (Londra), Eylül 1966.

rakırız ve başka bir dalışa geçeriz. İşte bu nedenle Kübist resim-yüzeyine resimde görüp görebileceğimiz her şeyin kökeni ve toplamı diyorum. Böyle bir iki boyutlulukta dekoratif hiçbir şey yoktur, ayrıca –son zamanlardaki Yeni-Dadaizm'deki ya da Pop Art'taki gibi– birbirinden ayrışmış imgelere yan yana gelme olanakları sunan bir alandan ibaret değildir. Yüzeyle başlarız ama resimdeki her şey tekrar yüzeye gönderme yaptığı için sonuçla başlarız. Sonra tek ve baskın bir anlamı olan bir imge (gülen bir adam, bir dağ, uzanmış bir nü) karşısında olduğu gibi açıklamalar aramak yerine, etkileşimleri yola çıktığımız sonuç olan olayların teşekkülünü anlamaya çalışırız. "Yeni edindiğimiz bilgiyi resmin yüzeyine bıraktığımızda" aslında henüz keşfettiğimiz şeyin göstergesini, orada öylece duran ama daha önce okuyamamış olduğumuz bir göstergeyi buluruz.

Bu noktayı açıklığa kavuşturmak için Kübist bir resmi Rönesans geleneğinden herhangi bir resimle karşılaştırabiliriz. Örneğin Pollaiuolo'nun *Aziz Sebastian'ın Şehadeti.* Pollaiuolo'nun tablosunun huzurunda izleyici resmi tamamlar. Sonuçları çıkaran izleyicidir, keza sunulan deliller –okçular, şehit, arkada uzanan ova vs.– arasındaki estetik ilişkiler hariç her şeyi çıkarsayan da. Resmedileni okuyarak anlamın birliğini mühürleyen izleyicidir. Eser ona sunulmuştur. Adeta Aziz Sebastian bu resmi açıklayabilmek için şehit edilmiş hissine kapılırız. Tasvir edilen biçimlerin karmaşıklığı ve mekânın ölçeği erişme veya kavrama hissini güçlendirir.

Kübist bir resimde sonuç ve bağlantılar verilidir. Resim bunlardan yapılmıştır. İçeriği bunlardan oluşur. İzleyici bir yandan bu içerik *içinde* yerini bulmak zorundadır, diğer yandan biçimlerin karmaşıklığı ve mekânın "süreksizliği", bulunduğu yerden bakışının kısmi olmaya mahkûm olduğunu hatırlatır ona.

Böyle bir içerikte ve işleyişinde kehanet vardır, çünkü basit nedenselliği, her şeyi gören tek ve sabit bakış açısını reddeden yeni bilimsel doğa görüşüyle örtüşür.

Heisenberg şöyle yazar:

> İnsanın anlama kabiliyetinin bir bakıma sınırsız olduğu söylenebilir. Fakat mevcut bilimsel kavramlar daima ancak gerçekliğin sınırlı bir kısmını kapsar, henüz anlaşılmamış diğer kısımsa sınırsızdır. Bilinenden bilinmeze ne zaman geçsek anlama beklentisine gireriz ama aynı zamanda anlama kelimesini yeni bir anlamda öğrenmemiz gerekiyor belki de.[13]

13. Heisenberg, *Physics and Philosophy*, s. 172.

Böyle bir kavrayış araştırma ve icat metodolojisinde bir değişime işaret eder. Fizyolog W. Grey Walter şöyle yazar:

Klasik fizyoloji gördüğümüz üzere denklemlerinde tek bir bilinmeyen niceliğe tahammül edebiliyordu – bir deneyde yalnızca tek bir şey incelemeye alınabiliyordu ... Tek bir bağımsız değişkeni klasik yordamla çıkaramayız; çok sayıda bilinmeyenin ve değişkenin etkileşimiyle uğraşmamız gerekir her zaman ... Pratikte şuna işaret eder bu: Aynı anda bir değil çok –olabildiğince çok– gözlem yapılmalı, bunlar da birbiriyle karşılaştırılmalı ve çok sayıda karmaşık bilinmeyeni değiştirmek için mümkün olabildiğince basit bir bilinen değişken kullanılmalı ki eğilimleri ve birbirlerine bağlılıkları ölçülebilsin.[14]

1910, 1911 ve 1912'nin en iyi Kübist eserleri yukarıda tanımlanan araştırma ve sınama yönteminin istikrarlı ve isabetli modelleridir. Demek oluyor ki bilimsel gözlemdekine yakından benzeyen bir modelle, izleyicinin duyularını ve hayal gücünü hesaplamaya, eksiltmeye, kuşkulanmaya ve sonuca varmaya zorlarlar. Aradaki fark cazibe meselesidir. Resme bakma edimi çok daha az yoğunlaşma içerdiğinden, resim izleyicinin önceki deneyimlerinin daha geniş ve çeşitli bölgelerine cazip gelebilir. Sanat hafızayla ilgilidir, deneyse kestirimlerle.

Modern laboratuvarın dışında –Pollaiuolo'nun huzurunda olduğu gibi envanter çıkarmak ya da aşkın bir anlam türetmekten ziyade– kendini sürekli sunulan bütünlüklere uyarlama ihtiyacı, kitle iletişim araçları ve modern iletişim sistemleri yoluyla herkesi etkileyen modern deneyimin bir özelliğidir.

Marshall McLuhan manik bir şekilde her şeyi abartmış ama birtakım gerçekleri de görmüştür kuşkusuz:

Merkezi sinir sistemimizin bizi tüm insanlığa dahil edecek ve tüm insanlığı bünyemize katacak şekilde teknolojik olarak genişlediği elektrik çağında mecburen her eylemimizin sonuçlarına derinden iştirak ediyoruz ... Zamanımızın bütünlük, empati ve derin farkındalık özlemi elektrik teknolojisinin doğal bir getirisidir. Bizden önceki mekanik sanayi çağı kişisel bakışın hararetle öne sürülmesinde doğal ifade biçimini buldu ... Zamanımızın alametifarikası dayatılan modellere karşı devrimidir. Birdenbire eşyaya sahip olmaya can atmaya başladık ve insanlar varlıklarını topyekûn ilan eder hale geldi.[15]

Kübistler yığışmalar yerine bütünlükler resmetmeye girişen ilk sanatçılardır.

14. W. Grey Walter, *The Living Brain*, Harmondsworth: Penguin, 1961 [1953], s. 69.
15. Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Londra: Routledge & Kegan Paul, 1964, s. 4, 5.

Tekrar altını çizeyim, Kübistler bugün bizim onların sanatında okuduğumuz her şeyin farkında değildi. Picasso, Braque ve Léger belki de farkında olduklarından fazlasını yapıyor olduklarını bildikleri için sessiz kalmışlardı. Daha az önemli Kübist sanatçılar ise gelenekten kopuşları sayesinde görünümlere bağlılık zorunluluğundan azade kaldıklarına, artık bir tür manevi özle ilgilenebileceklerine inanıyorlardı. Sanatlarının birtakım yeni bilimsel ve teknolojik gelişmeyle kesiştiği düşüncesinin heyecanını duysalar da bunu hiçbir zaman tam olarak işlemediler. Dünyada meydana gelen niteliksel dönüşümün bizatihi farkında olduklarına dair hiçbir delil yok. Bu yüzdendir ki dünyanın dönüşümünü *sezdiklerinden* söz ettim sürekli, bundan fazlası değildi çünkü.

Kübist başarının tam olarak hangi tarihte zirveye ulaştığını söylemek güç. Neden 1910-12 arası değil de 1905-07 arası? Keza –Bonnard'dan Duchamp'a ya da de Chirico'ya– belli sanatçıların neden tam da aynı zamanda farklı dünya görüşlerine vardığını *tam olarak* açıklamak da mümkün değil. Bunun için tek tek her sanatçının gelişimine dair *imkânsız* bir bilgi yekûnunu bilmemiz gerekirdi. (Determinizmden azade oluşumuz da bu mutlak imkânsızlık sayesindedir.)

Kısmi açıklamalarla iş görmek zorundayız. Geri dönüp bakabileceğimiz altmış yıllık bir birikime yaslanarak, Kübizm ile tarihin geri kalanı arasında kurmaya çalıştığım bağıntılar bana inkâr edilemez geliyor. Bu bağlantıların tam olarak nasıl bir yol izlediğiyse bilinmezliğini koruyor. Sanatçıların maksadına dair bize bilgi vermiyor: Kübizmin neden bu şekilde meydana geldiğini tam olarak açıklamıyor ama Kübizmin süregelen anlamına dair olabilecek en geniş açıklamayı yapmayı sağlıyor.

İki çekince daha. Kübizm sanat tarihinde böylesine esaslı bir devrimi temsil ettiği için salt teori olarak ele almak zorunda kaldım onu. Devrimci içeriğini açık hale getirmem ancak bu şekilde mümkündü. Öte yandan haliyle Kübizm salt teoriden ibaret de değildi. Kesin çizgilerin olduğu, tutarlı veya indirgenebilir bir şey değildi. Anomalilerle, sebepsiz harikulade duyarlılıklarla, karmakarışık heyecanlarla dolu Kübist resimler vardır. Başlangıca, ima ettiği sonuçların ışığında bakıyoruz. Ama yalnızca bir başlangıçtı bu, kısa kesilmiş bir başlangıç.

Görünümlerin ve doğaya cepheden bakmanın yetersizliğine dair içgörülerine rağmen Kübistler bu görünümleri doğaya gönderme yapma aracı olarak kullanmıştı. Yeni konstrüksiyonlarının girdabında, kendilerini harekete geçiren olaylarla münasebetleri basit, adeta naif göndermelerle –"oturan"ın ağzında duran bir pipoya, bir üzüm salkımına, bir meyve tabağına ya da günlük bir gazetenin manşetine göndermelerle–

gösteriliyordu. En "kapalı" resimlerinde bile –örneğin Braques'ın *Portekizli Adam*'ı– konunun görünümünün ayrıntılarına natüralist anıştırmalar bulabilirsiniz, sözgelimi müzisyenin ceketindeki, konstrüksiyon içine sapasağlam gömülü düğmeler. Bu anıştırmalardan topyekûn vazgeçilen yalnızca birkaç eser vardır, örneğin Picasso'nun 1912'deki *Model*'i.

Hem zihinsel hem de duygusal zorluklar vardı muhtemelen. Dönüşümü değerlendirmenin ölçütünü sunacak natüralist anıştırmalar zorunlu görünüyordu. Belki Kübistler de sanat içinde bir daha asla aynı olamayacaklarını düşündükleri için görünümlerden ayrılmaya gönülsüzdü. Ayrıntılar kaçamakça dahil edilmiş, hatıra olarak gizlenmiştir.

İkinci çekince Kübizmin toplumsal içeriği ya da daha ziyade bundan yoksun olmasına ilişkin. Kübist bir resimden bir Brueghel ya da Courbet'deki toplumsal içerik beklenemez. Kitle iletişim araçları ve yeni kamusal ortam güzel sanatların toplumsal rolünü derinden değiştirdi. Bununla birlikte Kübistlerin –Kübizm ânında– yaptıklarının kişisel anlamda insani ve toplumsal içerimleriyle ilgilenmediği de doğrudur. Kanımca bunun nedeni yalınlaştırmak zorunda olmalarıdır. Önlerindeki sorun öyle karmaşıktı ki bunu beyan etme ve çözmeye çalışma yordamları bütün dikkatlerini soğurdu. Yenilikçiler olarak olası en basit koşullarda deneyler yapmak istediler; bu yüzden el altında ne varsa onu konu aldılar ve olabildiğince az talepte bulundular. Bu eserlerin içeriği gören ile görülen arasındaki ilişkidir. Görenin belli bir tarihsel, ekonomik ve toplumsal durumu devralması itibariyle bu ilişki mümkündür ancak. Eserler insani veya toplumsal bir durumu örneklemezler, ortaya koyarlar.

Kübizmin süregelen anlamından söz ettim. Bir ölçüde bu anlam değişmiştir, şimdinin ihtiyaçlarına göre değişecektir de. Kübizmin yardımıyla okuduğumuz ilişkiler bulunduğumuz konuma göre değişkenlik gösterir. Bugünün okuması nasıldır peki?

Giderek artan biçimde "modern gelenek"in Alfred Jarry, Marcel Duchamp ve Dadaistlerle başladığı iddia ediliyor. Son zamanlarda ortaya çıkan Yeni-Dadaizm, Kendi Kendini Yok Eden Sanat (*Otodestrüktif*), Happening'ler vs. meşruiyetini buradan alıyor. Bu iddiaya göre, yirminci yüzyıl sanatını önceki yüzyılların sanatından ayıran akıldışını kabul etmesi, toplumsal umutsuzluğu, aşırı öznelliği ve varoluşsal deneyime zoraki bağlılığıdır.

Dadaistlerin asıl sözcülerinden biri olan Hans Arp şöyle yazıyordu: "Rönesans insana aklı göklere çıkarmayı öğretti. Modern zamanlar bilim ve teknolojiyle insanı megalomanlığa yöneltti. Çağımızdaki kargaşa

akla atfedilen aşırı itibardan ileri geliyor."

Başka bir yerde de: "Diğer bütün yasaları kucaklayan ve tüm yaşamın ortaya çıktığı derinlikler kadar anlaşılmaz olan şans yasası ancak Bilinçdışına tekmil teslim olmakla kavranabilir."[16]

Arp'ın beyanları bugün rezaletçi (şok edici) sanatı savunan herkesçe az buçuk değişik sözlerle tekrarlanıyor. (Rezaleti aşağılayıcı değil betimleyici anlamda kullanıyorum.)

Zaman içinde Gerçeküstücüler, Picasso, de Chirico, Miró, Klee, Dubuffet, Soyut Dışavurumcular ve birçokları aynı geleneğe, amacı dünyanın içi boş zaferlerine madik atıp ıstırabını ifşa etmek olan geleneğe sürüklenir hale geldi.

Kübizm örneği bunun tek taraflı bir tarih yorumu olduğunu teslim etmeye zorluyor bizi. Rezaletçi sanatın pek çok önceli vardır. Kuşku ve geçiş dönemlerinde sanatçıların çoğu fantastik, kontrol edilemez ve dehşet verici olanla meşgul olmaya meyletmiştir daima. Çağdaş sanatçıların daha da aşırıya gitmesi sabit bir toplumsal rollerinin olmamasından ileri geliyor, bir bakıma rollerini kendi başlarına yaratabiliyorlar. Bu yüzden sözgelimi Otodestrüktif sanatın sanat tarihinde bir önceli yoktur. Öte yandan başka faaliyetlerin –heretik dinler, simya, cadılık vs.– tarihinde bu ruha öncülük edebilecek şeyler vardır.

Gelenekten gerçek kopuş ya da bu geleneğin gerçek reformasyonu Kübizmle vuku buldu. İnsan ile dünya arasında niteliksel olarak farklı bir ilişkinin kurulduğu modern gelenek umutsuzlukla değil olumlamayla başladı.

Kübizmin nesnel rolünün bu olduğunun kanıtı şu olguda yatar: Kübizmin ruhu ne kadar reddedilse de sonraki tüm hareketlere kendi bağımsızlaşmaları için başlıca aracı sunmuştur. Demek oluyor ki, sanatın sentaksını modern deneyimi barındırabilecek şekilde yeniden yaratmıştır. Bir sanat eserinin yeni bir nesne olduğu, konusunun ifadesinden ibaret olmadığı önermesi, bir resmin farklı mekân ve zaman kiplerinin beraber varoluşunu kabul edecek şekilde yapılandırılması, sanat eserine yabancı nesnelerin dahil edilmesi, hareketi veya değişimi açığa çıkarmak üzere biçimlerin yerinden oynatılması, o zamana kadar ayrı ve münferit kabul edilen mecraların birleştirilmesi, görünümlerin diyagramatik kullanımı – bunlar Kübizmin devrimci yenilikleriydi.

Kübizm sonrası sanatın başarılarını hafife almak aptallık olurdu. Bununla birlikte genel olarak Kübizm sonrası sanatın kaygılı ve son derece

16. Alıntılayan Hans Richter, *Dada*, Londra: Thames & Hudson, 1965, s. 55.

öznel olduğu pekâlâ söylenebilir. Kübizm örneğinin, kaygı ve aşırı öznelliğin modern sanatın doğasını teşkil ettiği sonucuna varmaktan bizi alıkoyması gerekir. Bunlar aşırı ideolojik karışıklığın ve tersine dönmüş siyasi hüsranın olduğu bir dönemde sanatın doğasını teşkil eder.

Yirminci yüzyılın ilk on yılında dönüşmüş bir dünya teorik olarak mümkündü ve zorunlu dönüşüm kuvvetleri çoktandır mevcut kabul ediliyordu. Kübizm bu dönüşmüş dünya imkânını ve esinlediği güveni yansıtan sanattı. Bu yüzden bir anlamda o zamana kadarki en modern –aynı zamanda felsefi olarak en karmaşık– sanattı.

Kübizm ânının vizyonu teknolojik olarak mümkün olanla hâlâ örtüşüyor. Ne var ki dünyanın dörtte üçü hâlâ açlık sınırının altında yaşıyor ve gıda üretimi dünya nüfusunun öngörülen artışını karşılayamayacak düzeyde. Bu arada milyonlarca ayrıcalıklı insan gitgide kendi iktidarsızlık hislerinin tutsağı oluyor.

Erimi ve süresi bakımından siyasi mücadele devasa boyutlara ulaşacak. Dönüşmüş dünya Kübistlerin hayal ettiği şekilde gelmeyecek. Daha uzun ve korkunç bir tarihten doğacak. Bugünkü siyasi altüst oluş, açlık ve sömürü döneminin sonunu göremiyoruz. Fakat Kübizm ânının bize hatırlattığı üzere, eğer yüzyılımızı temsil edeceksek –sadece yüzyılın pasif yaratıkları olarak kalmayacaksak– bu gayeye ulaşma hedefi bilincimize ve kararlarımıza sürekli yön vermeli.

Bir müzik parçasının başladığı an tüm sanatların mahiyetine dair bir ipucu sunar. O ânın, kendinden önceki hesaba katılmayan, algılanmayan sessizliğe kıyasla uyumsuzluğu, sanatın sırrıdır. Bu uyumsuzluğun ve ona eşlik eden şokun anlamı nedir? Mevcut olan ile arzu edilen arasındaki farkta aranmalıdır bu anlam. Her sanat bu farkı tanımlama ve bu farkın *doğallığını bozma* girişimidir.

Uzun zaman sanatın doğayı taklit etme ve kutlama olduğu düşünüldü. Bizzat doğa kavramı arzulananın yansıması olarak görüldüğü için ortaya çıkmıştı karışıklık. Madem doğa görüşümüzü temizledik, o halde sanatın –minnetle kabul etmek zorunda olmadığımız– verili olanın yetersizliğine dair hissiyatımızın ifadesi olduğunu görebiliriz. Sanat, talihimiz ile hüsranımız arasında arabulucuk yapar. Bazen bir dehşet tınısına yükselir. Bazen geçici olana kalıcı bir anlam ve değer verir. Bazen arzu edileni betimler.

Dolayısıyla sanat, ifade tarzı ne kadar özgür veya anarşik olursa olsun, daima daha fazla kontrol talebidir ve bir "mecra"nın yapay sınırları dahilinde böyle bir kontrolün avantajlarını örnekler. Sanatçının esinlenmesine dair teoriler eserinin üzerimizdeki etkisinin sanatçıya yansıtıl-

masından gelir. Var olan tek esin kendi potansiyelimizin sezilmesidir. Esin, tarihin ayna-imgesidir: Onun aracılığıyla bir yandan geçmişimizi görürken, bir yandan da ona sırt çevririz. Bir müzik parçasının başladığı anda olan tam da budur. Dikkatimiz arzu edileni içerecek sonraki dizilere ve çözülmelere yoğunlaşırken birdenbire önceki sessizliğin farkına varırız.

Kübizm ânı hâlâ karşılanamamış olan arzuları tanımlayan böyle bir başlangıçtı.

20

Geçit Töreni, 1917

Avignonlu Kızlar'dan (1909) sonra Picasso kendi kışkırtmış olduğu şeyin içine düştü. Bir gruba katıldı. Bunu, yalnızca onun bir arkadaş çevresi olduğu anlamında söylemiyorum – çünkü Picasso'nun daha önce de bir arkadaş çevresi vardı, daha sonra da olacaktır. Program çizmiş olmasalar da, hepsi aynı yönde çalışan bir grubun üyesi oldu Picasso. Tüm yaşamında, yapıtlarının diğer çağdaş ressamların yapıtlarına bir ölçüde benzediği tek dönemdir bu. Yaşamında, yapıtlarının (kendisi inkâr etse de) bütünüyle tutarlı bir gelişme çizgisi izlediği –1908'deki *Köprülü Manzara*'dan örneğin 1913'teki *Keman*'a kadar– tek dönemdir. Büyük heyecanlarla dolu bir dönemdi bu, ama aynı zamanda içsel bir kararlılık ve güvenlilik dönemiydi. Picasso'nun kendini rahat hissettiği tek dönemdi bence. Daha sonra Picasso, İspanya'dan olduğu kadar bu dönemden de sürgün edilmiştir.

Grupta (gerçi *grup* sözcüğü biraz fazlaca resmi kaçıyor) kurulan arkadaşlığın içinde Picasso'nun enerjisi ve aşırılığı gene de kendini gösteriyordu. Tartışmaları ve mantığı, resimdeki son sınırlarına kadar zorlayan muhtemelen genellikle oydu. (Tuvale resim dışı malzeme yapıştırmak ilk onun aklına gelmişti.) Ancak, Kübizm'i mümkün kılan tarihsel yakınsama adını verdiğim şeyin baskısını ilk hisseden muhtemelen arkadaşları oldu. Modern dünyaya ait olan, bu yüzden de kendilerini bu dünyaya adayan, Picasso'dan ziyade arkadaşlarıydı. Picasso'ysa onlarla ortak çalışmasına adamıştı kendini.

1914'TE GRUP DAĞILDI. Braque, Derain, Léger, Apollinaire savaşa gittiler. Picasso'nun resimlerini satan Kahnweiler, Alman olduğu için ülkeden kaçmak zorunda kaldı. Milyonlarca insanın yaşamı benzer değişikliklerden etkilendi.

Picasso savaşla ilgilenmiyordu. *Onun* savaşı değildi bu – çevresindeki yaşamla bağlantısının ne denli zayıf olduğuna bir örnek daha. Bununla birlikte, yalnız kaldığı için acı çekiyordu; yalnızlığı, genç metresinin 1915'teki acıklı ölümüyle daha da arttı. Yalnızlığının baskısı altında, aslına döndü. Gene geçmişten gelen tepeden inme istilacı oldu. Ancak bu durumun yarattığı bütün sonuçları incelemeden önce ben, bir örnek üzerinden 1914'ten sonra sanatla gerçeklik arasındaki tüm ilişkinin nasıl değiştiğini göstermek istiyorum.

Yalnızca grubun dağılmasıyla açıklanabilecek bir sorun değildi söz konusu olan. Savaştan sonra Kübistlerin çoğu Paris'e döndü. Gene de onlar için 1910'daki ruhu ve havayı yeniden yaratmak tümüyle olanaksızdı. Dünya bütün yönleriyle değişmişti; umudun yerini umutkırıklığı almıştı: Ama iş bu kadarla kalmamış, onların dünya karşısındaki durumları da değişime uğramıştı. 1914'e kadar onlar olayların önünde koşuyorlardı ve yapıtları, olacakları önceden haber veriyordu. Savaştan sonraysa olaylar onların önüne geçmişti. Gerçeklik onları kat kat geride bırakmıştı. Artık olup bitmekte olan şeylerin esintisini –sezgisel olarak bile– duyamıyorlardı. Temel politika çağı başlamıştı. Devrimci olan her şey artık ister istemez politikti de. 1920'li yılların büyük yenilikçisi, büyük devrimci sanatçısı Eisenstein'dı. (James Joyce esas olarak savaştan önceki dünyaya aitti.) Kübistlerden Léger, izleyicilerinden Le Corbusier gibi bazıları, siyasal bir görüş açısını benimseyerek ilerlediler ve yeni bir *avant-garde* oluşturdular. Bazılarıysa geri adım attılar. Örneğin, bir zamanlar kuşkucu ve heretik olan Max Jacob, 1915'te vaftiz olarak Katolikliği ve bir manastırda yaşamayı seçti.

Bu değişiklik en canlı biçimde *Geçit Töreni* (*Parade*) balesinin öyküsünde kendini gösterir. Kübistler, baleyi özentili ve burjuva tarzı bir eğlence olarak her zaman aşağılamışlardı. Panayır alanlarını ve sirkleri yeğliyorlardı. Bununla birlikte 1917'de Jean Cocteau, Picasso'yu ve besteci Erik Satie'yi Diaghilev için bir balenin yaratılmasında kendisiyle işbirliği yapmaya ikna etti. Diaghilev'in kumpanyası Paris'te on yıldır çok tutuluyordu. Rusya'da Çar'ın gözdesiydi. Oysa Cocteau'nun tasarladığı, gelenekten kopmak ve "modern" bir gösteri yaratmaktı. *Geçit Töreni* adı, sirki ve müzikholleri anımsatmak için seçilmişti; böylece burjuvazinin kötü ruhları kovulmuş oluyordu.

Picasso bu bale üzerinde çalışmak için Roma'ya gitti. Yukarıdan inip kalkan perdenin, kostümlerin ve dekorların tasarımını yaptı. Ayrıca fikirleriyle, önerileriyle baleye katkıda bulundu. Picasso'nun, tasarımını yaptığı perde aşırı duygusaldır; belki de bile bile böyle yapılmıştır. Gene

de Picasso'nun şimdi kendini içinde bulduğu yeni çevreye uygun düşer. "*Geçit Töreni*'ni," diye yazıyordu Cocteau, "Roma'da, trubun prova yaptığı bir mahzende hazırladık; dansçılarla ayışığında dolaştık; Napoli'yi ve Pompei'yi ziyaret ettik. Neşeli Fütüristlerle tanıştık." Bu olanların *Avignonlu Kızlar*'ın şiddetiyle, Kübistlerin natürmortlarındaki sadelikle pek ilişkisi yoktur; Dünya Savaşı'nın üçüncü yılında Batı Cephesi'nde olanlarla ise hiçbir ilişkisi yoktur.

Balenin kendisi de alışılmış balelere pek benzemiyordu. İnip kalkan perdenin, seyircileri uyutmak için kasten böyle tasarlandığı bile söylenebilir. Balede yedi kişi vardı: bir Çinli sihirbaz, bir Amerikalı kız, iki akrobat ve üç sahne yönetmeni. Sahne yönetmenleri, kendilerini üç metre boyunda gösteren, "kübist" öğelerden oluşmuş konstrüksiyonlar giyiyorlardı. İçlerinden biri Fransızdı ve bulvarların ağaçlarını "giyinmişti"; ikincisi Amerikalıydı ve gökdelenler "giyinmişti"; üçüncüsü de bir attı. Bunlar sahnede dekor gibi dolaşıyorlardı ve amaçları dansçıları cüce gibi göstermekti; böylece dansçılar kuklaya benziyorlardı.

Tutarlı bir öykü yoktu; bir alay taklitçilik vardı. Cocteau'nun dansçılara verdiği tipik talimattan iki örnek alalım. Çinli sihirbaz için:

> Saç örgüsünün içinden bir yumurta çıkarır, yer, sonra o yumurtayı yeniden ayakkabısının ucunda bulur, ağzından alev saçar, kendini yakar, kıvılcımlara basar vb.

Amerikalı kız için:

> Bir yarışta koşar, bisiklete biner, eski filmlerdeki gibi titrer, Charlie Chaplin'i taklit eder, elinde tabancayla hırsız kovalar, boks yapar, *ragtime* dansı yapar, uyur, kaza geçirir, bir Nisan sabahı otların üzerinde yuvarlanır, şipşak fotoğraf çeker vb.

Balenin açılışı, 17 Mayıs'ta Paris'teki Théâtre du Châtelet'de yapıldı. Çok seçkin kişilerden oluşan seyirciler öfkelendiler; balenin, kendilerini gülünç düşürmek için tasarlandığından kuşkulandılar. Perde inerken yapımcıya saldırma tehditleri savruldu ve "*Sales Boches!*"* bağırışları duyuldu. Durumu Apollinaire kurtardı. Üniforması içinde yaralı, başı sargılı, göğsünde savaş madalyasıyla sahneye çıktı ve vatansever bir kahraman olarak herkesten hoşgörü diledi.

Programın Önsöz'ünü de o yazmıştı. Önsöz'de, heves dolu bir hava

* *Fr.* "Pis Almanlar!" Savaştan sonra Fransızların Almanlar için kullandıkları bir söz. –*ç.n.*

içinde bu balenin, modern hareketin, sanattaki yeni ruhun savaşa karşı ayakta kalabileceğinin bir kanıtı olduğunu söylüyordu. Ayakta kalan bu ruha da süper-gerçekçilik veya Gerçeküstücülük adını veriyordu.

Apollinaire, on sekiz ay sonra ölecekti. (Paris, silahların bırakılmasını kutlarken öldü; ateşler içinde yanarken, kalabalığın Kayzer William asılmalı diye bağırdığını duyunca, kendi adı da William olduğundan, onu kastettiklerini sandı.) Gene de modern hareketin bir sonraki evresinin adını böylece Apollinaire önceden koymuş oldu.

Apollinaire sonraları neler düşünürdü, bilemiyoruz. Sanırım, "yeni ruh"un, yalnızca Kübistlerin ruhunun bir devamı olmadığını kısa sürede fark ederdi. Kübistler, peygamberdiler – kehanetleri tümüyle gerçekleşmemekle birlikte, inandırıcılığını yitirmemiş peygamberler. Gerçeküstücülerse, kendilerini zaten aşmakta olan bir gerçekliğin buruk yorumcularıydı.

Geçit Töreni'nin perdelerini açmasından tam bir ay, bir gün önce Fransızlar Hindenburg hattına karşı saldırıya geçtiler. Hedefleri, Aisne nehriydi. Bu saldırı tam bir felaketle sonuçlandı. Kayıp sayısı gizli tutulmakla birlikte, 120.000 kadar Fransızın öldüğü tahmin ediliyor. Bütün bunlar Théâtre du Châtelet'nin 150 mil kadar ötesinde olup bitiyordu. Fransız ordusunun, büyük hayal kırıklığına uğrayan ve Rusya'daki Şubat Devrimi'nden etkilenen büyük kesimi, balenin açıldığı gece bir isyan başlatmıştı. Burada hayatını yitirenlerin sayısı da gene gizli tutuldu. Ama bunun, modern tarihte büyük bir orduda görülen en ciddi isyan olduğu kuşku götürmez. Pek çok garip şey oluyordu. Her şeye mantıksızlık hâkimdi. O günlerden kalan küçük bir olay hâlâ anlatılır: Bir piyade tümeni kentin sokaklarından geçiyormuş. Uygun adım ilerlerken, anlamsız bir biçimde kıyıma gönderilen koyunlar olduklarını belirtmek üzere melemeye başlamışlar.

Gerçekten yaşanmakta olan bu sahnenin grotesk absürdlüğü, Cocteau ile Picasso'nun yarattıkları Amerikalı kızı hiç de etkileyici olmayan, sıradan bir duruma sokmuyor mu?

Bunun ne anlama geldiğini çok iyi açıklayabilmemiz gerekir – çünkü 1917'de, Théâtre du Châtelet'de, çağımızda sanatın sürekli yinelenip duran sorunlarından biri ortaya çıkmıştı.

Yüzyılımızda olaylar, dünya çapında bir boyutta gelişiyor. Bilgi alanımız da, bu olayları kapsayacak biçimde genişliyor. Her geçen gün milyonlarca insanı etkileyen ölüm kalım meselelerinin bilincine varıyoruz. Çoğumuz, kriz ya da savaş durumları dışında bu tür düşüncelere kafamızda yer vermeyiz. İmgelemleri pek çok insana göre daha az denetle-

nebilir olan sanatçılarsa, şu sorunu saplantı haline getirmişlerdir: Ben, böyle bir zamanda, yapmakta olduğum şeyin haklılığını kendime nasıl açıklayabilirim? Bu, bazı sanatçıları dünyayı inkâr etmeye, bazılarını aşırı hırslı ya da özentili olmaya götürürken, bazılarını imgelemlerini susturmaya itmiştir. Ama 1914'ten bu yana, bu soruyu kendine sormamış tek bir ciddi sanatçı olamaz.

Bu ikilemi tüm yanlarıyla inceleyebilmek için kocaman bir kitap yazmak gerekir. *Geçit Töreni*'ni irdelerken Aisne Muharebesi'nden dem vurmanın neden anlamlı olduğunu belirtmek amacıyla, tek bir noktanın üzerinde durmak istiyorum. 1917'de Juan Gris, Kübist resimler yapmaya devam ediyordu – bunlar hem onun en iyi tabloları, hem de Kübist resmin en gelişkin örnekleriydi. (Kübistlerin en entelektüeli olduğundan, bir akım olarak Kübizmin sona ermesinden sonra birkaç yıl boyunca Kübist resimler yapmaya devam eden tek ressam Gris oldu. Hâlâ çözüm bekleyen kuramsal sorunları görebiliyordu ve bütün zekâsını kullanarak bunları çözmeye koyuldu.) Bu resimler de *Geçit Töreni* kadar savaştan kopuktur, aslında daha da kopuktur. Gene de sekiz milyon ölüden söz etmek burada niçin alakasız kaçıyor – tabii ne kadar alakasız olabilirse?

Bu, toplumsal bir sorudur ve ancak toplumsal olarak yanıtlanabilir. Juan Gris'in resimlerinin ve *Geçit Töreni*'nin toplumsal işlev ve içeriklerini göz önüne almamız gerekir. Kübizmin toplumsal içeriğini incelemiştik. Gris'in resimlerinin toplumsal işlevine gelince, o zamanlarda böyle bir işlev yoktu. Savaş sırasında Gris son derece yoksuldu ve tablolarını satma ya da sergileme konusunda çok büyük güçlüklerle karşılaşıyordu. Uzun vadede bunların işlevi, modern bilginin tüm pozitif olanaklarını kabul eden bir düzene dayalı bir görme biçimini ifade etmek ve korumaktı. Başka deyişle Gris bu resimleri sanki *savaş hiç olmamış gibi* yapmıştı. Şöyle diyebilirsiniz: Roma yanarken o lirini çalmayı seçti. Ama Neron'un tersine Gris, yangından sorumlu değildi ve herkesin önünde yapmıyordu bunu. Gris'in, haysiyetini yitirmeden savaşı görmezlikten gelebilmesini mümkün kılan şey, yalnızlığıydı. Bugün bile, her yerde *muaf* kalınabilecek köşeler var olabilir; sanatçı, kendisini bunlardan birinde bulursa sonuç, çelişkili bir biçimde ve zamanın bütünleyiciliği içinde, çok büyük toplumsal değer taşıyabilir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Gris iyimser, huzur dolu natürmortlar resmetmeyi sürdürmeseydi, Avrupa kültürü çok şey yitirirdi. Ancak başarının, yalnızlığa bir nitelik ekleyerek, aynı zamanda muafiyetin haslığını ortadan kaldırdığını unutmamak gerekir. Başarı, muafiyet arayan sanatçıyı bir kaçağa dönüştürür; dönemlerinden kaçanlar da, o dönemle birlikte ilk unutu-

lanlar olur. Efendileri ölmeden devrini tamamlayan dalkavuklara benzerler.

Geçit Töreni'nin durumuysa, Juan Gris'in durumundan çok farklıydı. *Geçit Töreni* tümüyle *halk önünde* yapılan bir gösteriydi. Kışkırtıcı ve sarsıcı olması amaçlanmıştı. Bunu haklı çıkarmak için gösterilen neden de, bu balenin çağdaş "gerçeklik"i ifade ettiğiydi. Cocteau, Apollinaire' in kullandığı gerçeküstücü sıfatını reddederek, yapıta *ballet réaliste*, gerçekçi bale demekte ısrar ediyordu.

Kuşkusuz bu balenin "gerçeklik"i Kübistler'in –sade, düzenli, umutlu– gerçekliğiyle aynı değildi. Coşkulu ve mantıksızdı; yaratıcıları farkında olsun olmasın, ancak savaşla bağlantısı içinde anlam kazanabilirdi. "*Sales Boches!*" diye bağıran seyirciler, bağlantıyı doğru kurmuşlardı. Fakat alışkanlıkları gereği, bu bağlantıyı yalnızca kendi vicdanlarını yatıştırmak için kullanmışlardı.

Geçit Töreni'nin yerine getirdiği toplumsal işlev, nesnel açıdan bakıldığında, sarstığı burjuvaziyi teselli etmekti. (Burada *nesnel* sözcüğünü, balenin gerçek etkisini yaratıcılarının öznel olarak başarmayı umdukları etkiden ayırt etmek için kullanıyorum.) Bu açıdan *Geçit Töreni*, kendisini izleyecek, "öfkeli" diye adlandırılan bir alay sanatın öncülüğünü yaptı. Sarsıcılık değeri, taşıdığı özel ruhtan kaynaklanıyordu – kopuk kopukluğundan, çılgınlığından, mekanikliğinden ve kuklamsılığından. Bu ruh, o sırada olup bitenlerin, biraz soluk da olsa, bir yansısıydı. Olup bitenlerse, son derece ciddi bir düzeyde, çok çok daha sarsıcıydı. *Geçit Töreni*'nin –Massine ne kadar iyi dans etmiş olursa olsun– eleştirilip sonunda önemsiz diye bir kenara atılabilmesinin nedeni, savaşı gözardı etmesi değil, gerçekçiymiş gibi ortaya çıkmasıdır. Bu tutumun sonucunda bale, insanları hakikati görmelerini engelleyecek biçimde sarsmıştır. Bir bakıma, bir ton ağırlık yerine bir gramcık ağırlık sunmuştur. Dünyanın çılgınlığının, sanatçıların icadı olduğu izlenimini vermiştir sanki! "*Sales Boches!*" diye bağıran seyirciler gösteri bittiğinde kendilerini her zamankinden daha vatansever hissediyorlardı; savaşın soylu, makul vb. olduğundan her zamankinden daha emindiler. Bir *Les Sylphides* gösterisi bile bu etkiyi yaratamazdı.

Temel politika çağı başlamıştı. Koyun gibi meleyen piyadeler –bir çıkış yolu göremeseler de– bunu biliyorlardı. Cocteau, Picasso, hatta Apollinaire henüz bunun farkında değillerdi, çünkü hâlâ sanatın ayrı tutulabileceğine inanıyorlardı. Bu durumun ardında yatan acı ironi, Apollinaire'in nefret ettiği, aşağıladığı burjuva seyircileri, savaş kahramanı olarak aldığı yaraları, on sekiz ay sonra ölümüne yol açacak olan yara-

ları sergileyerek yatıştırmaya çalışmasında kendini gösterir.

Aptallar, sık sık Marksistler'i politikanın sanata müdahale etmesine izin vermekle suçlarlar. Tam tersine bizler, böyle bir şeye tamamen karşı çıkıyoruz. Politikanın sanata müdahalesi, bunalımlı ve büyük acıların yaşandığı dönemlerde artar. Ancak, böylesi dönemlerin varlığını yadsımak olanaksızdır. Böyle dönemleri anlamamız gerekir ki sona erdirebilelim: O zaman sanat da, insanlar da daha özgür olacaktır. Böylesi bir dönem Avrupa'da 1914'te başladı ve hâlâ sürüyor. *Geçit Töreni* balesi, günümüzde sanatın karşılaştığı güçlüklerin ilk örneklerinden biridir. Modern sanatçının, niyetlerinin tersine, ilk kez burjuva dünyasına hizmet ettiğini, bu nedenle de kuşkulu bir ayrıcalık kazandığını görüyoruz. Picasso'nun yaşamının bundan sonraki öyküsü, bu durumun getirdiği dezavantajları aşmak için verdiği savaşımın öyküsüdür.



PICASSO 1918'de Londra'ya geldiğinde Savoy Oteli'nde kaldı. Artık kahve masalarında oturan, umudun ya da kurtuluşun ötesine geçmiş çiftler görmüyordu. Akrobatlarla at hırsızlarının yerini de garsonlarla uşaklar almıştı. Picasso'nun yeni yaşamının tipik öğeleri olmasalar tüm bunlardan söz etmek anlamsız olurdu. Seçkinlerle varlıklıları "sarstıktan" sonra, Picasso kendisi de artık onlara katılmıştı.

Eski arkadaşları, özellikle de Braque ve Juan Gris, Picasso'nun bu yeni yaşamını bir zamanlar uğruna savaştıkları şeye ihanet olarak görüyorlardı. Oysa sorun bu kadar basit değildi. Braque ve Gris eski çizgilerini sürdürebilmek için kendi içlerine çekilmek zorunda kalmışlardı. Picasso ise dünyanın düzenine uymayı seçti. Burada söz konusu olan kişisel ayrıntılar bizi ilgilendirmez. Bizi ilgilendiren onun ruhunun, tutumunun nasıl bir değişikliğe uğradığıdır.

21

Paris'i Yargılama

AŞAĞI YUKARI seksen yıl boyunca Avrupa'da ressamların payitahtıydı Paris. Son zamanlarda artık böyle olmadığına, Roma'da, Milano'da ya da Varşova'da daha önemli fikirlerin tartışıldığına dair emareler var. Lakin bu hurafe devam ediyor ve bir İngiliz sanat eleştirmeni, herhangi bir kasaba gazetecisinin Londra'ya gitmeye kalkışması gibi, hâlâ Paris'e gitmeye kalkıyor. Sonra da, kâh böbürlenerek, kâh hayranlıkla bu müstesna şehrin esrarengiz hakikatlerini içeren "çok özel" bir hikâyeyle dönüyor. Aslında her büyük şehir, onu ziyaret eden her gazeteciye bulmak istediği hikâyeyi sağlayacak kadar büyüktür. Bunu, Paris'e ilişkin görüşlerimin neden başkalarınınkinden farklı olabileceğine dair bir açıklama olarak sunuyorum; ayrıca doğal olarak düşüncelerimin değişmeyeceğinden emin olmama rağmen, gene de kesin olmayabileceklerine dair okuru uyarmak için.

Bugün Paris bana tıka basa sanatla dolmuş, kendi dehasının ikinci ya da üçüncü kuşak kurbanı olmuş bir şehir gibi görünüyor. Ya da daha gerçekçi olunursa Paris, uluslararası sanayi kapitalizminin kaçınılmaz olarak aşırı uzmanlaşması sonucu, snop bir metanın mezat salonu ve imalathanesi durumuna gelmekten mustarip. Tablolar adeta dev bir karton mağazasındaymış gibi birbiri üzerine yığılmış: Eften püften şeyler, ama binaya girer girmez klostrofobik bir şekilde dış dünyayı görmenizi engelliyorlar. İktisadi açıdan aşırılık, entelektüel açıdan kıtlık.

Bugünlerde Louvre'da asılı tabloların yerlerinin değiştirilmesinin sebep olduğu rezalet genel havanın tipik bir örneği. Bunu ayrıntılı bir şekilde anlatacak yerim yok ama bir Fransız ressam, bu gidişin devam etmesi halinde Moulin Rouge idarecilerinin Müze yönetimine el koyduğunu keşfetmenin sürpriz olmayacağını yazdı. Her şey sunumun şık, göze ve kulağa kolay hitap edecek şekilde olması için düzenlenmiş, sergi-

lenen tablolar hiç dikkate alınmaksızın sadece dekoratif olmaları amaçlanmış: eserler zamansız, kozmopolit "üsluplar"ın şık düzenlemelerini yapmak uğruna kendi dönem ve ekollerinden koparılmış: Fransız resmine karşı caniyane bir umursamazlıkla (Poussin'in kırk tablosundan sadece dokuzu sergileniyor) izleyiciyi cezbetmek için tüm ulusların yer aldığı bir cümbüş oluşturmak amacıyla davranılmış – bütün bu düzenlemeler Müze'nin ciddi bir çalışma alanı olarak yıkımına yol açarken, kültür gezginlerine bir eğlence mekânı yaratmaya yarıyor.

Bu girişimin ardındaki güçsüzleştirici fikirleri biliyoruz: Ulusal gelenekler görmezden gelinebilir, sanat yapıtı kendi içinde bağımsız bir bütündür, "üslup" amaç ve işlevden ayrı tutulabilir, estetik lüksü ise halis ve mutlaktır. Paris atmosferiyle ilgili söylenecek şeyler bu kadarla kalsaydı, bunları tekrarlamaya gerek olmazdı. Siyasi Mahkûm Yarışması,[1] Venedik Bienali ve havalı kitapevlerinde ortaya çıkan savaş sonrası eserler hep aynı konuya ağırlık verdi. Neyse ki Paris'te aynı zamanda bu gelişmeye taban tabana zıt, başarılı bir hareket var: Lurçat'nın başını çektiği, Aubusson merkezli, Duvar Halısı Ressamları Derneği üyesi sanatçıların hareketi.

Lurçat'nın duvar halılarına duyduğu ilgi savaştan çok önceye rastlar. Ancak bu hareketin büyüyerek Fransız sanatı üzerinde ciddi bir etki yaratması savaş sırasında ve hemen sonra oldu. Picasso, Léger, Gromaire, Braque, Dufy, Miró, Rouault gibi ünlü ressamların hepsi de duvar halısı desenleri yaptı. Buna karşılık en iyi işler tüm enerjilerini işin tekniğini geliştirmeye adamış olan, başta Lurçat olmak üzere, Marc Saint-Saens ve Jean Picard le Doux gibi sanatçılar tarafından üretildi.

İnsan onların işlerinin özelliğini tasvir etmek için sayfalarca coşkulu metinler yazabilir: kuş, çiçek, balık, kahraman, güneş, ay ve âşıkların imgeleriyle örülmüş, sade, masum ama derin şiirsellikleri: çocukluğa ait çarpıcı bir anıdan (Picard le Doux'dan kafeste bir kuş), olgunluk döneminin ataklığı ve tahakkümüne (Saint-Saens'tan *Theseus ve Minotaur*), yaşlılıkla gelen tefekküre, kadri bilinmiş bilgi birikimi ve duygulara kadar (Lurçat'dan "Gökyüzü... toprak... barış") insanın şairane duyarlığının enginliğinin olumlanması: renklerinin sadeliği (yağlıboya resimlerin anlamsızca kopya edildiği Goblen duvar halılarında kimi zaman 14 bin rengin kullanıldığı oluyor; Aubusson odaklı sanatçıların kullandıkları

1. Çağdaş Sanat Enstitüsü'nün 1953'te insan özgürlüğü uğruna hayatını yitirenleri anmak için düzenlediği uluslararası heykel yarışması. Yarışmayı kazanan Reg Butler'ın sadece toplama kampında ölenleri konu alması eleştirilere yol açtı, heykel Tate'te sergilenirken Macar bir göçmenin saldırısına uğradı.

renkler ise kırkı geçmiyor), rengi çeşitlendirmek için yünlerin doğal niteliğinin, düşey çözgüyü takip eden tonların kullanılması, böylelikle yaprakların, tüylerin ya da balıkların yüzgeçlerinin üzerinde parıldadığı gibi dalgalanan bir ışık dolaşımı sağlanması... Tüm bunları anlatmak kolay olurdu, ama asıl önemli olan bu sanatçıların işlerindeki canlılığın nedenini anlayabilmek.

Ulusal geleneklerini mükemmelen özümsemiş ve muhteşem ortaçağ duvar halılarından çok şey öğrenmişler. Eğer çok zor olan teknik sorunların üstesinden gelmeyi başarır da, görsel temalarını sade, gündelik hayattan seçerlerse, estetik sorunların kendiliğinden çözümleneceğini düşünmüşler. Bilgilerini bir havuzda biriktirmekten, farklı kişiliklerinden kaynaklanan bireysellikle geleneği yıkmaktansa o geleneği yeniden ihya etmekten hoşnut olmuşlar. İşlerini –tasarımını yaptıkları manzaralardan kaynaklanan talepler, Aubusson'daki duvar halısı ustalarının becerileri gibi– atölyenin dışındaki olgularla uyumlu hale getirmekten zevk almışlar. Onlar yeterince uzun süre ilerici, hümanist inançlarıyla yaşadıkları için kalben iyimser kalabilen ve en nihayetinde hazzı kutsamanın sanatçının başta gelen görevlerinden biri olduğunun bilincinde olan insanlar.

Sonuç olarak işlerinde poetik mantıksızlıklar, çarpıtmalar falan filan olsa da yaptıkları halk tarafından gerçekten çok sevildi. Onların duvar halıları (şiirin nadide olduğu yanılsamasını çürüterek) ortak özlemleri ve tecrübeleri adeta özetliyor: tıpkı anonim türküler ve destanların yaptığı gibi ya da daha karmaşık bir yoldan bazı filmlerin yapabildiği gibi... Aynı zamanda da, kendilerine bir meslek edinmiş oldukları ve gözleri *yükseklerde* olmadığı için, dolaysızca insanların işine yarayacak eserler üretmek için becerilerini değerlendirmenin –hiçbiri dâhi olduğu iddiasında değil– bir yolunu bulmuş durumdalar. Eğer bu basmakalıp bir ifade gibi gelirse, günümüzde yeteneğin bir eğilim değil mülk olarak görüldüğünü hatırlamakta yarar var. Kısa hâlâ geçerli.

22

Sovyet Estetiği

MOSKOVA TELEVİZYONU komedyeni, "Sizin Sosyalist Gerçekçi romanlarınızı bilmez miyim!" diye iç çekti. "İlk sayfası bir türbin tasviriyle açılır. İkinci sayfada hidrolik bir delgi makinesi, üçüncü sayfadaysa bir dinamo güzellemesiyle karşılaşırsınız. Yüz kırkıncı sayfaya gelince karşınıza çıkan SEVİYORUM sözcüğünü, MAKİNEMİ BEN sözleri izler."

Güzel sanatlara yönelik Sovyet bakış açısı değişmez ya da durağan değildir. Yakın tarihte bir hayli tartışma ve eleştiride bulunuldu. Ancak bu yeni gelişmeden söz etmeden önce, Sovyet tutumunun değişmeyen temel ilkelerini kavramakta yarar var. Her şeyden önce ve en başta her sanat ürünü ahlaki bir meseledir. Biz, gerçekçilik ve formalizm hakkında süregiden tartışmayı, içeriğin mi biçimin mi önemli olduğuyla ilgili bir mesele zannediyoruz. Onlarsa sanat eserinin ahlaki mi, ahlakla ilgisiz mi olduğuyla ilgilenir – ki bu onlara göre gayriahlakidir. Bir sanat eserini kendi başına bir nesne olarak değerlendirmekten ziyade, yaratacağı etkiyle ilgilenirler. Niteliklerinin mükemmelliğinden çok, işlevselliğine bakılır. Stalin, "Yazarlar ruhun mühendisidir," demekle bunu kastetmişti.

Aslında Ruslar'ın güzel sanatları tamamen propaganda aracı olarak gördüğünü mü söylüyorsunuz?

Evet, ancak propagandanın artık insanın hayata ilişkin uyuşmadığı herhangi bir değere karşı ısrarla aksi yorumda bulunması demek olduğunu hatırdan çıkarmadan. Ve bir de onların sahiplendiği geleneğin sadece siyasi yergicilerin değil, örneğin Goya, Shakespeare, Balzac ve kendi özellikle on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki büyük sanatçılarını da kapsamakta olduğunu unutmadan. Sovyetler'in sanatın *yararını* ısrarla vurgulamaları onu gerçekten ciddiye aldıklarını gösterir. Güzel sanatlar ve mimarlık öğrencilerinin eğitimi bizdekinden çok daha

uzun, daha geniş kapsamlı ve çok daha ciddidir. On yedi yaşındaki bir öğrenci portre çizimi için otuz iş saati harcar. Bu tarz bir disiplinin sonucunda –bir sanat okulunda hocalık yaptığım halde– benden iki kat daha fazla işinin ehlidir.

Peki, ya düzenle uyuşmayan, parti çizgisine uymak istemeyen sanatçılar?

Bu soruda epeyce hüsnükuruntu seziliyor. Çoğu zaman zihinlerde son derece dramatik bir fotoğraf canlandığı için sorulur bu soru. Sanki bir evin deniz yüzeyinden yüz yirmi metre yükseklikte inşa edildiğini duyunca, bunun kasabanın bir tepenin eteğine kurulduğunu düşünecek yerde, sarp kayalar üzerine kurulduğunu farz eder gibi... Birincisi, –hem yerel gelenekler hem de bireysel özellikler açısından– üretilenlerin çeşitliliği genelde hayal edilenden çok daha fazla. Örneğin, ben işlerinde çok başarılı iki Fovist ressamla karşılaştım. İkincisi, Rusya'daki başat resim ve edebiyat geleneği (Puşkin, Tolstoy, Surikov, vb.) her zaman toplumsal vicdana ağırlık vermiştir. Üçüncüsü, devrim bundan otuz altı yıl önce gerçekleşmiştir. Çağdaş Sovyet sanatı ancak yerleşik Sovyet hayat tarzıyla ilişkisi göz önünde tutularak değerlendirilebilir. Rusya'da sanatçının trajik bir *kurban* olduğunu düşünmenin bir yararı yoktur, bir kez ona acımaya başlayınca onun trajik bir *ürün* olduğu, daha iyisini bilemeyecek şekilde koşullandırıldığını söylemiş olursunuz. Ama bundan dolayı size şükran duymayacağından emin olabilirsiniz. Sizin bağımsızlık olarak adlandırdığınız şeye o sorumsuzluk diyecektir.

İlk Sosyalist Gerçekçi resimler Devrim'in hemen ardından Leningrad'da çalışan bir grup ressam tarafından yapıldı. En çarpıcı olanları Brodsky'ninkilerdi. Başlıca konular portreler ve Devrimci mücadeleden sahnelerdi. Örneğin, Lenin'in ünlü zırhlı trenle Finlandiya'dan gelerek Petersburg garında işçilere seslenişi. Üslupları süssüzdü: Bir bakıma Courbet tarzında olsa da, 1860'ların başından beri toplumsal konulara ağırlık veren on dokuzuncu yüzyıl Rus Gerçekçileri'ne daha çok şey borçluydular. Brodsky'nin tuvallerinin önemli bir bölümü büyüktür ve yüzlerce figürü içerir. Röprodüksiyonları, fazla pozlanmış fotoğrafları andırır biraz. Ama aslında heyecan verici, vakur ve saydam oluşları, yapıları itibarıyla gerçekten dikkate şayandırlar: kabaca Eisenstein filmleriyle eşdeğer resimler – odaklanmada benzer yoğunluk.

Yaklaşık on ya da on beş yıl sonra Sovyet resminin karakteri değişmeye başladı. Eskisi kadar süssüz olmayan, çok daha renkli, akademik yanı ağır basan resimler – şimdilerde Batı'da çoğu kimsenin tipik "Viktoryen" Sovyet sanatı olarak adlandıracağı tarzdı bu. Manzaralar, günlük

hayatı temsil eden konular, tarihsel konular, işçi portreleri, fabrika resimleri, Stalin, kolektif çiftlikler, yeni kurulan kasabalar, Stakanovitler* – bunların büyük çoğunluğu fotoğraf gibi ve basmakalıptı. Buna rağmen, ne kadar sıradan da olsa, bir sorunu çözmek için ciddi bir adımdı bu sanat. Devrim sona ermişti. Sosyalizm inşa aşamasındaydı. Halkın genel eğilimi olumlu bir etmen olarak ilk kez o dönemde ressamlar tarafından dikkate alındı. Sanat, halkın başarılarını övmenin bir yolunu bulmalıydı. Yaptıkları hata, insanların sadece güvence istediğini ve beklediğini, sürekli sırtlarının sıvazlanması gerektiğini sanmalarıydı. Gorki'nin hakiki iyimserliği dile getiren mesajı unutulmuştu, "Hayat her zaman yeterince kötü olacağı için, daha iyiye duyulan arzunun ateşi söndürülmemeli." Bunun yerini basit bir iyimserlik aldı. Böylece ne gerilime ne de fikir ayrılığına yer veren natüralist sanatın önü açıldı. Yeryüzündeki her şeyin yolunda olduğu –ya da olacağı– varsayımından hareketle, sanatçının tecrübeler arasında *seçim yapması* gerekmiyordu. Başarılarından gurur duymakta haklıydılar ancak yapılması gereken yegâne şeyin başarılarına ayna tutmak olduğu konusunda yanıldılar. Bir başka şekilde ifade edecek olursam, sanat hayatla öylesine yakınlaştı ki, kendini anlamak için ne bir yeri ne de zamanı kaldı. Uyarıcı olabildiyse de tatmin edici olamadı. Tatmin hayatın kendisinden geldi sadece.

Derken birkaç yıl önce bu meselelerle ilgili büyük bir tartışma koptu. Sanatçılar ve eleştirmenler herhangi bir sahneyi sadece kayda geçirip hayattaki gelişmeleri yansıtmasını ummanın yeterli olmadığını fark etmeye başladı. Sanatçı tipik öğeleri seçmeli, resmettiği şeyin gizil gücünü açığa çıkarmalı ve göstermeliydi. Bu bir mücadelenin ve ihtilafın olması gerektiğini ima ediyordu – yoksa bu türden ihtimaller aşikâr olacaktı. Psikolojik terimlerle eylemi amaca bağlı olarak görmek anlamına geliyordu; tamamen görsel terimlerle ise yüzeysel görüntüyü altyapıya bağlı olarak görmek demektir.

Bu yeniden değerlendirmenin sonuçları artık açığa çıkıyor. Bezdirici akademik ressamlar hâlâ yerli yerinde. Ulusal Rus vurgusu söylemde hâlâ güçlü. Bir ressamın atölyesinde paletle ansiklopediyi yan yana görmek mümkün. (Sırası gelmişken, duvar resimlerinin az sayıda olması bu yüzden. Şu sırada geniş anlamda dekoratif olanla, tam anlamıyla kuramsal olan arasında bir sentez yapmanın güçlerini aştığının farkındalar.) Öte yandan öğrencilerin ve genç ressamların işlerinin niteliği yeni ve çarpıcı şekilde değişik. Konu açısından daha az didaktik, araştırıcı

* Sovyetler Birliği'nde üstün başarılı işçi. *–ç.n.*

yanları daha güçlü. Örneğin bir kolun "donuk" imgesini yakalamak artık yeterli değil; yapısının ortaya konması gerekiyor. Ardından alternatif hareket imkânı kavranmalı ve (insani terimlerle) harekete yol açan karar hesaba katılmalıdır. Eğer bir tebessüm resmedildiyse, insan yüzünün aynı zamanda gözyaşı dökebileceği de ima edilmelidir.

Şöyle toparlayayım. Rus resminin çoğunlukla kötü olduğunu söyleyebilirim – yeni gelişmeler henüz nüve halinde. Batı resmi de çoğunlukla eşit derecede kötü, ama birbirine zıt nedenlerle. Biri, yapay derecede kuramsal olmaktan, ötekisiyse aşırı derecede soyutlanmışlıktan. Onlar sanatı ucuzlaştırdı. Biz onu lüks bir nesne haline getirdik. Moskova'da eleştirmen olsaydım, fazla hisli eski akademiye saldırırdım; burada, zamanımızın yeni kalpsiz, formel ve soyut akademisine saldırdığım gibi. (Kimi eleştirileri okuduktan sonra, yazdıklarımın yayımlanması gerektiğini düşünüyorum.) Ancak onların gerçek bir geleneğin temellerini yarattıklarına inanıyorum –meselenin özü de bu– halbuki biz varisi olduğumuz geleneği büyük oranda mahvediyoruz. Hakiki bir gelenek ancak sanatın hayata ilham kaynağı olduğunun bilincine varılmasıyla tesis edilir – teselli olduğuna dair kabulle değil.

23

Bienal

VENEDİK BİENALİ'NDEKİ uluslararası serginin en büyük bölümü, İtalya'dan bir komite tarafından düzenleniyor. Bu yıl (1958) söz konusu komite açık açık soyut sanattan yana tavır aldığı için çok ciddi eleştirildi ve dar görüşlülükle suçlandı. İtalyan eleştirmenlerin duayeni olan sanat tarihçisi Lionello Venturi eleştiriler karşısında derhal komiteye destek çıkarak son altmış yılın en iyi sanatçılarının soyutçu olduğunu ve zaten diğer ülkelerin düzenlediği pavyonlarda da aynı eğilimin görüldüğünü söyledi – herkesin yanılmış olamayacağını ima ediyordu. Ama gerçek şu ki herkes yanılabilir, nitekim yanılıyorlar. Hicivciler bu Bienalden *Banal* diye söz etmekte haklılar.

Bienalle ilgili sorunları açıkça ortaya koyalım. (Buna değer, çünkü bu sergide dünyanın siyasi geleceğinin ipuçlarını görebiliyoruz; ortada başyapıt bulunmasa da, sergi bilinçdışı ifşa ve alametlerle dolu.) Mesele, bütün soyut sanatın figüratif sanata temelden karşı olması değil; hiçbir zaman da değildi. Hiçbir makul yirminci yüzyıl Avrupa kültürü araştırmacısı, kimi soyut sanatçıların resim, heykel ve mimarinin gelişimine katkıda bulunduğunu inkâr edemez. Bugün ayrım çizgisi sorumluluk duygusu olan sanatçılarla olmayanlar arasında; ya da, başka bir deyişle, insanlar arası alışverişin değerli olduğuna dair asgari bir inancı da içeren bir dünya görüşüne sahip olan sanatçılarla, yabancılaşmanın marazileştirdiği sanatçılar arasında. Soyut sanat hayli zamandır salt "estetik" meselesi olmaktan çıktı. Fildişi kule artık akıl hastalarının kapatıldığı korunaklı hücreye dönüştü – bu da "dar görüşlülüğün" en uç noktasına varıldığına işaret ediyor.

Bugün Venedik'teki binlerce eserin –ABD'den, Almanya, İtalya, Hollanda, Fransa'dan gelen eserlerin– tek bir ortak imgesi var: çamurun, çöpün imgesi. Bunu söylerken bir yargıda bulunmuyorum, olanı söylüyo-

rum. Galeriden galeriye dolaşan birinin göreceği şey, çürüme biçimleri ve kokuşmanın kiri. Bazı tuvallerde koca bir delik açılmış, bazılarında derin kesiklere doldurulmuş sargı bezleri var; bazıları çimentoyla kaplıyken diğerlerinde kalın tabaka halinde sürülen tek renk boya yapay olarak çatlatılmış ve soyulmuş. Şimdi, kişi, tartıştığı olgunun mutlak çöküşüne ikna etmek istiyorsa, hoşgörülü davranmamak zorundadır. Ressamların yeni malzemeler kullanmaması ve resimlerinin yüzeyleriyle "oynamaması" için hiçbir sebep yok; Braque da yaptığı en güzel natürmortlardan bazılarında boyayı kumla karıştırmıştır. Ancak şu anda tamamen farklı kategoriden bir şey tartışıyoruz. Katkılardan değil, bozmaktan, ihlalden söz ediyoruz. Bu eserlerin kaçınılmaz, umutsuz çöküşüne, dekadansına dair tek bir kanıt gerekirse, çoğunun fiziksel olarak besbelli birkaç yıldan fazla dayanamayacağı gerçeğinde bulabiliriz bu kanıtı. Bunlar yapılmış nesneler değil, kullanılmış nesneler: sigara izmaritleri, kırık şişeler ve –içlerinde duruma en münasip düşen– kullanılmış prezervatifler...

Daha önce de başka vesilelerle bu tür karşı-sanat'ın (*non-art*) ortaya çıkmasına sebep olan toplumsal ve psikolojik unsurları açıklamaya çalışmıştım. Karşı-sanat farkında olmadan ve tamamen pasif biçimde de olsa, elbette bir gerçeği yansıtıyor: emperyalizmin ölüm sancılarına eşlik eden korkuların, sinizmin, insanların yabancılaşmasının gerçeğini. Pasifçe bizim kendi Mau Mau* boş inançlarımızın, ritüel ve suçlarımızın gerçekliğini yansıtıyor – Afrika'daki Mau Mau bu gerçekliğin karşısına sadece bir karşı-önlem olarak çıkmıştı. Ancak argümanı bu noktada gönül rahatlığıyla tamamlamış sayamayız kendimizi: Kısmen, emperyalizm Batı'yı gerçek anlamda temsil etmeye yetmediği için –ne de olsa birçok muhalif hareket de var–, kısmen de bu karşı-sanat artık ihraç edildiği için. İspanya pavyonunun neredeyse tamamı buna ayrılmış; Polonya ve Yugoslavya pavyonlarında da görülmeye başlamış. Bu akım yayılabiliyor, çünkü her sanatçının yüzleşmek zorunda kaldığı kışkırtıcı bir dürtü olan, yıkıcı kendini beğenmişliğe hitap ediyor: Sanatçının en ufak bir jestine –örneğin parmak izine– ve en bayağı fikirlerine sanatın kutsal değerini yüklüyor.

Fikirler ve amaçlardaki bu bayağılık, yoksulluk ve "cılızlık", Batı'nın bugünkü kültürel atmosferinin en çarpıcı özelliği; bu özelliği henüz karşı-sanat batağına düşmemiş yerlerde bile görebiliyoruz. Soyut

* Mau Mau, Kenya'da 1950'li yıllarda sömürgeci Britanya yönetimine karşı silahlı mücadele vererek bağımsızlığa önemli katkıda bulunan hareket. –*ç.n.*

sanatın hâlâ belli bir dekoratif işlevinin olduğu ya da hâlâ figüratif eserlerin sergilendiği galerilerde bile, insan her sanatçının küçük de olsa kendine özgü bir orijinallik bulmak için çırpındığı, sonra da bu orijinalliğin seri imalata geçirilip pazarlanmasına razı geldiği izlenimine kapılıyor. Bu ucuz numara zihniyetinin en uç örneği, Amerikan bayrağını oluşturan yıldız ve şeritlerin aynen bayrakta olduğu gibi resmedilmesinden ibaret olan bir tablo. Daha ciddi ve bu yüzden de daha trajik olan bir diğer örnekse, oldukça yetenekli İngiliz heykeltıraş Kenneth Armitage'ın eserleri. Aklına, figürlerinin gövdelerini masa tablası gibi dümdüz yapmak gelmiş; böylece kollarla ayaklar adeta istiflendikleri kutudan dışarı taşan insan uzuvları gibi görünüyor. Şüphesiz insanda yüzeysel bir duygu uyandıran bir şaşırtma değerine sahip bu heykeller. Ancak, bir süre sonra insan düşünmeden edemiyor: Keşke bu adam yeteneğini kullanabilseydi; keşke özgür olsaydı; keşke böyle numaralara başvurmak zorunda kalmasaydı! Gerçi, onu mecbur eden kim ki?

İşte ironi tam burada. Kendine yakıştırdığı ünvanla sözde Özgür Dünya'nın sanatı büyük bir hızla bugüne dek üretilmiş en dar ve sınırlı sanat haline geliyor. Bir kıyaslama yapmak gerekirse, demode Stalinist eserlerle dolu Sovyet pavyonu zengin, çeşitli ve yaratıcı kalıyor. İtiraf edeyim zenginlik kelimesini kelimenin gerçek anlamında kullanıyorum; görsel olarak Rus resimleri son derece hisli ve besbelli bürokratlar tarafından verilmiş klişelere göre yapılmışlar. Ama yine de, bürokratların düş gücü yoksunluğuyla hasta zihinlerin fantezileri arasında bir seçim yapacak olursak...?

Aslında sanat söz konusu olduğunda böyle bir seçim yapmak zorunda değiliz. Venedik'teki beş yüz küsur sanatçı arasında belki bir düzinesi, muhtemelen sergideki diğer eser sahiplerinden daha yetenekli doğmamalarına rağmen, sanatın ancak gerçeği açığa vurduğu oranda bağımsız olduğunu bize hatırlatma cesaretini gösteriyor. Bunlar arasında Hindistan'dan heykeltıraş Kewal Soni ve ressam Padamsee, Seylan'dan ressam Ivan Peries, Meksika'dan Rivera'nın ayak izlerinden giden Raul Anguiano, Belçika'dan Brusselmans ve Japon dışavurumcu Ichiro Fukuzawa'yı sayabilirim. Bir de Birleşik Arap Cumhuriyeti* pavyonu var. Tarih ve sanat nadiren bu pavyondaki kadar doğrudan birbirleriyle çakışır; ama bu pavyonun 1958 Bienali'ndeki en olumlu ve hayat dolu pavyon olduğu bir gerçek. Elbette Kahire'de bir gece ansızın bir grup dâhi-

* 1958 yılında Suriye ile Mısır'ın birleşerek kurdukları devlet. Bir askeri darbenin ardından 1961'de Suriye'nin bağımsızlığını ilan etmesiyle son buldu. *–ç.n.*

nin ortaya çıktığını söylemiyorum. Bu eserleri olağanüstü kılan şey olumlayıcı olmaları. Savunmaya geçmiş akitler değiller. İnsanlar nesnelerden önce geliyor. Üslupları ağırlıkla geleneksel. Canlı renkleri, dekoratif siluetlerin dışavurumcu kullanılışı ve basit, doğal yalınlıkları geleneksel Mısır sanat ve tasarımından geliyor. Bununla birlikte, onlarla karşılaştırıldığında Batı'nın sanatı yalnızca akademik görünmekle kalmıyor, beliren yirminci yüzyıl dünyası bağlamında tükenmiş, bitmiş, ömrünü tamamlamış görünüyor.

24

Günümüzde Sanat ve Mülkiyet

SANAT AŞKI geçtiğimiz bir buçuk yüzyıl boyunca Avrupa'daki yönetici sınıflar için kullanışlı bir kavram oldu. Sahip çıktıkları bir aşktı bu. Bu aşkla, geçmiş medeniyetlerle aralarında akrabalık bağı olduğunu ve "güzellikle" bağlantılı olan tüm o ahlaki erdemlere sahip olduklarını iddia edebiliyorlardı. Ayrıca, bu sayede ülke içinde ve tüm dünyada yok etmekte oldukları kültürleri ilkel oldukları, sanatsal olmadıkları bahanesiyle gözardı edebiliyorlardı. Daha yakın zamanlarda ise, sanat aşklarını özgürlük aşklarıyla eş tutmayı ve her iki aşkı sanatın sosyalist ülkelerdeki gerçek ya da sözde suistimali ile karşıtlaştırmayı başardılar.

Bu kavramın kullanışlılığının bir bedeli olmalıydı. Apaçık şekilde bir imtiyaza dayanan ve erdemlilikle derinden ve aşikâr bağlantısı bulunan sanat aşkının, hak eden tüm yurttaşlar arasında teşvik edilmesi talepleri doğdu. Bu talep on dokuzuncu yüzyılda birçok sanat hamiliği hareketinin doğmasına yol açtı – bunun en son, en acayip ve talihsiz tezahürü Batı'daki kültür bakanlıklarıdır.

Sanatla ilgili olan ve halka açık kültürel tesislerin hiçbir faydası olmadığını öne sürmek abartı olacaktır. Binlerce kişinin kültürel gelişimine katkıda bulunuyorlar. Ancak, tüm bu tekil kişiler birer istisna olarak kalıyor çünkü bilenle bilmeyen, "seven"le kayıtsız kalan, azınlıkla çoğunluk arasındaki temel ayrım her zamanki kadar kesin. Ve bunun böyle olması da kaçınılmaz çünkü meselenin ekonomik ve eğitsel unsurları bir yana, sanat hamiliği teorisinin kendi içinde bile çözümsüz çelişkiler var. İmtiyazlılar imtiyazsızlara öğretecek veya verecek durumda değiller. Çünkü kendi sanat sevgileri kurmaca, özenti. Sanat âşıklısı olarak sunacaklarını almaya değmez.

Neticede bunun sanatın tüm kolları için doğru olduğunu düşünüyorum. Ama –az sonra inceleyeceğimiz sebeplerden dolayı– bunu en bariz

biçimde görsel sanatlarda görebiliyoruz. Diyojen gibi, yirmi yıldır gerçek bir sanatsever arıyorum: Bulabilseydim, her zaman ve açıkça siyasi olan kendi sanat anlayışımı sığ, kötü niyetli olması sebebiyle terk etmek zorunda kalırdım. Asla bulamadım.

Peki ya sanatçılar arasında? Hele onlar arasında hiç. Başarısız sanatçılar kendileri oldukları için sevilmeyi beklerler. Üreten sanatçılar bir sonraki, yani henüz ortada olmayan projelerini sever. Sanatçıların birçoğu bu ikisi arasında gidip gelirler.

Yaz aylarında Floransa'daki Uffizi Sarayı'nda gruplar halindeki kalabalıklar, sıcaklamış ve görüşleri sürekli kesintiye uğratılarak, hiçbir eserin kendini göstermediği ya da anlatılmadığı bir-iki saatlik rehberli turlara razı oluyorlar. Büyük bir eziyet çekiyorlar ama bunun ödülü Uffizi Sarayı'nda bulunduklarını söyleyebilmek oluyor. Botticellilere, onların sahip olunabilir birer çerçeveli ahşap veya tuval parçası olduklarını anlayacak kadar yaklaşıyorlar. Belli bir açıdan onlara sahip oluyorlar; ya da daha doğrusu, onlardan kendi mülkleriymiş gibi söz etme hakkına sahip oluyorlar. Adeta –epey sulandırılmış biçimde– Medicilere misafir gitmişler ya da misafircilik oynamışlar gibi. Tüm müzelerde güçlü ve zenginlerin hayaletleri vardır ve sonuç olarak biz de müzelere hayaletlerle birlikte dolaşmak için gideriz.

Yapılmış en iyi Kübist dönem eserlerine sahip bir özel koleksiyoner tanıyorum; ilgi duyduğu dönemle ilgili ansiklopedik bir sanat bilgisi var, mükemmel bir ayırt etme becerisine sahip ve bazı önemli sanatçılarla kişisel dostluğu var ya da vardı. İş güç gibi bir derdi yok, kendisine sağlam bir servet miras kalmış. Uffizi Sarayı'nda çile çeken bilgisiz ve baktığını görmeyen kalabalıkların antitezinin bir timsali gibi görünebilir. Büyük bir evde tablolarıyla yaşıyor; bugüne dek onlara başka hiç kimsenin yapamadığı kadar yakından bakabilecek zamana, sükûnete ve bilgiye sahip. Burada bir sanat aşkına tanıklık ettiğimiz su götürmez, değil mi? Hayır; burada gördüğümüz, satın aldığı her şeyin kıyas kabul etmez biçimde mükemmel olduğunu, bunu herhangi bir biçimde sorgulayacak herkesin cahil birer hergele olduklarını kanıtlama yönünde manik bir saplantı. Psikolojik mekanizma açısından bakacak olursak, satın alınan şey resim değil de at kestanesi bile olabilirdi.

Özel galerilerin olduğu bir sokakta yürüyün – yüzlerinden sahtekârlık akan galericileri anlatmaya gerek yok. Ağızlarından çıkan her şeyi gerçek amaçlarını maskelemek ve saklamak için söylerler. Eğer sanat eserlerini satın alabilmenin yanı sıra onları becerebiliyor da olsaydınız, bütün galericiler birer pezevenk olurdu; gerçi bu durumda bir tür aşkın

varlığından söz etmek mümkün olurdu belki; bu haliyle tek düşledikleri para ve şan.

Eleştirmenler mi? John Russell –en ufak bir insicamsızlık ya da utanç hissetmeden– sanat eleştirmenliğinin en heyecan verici yanlarından birinin "riskli" bir özel koleksiyonu elde etme fırsatı sunması olduğunu söylerken meslektaşlarının büyük çoğunluğunun hislerine tercüman oluyor.

Gerçek şu ki, bir resim ya da heykel önemli bir mülk türü – bir öykü, şarkı ya da şiirin sahip olmadığı türden bir özellik. Bir mülkiyet olarak değeri ona, sanat nesnelerinin bir zamanlar büyü amacıyla kullanıldıklarında sahip oldukları niteliğin daha düşük nihai ifadesi olan bir aura katıyor. Paramparça olmuş son dinimizin parçalarını birleştirmek için etrafında toplandığımız şey artık mülkiyet ve bu dinin ritüel nesneleri de görsel sanat eserlerimiz.

Bu yüzden son on yılda, yeni tüketim toplumu ideolojisinin ortaya çıkmasıyla görsel sanatlar yüzyıllardır sahip olamadıkları bir cazibe edindiler. Eserler hâlâ anlaşılmaz olmaya devam etse de sergilerin, sanat kitaplarının, sanatçıların verecek önemli mesajları oluyor. Bu mesaj, sanat eserinin ideal (dolayısıyla büyülü, gizemli, anlaşılmaz) meta olduğu. *Manevi değeri olan* bir mülkiyet olduğu hayal ediliyor. Hiç kimse müzik, tiyatro, sinema veya edebiyat için böyle düşünmez ya da hayal etmez.

En güncel görsel sanatın aşırılıkçılığı da bu durumun bir sonucudur. Sanatçı kendisine tanınan prestiji ve özgürlüğü memnuniyetle karşılar ama yaratıcı vizyonu ölçüsünde eserine bir ticari meta muamelesi yapılmasına son derece içerler. (Bunun yeni bir durum olmadığı çünkü sanat eserlerinin yüzyıllardır satılıp alındığı argümanı çok ciddiye alınamaz: Özel mülkiyet kavramının üzerindeki ideolojik maske çok yavaş kaldırılmıştır.) Soyut Dışavurumculuk, Ham Sanat (*L'Art Brut*), Pop Art, Kendi Kendini Yok Eden Sanat, Yeni-Dada... Ruhları ve tarzları arasında büyük farklar olsa da, bunlar ve diğer akımlar, bir sanat eserinin çekici ve değerli bir mülk olmaya devam edebileceği alanın sınırlarını aşmak için çok çabaladı. Hepsi bir yapıtı sanat kılan şeyin ne olduğunu sorguladı. Ancak bu sorgulama büyük oranda yanlış anlaşıldı – bazen sanatçının sanatın kendisi tarafından bile. Sorgulanan, sanatın yaratı süreciyle ilgili değil, artık pervasızca açığa çıkan bir mülk olarak rolüyle ilgili.

Francis Bacon'un bir trajedi sanatçısı olduğuna hiçbir zaman inanmadım, hâlâ da inanmıyorum. Kayda geçirdiği şiddet dünyanın şiddeti değil; hatta bir sanatçının kendi içinde öznel olarak hissedebileceği bir şiddet de değil. Söz konusu olan, bir resmin arzu edilebilir olduğu fik-

rine yönelmiş bir şiddettir. Buradaki "trajedi", arzu edilir bir mülk olma bayağılığından kaçamayan şövale resminin trajedisidir. Nitekim son yılların protest sanat akımları da aynı şekilde yenilgiye uğradı. Gaddarlıkları bu yüzden. Sanat kendini özgürleştiremiyor. Ne kadar şiddetli, ne kadar aşırı, ne kadar kaba olursa, o kadar olağandışı ve nadir bir mülkiyet nesnesi olarak çekiciliği artıyor.

Marcel Duchamp'ın, –bir sanat eserini sanat yapanın ne olduğunu ilk sorgulayan kişi olduğu için bugün gençlerin takdir ettiği ve daha 1915 yılında bir hırdavat dükkânından satın aldığı kar küreğine isim vermek dışında hiçbir şey yapmayan (bugün bu küreğin nüshaları müzelerde yer alıyor) Duchamp'ın– kendisi de, kısa bir süre önce şu sözleriyle bir putkırıcı olarak yenildiğini kabullendi: "Günümüzde şaşırma diye bir şey kalmadı. Şaşırtan tek şey şaşırmamak."

Yakında bir galerici bir bok sergisi açacak ve koleksiyonerler de bunları satın alacak derken mecaz yapmıyorum. Defalarca söylendiği gibi halk enayi olduğu ya da sanat dünyası çılgın olduğu için değil; sahip olma tutkusu öylesine çarpıklaştı ve şiddetlendi ki artık gerçeklikten uzaklaştı ve mutlak bir ihtiyaca dönüştü.

Kimi sanatçılar bu durumu kavradı ve buna itiraz etmekle yetinmek yerine, doğası gereği mülkiyet bağının yozlaştırıcılığına direnen sanat üretmeye çalıştılar: kinetik sanattan ve Op Art (Optik Sanat) ile Konstrüktivizmin (İnşacılık) bağlantılı kimi dallarından söz ediyorum.

On iki yıl önce Vasarely şöyle yazmıştı:

> Sanattan zevk alma keyfini uzmanlardan oluşan bir seçkinler grubuna terk edemeyiz. Yeni sanat biçimleri herkese açık. Yarının sanatı ya herkes için olacak ya da yok olacak... Geçmişte plastik sanatlar anlayışı zanaatkâr bir yaklaşım ve ürünün biricikliği mitiyle ilişkiliydi: Bugünün plastik sanatlar anlayışı yeniden yaratma, çoğaltma, genişleme olanaklarını akla getiriyor.[1]

Yani, sanat eseri artık endüstriyel olarak üretilebilir ve biriciklik değeri olması gerekmez. Hatta korunarak varlığını sürdürebileceği sabit ve uygun bir ortam da yoktur; her daim değişime ve dönüşüme açıktır. Bir oyuncak gibi, zamanla yıpranır.

Bu tür sanat niteliksel olarak kendinden önceki ve hâlâ çevresinde bulunan tüm sanattan farklıdır çünkü değeri *ne olduğunda* değil, *ne yaptığında* yatar. Devinimlerinin uyaranlarıyla izleyiciyi kendi görsel algısının farkına varması ve daha sonra bu algı süreçleriyle oynaması için

1. Victor Vasarely, *Notes pour un Manifeste*, Paris: Galerie Denise René, 1955.

teşvik veya tahrik eder: Bunu yaparak izleyicinin hem kendisini hem eseri çevreleyen şeylere dair farkındalığını ve ilgisini tazeler veya genişletir. Söz konusu devinimler farklılık gösterebilir; optik veya mekanik, planlı veya gelişigüzel olabilirler. Önemli olan tek şey eserin, kendisinden kaynaklanmayan değişimlere bağlı olmasıdır. Düzenli şekilde, kendi motoru sayesinde hareket etse bile bu devinim ancak kendini aşan değişimleri başlatmaya ve harekete geçirmeye yarar. Çevresiyle bağlantılı bir doğası vardır. Duyularımız ve onları çevreleyen uzam ve zaman arasında etkileşime girme zevkini yaşamamız için yerleştirilen, kullanım değeri az olan bir cihazdır.

Bugüne dek, bu tür sanatın verebilecekleri sınırlı kaldı. Çoğunluğun yaşadığı ve çalıştığı çevrelere usulünce yerleştirilmesi için sanatçılarının kontrolünde olmayan siyasi ve ekonomik kararların alınması gerekir. Bu arada özel piyasada satılması gerekecektir.

Daha da önemlisi, bu tür sanatın sınırlı olmasının sebebi bugüne kadar içeriğinde toplumsal ilişkilerin unsurlarının bulunmamasıdır; bir başka deyişle trajedi, mücadele, ahlak, işbirliği, nefret ve aşktan söz etmez. Bu nedenle, bir dereceye kadar (ama küçümsemek için söylemiyorum) dekoratif sanat olarak kategorize edilebilir.

Bununla beraber temel niteliği, üretilme tarzı ve sanatçının bireysel kişiliğini (ki, kaçınılmaz olarak eşsizdir) sömürmeyi reddetmesi sayesinde, bugün sanatın geri kalanını sakatlayan çarpılma ve çelişkilerden uzak kalabilir. Bu sanatçıların giriştiği deneyler eninde sonunda faydalı olacak. Sanatçılar olarak tarihsel konumlarının kısmen ötesine geçmenin bir yolunu bulmuş durumdalar.

Tüm bunlar kalıcı ve biricik sanat eserinin artık miadını doldurduğu anlamına mı geliyor? O sanatın altın çağı burjuvazinin altın çağıyla örtüşmüştü – ikisi de birlikte mi yok olacaklar? Uzun vadeli tarihsel bakışı benimsersek bu oldukça muhtemel. Ama bu arada, tarihsel gelişimin düzensizliği beklenmedik, hatta öngörülemez imkânları görmemizi önleyebilir. Sosyalist ülkelerde sanatın gelişimi yapay olarak kısıtlanıyor. Üçüncü Dünya ülkelerinin birçoğunda özerk sanat eseri yalnızca Avrupa'nın hastalıklı iştahını doyuracak bir ihraç malı olarak mevcut. Başka bir yerde eserin biricikliğine farklı bir toplumsal bağlam veriliyor olabilir.

Kesin olan bir şey var ki, şimdiki haliyle Avrupa toplumlarında özgün sanat eseri kaderine mahkûm edilmiş durumda: Mülkiyetin ritüel nesnesi olmaktan kurtulamıyor; içeriği de, ya tümüyle vurdumduymaz oluyor, ya da üstlendiği rolü inkâr etmek için kasvetli, ümitsiz bir çabadan ibaret kalıyor.

25

Artık Portre Yapılmıyor

BUNDAN BÖYLE artık hiçbir zaman önemli portrelerin resmedilme ihtimali yokmuş gibi geliyor bana. Yani bildiğimiz portre ressamlığı anlamında... Belirli bir kişi adına düzenlenmiş film, fotoğraf, video gibi çeşitli malzemeden anı setleri yapılabilir. Ama bunların şu sırada National Portrait Gallery'de sergilenen çalışmalarla hiçbir alakası olmayacaktır.

Portrenin miadını doldurmuş olmasını dert etmek için bir neden göremiyorum. Bir zamanların portre yapma tecrübesinden daha acil, modern işlerde yararlanılabilir. Ancak yağlıboya portrenin modasının niye geçtiğini araştırmak, tarihsel konumumuzu daha net bir şekilde kavramamıza yardımcı olabilir.

Yağlıboya portrenin gözden düşmeye başlamasıyla fotoğrafçılığın yükselişi aşağı yukarı aynı zamana rastlar; böylece sorumuza–ki bu soru on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru sorulmaya başlanmıştı– verilecek ilk cevap fotoğrafçılığın portre ressamlığının yerini almış olduğudur. Fotoğraf çok daha hatasızdı, daha çabuk sonuç alınıyordu ve çok daha ucuzdu; bu sayede toplumun tamamına portreye erişme şansı tanınıyordu: Geçmişte ancak çok sınırlı bir seçkin kesim bu ayrıcalığa sahipti.

Bu iddianın aşikâr mantığına karşı çıkmak amacıyla kimi ressamlar ve hamileri, yağlıboya portrenin emsalsizliğini kanıtlamak amacıyla bir dizi esrarengiz ve metafizik nitelik icat ettiler. Poz verenin ruhunu bir makine (kamera) değil, ancak bir insan yorumlayabilirdi. Ressam poz verenin kaderiyle ilgiliydi: kamera ise sadece ışık ve gölgeyle. Ressam tartıp karar veriyor, fotoğrafçıysa sadece kaydediyordu. Vesaire, vesaire.

Tüm bu iddialar iki bakımdan yanlıştı. Birincisi, fotoğrafçının son derece önemli olan yorumlayıcı rolü inkâr ediliyordu. İkincisi, yağlıbo-

ya portrelere psikolojik bir sezgi atfediliyordu ki, yüzde 99'u bundan tamamen yoksundu. Portre ressamlığını bir tür olarak ele alıyorsak eğer, birkaç olağanüstü resmi değil, yerel soyluların ve devlet ricalinin sayısız şehir müzesini ve devlet dairesini dolduran haddi hesabı olmayan portrelerini düşünmeliyiz. Ortalama bir Rönesans portresinin bile –ki hatırı sayılır bir mevcudiyete işaret eder– psikolojik içeriği çok zayıftır. Eski Roma ve Mısır portreleri *sezgilerinden* dolayı değil, insanın yüz ifadesinin ne kadar az değişmiş olduğunu bize bütün canlılığıyla göstermeleri bakımından şaşırtıcıdır. Portre ressamının insan ruhunun gizlerini açığa çıkardığı bir efsaneden ibarettir. Velázquez'in bir yüzle bir kıçı resmetme tarzı arasında nitel bir fark var mıdır? Kıyaslandığında az sayıda portre gerçek anlamda psikolojik sezgiye sahiptir (bazı Raffaellolar, Rembrandtlar, Davidler, Goyalar); bunlar da basitçe portre ressamının *profesyonel* rolüyle ilişkilendirilemeyecek şahsi, saplantılı meraklara işaret eder. Bu gibi resimler otoportrelerin derinliğine sahiptir. Aslında kendini keşfetme eserleridir.

Kendinize şu farazi soruyu sorun. Diyelim ki, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında merak ettiğiniz ama suretini hiç görmediğiniz birisi var. Bu kişinin yağlıboya bir portresini mi, yoksa fotoğrafını mı bulmak isterdiniz? Soru böyle sorulunca yağlıboya portre ağırlık kazanır, zira mantıklı soru bir tablo mu yoksa fotoğraf dolu bir albüm mü bulmak isterdiniz, olmalıydı.

Fotoğrafın icadına kadar, yağlıboya (ya da yontu) portreler insana benzerliği kaydetmenin ve temsil etmenin yegâne yoluydu. Fotoğraf bu rolü resimden devraldı, aynı zamanda da bilgilendirici benzerliğin hangi kertede olması gerektiğine dair ölçütlerimizi yükseltti.

Bundan, fotoğrafın yağlıboya portrelere *her bakımdan* üstün olduğu anlamı çıkmaz. Fotoğraf daha fazla bilgi verir, psikolojik olarak daha açıklayıcı ve genellikle daha hatasızdır. Ancak daha gerilimsiz bir bütünsellik arz eder. Bir sanat eserinde bütünsellik ortamın sınırlarıyla belirlenir. Her öğe bu sınırlar içindeki uygun yerini almak üzere dönüşmek durumundadır. Fotoğrafta bu dönüşüm büyük ölçüde mekaniktir. Yağlıboya resimdeyse her dönüşüm ağırlıklı olarak ressamın bilinçli kararlarına bağlıdır. Böylece yağlıboya resmin bütünsel ahengine çok daha yüksek derecede niyetlilik sızar. Yağlıboya resmin bütünsel etkisi (gerçeğe uygunluğundan farklı olarak) fotoğrafınkinden daha az keyfidir; insan eliyle alınmış pek çok karara dayalı olduğu için de, yapısı daha yoğun biçimde toplumsaldır. Bir portre fotoğrafı poz verenle benzerlik ve onun karakterini yansıtma bakımından çok daha açıklayıcı ve sadık-

tır; ancak inandırıcılıkta ve (kelimenin dar anlamıyla) sonuç almakta aynı başarıyı elde edemez. Örneğin eğer portre ressamının niyeti modelini pohpohlamak ve yüceltmekse bunu fırçasıyla fotoğraftan çok daha inandırıcı bir şekilde yapabilir.

Bu olgudan hareketle, en parlak çağında portre ressamlığının nasıl bir işlev gördüğünü kavrayabiliriz: Ancak az sayıdaki sıradışı, "profesyonel olmayan" Raffaello, Rembrandt, David, Goya gibi ünlülerin elinden çıkmış portreye odaklanacak olursak bu işlevi gözden kaçırırız. Portre ressamlığının görevi, resmi yapılan kimsenin toplumsal rolünü vurgulamak ve onu idealleştirmektir. Onu herhangi bir "tekil birey" olarak değil, tekil bir hükümdar, bir piskopos, bir toprak sahibi, bir tüccar, vb. gibi sunmak durumundadır. Her bir rolün kabul edilmiş nitelikleri ve aykırılıklara izin vermek konusunda sınırları vardır. (Bir hükümdarın ya da piskoposun kendine özgü özellikleri sıradan bir soylu ya da saray görevlisininkine göre daha fazla toleransla karşılanır.) Her bir rol duruş, mimikler, giysiler ve resmin arka planıyla vurgulanır. Ne poz verenin ne de başarılı profesyonel ressamın bu türden ayrıntıların resmedilmesine pek önem vermeyişinin zaman kazanmakla ilgisi yoktur: Bunlar belirli sosyal tiplere mal edilen klişeler olarak düşünülmüştür, böyle görülmeleri yeterlidir.

Para için resim yapan ressamlar klişelerin sınırını aşmadı hiç: Memlinck, Cranach, Tiziano, Rubens, Van Dyck, Velázquez, Hals, Philippe de Champaigne gibi ünlü profesyonellerse tekil bireyleri resmettiler; ama bunlar, karakterleri ve yüz ifadeleri temsil ettikleri toplumsal rolün ışığında görülen ve değerlendirilen kişilerdi. Portre, el yapımı bir çift kundura gibi uymalıydı ama kunduranın cinsini soran yoktu.

O dönemde portresinin resmedilmiş olmasından duyulan tatmin, insanın şahsen tanınmış ve *pozisyonu içinde kabul görmüş* olmasından duyulan tatmindi: Modern, yalnız insanın "gerçekten olduğu şey"in fark edilmesi arzusuyla hiç ilgisi yoktu.

Eğer portre ressamlığının gerilemeye başladığı kaçınılmaz ânı, belirli bir ressamın işlerinden yola çıkarak saptayacak olsam, Napolyon'un yenilgisini izleyen yıllarda Fransız burjuvazisinin pespaye zaferinin ardı sıra gelen Romantik hayal kırıklığı ve direniş döneminin başında, Géricault'nun resmetmiş olduğu iki ya da üç olağanüstü meczup portresini seçerdim. Tablolar ders çıkarmak için olmadığı gibi, simgesel bir anlam da taşımıyor; geleneksel tarzda, olduğu gibi resmedilmişler. Lakin poz verenlerin ne bir toplumsal rolü, ne de herhangi bir görev üstlenecek hali var. Géricault teşrihhanede bulduğu kimi kol, bacak ve kafataslarını da

resmetmişti. Hayatı en acı tarzda eleştiriyor, evsiz barksız meczupları resmetmeyi seçmekle, mülk ve iktidar sahiplerine karşı eleştirisini ifade etmiş oluyordu; aynı zamanda da insan ruhunun aslen toplumun onu zorladığı rolden bağımsız olduğunu da ifade ediyordu. Toplum hakkında son derece olumsuz fikirlere sahip olduğundan dolayıdır ki Géricault, kendisi deli olmadığı halde, delilerin tecrit edilmesini, başarılı insanlara onur payesi verilmesinden daha manidar buluyordu. O, toplum karşıtlığını derinden hisseden ilk, bir bakıma da en son portre ressamıydı. Toplum karşıtı portre ressamı terimi, imkânsız bir çelişkiyi barındırıyordu.

Géricault'dan sonra, yozlaşarak kaba ve süfli bir şekil alan ve kişisel dalkavukluğa dönüşen profesyonel portre ressamlığına istihzayla bakılır oldu. Artık ne seçilmiş ne de atfedilmiş toplumsal rollerin değerine inanmak mümkündü. Dürüst ressamlar (Corot, Courbet, Degas, Cézanne, Van Gogh) arkadaşlarının ya da modellerinin "samimi" bazı portrelerini yaptılar; ama bu durumda portresi yapılanın toplumsal rolü *resmi yapılan* olmaktan öteye geçmiyordu. İma edilen toplumsal değer ya özel bir dostluktan kaynaklanıyor (yakınlık) ya da özgün bir ressam tarafından böyle görülmüş olmaktan ("muamele edilmekten") kaynaklanıyordu. Her iki durumda da poz veren bir bakıma düzenlenmiş bir natürmorttan farksız, adeta ressamın emrindeymiş gibiydi. Velhasıl bizi etkileyen onun kişiliği ya da toplumsal rolü değil, ressamın vizyonu oluyordu.

Toulouse-Lautrec bu genel eğilimin son dönemdeki yegâne kayda değer istisnasıdır. Çok sayıda fahişenin ve kabare dansçısının portresini yapmıştır. Biz onları seyrederken onlar da bizi seyreder. Ressamın aracılığı sayesinde bir karşılıklı ilişki meydana gelmiştir. Resmi portrelerde olduğu gibi bir tür maskelemeye ya da salt ressamın imgeleminin ürünü yaratıklara rastlanmaz bu resimlerde. Lautrec'in portreleri geç on dokuzuncu yüzyılın –tanımlamış olduğumuz anlamda– yegâne inandırıcı ve tatmin edici eserleridir. Toplumsal tanıklıklarına inanabileceğimiz yegâne yağlıboya resimlerdir. Ressamın stüdyosunu değil, "Toulouse-Lautrec'in dünyasını" yansıtırlar: çok özel ve karmaşık bir toplumsal ortamı. Lautrec niye bir istisna idi? Zira kendi alışılmadık tarzında, modellerinin toplumsal rollerine güveni vardı. Kabare dansçılarının gösterilerine hayran olduğu için yaptı onların resimlerini: Fahişelerin resimlerini yapması da onların mesleğinin yararına inanmasındandı.

Yüzyılı aşkın bir zamandır kapitalist toplumlarda mevcut toplumsal rollerin toplumsal değerine inananların sayısı giderek azalıyor. Yağlıboya portrelerin neden ortadan kalktığına ilişkin soruya verilecek ikinci cevap da budur.

Ne var ki ikinci cevap daha güvenli ve uyumlu bir toplumun varlığında portre resminin canlanabileceğini düşündürür. Oysa bu pek muhtemel değildir. Nedenini öğrenmek için üçüncü cevaba bakmak gerekir.

Modern hayatın ölçülerinin ve tartılarının değişimi bireysel kimliklerin mahiyetini değiştirdi. Bugün bir başka şahısla karşı karşıya kaldığımızda, bu insan aracılığıyla, kimi güçlerin on dokuzuncu yüzyılın sonunda tahayyül edilemeyecek yönlerde çalıştığının, bu durumun da ancak görece yakın zamanlarda netleştiğinin farkına varıyoruz. Bu değişimi kısaca tanımlamak zor. Belki bir benzetme yardımcı olur.

Modern romanın bunalımda olduğunu çok duyarız. Temelde anlatım kipindeki bir değişime işaret eder bu. Artık zaman içinde kesintisiz olarak açılan, düz ilerleyen bir hikâye anlatmak neredeyse imkânsızdır. Çünkü artık hikâye hattını sürekli olarak kesen yanal etkilerin fazlasıyla farkındayızdır. Şöyle ki, artık bir nokta bizim için düz bir çizginin sonsuz küçüklükteki bir parçası olmak yerine, sonsuz sayıda çizginin sonsuz küçüklükteki bir parçası, tıpkı çizgilerden oluşan bir yıldızın merkezi gibidir. Bu farkındalık bizim olayların ve imkânların eşzamanlı meydana gelmesini ve uzantılarını sürekli olarak hesaba katmak zorunda olmamızın sonucudur.

Bunun böyle olmasının birçok nedeni vardır: modern iletişim araçlarının menzili; modern iktidarın çapı; yeryüzünün her yanındaki olaylar karşısında üstlenilmesi gereken kişisel siyasi sorumluluğun derecesi; dünyanın bölünemez hale gelmiş olması; dünyadaki iktisadi gelişmenin eşitsizliği; sömürünün boyutu. Tüm bunların rolü vardır. Kehanet artık tarihsel bir projeksiyon olmaktan çok, coğrafi bir projeksiyondur: sonuçları bizden gizleyen zaman değil, uzamdır. Bugün kehanette bulunmak için, sadece yeryüzünün her yerinde insanların eşitsizliğe uğradığını bilmek yeterlidir. Bu boyutun aciliyetini görmezden gelen herhangi bir çağdaş anlatı kifayetsizdir ve aşırı basitleştirilmiş bir fabl derekesine düşer.

Yağlıboya portre için de buna benzer ama böylesine doğrudan olmayan bir yorumda bulunulabilir. Artık bir insanın belirli bir mekânda, tek bir bakış açısından nasıl göründüğünü koruyup sabitleyerek o insanın kimliğinin layıkıyla yansıtılabileceğini kabul edemeyiz. (Aynı sınırlılığın fotoğraf için de geçerli olduğu iddia edilebilir. Ancak fotoğrafın yağlıboya portre kadar kesin bir izlenim bırakmadığını gördük.) Yağlıboya portre ressamlığının zirvede olduğu zamanlardan bu yana değerlendirme ölçütlerimiz bir hayli değişti. Bir insanın kimliğini tespit etmek için hâlâ "benzerlikten" yararlanabiliriz, ancak bu onu açıklamaya

ya da bir yere oturtmaya yetmez. "Benzerlik"te yoğunlaşmak hatalı bir tasfiyeye yol açar. En dıştaki yüzeyin insanı ya da nesneyi *içinde barındırdığı* farz edilmiş olur: Oysa mükemmelen biliyoruz ki hiçbir şey kendi kendini barındırmaz.

1911 civarında yapılmış birkaç Kübist portrede kuşkusuz Picasso ile Braque bu olgunun bilincindeydi; ancak bu "portreler"de poz vereni teşhis etmek imkânsız olduğundan, bunları portre olarak adlandırmak pek mümkün değildir.

Öyle görülüyor ki, modern bakış açısının talepleri, statik olarak resmedilmiş bir "benzerliğin" önkoşulu olan bakış açısının tekilliğiyle bağdaşmıyor. Bu bağdaşmazlık bireyselliğin anlamıyla ilgili daha genel bir krizle bağlantılı. Bireysellik bundan böyle belirgin kişilik özelliklerinin terimleriyle kapsanamaz. Geçiş ve devrim döneminin yaşandığı bir dünyada, bireysellik tarihsel ve toplumsal ilişkiler meselesi haline geldi; bu nedenle önceden belirlenmiş bir toplumsal klişenin nitelemeleriyle açıklanamaz. Bireyselliğin her kipi günümüzde artık dünyanın tümüyle bağlantılıdır.

26

Müzenin Tarihsel İşlevi

DÜNYADAKİ sanat müzesi küratörlerinden hiçbiri (belki üç-dört istisna dışında) kesinlikle bizimle aynı dünyada yaşamıyor. Müzelerinin içinde, kendi küçük şatolarında, veya eğer ilgi alanları çağdaş sanatsa, Guggenheim kalelerinde yaşıyorlar. Biz, yani halk ise bu kalelere ancak belli saatlerde kabul ediliyoruz ve gündelik bir zorunluluk olarak görülüyoruz. Ancak hiçbir küratör işinin aslında bizimle başladığını hayal bile etmez.

Küratörlerin dert ettikleri şeyler esas olarak ısıtma, duvarların rengi, resimlerin nasıl asılması gerektiği, müzedeki eserlerin sahipleri ve onur konuklarıdır. Çağdaş sanatla ilgilenenler ise basiretle cesaret arasındaki dengeyi koruyup koruyamadıkları konusunda kaygılanırlar.

Her insan farklıdır ama bir meslek grubu olarak küratörler kibirli, züppe ve tembel bir karaktere sahiptir. Bu özelliklerin, hepsinin az ya da çok içine daldığı bitmez tükenmez fantezi dünyasından kaynaklandığına inanıyorum. Bu fantezi, çatılarının altında yer alan eserlerin mülkiyetinden gelen prestiji, *ağır bir yurttaş sorumluluğu* olarak üstlenmelerinin istendiği inancından kaynaklanıyor.

Korumaları altındaki eserler esasen mülk olarak görülüyor ve bu yüzden sahiplenilmesi gerekiyor. Küratörlerin birçoğu sanat eserlerine özel koleksiyonculardan ziyade belediye ya da devletin sahip olmasını yeğleyebilir. Ama ne olursa olsun sahip olunmalıdır. Ve bu yüzden birileri onların onursal sahibi olma görevini üstlenmelidir. Sanat eserlerinin mülk olmaktan önce, insan deneyiminin ifadesi ve bilgi araçları oldukları görüşü onlar için son derece tatsızdır çünkü bu fikir konumlarını olmasa da, konumlarına dayanarak kendileri için inşa ettikleri her şeyi tehdit eder.

"Müze dünyası" "sanat dünyası"nın büyük bir kısmını oluşturduğu ve sanat dünyası da son dönemde dikkate değer ticari, hatta diplomatik güç kazandığı için söylediklerim düşmanca bulunarak saldırıya uğrayacaktır. Ancak bunlar, benim yıllarca Avrupa çapında hem sosyalist hem kapitalist ülkelerdeki müze müdürleriyle yaptığım görüşmelerden sonra oluşturduğum görüşlerim. Bu bağlamda Leningrad'ın Roma veya Berlin'den bir farkı yok.

Küratörlerin bugünlerde yaptıklarının işe yaramadığını iddia etmek oldukça yanlış olur. Zaten elde olanı –kelimenin tam ve bütün anlamlarıyla– muhafaza ediyorlar ve bazıları da zekice yeni eserler ediniyor. İşe yaramaz değilse de yetersiz. Yetersiz çünkü miadını doldurmuş. Sanatı gelişkin bir Zevke hitap eden kendinden menkul bir haz kaynağı olarak görmeleri, Takdirin ancak Uzmanlığa –yani bir ürünü çok dar bir aralıktaki başka bir ürünle mukayese etme becerisine– dayalı olduğuna inanmaları on sekizinci yüzyıldan geliyor. Ağır yurttaş sorumluluğu duyguları (ki, gördüğümüz üzere, onursal prestije dönüşmüş halde); halkı manevi değerin vücut bulmuş hali olan sanat eserlerine erişimleri sağlanması gereken pasif bir kitle olarak görmeleri on dokuzuncu yüzyılın kamu hizmetleri ve hayırseverlik geleneğinin parçası. Bugün, uzman olmayan ve ortalama bir müzeye giren herkes sadaka alan bir kültür fakiri gibi hissettiriliyor; beşinci sınıf sanat kitaplarının olağanüstü satış rakamları da bununla tutarlı bir Kişisel Gelişim inancını yansıtıyor.

Yirminci yüzyılın müze küratörlerinin düşünce tarzlarına etkisi ya dekorla ya da egemenlik alanlarından halkın daha kolay gelip geçmesini sağlayacak teknik gelişmelerle sınırlı kaldı. Birkaç yıl önce yayımlanan ve Fransa'nın önemli küratörlerinden biri tarafından yazılan bir kitapta, gelecekte müzelerin otomatikleşeceği öne sürülüyordu: Ziyaretçiler küçük kutucuklarda oturacaklar ve tablolar bir tür dikey yürüyen bant gibi önlerinden geçecekmiş. "Bu sayede, bir buçuk saatte bin adet ziyaretçi koltuklarından kalkmak zorunda kalmadan bin adet tablo görebilecek." Frank Lloyd Wright'ın New York'taki Guggenheim Müzesi'ni içinde resim görülecek bir makine olarak düşünmesi de aynı tavrın biraz daha sofistike bir örneğinden ibarettir.

O halde hakiki bir modern yaklaşımı oluşturan şey nedir? Doğal olarak her müzenin sorunu farklıdır. Bir taşra şehrindeki müze için getirilen çözüm National Gallery için saçma olabilir. Şimdilik sadece genel ilkeler üzerine tartışabiliriz.

İlk olarak, sanat dünyasının çağdaş trendine tamamen aykırı düşecek hayali bir çaba göstermek gerekiyor: Sanat eserlerini, onlara mülk edi-

nilen nesneler olarak atfedilmiş esrardan arındırmamız gerekiyor. Ancak bundan sonra bu eserleri birer ürün yerine yaratılma sürecinin kanıtı olarak; tamamlanmış bir başarı yerine bir eylem olarak görmemiz mümkün olabilir. "Bu eser nasıl ortaya çıkarıldı?" sorusu koleksiyoncunun "Bu ne?" sorusundan daha önemlidir.

Vurgudaki bu değişimin şimdiden sanatı derinden etkilediğini görmek gerekir. Aksiyon Resmi akımından bu yana sanatçılar sürecin kendisini ortaya koymayı sonuca ulaşmaktan daha fazla önemsiyorlar. Amerikalı yenilikçilerin sözcüsü Harold Rosenberg konuyu oldukça basit bir dille anlatıyor: "Aksiyon resmi... yirminci yüzyılda resim yapmak için yeni bir amacın ortaya çıktığını gösteriyor: sanatçının kendini yeniden yaratması için bir araç vazifesi görmek ve izleyiciye bu macerada ne tür etkinliklerin söz konusu olduğunu gösterecek bir kanıt oluşturmak."

Bu yeni vurgu, genel düşünce ve yorumlama biçimimizdeki bir devrimin sonucudur. Süreç tüm sabit durumları silip süpürdü; artık en üstün insan özelliği kendi başına bilgi değil, sürecin kendi kendisinin farkında olan bilincidir. Son yirmi beş yılın daha özgün olan birçok sanatçısı bu devrimin şokunu diğer birçok kişiden daha yoğun yaşadı; ama aynı zamanda kendilerini kayıtsız bir toplumda yalıtılmış hissettikleri için (sonunda başarılı olsalar bile bu başarı kayıtsızlığı hafifletmedi) yeni eserleri için kendi yalnızlıklarından başka bir konu bulamadılar. Sanatlarına gösterilen ilginin azlığı bu yüzden ama aynı zamanda ima ettiklerinin geçerliliği de buradan geliyor.

Uygulamaya bakacak olursak, bunun anlamı modern müzede herhangi bir döneme ait sanat eserlerinin çeşitli süreçler bağlamında sergilenmesinin gerekmesi: sanatçının kullandığı araçların teknik süreci; yaşamının biyografik süreci ve hepsinden önemlisi yansıttığı, etkilediği, öncülüğünü yaptığı ya da onu hükümsüz kılan tarihsel süreç. Bu bağlamın, sergideki tabloların sıralanışıyla ve gerektiğinde duvarlardaki metinlerle ortaya konması gerekecektir. Başka yerde olan tabloların fotoğraflarının orijinal tablolarla birlikte sergilenmesi gerekecektir. Suluboya ve karakalem eserlerde ise, tıpkıbasımlarla orijinallerin birlikte sergilenmesi gerekecektir. Daha önemsiz eserlerin de böyle oldukları belirtilerek sergilenmesi gerekecektir. Uzmanın ulusa ve döneme göre yaptığı sınıflandırma sık sık bozulacaktır: Boucher'nin bir nü resmi, bir Courbet'nin yanına asılabilir. Bütün dekorlar doğal ve seyyar olmalıdır. Şato sahibi kırmızı kadife kaplı Güney Salonunu kaybedecektir.

Uygulamada daha ne gibi sonuçları olabileceğine dair listeyi uzatabilirim ama itirazları şimdiden duyar gibiyim: Püriten, didaktik propa-

ganda! Sanat, cahilce tarihselciliğe esir ediliyor! Bir mülk olarak sanatın kutsallığı bu ve benzeri bir sürü feryat figanla savunulacak ve bu sayede günümüzün küratörleri kendilerini konularını bir bütün olarak düşünmeye çalışma utancından koruyacaklar!

Eğer fikirlerin sanat anlayışına uygulanması propaganda demek oluyorsa, gerçekten tam da bunu öneriyorum. Öte yandan, kesinlikle müzelerin eserleri tek bir kalıcı argüman doğrultusunda sergilemesi gerektiğini öne sürmüyorum. Her grup eser farklı bir yolla sergilenebilir. Hiçbir argüman kalıcı olmamalıdır ve hatta belli bir grup eser için bile aynı anda –resimleri serginin kilit eserinde kesişecek biçimde yerleştirilen duvarlara asarak– birkaç farklı argümanı sunma olanağı olabilir. Büyük çaplı koleksiyonlarda, geçici olarak belli bir temanın parçası olarak kullanılmayacak eserler, şimdi olduğu gibi, referans olması ve onları zaten bilenlerin zevki için, herhangi bir yorum eklemeden asılabilir.

Önerdiğim bu yaklaşım büyük metropol müzeleri dışındaki müzelerin hepsini tamamen dönüştürecektir. Artık itibarları koleksiyonlarındaki az sayıdaki rakipsiz başyapıta bağlı olmayacaktır. İkinci ve üçüncü sınıf eserler, içerikleri itibariyle, önemli ve etkileyici kılınabilir. Jean-Baptiste Greuze'ün çocuk portresi çizimlerinden birinin, çağdaşı bir ressamın biçimci, resmi bir Barok portresinin yanına asıldığını düşünün. Daha önemsiz ve sıkıcı eserler birdenbire olumlu bir işlev kazanacaklar – çünkü başka bir eserin çözümlemiş olduğu sorunun ne olduğunu örnekleyecekler. Eğer müzeler birbirleriyle işbirliği yapsaydı, her müzenin kendi argümanlarına veya çalışmalarına uygun düşen muazzam bir tıpkıbasım suluboya ve karakalem koleksiyonu olurdu. Fotoğraflar, dünyanın tüm koleksiyonlarından dilediği eseri karşılaştırma amaçlı "ödünç alabilir"di. Kısaca, müzeler, bu kadar çok eşsiz eser veya hazinenin muhafaza edildiği depolar olmak yerine, görsel imgelerle uğraşmak gibi çok özel bir avantaja sahip, yaşayan birer okul olabilirlerdi – ne de olsa görsel imgeler, basit bir tarihsel ve psikolojik bilgi çerçevesi ile sunulduklarında, deneyimi insanlara edebi ve bilimsel sunumlardan çok daha derin biçimde iletebilir.

Müzelerin eninde sonunda bu önerdiğim gibi bir işleve hizmet edeceğine dair hiç kuşkum yok. Bundan eminim, çünkü müzeler en nihayetinde kendi çağlarını kabul etmek zorunda kaldığında, bu yöntem halihazırdaki mevcut sorunlarının çoğuna bariz bir çözüm sağlayacak; ayrıca devraldığımız sanatın gelecekteki işlevi de sadece bu olabilir.

Sanatın çekiciliğinin ve gerekçesinin tamamen estetiğe dayandığı iddiası gerçeği tam olarak yansıtmıyor. Sanat aynı zamanda sanatsal ol-

manın dışında bir amaca da hizmet etmelidir. Bir başyapıt çoğu zaman orijinal amacından daha uzun süre dayanır. Dayanır, çünkü daha sonraki bir dönem, barındırdığı tecrübenin yoğunluğu çerçevesinde, esere başka bir amaç atfeder. Örneğin: Villon Tanrı'ya kendini olduğu gibi anlatmak için yazdı. Bugün onu okurken, Hıristiyan Avrupa'daki yalnız, "özgür" insanın belki de ilk şairi olarak okuyoruz.

Birçok resmi artık ilk yapıldıklarında amaçlanan şekliyle, yani dini ibadet, zenginlerin servetini kutsama, yakın siyaset konusunda aydınlanma, romantik yüceliğin kanıtı olarak "kullanamıyoruz". Bununla birlikte, resim tam da kendi eski kullanım biçimlerini geçersiz kılacak kavrayışı –yani tarihsel ve evrimsel öz-farkındalığımızı– geliştirmek için biçilmiş kaftandır.

Geçmişten gelen bir çalışmaya bakarken, estetik tepkimizin yanı sıra imgesel zekâmızın da yardımıyla, gerçekliğin bundan dört bin, dört yüz ya da kırk yıl önce bir sanatçıya ne gibi seçimler yapma izni verdiğini fark edebiliyoruz. Bu fark etme asla akademik olmak zorunda değil. Bize, sanatçının yaptığı seçimleri yapmasına neden olan duyusal veriler sunuluyor (ki, edebiyatta bu olmaz). Sanatçının eserinin biçim ve içeriğine karşı duygularımız ve tepkilerimiz, kendi zihnimizle olduğu kadar, onun çağı tarafından koşullanmış olan zihninin yorumlarıyla da şekillenir adeta. Zamanlar arasında işleyen olağanüstü bir diyalektik! Tarih boyunca kendimiz olmaya nasıl vardığımızı idrak etmemiz için olağanüstü bir yardım!

27

Sanat Eseri

NICOS HADJINICOLAOU'nun *Sanat Tarihi ve Sınıf Bilinci*[1] kitabına yönelik tepkilerimle yüzleşmem çok uzun sürdü. Bu tepkiler hem teorik hem de kişisel anlamda oldukça karmaşık. Nicos Hadjinicolaou, bilimsel bir Marksist sanat tarihinin uygulanabilirliğini tanımlamaya kalkışıyor. İlk kez yaklaşık elli yıl önce Max Raphael tarafından önerilen bu girişim ne kadar da gerekli!

Kitabın örnek kişisi, neredeyse seçilmiş babası, rahmetli Frederick Antal. Bu büyük sanat tarihçisinin çalışmalarının nihayet tanındığını görmek insanın yüreğini ısıtıyor; benim için kişisel olarak da önemli çünkü bir zamanlar Antal'ın gayriresmi öğrencisiydim. Benim öğretmenimdi, beni yüreklendirdi ve sanat tarihi anlayışımı büyük oranda ona borçluyum. Örnek bir ustanın iki öğrencisinin dava arkadaşı olma ihtimali oldukça yüksektir.

Ne var ki bu kitaba ilkesel olarak karşı çıkmak zorundayım. Hadjinicolaou'nun uzmanlığı çok etkileyici ve çok iyi kullanılmış; argümanları yüreklilikle net. Yaşadığı Fransa'da bazı Marksist meslektaşlarıyla birlikte, önemli ve dikkate değer konferanslar düzenleyen Association Historie et Critiques des Arts'ın kurulmasına yardım etmişti. Argümanımın sert olsa da saygısız olmayacağını umuyorum.

İlk önce elimden geldiği kadar adil bir biçimde kitabı özetlemeye çalışayım. "Bugüne kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf mücadeleleri tarihidir." *Komünist Manifesto*'dan bu alıntıyla başlayan kitapta Hadjinicolaou şunu soruyor: Bu, sanat tarihi disiplinine nasıl uyarlanabilir?

1. Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Consciousness*, Londra: Pluto, 1978; Türkçesi: *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi*, çev. Halim Spatar, İstanbul: Kaynak, 1998.

"Kaba" Marksizmin sınıf mücadelesinin doğrudan kanıtlarını sanatçının sınıfsal kökenleri ve siyasi görüşünde, ya da resmin anlattığı öyküde arayan fazla basit cevaplarını ciddiye almıyor. Resim üretiminin (*sanat* sözcüğü yerine bunu kullanmayı tercih ediyor çünkü sanat teriminde burjuva estetiğinden kaynaklanan bir değer yargısının içkin olduğunu söylüyor) görece özerkliğini kabul ediyor. Resimlerin kendi ideolojileri olduğunu; bunun siyasi, ekonomik, sömürgeci ve diğer ideolojilerle karıştırılmaması gereken görsel bir ideoloji olduğunu öne sürüyor.

Onun için ideoloji, bir sınıfın veya bir sınıf kesiminin dünyayla olan ilişkilerini yansıttığı, gizlediği ve meşrulaştırdığı sistematik yöntemdir. İdeoloji toplumsal/tarihsel bir unsurdur ve su gibi kuşatıcı olan ideolojiden sınıflar ortadan kalkıncaya kadar kurtulmak mümkün değildir. Yapılabilecek tek şey bir ideoloji belirleyip onu tam olarak denk düştüğü sınıfsal işleviyle bağlantılandırmaktır.

Görsel ideoloji derken, bir resmin size temsil ettiği sahneyi gösterme biçiminden söz ediyor. Bazı yönlerden *biçem* kategorisine benzese de, daha kapsamlı bir kategori bu. Biçemin bugünkü sıradan çağrışımlarını tamamen reddediyor Hadjinicolaou. Bir sanatçının biçemi diye bir şey olamaz. Rembrandt'ın bir biçemi yoktur, her şey Rembrandt'ın hangi resmi hangi koşullarda ürettiğine bağlıdır. Her bir resmin deneyimi görünür kılma biçimi, onun görsel ideolojisini oluşturur.

Yine de görünür olanı değerlendirirken –bu benim yorumum, Hadjinicolaou'nun değil– böyle bir ideoloji teorisine göre (ki, Althusser ve Poulantzas'a çok şey borçludur) bazı yönlerden körlüğünü hesaba katmayı ve üstesinden gelmeyi öğrenmek zorunda olan ama sınıflı toplumlar devam ettiği sürece kendisine görme yetisi verilmeyecek kör bir adama benzeriz. Buradan gelen olumsuz çıkarımlar, daha sonra göstermeye çalışacağım üzere, büyük önem taşır.

Bilimsel sanat tarihinin görevi, her resmin görsel ideolojisini tespit etmek ve bunu döneminin sınıf tarihiyle ilişkilendirmektir. Karmaşık bir tarihtir bu, çünkü sınıflar asla homojen değildir ve birbiriyle çatışan grup ve çıkarlardan oluşurlar.

Geleneksel sanat tarihi ekolleri bilimsel değildir. Hadjinicolaou kitabında sırayla her birini inceliyor. İlk ekol sanat tarihini usta ressamların hikâyesinden ibaretmiş gibi görüyor ve bunları psikolojik, psikanalitik veya çevresel kapsamda açıklıyor. Sanat tarihine dâhiler arasındaki bir bayrak yarışı muamelesi yapmak, Rönesans'taki kökenleri özel sermayenin ilkel birikimi dönemine denk düşen bireyci bir yanılsamadan başka bir şey değildir. *Görme Biçimleri*'nde ben de benzer bir görüş or-

taya koymuştum. Benim kitabımdaki büyük teorik zayıflık, kendi tabirimle "istisna" (dâhi) dediğim ile normatif gelenek arasında ne gibi bir ilişki bulunduğunu net olarak açıklamıyor olmamdır. Artık üzerinde çalışılması gereken konu budur. Bu konuda bir konferans bile yapılabilir.

İkinci ekol, sanat tarihini fikirler tarihinin bir parçası olarak görür (Jacob Burckhardt, Aby Warburg, Panofsky, Fritz). Bu ekolün zayıflığı resim dilinin özgüllüğünü gözardı etmek ve ona fikirlerin hiyeroglifle yazılmış hali muamelesi yapmaktır. Fikirlere gelince, onların da sınıfsal tabirle kusursuz ve el değmemiş bir *Zeitgeist*'dan (Çağruhu'ndan) kaynaklandığı düşünülür. Bu eleştirilerin yerinde olduğunu düşünüyorum.

Üçüncü ekol olan biçimcilik (Wölfflin, Riegl) ise sanatı biçimsel yapıların tarihi olarak görür. Sanatın sanatçıdan ve toplumdan bağımsız, kendi biçimleri arasında sürdürdüğü, kendine özel bir hayatı vardır. Bu hayat gençlik, olgunluk ve çöküş aşamalarından oluşur. Ressamlar hayatın bu döngüsel gelişiminin belli bir aşamasında bir üslup devralır. Hayli toplumsallaşmış faaliyetlere uygulanan tüm organik teoriler gibi (*tarihi doğa* zannetme hatasına düşerek), biçimci ekol de gerici yargılar doğurur.

Hadjinicolaou, *görsel ideoloji* silahını kuşanmış halde, tüm bu ekollere karşı Davut gibi cesurca mücadele ediyor. "Özerk bir bilim olarak sanat tarihinin" esas konusu "tarih boyunca ortaya çıkmış görsel ideolojilerin çözümlenmesi ve açıklanması"dır. Sanatı ancak böylesi ideolojiler açıklayabilir. "Estetik etki" –yani bir sanat eserinin sunduğu pekiştirme– "resmi inceleyenin, kendini resmin görsel ideolojisi içinde tanıdığı zaman hissettiği hazdan başka bir şey değildir". Klasik estetiğin "tarafsız" duygusunun tam da bir sınıf çıkarı olduğu çıkıyor ortaya.

Şimdi, Althusserci Marksizm mantığı ve onun ideolojik formülasyon alanı çerçevesinde, biraz soyut olsa da derli toplu bir formüldür bu. Ayrıca burjuva estetiğinin köhnemiş söyleminin bezdirici düğümünü kesme avantajına da sahiptir. Üstelik beğeninin tarihinde meydana gelen dramatik dalgalanmaları –örneğin Franz Hals ve El Greco gibi birbirinden son derece farklı ressamların ilk şöhretlerinden sonra yüzyıllar boyunca unutulmaları gibi– açıklamakta da bir noktaya kadar faydalı olabilir.

Bu formül geriye dönük olarak Antal'ın sanat tarihçisi olarak yaptığı çalışmaları da kapsıyor gibi görünebilir. Diğer çalışmalarında olduğu gibi, Floransa ekolü resmi üzerine yaptığı muazzam incelemede Antal resmin ekonomik ve siyasi gelişmelere ne kadar duyarlı olduğunu detaylı biçimde ortaya koymuştu. Avrupalı bir akademisyen olmanın getirdiği

tüm titizlikle, resimlerin içeriğinde yeni bir katman olduğunu ve sınıf mücadelesinin bu katmanda gerçekleştiğini tek başına ortaya çıkardı. Ama ben Antal'ın, bunun sanat olgusunu açıkladığına inandığını düşünmüyorum. Sanata olan saygısı, üzerinde çalıştığı tarihi affedemeyecek kadar büyüktü; tıpkı Marx'ın affedemediği gibi.

Marx'ın kendisi de görsel ideoloji formülüyle cevaplanamayacak soruyu sormuştu. Eğer sanat toplumsal tarih gelişiminin belli dönemleriyle bağlantılıysa o zaman nasıl oluyor da, örneğin klasik Yunan heykellerini hâlâ güzel buluyoruz? Hadjinicolaou bu soruyu "sanat" olarak görülen şeyin sürekli değiştiğini, on dokuzuncu yüzyılda görülen heykellerin artık MÖ üçüncü yüzyılda görülenle aynı *sanat* olmadığını öne sürerek yanıtlıyor. Yine de soru yanıtsız kalıyor: O halde belli eserlerin farklı yorumlar "almasını" ve bir gizem sunmayı sürdürmesini sağlayan şey nedir? (Hadjinicolaou "gizem" sözcüğünün bilimsel olmadığını düşünecektir ama ben aynı kanıda değilim.)

Max Raphael "Sanatı Anlama Mücadelesi" ve "Ampirik Sanat Teorisi" adlı iki makalesine (1941) Marx'ın sorduğu sorunun aynısıyla başlıyor ve tam aksi yönde devam ediyor. Hadjinicolaou eseri bir obje olarak ele alarak başlayıp üretiminden önce ve sonrasıyla ilgili açıklamalar ararken, Raphael bu açıklamanın üretimi sürecinin kendisinde aranması gerektiğine inanıyor: Resmin gücü *resmedilmesinde* yatar. "Sanat ve sanat üzerine çalışmalar, eserden yaratım sürecine doğru ilerler."

Raphael'e göre "Sanat eseri, insanın yaratıcı gücünü, daha sonra tekrar canlı enerjiye dönüştürülebileceği bir kristalin askıda tutar." Bu nedenle her şey, tarihin içinde, tarihin koşullarına bağlı olarak, ama başka bir düzeyde bu koşullara direnen bu kristalin askıya bağlıdır. Raphael Marx'ın şüphelerini paylaşıyordu; tarihsel materyalizmin ve bugüne dek geliştirilebilmiş kategorilerinin sanatın yalnızca belli yönlerini açıklayabildiğini kabul ediyordu. Bu kategoriler neden sanatın tarihsel sürecin ve zamanın akışına direnebildiğini açıklayamıyordu. Raphael yine de – idealist olmayan– ampirik bir cevap öneriyor.

"Sanat üç unsurun –sanatçının, dünyanın ve biçimlendirme araçlarının– etkileşiminden oluşan bir denklemdir." Sanat eseri ne basit bir obje olarak ne de basit bir ideoloji olarak değerlendirilebilir.

Her zaman doğa (ya da tarih) ile aklın bir sentezidir; dolayısıyla bu unsurlar karşısında belli bir özerklik kazanır. Bu bağımsızlık insan tarafından yaratılmış, bu yüzden de ruhsal bir gerçekliğe sahip gibidir; oysa aslında yaratma süreci, ancak somut bir malzeme içine gömüldüğü için var olabilir.

Ahşap, boya, tuval, vs. gibi. Bu malzeme sanatçı tarafından işlendiğinde var olan başka hiçbir malzemeye benzemez artık: İmgenin temsil ettiği şey (diyelim ki bir baş ve omuzlar) bu malzemeye preslenmiş, ona iliştirilmiştir; öte yandan malzeme temsili bir imgeye dönüştürüldüğü için belli bir manevi nitelik kazanır. İşte sanat eserlerine benzersiz enerjilerini veren şey budur. Tıpkı bir akımın var olduğu anlamda mevcutturlar: Maddeler olmaksızın var olamazlar ama yine de basitçe maddeden ibaret değillerdir.

Bunların hiçbiri "görsel ideolojiler"i geçersiz kılmaz. Ancak Raphael'in teorisi, bunları resmetme edimine dair unsurlardan sadece biri sayma eğilimindedir; sanatçının gördüğü ve izleyicinin baktığı basit çerçeveyi oluşturuyor olamazlar. Hadjinicolaou kaba Marksizmin indirgemeciliğinden kaçınmak istiyor ama onun yerine başka bir indirgemecilik koyuyor; çünkü ne resmetme *edimine*, ne de resimlere bakma *edimine* dair bir teoriye sahip değil.

Bu eksiklik tek tek bazı resimlerin görsel ideolojilerini değerlendirmeye başladığı anda apaçık ortaya çıkıyor. Hadjinicolaou Louis David'in 1781'de yaptığı bir portreyle yine David'in 1793 tarihli *Marat'nın Ölümü* ve 1800 tarihli *Madam Récamier* resimleri arasında hiçbir ortak nokta olmadığını söylüyor. Bunu söylemek zorunda; çünkü eğer resim görsel ideolojiden ibaretse ve bu üç resim de bariz bir biçimde Devrim tarihini yansıtan farklı görsel ideolojilere sahipse, ortak hiçbir noktaları olamaz. David'in bir ressam olarak deneyiminin konuyla ilgisi olmadığı gibi, bizim David'in deneyiminin izleyicileri olarak deneyimimiz de konu dışıdır. Sorun da burada işte. Bu yaklaşımla resimlere bakmaya dair esas deneyim denklemden çıkarılmış oluyor.

Hadjinicolaou daha da ileri gidip *Madame Récamier*'in görsel ideolojisini Girodet'nin bir portresiyle eşdeğer bulduğunda, sözünü ettiği görsel içeriğin mizansenden öte bir anlam taşımadığını anlıyoruz. Benzerlik giysiler, mobilya, saç şekli, jestler, poz düzeyindedir: Bir başka deyişle, hal hareket ve dış görünüş düzeyindedir!

Elbette yalnızca bu düzeyde işlevi olan resimler vardır ve Hadjinicolaou'nun teorisi bu resimlerden bazılarını tarih içinde konumlandırmaya yarayabilir. Ancak kayda değer hiçbir resim dış görünüşle ilgili değildir: Görünenin şifresinden başka bir şey olmadığı bir bütünsellikle ilgilidir. Ve bu tür resimler karşısında görsel ideoloji teorisi işe yaramaz.

Bu yoruma Hadjinicolaou "kayda değer resim" teriminin anlamsız olduğunu söyleyerek cevap verecektir. Ve bir bakıma, bu itirazına bir karşılık veremem çünkü olağanüstü eserle vasat eser arasındaki ilişki

hakkında benim kendi teorim de zayıf. Yine de Hadjinicolaou ve meslektaşlarından, yaklaşımlarının kendini çürüten, gerici bir yaklaşım olabileceği, Jdanov ve Stalin'inkinden çok da farklı olmayan bir indirgemeciliğe yol açabileceği ihtimalini değerlendirmelerini rica ediyorum.

Sanata ilişkin karşılaştırmalı yargıların reddi, neticede sanatın amacına inanmamaktan kaynaklanır. Kişi X'in Y'den daha iyi olduğunu ancak X'in daha fazla şey başardığına inanıyorsa söyleyebilir; bu başarı da hedefle bağlantılı olarak ölçülmelidir. Eğer resimlerin bir amacı yoksa, bir görsel ideolojiyi tanıtmaktan başka bir değere sahip değillerse, o zaman uzman tarihçiler dışında eski resimlere bakmak için pek de sebep kalmaz. Bu resimler uzmanların deşifre etmeleri gereken bir metinden fazla bir anlam taşımazlar.

Kapitalizm kültürü, canlı olan her şeyi olduğu gibi, resimleri de bir piyasa malına ve diğer mallar için reklam malzemesine indirgiyor. Şu anda ele aldığımız devrimci teorinin yeni indirgemeciliği de, benzer bir şey yapma tehlikesi taşıyor. Birinin (prestij için, bir yaşam tarzı ve bu tarza uygun metalar için) reklam olarak kullandığı şeyi, öteki sadece bir sınıfın görsel ideolojisi olarak görüyor. Her ikisi de sanatın potansiyel bir özgürlük modeli olma niteliğini ortadan kaldırıyor ki, sanatçılar ve kitleler ihtiyaçlarına cevap verdiği sürece sanata her zaman böyle muamele etmişlerdir.

Bir ressam çalışırken elinin altında bulunan araçların –malzemeleri, takip ettiği tarz, uyması gereken uzlaşımlar, ısmarlanan ya da kendisinin özgürce seçtiği konu vb.– kendisi için hem olanak hem de kısıtlama yarattığının farkındadır. Çalışarak ve elindeki fırsatı kullanarak bu sınırların bir bölümünün farkına varır. Sınırlar sanatçıya ya zanaat düzeyinde, ya da büyülü veya hayali bir düzeyde meydan okur. Bunların bir ya da birkaçını zorlar. Karakterine ve tarihsel durumuna göre, bu zorlama belli bir uzlaşımın zar zor seçilebilen bir çeşitlemesinden (mesela bir şarkıcının sesinin şarkının melodisini değiştirdiği kadar), tamamen orijinal bir keşife, çığır açıcı bir buluşa kadar farklı noktalarda sonuçlanabilir. Piyasanın modern bir icadı olan tamamen ısmarlama çalışanlar dışında, paleolitik çağlardan bugüne her ressam bu sınırları zorlama arzusunu deneyimlemiştir. Olmayanı olur kılma, görüneni kopyalama, imgeler yaratma fiilinin özünde vardır bu.

İdeoloji ortaya çıkan neticeyi kısmen belirler ama akıntıdan geçen enerjiyi belirlemez. İzleyenin kendini özdeşleştirdiği şey de bu enerjidir. İzleyenin kullandığı her imge bir ava, bir Bakire Meryem'e, bir cinsel hazza, bir manzaraya, bir yüze, başka bir dünyaya doğru kendi başına

yapabileceğinden *daha fazla yaklaşmak* anlamına gelir.

Max Raphael "İnsanın yapabileceği şeyin sınırında," diye yazar, "yapamayacağı ya da henüz yapamayacağı şey durur – ama tüm yaratıcılıkların temelinde yatan budur." Devrimci bir bilimsel sanat tarihinin böylesi yaratıcılıkları hesaba katabilmesi gerekir.

28

1968/1979
Daima Kızıl'a Önsöz (1960)

BU KİTAP ilk kez 1960'ta yayımlandı. Önemli bir bölümü 1954 ile 1959 tarihleri arasında yazılmıştı. Bana öyle geliyor ki o zamandan beri bir hayli değiştim. Kitabı bugün tekrar okurken, o dönemde adeta bir kapana kısıldığım, duyduğum ya da düşündüğüm her şeyi sanat eleştirisi terimleriyle ifade etme zorunluluğuna kapıldığım izlenimini edindim. Belki de bilinçdışı bir kapana kısılmışlık duygusu kimi yargılarımdaki bağnazlığı açıklamakta yardımcı olur. Bazı bakımlardan bugün daha geniş görüşlü olurdum; ne var ki temel meselede daha bile uzlaşmaz olacağımı biliyorum. Artık sanatla özel mülkiyet ya da sanatla devlet mülkü arasında –devlet bir halk demokrasisi olmadıkça– mutlak bir tezat olduğuna inanıyorum. Hayal gücünün daha fazla gelişebilmesi için mülkiyet ortadan kaldırılmalıdır. Bu nedenle günümüzde genel geçer sanat eleştirisinin –ki, eleştirmenin görüşü ne olursa olsun, sanat piyasasını desteklemeye yarar– kabul edilmesi mümkün değildir. Bu nedenle günümüzde büyük ölçüde yıkıcı bir üslubu benimseyen sanatçılara karşı daha hoşgörülüyüm.

Lakin değişen sadece ben değilim. Dünyanın geleceğe bakışı da köklü biçimde değişti. 1950'lerin başlarında sanat eleştirileri yazmaya başladığımda, herhangi bir siyasi düşüncenin ya da eylemin kaçınılmaz olarak yöneleceği iki kutup vardı. Kutuplaşma Moskova ile Washington arasındaydı. Pek çok kimse bu kutuplaşmadan kurtulmak için çabaladıysa da, nesnel bir şekilde ifade etmek gerekirse, bu imkânsızdı; zira bu bir *fikir mücadelesi* sonucu olmayıp hayati bir dünya kavgasıydı. SSCB nükleer silahlanmada ABD ile eşitlik sağladığında (ya da sağladığı

kabul edildiğinde) bu mücadele başlıca siyasi mesele olmaktan çıkacaktı. Bu eşitliğe, SSCB Yirminci Kongresi'nin, Polonya ve Macaristan başkaldırılarının ve daha sonraki Küba Devrimi zaferinin hemen öncesinde ulaşılmıştı. O tarihten sonra devrimci örnekler ve olasılıklar çoğaldı. Kutuplaşmış dogmacılığın varlık nedeni çöktü.

SSCB'nin Stalinci kültür politikasını her zaman sözümü sakınmadan eleştirdim, ama 1950'lerde eleştirilerim şimdikinden daha ihtiyatlıydı. Neden? Öğrencilik yıllarımdan beri burjuva toplumumuzun adaletsizliği, riyakârlığı, acımasızlığı, israf ve yabancılaşmasının sanat alanına nasıl yansıdığının ve ifade edildiğinin farkındaydım. Amacım elimden geldiğince bu toplumun ortadan kaldırılmasına yardımcı olmaktı. En iyi insanı bile çileden çıkaracak şekilde varlığını sürdürdüğünü çok iyi biliyordum ve liberallerin mazeretlerine karnım toktu. Liberaller her zaman alternatif *egemen* sınıftan yana olup hiçbir zaman sömürülenden yana değildir. Ama mevcut güçleri hesaba katmadan yıkıma girişemezsiniz. 1950'lerin başlarında SSCB, tüm aksaklıklarına rağmen kapitalizme meydan okuyan önemli bir sosyalist güç idi. Artık değil.

Önemsiz olsa da çalışma koşullarımla ilgili bir üçüncü değişimden söz etmeliyim. Bu kitabın önemli bir bölümü ilk önce *New Statesman*'de makale şeklinde yer aldı. Daha önce sözünü ettiğim gibi Soğuk Savaş'ın en şiddetli olduğu dönemde yazılmışlardı, katı bir tarafgirlik döneminde. Henüz yirmilerimdeydim (o zamanlar genç olmak kaçınılmaz olarak hükmedilmek demekti). Sonuçta, her hafta yazımı yazdıktan sonra onu, yazılışlerinin kılı kırk yaran sürekli itirazlarına karşı satır satır, sıfat sıfat savunmam gerekiyordu. 1950'lerin son yıllarında Kingsley Martin'in dostluğuna ve desteğine mazhar oldum; ancak o tarihe kadar benim gerek yazılarım, gerekse yayımlanma konusunda gazeteyle olan ilişkim şekillenmişti. Her an tetikte olup kavgaya hazırdım. Baskı yalnız gazetenin içinden de gelmiyordu. Sanat dünyasının çıkarları sözkonusu olduğunda da editörlere baskıda bulunuluyordu. Henry Moore'un bir sergisi hakkında, eski başarılarına nazaran bir gerileme olduğunu yazdığımda, British Council Moore'a telefon ederek, Londra'da böyle talihsiz bir olayın vuku bulmuş olmasından dolayı resmen özür diledi. Artık sanat dünyası değişti. Şimdilerde fırsat düştükçe sanat konusunda yazdığımda, dilediğim gibi özgürce kalem oynatma şansına sahibim.

Bu kitabı yeniden okurken, kendimin de kapana kıstırıldığı ve ifadelerimin çoğunun şifreli olduğu duygusuna kapıldım. Buna rağmen kitabın karton kapaklı olarak yeniden basılmasına izin verdim. Neden? Dünya değişti. Londra'da koşullar değişti. Tartışma konusu olan kimi mese-

leler ve sanatçılar artık tasa edilecek acil konular değilmiş gibi. Ben değiştim. Ancak bana öyle geliyor ki, tam da bu kitap yazılırken yaşanan –mesleki, siyasi, ideolojik, şahsi– baskılar yüzünden, o dönemde acil ve sert genellemelerde bulunmaya, baskıları atlatabilmek ve türün sınırlarını aşmak için kimi uzun erimli açılımları geliştirmeye ihtiyacım vardı. Bugün bu genellemelerin ve açılımların çoğu hâlâ son derece geçerli bana göre. Dahası, o zamandan beri yazdıklarım ve düşündüklerimle de tutarlı görünüyor. Picasso hakkındaki kısa makale birçok bakımdan daha sonra yazdığım Picasso kitabımın taslağı adeta. Kitapta sürekli tekrarlanan tema, sanatla mülkiyet arasındaki yıkıcı ilişki; ve bu benim hâlâ hakkında kapsamlı bir kitap yazmayı isteyebileceğim sanatla bağlantılı yegâne tema.

Daima Kızıl (*Permanent Red*) başlığı hiçbir zaman değişmeyeceğim imasını taşımıyordu asla. Burjuva kültürüne ve toplumuna karşı muhalefetimden hiçbir zaman ödün vermeyeceğim iddiasındaydı. Kitabın yeniden basılmasına razı olmakla bu iddiamı perçinlemiş oldum.

29

Tarihsel Sonsöz: *Onların Emeklerine* Üçlemesine

"Toprak neyin değerli neyin işe yaramaz olduğunu gösterir."

– Jean-Pierre Vernant[1]

"Köylülük, basit araçların yardımıyla ve aile içi emekle, temelde kendi tüketimleri ve siyasal ve iktisadi gücü elinde tutanlar için üretim yapan, küçük tarım üreticilerinden oluşur."

– Teodor Shanin[2]

ON DOKUZUNCU yüzyılda, romancıların, hikâyecilerin ve hatta şairlerin, genellikle önsöz biçiminde, okurlarına yapıtlarının bir açıklamasını sunma geleneği vardı. Bir şiir ya da hikâye, kaçınılmaz olarak belirli bir yaşantıyla ilgilidir: Bu yaşantının, dünya ölçeğinde gelişmelerle nasıl ilişkilendirileceği yazının kendi içinde örtük olarak belirtilmelidir – bu tam olarak, bir dilin "rezonansının" ortaya koyduğu bir meydan okumadır (bir anlamda her dil, tıpkı bir anne gibi, her şeyi bilir); bununla birlikte bir hikâye ya da romanda, genellikle, tikel ile evrensel arasındaki ilişkiyi tam anlamıyla açık olarak göstermek mümkün değildir. Böyle yapmaya çalışanlar sonunda mesel yazmaya varırlar. Yazarın, yapıtı ya da yapıtları *çevresinde* bir açıklama yapma isteği bundan ileri gelir. Gelenek tam da on dokuzuncu yüzyılda yerleşti çünkü bireyle tarih arasındaki ilişkinin bilinçli bir ilişki olmaya başladığı devrimci değişimler yüzyılıydı bu.

1. Jean-Pierre Vernant'ın *Mythe et Pensee chez les Grecs* (II. cilt, Paris: La Découverte, 1971) adlı kitabında alıntıladığı bir köylü atasözü.
2. Teodor Shanin, *Peasants and Peasant Societies*, Londra: Penguin, 1976.

Bizim yüzyılımızda değişimin çapı ve hızı bundan çok daha büyük. Ama yazarın kitaplarını açıklamaya çalışması şimdi daha ender bir olay. Bunun arkasındaki tez, yarattığı hayal gücüne dayalı yapıtın kendi içinde yeterli olması gerektiğidir. Edebiyat kendini saf sanat düzeyine çıkardı. Ya da öyle varsayılıyor. Gerçek şu ki, ister seçkinlere ister kitlesel okura hitap ederek yazılmış olsun bütün edebiyat saf eğlence düzeyine indi.

Ben bu gelişmeye birçok nedenden ötürü karşıyım, içlerinden en basiti, bunu okurun, iletilen yaşantının ve yazarın kendisinin gururunun aşağılanması olarak görmemdir. Aşağıdaki denemeyi bu nedenle yazdım.

KÖYLÜ HAYATI bütünüyle varkalmaya adanmıştır. Belki de dünyanın her yerindeki köylülerin ortak olarak paylaştığı tek özellik budur. Araçları, ürünleri, toprakları, efendileri farklı olabilir ama ister kapitalist bir toplumda, ister feodal bir toplumda, ya da bu kadar kolay tanımlanmayan başka toplum biçimlerinde olsun, ister Java'da pirinç yetiştirsinler, İskandinavya'da buğday, ya da Güney Amerika'da mısır eksinler iklim, din, ve toplumsal tarihleri ne kadar farklı olursa olsun, köylülük her yerde varkalma çabasında bir sınıf olarak tanımlanabilir. Şimdi bir buçuk yüzyıldır, köylülerin varkalma konusundaki inatçı yetenekleri, bütün yöneticileri ve kuramcıları şaşırtmaktadır. Günümüzde hâlâ dünyanın büyük çoğunluğunu köylülerin oluşturduğu söylenebilir. Ama bu olgu, bundan çok daha önemli bir olguyu maskelemektedir. İlk kez, varkalmacı sınıf varkalmayabilir. Bir yüzyıl içinde artık hiç köylü kalmayabilir. Batı Avrupa'da, ekonomi planlayıcılarının hesapları doğru çıkarsa, yirmi beş yıl içinde artık hiç köylü kalmayacak.

Son zamanlara kadar, köy ekonomisi, ekonomi içinde bir ekonomiydi. Onun, daha büyük ekonomilerin –feodal, kapitalist, hatta sosyalist– global dönüşümlerinin ardından varkalmasını sağlayan da budur. Bu dönüşümlerle birlikte, köylülerin varkalma için mücadele biçimleri genellikle değişime uğradı ama asıl belirleyici değişimler ondan artıdeğeri almak için kullanılan yöntemlerde içkindi: angarya, vergi, kira, ortakçılık, borçların faizi, üretim kuralları vb.

Başka bütün çalışan ve sömürülen sınıflardan farklı olarak, köylülük her zaman kendi kendine yeterli oldu ve bu onun hep farklı sınıf olarak kalmasına yol açtı. Gereken artıdeğeri sağladığı ölçüde, tarihsel-ekono-

mik-kültürel sistemle bütünleşiyordu. Kendi kendine yeterli olabildiği ölçüde, bu sistemin sınırındaydı. Ve sanırım bunu, köylülüğün nüfusun çoğunluğunu oluşturduğu zamanlar ve yerler için bile söyleyebiliriz.

Feodal ya da Asyalı toplumların hiyerarşik, kabaca piramide benzer yapısı düşünülecek olursa, köylülük piramidin taban cephesindeydi. Bu, bütün cephe topluluklarında olduğu gibi, siyasal ve iktisadi sistemin onlara en az ölçüde korunma sağladığı anlamına geliyordu. Korunmak için, dönüp kendilerine bakmak zorundaydılar – köy cemaatine ve geniş aileye. Kendi yazılı olmayan yasalarını ve davranış kodlarını, kendi törenlerini ve inançlarını, kendi sözlü bilgelik ve bilgi iletme yollarını, kendi tıplarını, kendi tekniklerini ve bazen kendi dillerini geliştirdiler ya da bunlara uyarak yaşadılar. Bütün bunların, egemen olandan ve onun ekonomik, toplumsal ya da teknik gelişmelerinden bağımsız bir kültür oluşturduğunu düşünmek yanlış olur. Köy hayatı, yüzyıllar boyunca tam olarak aynı kalmadı, ama köylülerin öncelikleri ve değerleri (varkalma stratejileri) tarihte görülebilecek herhangi bir gelenekten çok daha uzun ömürlü bir geleneğin içine oturdu. Açıkça beyan edilmeyen bu köylü geleneği, verili herhangi bir anda, egemen sınıf kültüründen genellikle bir sapma gösterirdi ve aykırıydı. "Hiçbir şeyden kaçma," der, bir Rus atasözü, "ama bir şey de yapma." Köylünün evrensel olarak geçerli kurnazlığı bu gizli ve aykırı eğiliminin tanınmasıdır.

Köylüler kadar ekonominin bilincinde olan herhangi bir başka sınıf yoktur ve olmamıştır. Ekonomi, bir köylünün verdiği her kararı bilinçli olarak etkiler ve belirler. Ama bu ekonomi, tüccarın ekonomisi de değildir, burjuvaların ya da Marksistlerin ekonomisi de değildir. Yaşanan köylü ekonomisi hakkında en kavrayışlı yazıları yazan kişi, Rus tarımcısı Çayanov'dur. Köylüleri anlamak isteyen kim varsa, başka birçok şey arasında en çok Çayanov'a dönmelidir.

Köylü kendisinden alınanı artıdeğer olarak anlamıyordu. Buna karşı, siyasal bilinci olmayan proletaryanın da, patronu için yarattığı artıdeğerden eşit derecede habersiz olduğu savı öne sürülebilir, ama bu karşılaştırma yanıltıcıdır çünkü ücret için, para ekonomisi içinde çalışan işçi, ürettiği şeyin değeri konusunda kolayca aldanabilir oysa köylünün toplumun geri kalanıyla *ekonomik* ilişkisi her zaman saydam olmuştur. Ailesi, geçinmek için gerekli olanı üretirdi ya da üretmeye çalışırdı, ve o, ailesinin bu ürettiğine bir başkasının, bunda hiç emek payı olmayan bir başkasının el koyduğunu görebilirdi. Köylü kendisinden alınanın pekâlâ farkındaydı ama bunu birincisi maddi, ikincisi epistemolojik olan iki nedenden ötürü artıdeğer gibi görmüyordu: 1) Bu artıdeğer değildi çünkü

ailesinin gereksinimleri bile henüz karşılanmamıştı. 2) Artıdeğer, bir son-üründür, uzun bir çalışma ve gereklerin yerine getirilmesi gibi geniş bir zaman dilimi içinde tamamlanan bir sürecin sonucudur. Zorla kabul ettirilen bu toplumsal ödev, köylüye başlangıçta *birincil bir engel* gibi görünüyordu. Bu engel genellikle aşılabilir bir şey değildi. Ama köylü ekonomisinin işlediği yer, ailesinin kendi gereksinimlerini karşılamak için üzerinde çalıştığı toprak gibi, işin öbür yanındaydı.

Bir köylü, kendisine dayatılan görevleri, doğal bir ödev olarak düşünebilir, ya da kaçınılmaz bir adaletsizlik olarak, ama her iki durumda da bunlar, varkalma mücadelesi açılmadan *önce* katlanılması gereken şeylerdi. Önce efendisi için çalışmak zorundaydı, sonra kendisi için. Ortakçı olarak çalışırken bile, kendi ailesinin temel ihtiyaçlarından *önce*, efendinin payı gelirdi. Köylünün sırtına yüklenen inanılmaz iş yükü ile zorunlu görevleri sürekli bir handikap biçimini alıyordu, eğer bu sözcük fazla hafif kaçmazsa tabii. Daha baştan eşitsiz olan doğayla mücadeleyi, aile, *bütün bunlara rağmen*, kendi emekleriyle kendi geçimlerini kazanmak için başlatmak zorundaydı.

Böylelikle köylü, kendisinden sürekli olarak bir "artıdeğer" alınması gibi sürekli bir handikapa rağmen varkalmak durumundaydı; o hayatın kendi geçim ekonomisi için çalıştığı yarısında –tarımın bütün riskleri göz önüne alınırsa– kötü mevsimler, fırtına, kuraklık, sel, salgın hastalıklar, kazalar, verimsiz toprak, hayvan ve bitki hastalıkları, ürünün bozuk çıkması karşısında varkalmak zorundaydı; ve bundan da ötesi, taban cephede, en az korunmayla, toplumsal, siyasal ve doğal felaketlere karşı varkalmak zorundaydı – savaşlar, salgınlar, eşkıyalar, yangın, talan vb.

Varkalmacı sözcüğünün iki anlamı vardır. Belirli bir sınavı atlatan insanı gösterir. Aynı zamanda, başkaları yok olurken ya da ölürken yaşamaya devam eden birini de gösterir. Ben köylülere ilişkin olarak, sözcüğün bu ikinci anlamını kullanıyorum. Genç ölenler, göç edenler, dilenciliğe düşenlerden farklı olarak, köylüler çalışmayı sürdürdüler. Belirli anlarda varkalanlar, elbette küçük bir *azınlıktı*. Nüfus istatistikleri bu felaketlerin boyutları hakkında biraz fikir veriyor. Fransa'nın nüfusu, 1320'de on yedi milyondu. Bir yüzyılı biraz geçtikten sonra sekiz milyona indi. 1550'ye gelindiğinde, yirmi milyona tırmanmıştı. Kırk yıl sonra, on sekiz milyona düştü.

1789'da nüfus yirmi yedi milyondu, bunun yirmi iki milyonu kırsal bölgede yaşıyordu. On dokuzuncu yüzyılda, devrim ve bilimsel ilerleme, köylüye toprak ve daha önce hiç görmediği türden fiziksel koruma sağladı; aynı zamanda onu, sermaye ve pazar ekonomisiyle karşı karşıya

bıraktı. 1848'de köylülerin kente büyük göçü başlamıştı ve 1900'e gelindiğinde yalnızca sekiz milyon Fransız köylüsü kalmıştı. Terk edilmiş köy, herhalde, her zaman –ve elbette bugün de böyle– kırsal yörenin bir özelliği: hiçbir şekilde varkalamayanları yansıtan mekân.

Endüstri devriminin ilk yıllarındaki proletarya ile bir karşılaştırma, benim varkalanlar sınıfı sözü ile ne demek istediğimi açıklığa kavuşturabilir. Proletaryanın ilk günlerinde, çalışma ve yaşama koşulları, milyonlarca proleterin erken ölümüne ya da sakatlanmasına yol açtı. Ama gene de sınıf, bir bütün olarak, sayısı, kapasitesi, gücü yönünden büyüyordu. Sürekli bir büyüme ve dönüşme sürecine bağlanmış ve boyun eğmiş bir sınıftı. Onun temel sınıf özelliğini belirleyen, varkalmacılar sınıfında olduğu gibi, uğradığı felaketlerin kurbanları değildir, daha çok kendi talepleri ve bunlar için mücadele edenlerdir.

On sekizinci yüzyıldan sonra, bütün dünyada nüfus tırmandı, önceleri yavaş yavaş, sonra birdenbire. Ama yeni bir hayat güvencesi niteliğindeki bu genel deneyim, köylülerin yüzyıllardır gelen sınıf anılarını unutturamadı, çünkü yeni koşullar, yeni tarımsal teknolojilerin sağladığı iyileştirme, yeni tehlikeleri de beraberinde getiriyordu; tarımın büyük çapta ticarileşmesi ve kolonileştirilmesi, gitgide küçülen toprakların bütün bir aileyi besleyemez hale gelmesi, ve bundan ötürü, köylülerin kız ve erkek evlatlarının büyük çapta bir göçle kente gitmeleri ve orada yeni bir sınıfın içinde erimeleri.

On dokuzuncu yüzyılda köylüler hâlâ bir varkalanlar sınıfıydı, ama şu farkla, kaybolanlar, artık kıtlığın ve hastalığın kurbanları değillerdi, köyü terk edip, ücretli emekçi olmak zorunda kalanlardı. Şunu da eklemek gerekir ki, bu süreçte birkaç köylü zengin oldu, ama öyle olduklarında bir-iki kuşak sonra köylü olmaktan da çıktılar.

Köylülerin bir varkalmacılar sınıfı olması, kentlerin alışılmış küstahlıklarıyla köylüler hakkında belirttikleri bir yargıyı doğrulamak gibi görünebilir – onların geri, geçmişin kalıntısı oldukları. Ne var ki köylülerin kendileri, böyle bir yargının örtük olarak içinde barındığı zamana bakış açısını paylaşmazlar.

Bitmez tükenmez bir biçimde, hayatı topraktan çıkarmaya didinen, sonsuz işle tanımlanan bir şimdiye yükümlü köylüler, hayatın kendisini bir ara parça olarak görürler. Bu köylünün doğum, hayat, ölüm döngüsüne günlük aşinalığıyla doğrulanır. Böyle bir bakış onu dine açık tutabilir, gene de din, onun tavrının kökeninde yoktur ve her ne durumda olursa olsun köylülerin dini hiçbir zaman yöneticilerin ve rahiplerin dinine bire bir uymamıştır.

Köylü hayatı bir ara parça olarak görür; bu, onun zamanının akışındaki, duygu ve düşüncelerinin zıt ikiliğinden ötürüdür; bu ikilik ise, köy ekonomisinin ikili doğasından kaynaklanır. Onun hayali, handikapsız bir hayata dönmektir. Onun amacı, varkalma araçlarını (mümkünse, kendi babasından kalana göre daha güvenlikli bir duruma getirilmiş bir halde) çocuklarına devretmektir. Onun idealleri geçmiştedir; ödevleri geleceğe yöneliktir, kendi hayatı bunları görmeden son bulacaktır. Ölümden sonra geleceğe nakledilmeyecektir – onun ölümsüzlük kavramı farklıdır: O geçmişe dönecektir.

Geleceğe ve geçmişe uzanan iki hareket, ilk göründükleri kadar çelişik olmayabilirler çünkü köylünün temelde döngüsel bir zaman kavramı vardır. Bu iki hareket bir dairenin çevresini dönerken farklı yollardan gitmeye benzer. Yüzyılların birbirini izleyişini, mutlaklaştırmadan kabul eder. Çizgisel zaman görüşünü benimseyenler, döngüsel zaman anlayışıyla uzlaşamazlar; bütün ahlaki yapıları neden ve sonuca dayandığı için, ahlaki bir yükseklik korkusu yaratır bu. Döngüsel zaman kavramına sahip olanlar, yalnızca dönen bir tekerleğin izi demek olan tarihsel zaman uzlaşımını kolayca benimserler.

Köylünün hayal ettiği, kendini ve ailesini doyurmadan önce, artıdeğer için çalışmak zorunda olmadığı, adalet bozulmadan önceki zamanlarda olduğu gibi, handikapsız bir hayattır. Yiyecek insanın ilk gereksinimidir. Köylüler kendilerine yiyecek sağlamak için toprakta çalışırlar. Ama kendileri aç kalmak pahasına, önce başkalarını doyurmaya zorlanmaktadırlar. Tarlada–kendi tarlalarında ya da toprak sahibinin tarlasında– kendi elleriyle ekip biçtikleri tahılın başkalarını doyurmak ya da kâr amacıyla satılmak üzere alınıp götürüldüğünü görürler. Kötü bir hasat ne kadar Tanrı'nın işi sayılsa da, efendi/toprak sahibi ne kadar doğal efendi sayılsa da ya da, getirilen ideolojik açıklama ne olursa olsun, temel olgu çok açıktır: kendilerini doyurabilecek olanlar bunun yerine başkalarını doyurmaya zorlanıyorlar. Böyle bir adaletsizlik, köylünün akıl yürütmesine göre, her zaman var olmuş olamaz, onun için başlangıçta adil bir dünya olduğunu farz eder. Başlangıçta, insanın temel ihtiyacını karşılayan temel çalışmaya yönelik temel bir adalet durumu vardır. Bütün kendiliğindenci köylü ayaklanmaları, adil, eşitlikçi bir köy toplumunu diriltme amacını gütmüştü.

Bu alışılagelmiş cennet rüyası değildir. Cennet, şimdi bizim anladığımız anlamda, görece varlıklı ve rahat bir sınıfın icadıydı elbette. Köylünün dünyasında, iş hâlâ gereklidir. İş eşitliğin bir koşuludur. Hem burjuva hem Marksist eşitlik idealleri bir bolluk dünyası farz ederler; her-

kese bereket önünde eşit hak talep ederler, bilim ve bilimsel ilerlemenin sağladığı bir bolluk/bereket özlerler. İkisinin eşit haklardan anladığı elbette çok farklıdır. Köylünün eşitlik ideali, kıtlık dünyasını tanır ve onun vaadi kıtlığa karşı kardeşçe dayanışmayla ortak mücadeledir ve işin ürettiğinin adil paylaşımıdır. Kıtlığa karşı varkalmış biri olarak köylünün kıtlığı tanımasıyla yakından bağlantılı bir şey de köylünün insanların görece bilgisizliğini kabullenmesidir. Bilgiye ve bilginin meyvalarına hayranlık duyabilir ama bilginin artışının bilinmeyeni azalttığını bir an olsun aklından bile geçirmez. Bilinmeyen ile bilme arasında kurduğu bu antagonistik olmayan ilişki, onun bazı bilgilerinin, dışarıdan bakılınca niçin hurafe, büyücülük gibi göründüğünü de açıklar. Onun deneyiminde nihai nedenlere inanmasını sağlayacak hiçbir şey yoktur, tam da deneyiminin çok geniş olmasındandır bu. Bilinmeyen ancak, laboratuvar deneyiminin sınırları içinde elenebilir. Bu sınırlar ona naif görünmektedir.

Köylünün duygu ve düşüncelerinde geçmişteki adalete yönelişin karşısında, kendi çocuklarının gelecekte varkalmalarına yönelik duygu ve düşünceleri yer alır. Çoğu zaman bu ikincisi daha güçlü ve daha bilinçlidir. Bu iki yöneliş, ancak ikisi birlikte köylüyü şimdiki zaman arasının kendi terimleriyle yargılanamayacağı konusunda ikna edebildikleri ölçüde birbirini dengeler; şimdiki zaman hakkındaki yargı, ahlaki yönden geçmişe dönük olarak, maddi yönden ise geleceğe dönük olarak verilir. Kesin konuşmak gerekirse, hiç kimse köylüden daha az fırsatçı değildir (o andaki fırsatı başka bir şeyi gözetmeden yakalamak anlamında).

Köylüler gelecek konusunda ne düşünür, neler hissederler? Yaptıkları iş organik bir sürece müdahale etmek ya da yardım etmek olduğundan köylülerin eylemlerinin çoğu geleceğe yöneliktir. Ağaç dikmek açık bir örnektir, ama aynı ölçüde peynir, tereyağı yapmak için bir ineğin sağılması da öyledir. Yaptıkları her şey, bir şeyi önceler – bu nedenle hiçbir zaman bitmez. Bütün eylemlerini rehin bırakmak zorunda oldukları bu geleceği, bir pusu dizisi gibi görürler. Risk ve tehlike pusuları. Çok yakın zamanlara kadar gelecek için en büyük tehlike açlık tehlikesiydi. Köylünün durumundaki temel çelişki, kıtlık olduğunda açlıktan ölme olasılığı en yüksek olan sınıfın, köylü ekonomisinin ikili yapısının doğası yüzünden, besini üreten köylülerin kendileri olmalarıydı. Bir varkalmacılar sınıfı, garantilenmiş bir güvenlik ve refah noktasına varılabileceğine inanmayı göze alamaz. Gelecek için tek ama büyük umut, varkalmaktır. İşte ölülerin, artık hiçbir risk barındırmayan geçmişe dön-

melerinin daha iyi olması bundandır.

Gelecekteki pusuların arasından geçen geleceğin yolu, geçmişte varkalanların geldiği eski yolun devamıdır. Bir yol imgesi çok uygun çünkü ancak kuşaklar boyu yürüyen ayakların yarattığı ve sürdürdüğü bir yol izlenerek, çevredeki ormanların ya da dağların ya da bataklıkların bazı tehlikelerinden kaçınılabilir. Yol, öğretme, örnek olma ve yorumlarla devredilen gelenektir. Bir köylü için, gelecek, bilinen ve bilinmeyen risklerin belirsiz genişliği içindeki bu daracık gelecek yoludur. Köylüler, bir dış güce karşı koymak için işbirliği yaptıklarında (ve bunu yaptıran itki hep savunmacıdır), gerilla stratejisine başvururlar – bu da tam anlamıyla, belirsiz, düşman bir çevrede dar yollardan oluşan ağdır.



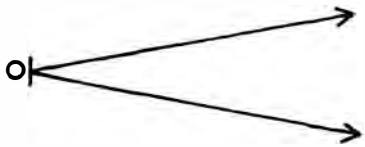
KÖYLÜNÜN, benim burada anahatlarını çizmeye çalıştığım, insan kaderi konusundaki görüşü, modern tarihin başlangıcına kadar başka sınıfların görüşlerinden farklı değildi: Yalnızca Chaucer'in, Villon'un, Dante'nin şiirlerini düşünmek yeter; bunların hepsinde Ölüm, kimsenin kaçamayacağı ölüm, gelecek önünde genelleştirilmiş bir belirsizlik ve tehdit duygusunun vekilliğini üstlenmiştir.

Modern tarih, tarihin hem amacı hem de motoru olarak ilerleme ilkesiyle –farklı yerlerde farklı tarihlerde– başlar. Bu ilke, yükselen bir sınıf olarak burjuvaziyle birlikte doğdu ve bütün modern devrim kuramlarına miras kaldı. Yirminci yüzyılda, kapitalizm ve sosyalizm arasındaki mücadele, ideolojik bir düzeyde, ilerlemenin içeriği üzerine bir kavgadır. Günümüzde gelişmiş dünyada bu mücadelede inisiyatif, hiç değilse geçici olarak, sosyalizmin gericilik ürettiği tezini savunan kapitalizmin elindedir. Dünyanın gelişmemiş bölümünde, kapitalizmin "ilerleme"si beğenilmez.

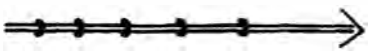
İlerleme kültürleri gelecekten genişleme bekler. İleri-dönüktürler, çünkü gelecek hep daha büyük umutlar vaat eder. En kahramanca anlarında bu umutlar Ölümü cüceleştirir (*La Rivoluzione o la Morte!*).* En önemsiz anlarında onu görmezden gelir (tüketimcilik).

Gelecek, klasik perspektifin bir yol çizgisine yaptığının tam tersi olarak tasarlanır. Uzaklaştıkça perspektif gitgide daralacağı yerde gitgide daha geniş görünür.

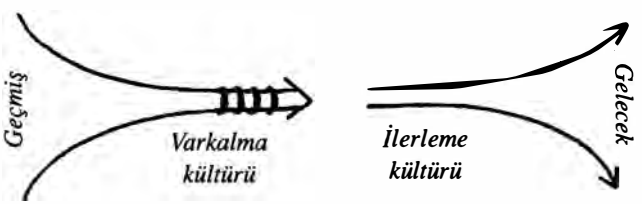
* *İt.* "Ya Devrim ya Ölüm!" *–ç.n.*



Varkalmacı bir kültür, geleceği, varkalma edimlerinin tekrarlandığı bir dizi gibi görür. Her edim, iğne deliğinden bir iplik geçirmektedir ve bu iplik gelenektir. Toptan bir artış tasarlanmaz.



Eğer şimdi, iki kültürü karşılaştırırken, onların geleceğe bakışları kadar geçmişe bakışlarını da göz önüne alırsak, bunların bir ayna düzenindeki gibi birbirlerinin karşıtı olduğunu görürüz.



Bu bize, varkalmacı kültür içinde bir deneyimin, neden ilerlemeci kültür içindeki benzer bir deneyimle karşıt *anlama* sahip olabildiğini açıklar. Örneğin sık sık öne sürülen köylünün tutuculuğu konusunu ele alalım; değişmeye dirençlerini, genellikle (ama her zaman değil) köylünün sağ kanattan bir güç sayılmasına yol açan tavır ve tepkiler bütününü inceleyelim.

İlkin, köylüyü sağcı saymanın, ilerleme kültürüne ait, sağ ve sol karşıtlığına dayanan tarihsel bir senaryoya göre, kentlerde yapıldığına dikkat etmeliyiz. Köylü bu senaryoyu reddeder ve reddetmesi aptallık değildir, çünkü bu senaryoya göre, kazanan ister sağ ister sol olsun, onun yok olması tasarlanmaktadır. Yaşama koşulları, sömürülme derecesi ve çektiği acılar çok büyük boyutlarda olabilir ama bildiği her şeye anlam veren şeyin, ki bu tam da onun varkalma iradesidir, ortadan kaybolmasını aklı almaz. Hiçbir işçi hiçbir zaman bu konumda değildir, çünkü onun hayatına anlam veren, ya hayatını dönüştüreceğine ilişkin devrimci umududur ya da bir ücretli olarak yaşadığı hayata karşılık aldığı, "gerçek hayatında" bir tüketici olarak harcayacağı paradır.

Köylünün hayal ettiği herhangi bir dönüşüm, onun tekrar eskiden olduğu "köylü" olabilmesiyle ilgilidir. İşçinin siyasal hayali, şimdiye kadar onu bir işçi olmaya mahkûm eden her şeyin dönüşmesidir. Bu, işçilerle köylüler arasında bir ittifakın ancak, eğer belirli bir amaç içinse (bir dış düşmandan kurtulmak, büyük toprak sahiplerini mülksüzleştirmek) mümkün olabilmesinin nedenlerinden biridir. Normal olarak genel bir ittifaka girmeleri mümkün değildir.

Köylü tutuculuğunun önemini, köylü yaşantısının toplamına ilişkin olarak anlamak için, değişim düşüncesini başka bir mercekle incelemeliyiz. Değişim, sorgulama, deneycilik düşüncelerinin kentlerde doğduğu ve oradan yayıldığı, tarihsel bir klişedir. Genellikle görmezlikten gelinen, günlük kent yaşamının, araştırmaya bu kadar ilgi duyulabilmesine izin veren niteliğidir. Kent, yurttaşlarına görece bir güvenlik, süreklilik, kalıcılık sağladı. Sunulanın ölçüsü, yurttaşın ait olduğu sınıfa bağlıydı ama köy hayatıyla karşılaştırıldığında bütün yurttaşlar belirli bir güvenlikten yararlanabiliyordu.

Isı değişimlerine karşı ısıtma sistemi vardı, geceyle gündüz arasındaki farkı azaltan ışık vardı, mesafeyi azaltan ulaşım vardı, yorgunluğu dindiren görece bir konfor vardı; saldırı karşısında duvarlar ya da başka savunma gereçleri vardı, uygulanan yasalar vardı, hastalar ile yaşlılar için bakımevleri ve başka hayır kurumları vardı, kalıcı bilgi için kütüphaneler vardı, hayatın olağan akışını tehdit eden bir şey olunca başvurulacak – fırınlardan kasaplara, tamircilerden inşaatçılara, doktorlara ve cerrahlara kadar uzanan– geniş bir hizmetler yelpazesi vardı, yabancıların uymak zorunda oldukları toplumsal davranış görenekleri (Roma'dayken...), ve sürekliliğin vaadi ve anıtı olarak tasarlanmış yapılar vardı.

Son iki yüzyılda, kente ve değişime ilişkin teoriler gitgide daha ateşli bir duruma gelirken, buna karşılık gelen günlük korunmanın etkililiği de arttı. Son zamanlarda kentli insanın yalıtılmışlığı öylesine bütünselleşti ki boğucu bir noktaya vardı. Tek başına, hizmetlerle çevrili bir zindanda yaşıyor – kırsal yörelere karşı yeni yeni uyanan, ama kaçınılmaz olarak naif ilgisi de işte bundan.

Tam bunun karşıtı olarak, köylü, korunmasız bırakılmıştır. Köylü, yaşantısında her gün, başka her sınıftan çok, değişimle karşı karşıyadır. Bu değişimlerin bazıları, örneğin mevsimler ya da yaşlanma ve güçten düşme gibi, önceden görülebilen türdendir; çoğu ise –bugünden yarına değişen hava gibi, ya da bir ineğin patates yerken boğulması, yıldırım düşmesi, çok erken yağan ya da geciken yağmur, bir çiçek tomurcuğunu öldüren sis, artıdeğeri alanların sürekli artan talepleri, bir salgın, çekirge

saldırısı gibi– önceden bilinemez.

Aslında, köylünün değişim listesi, çok daha uzun ve kapsayıcı herhangi bir listenin akla getirebileceklerinden de yoğundur. İki nedenden ötürü. Birinci neden köylünün gözlem kapasitesidir. Bir köylünün çevresini kuşatan şeyler arasında, gökyüzündeki bulutlardan bir horozun kuyruğundaki tüylere kadar, hiçbir şeyin onun gözüne çarpmadan ve o bu konuda geleceğe ilişkin bir yorumda bulunmadan olup bitmesi söz konusu değildir. Etkin gözlemi durmak bilmez, bu nedenle değişimi sürekli kaydeder ve üzerinde düşünür. İkinci neden ekonomik konumudur. Bu öyledir ki, kötüye giden en ufak bir değişim bile –geçen yıldan yüzde yirmi beş daha az veren bir hasat, harman ürünlerinin piyasa fiyatında bir düşüş, beklenmedik bir masraf– felaket ya da felakete yakın sonuçlar doğurabilir. Değişimin en hafifinin bile gözleminden kaçmasına izin yoktur ve sürekli borca battığından bütün bunları gerçek ya da hayal edilmiş bir tehdit olarak kat kat büyütür.

Köylüler saat saat, gün gün, yıl yıl, kuşaktan kuşağa yaşarlar değişimi. Onların hayatında bir değişmez olan hemen hemen hiçbir şey yoktur, sürekli çalışma zorunluluğu dışında. Yaptıkları iş ve onun bağlı olduğu mevsimler çevresinde, acımasız değişim döngüsüne karşı belirli bir anlam ve süreklilik yakalamak için, onlar kendileri törenler, rutinler ve alışkanlıklar yaratırlar: Bir ölçüde doğal, bir ölçüde içinde yaşadıkları ekonominin öğütücü çarkının bitmez tükenmez işleyişinin sonucu olan bir döngüdür bu.

İşe ve çalışarak geçen bir hayatın çok değişik evrelerine (doğum, evlenme, ölüm) bağlanan bu rutin ve törenlerin çok büyük bir çeşitlilik göstermesi, sürekli bir akışa karşı köylünün kendi yarattığı bir korunmadır. İş rutinleri geleneksel ve döngüseldir ve her yıl, bazen her gün tekrarlanırlar. Bu gibi gelenekler korunmuştur çünkü işin başarılı olması için en iyi fırsatı sağlarlar görünüşte, ama aynı zamanda aynı rutini tekrarlamakla, aynı şeyi aynı tarzda, babasının ya da komşusunun babasının yaptığı gibi yaparak, köylü kendisi için bir süreklilik olduğunu farz eder ve kendi varkalışını bilinçli olarak yaşar.

Oysa temelde bu tekrarlama, yalnızca biçimseldir. Bir köylünün iş rutini, çoğu kentlinin iş rutininden çok farklıdır. Köylünün bir işi her yapışında değişen birçok öğe vardır. Köylü her zaman doğaçtan bir şey yapıyordur. Geleneğe bağlılığı hiçbir zaman el yordamından fazla bir şey değildir. Geleneksel rutin, işin törensiliğini belirler: İçeriği, bildiği başka her şey gibi, değişime tabidir.

Yeni bir çalışma yöntemi ya da tekniğiyle karşılaştığı zaman köylü-

nün direnmesinin nedeni onun olası yararlarını görememesinden değildir –tutuculuğu ne kör ne de tembeldir– ama şeylerin doğası gereği, bu yararların garantili olamayacağını ve eğer bir hata olursa, varkalma rutininden kopmuş, yalıtılmış olarak yalnız kalacağını düşünür. (Üretimi geliştirmek için köylülerle çalışmak isteyenler bunu hesaba katmalıdır. Köylünün zekâsı onu değişime açık tutar, hayal gücü ise süreklilik talep eder. Kentlilerin değişim talebi genellikle bunun karşıtı olan bir temele dayanır: Aşırı işbölümü nedeniyle ortadan kaybolma eğiliminde olan yaratıcılığı görmezden gelerek hayal gücüne yeni hayatlar vaat eder.)

Köylü tutuculuğu, köylü deneyimi bağlamı içinde, ayrıcalıklı bir yönetici sınıfın ya da dalkavuk küçük burjuvazinin tutuculuğuyla hiç benzeşmez. Yönetici sınıfınki, ne kadar boşuna olursa olsun, kendi ayrıcalıklarını mutlaklaştırma çabasıdır; küçük burjuvanınki ise, başka sınıflar üzerinde bir miktar delege edilmiş iktidar sahibi olmak karşılığında, güçlünün yanında yer almanın bir yoludur. Köylü tutuculuğu hemen hemen hiçbir zaman bir ayrıcalık savunusu değildir. Birçok kentli teorisyen ve siyasetçiyi çok şaşırtan bir olayın, küçük köylülerin çoğu zaman varlıklı köylülerden yana tavır almalarının bir nedeni de budur. Bu bir iktidar tutuculuğu değil, bir anlam tutuculuğudur. Bu, sürekli ve sonsuz biçimde değişim tarafından tehdit edilen bireysel hayatların ve kuşakların biriktirip koruduğu anlamlar deposunu (ambarı) andırır.

Köylülere özgü yanlış anlaşılan, ya da tam tersi bir anlam verilen –ayna çizelgesinin daha önce gösterdiği gibi– birçok davranış biçimi ya da tutum vardır. Örneğin köylülerin kafalarının hep paraya işlediği düşünülür, oysa bu düşünceye yol açan davranış, para konusunda derin bir şüpheden kaynaklanır. Örneğin köylülerin hiç bağışlayıcı olmadıkları söylenir, ama bu özellik, doğru olduğu ölçüde, adalet olmadıkça hayatın anlamsız olacağı inancından kaynaklanır. Bağışlanmadan ölmek bir köylü için ender bir olaydır.

ŞİMDİ şu soruyu sormalıyız. Kendilerinin de bir parçası oldukları dünya ekonomik sistemi ile köylüler arasındaki çağdaş ilişki nedir? Ya da soruyu, bizim köylülerin yaşantılarını inceleyen yaklaşımımızın terimleriyle ifade edersek, global bir bağlamda bu yaşantı ne gibi bir anlam taşıyor?

Tarım zorunlu olarak köylü gerektirmiyor artık. Britanya köylüsü (İrlanda ve İskoçya'da bazı bölgeler dışında) bir yüzyıldan epey önce

bütünüyle yok edilmişti. ABD'de modern tarihte hiç köylü olmadı çünkü para değişimi temeli üzerinde yükselen ekonomik gelişme fazla hızlı ve fazla bütünseldi. Fransa'da şimdi her yıl, 150.000 köylü toprağını terk ediyor. AET'nin ekonomik plancıları, köylülüğün yüzyılın sonunda, hatta belki daha önce, sistematik bir biçimde silineceğini öngörüyorlar. Kısa vadeli siyasal nedenlerle, silinme kelimesini değil modernleşme kelimesini kullanıyorlar. Modernleşme küçük köylülüğün (yani asıl çoğunluğun) ortadan kalkmasını ve kalan azınlığın bütünüyle değişik bir toplumsal ve ekonomik varlığa dönüştürülmesini gerektiriyor. Yoğun makinalaşma ve kimyasal kullanımı için gereken sermaye yatırımı, yalnızca pazar için üreten bir çiftlik için gereken boyutlar, ürünün bölgeye göre ayrışması, bütün bunlar köylü ailesinin üreten ve tüketen bir birim olmaktan çıktığı anlamına geliyor; bunun yerine köylü, hem onu finanse eden hem ondan satın alan çıkarlara bağımlı duruma geliyor. Böyle bir planın dayandığı ekonomik baskı, tarımsal ürünün piyasa değerinin düşmesiyle sağlanıyor. Fransa'da bugün bir çuval buğdayın satın alma gücü, elli yıl önceye göre üç kat daha az. İdeolojik ikna, tüketimciliğin tüm vaatleriyle sağlanıyor. Kendi içinde bütünleşmiş bir köylülük, tüketimciliğe karşı içten yerleşmiş bir direnç gösteren tek sınıftı. Köylülük dağıtılınca, pazar genişledi.

Üçüncü Dünya'nın birçok bölgesinde, toprak mülkiyeti sistemi (Latin Amerika'nın büyük bölümünde toprak sahiplerinin %1'i çiftlik topraklarının %60'ının, en iyi topraklarınsa %100'ünün sahibidir), şirket kapitalizminin çıkarları için monokültürlerin zorla benimsetilmesi, kendine yeterli çiftçiliğin marjinalleştirilmesi ve yalnızca bu etmenlerden dolayı tırmanan nüfus, gitgide daha çok köylünün öyle mutlak bir yoksulluğa düşmesine neden oluyor ki, ne toprak ne tohum ne umut olmadan, bu köylüler daha önceki toplumsal kimliklerini bütünüyle unutuyorlar. Bu eski-köylülerin çoğu, daha önce hiç görülmemiş bir biçimde, kentlerde milyonlarla ölçülen kitleler oluşturuyorlar, durağan bir aylaklar kitlesi, iş bekleyen bir işsiz yığını oluşturuyorlar. Geçmişten kopmuş, ilerlemenin yararlarından dışlanmış, gelenek tarafından terk edilmiş, hiçbir şeye hizmet etmeksizin gecekondularda bekliyorlar.

Engels ve yirminci yüzyıl başlarında yaşayan birçok Marksist, kapitalist tarımın daha büyük kâr getirmesi karşısında köylülüğün ortadan kalkacağını öngörmüşlerdi. Kapitalist üretim tarzı, küçük köylü üretimini, tıpkı "bir buhar makinasının el arabasını ezmesi gibi" yok edecekti. Böylesi kehanetler, köylü ekonomisinin kendini iyileştirme yeteneğini hafife aldı ve sermaye için tarımın çekiciliğini fazla büyüttü. Bir

yandan, köylü ailesi kârlılık olmadan da varkalabiliyordu (maliyet muhasebesi köy ekonomisine uygulanabilir değildi); öte yandan sermaye için toprak, başka metalardan farklı olarak, sonsuz olarak yeniden-üretilebilir bir şey değildir ve tarıma yatırım yapmak en sonunda bir sınırlamayla karşılaşabilir ve kâr hadleri düşebilir.

Köylüler öngörülenden çok daha uzun bir süre varkalabildiler. Ama son yirmi yıl içinde, tekelci sermaye, çokuluslu şirketler aracılığıyla yeni ve çok yüksek kârlı şirket-tarımını ortaya çıkararak bu yoldan, üretimi değil ama pazarı –tarımsal girdi ve çıktılar, işleme, paketleme ve her tür gıda ürününün satışı açısından– denetim altına aldı. Bu pazarın yer küresinin her bir köşesine nüfuz etmesi, köylüyü aradan çıkarıyor: Gelişmiş ülkelerde, az çok planlanmış bir dönüştürme süreci olabiliyor; gelişmemiş ülkelerde ise tam bir felakete yol açıyor. Eskiden kentler, şu ya da bu şekilde köylüleri artı-değerleri olarak görülen şeyden vazgeçmek zorunda bırakarak, gıda ürünleri bakımından köylere bağımlıydılar. Yakında dünyanın kırsal alanları, kendi kırsal nüfusunu beslemek için bile kentlere bağımlı hale gelebilir. Bu eğer olursa ya da olduğunda, köylüler artık var olmayacaklar.

Yine son yirmi yıl boyunca, Üçüncü Dünya'nın başka bölgelerinde –Çin, Küba, Vietnam, Kamboçya, Cezayir– köylüler tarafından ya da köylüler adına devrimler yapıldı. Bu devrimlerin köylü yaşantısında ne tür bir dönüşüme yol açacaklarını ve hükümetlerinin dünya kapitalist pazarının zorladığı öncelikler dizisinden farklı bir şey sürdürüp sürdüremeyeceğini bilmek için henüz çok erken.

Şimdiye kadar söylediklerimden, kimsenin makul bir şekilde geleneksel köylü hayatının korunması ve sürdürülmesini savunamayacağı anlaşılmıştır. Bunu savunmak, köylülerin sömürülmeye devam etmesini ve fiziksel işin genellikle yıkıcı ve baskıcı yükünü taşıyan bir hayat yaşamalarını savunmak demektir. Köylülerin bir varkalmacı sınıf olduğunu –benim tanımladığım biçimde– kabul ettiğiniz anda, onların yaşam tarzını idealize etmek imkânsızlaşır. Adil bir dünyada böyle bir sınıf artık var olamazdı.

Gene de, yalnızca geçmişe ait bir şey sayarak, modern hayatta hiçbir geçerliliği kalmayacağı düşüncesiyle köylü yaşantısını yok saymak; binlerce yıllık köylü kültürünün geleceğe hiçbir miras bırakmayacağını hayal etmek –çünkü geleceğe kalacak çok az nesne vardır köy yaşamında– yüzyıllarca söylendiği gibi köylü yaşantısının medeniyet açısından marjinal olduğunu söylemeyi sürdürmek, tarihin ve insan hayatının çok fazlasının değerini inkâr etmektir. Tarihte, böylesine dışlayıcı tarzda hiçbir

çizgi çekilemez – sanki kapanmış bir hesabın üzerini çizer gibi.

Mesele daha net tanımlanabilir. Köylü yaşantısının ve köylü dünya görüşünün dikkate değer sürekliliği, son bulmakla tehdit edildikçe, daha önce hiç görülmemiş ve beklenmedik bir aciliyet kazanıyor. Şimdi bu süreklilik, yalnızca köylülerin geleceğini ilgilendiren bir şey değil. Bugün dünyanın birçok yerinde, köylülüğü yok eden ya da aradan çıkaran güçler, bir zamanlar tarihsel ilerlemenin içinde barınan umutların çelişkisini temsil ediyor. Üretkenlik, kıtlığı azaltmıyor. Bilginin yayılması, ille de daha yaygın demokrasiye yol açmıyor. Boş-zamana kavuşma – sanayileşmiş ülkelerde– kişisel doyum sağlayacak yerde kitlelerin daha fazla manipüle edilmesine yol açıyor. Dünyanın ekonomik ve askeri yönden birleşmesi, barış değil soykırım getirdi. Köylünün "ilerleme" karşısında duyduğu kuşku, en sonunda küresel şirket kapitalizminin zorladığı biçimde ve bu tarihin iktidarıyla, ona bir alternatif arayanlar da dahil olmak üzere herkese dayattığı haliyle, bütünüyle yersiz ya da yanlış değil.

Böyle bir kuşku, kendi başına alternatif bir siyasal gelişmenin temelini oluşturamaz. Böyle bir alternatif için önkoşul, köylülerin kendilerini bir sınıf olarak kavradıkları bir dünya görüşü edinmeleridir ve bu –onların yok edilmesini değil– bir sınıf olarak iktidar elde etmelerini gerektirir: başarıldıktan sonra, kendi sınıfsal deneyimlerini ve özelliklerini dönüştürecek bir iktidar.

Bu arada, dünya tarihinin muhtemel geleceğine bakacak olursak, ister şirket kapitalizminin bütün yırtıcılığı ile daha fazla yayılıp güçleneceğini varsayalım, ister ona karşı uzun ve eşitsiz, üstelik sonundaki zaferin de şüpheli olduğu bir mücadele sürdüreceğimizi tahayyül edelim, köylülüğün varkalma yaşantısı, bu uzun ve katı perspektife, o sürekli kendini yenileyen, sabırsız, hüsrana uğramış ilerici nihai zafer beklentisinden daha uygun olabilir.

Son olarak, kapitalizmin kendisinin tarihsel rolü söz konusu; Adam Smith ya da Karl Marx tarafından öngörülmemiş olan rolü: Kapitalizmin tarihsel rolü tarihi yok etmektir, geçmişle her bağı teker teker koparmak, bütün çaba ve hayal gücünü ileride olacak olana çevirmektir. Sermaye, sermaye olarak, eğer sürekli kendini yeniden üretebilirse var olabilir; onun şimdiki gerçekliği gelecekteki gerçekleşmesine bağlıdır. Bu, sermayenin metafiziğidir. *Kredi* sözcüğü, geçmişteki bir başarıya yönelik olacağı yerde, bu metafizik içinde, gelecekteki bir beklenti içindir. Nasıl oldu da böyle bir metafizik bütün dünya sisteminin içine girdi, nasıl tüketicilik pratiğine dönüştü, mantığı nasıl sistemin yoksullaştır-

dıklarının gerici diye (yani geçmişin lekesini ve işaretini taşıyor diye) kategorileştirilmesine yol açtı, bu denemenin sınırları dışında kalıyor. Henry Ford'un "tarih bir çöp yığınıdır" deyişi hafife alınmıştır; ne dediğini çok iyi biliyordu. Dünyanın köylülerini yok etmek tarihsel ayıklamanın nihai edimi olabilir.[3]

3. *Domuz Toprak*'ın (İletişim, 1993) yeni baskısında şöyle bir ek vardır: "Bu yazdığım kitap, bu tarihsel ayıklama tehdidinin sonuçları ve anlamını incelemeye devam etme niyetini taşıyan daha geniş bir yapıtın ilk cildidir."

30

Beyaz Kuş

ZAMAN ZAMAN –çoğu ABD'deki– bazı kurumlar beni estetik üzerine konuşma yapmaya davet etmiştir. Bir seferinde davete icabet edip yanımda beyaz tahtadan bir kuşla gitmeyi düşündüm. Ama sonradan vazgeçtim. Sorun şu ki, umut ilkesi ve kötülüğün varlığı üzerine konuşmadan estetik hakkında da konuşamazsınız. Fransa'da, Haute Savoie'nın bazı yerlerindeki köylüler, uzun kış ayları boyunca mutfaklarına ve belki de dua odalarına asmak için tahtadan beyaz kuşlar yaparlardı. Seyahat etmeyi seven dostlarım bana, aynı kurallara göre yapılmış bu kuşların benzerlerine Çekoslovakya, Rusya ve Baltık ülkelerinin bazı bölgelerinde de rastladıklarını söylemişlerdi. Bu gelenek çok daha yaygın da olabilir.

Bu kuşlar gayet basit kurallara göre yapılır, gerçi güzel bir kuş yapabilmek hatırı sayılır beceri ister. Aşağı yukarı on beş santim uzunluğunda çam ağacından iki tahta parçası alırsınız, en ve boyları da yaklaşık iki santimdir. Tahtaları iyice esnemeleri için suda bekletir, sonra da oyarsınız. Parçalardan biri, baş ve gövde ile yelpaze biçimli kuyruğu oluşturacaktır, diğeri de kanatları. İşin asıl ustalık gerektiren kısmı, kanatlarla kuyruktaki tüylerin yapılmasıdır. Kanadın şekli, tek bir tüyün siluetine göre oyulur. Sonra tahta incecik tabakalar halinde on üç parçaya kesilir ve her parça, teker teker, yavaşça açılarak yelpaze şekli verilir. İkinci kanat ve kuyruk için de aynı işlem yapılır. Sonra iki tahta parçası çaprazlamasına birleştirilir ve kuş tamamlanmış olur. Hiçbir yapıştırıcı madde kullanılmaz ve sadece iki tahtanın birleşme yerine bir tane çivi çakılır. Hepi topu elli gram çeken bu hafif kuşlar, genellikle, hava akımıyla hareket etsinler diye bir ocak rafının veya kirişin üzerine asılır.

Bu kuşlardan birini bir Van Gogh otoportresiyle ya da Rembrandt'ın bir çarmıha geriliş tablosuyla karşılaştırmak saçma olacaktır. Bunlar, ge-

leneksel bir kalıba göre işlenmiş, basit, ev yapımı nesnelerdir. Gelgelelim, tam da bu basitliğin verdiği, onlara bakan herkese hoş ve gizemli görünmelerini sağlayan nitelikleri sınıflandırabiliriz.

Bir kere bunlarda figüratif bir tasvir vardır – havada asılı duruyor gibi görünen bir kuşa, daha net söylemek gerekirse bir güvercine bakmaktasınızdır. Dolayısıyla, etrafımızı saran doğa dünyasına bir gönderme vardır. İkincisi, konu seçimi (uçan bir kuş) ve yerleştirildiği bağlam (genelde kuşların bulunmadığı iç mekânlar) nesneye sembolik bir boyut kazandırmaktadır. İlk düzeydeki bu sembolizm, daha genel, kültürel bir sembolizmle birleşir. Kuşlara, özelde de güvercinlere, çok çeşitli kültürlerde sembolik anlamlar yüklenmiştir.

Üçüncüsü, kullanılan malzemeye yönelik bir saygı vardır. Tahta, kendi hafifliği, esnekliği ve dokusu uyarınca biçimlendirilmiştir. Ona bakan kişi, tahtanın nasıl da incelikli bir biçimde kuşa dönüştüğünü görerek şaşırır. Dördüncüsü, biçimsel bir birlik ve ekonomi söz konusudur. Nesnenin görünürdeki karmaşıklığına rağmen, yapılışındaki gramer basit, hatta fazlasıyla düzdür. Gözü okşayan özellikleri, aynı zamanda birer çeşitleme olan tekrarlardan ileri gelir. Beşincisi, bu insan imali nesne insanda bir tür hayret uyandırır: Bu şey nasıl olup da yapılabilmiştir? Yukarda yapım sürecini kabaca anlattım, ama işin tekniğine aşina olmayan birinin, kuşu eline alıp yapılışındaki sırrı çözmek için uzun uzun inceleyesi gelir.

Bu beş nitelik, birbirinden ayrıştırılmayıp bütün olarak bakıldığında, insana bir anlığına da olsa gizemli bir şeyin karşısında olduğunu hissettirir. Bir kuşa dönüşmüş bir tahtaya bakmaktasınızdır. Bir şekilde kuştan daha fazla kuş olan bir şeye bakmaktasınızdır. Esrarlı bir beceriyle ve bir nevi sevdayla işlenmiş bir şeye bakmaktasınızdır.

Buraya kadar, beyaz kuşun estetik bir duygu uyandıran niteliklerini ayırt etmeye çalıştım. ("Duygu" kelimesi, her ne kadar kalpteki ve hayal gücündeki bir güdüyü ifade etse de, biraz kafa karıştırıcı olabilir çünkü bahsettiğimiz duygunun, özellikle burada benlik çok daha fazla askıya alındığı için, hissettiğimiz diğer duygularla pek alakası yoktur.) Fakat yine de verdiğim tanımlar çok temel bir soruyu cevapsız bırakıyor. Estetiği sanata indirgiyorlar. Ama sanatın doğayla, dünyayla ilişkisi hakkında hiçbir şey söylemiyorlar.

Bir dağın, güneş battıktan hemen sonra bir çölün, veya bir meyve ağacının karşısında da estetik duygu yaşanabilir. Dolayısıyla, tanımlama işine yeni baştan başlamamız gerekir – ama bu sefer, insan imali bir nesne değil, içine doğduğumuz doğa söz konusudur.

Kent hayatı daima doğayla ilgili aşırı duygusal bir görünüm yaratmaya meyletmiştir. Doğa bir bahçe gibi düşünülür, veya pencereden görünen bir manzara, ya da bir özgürlük arenası. Oysa köylüler, denizciler, göçebeler doğayı iyi tanırlar. Doğa, enerji ve kavgadır. Hiçbir vaat olmadan var olandır. Eğer insan doğayı bir arena, bir sahne olarak düşünecekse, bu, iyilik kadar kötülüğe de meydan veren bir sahne olmalıdır. Doğanın enerjisi ürkütücü derecede kayıtsızdır. Yaşamanın ilk şartı, sığınmadır. Doğadan korunup sığınma. İlk dua, korunmak için edilendir. İlk hayat belirtisi, acıya işaret edendir. Şayet Yaratılış'ın bir amacı var idiyse, bu, olup bitenlerin açıklığından değil, ancak işaretlerden soyut biçimde sökülebilecek, gizli bir amaçtır.

İşte güzellikle, bu kasvetli doğa bağlamı içinde karşılaşılır ki bu karşılaşma doğası gereği ani ve beklenmediktir. Fırtına yatışıp diner, deniz boz bulanık bir renkten zümrüt rengine döner. Bir heyelanın sürüklediği taşın altında bir çiçek biter. Gecekonduların üzerinde ay yükselir. Olabilecek en çarpıcı örnekleri veriyorum ki bağlamın kasvetliliği açığa çıksın. Daha sıradan örnekler üzerinde de düşünebilirsiniz. Nasıl karşılaşırsak karşılaşalım güzellik daima bir istisnadır, hep *bir şeylere rağmen* var olan'dır. Bizi etkilemesi de bundandır.

Doğal güzellikten etkilenişimizin, kökeni itibariyle işlevsel olduğu öne sürülebilir. Çiçekler verimlilik vaadi taşır, günbatımı ateşi ve sıcaklığı hatırlatır, ay ışığı geceyi aydınlatır, bir kuşun tüylerinin parlaklığı (bizim için bile, atalardan kalma bir dürtüyle) cinsel bir uyarıcıdır. Fakat bu sav bence fazlasıyla indirgemecidir. Karın hiçbir faydası yoktur. Bir kelebeğin bize sunacağı fazla bir şey yoktur.

Elbette belirli bir topluluğun doğada neyi güzel bulduğunu, hayatta kalma araçları, ekonomisi, coğrafyası belirler. Eskimolara güzel gelen, muhtemelen Ashantiler'in güzel bulduklarıyla aynı olmayacaktır. Modern sınıflı toplumlarda ise karmaşık ideolojik belirleyenler söz konusudur: Mesela, on sekizinci yüzyılda İngiliz hâkim sınıfının deniz manzarasından hazzetmediğini biliyoruz. Aynı şekilde, bir estetik duygunun hangi toplumsal işleve hizmet edeceği, tarihsel döneme göre değişir: Bir dağ silueti ölülerin meskenini de temsil edebilir, yaşayanları bekleyen zorlu bir sınavı da. Antropoloji, karşılaştırmalı din incelemeleri, politik ekonomi ve Marksizm bizi bu konuda yeterince aydınlatmıştır.

Fakat yine de tüm kültürlerin "güzel" bulduğu bazı değişmezler de var gibidir: belli çiçekler, ağaçlar, taş formları, kuşlar, hayvanlar, ay, akan su...

Burada bir çakışmanın veya belki de bir örtüşmenin varlığını kabul

etmemiz gerekiyor. Doğal formların evrimi ile insan algısının evrimi çakışmış ve potansiyel bir olumlanma fenomenini yaratmıştır. *Olan* ve *bizim onda gördüğümüz* (ve görmekle, aynı zamanda hissettiğimiz), bazen bir olumlama noktasında buluşur. Bu noktanın, bu çakışmanın, iki çehresi vardır: Görülen şey idrak edilir ve olumlanır, ve bununla aynı zamanda gören kişi de gördüğü şey aracılığıyla olumlanır. Kısa bir an için, insan kendini –bir yaratıcının iddialılığını taşımaksızın– Tekvin'in ilk bölümündeki Tanrı'nın konumunda bulur... Ve O, *her şeyin iyi* olduğunu görmüştür. Doğa karşısındaki estetik duygu, bana kalırsa, bu çifte olumlamadan ileri gelir.

Fakat biz Tekvin'in ilk bölümünde yaşamıyoruz. Eğer ille Kitab-ı Mukaddes'teki olaylar silsilesini takip edeceksek, Cennet'ten kovuluşun sonrasını yaşıyoruz. Her halükârda, kötülüğün alıp başını gittiği, kahır dolu bir dünyada yaşıyoruz – Varlığımızı doğrulamayan, karşısında direnilmesi gereken bir dünya bu. Estetik an, işte bu koşullar altında bize vaatte bulunur. Bir kristali ya da bir gelinciği güzel buluşumuz, o kadar da yalnız olmadığımız, varoluşla tek bir ömrün bize düşündürdüğünden çok daha fazla bir olduğumuz anlamına gelir. Söz konusu deneyimi olabildiğince doğru tarif etmeye çalışıyorum; hareket noktam tümdengelimli değil, fenomenolojik; bu şekilde algılandığında onun formu, insanın alımladığı, ama içindeki her şey anlık olduğu için tercüme edemediği bir mesaja dönüşür. Bir anlığına, insanın idrakinin enerjisi, yaratılışın enerjisinden ayrılmaz hale gelir.

Başta söz ettiğim beyaz kuş gibi insan imali bir nesne karşısında yaşadığımız estetik duygu, doğa karşısında yaşadığımız duygunun bir türevidir. Beyaz kuş, gerçek bir kuştan alınan bir mesajı tercüme etme çabasıdır. Sanatın bütün dilleri, anlık olanı kalıcı olana dönüştürme çabasının sonucunda geliştirilmiştir. Sanat, güzelliğin bir istisna olmadığını, *bir şeylere rağmen* var olmadığını, bir düzenin temeli olduğunu varsayar.

Birkaç yıl önce, sanatın tarihsel çehresi üzerine kafa yorduğum sırada, bir sanat eseri hakkında hüküm verirken modern dünyada insanların toplumsal haklarını talep etmelerine yardımcı olup olmadığına baktığımı yazmıştım. Bunu yine savunuyorum. Sanatın öteki, aşkın çehresi ise, insanın ontolojik hakkını gündeme getirir.

Sanatın doğanın aynası olduğu anlayışı, ancak kuşkuculuk zamanlarında cazip olabilir. Sanat doğaya öykünmez, yaratılışa öykünür – kâh başka bir dünya önermek için, kâh doğanın sunduğu o kısacık vaat ânını büyütmek, onaylamak, toplumsallaştırmak için. Sanat, doğanın ancak zaman zaman göz ucuyla bize gösterdiği şey karşısında verilmiş örgütlü

bir tepkidir. Sanat, potansiyel olumlanmayı hiç bitmeyen bir olumlamaya çevirmeyi amaçlar. İnsanın daha güven verici bir cevap alma umudunu ilan eder... sanatın aşkın yüzü, daima bir tür duadır.

Beyaz tahta kuş, komşuların içkilerini yudumladığı mutfaktaki ocaktan yükselen ılık havayla salınıyor. Dışarda, eksi yirmi beş derecede, gerçek kuşlar donarak ölüyorlar!

31

Ruh ile İşleticisi

FOTOĞRAFLAR Varşova'dan, Leipzig, Budapeşte, Bratislava, Riga, Sofya'dan. Kitlesel gösterilerde omuz omuza duruş her ulusta birbirinden az çok farklıdır. Lakin bu fotoğraflarda benim asıl ilgimi çeken görünmeyen başka bir şey.

Çoğu olağanüstü mutluluk anlarında olduğu gibi, 1989 olayları Doğu Avrupa'da önceden kestirilemezdi. Ne var ki o kış milyonların paylaştığı heyecanı tanımlayacak doğru sözcük mutluluk mu, emin değilim. Mutluluktan daha ciddi bir şey söz konusuydu sanki.

Olaylar ne kadar beklenmedikse, gelecek de o kadar belirsizdi. Bu durumda kaygıdan, keşmekeşten, rahatlamadan bahsetmek daha uygun olmaz mıydı? Mutluluktan söz etmek neden? Fotoğraflardaki yüzler gergin, yorgun, düşünceli. Lakin mutluluk için tebessüm şart değil ki. İnsanlar kendilerini bütünüyle yaşanmakta olan âna verebildiği zaman, Varlık ve Oluş aynı şey haline gelince, mutluluk gerçekleşir.

Bunları yazarken yirmi yıldan uzun bir süre önce trenle Prag'dan ayrıldığım günü hatırladım. Her binanın her bir taşının kapkara olduğu bir kenti terk ediyorduk sanki. Son mitingde söz almak için geride kalan bir öğrenci liderinin sözlerini duyuyorum yeniden, "Bu 1969 yılı için benim kuşağımın ne gibi planları var? Stalinizmin bütün biçimlerine karşı çıkan, ancak hayallere kapılmayan bir siyasi düşünce akımını izlemek. Hayalleriyle bizi gömmesi mümkün olan Yeni Sol'un ütopyasını reddetmek. Bir şekilde sendikalarla olan bağımızı sürdürmeye, alternatif bir sosyalizm modeli için çalışıp hazırlanmaya devam etmek. Bakarsınız bir, bakarsınız on yılımızı alır bu..."

Öğrenci lideri artık orta yaşlı. Ve Dubçek ülkesinin başbakanı.

Pek çokları bu olan biteni devrim diye niteliyor. Dipten gelen siyasi baskı sayesinde iktidar el değiştirdi. Devletler dönüşüm geçiriyor – eko-

nomik, siyasi, hukuki açıdan. Yönetici seçkinler makamlarından kovuluyor. Bir devrim için daha ne gerekir? Hiçbir şey. Öte yandan modern zamanlardaki devrimlerin hiçbirine benzemiyor bu olanlar.

Birincisi, devrimciler silahsız olduğu halde yönetici seçkinlerin hiçbiri (Romanya hariç) karşı koymayıp ya makamlarını terk etti ya da söz verip caydı. İkincisi, ütopyacı hayallerle yola çıkmadılar. Süratli davranmak zorunda olduklarını bilmekle birlikte, adım adım ilerlediler; ürkütücü, klasik *İleri!* buyruğuna kapılmadılar.

Daha ziyade bir geriye dönüş umudu besliyorlardı. Geçmişe, eski devrimlerden de önceki bir zamana mı? İmkânsız. İmkânsızı talep edenlerse sadece küçük azınlıklardır. Bunlar kendiliğinden oluşan kitlesel gösterilerdi. Her kuşaktan, soğuğa karşı atkılara sarınmış, yüz ifadeleri ciddi, bahtiyar, bir randevuya gider gibi. Kiminle?

Yanıtlamazdan önce sormalıyız: Şu anda son bulan nedir? Berlin Duvarı mı, tek parti düzeni mi, birçok ülkedeki Komünist Partiler mi, Kızıl Ordu işgali mi, Soğuk Savaş mı? Bunların hepsinden daha eski fakat adlandırılması kolay olmayan başka bir şey daha sona erdi. Ne olduğunu bize söyleyen sesler eksik değil: Tarih! İdeoloji! Sosyalizm! Bu yanıtlar inandırıcı değil, zira hamhayalciler tarafından ortaya atılmış. Her şeye rağmen muazzam bir şey değişti.

Zaman zaman tarih garip şekilde matematikseldir. Geçtiğimiz yıl – bize sık sık hatırlatıldığı gibi– Fransız Devrimi'nin iki yüzüncü yılıydı; ilk olmadığı halde, tüm öteki modern devrimlerin klasik modeli sayıldı bu devrim. 1789-1989. Bu tarihleri yazıya dökmek bunun bir döneme işaret ettiğini göstermeye yeter. Sona eren bu muydu? Eğer öyleyse bu dönemin özelliği neydi? Ayırt edici tarihsel özelliği ne olabilirdi?

Bu iki yüzyıl zarfında dünya "açıldı", "birleşti", modernleşti, yarattı, yok etti ve daha önce misli görülmemiş şekilde dönüştü. Bu dönüşümler için gerekli enerjiyi üreten kapitalizmdi. Sıradan bir insanlık zaafı olarak görülecekken, kişisel çıkarın kahramanlık mertebesine yükseltildiği bir dönemdi. Pek çokları Genel Menfaat, Akıl ve Adalet adına bu yeni Prometheus enerjisine karşı çıktı. Ancak Prometheus yanlılarıyla karşıtlarının bazı ortak inançları vardı. Her iki taraf da İlerlemeye, Bilime ve İnsanlık için yeni bir geleceğe inanıyordu. Herkesin kendine özgü kimi inançları vardı (çok sayıda roman yazılmış olmasının bir nedeni de buydu), ancak dünyayla olan ilişkileri ve alışverişleri *uygulamada* bütünüyle hayatın maddeci yorumuna dayalı sistemlere bağlıydı.

Kapitalizm, Adam Smith, Ricardo ve Spencer gibi düşünürlerinin öğretileri doğrultusunda, sadece maddi düşünce ve değerlerin geçerli ol-

duğu bir uygulamayı hayata geçirdi. Böylece maneviyat köşeye itildi; doğal yasalarmışçasına yetke tanınan (bugün de olduğu gibi) iktisadi yasalara verilen öncelikle, manevi alanın engelleme ve talepleri bertaraf edildi.

Tuluat tiyatrosuna dönüşen resmi din hakiki meselelere sırtını dönerken, çoğu zaman kudretliyi kutsadı. Kapitalizmin güzide kuramcılarından Joseph Schumpeter'in deyişiyle kapitalizmin "yaratıcı yıkıcılığı" karşısında burjuva siyaseti uygulamalarının acımasız mantığını örtecek modern bir söylem gelişti.

Bu söyleme ve riyakârlığa kanmayan sosyalist muhalefet ısrarla uygulamayı dikkate aldı. Bu ısrar Marx'ın dehasından kaynaklanıyordu. Onu yolundan hiçbir şey saptıramadı. Uygulamanın örtülerini katman katman açarak hakikati olanca çıplaklığıyla gözler önüne serdi. Hakikatin dehşet uyandıran cesameti tarihsel maddeciliğe kâhince bir yetke sağladı. Tarihin sırrı ve tüm ıstırapları buradaydı! Kâinatta ne varsa artık insan aklına dayanarak, maddi bir zeminde açıklanabilirdi (ve çözümlenebilirdi!). Bencilliğin modası eninde sonunda geçecekti.



NE VAR Kİ, insan imgelemi maddi uygulamalar ya da felsefenin kalıpları içinde yaşamakta zorlanır. Sepetindeki bir köpek ya da kırdaki bir tavşan gibi rüyadadır. Bu nedenle maneviyat bu iki yüzyıl boyunca hükmünü sürdürdü, ancak yeni ve daha yalıtılmış biçimlerde.

Tam bu dönemin başlangıcında dünyaya gelmiş olan Giacomo Leopardi'ye bakalım. İtalya'nın en büyük modern lirik şairiydi Leopardi. Zamanının bir çocuğu olarak akılcı bir düşünürdü; evreni maddeci bakış açısıyla yorumlardı. Ne var ki, metanetle içselleştirdiği hüznü, şiirinde evreni de aşan bir boyutta yer aldı. Kendisini kuşatan maddeci gerçeklikte ısrar ettikçe melankolisi aşkınlaştı.

Keza, şair olmayan kimileri dönemlerinin egemen maddeciliğine karşı istisnalar öne sürmeye çalıştı. Maddeci açıklamalarla uyuşmayan şeylerden oluşan kapalı alanlar, *öteler* oluşturdular. Bu kapalı alanlar, saklanma yerlerine benzeyen, çoğunlukla mahrem köşelerdi. Geceleri ziyaret edilirdi. Nefesler tutularak düşünülürdü. Buraları kimi zaman deliler koğuşuna dönüşürdü. Kimi zamansa bahçe gibi çitlerle çevrilirdi.

Neler vardı bunların içinde? *Ötelerdeki* kapalı alanlarda depolananlar döneme, toplumsal sınıfa, kişisel seçimlere, modaya bağlı olarak bü-

yük farklılıklar gösterirdi. Romantizm, Gotik'in yeniden canlanışı, vejetaryenlik, Rudolf Steiner, sanat için sanat, Budizm, spor, nüdizm... Bu akımların herbiri etkin olabilmek için artık itibar edilmeyen iyi kötü manevi değerlere muhtaçtı.

Elbette faşizm meselesi gözardı edilemez burada. O da aynı şeyi yaptı. Kötülüğün ruhani gücünün olmadığını kimse iddia edemez. İki asrın başlıca hatalarından biri kötülükle ilgiliydi. Felsefi maddeciler açısından bu kategori bertaraf edilmişti, kurulu düzenin sözcüleri içinse asıl kötülük Marksist maddecilikti! Bu, Kierkegaard'un yerinde tanımıyla şeytanın boşboğazlığına olabildiğince açık bir alan bıraktı; bir şeyin adıyla kendisi, eylemiyle sonuçları arasına dikilen korkunç boşboğazlık.

Lakin dönemin en özgün ve marjinalleştirilmiş ruhsal davranışı, zenginlerin açgözlülüğüne karşı toplumsal adalet için mücadele eden aşkın ancak seküler inanç sahipleriydi. Bu mücadele Fransız Devrimi'nin Cordeliers Kulübü'nden Kronstadt denizcilerine, benim Prag Üniversitesi'ndeki öğrenci arkadaşlarıma uzanıyordu. Her sınıfın üyelerini içine alıyordu – okuma yazma bilmeyen köylüleri de, etimoloji profesörlerini de. Törensel ifadeden yoksun oldukları için itikatları sessizdi. Ruhanilikleri örtüktü, açık değil. Belki de dönemin bütün tarihsel hareketlerinden çok daha fazla gönüllü fedakârlık ve asalet (ki birileri bu sözcükten gıcık kapabilir) sergiliyorlardı. Söz konusu kadınlarla erkeklerin açıklamaları ve stratejileri maddeciydi; ama umutları ve kimi zaman yüreklerinde duydukları beklenmedik huzur aşkın idealistlere özgüydü.

Çoğu zaman dile getirildiği gibi komünizmin bir din olduğunu söylemek hiçbir şey anlamamak demektir. Önemli olan, dünyadaki maddi güçlerin daha önce hiç olmadığı şekilde, milyonlar için *evrensel* bir kurtuluş vaadi taşıyor olmasıydı. Nietzsche Tanrı'nın öldüğünü ilan etmişti, bu milyonlar ise onun tarihte saklandığını hissediyor, hep birlikte maddi dünyanın tüm ağırlığını taşımayı becerirlerse, ruhlarının yeniden kanatlanacağına inanıyorlardı. Bu inanç, gezegenin alışılagelmiş karanlığı içinde insanlığa bir yol gösterdi.

Lakin siyasal-toplumsal analizlerinde böyle bir inanca yer yoktu; bu yüzden ona adı konmamış ama çok sevilen gayrimeşru bir çocuk muamelesi yaptılar. Trajedi de böyle başladı. İnançlarının adı konmadığı için gasp edilmesi kolaydı. Kararlılık ve dayanışma adına parti mekanizması ilk suçları mazur gördü, derken suçlar başka suçların üstünü örttü, en sonunda hiçbir yerde inançtan eser kalmadı.

KİMİ ZAMAN, doğrudanlığı nedeniyle, televizyonun bir tür elektronik kıssa ürettiğini görürüz. Örneğin Duvar'ın yıkıldığı gün Berlin. Rostropoviç, artık gölgesini yansıtmayan Duvar'ın yanında viyolonselini çalıyor ve bir milyon Doğu Berlinli, Batı Alman bankalarının sağladığı harçlıkla alışveriş için sürüler halinde Batı'ya yollanıyor! O anda tüm dünya, maddeciliğin nasıl ürkütücü tarihsel kudretini kaybettiğine ve bir alışveriş listesine dönüştüğüne tanık oldu!

Alışveriş listesi, tüketicinin varlığına delalet eder. Kapitalizmin dünyayı ele geçirdiğine inanması bu yüzdendir. Berlin Duvarı'ndan parçalar artık dünyanın her yanında satılmakta. Batı yakasından büyücek bir parça kırk mark, Doğu'dan on mark. Geçen ay Moskova'da ilk McDonald's açıldı; geçen yıl Tiananmen Meydanı'nda ilk Kentucky Fried Chicken. Çokuluslular küreselleşti, öyle ki artık herhangi bir ulus-devletten çok daha güçlüler. Serbest piyasa ekonomisi her yerde tesis edilecek artık.

Ancak geçen iki yüzyılın maddeci felsefesi son bulduysa eğer, tüketimciliğin, dolayısıyla küresel kapitalizmin tamamen bağımlı olduğu *maddeci fanteziye* ne olacak şimdi?

Piyasa, dinsel ibadet gibi düzenli ve sistemli bir biçimde hayatlarımızı yönetiyor. Satılacak ürünü ya da paketi bir hâle, bir pırıltı kazanacak şekilde dönüştürüyor, böylece satın alma eylemiyle acıdan geçici bir muafiyet, geçici bir kurtuluş sağlanmış oluyor. Böylece her meta hayal kurmanın bir yoluna dönüşüyor, daha da önemlisi, hayal gücü sahip olma güdüsüyle kışkırıyor. Ivan Boesky'nin* Berkeley İşletmecilik Okulu mezuniyet töreninde söylediği gibi, "Bence açgözlü olmak sağlıklıdır. Açgözlü olsanız da kendinizden hoşnut olabilirsiniz."

Yüzyılımızın yoksulluğu bundan öncekilere benzemiyor hiç. Eskiden olduğu gibi doğal bir kıtlık sonucu değil bu yoksulluk; bir dizi önceliğin zenginlerce geri kalan herkese dayatılması sonucu. Bu nedenle modern yoksullara –tek tek kişiler dışında– kimse acımıyor ve süprüntü muamelesi görüyorlar. Yirminci yüzyıl tüketim ekonomisi dilencinin hiçbir şey ifade etmediği ilk kültürü yarattı.

* Ivan Boesky, borsada fiyat artışlarından yararlanarak girişilen alım satımda milyarlarca dolar kazanmış olan ABD'li banker. –*ç.n.*

DOĞU AVRUPA olaylarına ilişkin yorum yapanların çoğu dine ve milliyetçiliğe dönüldüğü vurgusunda bulunuyor. Bu, dünyada gözlenen genel bir eğilim olmakla birlikte, "dönmek" fiili yanıltıcı olabilir. Zira söz konusu dini teşkilatlar bundan öncekilerle aynı değil ve bu "dönüş"ün öznesi olan insanlar on sekizinci değil, *yirminci* yüzyılın sonunda transistörlü radyolarıyla yaşıyor.

Örneğin (Papa'nın bozum olmasına rağmen) Latin Amerika Katolik Kilisesi'nin bir kolu toplumsal adalet için devrimci mücadelenin başını çekiyor ve tarihin süprüntüsü muamelesi görenlere arka çıkıyor. Ortadoğu'nun birçok yerinde İslam'a ilginin artması, Batı'nın gaddar iktisadi ve askeri mekanizmasıyla yüz yüze kalmış yoksullara ya da (Filistinliler'in durumundaki gibi) toprağı elinden alınmış ve göçe zorlanmış insanlara vaat ettiği toplumsal vicdandan ayrı düşünülemez..

Milliyetçiliğin yeniden hortlaması da benzer bir eğilimi yansıtır. Bağımsızlık hareketlerinin tümünün toprak ve ekonomiyle ilgili talepleri vardır; ama manevi birlik önceliklidir. İrlandalılar, Basklar, Korsikalılar, Kürtler, Kosovalılar, Azeriler, Porto Rikolular, Letonyalılar arasında ne kültürel ne de tarihsel bir ortaklık vardır; ama hepsi de uzun ve acı tecrübeler sonucu, ne denli duygusuz olduklarının bilincine vardıkları, soğuk, yabancı merkezlerden özgürleşme arzusundadır.

Milliyetçiliklerin tümü –en özgün ve manevi insan icadı olan– isimler konusunda aslında çok hassastır. İsimleri önemsemeyenler, hiçbir zaman yerinden yurdundan edilmemiş olanlardır; oysa çeperlerde yaşayanlar her fırsatta yerlerinden edilir. Bu nedenle kimliklerinin tanınması için ısrarcıdırlar; soylarının devamı, ölüleriyle ve doğacak çocuklarıyla bağlarının sürmesini sağlamak konusunda ısrarcıdırlar.

Dine "dönüş" bir bakıma maddeci sistemlerin kalpsizliğine karşı bir protesto ise, milliyetçiliğin hortlaması da bu sistemlerin anonimliği, her şeyi ve herkesi istatistiklere, gelip geçiciliğe indirgemeleri yüzündendir.

Demokrasi siyasi bir taleptir. Ama bunun da ötesindedir. Kişisel haklar temelinde bir eylemin doğru ya da yanlış olduğu hususunda hangi ölçütlerle karar verileceğine ilişkin ahlaki bir taleptir. Demokrasi vicdanlı olma ilkesinden doğdu. Serbest piyasanın bugün inanmamızı istediği gibi tercih ilkesinden değil; bunun bir ilke olduğunu kabul etsek bile, görece önemsiz olduğunu belirtmeliyim.



YALITILMIŞ, kenara itilmiş olan maneviyat, kaybettiği alanlara yeniden sahip olmaya başlıyor. Bu her şeyden önce insanların zihinlerinde gerçekleşiyor. Eski tarz mantık yürütme, eski sağduyu, hatta eski cesaret örnekleri terk edildi; çoktandır çeperlere itilmiş alışılmadık kabuller ve umutlar özlerine sahip çıkmak üzere geri dönüyor. Fotoğraflardaki yüzlerin mutluluğu burada başlıyor. Ancak burada son bulmuyor.

Bir kavuşma vuku buldu. Bölünenler –sınırların ve yüzyılların ayırdıkları– buluşuyor. Sona ermekte olan çağ boyunca, parlak bir gelecek vaadiyle gündelik hayat tüm acımasızlığına rağmen sürekli mazur gösterildi. Yeni komünist insan vaadi uğruna hayattakiler sürekli kurban edildi. Bilimin vaadi cehaletin ve önyargının sınırlarını sonsuza dek geriye çekmekti. Şimdilerdeyse, anlık mutluluklar kredi kartı vaatleriyle elde ediliyor.

Şaşaalı bir geleceğe ifrata varacak derecede gerek duyulması, şimdiki zamanı tüm önceki çağlardan ve geçmiş tecrübelerden kopardı. Bundan önce yaşamış olanlar tarihte olmadığı kadar uzakta kaldı. Hayatları günümüzün müstesna ayrıcalığının uzağında sayıldı. Böylece iki yüzyıl boyunca tarihin gelecek "vaadi" hayattakiler için eşi benzeri görülmemiş bir yalnızlığı garantilemiş oldu.

Bugün hayatta olanlar ölülerle yeniden buluşuyor, çok uzun zaman önce ölmüş olanlarla bile buluşarak acılarını ve umutlarını paylaşıyorlar. Tuhaf bir şekilde fotoğraflardaki yüzlerin mutluluğunun bir parçası da bu.

Bu an ne kadar sürebilir? Tarihin tahayyül edilebilecek tüm tehlikeleri kanatlarda pusuda – yobazlık, tutuculuk, ırkçılık. Her gün hayatta kalmak için baş etmeye çalışılan devasa iktisadi sıkıntılar, teoriye bakılırsa serbest piyasa sayesinde çözülecek. Böyle bir piyasa beraberinde para için doymak bilmez bir iştah ve bu açgözlülüğün yol açtığı orman yasaları getirme riski taşıyor. Ne var ki hiçbir şey kesinlikle belirlenmiş değil henüz. Ruh ile işleticisi gizlendikleri yerden birlikte çıktılar.

32

Ağustosun Üçüncü Haftası, 1991

NÂZIM HİKMET komünistlikle suçlandığı Türkiye'de yıllarca hapis yattıktan sonra, Moskova'da sürgün hayatı yaşadı. 1958'de Türkiyeli şair ve ressam arkadaşım Abidin Dino için bir şiir yazdı.

Bu adamlar, Dino,
ellerinde ışık parçaları,
bu adamlar nereye gider?
Sen de, ben de Dino,
onların arasındayız,
biz de, biz de Dino,
gördük açık maviyi.

Şiirin esin kaynağı, benim görmediğim ama hayalimde bir parça canlandırabileceğim Dino'nun bir resmiydi. Abidin gönül gözüyle gören, Mevlevi geleneğinden esinler taşıyan bir ressamdır.

Nâzım Hikmet'in şiiri TV'de haberleri izledikten sonra düştü aklıma. Herkes gibi ben de bir haftadır televizyon karşısındayım. Bu gece Moskova'da, Lubyanka Meydanı'ndaki kalabalıkları oluşturanlar, asla unutamayacakları bir ânı yaşıyor. Felix Djerzinski'nin uğursuz KGB binasının önündeki devasa heykeli yerinden sökülüyor. Demir Felix lakaplı Djerzinski, 1918'de KGB'nin selefi olan siyasi polis teşkilatı ÇEKA'yı kurmuştu. Bir vinç bronz heykeli kaidesinden ayırdı. Lubyanka sözcüğünün bugüne kadar –ancak başka bir anlamda sonsuza dek– ne ifade ettiğini Anna Ahmatova nakletmişti. Heykel havada, yatay şekilde emsalleriyle buluşmak üzere ağır ağır uzaklaştırıldı.

Marx, Engels, Kalinin, Sverdlov'un oyma ya da dökme heykelleri her yerde yıkılıyor. Devrilmiş halleriyle hesapları görülmüş, enkaza dö-

nüşmüşler. Ne var ki, bir uçak ya da araba kazasına uğramadılar: yıllar boyunca üst üste fedakârlıklar talep eden ya da bu fedakârlıklara meşruiyet kazandıran ilahlardı onlar. Çelik halatla yatay olarak havada asılı dururken enkazı andırmaları, kendi sanat zevklerinin ve ikonografi anlayışlarının bir sonucudur.

Anıtsal heykeller arasında sadece çarmıha gerilmiş bazı İsa heykelleri yatay şekilde havada asılı kaldıklarında anlamlı görünür. Çarmıha gerilme, kesilip yere devrilmiş bir ağacın üzerinde gerçekleşmiştir; çarmıhtaki adam eğer hakikate uygun şekilde yontulmuşsa, aşağılanmış ve acı çekmiş olduğu görülür. Bunun zıddı olarak ilahlar heykelleştiklerinde, dikey durmaları gerekir.



1989'DAKİ DOĞU AVRUPA örneğine rağmen, olayların gelişme hızı herkesi şaşırttı. Ayaklanmanın ardından –anlaşılan CIA bunu öngörmemişti– Rus sivil toplumunun yeni kazandığı irade gücü, harekete geçirdiklerini bile şaşırtmış olmalı. Ağustosun üçüncü haftasındaki tempo, tarihsel bir sürecin değil, doğanın ani bir dirilişinin temposuydu. Ateş gibi, rüzgâr gibi ya da arzu gibiydi. Sadece heykeller yıkılmakla kalmadı, kurumlar, merkezler, iletişim ağları, dosyalar, cephane depoları da yıkıldı, düştü. Bir İngiliz ninnisinin dizeleri gibi: *Her şey düşüyor.*

Söz konusu enerjinin organik yapısı gençlerin öngörülemeyen, lakin canalıcı önemdeki katılımıyla güçlendi. 21 Ağustos Çarşamba günü Parlamento Meydanı'nda yeni bir kuşak doğdu. Ve Gorbaçov bir gece içinde yaşlandı.



GORBAÇOV'UN yükselişini izleyen dramı son derecede şaşırtıcıdır. Gorbaçov iktidara gelmezden yıllar önce, kendisinin ve danışmanlarının ülkede bir sivil toplum hareketi olmadan ve Sovyet uyduları bağımsızlaşmadan Sovyet devlet aygıtında gerçek bir değişim olamayacağını hesaplamış olduklarını şimdi görüyoruz. Ve böylece ilk glasnost gerçekleşti. Daha sonra Berlin'den başlayıp Moskova'da Kızıl Meydan'a ulaşan yol. Kaderin bu cilvesi –Kızıl Ordu'nun 1944'te aksi yönde kahramanca ilerleyişi– kim bilir kaç kere takılmıştır aklına.

Hesapları doğru çıktı ve ardından dünyada daha önce görülmedik şe-

kilde muazzam bir iktidar sistemi çok kısa bir zaman içinde, çok az can kaybıyla çöktü. Neredeyse herkes her gece yatağında mışıl mışıl uyurken, Avrupa'nın çehresi bütünüyle değişti. Ninninin sözlerini alıntılamam bu yüzden.

Hans Magnus Enzensberger, Gorbaçov'u dâhice geri çekilmenin büyük ustası olarak tanımlar. Bunda haklıdır. Ancak bu tasarının hayata geçirilmesi ve büyük geri çekilmenin başarısı tek bir şeye bağlıydı; ki o Gorbaçov'un dramının ana ekseniydi.

Gorbaçov, Komünist Parti'nin ıslah edilebileceğine inanıyor ve bunu arzu ediyordu. Eğer bu inançta olmasaydı gerekli gücü sağlayamaz, yoldaşlarını ikna edemez, hasımlarını sindiremez ya da vizyonunun verdiği güçle ilerleyemezdi.

Bir siyaset kuramı kitabı yazabilirdi; ama son beş yılda yaşadığımız muazzam dönüşümler şimdiki gibi gerçekleşemezdi. Büyük ihtimalle SSCB'nin iktisadi çöküşü ergeç çok şiddetli ve umarsız yüzleşmelere neden olacaktı.

Gorbaçov Komünist Partisi içinde şekillenmiş biriydi; partisini ve bu partinin dünyadaki rolünü değiştirmeyi üstlendi. Ancak bir şeyi tahmin edemedi: yaptığı ya da yönettiği bütün değişikliklerden dolayı, Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin bir gecede yasadışı ilan edilebileceğini.

Ağustosun üçüncü haftasının sonunda, özgürleştirdiği takipçilerine dönüp baktığı anda elinde avucunda hiçbir şey kalmadığını gördü.



NÂZIM'IN şiirinin aklıma takılmasının nedeni, benzer bir paradoks ve drama işaret etmesi. Küçük, kartpostal boyutunda bir şiir, kederle birlikte –Nâzım'ın şiirlerinin çoğunda görüldüğü gibi– merhamet dolu. Şiire uyarlandığında merhamet sözcüğü sorun yaratmaz. Hayattaysa, modern zamanlarda, merhamet kavramı kuşkuyla karşılanır oldu. Ne yazık ki içeriğinde hakaret barındırdığı düşünülüyor.

Zıddı olan merhametsizlik ise her zamanki gibi korkunç ve basit. Eski ilahlar merhametsizliğin simgesi oldukları için devriliyor. Parti de aynı nedenle yasaklanıyor. Merhametsizlere hiçbir yakarış kâr etmez. Ve şu anda putların devrilişi, yakarmanın faydasızlığını görenlerin intikamıdır.

Lakin başlangıçta komünistler merhametli oldukları için komünist

olmuştu, Marx da dahil buna. Tarihin yasası olarak gördüğü şeye, acınacak durumda olanların kurtuluşunu ekledi. Hepsi bu. Giderek bu yasalar daha yaygın ve daha dogmatik, tartışma kabul etmez genellemelerde bulunmakta kullanıldı, öyle ki nihayetinde yalanlara dönüştü – dogmaya dönüşen her genellemenin eninde sonunda olacağı gibi. Yaşayanların gerçeği bu yasalardaki ifadelerle anlaşılmaz oldu, ki böyle durumlarda kötülük hükümran olur.

Bugün öldüğü tescil edilen Komünizm, merhametten ve merhametsiz bir uygulamadan doğmuş olan ateşli bir umudu temsil ediyor aynı zamanda.

Bu adamlar Dino... ellerinde ışık parçaları.



O ZAMAN merhamet nedir? Bildiğim kadarıyla Simone Weil onu herkesten daha iyi tanımlamıştı. "İnsanlara hiçbir zarar gelmemesi için çaba göstermek. Ne zaman bir insan için için, 'neden incitiyorlar beni?' diye hıçkırsa, bu ona zarar veriliyor anlamına gelir. İnsan zararı tarif etmeye ve kimin, neden bunu yaptığını açıklamaya kalktığında çoğu zaman yanılır. Ne var ki hıçkırıklar yanılmaz."



RUS ŞEHİRLERİNDE atılan heykellerin yerine başka bronz heykellerin dikileceğini sanmıyorum. Merhametsiz, devrik ilahların yaratmış olduğu kâbusun yerini şimdiden yeni rüyalar aldı. Serbest piyasa rüya görme hakkını da beraberinde getiriyor. Fransız *Marie Claire* dergisinin veciz bir şekilde ifade ettiği gibi, "İsteklerinize ad koymak için buradayız, hazırız biz". Çektikleri onca çileden sonra Rus halkının istekleri yoğundu. Dünya medya haberciliği bu dönemde onların isteklerinin çoğuna her tekliften daha tutarlı bir şekilde cevap veriyor gibi. Heykellerin yerini çok daha uçucu imgeler alıyor, bu imgeler üzerine geleceğin öngösterisi yansıtılmış bir ekran vazifesi görüyor. Ekranın arkasında ne yattığı ise çelişik.

Körfez Savaşı, bir yandan siyasetçilerin medyadan korkmakta, daha doğrusu halkın medyanın göstereceği şeylere verebileceği tepkiden korkmakta ne kadar haklı olduğunu gösterdi. Haberleşme uyduları dün-

yaya "hakikat ânı"na ilişkin yeni bir anlam kazandırdı. (Tıpkı bir Kızıl Ordu askerinin tankını Parlamento Meydanı'ndaki silahsız halkın üzerine sürdüğü ân gibi.)

Öte yandan Körfez Savaşı –geçen yıl Romanya'daki hadiseler gibi– medya için yalanlardan mürekkep bir senaryonun yazılarak daha sonra heyecanlı bir tonda verilen yorumlar, analizler, vb. ile sanki hakikatmiş gibi yayınlanabileceğini gösterdi.

Belki de, tıpkı heykellerin durumunda olduğu gibi, medya ağının esas doğası en iyi estetiği ve ikonografisiyle gösterir kendini. İlla her şeye damgalarını vurmazlar –bazen haberler hayatın içinden gelir– ancak hâkim durumda olup sadece sunumla değil algılamayla da ilgili bir üslup yaratırlar.

Bu kazananların ve kazanacak olanların üslubudur; fatihlerin, süpermenlerin değil de sadece işini iyi yapan ve başarının doğal olduğuna inandıkları için başarılı olanların üslubu. (Spor bu açıdan anlamlı bir alandır; zira galipler geçici olarak kaybetseler bile sonunda yine galip olarak kalırlar.)

Her estetik gibi bu estetik de anestezik, duygusuz, donuk bir alan içerir. Kazananın estetiği kayıp, yenilgi, ıstırap gibi deneyimleri dışlar; sadece bu dertlerden ıstırap çekenler, galiplerin yardımına muhtaç istisnalar olarak sunulduğunda durum farklı olabilir. Anestezi, hayatın ilelebet ertelenmiş umutlar olduğunu gösteren herhangi bir iddia, kanıt ya da şikâyetten korunma sağlar. Ve günümüz dünyasında çoğunluğun hayat tecrübesi böyle olsa da bu etkisini sürdürür.

Medya ağının da ilahları vardır. Ancak başat ilahı, bir zafer havası yaratan ve öteki her şeyi karanlıkta bırakan kendi üslubudur. Merhamet de merhametsizlik de ona vız gelir.

33

Mekânla İlgili On Not

(Haziran 2005)

1

"HÂLÂ MARKSİST MİSİN?" diye soruyorlar. Kapitalizmin tanımına uygun olarak kâr peşinde koşmanın yarattığı yıkım daha önce hiç bugünkü kadar yaygınlık kazanmamıştı. Bunu bilmeyen yok. Öyleyse bu yıkımı çok önceden tahmin eden ve analizini yapan Marx'a neden kulak verilmez? Bu sorunun cevabı insanların, pek çok insanın, siyasal yönelimini tamamen kaybetmiş olması olabilir. Pusulasız, hangi yöne gittiklerini bilmiyorlar.

2

İnsanlar her gün birtakım işaretleri izleyerek kendi evleri olmayan, seçilmiş bir hedefe yönlendiriliyor. Yol işaretleri, havalimanı kalkış işaretleri, varış işaretleri. Kimi keyif için seyahat eder, kimi iş için, çoğunluk ise bir felaket yüzünden ya da umutsuzluktan. Seyahat sona erince, izledikleri işaretlerin belirttiği yerde olmadıklarını fark ederler. Bulundukları yerin enlemi, boylamı, yerel saati ve para birimi doğru olsa da, gitmeyi seçtikleri yerin kendine has cazibesinden eser yoktur.

Varmak istedikleri yerin yakınındadırlar. Ne var ki, onları ayıran mesafeyi kestirmek kolay değildir. Belki bir cadde ötede, belki de dünyalar kadar uzaktadır hedefleri. Arzulanan yer olma özelliğini kaybetmiştir. Yaşanmış topraklar olma özelliğini.

Bazen bu yolculardan kimi özel bir seyahate çıkar ve ulaşmayı arzuladığı yeri bulur; keşif süreci genellikle düşünüldüğünden çok daha sancılı geçmiş olsa da, inanılmaz huzur vericidir. İnsanların çoğu böyle bir işe kalkışmaz. İzlediği işaretlerle yetinir, hiç seyahat etmemiş, hep aynı yerde kalmış gibidirler.

3

Her ay milyonlar yerlerini yurtlarını terk ediyor. Terk ediyorlar çünkü orada hiçbir şey kalmamış; *her şeyleri*'nden başka, o da çocuklarını doyurmaya yetmiyor. Oysa bir zamanlar yetiyordu. Yeni kapitalizmin yoksulluğu böyle bir şey.

Mülteciler uzun ve meşakkatli yolculuklardan, başkalarının ne denli alçalabileceğine bizzat tanık olduktan, her şeyden çok kendi benzersiz ve bildiğinden şaşmaz cesaretlerine güvenmeyi öğrendikten sonra, bir yabancı transit istasyonunda bekler bulurlar kendilerini; artık anavatanlarından onlara kalan sadece *kendileridir*: kendi elleri, kendi gözleri, kendi ayakları, omuzları, bedenleri, üzerlerine geçirdikleri giysiler ve bir çatı özlemiyle geceleri altında uyumak için başlarına çektikleridir.

Anabell Guerrero'nun Calais yakınlarındaki Sangatte'ta, sığınmacılarla mültecilerin kaldığı bir Kızıl Haç Barınağı'nda çektiği bazı fotoğraflar, bir adamın parmaklarının işlenmiş bir parça topraktan arta kalanları, avuç içlerinin bir ırmak yatağının kalıntılarını, gözlerininse artık katılamayacağı bir aile toplantısını anlattığını düşündürüyor bize.

4

"B hattına ulaşmak için metro istasyonunun merdivenlerinden iniyorum şu sırada. Burası çok kalabalık. Sen nerdesin? İnanmıyorum! Hava nasıl? Biniyorum şimdi – sonra ararım seni..."

Dünyanın tüm şehirlerinde ve varoşlarında her saat milyarlarca cep telefonu konuşması –ister iş için, ister özel– çoğunlukla arayanın nerede bulunduğunu söylemesiyle başlar. İnsanlar her şeyden önce nerede olduklarını kesinlikle belirtmek ihtiyacındadır. Sanki hiçbir yerde olmayabileceklerini imleyen bir güvensizlik duygusu taşırlar. Bir alay akıl karıştırıcı şeyle kuşatılmış olunca, kendi geçici köşe taşlarını oluşturmak ve paylaşmak durumunda kalırlar.

Otuz yılı aşkın bir zaman önce Guy Debord kehanette bulunurcasına, "Piyasanın soyut mekânı için kitlesel olarak üretilen malların birikimi, tüm bölgesel ve yasal engellerin yanı sıra, ortaçağda zanaatkârların ürettiği malların kalitesini koruyan lonca kurallarını nasıl yok ettiyse, mekânların özerkliğini ve kalitesini de aynı şekilde mahvetmiştir," diye yazmıştı.

Günümüzdeki küresel kaosun anahtar terimi yer değiştirme ya da

yeni bir yer belirlemedir. Bu sadece nerede ucuz emek varsa ve çalışma yasaları nerede asgari düzeydeyse üretimi oraya kaydırmak anlamına gelmez. Aynı zamanda da günümüzün yeni iktidarının sınır tanımayan çılgın hayallerini içerir: dünyanın tek bir akışkan piyasa haline gelmesi için şimdiye kadar bilinen belli başlı sabit yerlerin özgüvenini ve saygınlığını sarsma hayali.

Esas olarak tüketmedikçe kendini boşlukta hisseden ya da öyle hissettirilen kimsedir tüketici. Marka adları ve logolar *Hiçbiryer*'in mekânlarına tekabül eder.

Eskiden anayurdu istilacılara karşı savunmak amacıyla yol işaretlerinin yönü değiştirilir, örneğin ZARAGOZA yerine, aksi yöndeki BURGOS'u gösterirdi işaretler. Günümüzde işaretlerin yönünü değiştirenler ülkeyi savunanlar değil artık; kimin kimi yönettiği, mutluluğun niteliği, felaketin kapsamı ya da ölümsüzlüğe nasıl ulaşılacağı gibi konularda yerel halkın kafasını karıştırmak amacıyla bu işi yapanlar yabancı istilacılar. Bu yön şaşırtmacaların hepsinin de amacı, nihai kurtuluşun ancak tüketici olmakla mümkün olacağına insanları inandırmak.

Artık tüketiciler kasaya ödeme yaptıkları yerle tanımlanıyor, yaşadıkları ve öldükleri yerle değil.

5

Bir zamanların uçsuz bucaksız kırsal alanları bölgelere ayrılıyor. Bu sürecin ayrıntıları kıtadan kıtaya –Afrika, Orta Amerika ya da Güneydoğu Asya olmasına göre– değişmekte. Bununla birlikte parçalamanın başlangıcı daima başka yerden, holdinglerin kazançlarını artırma iştahından kaynaklanır; bu da toprak ya da suyun kime ait olduğuna aldırmaksızın doğal kaynakları (Victoria Gölü'nün balıklarını, Amazonlar'ın kerestesini, petrol çıkan her yeri, Gabon'un uranyumunu vb.) ele geçirmek anlamına gelir. Bunu takip eden sömürü, çok geçmeden hortumladıklarını korumak için havalimanlarına, askeri ve paramiliter üslere ve yerel mafyayla işbirliğine ihtiyaç duyar. Sonraki süreçte kabile savaşları, açlık ve soykırım uzak bir ihtimal değildir.

Bu bölgelerde yaşayan insanlar bir yere ait olma duygusunu tamamen kaybeder: Çocuklar kimsesiz kalır (aslında öyle olmasalar dahi), kadınlar köle, erkekler eşkiya olur. Bir kez bu hale gelindikten sonra yeniden aidiyet duygusunun sağlanması nesiller alır. Bu minval üzere geçen her yıl, zaman ve uzam içinde *Hiçbiryer*'i süreğenleştirir.

6

Bu arada –çoğu zaman siyasi direniş böyle ara zamanlarda baş gösterir– en önemli şey, halihazırdaki kaostan çıkar sağlayanların, besleme medya yorumcuları aracılığıyla, halka sürekli yanlış bilgi verdiklerini ve onu yanılttıklarını kavramak ve hiç akıldan çıkarmamaktır. Onların bu türden açıklamaları kimseye yarar sağlamaz.

Ancak, şirketlerle ordularının kendi Hiçbiryer'lerine bir an önce egemen olmak için geliştirdiği bilgi teknolojisi aynı zamanda, ele geçirmeye çalıştıkları Heryer'de başkaları tarafından da iletişim aracı olarak kullanılıyor.

Karayipli yazar Edouard Glissant bunu çok güzel açıklıyor: "...küreselleşmeye karşı direnmenin yolu küreselliği inkâr etmek değil, ihtimal dahilindeki tüm özgüllüklerin sonlu toplamını tasavvur etmek ve bunlardan birinin yokluğunda küreselliğin bizim için olması gereken şey olmayacağı fikrine alışmaktır."

Kendi köşe taşlarımızı oluşturuyor, yerleri adlandırıyor, şiiri keşfediyoruz. Evet, bu Ara Zamanda şiirin keşfedilmesi gerekiyor. Gareth Evans:

> Yolculuğun gül sıcağını saklarken ikindinin tuğlası
>
> gül solumak için yeşil bir oda tomurcuklar
> rüzgâr gibi çiçeğe dururken
>
> yaprakları seyrelen huşlar gümüş rüzgâr hikâyelerini fısıldarken
> telaşla kamyonlarda
>
> çit çalısının yaprakları saklarken
> ânın kaybettim sandığı ışığı
>
> bileğindeki yuva dönen havada çalıkuşunun göğsü gibi atarken
>
> yerin korosu gözlerini bulurken gökte
> ve kalabalık karanlıkta açarken birbirine
>
> *kıymetini bil herşeyin*

7

Onların Hiçbiryer'i daha önce benzeri görülmemiş olduğundan, tuhaf bir zaman algısı yaratıyor. Sayısal zaman. Gece ve gündüz, mevsimler, doğum ve ölüm demeden, kesintisiz, sonsuza dek sürüp gidiyor. Para kadar lakayt. Sürekli ama tamamen bağlantısız. Geçmiş ve gelecekten bağımsız kılınmış şimdiki zaman o. Zaman söz konusu olduğunda yalnızca *şimdi* ağırlık taşıyor, öteki ikisinin önemi yok. Zaman artık bir sütunlar silsilesi değil, birler ve sıfırlardan ibaret tek bir sütun. Çevresinde yokluktan başka hiçbir şey olmayan düşey bir zaman.

Emily Dickinson'dan birkaç sayfa okuduktan sonra gidip Lars von Trier'in filmi *Dogville*'i görün. Dickinson'ın şiirinin her durağında sonsuzluk varlığını hissettirir. Oysa film tam aksine sonsuzluk gündelik hayattan en ufak bir iz bırakmamacasına silindiğinde neler olduğunu gösterir insafsızca. Öyle ki, tüm sözcükler ve onlardan oluşan dil bütünüyle anlamını yitirir.

Soyutlanmış bir şimdiki zaman içinde, sayısal zamanda, hiçbir yer bulunamaz ya da kurulamaz.

8

Kendimizi farklı bir zaman algılaması içinde düşünelim. Spinoza'ya göre sonsuzluk *şimdi*'dir. Bizi bekleyen bir şey değil, her şeyin her şeyle uyum gösterdiği ve hiçbir değiş tokuşun uygunsuz olmadığı, kısa ancak nihayetsiz anlarda yüz yüze geldiğimiz bir şeydir.

Rebecca Solnit *Karanlıkta Umut* adlı önemli kitabında, Sandinist şair Gioconda Belli'nin Nikaragua'daki Somoza tiranlığını yıktıkları ânı tasvir edişini alıntılar: "Sihirli, kadim bir büyünün etkisiyle sanki tam da evrenin yaratıldığı yere geri gittiğimizi hissettiren iki gün."* Sonradan ABD'nin ve paralı askerlerin Sandinistler'i hezimete uğratması geçmişte, şimdide ve gelecekte yaşanmış olan o ânı asla yok edemez.

9

Bunları yazdığım yerin bir kilometre aşağısındaki çayırda dört eşek otluyor, iki dişiyle sıpaları. Bunlar özellikle küçük yapılı hayvanlar. Siyah

* *Tenimdeki Ülke Nikaragua*, çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis, 2007, s. 266. –*ç.n.*

kenarlı kulaklarını diktiklerinde, dişilerin boyu çeneme ancak geliyor. Sadece birkaç haftalık olan sıpalar ise ufarak bir av köpeği kadar, ancak kafaları kocaman.

Çitin üzerinden aşıyor, çayırdaki bir elma ağacının dibine çöküp sırtımı gövdesine dayıyorum. Çayırda eşeklerin ayak izleri seçiliyor, benim ancak eğilerek geçebileceğim ağaç dallarının altında da bu izlerden var. Beni gözlüyorlar. Hiç ot bitmemiş iki yer var, sadece kırmızımtırak toprak; sırtüstü yatıp yuvarlanmak için ikide bir bu çıplak alanlara geliyorlar. Önce ana, ardından sıpası. Sıpaların omuzlarında şimdiden siyah çizgiler belirmiş.

Az sonra yanıma yaklaşıyorlar. Eşek ve kepek kokusu – atlarınki gibi değil, daha hafif. Dişiler alt çeneleriyle başımın tepesine dokunuyor. Ağızlarının çevresi beyaz. Gözlerinin etrafına konan sinekler eşeklerin kuşkulu bakışlarından çok daha huzursuz.

Korunun kıyısındaki gölgelikte durunca sinekler kaçıyor; orada kıpırdamaksızın nerdeyse yarım saat dikilebiliyorlar. Öğle vakti gölgede zaman ağırlaşıyor. Sıpalardan biri meme emerken (eşek sütü insan sütüne en yakın olanı) dişinin kulakları kuyruğunu işaret edercesine yatıyor.

Güneşin altında dördü de çevremdeyken ilgim bacaklarına yöneliyor, tam on altı bacak. Narinlikleri, kusursuzlukları, tepeden tırnağa dikkat kesilmeleri, güvenli duruşları. (Kıyaslanacak olursa, atların bacakları çok daha tedirgindir.) Hiçbir atın tırmanmayı göze alamayacağı dağlarda yol alan bacaklar, sadece dizlerini, inciklerini, topuk mafsallarını, diz içlerini düşünecek olursanız taşınması imkânsız yükleri taşıyan bacaklar! Eşek bacakları.

Başları öne eğik, otlaya otlaya uzaklaşıyorlar, kulaklarından hiçbir şey kaçmıyor; pür dikkat izliyorum onları. Bu durumda bir öğle vakti bir aradayken, karşılıklı değiş tokuşumuzda birbirimize sunduğumuz temel bir değer var ki ben onu ancak minnet olarak tanımlayabilirim. Yıl 2005, aylardan haziran, bir çayırda dört eşek.

10

Evet ben, başka şeylerin yanı sıra, hâlâ Marksistim.

34

Taşlar

Filistin, Haziran 2003

İKBAL AHMED'İN, hayatı bir bütün olarak algıladığını düşünüyorum. Kurnaz ve zekiydi, budalalara harcayacak vakti yoktu, yemek yapmaktansa büyük zevk alırdı; hayatı bölmelere ayıran fırsatçıların tam zıddıydı. Hindistan'la Pakistan'ın ayrıldığı sırada, Bihar'da geçen çocukluk anılarını kaleme almıştım bir zamanlar. Amsterdam'daki bir barda anlatmıştı bana hikâyesini. Yazdıklarımı okuduktan sonra adını değiştirmemi istedi. Dediğini yaptım. Hikâye, on yedi yaşındayken neden devrimci olmaya karar verdiğine dairdi. Artık hayatta olmadığına göre adını iade ediyorum.

Frantz Fanon'un yazılarından, özellikle de *Yeryüzünün Lanetlileri*'nden etkilenmiş, Filistin başta olmak üzere, birçok halk kurtuluş hareketine katılmıştı. Bana Cenin'i anlatışını hatırlıyorum. İkbal hayatının sonuna doğru Pakistan'da, on beşinci yüzyılda –henüz akıllarda olmayan– sosyoloji bilimini tasavvur edebilen büyük filozof İbn-i Haldun adına bir özgür üniversite kurdu.

Çok genç denebilecek yaşta, hayatın kaçınılmaz olarak ayrılıklara yol açacağının ayırdına varmıştı. Trajedi kavramı ıskartaya çıkarılmazdan önce, bunun herkes farkındaydı. Ancak İkbal trajedinin ne anlama geldiğini biliyordu ve onu kabullenmişti. Dolayısıyla olağanüstü enerjisinin büyük bir kısmını bağlar kurmaya harcadı –dostluk, siyasi dayanışma, askeri sadakat, paylaşılan şiirler, konukseverlik– öyle bağlar ki, kaçınılmaz ayrılıklara rağmen baki kalma şansları olsun. Yaptığı yemeklerin tadı hâlâ damağımda.

İkbal'in Ramallah'ta karşıma çıkmasını doğrusu beklemiyordum. Ama tuhaf bir şekilde, orada elime aldığım ilk kitabın üçüncü sayfasında fotoğrafına rastladım. Hayır, onu aramıyordum. Lakin, Ramallah'a gitmeye karar verdiğimden beri yanı başımda olduğunu, imgelemimin

minicik ekranına, SMS gibi bir ileti gönderdiğini hissediyordum.

"Taşlara bak!" diyordu.

"Tamam," dedim. Taşlar... Kendimce bakacaktım onlara.



BAZI AĞAÇLAR, özellikle de dut ağaçlarıyla muşmulalar, bundan uzun bir zaman evvel, *Nakba*'dan önceki başka bir hayatta, Ramallah'ın nasıl varlıklı insanların sıcak yaz aylarında yakındaki Kudüs'ten kaçarak sığındıkları sakin ve keyifli bir şehir olduğunun hikâyesini anlatır hâlâ. *Nakba* 1948'de on bin Filistinli'nin katledildiği ve 700 bininin ülkeyi terk etmek zorunda bırakıldığı "Büyük Felaket"in adıdır.

Bir zamanlar, paylaşılacağı ümit edilen bir hayatı kutsamak için, yeni evli çiftlerin Ramallah bahçelerine gül fidanı dikmesi âdettendi. Alüvyonlu topraklar çok elverişliydi gül yetiştirmeye.

Günümüzde Filistin Hükümeti'nin başkenti Ramallah'ın merkezinde, ölülerin hayattayken çekilmiş ve şimdi küçük posterler halinde basılmış fotoğraflarıyla kaplı olmayan bir duvar göremezsiniz. Bu ölüler 2000 Eylülü'nde başlayan İkinci İntifada'nın şehitleridir. Bu şehitler İsrail Ordusu'nun ve yerleşimcilerin katlettikleri ile, canlarını feda etmeye karar vererek intihar eylemleriyle karşı saldırıda bulunanlardır. Şehitlerin suretleriyle donanmış sıradan sokak duvarları, özel evrak ve fotoğrafların muhafaza edildiği bir cüzdanın mahremiyetine bürünür. Cüzdanda İsrail güvenlik güçlerince verilen ve onsuz hiçbir Filistinli'nin birkaç kilometre olsun bir yere gidemeyeceği manyetik kimlik kartı için bir cep vardır, bir cep de sonsuzluk adınadır. Posterlerin çevresindeki boşluklar şarapnel ve mermilerden delik deşiktir.

Pek çok cüzdanda nine olabilecek yaşlı bir kadın, ergenlik çağında oğlan çocuklar, çok sayıda baba vardır. Ölümle sonlanan hikâyelerini dinlemek yoksulluğun nasıl bir şey olduğunu düşündürür. Yoksulluk, sonuç vermesi neredeyse imkânsız, en güç kararları almaya zorlar insanı. Yoksulluk bu *neredeyse imkânsızı* yaşamak demektir.

Duvarlarda suretlerini gördüğümüz oğlanların çoğu, gecekondu mahalleleri kadar yoksul mülteci kamplarında dünyaya geldi. Ailenin geçimini sağlamak ya da –eğer bir işi varsa– babasının yanında çalışmak için okulu terk etmek zorunda kaldı. İçlerinden birkaçı gün gelip efsane bir futbolcu olacağını düşledi. Büyük çoğunluğu ise İşgal Ordusu'nu taşa tutmak için tahtadan yonttuğu mancınıklara ip dolayıp meşin bağladı.

Çatışmalarda kullanılan silahlarla ilgili herhangi bir karşılaştırma yoksulluğun nasıl bir şey olduğu hakkında gözümüzün açılmasını sağlar. Bir yanda Apache ve Cobra helikopterleri, F16'lar, Abrams tankları, Humvee cipleri, elektronik gözlem düzenekleri, göz yaşartıcı bombalar; öte yanda el mancınıkları, sapanlar, cep telefonları, ıskartaya çıkmış kalaşnikoflar, çoğu el yapımı bombalar. Bu tezatın büyüklüğü bana, acı yüklü duvarlar arasında hissettiğim ama adını koyamadığım bir şeyi ifşa ediyor. Bir İsrail askeri olsaydım, tepeden tırnağa silahlanmış olsam da, eninde sonunda bu şeyden korkabilirdim. Belki, "Hayatta kalanlar yaşlanır, oysa şehitler genç kalır," diyen şair Mourid Barghouti'nin sözleri de bunu ifade ediyordu.

Duvarlardan üç hikâye.

Husni Al-Nayjar, on dört yaşında. Kaynakçı olan babasının yanında çalışıyormuş. Taş atarken başına isabet eden bir mermiyle hayatını kaybetmiş. Fotoğrafında gözleri sükûnet ve kararlılıkla orta mesafede bir yere dikili.

Abdülhamid Kharti, otuz dört yaşında. Ressam ve yazar. Gençliğinde sağlık görevlisiymiş. Yaralıları kurtarmak ve tedavi etmek için acil servise gönüllü yazılmış. Cesedi, çatışmasız geçen bir gecenin sabahında, bir kontrol noktasının yakınında bulunmuş. Parmakları kopartılmış, kesik başparmağı boşta sallanıyormuş. Kollarından biri, eli ve çenesi kırılmış. Vücudunda yirmi mermi tespit edilmiş.

On iki yaşındaki Muhammed Al-Durra, Breij kampında kalıyormuş. Babasıyla, Gazze'deki Netzarim kontrol noktasından geçip evlerine gideceklermiş. Arabadan inmeleri emredilmiş. Askerler sağa sola ateş ediyormuş. Baba oğul beton bir duvarın arkasına sığınmış. Babanın, bulundukları yeri göstermek amacıyla kaldırdığı eli isabet almış. Az sonra Muhammed ayağından vurulmuş. Baba, oğlunu korumak için gövdesini siper etmiş. Mermiler üzerlerine yağmaya devam ediyormuş, çocuk ölmüş. Doktorlar babanın vücudundan sekiz mermi çıkarmış; felç olduğu için artık çalışamıyor, yani işsiz. Bu olay tesadüfen filme çekildiğinden hikâye dünyada tekrar tekrar anlatılıyor.

ABDÜLHAMİD KHARTİ İÇİN bir resim yapmak istiyorum. Sabahleyin erkenden Ain Kinya köyüne gidiyoruz; köyün ötesinde, vadiye yakın bir Bedevi kampı var. Güneş henüz yakmıyor. Çadırların arasında koyun-

larla keçiler otluyor. Doğuya bakan tepeleri çizmeye karar verdim. Karamtırak küçük bir çadırın yakınında bir kayaya ilişiyorum. Bir karalama defteriyle bir mürekkep kaleminden başka bir şey almadım yanıma. Yere atılmış plastik bir maşrapa, gerektiğinde mürekkebimi inceltmek için yakındaki kaynaktan su alabileceğimi getiriyor aklıma.

Resme kendimi kaptırmışken genç bir adam yaklaşıyor yanıma (çadırlardaki görünmez insanların her biri görüyor beni kuşkusuz), arkamdaki çadırın önündeki perdeyi açıp içerden eski bir plastik tabure çıkartıyor; kayaya ilişmekten daha rahat olacağını anlatıyor işaretle. Tabure vaktiyle bir pastaneden ya da dondurmacıdan sokağa atılmış olmalı. Adama teşekkür ediyorum.

Bedevi çadırlarının arasında bir pastane taburesine oturmuşum; güneşten yayılan ısı giderek artıyor, suyu iyice çekilmiş nehir yatağında kurbağalar vıraklayıp duruyor, ben resim yapıyorum.

Sol yanda, birkaç kilometre ötedeki bir tepenin üzerinde bir İsrail yerleşimi görülüyor. Askeri bir duruşu var; saldırıya geçmeye hazır bir silahın parçası gibi tasarlanmış sanki. Ancak pek büyük sayılmaz ve oldukça uzakta.

Yakın mesafedeki bana bakan kireçtaşı tepe, uyuyan devasa bir hayvanın başını andırıyor, üzerine serpili kayalarsa keçeleşmiş tüylerine yapışmış kozalakları. Yanıma boya almadığıma sinirlenip hemencecik ayağımın dibindeki tozlaşmış toprağa maşrapadan biraz su döküyorum; parmağımı çamura buladıktan sonra hayvan başı resmine sürüp renklendiriyorum. Güneş iyiden iyiye yakıyor artık. Bir katır anırıyor. Defterin sayfalarını çevirerek art arda desenler çiziyorum. Hiçbiri tamamlanmış izlenimi vermiyor. Genç adam geri geldiğinde resimlerimi görmek istiyor.

Defteri ona uzatıyorum. Gülümsüyor. Bir sayfa çeviriyorum. İşaretle, bizim, diyor; bizim toprağımız. İşaret ettiği parmağım, resim değil.

Ardından her ikimiz de tepeye çeviriyoruz gözlerimizi.

BEN FETHEDİLMİŞLERİN DEĞİL, galiplerin korktuğu mağlupların arasındayım. Galiplerin devri her zaman kısadır; mağlupların ise anlatılamayacak kadar uzun. Alanları da farklıdır. Bu kısıtlanmış topraklarda her şey bir alan sorunudur ve galipler bunun bilincindedir. Yürürlükteki boğucu egemenlik politikası en başta ve öncelikle alanla ilgilidir. Bu politika kontrol noktaları, eski yolların tahribi, sadece İsrailliler'in kulla-

nımına açılan yeni yollar, esasında çevreyi gözetlemek ve denetlemek amacıyla tepelere inşa edilen kale gibi yerleşimler, halkı keyfi olarak gece gündüz demeden evlere hapseden sokağa çıkma yasakları aracılığıyla uluslararası yasaları hiçe sayarak ve gayrimeşru şekilde uygulanmaktadır. Geçtiğimiz yıl, Ramallah'ın işgali sırasında sokağa çıkma yasağı, bazı günlerde alışveriş için birkaç saatliğine "kaldırılması" dışında, altı hafta sürdü. Yatağında ölenleri gömecek kadar bile zaman yoktu.

İsrailli muhalif mimar Eyal Weizman, bir cesaret belgesi olan kitabında topraklara böylesine topyekûn el koymanın bölge planlayıcıları ve mimarların tasarımlarıyla başladığına dikkat çekiyor. Şiddetin, tanklarla ciplerin sahaya inmesinden çok önce başladığını söylüyor. Mağlupların, uygulanan "dikey politika" doğrultusunda, "evlerindeyken" bile resmen *gözlendiklerinden* ve *saldırı tehdidi altında* yaşadıklarından söz ediyor.

Üstelik bunun gündelik hayattaki etkisi son derece ağır. Bir sabah kalkıp kendi kendine, "Gidip falancayı bir göreyim," diyecek olan birinin, bu "gezinti" sırasında kaç engel aşmak zorunda kalacağını evden çıkmadan önce hesaplaması gerekir. En sıradan, günübirlik kararların hareket alanı bile ayağına köstek vurulmuşçasına engellenir.

Ayrıca, bariyerlerin keyfi bir şekilde sık sık yerlerinin değiştirilmesi büyük bir zaman kaybına sebep olur. Kimse bir sabah işe varmanın, annesini görmeye gitmenin, bir derse katılmanın, doktora görünmenin ya da bütün bunların üstesinden gelinmiş olsa bile, eve dönmenin ne kadar zamana mal olacağını kestiremez. Bu yolculuk, hangi yönde olursa olsun, otuz dakika ile dört saat arasında değişebilir; başka bir ihtimal de yolun makineli tüfekli askerlerce resmen kesilmiş olmasıdır.

İsrail hükümeti terörle mücadele edebilmek için bu önlemleri almak zorunda olduğu iddiasındadır. Oysa bu aldatıcı bir iddiadır. Boğucu egemenliğin esas amacı, yerli halkın zamanın ve uzamın sürekliliği konusundaki duyarlığını yok etmek suretiyle ya topraklarını terk etmesini ya da sözleşmeli hizmetkârlar durumuna düşmesini sağlamaktır. İşte tam bu aşamada ölüler, direnmeleri için yaşayanlara destek olur. Kadınlarla erkekler şehadete bu noktada karar verir. Boğucu egemenlik, mücadele ediyormuş gibi göründüğü teröre ilham kaynağı olur.



KAYALARIN ARASINDAN geçen taşlık, dar bir yol Ramallah'ın güneyindeki vadiye iniyor. Zaman zaman, belki de kimi Roma döneminden kal-

ma, yaşlı ağaçlardan oluşan zeytinliklerin içinde dolanıyor. Filistinliler'in yakın mesafedeki köylerine ulaşmak için bu kayalık yoldan başka seçenekleri yok (motorlu taşıtların geçmesi ise neredeyse imkânsız). Eski asfalt yol, onlara yasaklanıp yerleşimlerde yaşayan İsrailliler'e tahsis edilmiş. Ben önden gidiyorum, zira yaşamım boyunca ağır yürümek bana daha yorucu geldi. Çalıların arasında kıpkırmızı bir çiçek görüp koparmak için eğiliyorum. Sonradan adının Adonis Aestivalis* olduğunu öğreniyorum; kırmızısı çok canlı ama ömrü, bitkibilim kitabına göre, kısaymış.

Baha avazı çıktığı kadar, solumdaki yüksek tepeye doğru gitmemem için beni uyarıyor. Birinin yaklaştığını görürlerse hemen ateş açarlar, diye bağırıyor.

Mesafeyi hesaplamaya çalışıyorum: bir kilometreden az. Birkaç yüz metre ötede, gitmemin sakıncalı olduğu söylenen tarafta, bağlı duran bir katırla bir at görüyorum. Onları hayatımın güvencesi sayıp oraya doğru yürüyorum.

Vardığımda yalnız başlarına tarlada çalışan sekiz ve on bir yaşlarında iki oğlanla karşılaşıyorum. Küçük oğlan toprağa gömülü bir bidona daldırdığı kovalara su dolduruyor. Bu işi, bir damla bile ziyan etmeden, özenle yapmaya çalışması suyun ne denli kıymetli olduğunu gösteriyor. Büyük oğlan dolu kovayı alıp bellenmiş tarlaya ihtiyatla inerek bitkileri suluyor. İkisi de yalın ayak.

Bitkileri sulayan çocuk beni yanına çağırıyor, tarhlara sıra sıra dikilmiş yüzlerce fideyi gösteriyor gururla. Bazılarını biliyorum: domates, patlıcan, salatalık. Geçen hafta dikilmiş olmalılar. Henüz çok narinler, suya hasretler. İçlerinden birini bilemiyorum, oğlan hemen fark ediyor, parlak ışık, diyor. Kavun mu? Şumaam! Gülüyoruz. Gülen gözlerini kırpmadan bana bakıyor. (Husni Al-Nayjar'ı düşünüyorum.) Her ikimiz de –nedenini Tanrı bilir– aynı ânı yaşıyoruz. Ne çok yeri suladığını göstermek için beni aşağıdaki tarhlara götürüyor. Bir ara durup, etrafa göz gezdiriyoruz; koruyucu duvarları ve kırmızı çatılarıyla yerleşimde odaklanıyor bakışlarımız. Çenesiyle o yana işaret ederken davranışında bir tür istihza var, benimle paylaşmak istediği bir istihza, tıpkı bitkileri sularken duyduğu gururu paylaşma isteği gibi. Karşılıklı sırıtışa yol açan bir istihza bu, sanki aynı anda aynı yere işemeye karar vermişiz gibi.

Az sonra kayalık yola doğru yürümeye başlıyoruz. Topladığı nanelerden ufak bir demet uzatıyor bana. Keskin, taze kokusu bir yudum so-

* Keklik gözü, kan damlası. –*ç.n.*

ğuk su gibi, kovadakinden daha soğuk bir su. Atla katırın bağlı olduğu yere doğru ilerliyoruz. Eyersiz atın yuları ve dizgini var, ama gemsiz. Hayali işemeden daha etkileyici bir gösteride bulunmak istiyor. Kardeşi katırı sakinleştirmeye çalışırken o bir anda eyersiz atın üzerine sıçrıyor ve geldiğimiz yoldan yokuş aşağı dörtnala iniyor. Atın altı ayağı var, dördü kendine, ikisi binicisine ait, oğlanın elleriyse tümüne hâkim. Birkaç ömrün deneyimiyle sürüyor atı. Döndüğünde sırıtıyor, ilk kez utangaç bir ifade var yüzünde.

Bir kilometre ötede beni bekleyen Baha'yla arkadaşlarının yanına gidiyorum. Yeni dikilmiş bitkileri sulayan bir adamla sohbet ediyorlar; oğlanların amcasıymış. Güneş batarken ışık farklılaşıyor. Tüm panorama, kahverengimsi sarı toprağın sulandığında koyulaşan rengine bürünüyor. Adam beş yüz litrelik koyu mavi plastik bidonun dibindeki suyun son katrelerini kullanıyor.

Mavi bidonun yüzeyinde özenle yapıştırılmış –otomobil lastiklerindeki gibi ama daha büyük– on bir yama var. Adam bana, bir gece Halamiş'teki kırmızı çatılı yerleşimden gelen bir güruhun yağmur suyuyla dolu olduğunu bildikleri bidonları nasıl bıçaklarla delik deşik ettiklerini, kendisinin sonradan elinden geldiğince onları onarmaya çalıştığını anlatıyor. Aşağıdaki taraçaya tamir kabul etmeyecek kadar zarar görmüş bir bidon atılmış. Onun az ötesinde, çevresinin genişliğinden anlaşılacağı üzere yüzlerce yıllık, belki de bin yaşındaki bir zeytin ağacının boğum boğum olmuş kesik gövdesi yatıyor.

Birkaç gece önce elektrikli testereyle kestiler, diye açıklıyor amca.

Mourid Barghouti'nin sözlerini hatırlıyorum: "Asırlardan beri Filistinli için gezginin armağanı, gelinin refahı, güzün mükâfatı, kilerin gururu ve ailenin zenginliğidir zeytinyağı."

Sonradan Zakaria Mohammed'in "Kırıntı" adlı bir şiirini buluyorum. Ağzından kan damlayan gemsiz yağız bir attan söz ediyor. Zakaria'nın atının yanında kandan irkilmiş bir çocuk duruyor.

Yağız at ne çiğniyor?
diye soruyor,
Çiğnediği ne?
Yağız atın çiğnediği
çelik bir gem parçası
çiğnenecek
bir anı kırıntısı
ölene kadar çiğnenecek.

Bana nane demetini veren çocuk yedi yaş büyük olsaydı, Hamas'a katılıp hayatını feda etmeye hazır olmasının sebebini tahayyül etmek güç olmazdı.

ARAFAT'IN Ramallah'ın merkezinde, iri beton parçaları ve yıkık duvarların ağırlığı altında harabeye dönmüş karargâhı, simgesel bir çekim merkezi durumunda. İşler, İsrailli komutanların hesap ettiği gibi yürümedi. Tıpkı ordunun özel ikametgâhları sistemli şekilde basıp arama yapması, giysilere, eşyalara ve duvarlara domates salçası bulaştırarak başlarına daha beterinin geleceği korkusunu salması gibi, Mukataa'yı Arafat'ın ve silah arkadaşlarının başına yıkmakla onu aşağılayıp halkın gözünden düşüreceklerini ummuşlardı.

Arafat hâlâ Filistinliler'i, belki de dünyadaki herhangi bir liderin halkını temsil etmesinden çok daha büyük bir sadakatle temsil ediyor. Demokratik değil trajik bir şekilde. Çekim de bundan kaynaklanıyor. FKÖ'nün başındayken, örgütün yaptığı çok sayıda hata ve komşu Arap devletlerinin kaypak tutumları yüzünden Arafat'ın siyasi manevra alanı kalmamış, siyasi liderliği son bulmuştu. Ne var ki inatla yerinde kalmayı sürdürüyordu. Ona artık kimse inanmasa da pek çok insan onun için canını feda etmeye hazırdı. Bu nasıl işti? Artık siyasetçi olmayan Arafat molozdan bir dağa dönüşmüştü, ama vatanın simgesi olan bir dağa.

HİÇ BÖYLE BİR IŞIK görmedim bugüne değin. Gökyüzünden tuhaf bir şekilde dosdoğru iniyor; uzaklıkla yakınlık arasında hiçbir ayrım gözetmiyor. Bu sadece bir perde farkı; renk, doku ya da belirginlik farkı söz konusu değil asla. Bu da kendini nasıl konumlandırdığını, burada bulunma hissini etkiliyor. Toprak seni dışlamıyor, kucaklıyor. Arizona'nın tam zıddı. Asla cezbetmeye çalışmadan, hiç terk etmemeni salık veriyor.

Sonuçta, Polonya, Galiçya ve Avusturya Macaristan İmparatorluğu'nda yaşamış ecdadımdan kimilerinin en azından iki yüz yıldır hayalini kurdukları ve sözünü ettikleri düşteki bir figür olarak buradayım işte. Bu topraklarda, İsrail Devleti'nin (ve de kuzenlerimin) topyekûn saldırısı yüzünden feci ıstıraplara katlanmak zorunda kalanların haklı davasıyla özdeşleşiyorum tereddütsüz.

MARANGOZ USTASI Riad, bana göstermek için resimlerini getirmeye gitti. Babasının evinin bahçesinde oturuyoruz. Baba kır atına binmiş, karşı taraftaki tarlasını tapanlıyor. Riad, resimleri eski model madeni bir dosya dolabından çıkarmış da taşıyor gibi göğsüne bastırmış, geliyor. Ağır ağır yürüyor, yoluna çıkan tavuklar ondan da ağır hareket ediyor. Karşıma geçip resimleri birer birer uzatıyor. Sert kurşunlu bir kalemle, akıldan, büyük bir sabırla çizilmişler. Akşamları işten çıktıktan sonra istediği siyahlığı elde edene kadar bastıra bastıra çizerek koyultulmuşlar, gri alanlar gümüşi görünümlü. Oldukça büyük boyda kâğıtlara resmedilmişler.

Bir ibrik. Anasının resmi. Yıkılmış bir ev, pencerelerinden harap odalar görülüyor.

Resimlerin hepsine baktıktan sonra bir kenara koyuyorum. Köylülerin çilekeş yüzüne sahip yaşlıca bir adam bana hitaben, tavuklardan anlıyorsun galiba, diyor. Bir tavuk hastalanınca artık yumurtlamaz. Yapacak bir şey yoktur. Ama günün birinde ölümünün yaklaştığını hissederek uyanır. Ölecektir yakında. Ne yapar o zaman? Yeniden yumurtlamaya başlar, taa ki ölene kadar. Biz de bu tavuk gibiyiz işte.

KONTROL NOKTALARI, işgal altındaki topraklarda hudut karakolu işlevi görüyor, ancak bildiğimiz karakollara benzer yanları yok. Yapıların görünümü, tahkimatı ve görevlilerin davranışı oradan geçmek zorunda kalan herkesi istenmeyen bir mülteci durumuna düşürüyor.

Kimlerin galip, kimlerin fethedilmiş olduğunu sürekli hatırlatan bu Dekor'un, boğucu egemenliğini hafife almak mümkün değil. Filistinliler, bir gün içinde bazen defalarca, kendi vatanlarında mülteci durumuna düşürülerek aşağılanmaya katlanmak zorunda kalıyor.

Kontrol noktalarında, elleri dolu silahların tetiğindeki askerler, yürüyerek geçmek zorunda bırakılan insanlardan canlarının istediğini "kontrol" eder. Taşıtların geçmesi yasaktır. Eskiden beri kullanılagelen yol imha edildi. Kullanılması zorunlu "yeni" yola beton bloklar, taşlar ve çeşitli engeller konulmuş. Dolayısıyla herkes, sağlığı yerinde olanlar bile yürümekte zorlanıyor.

Yaşlılarla hastalar, eskiden pazara meyve ve sebze götürmekte kullanılan dört tekerlekli tahta sandıklarda, bu işten cüzi bir para kazanan gençler tarafından taşınır. Delikanlılar, engebelerden rahatsız olmasın diye, her yolcuya bir yastık ikram eder, onların hikâyelerini dinler. En son haberleri bilen bu gençlerdir daima. (Her gün bariyerlerin yeri değiştirilir.) Müşterilerine akıl verir, dert yanarlar; hizmetleri pek mühim olmasa da yaptıkları yardımdan onur duyarlar. Belki de trajedinin Koro'sunu en iyi onlar temsil eder.

Her gün evden işe gitmek zorunda olanlardan bazıları bastonla hatta koltuk değnekleriyle yürür. Aslında araba bagajında taşınacak her şey bohçalarla ya elde ya da sırtta öte tarafa geçirilir. Geçiş mesafesi bir günden ötekine 300 metreyle bir buçuk kilometre arasında değişir.

Kimi çok bilmiş gençler hariç, Filistinli çiftler genellikle toplum içinde belirli bir mesafeyi koruma adabına uyar. Kontrol noktalarından geçerken, hangi yaşta olursa olsun, çiftler el ele tutuşur, basacak uygun bir yer bulmak için adımlarını ayarlar, namluların hedefi olmamaya bakarlar; ne çok hızlı –acele etmek nöbetçilerin kuşkusunu çeker– ne de ağır – tereddütlü davranmak müzmin can sıkıntısı içindeki askerlere bir "oyun" vesilesi olur.



İSRAİLLİ askerlerin çoğunun (hepsinin değil) kindarlığı dikkate değer. Euripides'in tasvir ettiği ve yakındığı zulümle pek alakası yoktur, zira burada karşılaşma iki eşit güç arasında değil, olağanüstü bir güçle, neredeyse hiç gücü olmayanlar arasındadır. Lakin güçlünün bu gücü, öfkeli bir asabiyeti de beraberinde getirir: sahip oldukları tüm ağır silahlara rağmen güçlerinin açıklanması mümkün olmayan bir sınırı olduğunun keşfi.



BİRAZ avro bozdurup şekel almak istiyorum. Filistinliler'in kendi paraları yok. Anacadde boyunca yürüyerek çok sayıda küçük dükkânın önünden geçiyorum. Tankların istilasından önce kaldırım olan yola birer iskemle atmış oturan adamların ellerinde tomar tomar kâğıt paralar var. İçlerinden genç birine yaklaşıp 100 avro bozdurmak istediğimi söylüyorum. (Bu paraya kuyumcudan altın bir çocuk bileziği alınabilir.) Ce-

binden bir küçük hesap makinesi çıkarıp hesapladıktan sonra bana birkaç yüz şekel veriyor.

Yola devam ediyorum. Hayali bileziğin sahibi küçük kızın ağabeyi olabilecek yaşta bir oğlan, satın almam için çiklet kutusunu uzatıyor. Ramallah'taki iki mülteci kampından birinde yaşıyor. Alıyorum. Cüzdana konulan manyetik kimlik kartları için kılıf da satıyor. Kaşlarını çatışından çikletlerin tümünü almam gerektiğini anlıyorum. Alıyorum.

Aradan yarım saat geçiyor. Sebze pazarındayım. Adamın biri ampul büyüklüğünde sarmısaklar satıyor. Pazar yeri kalabalık. Biri omzuma dokunuyor. Dönüyorum. Bana para bozan sarraf. Sana elli şekel eksik vermişim, diyor. Buyur. Beş tane onluk alıyorum. Bulmak zor olmadı seni, diyor. Adama teşekkür ediyorum.

Bana bakarken gözlerinde beliren ifade önceki gün rastladığım yaşlı bir kadını hatırlatıyor. Tam o âna mahsus yoğun bir dikkat. Sakin ve düşünceli, sanki bu, hayatının son ânı olabilirmiş gibi.

Sarraf dönüp iskemlesi yönündeki uzun yürüyüşüne geçiyor.

Yaşlı kadına Kobar köyünde rastlamıştım. İnşaatı bitmemiş beton evinde pek eşya yoktu. Çıplak salonun duvarlarında yeğeni Marwan Barghouti'nin çerçevelenmiş fotoğrafları asılıydı; Marwan'ın çocukluğu, delikanlılığı, kırk yaşlarındaki bir portresi. Şimdi bir İsrail hapishanesinde. Yaşarsa El-Fetih'in, kalıcı bir barış anlaşması için fikrine başvurulması şart olan, az sayıdaki siyasi liderlerinden biri.

Biz limonata içerken Teyze kahve yapıyordu, torunları bahçeye çıktı: yedi ve dokuz yaşlarında iki oğlan. Küçüğün adı Vatan, büyüğünün Mücadele. Değişik yönlerde koşup aniden duruveriyor, dikkatle birbirlerine bakıyorlar, sanki bir şeyin arkasına gizlenmiş de, öteki onu fark etmiş olabilir mi, gibisinden. Ardından saklanmak için bir başka görünmez yere doğru koşuyorlar. Kendi icat ettikleri ve usanmadan oynadıkları bir oyun bu.

Üçüncü çocuk dört yaşında. Yüzü bir palyaço gibi kırmızı beyaz noktalarla kaplı, palyaço gibi de tek başına, özlem dolu, şakacı, bu tecridin ne zaman sona ereceğini bilmeden bir kenarda duruyor. Suçiçeği olduğu için konuklara yaklaşmaması gerektiğini biliyor.

Veda etme zamanı gelince Teyze elimi tuttu; gözlerinde yine o özgün ifade, o âna mahsus yoğun dikkat okunuyordu.

Eğer iki kişi bir masa örtüsünün uçlarından tutmuş yayıyorsa, bezin düzgün bir şekilde örtülmesi için bakışırlar. Masanın dünya olduğunu tahayyül edin, örtünün de hayatlarını kurtarmak zorunda olduklarımız. İşte böyle bir ifadeydi.

KÜÇÜK PİRİNÇ BİR TAS, Dua Kâsesi diyorlar. Telkâri geometrik desenlerle ve çiçek şeklinde yazılmış Kuran'dan bir ayetle bezeli. İçine su konup geceleyin yıldızların altına bırakılacak. Sonra ağrılarının dinmesi ve sağlığına kavuşman için dua edip suyu içeceksin. Pek çok hastalıkta Dua Kâsesi'nin bir antibiyotik kürü kadar etkileyici olamayacağı aşikâr. Lakin, yıldızların sonsuzluğunu yansıtan bir tas su, Kuran-ı Kerim'de ifade edildiği gibi tüm canlıların varlığını borçlu olduğu suyun aynısı, boğucu egemenliğe karşı direnme gücü verebilir...

RAMALLAH'TAN ayrıldıktan iki hafta sonra Fransa'nın kuzeyinde Finistère'de denizi seyrediyorum. İklim ve bitki örtüsü arasındaki tezat bundan daha büyük olamaz. Ortak olan tek şey böğürtlenlerin bolluğu – *toot il alliq*. Finistère sahili, kayalarla sonlanıncaya kadar eğreltiotlarıyla yemyeşil. Her yarım saatte bir renk değiştiren okyanusun sahili aşındırmasıyla sayısız adacık meydana gelmiş. Cornwall'dan İspanyol Galiçyası'na kadar Avrupa'nın batı sahili Toprağın Sonu olarak adlandırılır. Toprak, eğreltiotları ve kaya parçalarını andıran adacıklarla son bulur.

Buraya dünyanın en eski anıtını, en eski piramitlerden bin yıl önce inşa edilmiş bir anıtı görmek için geldim. Bir anıt mezar olarak tasarlanmış. Aradığım bir taş yığını, İkbal. Gezi rehberlerinde kurgan olarak geçiyor.

Ama kurgandan oldukça farklı bir görünümü var; çok iyi düşünülerek tasarlanmış bir yapı. Her kırk santimetresi adeta elle yazılmış gibi. Uzunluğu yetmiş metreden fazla, yaklaşık yirmi beş metre genişlikte ve sekiz ya da on metre yükseklikte. Her iki yönde de her taş bir sonraki taşa, sanki elle yazılmış sözcüklermişçesine özellikle bağlanmış.

Bir geminin güvertesini canlandır gözünde. Morlaix Körfezi'nden çıkmak üzere kuzeydoğuya dümen kırmış, daha sonra batıya, Amerika'ya yönelebilir. Homeros pruvalı bu gemi (yerel efsanelerde Odysseus'un Cork'a giderken bu kıyıdan geçtiği anlatılır) taştan yapılmadır, dolayısıyla toprakla evlidir!

Arkeolojik kalıntıların ve organik maddelerin yaş tayininde kullanılan Karbon-14 yöntemiyle yapılan analizlere göre, iki farklı dönemde,

en az altı bin yıl önce inşa edilmiş. Kıyı boyunca görülen eğreltiotlarının altında kalan asitli topraklarda bolca bulunan başkalaşıma uğramış yeşilimtırak dolantaşlarından geminin kıçı inşa edilmiş ilk önce. Bundan yüz ya da iki yüzyıl sonra da, küçük Sterec Adası'ndan çıkarılan, yulaf renginin baskın olduğu granitten güvertesi yapılmış.

İkinci bir ölüm gemisi olarak planlandığı sanılan üçüncü inşaatın bulunduğu alan 1950'lerde tamamen tahrip edilmiş. Zaman içinde genişlemiş ve üzeri toprakla örtülmüş olan bölge taş ocağı olarak kullanılmaya başlamış, taşlar da parke taşı üretiminde kullanılmış.

Arkeologlar, geminin iki ayrı zamanda inşa edilmiş olan her iki parçasının da birkaç ay içinde tamamlanmış olduğunu tahmin ediyorlar. Harcanan emek göz önüne alındığında, orada yaşayan insanlardan yüzlercesinin inşaatlarda çalışmış olduğu düşünülüyor.

Taşlar, güçlü kuvvetli bir adamın kollarında taşıyabileceği büyüklükte. Yumruk kadar küçük olanlar da var; mükemmel şekilde örülmüş büyük taşların arasında kalmış kimi inatçı boşlukları doldurmak için.

Geminin güvertesi düzgün, çakıllı değil. Ayrıca, geçitlerin girişinde ya da bazı odalarda, zeminde lento olarak kullanıldığı düşünülen birkaç tane adam boyunu aşkın yükseklikte taş var. İkinci güvertede harçsız taşla örülü yirmi iki geçit ve iskeleden sancağa on bir mezar odası bulunuyor.

Merkeze doğru yol alırcasına bu geçitlerden birinde ilerliyorum. Yarı yıkık mabette taşların meydana getirdiği çıkıntılara bakıyorum. Bu taşlar sahil boyunca kumsallarda bulunan milyonlarca taştan farksız, lakin buradakiler konuşuyor ve düzenleniş tarzlarından ötürü son derece etkileyiciler.

Belki kaosun da kendine mahsus bir mantığı vardır ama kaos dilsizdir. İnsanların düzenleme ve yerleştirme yeteneğinden dil ve iletişim doğmuştur. *Yer* sözcüğü ve ondan türetilen *yerleştirmek* fiili bir yerin düzenlenmesini, tanımlanmasını ve adlandırılmasını içerir. Bu sözcükler özünde, insanların ölülerine duydukları saygıdan ve onları savunma ihtiyacından kaynaklanmıyor mu?

Tuhaf bir mukayese zihnimi kurcalıyor. Yüzlerce insanın aylarca süren çabayla bu taştan gemiyi inşa etmesine ilham veren şey belki de, Filistinli çocukların bir işgal ordusunun tanklarına taş atmasına ilham veren şeye çok yakındı.

35

Bu Arada

HARİKA AMERİKALI ŞAİR Adrienne Rich, geçenlerde şiir üzerine bir konferansta, "Adli İstatistik Bürosu'nun bu yıl yayınladığı rapora göre ABD'de her 136 vatandaştan biri demir parmaklıklar ardında – çoğu hüküm giymeden hapis yatıyor,"[1] diyerek vahim bir duruma işaret etti.

Aynı konferansta Yunan şair Yannis Ritsos'tan bir alıntı yaptı:

> Gecikmiş son kırlangıç tarlada süzülüyor
> güzün kol yenindeki
> matem kurdelası gibi denge kuruyor havada
> Geriye hiçbir şey kalmamış. İçin için tüten yanmış
> evlerden başka.[2]

Ahizeyi elime alır almaz bu beklenmedik telefonun senden olduğunu, Via Paolo Sarpi'deki dairenden aradığını anlamıştım. (Berlusconi'nin yeniden seçilişinden iki gün sonraydı.) Durup dururken kulağınıza gelen aşina bir sesi hemencecik tanımak huzur verici olduğu kadar gizemlidir de. Zira bir sesle diğeri arasındaki farkı net bir şekilde hesaplamak için kullandığımız ölçülerin ve birimlerin formülü de, adı da yoktur. Ne de kodları. Günümüzdeyse giderek her şey kodlanıyor.

Bu yüzden, başka verili durumları hesaplayabileceğimiz, yine kodlanmamış ama hassas bazı ölçütler olup olmadığını merak ediyorum. Örneğin, belli bir durumdaki koşullu özgürlüğün miktarını, kapsamını ve kesin sınırlarını. Mahpuslar bu konunun uzmanıdır. Özgürlükle ilgili özel bir hassasiyet geliştirirler; ilke olarak değil, taneli bir nesne olarak. Özgürlük kırıntılarını nerede olursa olsun ânında fark ederler.

1. Adrienne Rich, *Poetry and Commitment*, Londra: W.W. Norton & Co., 2007.
2. Yannis Ritsos, "Romiosini", *Selected Poems 1938-1988*, çev. Kimon Friar, Rochester, NY: BOA, 1989.

HİÇBİR ŞEYİN olmadığı, saat başı duyurulan krizlerin bildik, kanıksanmış krizler olduğu –ve siyasetçilerin kendileri olmazsa *felaketin* kapıyı çalacağını bir kez daha beyan ettiği– sıradan bir günde insanlar yolda birbirlerinin yanından geçerken göz göze geliyorlar; bazı bakışlar içlerinden geçirdikleri şeyi diğerlerinin de düşünüp düşünmediğini kolaçan ediyor: Hayat böyle işte!

Çoğu zaman *gerçekten de* aynı şeyi hayal ediyorlar ve bu ilk paylaşımla, henüz hiçbir şey söylenmeden ve tartışılmadan bir tür dayanışma oluşuyor aralarında.

İçinden geçmekte olduğumuz tarihsel dönemi anlatabilecek sözcükler arıyorum. Eşi benzeri görülmemiş demek bir şey ifade etmiyor; zira tarihin keşfinden beri hiçbir dönemin eşi benzeri görülmüş değildi.

Karmaşık bir tanım aramıyorum – bu çok önemli görevi üstlenmiş Zygmunt Bauman gibi bazı filozoflar var. Ben köşe taşı olabilecek bir simge arıyorum. Köşe taşları kendi başlarına açıklayıcı değildir ama paylaşılacak bir başvuru noktası sunarlar. Halk deyişlerindeki zımni varsayımlar gibidirler. Köşe taşlarının yokluğunda insanlık kısır döngülere maruz kalma riski altındadır.

BENİM BULDUĞUM köşe taşı hapishane. Daha ne olsun! Gezegenin bir ucundan ötekine bir hapishanede yaşıyoruz.

Biz sözcüğü, kâğıt üzerinde görüldüğünde ya da ekranlarda telaffuz edildiğinde kuşkuyla karşılanır oldu; zira muktedirler bu sözcüğü kullanarak sürekli demagoji yapıyor, iktidar sahibi olmayanlar adına da konuştuklarını iddia ediyorlar. Bu durumda kendimizden *onlar* diye bahsedelim. Onlar hapishanede yaşıyor.

Ne tür bir hapishane? Nasıl inşa edilmiş? Nerede bulunuyor? Yoksa sözcüğü sadece mecazen mi kullanıyorum?

Hayır mecaz değil, tutukluluk hali gerçek, ancak onu betimleyebilmek için tarihsel bir bakış açısı gerekiyor.

Michel Foucault, hapishanenin on sekizinci yüzyıl sonuyla on dokuzuncu yüzyılın başlarında icat edildiğini, sanayi üretimiyle, fabrikaları ve faydacılık felsefesiyle yakından bağlantılı olduğunu apaçık gös-

terdi. Daha önceleri kafesin ve zindanın uzantısı olan cezaevleri vardı. Hapishaneyi bunlardan farklı kılan barındırdığı tutuklu sayısı ve tüm tutukluların Panoptikon modeli sayesinde sürekli gözetim altında tutulabilmesidir. Panoptikonun mucidi Jeremy Bentham etik değerlere hesaplanabilirlik ilkesini getirmiştir.

Hesaplanabilirlik her işlemin kayda alınması demektir. Dolayısıyla hapishanenin dairesel duvarlarının içinde yer alan hücrelerin tam merkezinde gardiyanların gözetleme kulesi dikilidir. On dokuzuncu yüzyılın başında John Stuart Mill'in hocası olan Bentham, sanayi kapitalizminin önde gelen faydacı savunucusuydu.

Bugün, küreselleşme çağında dünya sanayi değil finans kapitalizminin egemenliği altında; suçluluk ve hapsedilmenin mantığını tanımlayan öğretiler radikal bir şekilde değişti. Hapishaneler hâlâ mevcut, üstelik boyuna yenileri inşa ediliyor. Lakin hapishane duvarları artık başka bir amaca hizmet ediyor. Hapsedilme alanını oluşturan şeyler dönüşüme uğradı.



BUNDAN YİRMİ YIL ÖNCE Nella Bielski ile birlikte Gulag hakkında *Bir Coğrafya Meselesi* adlı bir oyun yazmıştık. İkinci perdesinde bir *zek* (siyasi mahkûm) kampa yeni gelmiş bir gence seçim yapmaktan, bir çalışma kampında ne gibi seçimler yapılabileceğinden bahseder.

Taygada gün boyu çalıştıktan sonra komutla geri yürütülür, yorgunluk ve açlıktan yarı ölü vaziyette kendini sürüklerken, çorba ve ekmek tayınını verirler. Çorba konusunda yapacak bir şey yoktur – sıcakken içmek gerekir ya da hiç değilse ılıkken. 400 gramlık ekmekle ilgili bir seçim yapabilirsin. Mesela onu üç küçük parçaya ayırır, birini hemen çorbanla yer, birini ranzanda uyumazdan önce ağzında emer, üçüncüsünüyse ertesi sabah saat ona, taygada çalışmaya başlayana ve açlık midene taş gibi oturana kadar saklarsın.

Tepeleme kaya parçalarıyla dolu el arabasını boşaltacaksın. Dolu arabayı iterken pek seçeneğin yok. Ama boşaltınca bir seçeneğin var. Geri dönerken tıpkı gelirkenki gibi arabanı çekersin ya da –kafayı işletirsen ki hayatta kalma çabası insanı akıllandırır– işte böyle, adeta dikine sürersin arabayı. İkinci yolu seçersen omuzların dinlenir biraz olsun. *Zek* olmuşsan eğer ve seni takım kaptanı yapmışlarsa, iki seçeneğin vardır, ya gardiyanmış gibi yaparsın ya da *zek* olduğunu asla unutmazsın.[3]

3. John Berger ve Nella Bielski, *A Question of Geography*, Londra: Faber & Faber, 1987.

Gulag artık yok. Ne var ki milyonlarca insan çok da farklı olmayan koşullarda çalışıyor. Değişen, işçilere ve suçlulara uygulanan adli mantık.

Gulag zamanında suçlu olarak sınıflandırılan siyasi mahkûmlar köle-işçi durumundaydı. Günümüzde acımasızca sömürülen milyonlarca işçi suçlu statüsüne indirgenmiş bulunuyor.

Gulag'daki "suçlu = köle işçi" denklemi neoliberalizm tarafından yeniden yazılarak, "işçi = gizli suçlu" oldu. Küresel göçün olanca dramı bu yeni formülde ifadesini buluyor: Çalışanlar gizli suçlulardır. Suçlandıklarında, her ne pahasına olursa olsun hayatta kalmaya çalışmaktan suçlu bulunuyorlar.

ABD'de, kadın erkek on beş milyon Meksikalı kayıtsız, dolayısıyla yasadışı çalışıyor. Meksika'yla Birleşik Devletler'i ayıran sınır boyunca bin iki yüz kilometre uzunluğunda beton bir duvar ve bin sekiz yüz gözetleme kulesinden oluşan "sanal" bir duvar planlanmakta. Kuşkusuz bunları aşacak –hepsi de tehlikeli olan– yollar bulunacak.

İmalata ve fabrikalara dayalı sanayi kapitalizmi ile, serbest piyasa spekülasyonlarına ve müşteri ilişkilerine dayalı finansal kapitalizm arasında mahpusluk alanı değişim geçirdi. Spekülatif finansal alışverişler her gün, 1 milyar 300 milyon dolar tutara ulaşıyor – ticari alışverişlerin toplamından elli kat daha fazlasına. Cezaevi artık gezegenle aynı boyutlarda ve ona tahsis edilen çeşitli bölgeler şantiye, mülteci kampı, alışveriş merkezi, kenar mahalle, getto, işhanı, favela, varoş gibi adlar taşıyor. Önemli olan bu bölgelere hapsedilenlerin yoldaş tutuklular olması.

MAYISIN İLK HAFTASI; Kuzey yarıkürede, tepelerin ve dağların yamaçlarında, caddeler boyunca ve bahçelerin içinde ağaçların yaprakları filizlenmiş. Her birinin yeşilinin farklı olmasının yanı sıra, insanlar her bir yaprağın da diğerlerinden farklı olduğu izlenimi ediniyor; böylece milyarlarca –yok hayır milyarlar değil (bu sözcük dolar yüzünden yozlaştı)– sınırsız çeşitlilikte yeni yaprakla karşılaşıyorlar.

Mahpuslar için, doğanın sürekliliğini simgeleyen küçük, görünür işaretler hep gizli bir yüreklendirici olmuştur; nitekim bugün de öyle.

GÜNÜMÜZDE çoğu cezaevi duvarının (beton, elektronik, devriye nöbeti tutan ya da sorgulayan) amacı tutukluları hapsederek ıslah etmek değil, dışarda tutarak bertaraf etmektir.

Bertaraf edilenlerin çoğu anonim olduğu için, kimlik meselesi güvenlik güçlerinin başlıca takıntısıdır. Ayrıca sayıları bilinmez, iki nedenden dolayı. Birincisi sayılar sürekli dalgalanır; her kıtlık, doğal afet ve askeri müdahale (şimdilerde güvenlik deniyor) kitlenin azalmasına ya da çoğalmasına neden olur. İkincisi, sayılarını bilmek onların yeryüzünde yaşayanların büyük çoğunluğunu oluşturduğu gerçeğiyle yüzleşmek demektir – bunu kabul etmekse mutlak saçmalığa gömülmektir.

SON ZAMANLARDA küçük eşyaların ambalajlarını açmanın ne kadar zorlaştığını fark ettiniz mi? Ücretli çalışanların başına da buna benzer bir şey geldi. Yoksulluk çekmeyen, yasal bir işi olanlar giderek daralan alanlarda yaşıyor ve seçme şansları azalıyor – itaatle itaatsizlik arasında süregiden ikili seçimi saymazsak tabii. Çalışma saatleri, yaşayacakları yer, edindikleri beceriler ve tecrübeler, sağlıkları, çocuklarının geleceği, velhasıl çalışanlar olarak faaliyetlerinin dışındaki her şey, likit kârın öngörülmesi imkânsız muazzam talepleri karşısında tali olmak durumunda. Dahası bu iç yönetmeliğin katılığı *esneklik* olarak adlandırılmakta. Cezaevinde sözcükler tersyüz edilir.

Yüksek vasıflı işlerde çalışma koşullarının yarattığı kaygı verici baskı, bu yakınlarda Japonya'da mahkemeleri "insanüstü çalışmanın sebebiyet verdiği ölüm" vakalarını yeni bir adli tıp kategorisi olarak tanımaya ve adlandırmaya mecbur etti.

Ücretli çalışanlara, başka hiçbir sistemin ihtimal dahilinde olmadığı anlatılıyor. Başka bir seçenek yok. Asansöre buyurun. Asansör de küçük bir hücreden başka bir şey değil.

Cezaevinde bir semtteki belediyenin kapalı yüzme havuzunda, yüzme dersi alan beş yaşındaki bir kızı izliyorum. Lacivert bir mayo giymiş. Yüzebiliyor ama destek almadan tek başına yüzecek kadar güveni yok kendisine. Eğitmen onu havuzun derin ucuna götürüyor. Kız eğitmenin uzattığı bir çubuğun ucunu tutarak suya atlayacak. Sudan korkusunun önüne geçecek bir yöntem bu. Dün de aynısını yapmışlardı.

Bugün çubuğu tutmadan suya atlaması isteniyor. Bir, iki, üç! Kız atlıyor ancak son dakikada çubuğu yakalıyor. İkisi de konuşmuyor ama

hafif bir gülümseme geçiyor yüzlerinden, kızınki arsız, kadınınki tahammüllü.

Kız havuzun dışındaki merdivene tırmanıp kenara geliyor. *Bir daha!* diye fısıldıyor. Elleri iki yanında, hiçbir şey tutmadan atlıyor. Suyun yüzeyine çıktığında çubuğun ucu burnunun dibinde. Kız çubuğa dokunmadan merdivene doğru iki kulaç atıyor.

Lacivert mayolu kızla sandaletli yüzme eğitmeninin mahpus olduklarını mı ima ediyorum? Kız çubuğu tutmadan suya atladığı anda, ikisi de kesinlikle hapishanede değildi. Lakin gelecek yılları düşündüğümde ya da yakın geçmişi gözden geçirdiğimde korkarım ki anlattığım sahneye rağmen, ikisi de tutuklanma ya da yeniden tutuklanma riski taşıyor.



DÜNYAYI KUŞATAN iktidar yapısına ve yetkilerini nasıl kullandığına bakın. Her tiranlık kendi denetim mekanizmalarını bulur ve uygular. Çoğu zaman başlangıçta ne denli kötücül olduklarının farkına varılmaması bu yüzdendir.

Dünyaya egemen olan piyasa güçleri, herhangi bir ulus-devletten daha güçlü olmalarının kaçınılmaz olduğunu savunmakta; bu iddia her geçen dakika doğrulanmaktadır. İznimiz alınmadan telefonumuza gelen aramalarla özel sağlık ya da emeklilik sigortası almaya ikna edilmeye çalışılıyoruz ya da Dünya Ticaret Örgütü'nün son ültimatomuna maruz kalıyoruz.

Sonuç olarak hükümetlerin çoğu yönetmiyor artık. Kendi belirlemiş olduğu bir hedefe doğru ilerlemiyor. Umut edilen bir gelecek vaadi taşıyan "ufuk" sözcüğü –gerek sağda, gerekse solda– siyaset söyleminden silindi. Mevcut olanın nasıl ölçüleceği dışında tartışılan bir şey yok. Kamuoyu araştırmaları yönelişin ve arzuların yerini aldı.

Çoğu hükümet yönetmekten ziyade topluluğu güdüyor. (ABD cezaevi argosunda gardiyanlara takılan çeşitli adlar arasında "çoban" da var.)

On sekizinci yüzyılda uzun süreli hapis cezası, yerinde bir tabirle "sivil ölüm" olarak nitelenmişti. Üç yüzyıl sonra hükümetler –yasalar, baskılar, iktisadi tehdit ve şayialarla– kitlesel sivil ölüm sistemlerini dayatıyorlar.



GEÇMİŞTE HERHANGİ BİR despot rejim altında yaşamak da bir tür mahpusluk değil miydi? Benim tarif ettiğim anlamda değil. Bugün yaşananlar, mekânla olan ilişkilerinden dolayı yeni.

Zygmunt Bauman'ın düşünceleri bu bakımdan aydınlatıcı. Bauman, günümüzde dünyayı yöneten şirketlerin hâkim olduğu piyasa güçlerinin ülke sınırları dışında bulunduğuna, dolayısıyla "bölgesel –yerel– sınırlamalardan azade" olduklarına dikkat çekiyor. Bu güçler sürekli olarak uzakta, anonim, dolayısıyla eylemlerinin yerel ve fiziksel sonuçlarından dolayı hesap vermek zorunda değiller. Alman Federal Bankası Başkanı Hans Tietmeyer'in, "Bugün öncelikle dikkate almamız gereken, yatırımcıların güvenini kazanmak için elverişli koşulları yaratmak," dediğini hatırlatıyor Bauman. Yegâne, yüce öncelik bu.

Buradan hareketle, üreticilerden, tüketicilerden ve esamisi okunmayan yoksullardan oluşan dünya halklarını denetleme görevi itaatkâr ulusal hükümetlere verilmiş bulunuyor.

Gezegen bir cezaevidir ve ister sağ, ister sol eğilimli olsun itaatkâr hükümetlerin görevi gardiyanlıktır.

CEZAEVİ SİSTEMİ siberuzay sayesinde tıkır tıkır işlemekte. Siberuzay piyasaya, dünyanın dört bir yanında ticari alanda gece gündüz kullanılan olağanüstü hızlı, adeta ânında bir değiş tokuş imkânı sağlıyor. Bu hızdan dolayı zorba piyasa, mekândan azade olma yetkisi kazanmakta. Öte yandan bu hız, uygulayıcılar üzerinde marazi bir etki yaratıyor: Onları uyuşturuyor. Başlarına ne gelirse gelsin, "işler her zamanki gibi..."

Bu hızlı akış içinde ıstıraba yer yok; belki lafı edilebilir ama acısı çekilemez. Bunun sonucunda düzeni yönetenler insanlık durumunu bertaraf eder, bünyelerinden çıkarırlar. Yalnızdırlar çünkü kesinlikle kalpsizdirler.

Geçmişte despotlar taşyürekli ve ulaşılmaz olsalar da, acı çekenlerle komşuydular. Artık böyle bir durum yok, düzenin muhtemel zaafı da burada yatıyor.

Yüksek kapılar çarpıyor
Mahpusane avlusundayız,
Yeni bir mevsimde.[4]

4. Tomas Tranströmer, "Prison: Nine Haiku Poems from Hällby Juvenile Prison" (1959), *New Selected Poems* içinde, çev. Robin Fulton, Londra: Bloodaxe, 1987.

Onlar (yani biz) yoldaş tutsaklar. Bu farkındalık hangi ses tonunda duyurulursa duyurulsun bir reddiye içerir. Gelecek, başka hiçbir yerde cezaevinde olduğu kadar şimdiki zamana tamamen zıt bir şey olarak planlanmaz ya da beklenmez. İçerdekiler şimdiki zamanı asla nihai olarak kabul etmez.

Bu arada şu şimdiki zamanı nasıl yaşamalı? Ne gibi sonuçlar çıkarmalı? Nasıl kararlar almalı? Nasıl davranmalı? Köşe taşı belirlendiğine göre benim önerebileceğim birkaç kılavuz ilke var.

Duvarın bu tarafında tecrübeye değer verilir, hiçbir tecrübeye zamanı geçmiş gözüyle bakılmaz. Hayatta kalma mücadelesine saygı duyulur; hayatta kalmanın çoğu zaman yoldaş tutuklularla dayanışmaya bağlı olduğu bilinir. Yetkililer de bunu bilir – hücre hapsi bu yüzdendir, ya fiziksel tecritle ya da söylentilerle insan hayatlarını tarihten, köklerinden, topraklarından, en önemlisi de ortak geleceklerinden koparırlar.

Gardiyanların sözlerine kulak asma. Kötü gardiyanlar olduğu gibi daha az kötü olanları da vardır elbette. Kimi koşullarda aradaki farkı dikkate almakta yarar vardır. Ama dedikleri –daha az kötüler de dahil olmak üzere– palavradan ibarettir. İlahileri, şiarları, dile getirdikleri *güvenlik, demokrasi, kimlik, uygarlık, esneklik, üretkenlik, insan hakları, entegrasyon, terörizm, özgürlük* gibi sözcükleri tüm yoldaş mahpusların kafasını karıştırmak, bölmek, dikkatlerini dağıtmak, uyuşturmak için sürekli tekrarlanır. Duvarların bu yanında, gardiyanların sözleri anlamsızdır, düşünceye hiçbir katkıları yoktur. Hiçbir işe yaramazlar. Kendi kendine sessizce düşünürken bile reddet onları.

Buna karşılık mahpusların düşünürken başvurdukları kendi sözcük dağarcıkları vardır. Çoğu sözcük gizli tutulur, pek çoğu sayısız çeşitlemeleri olan yerel sözcüklerdir. Küçük sözcükler ve cümlecikler, ama kocaman bir dünya içerirler: *takıl bana göstereyim sana, şaşarım bazen, pajarillo, B kanadında olay var, soyulmuş, bu küçük küpeyi al, bizim için canını verdi, peşini bırakma,* vesaire.

Yoldaş mahpuslar arasında kimi zaman şiddet içeren anlaşmazlıklar çıkar. Mahpusların hepsi de yoksunluk içindedir; ancak yoksunluğun dereceleri vardır ve bu farklılıklar kıskançlıklara vesile olur. Duvarın bu yanında hayat ucuzdur. Küresel tiranlığın yüzsüz oluşu, günah keçisi avcılığını, öteki mahpuslar arasında ânında tanınacak düşmanlar bulma arayışını kışkırtır. O zaman boğucu hücreler tımarhaneye dönüşür. Yoksul yoksula saldırır, işgal altındakiler birbirini yağmalar. Yoldaş mahpuslar idealize edilmemelidir.

İdealize etmeden, ortak paydalarının –çektikleri gereksiz ıstırap, da-

yanma güçleri, kurnazlıkları– onları ayıran şeylerden çok daha anlamlı, daha açıklayıcı olduğunu saptayalım. Buradan hareketle yeni dayanışma biçimleri doğuyor. Yeni dayanışmalar farklılıkların ve çeşitliliklerin karşılıklı tanınmasıyla başlıyor. *Hayat böyle işte!* Kitlesel değil karşılıklı bağlantılanmayla sağlanan bu dayanışma, cezaevi koşullarına çok daha uygun.



YETKİLİLER, dünya cezaevinin öteki bölgelerinde olan biten hakkında mahpusları yanlış bilgilendirmek için büyük çaba gösterir. Onlara –sözcüğün saldırgan anlamıyla– fikir aşılamaya çalışmazlar. Fikir aşılama işi, küçük seçkin bir azınlık olan tüccarlar, yöneticiler ve piyasa uzmanları için gereklidir. Kitlesel cezaevi ahalisi için amaçlanan onları harekete geçirmek değil edilgen bir belirsizlik içinde bırakmak, insafsızca onlara hayatta tehlikeden başka bir şey olmadığını, dünyanın emniyetsiz bir yer olduğunu hatırlatmaktır.

Dikkatle seçilmiş bilgiler, yalan haberler, yorumlar, dedikodular, hayal mahsulü hikâyeler aracılığıyla yapılır bu. Operasyon başarılı olduğu ölçüde sanrılı bir paradoks oluşturulup pekiştirilir; böylece mahpusane ahalisi kandırılarak her birinin önceliğinin kişisel güvenlikleri için önlemler almak olduğuna, hapiste olsalar dahi bir şekilde ortak kaderden muaf kalabileceklerine inandırılır. Bu dünya görüşüyle iletilen insanlık imgesi, tarihte ilk kez ortaya çıkmıştır. İnsanlık korkak olarak sunulur; yalnızca galipler cesurdur. Ayrıca armağanlar yoktur, ödüller vardır sadece.

Mahpuslar birbirleriyle iletişim kurmak için her zaman bir yol bulmuşlardır. Zamanımızın küresel cezaevinde siberuzay onu ilk kuranların çıkarlarına karşı kullanılabilir. Bu yolla mahpuslar dünyada her gün olup bitenden haberdar oluyorlar; geçmişte örtbas edilmiş hadiseleri izleyebildikleri için ölülerle omuz omuza durabiliyorlar.

Bunları yaparken küçük armağanları keşfediyorlar yeniden, cesaret örneklerini, yiyecek pek bir şey bulunmayan mutfaktaki tek bir gülü, dinmeyen ıstırapları, anaların çilekeşliğini, kahkahayı, karşılıklı yardımlaşmayı, sessizliği, direnişin giderek yaygınlaşmasını, gönüllü fedakârlığı, daha çok kahkahayı.

Mesajlar kısadır, ancak gecelerinin (bizim gecelerimizin) yalnızlığında uzarlar.

Sonuncu kılavuz ilkemiz taktiksel değil, stratejik.

Dünyanın tiranlarının mekândan azade olmaları, denetleme güçlerine işaret ettiği kadar gelecekteki bir zafiyetin de işaretidir. Onlar siberuzayda çalışıp güvenlikli sitelerde yaşıyorlar. Çevrelerindeki dünya hakkında bilgisizler. Dahası bu tür bilgiyi yüzeysel, sığ buldukları için dikkate almazlar. Sadece kazılıp çıkarılan kaynakları hesaba katarlar. Dünyanın nabzını tutamazlar. Yerüstünde körleşirler, yerelde yollarını kaybederler.

Yoldaş mahpuslar içinse, tam tersi geçerlidir. Hücrelerinin duvarları dünyanın bir ucundan ötekine birbirine temas eder. Sürekli direnişin etkili eylemleri, uzaktaki ve yakındaki yerelde kök salacak. Ücra yerlerdeki direniş, toprağın nabzını dinliyor.

Özgürlük yavaş yavaş dışarda değil, hapishanenin derinliklerinde belirmeye başlıyor.



VIA PAOLO SARPI'DEKİ dairenden aradığında, hemencecik sesini tanımakla kalmadım, aynı zamanda sesinin tınısından ne hissettiğini de tahmin edebildim. Öfkeni hissettim, daha doğrusu öfkeli bir tahammülle birleşmiş –bu tam da senin özelliğin– bir sonraki ümidimizin hızlı adımlarını duydum.

Yazıların Alındığı Orijinal Kaynaklar ve Çevirmenleri

Bu kitaptaki yazılar daha önce aşağıdaki yayınlarda yer aldı. Tom Overton'un "Önsöz"ü Oğuz Tecimen tarafından çevrilmiş olup diğer çevirmen adları kaynakların sonunda verildi.

1. **Krakow**
   "Krakow", *Here is Where We Meet*, Londra: Bloomsbury, 2005; Türkçede: *Buluştuğumuz Yer Burası* içinde, çev. Cevat Çapan, İstanbul: Metis, 2006, s. 81-105.

2. **Kâğıt Kalem Alıp Çizmek**
   "To Take Paper, to Draw", *Harper's*, 1 Eylül 1987; Türkçede: *Adam Sanat* dergisi, Sayı 24, Kasım 1987, çev. Gönül Çapan.

3. **Ressamlığın ve Heykeltıraşlığın Temeli Çizimdir**
   "The Basis of All Painting and Sculpture Is Drawing", *Permanent Red: Essays in Seeing* [1960], Londra: Writers & Readers, 1979; çev. Beril Eyüboğlu.

4. **Frederick Antal – Kişisel Bir Anma**
   "Frederick Antal – A Personal Tribute", *Burlington Magazine*, 96 (1954); çev. Beril Eyüboğlu.

5. **"Danimarkalı İşçi Oyuncularla Gözlem Sanatı Üzerine Konuşma"**
   "An Address to Danish Worker Actors on the Art of Observation", Bertolt Brecht, *Poems on the Theatre*, çev. John Berger ve Anya Bostock, Northwood: Scorpion Press, 1961; Türkçede: Bertolt Brecht, *Tiyatro Şiirleri*, çev. Kerem Çalışkan, İstanbul: Metis, 1987, s. 7-13.

6. **Devrimci Yıkım: Max Raphael'den *Sanatın Talepleri***
   "Revolutionary Undoing [Review of Max Raphael, *The Demands of Art*]", *New Society*, 13 (1969); çev. Beril Eyüboğlu.

7. Walter Benjamin: Antikacı ve Devrimci
"Antiquarian and Revolutionary", *New Society* (1970), *The Look of Things: Selected Essays and Articles*, haz. ve giriş: Nikos Stangos, Harmondsworth: Penguin, 1972; Türkçede: *Metis Çeviri*, Sayı 2, Kış 1988, s. 67-71, çev. Müge Gürsoy Sökmen.

8. Hikâye Anlatıcısı
"The Storyteller", *The White Bird: Writings*, haz. Lloyd Spencer, Londra: Chatto & Windus, 1985; çev. Özlem Dalkıran.

9. Ernst Fischer: Filozof ve Ölüm
"A Philosopher and Death", *New Society*, 22 (1972); çev. Beril Eyüboğlu.

10. Gabriel García Márquez: Ölümün Kâtibi Yazılanı Okur
"The Secretary of Death Reads It Back", *New Society*, 61 (1982); çev. Özlem Dalkıran.

11. Roland Barthes: Maskenin İçi
"Inside the Mask", *New Society*, 41 (1977); çev. Oğuz Tecimen.

12. Joyce'un Dalgasına Kapılmış Enginlere Açılırken
"Forthflowing on a Joycean Tide", *Guardian*, 15 Haziran 1991; çev. Beril Eyüboğlu.

13. Rosa'ya Armağan
"A Gift for Rosa Luxemburg", *New Statesman*, 17 Eylül 2015; Türkçede: *Hoşbeş*, çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis, 2016.

14. İdeal Eleştirmen, Mücadeleci Eleştirmen
"The Ideal Critic and the Fighting Critic", *Permanent Red*; çev. Özlem Dalkıran.

Arazi
"Terrain" (2000), *John Berger: Collected Poems*, Middlesbrough: Smokestack Books, 2014; çev. Oğuz Tecimen.

15. Rönesans'ın Berraklığı
"The Clarity of the Renaissance", *Permanent Red*; çev. Özlem Dalkıran.

16. Delft Manzarası
"A View of Delft", *John Berger: Collected Poems*; çev. Özlem Dalkıran.

17. Romantiklerin İkilemi
"The Dilemma of the Romantics", *Permanent Red*; çev. Özlem Dalkıran.

18. Viktorya Dönemi Vicdanı
"The Victorian Conscience", *Permanent Red*; çev. Oğuz Tecimen.

19. Kübizm Anı

"The Moment of Cubism", *The Moment of Cubism*, Londra: Weidenfeld and Nicolson, 1969; çev. Oğuz Tecimen.

20. *Geçit Töreni*, 1917

Parade, 1917, *The Success and Failure of Picasso*, Harmondsworth: Penguin, 1965; Türkçede: *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* içinde, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis, 2017 (1989), s. 88-105.

21. Paris'i Yargılama

"Judgment on Paris", *New Statesman and Nation* 46: 1169, 1 Ağustos 1953; çev. Beril Eyüboğlu.

22. Sovyet Estetiği

"Soviet Aesthetic", *New Statesman and Nation* 47: 1196, 6 Şubat 1954; çev. Beril Eyüboğlu.

23. Bienal

"The Biennale", *Permanent Red*; çev. Özlem Dalkıran.

24. Günümüzde Sanat ve Mülkiyet

"Art and Property Now", *The Moment of Cubism*; çev. Özlem Dalkıran.

25. Artık Portre Yapılmıyor

"The Changing View of the Man in the Portrait" (bu kitaptaki adı "No More Portraits"), *The Look of Things*; çev. Beril Eyüboğlu.

26. Müzenin Tarihsel İşlevi

"The Historical Function of the Museum", *The Moment of Cubism*; çev. Özlem Dalkıran.

27. Sanat Eseri

"The Work of Art", *The White Bird*; çev. Özlem Dalkıran.

28. 1968/1979 *Daima Kızıl*'a Önsöz (1960)

"Preface (1968/1979)", *Permanent Red*; çev. Beril Eyüboğlu.

29. Tarihsel Sonsöz: *Onların Emeklerine* Üçlemesine

"Historical Afterword", *Pig Earth*, Londra: Writers and Readers Publishing Cooperative, 1979; Türkçede: *Domuz Toprak*, çev. Taciser Belge, İstanbul: İletişim, 1979, s. 223-43.

30. Beyaz Kuş

"The White Bird", *The White Bird*; Türkçede: "Beyaz Kuş: Doğa, Kavga ve Sanatın Vaadi", çev. Elçin Gen, *e-skop/sanat tarihi eleştiri* dergisi, 9 Mayıs 2012.

31. Ruh ile İşleticisi

"The Soul and the Operator", *Keeping a Rendezvous*, Londra: Bloomsbury, 1992; çev. Beril Eyüboğlu.

32. Ağustosun Üçüncü Haftası, 1991

"The Third Week of August 1991", *Keeping a Rendezvous*; çev. Beril Eyüboğlu.

33. Mekânla İlgili On Not

"Ten Dispatches About Place" [Haziran 2005], *Hold Everything Dear*, Londra: Verso, 2008; Türkçede: *Kıymetini Bil Herşeyin* içinde, çev. Beril Eyüboğlu, İstanbul: Metis, 2009, s. 105-12.

34. Taşlar, Filistin, Haziran 2003

"Stones (Palestine, June 2003)"; *Kıymetini Bil Herşeyin* içinde, çev. Beril Eyüboğlu, s. 61-76.

35. Bu Arada

"Meanwhile", Londra: Drawbridge, 2008; çev. Beril Eyüboğlu.



Thomas Gainsborough, "Bay ve Bayan Andrews", 1750

John Berger
Manzaralar: Sanat Üzerine Yazılar



"Bazen bir manzara orada yaşayanların hayatları için bir dekordan ziyade ardında mücadelelerinin, başarılarının ve kazalarının vuku bulduğu bir perde gibidir. Orada yaşayanlarla birlikte perdenin ardında olanlar için köşe taşları artık yalnızca coğrafi değildir, aynı zamanda biyografik ve kişiseldir."

Berger'ın tüm yapıtı yeniden hayal etmeye, farklı biçimlerde görmeye bir davet niteliğinde. Yazı yazmak Berger için her zaman "devrimci" bir eylem olmuştur. Berger'ın düşüncesini şekillendiren bireylerden –demek yoldaşlardan– söz eden yazıları bir araya getiriyor *Portreler*'in kardeşi *Manzaralar*: Antal, Raphael, Brecht, Barthes, Benjamin. Yanı sıra haritalar, patikalar, mekânlar, köyler, kasabalar, kentler, tarihsel zamanlar. Özetle bir "hikâye anlatıcısı"nı oluşturan, var eden şeyler.



Metis Sanatlar ve İnsan
ISBN-13: 978-605-316-166-0



Metis Yayınları
www.metiskitap.com