

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

UMBERTO ECO

GÜNLÜK YAŞAMDAN SANATA



DENEME

Çeviri: KEMAL ATAKAY



Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

3.
BASKI



UMBERTO ECCO | GÜNLÜK YAŞAMDAN SANATA

Ücretsiz P

UMBERTO ECO
GÜNLÜK
YAŞAMDAN
SANATA

Umberto Eco'nun, *Il costume di casa, Dalla periferia dell'impero, Sette anni di desiderio* adlı kitaplarından derlenmiştir.

© RCS Libri S.p.A., Bompiani, Milano

Il costume di casa, 1973

Dalla periferia dell'impero, 1977

Sette anni di desiderio, 1983

© 2012, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.

Bu eserin Türkçe yayın hakları Onk Ajans Ltd. Şti. aracılığıyla alınmıştır.

Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Adam Yayınları, 1991

Can Yayınları'nda 1. basım: 2012

3. basım: Nisan 2014, İstanbul

Bu kitabın 3. baskısı 1 000 adet yapılmıştır.

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design

Kapak resmi: © Shutterstock / Andrea Haase

Kapak baskı: Azra Matbaası

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi D Blok 3. Kat No: 3-2

Topkapı-Zeytinburnu, İstanbul

Sertifika No: 27857

İç baskı ve cilt: Özal Matbaası

Davutpaşa Cad. Emintaş Kâzım Dinçol San. Sit. No: 81/39, Topkapı, İstanbul

Sertifika No: 26699

ISBN 978-97507-1462-7

CAN SANAT YAYINLARI

YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.

Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul

Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33

www.canyayinlari.com

yayinevi@canyayinlari.com

Sertifika No: 10758

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

UMBERTO ECO

GÜNLÜK YAŞAMDAN SANATA

DENEME

İtalyanca aslından çeviren

Kemal Atakay



Umberto Eco'nun Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Gülün Adı, 1986

Foucault Sarkacı, 1992

Önceki Günün Adası, 1995

Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, 1995

Yorum ve Aşırı Yorum, 1996

Ortaçağ'ı Düşlemek, 1996

Somonbalığıyla Yolculuk, 1997

Yanlış Okumalar, 1997

Beş Ahlak Yazısı, 1998

Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik, 1998

Kitaplardan Kurtulabileceğinizi Sanmayın (J.-C. Carrière ile birlikte), 2010

UMBERTO ECO, 1932'de Milano yakınlarındaki Alessandria kasabasında doğdu. 1950'lerde İtalyan Radyo-Televizyonu RAI'nin kültür programlarını yönetti, 1959-1975 arasında Bompiani Yayınevi'nin edebiyat dışı yayınlar editörlüğünü üstlendi; *La Stampa*, *Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *L'Espresso* gibi gazetelere makaleler yazdı. 1970'lerden bu yana Bologna Üniversitesi'nde göstergebilim dersleri veren Eco, *Gülün Adı*, *Önceki Günün Adası* ve *Bodolino* gibi romanlarıyla; *Açık Yapıt*, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, *Beş Ahlak Yazısı*, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, *Ortaçağ'ı Düşlemek*, *Somonbalığıyla Yolculuk*, *Yanlış Okumalar*, *Yorum* ve *Aşırı Yorum* gibi deneme kitaplarıyla günümüzün en saygın yazarları arasındadır.

KEMAL ATAKAY, 1962'de Ankara'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdikten sonra ABD'de Illinois Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde lisansüstü öğrenimi gördü. Çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı. Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Cesare Pavese, Primo Levi, Italo Calvino, Octavio Paz gibi şair ve yazarların yapıtlarını dilimize kazandırdı.

İçindekiler

I. YENİ BİR ORTAÇAĞ'A DOĞRU	
II. AŞIRIGERÇEKLİK İMPARATORLUĞU'NA YOLCULUK	
Yalnızlık Kaleleri	45
Kutsal Şeytan Tasvirleri	57
Büyülü Şatolar	71
Kurtuluş Manastırları	85
Kuklalar Kenti	97
Orwell'cı Ekoloji ve Ete Dönüşen Coca-Cola	111
III. YERALTI TANRILARI	
Orixà'lar Kimden Yana?	127
Ölüm Cezası Üzerine Diyalog	141
De Bibliotheca	151
IV. NESNELERİ OKUMA ÜZERİNE	
Sahtesini Yapma ve Toplumsal Uzlaşım	175
Medyanın Çoğalması	183
Gösteri Olarak Kültür	191
"Kazablanka" ya da Tanrıların Yeniden Doğuşu	199
Böğürsel Düşünce	207
Bir Basyapıt Kaça Mal Olur?	213

V. DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE

Felsefenin Tesellisi 223

Aquino'lu Aziz Tommaso'ya Methiye 229

Kaynakça 245

Dizin 247

I

YENİ BİR ORTAÇAĞ'A
DOĞRU

Son zamanlarda, üstelik birçok kesimde, yaşadığımız çağdan sanki yeni bir Ortaçağ'mış gibi söz edilmeye başlandı. Sorun, bunun bir kehaneti mi, yoksa bir saptamayı mı dile getirdiği. Başka bir deyişle: Şimdiden Yeni Ortaçağ'a girmiş bulunmakta mıyız, yoksa Roberto Vacca'nın düşündürücü kitabı *Medio Evo Prossimo Venturo*'da (Yakın Geleceğin Ortaçağı) belirttiği üzere, "Yakın gelecekte insanlık yeni bir Ortaçağ'a adım atacaktır" mı? Vacca'nın tezi, teknolojik çağa özgü büyük sistemlerin çöküşüyle ilgili; merkezî bir idarenin eşgüdüm içinde yönetemeyeceği, etkin bir yönetim mekanizması aracılığıyla bireysel olarak da denetlenemeyecek kadar geniş alanlara yayılmış, karmaşık yapıdaki bu sistemler er ya da geç çökecek, söz konusu çöküntü aynı zamanda bütün sanayi uygarlığının da gerilemesi sonucunu doğuracaktır. Vacca'nın oldukça ikna edici bir dille, bir tür gerçekleşmesi olası bir "senaryo" biçiminde ortaya koyduğu bu son derece karamsar varsayımı kısaca gözden geçirelim.

1. Bir kıyamet tasarısı

Günün birinde Amerika Birleşik Devletleri'nde karayolu trafiğindeki bir tıkanıklık ile demiryolu trafiğindeki

bir aksaklığın aynı zamana denk gelmesi, büyük bir havalanına vardiyayı devralmaya giden personelin işyerine ulaşmasını engelleyecektir. Bir sonraki vardiya personelinin gelmemesi nedeniyle işe devam etmek durumunda kalan kontrol kulesi memurları yorgunluğun verdiği stresle, iki jet uçağının bir yüksek gerilim hattı üzerine düşecek biçimde çarpışmasına yol açarlar; bu hattaki elektrik yükünün zaten aşırı yüklü olan öteki elektrik hatlarına sıçraması, New York'u birkaç yıl önce de yaşamış olduğu bir *blackout*¹ ile karşı karşıya bırakır. Bu ikincisinin farkı, ilkinde oranla daha etkili, daha uzun süreli bir kesinti olmasıdır. Kar yağdığı, yollar yer yer trafiğe kapandığı için arabalar sonu gelmeyen kuyruklar oluştururlar; insanlar ısınmak için işyerlerinde ateş yakmaya başlarlar, itfaiyecilerin yetişip başa çıkamadığı yangınlar patlak verir. Birbirlerine telefon aracılığıyla ulaşmaya çalışan, dış dünya ile ilişkileri kesilmiş elli milyon insanın aynı anda telefonu kullanmasıyla telefon hatları çöker. İnsanlar karla kaplı yollarda ilerlemeye çalışırlar, yol boyunca ölüp kalanlar olur.

Her tür ihtiyaç malzemesinden yoksun kalarak yollara dökülmüş bulunan insanlar meskenlere, yiyecek maddelerine el koymaya çalışırlar, Amerika'da serbestçe satılan milyonlarca ateşli silah kullanılmaya başlanır, silahlı kuvvetler iktidarı tamamıyla ele geçirir, ama o da her yanı saran çöküşün kurbanı olur. Süpermarketler yağmalanır, evlerde yakacak mum kalmaz, soğuktan, açlıktan, hastanelerdeki yiyecek kıtlığından ölenlerin sayısı giderek artar. Birkaç hafta sonra bin bir güçlkle normal yaşam yeniden tesis edildiğinde, şehirleri ve kırsal kesimi kaplayan milyonlarca ceset salgın hastalıklar yaymaya başlayacak, bu da XIV. yüzyılda Avrupa nüfusunun üçte

1. (İng.) Şehir elektriğinin tamamıyla kesilmesi, bütün şehrin karanlıkta kalması. (Ç.N.)

ikisini yok eden kara vebaya eş büyük bir yıkıma yol açacaktır. Salgın hastalıklardan kurtulma çabası toplumsal bir psikoza dönüşecek, ilkinden çok daha acımasız bir McCarthy'cilik hüküm sürecektir. Bunalıma sürüklenen siyasal yaşam, merkezî iktidardan bağımsız ve özerk, kendi paralı askerleri ile özerk yargı organları bulunan bir dizi alt-yönetim birimine bölünecektir. Bunalım yaygınlık kazanırken, bu bunalımı daha kolay aşmayı başaranlar, zaten yetersiz yaşam koşullarında yaşamaya, ek-mek parası uğruna mücadele vermeye alışmış olan az gelişmiş yörelerin insanları olacaktır. Geniş göç hareketleri belirecek, bu göçler ırklar arası birleşme ve kaynaşmaların gerçekleşmesine, yeni ideolojilerin ülkeye girmesine ve yaygınlık kazanmasına yol açacaktır. Yasalar etkisini yitirdiği, kadastrolar ortadan kalktığı için, mülkiyet yalnızca "Kim nereye yerleşmişse, orası onundur" ilkesine dayanacaktır; öte yandan, hızlı çöküş şehirleri oturulabilir evlerden değil, eline geçirenin yerleştiği bir dizi harabeden oluşan yerler durumuna indirgerken, küçük yerel otoriteler, çitler ve küçük kaleler kurmak yoluyla belli bir iktidarı ellerinde tutabileceklerdir. Bu noktada bütünüyle feodal yapının içine girilmiş bulunulacaktır, yerel iktidarlar arasındaki ittifaklar yasaya değil, karşılıklı tavizlere dayanacak, bireysel ilişkiler saldırganlığı ya da dostluğun, çıkar ortaklığının getirdiği ittifakları temel alarak kurulacak, gezginlere gösterilen konukseverlikle ilgili belli başlı görenekler yeniden canlanacaktır.

Bu durum karşısında, diyor Vacca, yapılacak tek şey, tam bir çöküşün yaşandığı bir ortamda, bugünden başlayarak, yeni bir Rönesans'ın gerçekleşmesi için gerekli bilimsel ve teknik bilgileri koruma ve gelecek kuşaklara aktarma çalışmalarına yönelecek, Ortaçağ'dakine benzer bir manastır örgütlenmesini planlamaktır. Bu bilgilerin nasıl derlenip toparlanacağı, aktarma süreci içinde yiti-

me, değişime uğramalarının ya da bazı gruplarca özel amaçlar doğrultusunda kullanılmalarının nasıl önleneceği ve benzeri sorunlar *Medio Evo Prossimo Venturo*'nun oldukça tartışma götürür son bölümlerini oluşturur. Ancak üzerinde durulması gereken nokta, başta da belirtildiği gibi, bu değildir. Önemli olan, Vacca'nın sunduğu bu tablonun gerçekleşmesi olası bir senaryo mu, yoksa şimdiden var olan bir durumun vurgulanarak ortaya konduğu bir betimleme mi olduğunu saptamak; daha sonra da, Rönesans'ın büyüüne kapılarak yazılmış bazı kültür kitaplarının Ortaçağ kavramına getirdiği olumsuz havadan kurtulmaktır. Öyleyse, önce Ortaçağ'dan ne anlaşılmaması gerektiğini belirlemeye çalışalım.

2. Alternatif Ortaçağ tasarısı

İlk olarak, Ortaçağ sözcüğünün birbirinden tamamıyla farklı iki tarihsel dönemi nitelediğini görüyoruz: İlki, Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılışından 1000 yılına kadar sürer ve geniş halk topluluklarının zorbaca belli yerlere yerleştiği, birbiriyle çatışan kültürlerin bir araya geldiği bir bunalım, bir çöküş dönemidir. Öteki ise, 1000 yılından başlayarak bize okulda Hümanizm adı altında öğrettikleri dönemin başlangıcına dek sürer. Birçok yabancı tarihçinin bu ikincisini tam anlamıyla bir gelişme, serpilme dönemi biçiminde değerlendirmeleri hiç de boşuna değil; hatta aynı tarihçiler, biri Karolenj döneminde, öteki XI. yüzyıl ile XII. yüzyıl arasında yaşanan, üçüncüsü ise bizim de “gerçek” Rönesans olarak görmeye alıştığımız dönem olmak üzere üç ayrı Rönesans'tan söz ederler.

Ortaçağ'ın bir tür soyut bir model içinde bir senteze ulaştırılabileceğini kabul etsek bile, yaşadığımız çağ bu iki Ortaçağ'dan hangisine denk görülecektir? İki çağ arasında bire bir bir koşutluk kurmaya kalkışmak safça bir tutum

olur, çünkü süreçlerin son derece hızlı yaşandığı bir çağda yaşıyoruz, bugün beş yılda gerçekleşen bir gelişme o zamanlar beş yüzyılda gerçekleşen bir gelişmeye karşılık gelebilir. Ayrıca dünyanın merkezi yerkürenin bütününe kapsayacak biçimde genişlemiş durumda; günümüzde farklı uygarlıklar, farklı kültürler ve farklı gelişim aşamasındaki topluluklar bir arada yaşıyorlar ve biz genel değerlendirmelerimizde Bengal'i "Ortaçağ koşulları"nın yaşandığı bir yer, New York'u son derece gelişmiş bir Babil ya da Pekin'i yeni bir Rönesans uygarlığının modeli olarak görme eğilimindeyiz. Öyleyse, eğer bir koşutluk kurulması gerekiyorsa, bu koşutluğun dünya uygarlığının belli anları ve durumları ile V. yüzyıldan XIII. yüzyıla uzanan bir tarihsel sürecin belirli anları ve durumları arasında kurulması gerekir. Elbette, belirli bir tarihsel ânı yaklaşık bin yıl süren bir dönemle karşılaştırmak fazlaca akademik bir yaklaşım olarak görülebilir, iş bu kadarla kalsa öyle görülebilirdi de. Ancak burada bir "Ortaçağ varsayımı" geliştirmeyi deniyoruz (sanki bir Ortaçağ kurma işini üstlenmişiz de, makul, geçerli bir Ortaçağ üretmek için gerekli malzemenin ne olduğunu düşünüyormuşuz gibi bir şey).

Bu varsayım ya da bu model laboratuvarında üretilmiş bütün ürünlerin içerdiği ortak özellikleri içerecektir: Bir seçimin ürünü olacak ve bu seçim bir amaca dayanacaktır. Bizim örneğimizde amaç, zamanımıza özgü eğilimlere ve durumlara ölçüt oluşturabilecek bir tarihsel imge ortaya çıkarmaktır. Bu bir laboratuvar oyunu olacaktır, ancak hiç kimse oyunların yararsız olduğunu söyleyemez. Çocuk oyun oynayarak dünyayı tanır, çünkü oyun sırasında taklidini yaptığı şeyi ileride gerçekten yapmak durumunda kalacaktır.

İyi bir Ortaçağ yapmak için ne gerekir? Her şeyden önce, çözülmeye yüz tutmuş büyük bir barış ortamı, dünyayı dil, gelenekler, ideolojiler, dinler, sanat ve teknolojiyle

loji alanlarında bir çatı altında toplayan ve belli bir noktadan sonra idare edilemeyecek kadar karmaşık yapısı nedeniyle çöken uluslararası bir güç. Bu güç çöker, çünkü "barbarlar" sınırlara dayanmışlardır. Söz konusu toplulukların ille de kültürsüz oldukları söylenemez, ancak yeni gelenekler ve yeni bakış açıları getirmektedirler. Bu barbarlar, kendilerinden esirgenen zenginliği ele geçirmek istediklerinden, ya zor kullanarak içeri girecekler, ya da yeni inançlar ve yeni dünya görüşleri yayarak hüküm süren *Pax*'ın sosyal ve kültürel dokusuna sızacaklardır. Çöküşünün başlangıcında Roma İmparatorluğu'nu tehdit eden, Hristiyan etik değildir; böyle bir tehdit, imparatorluğun hiçbir ayırım gözetmeksizin Helenistik kültürü, Doğu'nun Mitra ya da Astarte kültlerini kabul etmesi ve büyüye, yeni cinsel anlayışlara, çeşitli kurtuluş, umut tasarımlarına kapılarını açmasıyla kendiliğinden oluşmuştur. Roma İmparatorluğu yeni ırksal unsurları kabul etmiş, koşulların zorlamasıyla çok katı sınıf ayrımlarını ortadan kaldırmış, yurttaş olanlarla olmayanlar arasındaki, soylularla avam arasındaki farkı azaltmıştır. Zenginliğin paylaşımı konusunda belli sınıflara tanınan ayrıcalığı korumuşsa da, toplumsal roller arasındaki farkları yumuşatmıştır, başka türlü davranması da zaten mümkün değildir. Roma İmparatorluğu Roma kültürünü hızla egemen kültür konumuna getirmiş, iki yüz yıl önce aşağı ırklar olarak değerlendirilecek ırklardan kişilere yöneticilik görevi vermiş, birçok dinsel dogmayı ortadan kaldırmıştır. Aynı dönemde, yönetici sınıf klasik tanrılara, askerler Mitra'ya, köleler İsa'ya tapabilmektedirler. İmparatorluk sezgisel olarak, sistem açısından uzun vadede tehlikeli olabileceğini gördüğü inançları kovuşturmaktadır, ancak genel olarak sisteme egemen olan hoşgörü her şeyin kabul edilmesine olanak tanımaktadır.

Gerçi Büyük Barış'ın (askerî, sivil, toplumsal ve kül-

türel *Pax Romana*'nın) çöküşü bir ekonomik kriz ve iktidar boşluğu döneminin başlamasına yol açmıştır, ama "karanlık Ortaçağ"ın bu kadar "karanlık" görülmesinin tek nedeni, ruhban sınıfına karşı gösterilen haklı tepkidir. Aslında, bin yılından önceki erken Ortaçağ da (belki bin yılından sonraki dönemden daha çok), inanılmaz canlılıkta entelektüel etkinliklerin yaşandığı; barbar uygarlıklar, Roma kültürünün mirasçıları ve Hristiyan-Doğulu kültürlerin biçim verdiği gruplar arasında hararetli diyalogların sürdüğü; yolculukların ve buluşmaların gerçekleştiği; insanlara yeni düşünceler yayan, onları değişik eserleri okumaya teşvik eden, akıl almaz şeyler icat eden İrlandalı keşişlerin Avrupa'yı bir uçtan bir uca kat ettiği bir dönem olmuştur... Kısacası, modern Batı insanı bu süreç içinde gelişmiştir, bu açıdan bir Ortaçağ modeli günümüzde neler olduğunu anlamamıza katkıda bulunabilir: Büyük Barış döneminin çöküntüye uğramasıyla bir bunalım ve güvensizlik ortamı oluşur, farklı uygarlıklar birbirleriyle çatışırlar ve yavaş yavaş yeni bir insan imgesi ortaya çıkar. Bu imge ancak daha sonra belirginlik kazanacaktır, ancak temel öğeler çoktan hazırdır ve dramatik bir kazan-da için için kaynamaktadır. Pythagoras'ı insanlara tanıtan ve Aristoteles'i yeniden gündeme getiren Boethius, geçmişin kültür mirasını körü körüne yinelememekte, kültür yapmanın yeni bir biçimini keşfetmektedir ve son Romalı rolünü oynarken, aslında barbarlar sarayındaki ilk inceleme merkezini kurmaktadır.

3. Pax Americana krizi

Bugün *Pax Americana* krizini yaşamakta olduğumuz, günümüz tarihyazıcılığının da sıkça yinelediği bir gerçektir. "Yeni barbarlar"ı katı bir çerçeveye yerleştirmek –"barbar" sözcüğünün bizde uyandırdığı olumsuz

ve yanıltıcı çağrışımları da düşünürsek- çocukça bir tutum olur: Yeni barbarların Çinliler mi, Üçüncü Dünya ülkelerinin halkları mı, protestocu gençlik mi, yoksa sözelimi Güney İtalya'dan Torino'ya göç eden ve Piemonte bölgesine öncekinden çok farklı bir çehre kazandıran göçmenler gibi çalışmak amacıyla kırsal kesimden büyük kentlere göçen insanlar mı olduğunu söylemek oldukça güç, tıpkı yoğun olarak varoşlarda yaşayan bu işçilerin sınır kapılarını zorlayan barbarlar gibi sınırları mı zorladıkları, yoksa şimdiden toplumsal dokunun içinde mi yer aldıkları konusunda bir şey söylemenin güç olduğu gibi. Öte yandan, Roma İmparatorluğu'nun çöküş dönemindeki barbarlar kimlerdi? Hunlarla Gotlar mı, yoksa ticaret ve din yoluyla imparatorluğun merkezini avuçlarının içine alan Asyalı ve Avrupalı topluluklar mı? Kesin olan tek şey, klasik Romalı insan tipinin giderek yok olduğuydu, tıpkı bugün *Robinson Crusoe*'da ilk şirini, Max Weber'de ise Vergilius'unu bulan Anglosakson kökenli girişimcinin, Liberal İnsan'ın yok olduğu gibi.

Kentin varoşlarındaki müstakil evinde oturan dik, kısa saçlı şirket çalışanı Eski Romalıların mirasçısı kimliğinde, ancak çocuğu örülü saçlarıyla Meksika pançosu giyiyor, Asya kökenli sitarı alıyor, Budist metinleri ya da Leninist elkitaplarını okuyor ve çoğunlukla (tıpkı Roma İmparatorluğu'nun çöküş döneminde olduğu gibi) Hesse'yi, yıldız falını, simyayı, Mao düşüncesini, marihuanayı ve şehir gerillası tekniklerini birbiriyle bağdaştırabiliyor. Bu konuda bir fikir edinmek için Jerry Rubin'in *Do it!* ini okumak ya da iki yıl önce New York'ta Marx, Küba ekonomisi ve astroloji üzerine kurslar düzenleyen "Alternate University"nin programlarını düşünmek yeterli olacaktır. Öte yandan, Romalı geleneğin temsilcisi olarak tanımladığımız kişi de, canı sıkıldığında, eş değiştirme oyununa katılarak püriten aile modelini temelinden sarsıyor.

Büyük bir korporasyon (çökmekte olan büyük bir sistem) içinde yerini alan bu dik, kısa saçlı Romalı, aslında şimdiden merkezî iktidarın mutlak çözülüşü sürecini, bir kurmacaya ve giderek daha soyut nitelikli bir ilkeler sistemine dönüşen merkezî iktidar (ya da iktidarlar) krizini yaşamaktadır. Sosyolog ve siyaset bilimcilerin bu konuyla ilgili eserlerinde, örneğin İtalyan sosyolog Furio Colombo'nun etkileyici incelemesi *Potere, gruppi e conflitto nella società neo-feudale*'de (Yeni Feodal Toplumda İktidar, Gruplar ve Çatışma), çağımızda tipik bir yeni Ortaçağ durumunun yaşandığı ortaya konmaktadır. Sosyoloji ile uğraşmamıza gerek kalmaksızın, hükümet kararlarının, büyük ekonomik kuruluşların kararlarından çok daha şekilci olduğunu hepimiz biliyoruz; bu kuruluşların, üstelik kamu imkânlarından yararlanarak, kendi özel telefon ağlarını ve bir çöküşü yaşayan merkezî eğitim politikasına alternatif olarak çok daha etkili sonuçlar veren kendi özel üniversitelerini kurmaya başlamaları da bir rastlantı değil. Pentagon ya da FBI'ın politikasının Beyaz Saray politikasından ne kadar bağımsız işleyebildiğini ise her gün gazetelerden okuyoruz.

“Teknolojik iktidarın ani saldırısı, kurumların eski önemini yitirmesine ve toplumsal yapının merkezinin ortadan kalkmasına yol açmıştır,” diyor Colombo, ve iktidar “açıkça toplumsal dokunun merkezî alanının, orta noktasının dışında örgütlenmekte ve her geçen gün genel ödev ve sorumluluklardan bağımsız bir alana doğru kayarak, çok açık bir biçimde ve birdenbire kurumların görece önemsizliğini ortaya koymaktadır.”

Sorunlar, hiyerarşik düzen ya da devletin yasal olarak belirlediği kurumlar aracılığıyla değil, prestij ve etkili baskı grupları aracılığıyla çözülmektedir. Colombo, 1970 yılının Ekim ayında New York hapishanesinde çıkan isyanı örnek gösteriyor: Bu olayda kurumsal otorite-

nin, Belediye Başkanı Lintas'ın tek yapabildiği, mahkûmları sağduyuya davet etmek olmuş, ancak uzlaşma önce mahkûmlarla gardiyanlar, daha sonra televizyonun etkin aracılığıyla gazetecilerle hapishane arasında sağlanmıştı.

4. Yaşam alanlarının Vietnamlştırılması

Özel toplanma ve savunma alanlarından, özel ve paralı güvenlik güçlerinden yararlanarak karşılıklı dengeler kurmayı ve karşılıklı ödünler elde etmeyi başaran bu özel çıkarlar oyunu, Colombo'nun "yaşam alanlarının aşamalı olarak Vietnamlştırılması" şeklinde adlandırdığı olguyla, yani yeni Ortaçağ çetelerinin saldırılarına karşı iş ve yaşam alanlarının berkitilmesi, korumaya alınması olgusuyla karşı karşıya bulunduğumuzu gösteriyor (yeni Ortaçağ çeteleri olarak tanımladığımız "Minutemen" ve "Kara Panterler" nedir ya da kimdir?). TWA'ya ait bir uçakla New York'a inmeyi deneyin: Tamamıyla özel bir dünyaya, Pan Am'm terminaliyle hiçbir ilgisi olmayan, özerk idareli bir katedrale gireceksiniz. TWA'nın yoğun baskısı altındaki merkezî iktidar, bu havayolu şirketine diğerlerine oranla daha hızlı işleyen bir vize-gümrük kolaylığı getirmiştir. TWA ile uçarsanız, Amerika'ya beş dakikada girersiniz, diğer şirketlerle bir saat beklemek zorunda kalırsınız. Her şey hangi havayolu derebeyine bağlılık yemini ettiğinize bağlıdır, "Tanrı'nın elçileri" de –ki ideolojik olarak mahkûm etme ve aklama yetkisiyle donanmışlardır– kimileri için aşılması olanaksız dogmatik yasakları başkaları için kolaylıkla kaldıracaklardır.

Milano ya da Torino'da bir bankanın merkez şubesi-nin dış görünümünün ne kadar değiştiğini ya da –bir ölçü oluşturma açısından söylüyoruz– Roma'da RAI'nin ana binasının girişinde, baştan aşağı berkitilmiş bir şatoya adım atmadan önce, dahili güvenlik güçlerinin gerçekle-

tirdiği ne çok denetimden geçmek gerektiğini anlamak için Amerika'ya gitmek gerekmez. Büyük fabrikaların girişindeki berkitmeler ve sıkı güvenlik önlemleri de her gün karşılaştığımız olaylar arasında yer almaktadır. Bu noktada polis, bir iş yapsa da yapmasa da, merkezî iktidarın simgesel varlığını perçinler ve zaman zaman etkin bir sivil savunma gücüne dönüşebilir, ancak çoğunlukla yukarıda sözünü ettiğimiz kurumların paralı güvenlik güçleri kendi başına yeterli olmaktadır. Sapkın bir berkitme sorun olmaya başladığı anda da (örneğin Milano Üniversitesi'nin fiili ayrıcalıklarla donatılmış alanını düşünün), merkezî iktidar Devlet İmgesi'yle ilgili otoriteyi yeniden tesis etmek üzere devreye girmektedir; ne var ki, bir kaleye dönüşen Milano Mimarlık Fakültesi örneğinde, merkezî iktidar ancak değişik kesimlerden derebeyleri, sanayi devleri, gazeteler ve Hristiyan Demokrat yurttaşların "Düşman kale yıkılmalıdır" yönündeki kararı üzerine devreye girmiştir. Ancak o zaman merkezî iktidar, bu durumun yıllardan beri yasadışı olduğunu fark etmiş ya da öyle olduğuna inanmış gibi görünmüş ve fakülte kurulumu suçlamıştır. Daha büyük derebeylerinin baskısı dayanılmaz bir düzeye erişinceye dek, bu sapkın şövalyelerin ya da benzetme yerindeyse bu baştan çıkmış keşişlerin feodal toprağı kendi yasaları, kendi oruç dönemleri ya da kendi ahlaksızlıklarıyla baş başa bırakılmıştır.¹

1. Öğrenciler, sınıflar aşırı kalabalık ve öğretim aşırı derecede otoriter olduğu için protesto eylemlerine girişirler. Profesörler dersliklerdeki çalışmayı öğrencilerle düzenlemeye hazırdırlar, ancak olaya kolluk güçleri müdahale eder. Bir çatışmada beş öğrenci öldürülür (1200 yılı). Profesörlere ve öğrencilere özerklik veren bir reform yürürlüğe konur; üniversite rektörü altı profesörün önerdiği adayın ders verme yetkisini reddedemeyecektir (1215 yılı). Notre Dame rektörü, Aristoteles'in kitaplarını yasaklar. Öğrenciler, fiyatlarının aşırı yüksek olduğunu öne sürerek bir hanı işgal edip yıkarlar. Kolluk güçleri örgütünün başı, bir okçu birliğiyle olaya müdahale eder ve yoldan geçen kişilerin yaralanmasına neden olur. Çevredeki sokaklardan öğrenci grupları çıkagelir ve kaldırım taşlarını söküp, bu taşları fırlatarak güvenlik güçlerine saldırırlar.

İtalyan coğrafyacı Giuseppe Sacco bir yıl önce şehirlerin Ortaçağ şehirlerine dönüşmesi ile ilgili bir tema geliştirmişti. Toplumla bütünleşmeyi reddeden bir dizi azınlık, klanlar halinde örgütlenmekte ve her klan şehrin bir semtini tahkim ederek, çoğunlukla başkalarına kapalı bir merkeze dönüştürmektedir: Bu da, Ortaçağ *contrada*'larının¹ yeniden kurulması demektir (Sacco, Siena'da ders vermektedir). Klan ruhu bir yandan da varlıklı sınıfları bünyesine çekmekte ve bu insanlar doğa mitosunun ardına düşerek şehir dışındaki alanlara, bir başka deyişle içinde özel süpermarketlerin bulunduğu yeşil alanlara çekilmekte, burada başka türden mikrotopluluklar oluşturmaktadırlar.

Sacco da, toplumsal uzlaşmanın bozulması nedeniyle kalıcı gerginliklere sahne olan yaşam alanlarının Vietnamlaştırılması temasını ele almaktadır: Devlet buna çare olarak, tehlikeli kitle yoğunlaşmalarını önlemek ama-

Kolluk güçlerinin başı okçulara saldırı emri verir, üç öğrenci bu saldırı sırasında öldürülür. Üniversitede genel greve gidilir, binada barikatlar kurulur, bir delegasyon hükümete çıkar. Öğrenciler ve profesörler çevre üniversitelere göç ederler. Uzun müzakerelerden sonra, kral öğrencilerin ucuza kalabilecekleri konaklama yerleri ile ilgili düzenlemeler getiren bir yasa çıkarır ve üniversite yurtlarıyla yemekhaneleri kurar (Mart 1229). Dilenci tarikatlar on iki kürsüden üçünü ele geçirirler. Laik öğretim üyeleri bunları bir tarikat mafyası oluşturmakla suçlayarak isyan ederler (1252). Bir yıl sonra öğrencilerle kolluk güçleri arasında şiddetli bir çatışma patlak verir, laik öğretim üyeleri öğrencileri desteklemek amacıyla derslere girmezler, tarikata bağlı öğretim üyeleri derslerini sürdürürler (1253). Üniversite, tarikatlara bağlı öğretim üyelerine hak veren papa ile anlaşmazlığa düşer, ancak sonunda Papa IV. Alexander kararın üniversite kurulunun üçte iki çoğunluğuyla alınması koşuluyla grev hakkını tanımak zorunda kalır. Bazı öğretim üyeleri kralın aldığı kararı kabul etmezler ve görevlerinden alınır: Saint-Amour'lu Guillaume, Eudes de Douai, Chrétien de Beauvais ve Nicolas de Bar-sur-Aube mahkemede yargılanırlar. Görevlerinden alınan profesörler "Son Zamanlarda Beliren Tehlike" başlıklı bir bildiri yayımlarlar, ancak bildiri 1256 tarihli bir fermanla "menfur, cürümkâr ve hayâdan yoksun" bulunarak mahkûm edilir (Krş. Gilette G. Ziegler, *Le défi de la Sorbonne*, Paris, Julliard, 1969).

1. (İt.) Semt, mahalle, insanların yaşadığı sokak. Siena'da *contrada*'lar, geleneksel olarak, biçim ve statü açısından özerk örgütlenmişlerdir. (Ç.N.)

cıyla, büyük üniversitelerin merkezî gücünü ortadan kaldırma (bir tür bir öğrenci ayıklamasına gitme) eğilimindedir. Şehirler, bir merkeze bağlı olmayan, karşıt azınlık grupları arasındaki çatışmaların hükmettiği bu sürekli iç savaş durumu karşısında, bazı Latin Amerika şehirlerinde çoktandır görmekte olduğumuz konuma doğru her geçen gün biraz daha yaklaşıyorlardır: Sokak çatışmalarının sıradan birer olay haline geldiği bu şehirlerde, “toplumsal bölünmeyi açıkça simgeleyen olgulardan biri de, apartman kapıcılarının genellikle makineli tüfek taşıma-
larıdır. Söz konusu şehirlerde bazı kamu binaları da –söz-
gelimi başkanlık konutları– birer kaleyi andırır, bu bina-
lar bazuka saldırılarına karşı korunmak amacıyla bir tür
barikatla çevrilmişlerdir.”

Elbette, Ortaçağ ile kurduğumuz koşutluk birbirine yüz seksen derece zıt imgelerden çekinmememizi sağlayacak kadar esnek olmalıdır; çünkü öteki Ortaçağ hızlı nüfus düşüşünü, şehirlerin terk edilmesini, köylerde yaşanan kıtlığı, iletişim güçlüklerini, Roma yolları ve posta istasyonlarının çöküşünü, merkezî denetim bunalımını birbiriyle yakından bağlantılı olaylar olarak görürken, bugün görüldüğü kadarıyla (merkezî iktidarın çözülüşü karşısında) tam tersi bir süreç yaşanmaktadır: İnsanların aşırı ölçüde artan iletişim ve ulaşım olanaklarından yararlanarak birbirleriyle bağlantı kurdukları aşırı kalabalık bir nüfus, şehirleri tahrip ve terk etme yoluyla değil, had safhadaki etkinlikleri yoluyla yaşanmaz hale getiriyor. Bir zamanların yıkıma uğramış dev yapılarını kemiren sarmaşığın yerini bugün yeni kurduğumuz binaları boğan, çirkinleştiren hava kirliliği ve çöp yığınları alıyor; şehirleri, buralara göç edenler dolduruyor, şehirlerin yerli halkı ise şehri yalnızca çalışmak amacıyla kullanıp, şehir dışı bölgelere kaçıyor (Bel Air katliamından sonra bu bölgeler giderek daha sıkı bir biçimde korunuyor). Man-

hattan giderek yalnızca zencilerin, Torino ise Güneyli İtalyanların yaşadığı şehirlere dönüşüyor, şehri çevreleyen tepeler ve düzlük alanlarda da soylu şatoları boy gösteriyor, bu şatoların sakinleri yeni komşuluk göreneklerinin, karşılıklı güvensizliğin belirlediği bir ilişkiyi yaşıyor ve ancak önemli törenlerde bir araya geliyorlar.

5. Ekolojik bozulma

Öte yandan, bugün savaşçı barbarların işgal etmediği ya da yangınların yakıp yıkmadığı büyük kentler, su ve elektrik yetersizliği, trafik tıkanıklığı gibi sorunları yaşıyorlar. Vacca, teknolojik kitle toplumuna zarar verme çabası içindeki yeraltı gruplarının bütün elektrik hatlarını felce uğratmak üzere insanlara ellerindeki her tür elektrikli ev eşyasını aynı anda kullanmalarını ve buzdolabını açık bırakarak evi serin tutmalarını önerdiklerini anımsatıyor. Bir bilimadamı olarak Vacca, buzdolabını açık bırakmakla ısıнын düşmediğini, tam tersine arttığını belirtiyor; ancak, pagan filozofların ilk Hristiyanların cinsel ya da ekonomik kuramlarına karşı çok daha ciddi itirazları vardı, kaldı ki sorun bu kuramların geçerli olup olmadığını ortaya çıkarmak değil, daha çok, belli bir sınırı aşan siyasal çekimserlikle ve işbirliğinin reddiyle nasıl mücadele edilebileceğini ortaya koymaktı. Bizde bir süre önce bazı profesörler kurul toplantılarında bulunmayanların adlarını kayda geçirmeyi reddettikleri için suçlandılar, çünkü bu hareket klasik tanrıların tapınaklarına adak sunmamakla eşdeğer görüldü. İktidar, törenlerin önemini yitirmesinden ve kurumlara gösterilen biçimsel saygının yok olmasından korkar ve bunu bir geleneksel düzeni sabote etme, topluma yeni töreler sokma girişimi olarak görür.

Erken Ortaçağ'ın tipik özelliklerinden biri de, teknolojik alandaki gerileme ve köylerdeki yoksullaşmadır.

Demir madeni yetersizdir ve elindeki tek orağı kuyuya düşüren köylü, orağı kuyudan çıkarması için bir azizin mucizevi yardımını beklemek zorundadır (kimi Ortaçağ efsanelerinde bu tür mucizevi olaylardan söz edilir), aksi takdirde yaşamdan ümidini kesmesi gerekir. Hızla azalan nüfus ancak bin yılından sonra, yeni ekim teknikleri sayesinde, özellikle de fasulye, mercimek ve bakla ekimi sayesinde artmaya başlar. Yüksek besin değeri taşıyan bu gıdalar olmasa Avrupa halkı bünye zayıflığından ölürdü (fasulye ile Rönesans kültürü arasındaki ilişki belirleyici niteliktedir). Ortaçağ'dakinin tam tersi bir süreci yaşayan çağımız gene de bir noktada Ortaçağ ile birleşmektedir: Teknolojik alandaki büyük ilerleme tikanıklıklara, işlevsel aksamalara neden olmakta ve gıda endüstrisinin geniş alanlara yayılması zehirli ve kanserojen gıda üretiminin artmasına yol açmaktadır.

Öte yandan, en üst düzeydeki tüketim toplumları, kusursuz nesneler değil, tam tersine kolayca bozulan aletler üretmektedir (iyi bir bıçak isterseniz, Afrika'dan satın alın, Amerika'da satın aldığınız bıçak bir kez kullanıldıktan sonra kırılır) ve teknolojik uygarlık kullanılmış, işe yaramaz nesnelerin ortalığı sardığı bir toplum olma yolunda ilerlemektedir; bunun yanı sıra, kırsal kesimde ormanların yok edildiğine, birçok ürünün ekimine son verildiğine, su, hava ve yeşil alanların kirletildiğine, belli hayvan türlerinin neslinin tükendiğine vb. tanık olmaktadır. O nedenle fasulye değilse de, en azından kimyasal etkilerden arındırılmış, doğal ekimlerin yapılması acil bir sorun olarak karşımızda durmaktadır.

6. Yeni göçebelik

Günümüzde Ay'a gidilmesi, maçların uydular aracılığıyla aynı anda bütün dünyada yayınlanması ve laboratu-

varlarda yeni bileşmelerin üretilmesi vb. gelişmelere gelince, bunlar Ortaçağ'ın daha az bilinen öteki yüzü ile, bin yılından sonraki gelişmelerle örtüşmekte, Geç Ortaçağ dünyadaki ilk ve çok önemli bir sanayi devriminin gerçekleştirildiği dönem olarak tanımlanmaktadır: Üç yüzyıllık bir süre içinde, üzengi, koşum atının idaresini kolaylaştıran hamut, gemilerin rüzgâra karşı seyretmesini mümkün kılan döndürülebilir arka dümen ve yel değirmeni icat edilmiştir. Öyle görünmeyebilir, ancak insanın Santiago de Compostela ya da Kudüs'ü görme şansı, komşu şehirleri görme şansından daha yüksektir. Ortaçağ Avrupası'nı kıtanın bir ucundan öteki ucuna uzanan hac yolları sarmaktadır (nasıl günümüzün turistik rehberlerinde motellerin ve Hilton otellerinin listesi veriliyorsa, Ortaçağ'ın son derece özenli hazırlanmış dinî rehberlerinde de bu yolların ve hacıların konaklayabileceği manastırların listesi verilirdi), tıpkı bugün göklerimizi New York'a gitmeyi birkaç yüz kilometre ötedeki komşu şehre gitmekten daha kolay hale getiren havayollarının sardığı gibi.

Yarı göçebe Ortaçağ toplumundaki yolculukların güvensizliklerle, tehlikelerle dolu olduğunu belirterek, az önce söylediklerime itiraz edenler çıkacaktır; yola çıkmak vasiyetnameyi hazırlamak demekti (Claudel'in *Meryem'e Müjde*'sindeki yaşlı Anne Vercours'un yola çıkışını düşünün) ve yolculuk etmek haydutlarla, başıboş insan güruhlarıyla, vahşi hayvanlarla karşılaşmak anlamını taşıyordu. Ne var ki, bir konfor ve güvenlik şaheseri olarak sunulan modern yolculuk kavramı da, bir süredir epeyce sarsılmış durumda; uçak kaçırma olaylarını önlemek amacıyla yapılan bir sürü elektronik kontrolden ve sorgulamadan geçerek bir jet uçağına binmek, neredeyse Ortaçağ insanının duyduğu risk ve güvensizlik hissinin günümüzde de yaşanmasına yol açıyor, üstelik bu his her geçen gün daha da artacağına benziyor.

7. Insecuritas

“Güvensizlik” (*insecuritas*), anahtar bir sözcük; bu his binyılcı kaygılar çerçevesinde değerlendirilmelidir: Dünyanın sonu gelmiştir, nihai bir yıkım bin yıllık döneme son verecektir. Gerçi ünlü “bin yılı korkuları”nın yalnızca bir efsane olduğu artık ortadadır, ancak X. yüzyıl boyunca dünyanın sonunun geldiği yolundaki korkunun sürüp gittiği de bir gerçektir (bu psikoz ancak yüzyılın sonlarına doğru sona ermişti). Günümüze gelince, nükleer yıkım ve ekolojik yıkım konularının sürekli gündemde olması, kıyamet gününün yaklaştığını vazeden güçlü akımların bulunduğunu göstermeye yeterlidir. Durumu düzeltmeye yönelik ütöpik çare olarak, Ortaçağ’da *renovatio imperii*, yani Roma İmparatorluğu’nun diriltilmesi görüşü vardı, bugün ise oldukça değişkenlik gösteren “devrim” görüşü var. İki görüş de sağlam temellere dayanan, gerçekçi perspektifler içermekle birlikte, varılan nokta, hedefledikleri amacın uzağına düşmüştür (güvensizlik, *renovatio imperii* yoluyla değil, komünlerin yeniden doğuşu ve ulusal monarşiler yoluyla disiplin altına alınacaktır). Ancak güvensizlik yalnızca “tarihsel” değil, aynı zamanda “psikolojik”tir; insanın doğa ve toplumla olan ilişkisinde kendini gösterir. Ortaçağ’da geceleri ormanlarda dolaşanlar, bu ormanların her yanında kötü ruhlar görüyorlardı; insanlar kolay kolay yaşadıkları ortamdan uzaklaşmayı göze alamıyor, şehir dışına çıktıklarında da yanlarında silah bulunduruyorlardı. Günümüzde akşamları saat beşten sonra Central Park’a ayak basmayan ya da kendisini yanlışlıkla Harlem’e bırakacak bir metroya binmemeye özen gösteren, gece yarısından sonra –kadınsa daha da önce– metroya tek başına binmeyen New Yorklunun da yaşamaya başladığı bir durum bu. Bu arada, dünyanın dört bir yanında güvenlik güçle-

ri gasp olaylarını iyi-kötü ayrımı gözetmeksizin yaptıkları katliamlarla bastırmaya çalışırlarken, “devrim adına gasp” etmeler ve büyükelçi kaçırmalar, sık yinelenen eylemlere dönüşüyor – tıpkı Ortaçağ’da herhangi bir Robin Hood’un bir kardinali maiyetiyle birlikte tutsak alıp, darağacına mahkûm birkaç çete arkadaşının salıverilmesi karşılığında serbest bırakması gibi. Güvensizlik tablosunu tamamlayan son fırça darbesi de, o zaman olduğu gibi bugün de ve modern liberal devletlerin getirdiği göreneklere aykırı olarak, savaşların ilan edilmeden gerçekleşmesi (ya da savaşın son anda ilan edilmesi, Hindistan-Pakistan örneğinde olduğu gibi) ve savaş durumunda olunup olunmadığının hiçbir zaman bilinmemesidir. Bunun dışında, İmparatorluğa ait birliklerin çeşitli ulusal topraklara sürekli birer üs gibi yerleştiklerini görmek için Livorno’ya, Verona’ya ya da Malta’ya gitmek yeterlidir, buralarda gündemi değişik diller konuşan askerlerin teşkil ettiği ordular ile bu gücü hep kendi hesabına savaşmak (ya da polikita yapmak) için kullanmaya çalışan komutanlar oluşturur.

8. Vagantes

Güvensizliğin egemen olduğu bu uçsuz bucaksız topraklarda toplum dışı insanların, mistiklerin ya da maceracıların oluşturduğu gruplar kol gezmektedir. Öğrenciler –üniversitelerin yaşadığı genel krizin bir sonucu olarak Ortaçağ’ın başıboş gezginleri gibi birer gezgine dönüşmeleri bir yana– “doğal hocalar”ını reddetmekte, her geçen gün artan bir eğilimle, bir kuruma bağlı olmayan kişileri kendilerine hoca olarak seçmektedirler. Bir yandan da, mistik bir mutluluğun ardında, halktan aldığı sadakayla yaşayan ve tam anlamıyla dilenci tarikatları andı-

ran hippy toplulukları var (söz konusu mutluluğa uyuşturucuyla ya da Tanrı'nın inayetiyle ulaşmak pek fark etmiyor, çünkü Hristiyanlık dışındaki birçok dinde de dinsel esrimenin yolu uyuşturuculardan geçer). Yerel halk bu toplulukları kabul etmeyip dışlamakta, bütün gençlik hostellerinden kovulan *flower boy* da kalkıp dünyevi zevklere övgüler düzen dizeler yazmaktadır. Ortaçağ'da olduğu gibi günümüzde de mistik ile dolandırıcı arasında çok az fark vardır ve Charles Manson da tıpkı öncelleri gibi şeytana tapma törenlerini aşırıya götürmüş bir keşişten başka bir şey değildir (öte yandan, belli bir gücü elinde bulunduran kimseler de merkezî iktidarın kuşkusunu üzerlerine çektikleri an kendilerini bir skandala karışmış buluverirler, tıpkı Yakışıklı Philippe ile Tapınak Şövalyeleri örneğinde olduğu gibi). Mistik esrime ile şeytana tapınma törenleri büyük benzerlikler gösterir ve çok sayıda çocuğu midesine indirdiği için diri diri yakılan Gilles de Rais, Che Guevara gibi karizmatik bir önder olan Jeanne d'Arc'ın silah arkadaşıdır. Politize gruplar dilenci tarikatlara özgü birtakım başka gelenekleri –tabii başka bir biçim altında– yeniden canlandırmışlardır ve yoksulluğa, etik değerlere ve “halka hizmet” kavramına yönelik çağrısıyla Marksist-Leninist Birliğin ahlakçılığı, manastırlara özgü geleneklerden izler taşımaktadır.

Bu koşutlukları inandırıcı bulmuyorsanız, görünüşteki din kisvesi altında, çalışmaktan uzak, kendilerini ibadete adanmış keşişler arasındaki muazzam farkı düşünün: Manastırın kapalı alanı içinde bu keşişler –aktif ve populist Fransiskanlar, katı doktrinci ve ödün vermez Dominikanlar– arasında sürekli kavgalar oluyordu, ancak hepsi de gönüllü olarak ve farklı tarzlarda toplumsal ortamdan soyutlanmayı seçen bu keşişler, toplumu yoz, şeytana uymuş, nevroz ve “yabancılaşma”nın kaynağı bir yer olarak küçümsüyorlardı. Haklarından yoksun bırakılmış kesim-

lere yardım etmek ile ateşli bir ilahiyat tartışmasını sürdürmek seçenekleri arasında ikiye bölünmüş bu yenilikçi topluluklar, bir yandan da birbirlerini sapkınlıkla suçlayıp karşılıklı olarak birbirlerini aforoz etmektedirler. Her grup kendi muhaliflerini ve sapkınlarını üretir; Dominikenlerle Fransiskanların birbirlerine yönelik saldırıları, Troçkistlerle Stalinistlerin birbirlerine yönelik saldırılarından pek farklı değildir – bu ise amaçsız bir başıboşluğun, bir kaosun işareti değil, yeni güçlerin yeni kolektif yaşam imgeleri aradığı ve bu imgelerin ancak katı bir kuramsal ve pratik hoşgörüsüzlük içinde, kurumlaşmış “sistemler”e karşı verilecek savaşım aracılığıyla benimsetilebileceğini keşfettiği bir toplumun işaretidir.

9. Auctoritas

Laik, aydınlanmacı ve liberal görüşün, aşırı katı polemikleri sonucunda çarpıtmaya ve yanlış değerlendirmeye eğilim gösterdiğimiz bir yönü var Ortaçağ uygarlığının: *Auctoritas*’a başvurma edimi. Ortaçağ bilgini hep sanki kendisinin bulduğu hiçbir şey yokmuş ve sürekli olarak eski otoritelerin görüşlerini aktarıyormuş gibi davranır. Bu otorite Doğu Kilisesi’nin Büyükleri, Augustinus, Aristoteles, Kutsal Kitap ya da topu topu bir yüzyıl önce yaşamış bilginler olabilir, ancak Ortaçağ bilgini hiçbir zaman yeni bir şey ileri sürmez ya da yeni bir şey söylüyorsa, bunun kendisinden önce yaşamış biri tarafından zaten söylenmiş olduğu izlenimini uyandırır. İyi düşünürsek, Descartes’dan günümüze dek izlenen tutumun tersidir bu. Descartes’dan bu yana belli bir değeri olan bir filozof ya da bilimadamının alanına kesinlikle yeni bir şeyler getirmiş olması gerekir (Romantizm, belki de Maniyerizm döneminden başlayarak sanatçı için de geçerli olan bir durum). Ortaçağlı ise bunun tam tersini

yapar. O nedenle, dışarıdan bakıldığında, Ortaçağ kültür söylemi, içinde farklı görüşlerin yer almadığı büyük bir monoloğu andırır; çünkü herkes aynı dili, aynı alıntıları, aynı argümanları, aynı sözcük dağarcığını kullanma çabası içindedir. Konuya yabancı bir dinleyici sanki hep aynı şeyler söyleniyormuş gibi bir izlenime kapılır – tıpkı bir öğrenci toplantısına katılan, parlamento dışı siyasi grupların yayınlarını ya da Çin'deki kültür devrimiyle ilgili yazıları okuyan kişinin aynı izlenime kapıldığı gibi.

Aslında, nasıl günümüzde deneyimli bir politikacı bir müzakereden ötekine görüş farklılıklarını ve politikasına aykırı yönelimleri fazla zorluk çekmeden belirleyebiliyor, karşısındakinin politik eğilimini hemen yerli yerine oturtabiliyorsa, Ortaçağ konusunda uzman bir kişi de temel farklılıkları kolaylıkla ayırt edebilir. Kaldı ki Ortaçağlı, *auctoritas*'ın istendiği gibi kullanılabileceğini çok iyi bilmektedir. XII. yüzyılda Alain de Lille şunu söylemiştir: "Otoritenin, istendiği gibi deforme edilebilecek balmumundan bir burnu vardır." Ancak ondan da önce Bernard de Chartre şöyle demişti: "Biz devlerin omuzlarında cüceler gibiyiz"; devler bizden çok daha açıklıkla ve çok daha ileriye görebilen tartışılmaz otoritelere, ancak biz her ne kadar küçük olsak da, onlara dayanarak daha uzağı görebiliriz. Demek ki, Ortaçağ'da yeniliklerin yapıldığına ve ilerleme kaydedildiğine dair bir bilinç vardı, ancak yenilikler bir yandan birtakım tartışılmaz görüşleri, öte yandan da ortak bir dili güvence altına alan bir kültür temeline dayanmalıydı. Bu tutum (sık sık dogmacılığa dönüşse de) bir dogmacılık değildi, Ortaçağlının kaosa ve tarih sahnesinden silinmekte olan Roma uygarlığının kültürel çözülüşüne, içinde insanın elindeki bilgi hazinesiyle kendisini yalnız hissettiği Helenistik dünyanın fikirler, dinler, vaatler ve diller topluluğuna tepki göstermesinin bir biçimiydi. Yapılacak ilk şey,

insanların birbirlerini tanıyabilecekleri bir konular bütünü, bir retorik ve bir sözcük dağarcığı oluşturmaktı, aksi takdirde insanların iletişim kurabilmeleri olanaksızlaşacak, (daha da önemlisi) entelektüeller ile halk arasında bir köprü kurulamayacaktı – Ortaçağlı entelektüel, Yunanlı ve Romalı entelektüelden farklı olarak, pederşahi bir yaklaşımla ve kendi usulünce de olsa, bu köprüyü kurmaya çalışıyordu.

Günümüzde genç siyasi grupların tutumu Ortaçağ'dakiyle örtüşmekte; söz konusu tutum, bu grupların romantik-idealist özgünlük tasavvurunun çözülüşüne, farklı fikir ve yöntemler maskesi altında ekonomik egemenliğin özdeki tekil yapısını gizleyen ideolojik kılıflar olarak gördükleri liberal bakış açılarının çoğulculuğuna karşı tepkilerini göstermektedir. Kutsal metinleri incelemenin (ister Marx ya da Mao'nun, ister Guevara ya da Rosa Luxemburg'un metinleri olsun) her şeyden önce şöyle bir işlevi var: Üzerinde farklılıklar ve karşıt görüşler oyununun oynanabileceği ortak bir söylem temeli, bilinen bir otoriteler grubu oluşturmak. Tabii burada her şey tam bir Ortaçağ alçakgönüllülüğü içinde ve modern, burjuva ve Rönesans ruhuna kesinkes ters bir biçimde gerçekleşmektedir; farklı bir görüş öne süren kişinin kişiliği önemli değildir ve bu görüş bireysel bir buluş olarak değil, her zaman, kesinlikle anonim nitelikli kolektif bir kararın ürünü olarak sunulmalıdır. O nedenle politik bir öğrenci toplantısı bir *Quaestio disputata* biçiminde gerçekleşir: *Quaestio disputata*, dışarıdan gelen bir kimseye tekdüze bir Bizans oyunu gibi görünmekle birlikte, yalnızca insanın yazgısıyla ilgili çok önemli sorunların değil, mülkiyet hakkı, servetin bölüşülmesi, Hükümdar'la ilişkiler ya da yeryüzünün devinimli cisimleri ile gökyüzünün devinimsiz cisimleri vb. konuların da tartışıldığı skolastik bir münazaradır.

10. Düşüncenin biçimleri

Ortaçağ ile kurduğumuz koşutluktan bir adım bile uzaklaşmaksızın, bir an için günümüzle ilgili sahneyi değiştirelim, işte Chomsky'nin tümcelerimizi dilbilgisel açıdan atom parçacıklarına ayırdığı ya da Jakobson'un fonolojik sesletimleri ikili karşıtlıklara indirgediği ya da Claude Lévi-Strauss'un akrabalık ilişkileri ile söylenlerin örgüsünü paradoksal mantık oyunları ile yapısal özellikleri açısından yeniden düzenlediği ya da Roland Barthes'ın Balzac, Sade ve Aziz Ignacio de Loyola'yı tıpkı bir Ortaçağ âliminin Vergilius'u okuduğu gibi, karşıt ve simetrik yanılsamaları ortaya koyarak okuduğu bir üniversite amfisindeyiz. Hiçbir şey Ortaçağ'ın entelektüel oyununa yapısalcı mantıktan daha yakın olamaz; aynı açıdan bakılırsa, çağdaş mantık ile fizik ve matematik bilimlerinin biçimsel yaklaşımı da söz konusu entelektüel oyuna o ölçüde yakındır. Aynı Ortaçağ toplumu ile gerek günümüz politikacılarının diyalektik tartışmaları, gerek günümüz bilimlerindeki matematiksel betimleme eğilimi arasında koşutluklar bulabilmemiz bizi şaşırtmamalı; çünkü yaşamakta olan bir gerçekliği, genel özellikleri bir araya getirilerek oluşturulmuş bir model ile karşılaştırıyoruz: Ancak her iki durumda da, modern burjuva kültüründe tatmin edici karşılıkları bulunmayan bir gerçekliği karşılama biçimi söz konusudur ve bu biçimler resmî imgesi yitirilmiş ya da yadsınmış bir dünyanın yeniden oluşturulması tasarısına dayanmaktadır.

Otoritelerden destek alan politikacı, kurâmsal temeller üzerinde topluma biçim verecek bir pratik kurmak için incelikli argümanlar öne sürer; bilimadamı, sınıflandırmalar ve ayrımlar yoluyla, özgünlüğün uç noktalara varması ve çok değişik alanlardan –Doğu ile Batı, büyü, din, hukuk, şiir, tıp ve fizik– sayısız yeniliğin üst

üste gelmesi sonucunda dağılan bir kültür evrenine (Eski Yunan-Roma kültür evreni gibi) yeni bir biçim vermeye çalışır. İlkel insan ile modern insanı aynı mantık çizgisinde kavramamızı sağlayan düşünsel kesişme noktaları olduğunu ortaya koymak söz konusudur burada. Yapısalcılığın biçimsel aşırılıkları ve tarih karşıtı tutumu ile Ortaçağ'daki skolastik tartışmaların biçimsel aşırılıkları ve tarih karşıtı tutumu aynıdır; benzeri biçimde, devrimcilerle özgü pragmatik ve dönüştürücü esneklik (Ortaçağ onlara reformcu ya da sapkın adını veriyordu), o dönemde olduğu gibi bugün de, şiddetli kuramsal tartışmalara dayanmak zorundadır ve en ince kuramsal ayırım bile farklı bir pratiği imler. Hatta tasvirsiz, edepli ve ağırbaşlı bir sanattan yana olan Aziz Bernard ile görkemli bir tarzda süslenmiş, figüratif tasvirlerle dolup taşan bir katedralin yapımını destekleyen Keşiş Suger arasındaki tartışmaların bile, farklı düzeylerde ve farklı açılardan, günümüzdeki Sovyet Konstrüktivizmi ile Toplumcu Gerçekçiliği arasındaki, Soyutçular ile Yeni Baroklar arasındaki, kavramsal iletişimin katı kuramcıları ile elektronik medya ve görsel iletişimin egemen olduğu *global village* (küresel köy) tezini savunan McLuhan yanlıları arasındaki karşıtlıkta belli izdüşümleri bulunmaktadır.

11. Bricolage olarak sanat

Ama kültür ve sanat alanındaki koşutluklara geçildiğinde, manzara çok daha karmaşılaşıyor. Bir açıdan, farklı usuller, ancak aynı eğitim ütopyaları ve aynı ideolojik maskeyle (insanları bilinçlendirme tasarısı), görsel iletişimden yararlanarak, seçkin sınıf kültürü ile halk kültürü arasındaki uçurumu kapatmaya çalışan iki çağ arasında büyük bir koşutluk var. Her iki çağda da elit tabaka yazılı metinleri, yazılı kültürün biçimlendirdiği

bir zihniyetle değerlendirmekte, ancak daha sonra bilginin temel verilerini ve egemen ideolojinin ana yapılarını görsel imgelere dönüştürmektedir. Bir görsel imgeler uygarlığı olan Ortaçağ'da katedral her şeyi –yeryüzü halklarını, sanat ve meslekleri, yılın günlerini, ekim ve hasat mevsimlerini, inancın gizlerini, dinsel ve dindışı tarihin önemli olaylarını ve azizlerin (ki tıpkı günümüzün ünlü sinema ve pop yıldızları gibi, önemli davranış modelleri oluşturan, Francesco Alberoni'nin deyimiyle, siyasal güçleri olmasa da, olağanüstü karizmatik güçleriyle toplumun elit kesimi içinde yer alan kişilerdir) yaşamını– anlatmak ve açıklamak zorunda olan bir reklam panosu, bir televizyon ekranı, bir mistik çizgi romandır.

Popüler kültüre yönelik bu kapsamlı girişimin yanında seçkin kültürün geçmişin kalıntılarını temel alarak oluşturduğu kompozisyon ve kolaj çalışmaları yer alır. Joseph Cornell'in ya da Armand'ın sihirli bir kutusunu, Max Ernst'in bir kolajını, Bruno Munari ya da Jean Tinguely'nin yararsız bir aracını alın sözgelimi, kendinizi Raffaello ya da Canova ile hiç ilgisi olmayan, ancak Ortaçağ estetik beğenisi ile yakından ilişkili bir dünyada bulacaksınız: Şiirde *centone*'ler,¹ bilmeceler, İrlanda *kenning*'leri,² akrostişler Pound ile Sanguineti'yi anımsatan, çeşitli alıntılarla oluşturulmuş sözel örgüler buna tanıklık etmektedir. Bigorre'li Virgilius'un ya da Sevilalı Aziz Isidorus'un absürd etimolojik oyunları, Joyce sanatıyla büyük koşutluklar gösterir (Joyce bunu biliyordu). Bunun dışında, poetika incelemelerinin sanki Godard için

1. (İt.) Bir ya da daha çok yazarın yapıtından alıntı ve aktarmalarla oluşturulan metin. (Ç.N.)

2. (İng.) Özellikle Eski İngiliz ve Eski İskandinav şiirinde rastlanan, kişilerle nesneleri adları ile değil, mecazlarla anlatmaya dayalı şiirsel betimleme: Örneğin, "savaş" yerine "kılıçlar fırtınası" ya da "kayık" yerine "dalga aşan" denmesi gibi. (Ç.N.)

hazırlanmış bir programı andıran zamansal kompozisyon alıştırmaları, özellikle de bitmek bilmez koleksiyon ve envanter merakı, iki çağ arasındaki benzerlikleri gösteren örneklerdir. Bir başka benzerlik de, Ortaçağ prenslerinin ya da katedrallerinin hazinelerinde, hiçbir ayırım gözetmeksizin bir araya getirilen nesnelerde somutluk kazanmaktadır: İsa'ya takılan tacın bir dikenini, bir başka yumurta içinde bulunmuş bir yumurta, bir tekboynuz boynuzu, Aziz Yusuf'un nişan yüzüğü, Vaftizci Aziz Yahya'nın on iki yaşındaki kafatası (!).¹

Estetik nesne ile mekanik nesne arasında hiçbir ayırım gözetilmiyordu (Harun Reşid, Charlemagne'a sanatsal bir zevkle değerli taşlar işlenmiş horoz biçiminde mekanik bir kukla hediye eder) ve sanat-zanaat ayrımının umursanmadığı bu dönemde "sanatsal yaratı" ürünü nesne ile ilgi çekici nesne arasında, "seri malı" ile tekil ürün arasında, özellikle de az bulunan, ilginç nesneler ile sanat yapıtı arasında (sözgelimi, *art nouveau* bir lamba ile balina dişi arasında) hiçbir fark yoktu. Ayrıca her şeye, çok keskin renklerin ve zevke fiziksel bir belirginlik ka-

1. Kutsal Roma-Germen İmparatoru IV. Karl'ın Hazinesindeki Nesneler: Praglı Aziz Adalbert'in kafatası, Aziz Stephanos'un Kılıcı, İsa'ya takılan dikenli tacın bir dikenini, Çarmıh'a ait parçalar, Son Akşam Yemeği'nin sofraya örtüsü, Azize Margaret'in bir dişi, Aziz Vitalis'e ait bir kemik parçası, Azize Sophia'ya ait bir kaburga kemiği, Aziz Eoban'ın çenesi, balina omurgası, fil dişi, Hz. Musa'nın asası, Meryem Ana'ya ait elbisenin parçaları.

Berry Dükü'nün Hazinesindeki Nesneler: İçi saman doldurulmuş bir fil, bir kertenkele, çölde bulunmuş, Hristiyanlarca kutsal sayılan manna, tekboynuz boynuzu, büyük bir hindistancevizi, Aziz Yusuf'un nişan yüzüğü.

Bir Pop Art ve Yeni Gerçekçilik Sergisindeki Nesneler: İçinden başka kuklaların kafalarının çıktığı, karnı yarılmış bir kukla, üzerine göz resmi yapılmış gözlük, üstüne Coca-Cola şişeleri geçirilmiş ve ortasında bir ampul bulunan Çarmıh, Marilyn Monroe'nun kopya yoluyla çoğaltılmış portresi, Dick Tracy çizgi bandının büyütülmüş hali, elektrikli sandalye, alçıdan topları olan ping-pong masası, preslenmiş araba parçaları, üzerine yağlıboya desenler çizilmiş motosikletçi kaskı, sütun kaidesi üzerinde duran bronz elektrik aküsü, şişe tıpaları içeren kutu, üzerinde tabak, bıçak, Gitanes paketi ve yağlıboya manzara resmine asılı duşun bulunduğu, dikey konulmuş bir masa.

zandıran ışığın yön verdiği bir estetik duygu egemendi; o gün ile günümüz arasındaki tek fark, onların bu duyguyu kilisenin renkli camlarından süzülerek gelen güneş ışığını yansıtacak, üzeri topazlarla işlenmiş altın vazolarla, bizim ise sürekli değişen, çokrenkli ışık oyunları ve benzeri tekniklerin bir *multimedia show*'u gerçekleştirdiği bir diskotekte yaşamamızdır.

Huizinga, Ortaçağ estetik beğenisini anlamak için, ilginç ve değerli bir nesne karşısında hayranlıktan öylece kalakalmış bir burjuvanın yaşadığı tepkiyi düşünmek gerektiğini söylüyordu. Huizinga görüşünü, post-romantik dönemin sanat yapıtı karşısındaki estetik duyarlılığını düşünerek dile getiriyordu; bugün bu tür bir tepkinin, bir gencin bir dinozor ya da bir motosiklet posterini ya da kaba altın işlemleri ve içindeki yanıp sönen ışıklı şeritleriyle biraz teknolojik bir modeli, biraz da geleceğe dönük bilimkurgusal düşleri anımsatan sihirli bir kutu karşısında gösterdiği tepkiyle aynı olduğunu görüyoruz.

Tıpkı Ortaçağ sanatı gibi, sistematik olmayan, birleştirici, toparlayıcı bir nitelik gösteren sanatımızda, o zaman olduğu gibi bugün de, incelmış bir beğenin ürünü, seçkin deneylerle geniş halk kitlelerini hedefleyen popüler girişimler (minyatür-katedral ilişkisi, Modern Sanat Müzesi-Hollywood ilişkisinin aynısıdır) karşılıklı ve sürekli alışverişler ve etkileşimlerle yan yana var oluyor; bu sınır tanımaz Bizans oyunculuğu, koleksiyonda, listelemeden, assemblajdan, farklı nesnelerin üst üste yığılmasından duyulan bu çılgınca zevk, belki uyumlu, ancak artık çözülmüş bulunan eski bir dünyanın, Sanguineti'nin deyişiyle, ancak bir *Palus Putredinis*, insanın üzerinden geçip unuttuğu bir "çürümüşlük batağı" biçiminde yaşanabilecek bir dünyanın kalıntılarını gözden geçirmek ve yeniden değerlendirmek gereksinmesinden kaynaklanmaktadır. Fellini ve Antonioni kendi *Cehennem*'lerini, Pa-

solini kendi *Decameron*'unu kurmaya çalışırken (Ronconi'nin *Orlando*'su da bir Rönesans şenliği değil, sokakta ve sıradan insanlar için oynanan bir *mystery play*'dir), bazıları da kendilerine bir entelektüel korumacılık görevi verildiğini düşünerek, umarsız bir çabayla antik kültürü kurtarmaya çalışıyorlar, böylece bir yıkım sonucu dağılıp yok olma tehlikesi içindeki bir bilgi hazinesini gelecek kuşaklara aktaracak olan ansiklopediler, toplu yapıtlar ve elektronik bilgi depoları her yanı kaplıyor.

12. Manastırlar

Bir manastıra –ülkenin gözden uzak bir köşesinde yapılmış, surlarla çevrili, yabancı, barbar güruhların saldırılarına hedef oluşturan, dünyayla hiçbir ilgisi olmayıp, kendi özel araştırmalarını sürdüren keşişlerin yaşadığı bu mekâna– bir Amerikan üniversite kampüsü kadar benzeyen ikinci bir yer bulamazsınız. Ara sıra Hükümdar bu keşişlerden birini saraya çağırır, onu danışmanı yapar ve Katar'a elçi olarak gönderir; o da en ufak bir değişiklik olmamışçasına manastırdaki hücrelerinden dünyevi yaşama geçer, iktidar sahibi bir insan konumuna gelir ve dünyayı tıpkı Eski Yunan metinlerini bir araya getirirken gösterdiği aseptik titizlikle yönetmeye çalışır. Bu kişinin adının II. Silvester ya da McNamara, Chairvaux'lu Aziz Bernard ya da Henry Kissinger olması, bir barış ya da bir savaş adamı olması önemli değildir (tıpkı birkaç muharebe kazandıktan sonra manastıra çekilen, üniversite yöneticiliği görevine başlayan, ta ki kitleler kendisini karizmatik bir kahraman olarak yeniden çağırınca, tekrar İmparatorluk'un hizmetine girinceye kadar bu görevi sürdüren Eisenhower gibi).

Bununla birlikte, geçmiş kültürün temel yapıtlarını kayda geçirme, koruma ve gelecek kuşaklara aktarma gö-

revinin, üstelik (Vacca'nın önerdiği gibi) bu kültürü hiçbir zaman bütün gizlerini ele vermeyecek bir biçimde, gelecek kuşakların o kültürü yeniden kurmalarını teşvik etmek için karmaşık elektronik aygıtlar aracılığıyla azar azar aktarma görevinin, bu manastır tarzında örgütlenmiş merkezlere ait olup olmayacağı çok kuşku götürür bir noktadır. Öteki Ortaçağ sonuçta arkeolojiyle uğraşmaktan zevk duyan bir Rönesans ortaya çıkarmıştır, ama Ortaçağ geçmişin kültürünü sistematik olarak korumamış, tam tersine istediği gibi tahrip etmiş ve plansızca korumuştur: Temel elyazmalarının kaybolmasına göz yummuş, bütünüyle ilgisiz metinleri kurtarmış, birtakım olağanüstü şiirleri sırf üzerlerine bilmeceler ya da dualar yazmak için kazımış, kutsal metinleri, aralarına başka metinler eklemek suretiyle tahrif etmiş ve böyle yaparak "kendi" kitaplarını yazmıştır. Ortaçağ, Yunan *polis*'i hakkında net bilgilere sahip olmaksızın komünal toplumu yaratmış, tek bacaklı ya da ağızları karınlarının üzerinde insanlar bulacağına inanarak Çin'e, Ptolemaios gökbiliminden, Eratosthenes coğrafyasından yararlanarak belki de Kristof Kolomb'dan önce Amerika'ya varmıştır...

13. Kalıcı geçiş dönemi

Yaşamakta olduğumuz bu yeni Ortaçağ'ın "kalıcı bir geçiş dönemi" olduğu, yeni uyum yöntemlerini zorunlu kıldığı söylenmektedir: Sorun, bilimsel bir tutumla geçmişini korumak değil; daha çok, çatışmanın mantığına girerek, düzensizlikten, kaostan nasıl yararlanılabileceğini ortaya koyan varsayımlar geliştirmektir. Ütopyalarla beslenen, yeni koşullara sürekli olarak uyum sağlamaya çalışan bir kültür doğacaktır, şimdiden doğmaktadır da. Ortaçağ insanı üniversiteyi böyle kurmuştur, günümüz gezgin din adamlarının bugün aynı kurumu yıkarken (ya da

belki de değiştirirken) gösterdikleri önyargısız tavırla. Ortaçağ geçmişin mirasını kendi usulünce korumuştur, ancak bu mirası değerli bir hazine gibi toprak altına gmmemiş, onu sürekli olarak yeniden yorumlamış, kullanmış ve kendi istekleri doğrultusunda uyarlamış, nostalji, umut ve umutsuzluk arasında kurduğu ince dengeyle çok kapsamlı bir *bricolage* etkinliği gerçekleştirmiştir.

Ortaçağ devinimsiz ve dogmacı görüntüsü altında, paradoksal bir biçimde bir “kültür devrimi” dönemi olmuştur. Bütün bu süreci belirleyen öğeler arasında elbette salgın hastalıklar, katliamlar, hoşgörüsüzlük ve ölüm de yer almaktadır. Ancak kimse Yeni Ortaçağ’ın sunduğu görüntünün bütünüyle neşeli olduğunu öne süremez. Çinlilerin beddua edecekleri kişiye dedikleri gibi: “Umarım ilginç bir çağda yaşarsın.”

(1972)

II

AŞIRIGERÇEKLİK İMPARATORLUĞU'NA YOLCULUK

YALNIZLIK KALELERİ

Çok güzel, çıplak iki genç kız karşılıklı diz çökmüş, büyük bir hazla birbirlerini okşuyor, öpüşüyor, birbirlerinin meme uçlarını yalıyorlar. Hareket ettikleri yer, içine kapatıldıkları saydam plastikten bir tür silindir. Röntgencilik gibi bir huyu olmayanlar bile silindirin çevresinde dolanma, kızları arkadan, yandan, değişik açılardan görme isteğine kapılıyorlar. Sonra, alçak bir sütun üzerinde duran, yirmi beş-otuz santimetre çapındaki silindire yaklaşıyor, yukarıdan bakıyorsunuz: Kızlar görünmüyor artık. Sözü edilen örnek, Holografi Okulu'nun New York'ta sergilediği birçok çalışmadan biriydi.

Dennis Gabor'un 1950'li yıllarda bulduğu, lazer tekniğinin son harikası holografi, nesnelerin üçboyutlu olarak görülebildiği bir renkli fotoğraf baskısı gerçekleştirir. İçinde küçük bir tren ya da minyatür bir atın görüldüğü sihirli bir kutuya bakın: Bakışınızın yönünü değiştirdiğinizde, nesnenin "perspektif arkası" yanlarını da göreceksiniz. Kutu yuvarlaksa, nesnenin her yanını görebilirsiniz. Değişik teknik yöntemler aracılığıyla nesnenin hareketli fotoğrafı çekilmişse, nesne gözünüzün önünde hareket eder ya da siz hareket edersiniz ve hareketinizle birlikte baktığınız genç kızın göz kırptığını ya da bir balıkçının elindeki kutu birayı içtiğini görürsünüz. Burada

sinema değil, görmediğiniz noktada da var olan bir tür üçboyutlu olası nesne söz konusudur, görmediğiniz noktayı görmek için konum değiştirmeniz yeterlidir.

Holografi bir oyun değildir kesinlikle: NASA'ca incelenerek uzay araştırmalarında kullanılan, tıpta anatomik değişimlerin gerçeğe uygun temsillerini elde etmek için yararlanılan, harita çizimciliğinde ve fiziksel süreçleri incelemek üzere birçok sanayi dalında işe yarayan bir tekniktir... Ancak, belki de bir zamanlar aşırıgerçekçilik (*iperrealismo*) akımı içinde yer almış olan sanatçılar da holografiyi kullanıyorlar artık; holografi, 1970'li yıllarda Amerika'da daha çok resim ve heykelde ortaya çıkan ve yalnızca mekanik yöntemler kullanarak, gerçekliği olabildiğince aslına uygun olarak yeniden üretmeyi amaçlayan bu sanat akımının temsilcilerine büyük olanaklar sağlıyor. San Francisco'da, Büyücülük Müzesi'nin girişinde, çok güzel bir büyücü kadının eşliğinde Şeytan'ı gösteren, bugüne dek gerçekleştirilmiş en büyük hologram yer alır.

Holografi ancak Amerika'da, gerçekçiliğin neredeyse bir saplantıya dönüştüğü bir ülkede bunca gelişme gösterebilirdi: Amerika'da bir görsel sanat ürününün inandırıcı olması için, mutlak biçimde "ikonik" olması, temsil ettiği gerçekliğin aslından ayırt edilemeyecek denli "gerçek," bire bir bir kopyasını oluşturması gerekir.

Aydın Avrupalılarla Avrupa eğitimi görmüş Amerikalılar, Amerika'yı cam ve çelikten gökdelenlerin, soyut dışavurumculuğun yurdu olarak görürler. Ama Amerika aynı zamanda Süpermen'in, 1938'de çizimine başlanan insanüstü güçlerle donanmış bu çizgi roman kahramanının yurdudur. Süpermen zaman zaman anılarıyla baş başa kalma gereksinmesini duyar ve geçit vermez dağların arasından uçarak, kayaların derinliklerinde bulunan ve büyük bir çelik kapının koruduğu Yalnızlık Kalesi'ne ulaşır.

Burası Süpermen'in, elektronik teknolojisinin mucii-

zeleri sayılabilecek ve tıpatıp kendisine benzeyen robotlarını bulundurduğu yerdir; her an her yerde bulunabilmek gibi haklı bir isteği gerçekleştirmek üzere Süpermen onları ara sıra dünyaya gönderir. Bu robotlar gerçekten de olağanüstüdür, çünkü gerçek insanlardan ayırt edilmeleri olanaksızdır; o alışageldiğimiz tekerlekler üzerinde yürüy-en, “bip-bip” sesler çıkaran robotlardan değil, teni, sesi, hareketleri ve karar verme yetisiyle insanoğlunun mükemmel birer “kopya”sıdırlar. Süpermen kaleyi anılarının müzesi olarak da kullanır. Serüvenlerle dolu yaşamında başından geçen her şey burada mükemmel kopyalar halinde kaydedilmiştir, hatta bazı şeyler asıllarına oranla daha küçük boyutlarda yeniden kurulmuş, burada muhafaza edilmektedir; tıpkı Süpermen’in yeniden yaşam kazandırdığı Kandor kenti gibi: Kripton gezegeni yerle bir olduktan sonra ayakta kalan bu kent, küçültülmüş bir halde, tüm özellikleriyle –binaları, otoyolları, erkekleri ve kadınları– bir cam fanus altında korunmaktadır. Geçmişin değerli değersiz bütün kalıntılarını korumada Süpermen’in gösterdiği bu ısrar, Barok dönemi Alman uygarlığında büyük bir yaygınlık kazanmış olan antika odalarını ya da *Wunderkammer*’leri anımsatıyor. Bu gelenek, Ortaçağ derebeylerinin hazine odalarıyla, belki ondan da önce Eski Yunan ve Roma eserlerini bir araya getiren koleksiyonlarla başlamıştı. Bu antik koleksiyonlarda bir tekboynuz boynuzu ile bir çift Yunan heykeli rahatlıkla bir arada bulunabiliyordu; daha sonraları bunlara, İsa’nın doğumunu gösteren tasvirler, mekanik olarak hareket eden insan kuklaları, değerli madenden yapılmış öten horozlar, öğleyin dışarı çıkan küçük kukla adamlarıyla saatler vb. eklenmişti. Ancak günümüzde *Wunderkammer*’lerin artık kimseyi etkilemeyeceği düşünüldüğünden, Süpermen’in kılı kırk yaran bu koleksiyoncu tavrı başlangıçta inanılmaz bir şeymiş gibi geliyordu insana; üstelik, Ar-

man'ın saydam kutulara yerleştirilmiş saat mahfazası asemblajları ya da Spoerri'nin günlük yaşamın bölük pörçük ayrıntılarından yola çıkarak (dağınık bir öğünden sonra öylece bırakılmış bir sofraya, toplanmamış bir yatak vb.) oluşturduğu yapıtlar ve benzeri sanatsal etkinlikler henüz yaygınlık kazanmamıştı, tıpkı çocukluk anılarını nevrotik bir titizlikle defterlerde toplayıp, bunları sanat yapıtı olarak sergileyen Annette Messager'in derlemeleri türünde kavramsalcılık sonrası alıştırımların henüz yaygınlık kazanmamış olduğu gibi.

İnanılması en güç olan nokta ise, Süpermen'in geçmiş olayların anısını yaşatmak için Madame Tussaud Müzesi'ndeki heykelleri andıran, doğal büyüklükte balmumu heykeller yapmış olmasıydı, korkunç bir manzaraydı bu. Gerçi insanlar aşırıgerçekçilerin heykellerini henüz görmemişlerdi, ama bu heykeller görüldükten sonra da, aşırıgerçekçileri Pop Art'a özgü soyutlama ya da yozluklara tepki olarak ortaya çıkmış tuhaf öncü sanatçılar şeklinde değerlendirme eğilimleri ağır basacaktı. Böylece Süpermen okuruna, Süpermen'in bu müzeciliğe özgü tuhaflıklarında Amerikan beğenisiyle zihniyetinin bir izdüşümü yokmuş gibi geliyordu.

Oysa Amerika'da balmumu heykelleri, robotları ve tuhaf koleksiyonlarıyla birçok Yalnızlık Kalesi var. Yapaçağınız tek şey, Modern Sanat Müzesi'yle sanat galerilerinin sınırlarını aşmak ve bir başka dünyaya –ortalama ailenin, turistin, siyasetçinin dünyasına– girmektir.

En şaşırtıcı Yalnızlık Kalesi, eski ABD başkanı Johnson'ın, henüz hayattayken, Texas eyaletindeki Austin şehrinde kendi adına bir anıt, bir ehram, bir anıtkabir olarak kurduğu yerdir. Çağdaş imparatorluk üslubuyla inşa edilmiş dev binadan, Johnson'ın siyasal yaşamıyla ilgili bütün belgelerin korunduğu kırk bin kırmızı mahfazadan, beş yüz bini aşkın belgesel fotoğraftan, portre-

lerden ya da ziyaretçilere ölmüş kocasının yaşamını anlatan Mrs. Johnson'ın sesinden söz etmiyorum. Sözünü etmek istediğim şey daha çok o inanılmaz anılar yığını: Büyük İnsan'ın okul yaşamıyla ilgili anılar, balayı fotoğrafları, başkan çiftinin yurtdışı gezilerini içeren ve sürekli olarak ziyaretçilere gösterilen bir dizi film, kızları Luci ile Linda'nın düğün giysileriyle temsil edildikleri balmumu heykelleri, *Oval Room*'un, yani Beyaz Saray'daki başkanlık ofisinin gerçek ölçüleriyle yeniden kurulduğu köşe, Amerikalı dansçı Maria Tallchief'in kırmızı ayakkabıları, piyanist Van Cliburn'ün bir partiyon üzerindeki imzası, Carol Channing'in *Hello Dolly!*'de taktığı tüy şapka (söz konusu sanatçıların Beyaz Saray'da çeşitli gösterilere katılmış olmaları nedeniyle burada yer alan andaçlar bunlar), çeşitli devlet temsilcilerinin verdiği armağanlar, Kızılderili şapkası, kibrit çöpleriyle yapılmış portreler, kovboy şapkası biçimindeki kutlama panoları, Amerikan bayrağı işlemeli örtüler, Tayland kralının armağan ettiği kılıç ve astronotların Ay'dan getirdikleri taş parçası. Lyndon B. Johnson Library, bir Yalnızlık Kalesi'dir: Bir antika odası, bir naif anlatı sanatı örneği, bir balmumu heykeller müzesi, bir robotlar mağarasıdır. Burası, geçmişin, bire bir oranında, aslındaki ölçüleriyle, tıpatıp bir kopyası oluşturularak korunup yüceltilmesi gerektiğini düşünen ortalama Amerikan beğenisi ve düşgücünün temel bir özelliğini de anlamamızı sağlar: Geçmiş yeniden kurarak ölümsüzleşmek felsefesi. Bu felsefe Amerikalıların kendi kendileriyle, kendi geçmişleriyle, çoğu kez günlük yaşamlarıyla, her an tarihle, daha az ölüde Avrupa geleneğiyle ilişkilerine egemendir.

Beyaz Saray ofisinin bire bir bir örneğini kurmak (aynı malzemeleri, aynı renkleri kullanarak, ama elbette daha cilalı, daha göz alıcı, aşınmadan korunmuş olarak), tarihsel bilginin aktarılabilmesi için, kesinlikle ete kemiğe

büründürölmesi gerektiğini imlemek demektir. Nesnelerin sahibi olduğundan söz etmek için, bu nesneler sahibiyymiş gibi görünmelidir. “Bütünüyle sahibi,” “bütünüyle sahte”yle özdeşleşir. Mutlak gerçektirlik gerçeğin kendisi olarak sunulur. *Oval Room*’un yeniden kurulmasının ardında yatan tutku, gösterge olduğunu açığa vurmaya-
cak bir “gösterge” ortaya koymaktır: Bu gösterge nesnenin kendisi olmak ister; göndermede bulunduğu nesneyle arasındaki ayrımı ve yer değiştirmenin gerçekleşme biçimiyle ilgili izleri yok etme amacını güder. Yerine geçtiği nesnenin görüntüsü değil, sureti ya da ikizi olmalıdır.

Amerika’nın beğenisi bu mudur? Ortalama Amerikan beğenisinin, Frank Lloyd Wright’ın beğenisiyle, Seagram Building’in, Mies van der Rohe’nin gökdelenlerinin estetiğiyle çakışmadığı kesin. Tıpkı New York okulunun, Pollock’un beğenisiyle çakışmadığı gibi. Hatta kurmaca olduğunu bas bas bağırarak kadar sahibi bir gerçeklik üreten aşırıgerçekçilerin çalışmaları da, bu beğenin yansıması değildir. Ancak günümüz aşırıgerçekçilerinin esinlerini ne tür bir popüler duyarlık ve zanaat becerisi zemininden aldıklarını, bu eğilimi neden en uç noktaya dek götürme gereğini duyduklarını anlamak yararlı olabilir. Öyleyse, Pop Art’ın, Miki Fare’nin ya da Hollywood sinemasının Amerikası dışında, ondan bağımsız, uç sınırlarına dek götürülmüş aşırıgerçekçiliğin Amerikası var bir de. Ancak daha gizli bir üçüncü Amerika’yı unutmamak gerek (daha doğrusu, aynı derecede açık seçik olmakla birlikte, Avrupalı ziyaretçilerin, hatta Amerikalı entelektüellerin burun kıvırdıkları bir Amerika’yı): Bir biçimde bu üçüncü Amerika, sonuçta seçkin kültürün ve eğlence endüstrisinin ürünlerine dek uzanan bir göndergeler ve etkiler ağı oluşturur. Amacımız onu ortaya çıkarmak.

Öyleyse, araştırmamızın nesnesini, hangi biçime bü-

r n rse bürünsün, tanımamızı sağlayacak bir Ariadne ipliği, bir Açıl Susam Açıl'la birlikte yola koyulalım. Söz-gelimi, birçok reklamda boy gösteren iki tipik sloganı alalım. Bunlardan ilki, Coca-Cola'nın yaygınlık kazan-dırdığı, ancak günlük konuşma diline de bir abartma sözü olarak girmiş bulunan *the real thing*'dir (sözcüğü sözcüğüne "gerçek şey" anlamına gelmekle birlikte, gün-lük dilde en üst, en iyi, *non plus ultra*¹ anlamlarını taşır); ikincisi ise hemen her yerde duyduğunuz, okuduğunuz *more* sözcüğüdür; *more*, "daha," "bir tane daha" anlamın-da kullanılan, ancak "daha çok" biçimini taşıyan bir de-yimdir: Örneğin, "Program bir süre daha devam edecek" denmez, "*more to come*" denir, "Biraz daha kahve verir misiniz?" denmez, "*more coffee*" denir, falanca sigaranın öteki sigaralardan daha uzun olduğu değil, ötekilere oranla "daha çok" i ilebileceği söylenir, sahip olmaya alış-tığınızdan daha çok, isteyebileceğinizden daha çok, sa ı-lıp atılacak denli çok... refah bu olsa gerek.

İşte Amerikan imgeleminin "sahici olan"ı istediği ve bunu gerçekleştirmek için "mutlak sahte"yi üretme zo-runluluğunu duyduğu durumların peşi sıra, oyun ile ya-nılsama arasındaki sınırların birbirine karıştığı, teşhir ba-rakasının sanat müzesini yozlaştırdığı ve yalanın bir "do-luluk," bir *horror vacui*² durumu içinde tadının çıkarıldı-ęı aşırger ekliğin ülkesine yaptığımız bu yolculuğun nedeni...

İlk durağımız New York Kenti Müzesi: Peter Stuy-vesant'tan ve Hollandalıların Kızılderililere yirmi dört dolar ödeyerek Manhattan'ı satın almalarından başlaya-rak günümüze dek geçirdiği evrelerle New York kentinin

1. (Lat.) Tasavvur edilebilecek olanın en iyisi, en üst noktası, azami derecesi. ( .N.)

2. (Lat.) Boşluk korkusu, boşluktan duyulan dehşet. ( .N.)

doğuşunu ve yaşamını anlatan müze büyük bir özenle, tarih bilinciyle, dönemsel farklılıklar çok iyi değerlendirilerek (Doğu Kıyısı'nın başarabildiği, ancak göreceğimiz üzere Batı Kıyısı'nın henüz gerçekleştiremediği bir şey bu) ve öğretici düş gücü çok çarpıcı bir biçimde kullanılarak kurulmuş. Gerçekten de, en etkili ve en az can sıkıcı öğretme yöntemlerinden birinin diorama olduğu kuşku götürmez: Minyatür bir kopya, bir tür küçük sahne ya da maket. New York Kenti Müzesi de cam vitrinlerde sergilenen küçük maketleriyle capcanlı bir ortam sunar ziyaretçilerine, buraya gelen çocuklar –ki sayıları oldukça kalabalıktır– bu maketleri görür, birbirlerine, “Bak, işte burası Wall Street” derler, tıpkı İsa'nın doğumunun betimlendiği bir kutsal tasviri gören İtalyan çocuğunun, “Bak, burası Beytlehem, bunlar da eşekle öküz” dediği gibi. Ancak her şeyden önce, diorama kendisini gerçekliğin ikamesi olarak kabul ettirmek, nesnenin aslından daha gerçek olduğunu göstermek amacındadır; doğrusu bunu başarır da, çünkü tarihi bir belgeyle (parşömen ya da gravür) yan yana sergilendiğinde, diorama'nın gravürden daha gerçek görüneceğine kuşku yoktur; özgün gravürün bulunmadığı durumlarda ise, diorama'nın yanına dioramanın renkli bir fotoğrafı koyulur, bu fotoğraf eski bir tablo görüntüsü verir, ancak şu da var ki (doğal olarak) diorama tabloda daha etkileyici, daha canlıdır. Sonra, belli durumlarda, eski bir tablonun var olduğunu, ancak müzede bulunmadığını öğrenirsiniz: Sözelimi, müzedeki bilgi verici yazılardan birinde, Peter Stuyvesant'ın yaşadığı dönemde çizilmiş bir portresinin varlığından söz edilir; öğreticilik işlevini en iyi biçimde yerine getirmeyi amaç edinen bir Avrupa müzesi söz konusu olsa, bu portrenin çok iyi bir kopyasını sergilerdi: Oysa New York Müzesi tabloda temsil edildiği biçimiyle Peter Stuyvesant'ı gösteren yaklaşık otuz santimetre bo-

yunda, üçboyutlu bir heykelciği sergilemektedir, ancak elbette tabloda Peter'in görüntüsü önden ya da bedenin dörtte üçü görülecek biçimde verilmişken, burada poposu da dahil, bedeninin her yanıyla görülebilir.

Ancak müze fazladan bir şey yapar (bunu yapan dünyadaki tek müze değildir kuşkusuz, en iyi etnoloji müzeleri aynı ölçütü izlerler), yani iç mekânları bire bir ölçülerde yeniden kurar, tıpkı Johnson'ın *Oval Room*'u gibi. Bununla birlikte, başka müzelerde (sözgelimi, Mexico City'nin o nefis antropoloji müzesinde) kimi zaman çok etkileyici yeniden-kurmalara (az önce sözü edilen müzedeki bir Aztek meydanı –tüccarları, savaşçıları, rahipleriyle– gibi) rastladığınızda, bu özelliğin açıkça belirtilmiş olduğunu görürsünüz; arkeolojik buluntular müzenin bir başka bölümünde yer alır ve bir buluntunun tıpatıp aynı kopyası çıkarılmışsa, bunun bir röprodüksiyon olduğu konusunda ziyaretçiye açık, kesin bir bilgi sunulur. Gerçeği söylemek gerekirse, New York Müzesi'nde arkeolojik kesinlik yok değildir: Özgün parçalar ile kopyaları birbirlerinden ayrılmış, ancak söz konusu ayrımı gösteren bilgiler sergi vitrinlerinin yanındaki açıklayıcı panolara koyulmuştur; vitrinlerin içinde ise özgün nesne, kopyası ve balmumu heykelcik öyle iç içe geçmiş bir bütün oluşturur ki, ziyaretçi açıklayıcı panoları okuyarak bu düğümü çözme isteğini duymaz. Üstelik bu durum, eleştirmeyi düşünmeyeceğimiz bir pedagojik karardan, müze düzenleyicilerinin, "Ziyaretçi bir arkeolog ya da filolog olma zorunluluğunu duymaksızın, belli bir atmosferi yakalayıp kendisini geçmişin içinde duyumsasın," şeklindeki bir isteginden kaynaklanmaz yalnızca; burada, kopyası çıkarılan buluntunun bu ilk günahı ("geçmiş dönemlerin bir düzeyde birleştirilmesi" ve özgün nesne-kopya bütünleşmesi günahını) zaten kendi içinde taşıdığı düşüncesi de rol oynar. Bu açıdan

Mr. ve Mrs. Harkness Flager'ın 1906 yılında yaptırdıkları villanın salonunu bütünüyle yeniden kuran dev diorama ilginç bir örnek oluşturur. Yetmiş yıl önce kurulmuş bir özel evin bile şimdiden bir arkeolojik nesneye dönüştüğünü fark edersiniz; bu da bize, Amerikan uygarlığının bugünü nasıl oburca tükettiği ve zaman zaman bilimkurgusal gelecek tasarımları, zaman zaman da nostaljik hayıflanma süreci içinde nasıl kendine özgü bir "günceli geçmişe mal etme" özelliği ortaya koyduğu hakkında çok şey anlatmaktadır; büyük müzik mağazalarında "Nostalji" adı verilen bölümde 1940'lı ve 1950'li yıllara ait plakların yanı sıra, 1960'lı ve 1970'li yılların plaklarının bulunması ise başlı başına çok ilginç bir olgudur.

Peki, Mr. ve Mrs. Harkness Flager'ın asıl villası nasıldı acaba? Açıklayıcı panodan okuduğumuz kadarıyla, villanın salonu Mantova'daki Düklik Sarayı'nın burçlar salonunun bir uyarlamasıymış. Tavan ise, bugün artık Akademi Müzesi'nde korunan bir Venedik kilisesi tavan süslemesinden kopya edilmiş. Duvar resimleri Pompei ve Ön-Raffaello üslubunda, şömine üzerindeki fresk ise Fransız ressam Puvis de Chavannes'ın çalışmalarını anımsatıyor. Şimdi müze vitrininde zaten kendisi baştan aşağı bir sahtelik anıtı olan 1906 tarihli evin saplantılı bir tutkuyla yeniden kurulmuş taklidini görüyorsunuz; ancak salon öyle bir tarzda yeniden kurulmuş ki, hangi parçaların salonun gerçek parçaları, hangilerinin ise eksik noktaları tamamlamak üzere yapılmış taklit parçalar olduğunu söylemek çok güç (üstelik ziyaretçi bunu bilse de, hiçbir şey değişmeyecektir, çünkü taklidin mükemmel taklitlerini birbirinden ayırma güçlüğüne ancak bir antikacının işe aldığı bir müze hırsız katlanabilir). Mobilyalar hiç kuşkusuz hakiki salonun mobilyaları (bu noktada mobilyaların hakiki mobilyalar, hakiki antik mobilyalar olduğunu varsayıyoruz); ancak tavana geçilmesiyle bir-

likte kuşklar beliriyor, ayrıca ev hanımını, hizmetçi kadını, eve gelmiş bir hanım konukla konuşan küçük kız çocuğunu temsil eden mankenlerin birer taklit olduğu aşikârsa da, acaba mankenlerin üzerindeki giysiler hakiki mi, yani 1906 yılının giysileri mi?

Hangi birinden yakınmalı? Tüm sahneyi kaplayan ölüm soğuğu etkisinden mi? Saf ziyaretçi üzerinde yarattılan mutlak doğruluk yanılsamasından mı? Burjuva dünyasının “kutsal tasvirlerle dönüştürülmesi”nden mi? Müzenin, biri bilgi verici panolardaki sanat tarihiyle ilgili açıklamaları okumak isteyenlere, öteki ise hakikiyle sahteyi, antik olanla modern aynı düzlemde alımlayan dikkatsiz ziyaretçilere sunduğu iki düzeyli okumadan mı?

Büyülü bir geçmişle karşılaşmanın doğurduğu heyecana kapılmış ziyaretçiyi saran *kitsch*’sel özsaygıdan mı? Yoksa yoksul mahallelerin ya da gökdelenlerin birinden ve Avrupa’ya özgü tarihsel kavrayıştan yoksun bir okuldan çıkagelmiş bir öğrencinin burada en azından belirli bir ölçüde bir tarih kavramı oluşturma çabasından mı yakınmalı? Çünkü okul gezileriyle buraya gelip, büyük bir coşku ve zevkle, hiç kuşkusuz Louvre’u gezmek zorunda kalan Avrupalı beyaz çocuklardan oluşmuş bir topluluğa oranla çok daha katılımcı bir yaklaşımla müzeyi gezen zenci çocuklar gördüm...

Müzenin çıkışında, kartpostallarla resimli tarih kitaplarının yanı sıra, Manhattan’ın satın alınışıyla ilgili sözleşmeden Bağımsızlık Bildirgesi’ne kadar çeşitli tarihî belgelerin röprodüksiyonları satılıyor. Bunlar için “*It looks old and feels old*” (Eski görünür ve eski hissi yaratır) deniyor, çünkü tıpkıbasımın yarattığı eskilik yanılsamasını yalnızca dokunma duyunuzla değil, saçtığı bir tür antik belge kokusuyla da yaşıyorsunuz. Neredeyse hakiki gibi. Yalnız şu var ki, Manhattan sözleşmesindeki eski tip matbaa harflerinin olduğu gibi aktarıldığı kopya sözleşme metni

ne yazık ki İngilizce yazılmış, oysa özgün metin Hollandaca. O nedenle de bir tıpkıbasım değil, ürettiğimiz sözcük uygun görülürse, tıpkıfarklıbasım söz konusu burada. Bir Heinlein ya da Asimov öyküsünde olduğu gibi, zamanın dışına çıkarak, yüzyılların birbirine karıştığı bir uzam-zaman sisi içine girdiği duygusuna kapılıyor insan. Aynı şey California sahilindeki bir balmumu heykeller müzesinde başımıza gelecek: Brighton'daki kıyı kahvelerini andıran bir kahvede, bir masada karşılıklı oturmuş Mozart ile Caruso'yu, arkalarında ayakta duran Hemingway'i, yandaki masada ise bir elinde kahve fincanı, Beethoven'le söyleşiye dalmış Shakespeare'i bir arada gördüğümüzde.

Öte yandan, Long Island'da, Old Bethpage Village'da bir erken on dokuzuncu yüzyıl çiftliği, aslında olduğu gibi, yeniden kurulmaya çalışılıyor: Aslında olduğu gibi demek, çiftliğin o dönem hayvanlarını andıran canlı hayvanlarla yeniden kurulması demek; ancak koyunlar o günlerden bu yana, son derece ustalıkla çiftleştirme yöntemleri sonucunda ilginç bir evrime uğramış: O zamanki koyunların yüzü siyah ve yünsüz iken, bugünkülerin beyaz ve yünlü, dolayısıyla bugünkü koyunlardan daha çok yün elde ediliyor. Çiftliği kurmakla görevli çevrebilimci-arkeologlar bu koyun türü üzerinde değişik çiftleştirme yöntemleri uygulamaya ve bir *retrogressive evolution* (geriye doğru evrim) elde etmeye çalışıyorlar. Ancak ulusal hayvan yetiştiricileri derneği, hayvan yetiştiriciliği alanındaki ilerlemeye yöneltilmiş bu hakaret karşısında ayağa kalkmış durumda. Taraflar bu gidişle mahkemelik olacağı benziyor: Hep ileri gitme yanlıları, geriye doğru ilerleme yanlılarına karşı. Bu noktada, hangi tarafın daha bilimkurgucu, hangi tarafın asıl sahte doğa üreticisi olduğu belli değil. Ancak *the real thing* uğruna sürüp giden savaşımı soruyorsanız, yolculuğumuz elbette burada bitmiyor: "*more to come!*"

KUTSAL ŞEY TAN TASVİRLERİ

San Francisco'daki Fisherman's Wharf, lokantaları, turistik ıvır zıvır satan dükkânları, taze francala ekmeği ve az önce tutulup tavaya atılmış pavurya, ıstakoz ve ıstiridyeyi yiyebileceğiniz tezgâhlarıyla tam bir keyif beldesidir. Kaldırımlarda doğaçlama konserler veren zencilerle hippiler, arka planda yan yana dizilmiş direkleri bir ormanı andıran yelkenliler, dünyanın en güzel koylarından biri ve Alcatraz adası. Fisherman's Wharf'da bitişik düzende sıralanmış dört balmumu heykel müzesi bulunmaktadır. Benzeri müzeler Paris, Londra, Amsterdam ve Milano kentlerinde de vardır, ancak Avrupa'da bu tür müzeler dikkati çekmeyecek, göze çarpmayacak bir mimari üslupla inşa edilmiş ve yan yollara yerleştirilmişken, burada ana cadde üzerinde yer alırlar. Los Angeles'ın en iyi balmumu heykeller müzesi de ünlü Çin Tiyatrosu'ndan birkaç adım ötede, Hollywood Bulvarı üzerinde bulunmaktadır; zaten bütün Amerika'yı kaplayan bu müzelerin her otelde reklamı yapılır ve söz konusu müzeler bir şehrin görölmeye değer yerleri arasında sayılırlar. Los Angeles yöresinde Movieland Balmumu Müzesi ile Yaşayan Sanat Sarayı; New Orleans'ta Conti Müzesi; Florida'da Miami Balmumu Müzesi, Orlando kentinde Ünlü Yıldızlar Salonu, St. Petersburg'da Tussaud Balmumu Müzesi vardır;

bunun dışında Gatlinburg (Tennessee), Atlantic City (New Jersey), Estes Park (Colorado), Chicago vb. kentlerde de benzeri müzeleri bulabilirsiniz.

Avrupa'da bir balmumu heykeller müzesinde bulunacak şeylerin neler olduğu herkesçe bilinir: Julius Caesar'dan Papa XXIII. Johannes'e dek, değişik mekânlara yerleştirilmiş, "canlı ve konuşan" figürler. Çoğunlukla üçüncü sınıf yerlerdir bunlar, her durumda ürkek ve boynu büküktürler. Oysa Amerika'daki kardeşleri gürültücü ve saldırgandır, otoyolların yanına dizili büyük reklam panolarıyla birkaç mil önceden üzerinize üzerinize gelir, uzaktan, ışıklı tabelalar, dönen kuleler ve karanlıkta bir yanıp bir sönen göz alıcı ilanlarla varlıklarını duyururlar. Bu müzelerden içeri adımınızı atmanızla birlikte, hayatınızın en heyecanlı deneyimlerinden birini yaşamak üzere olduğunuz bilginize sunulur. Müzede değişik sahnelerin, sansasyonel bir tonla yazılmış uzun açıklamalarla yorumlandığını, önemli tarihsel olaylarla dinsel törenlerin, sine- ma kişileriyle söylence ve masal konularının, ünlü serüven kahramanlarının hiç ayırım gözetmeksizin bir araya getirildiğini görürsünüz. Dehşet ile kanın ön plana çıkarıldığı bu ortamda nesneler, nevrotik bir yeniden-kurma titizliğine varan sahicilik endişesinin izlerini taşırlar. California, Buena Park'taki Movieland Balmumu Müzesi'nde, bir yanda, bir kanepeye uzanmış Jean Harlow'un yanı başındaki komodinin üzerinde o dönem dergilerinden örnekler dururken; öte yanda, Şarlo'nun yaşadığı bir odanın duvarlarında 1900'lerin posterleri asılı durur. Büyük bir karanlığın çevrelediği sahneler, balmumu heykellerin bulunduğu alanlar arasında hiç boşluk kalmayacak tarzda, birbiri ardı sıra dizilmişlerdir. Arada boşluk bırakmak bir yana, bu alanlar, süreklilik izlenimini artırmak amacıyla, bir tür dekorla birbirine bağlanmıştır: Alanlar arası bağlantıyı sağlayan öge genellikle aynadır, böylece sağı-

nızda tabut kapağını açıp dışarı çıkan Dracula'yı, solunuzda ise aynada onun görüntüsüyle buluşan yüzünüzü görebilirsiniz; bir yandan da, arka planda, çok ustaca ayarlanmış açı, eğim ve perspektif oyunları ile, bir karaltı biçiminde aynaya yansıyan Karındeşen Jack'in ya da İsa'nın imgesi beliriverir, öyle ki insan neyin gerçeklik, neyin yanılsama olduğuna karar vermekte güçlük çeker. Size çok ilginç görünen bir sahneye yaklaştığınızda, arka plandaki eski bir mezarlığın gölgesinde bir kişinin belirmediğini görürsünüz, sonra söz konusu kişinin, aynaya yansıyan görüntünüz olduğunu keşfedersiniz, eski mezarlık ise XIX. yüzyılın ikinci yarısında Paris'te faaliyet gösteren mezar soyguncularının göz yaşartıcı, tüyler ürpertici öyküsünü anlatan bir sonraki sahnenin yansımasıdır.

Aynı müzede, bir kızaktan inen Doktor Jivago ile onu izleyen Lara'nın bulundukları karla kaplı bir bozkıra ulaşırsınız, ancak buraya varmak için iki sevgilinin oturacakları harap köy evinden geçmeniz gerekmektedir: Yılkık tavandan yağan kar yerde bir kar yığını oluşturmuştur. Tanımlanması güç bir duyguya kapılır, kendinizi Jivago'ya çok yakın hissedersiniz. Bu duygusal katılımın, yüzlerin çok sahici bir biçimde canlandırılmış olmasından, duruşlarındaki doğallıktan ve büyük bir sevimlilikle çevreye nüfuz eden Lara izleğinden mi kaynaklandığını sorarsınız kendinize; sonra birden, her şeyin gerçekte olduğu gibi olması gerektiğinden, burada ısının gerçekten de düştüğünü, sıfırın altında tutulduğunu fark edersiniz. "Gerçeklik" tıpkı bir film gibi sunulur, ancak bu müzelerin bir başka özelliği de, tarihsel gerçeklik kavramlarının son derece demokratik bir görüntü sunmasıdır: Marie-Antoinette'in saraydaki odası nasıl en küçük bir ayrıntı bile göz ardı edilmeksizin büyük bir özenle kurulmuşsa, Alice'in Çılgın Şapkacı'yla karşılaşmasını betimleyen sahne de o denli özenle kurulmuştur.

Mozart'tan sonra Tom Sawyer'ı gördüğünüzde ya da İsa'yla havarilerin temsil edildiği bir sahneden Maymunlar Gezegeni mağarasına geçtiğinizde, Gerçek Dünya ile Olası Dünyalar arasındaki mantıksal ayırım kesinlikle yitirilmiş olur. İyi bir müze, iki ya da üç yüz kişilik bir topluluğu içeren ortalama altmış ya da yetmiş sahneyi düzenlerken, bu sahneleri müzenin farklı bölgelerine yerleştirse ve sinema dünyasını din ya da tarih dünyasından ayırsa bile, gezinin sonunda eleştirel bakış açısı yitirilir, gördüklerinizle ilgili izlenimler birbirine karışır: Gerek Lincoln'ın, gerek Doktor Faust'un sureti, toplumcu gerçekçilik akımının Çin ekolü üslubuyla yapıldıkları izlenimini uyandırmışlardır ve Sherlock Holmes ile Fidel Castro artık kesinlikle aynı ontolojik kategoride yer alırlar.

Bu anatomik kesinlik, bu sanrısız soğukluk, ayrıntılara –bu arada tüyler ürpertici olanlarına da– yönelik bu titizlik (o nedenle parçalara ayrılmış bir vücudun bağırsakları tıpkı tıp derslerinde kullanılan plastik modellerin bağırsakları gibi düzenli bir görünüm sunmalıdır) birtakım başka örnekleri çağrıştırmaktadır. Sözgelimi, Floransa'daki Doğa Tarihi Müzesi'nin, Canova'ya özgü tutkularla De Sade'a özgü dehşet görüntülerini birleştiren neoklasik üsluptaki balmumu heykelleri ya da bazı anatomi dersliklerini süsleyen, derisi yüzülmüş, her bir kası açığa çıkarılmış Aziz Bartolomeus figürleri, hatta Napoli kökenli kutsal tasvirlerdeki aşırıgerçekçi çabalar geliyor akla. Ancak Akdeniz bölgesinde her zaman görece önemsiz sanatın ürünü olan bu örnekleri bir yana bırakarak, daha seçkin örneklerden de söz edebiliriz: Alman belediye binaları ve kiliselerindeki çokrenkli tahta oymacılığı ürünleri ya da Ortaçağ Felemenk-Burgonya uygarlığına özgü mezar figürleri. Bu çağrışım yersiz sayılmaz, çünkü uç noktalara vardırılan Amerikan gerçekçiliğinde belki de Orta Avrupalı göçmenlere has beğenin bir izdüşümü vardır. Bu

arada Münih'teki Alman Müzesi'ni anımsamamak da olanaksız: Alman Müzesi, tekniğin tarihini mutlak bilimsel kesinlikle anlatmak amacıyla New York Kenti Müzesi'ndeki dioramaları andıran dioramalar oluşturmakla kalmaz, yerin metrelerce altındaki bir XIX. yüzyıl madenini, geçitlerde uzanıp yatmış maden işçileri, bocurgat ve mesin iplerle kuyulara indirilen atlarıyla birlikte yeniden kurmaktan da geri durmaz. Yalnızca Amerika'daki bu tür müzeler daha umursamaz bir hava içindedirler, o kadar. Müzenin bir tarafına varla yok arası bir havluya sarınmış Brigitte Bardot yerleştirilmiştir, öte yanda Mahler ve Çaykovski müziği eşliğinde İsa'nın yaşamı yüceltilir, bir başka bölümde ise *Ben Hur* filminin ünlü yarış sahnesi yer almaktadır; bu sonuncusu, daha bütünsel bir görüş açısı sağlamak üzere eğimli bir alana kurulmuştur, çünkü her şey gerçekte nasılsa öyle olmalıdır, kimi zaman gerçek olarak alınan şeyin –sözgelimi, *Ben Hur*'daki yarış sahnesi– kendisi de düş gücü ürünü olsa bile.

Bütün bu yeniden-kurulmuş sahnelere egemen felsefenin aşırıgerçekçilik felsefesi olduğu, Ripley'in "İster İnan, İster İnanma" Müzesi'nde sergilenen "dünyanın en gerçekçi" heykeliyle ilgili vurgulamayla bir kez daha belirginlik kazanır. Ripley, kırk yıl süreyle Amerikan gazetelerine, dünyanın çeşitli ülkelerine yaptığı yolculuklar sırasında keşfettiği harikaları gözler önüne süren resimli öyküler yazmış. Borneo vahşilerinin küçültülmüş ve balsamlanmış kafasından, tamamıyla kibrit çöplerinden yapılmış bir kemana, iki başlı danadan 1842 yılında bulunan sözde denizkızına dek, şaşırtıcı, hilkat garibesi ve inanılmaz şeylerin oluşturduğu dünyaya özgü hiçbir şey Ripley'in gözünden kaçmamış. Ripley, yeterince malzeme biriktirdikten sonra, daha önce sözünü ettiği "sahici" nesneleri bir araya getiren bir müzeler zinciri kurmuş; uygun mahfazalara yerleştirilmiş bu nesneleri görebilirsiniz ar-

tık. 1842 yılında bulunmuş olan ve “dünyanın en büyük taklidi” olarak sunulan denizkızını, bir XVIII. yüzyıl Fransız bidesinden çıkarılmış gitarı, ilginç mezar taşı örneklerini, Nürnberg Meryemi’ni, zincire bağlı olarak yaşamış bir Hint fakirinin ya da çift gözbebeği bulunan bir Çinlinin heykelini ve harikalar harikası sıfatıyla sunulan dünyanın en gerçekçi heykelini. Bu heykel, müzenin verdiği bilgiye göre, “Bir insanın, Japon sanatçı Hanamuna Masakiçi’nin tahtadan oyduğu doğal büyüklükte bir sureti olup, sanat uzmanlarınca, bugüne dek gerçekleştirilmiş en mükemmel insan kopyası şeklinde tanımlanmıştır.” İyi biçim verilmiş kaburgaları vb. ile heykel anatomik gerçekçiliğin olağan bir örneğini oluşturmaktadır. Ne var ki, insanı rahatsız eden nokta, bu değil; gerek heykelin, gerek iki başlı dananın, gerek kibrit çöplerinden yapılmış kemanın “gerçek” buluntular olmadığını bilmenizdir, çünkü hepsi birbirinin eşi birçok Ripley Müzesi var ve kibrit çöpleriyle yapılmış keman hepsinde de bütün bir ömür boyu sürmüş sabrın ürünü olarak sunuluyor. Her nesne, çok daha fazla sabırla üretilen aslının, başka malzemelerle yapılmış mükemmel bir kopyası; ancak öne çıkarılan nokta, sergilenen parçanın özgünlüğünden çok, o parçanın ilettiği bilginin şaşırtıcı yanıdır. Mükemmel bir *Wunderkammer* örneği oluşturan Ripley Müzesi’nin, Ortaçağ ve barok dönemlerindeki antika koleksiyonlarıyla ortak bir yönü var: İlginç her nesneyi, eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirip sınıflandırmaksızın bir araya getirmek. Ripley Müzesi’nin bu koleksiyonlardan ayrılan yönü ise, sergilenen parçaların, bir ikincisi bulunmayan, biricik parçalar olmasına kesinlikle önem verilmemesi, daha doğrusu sahicilik sorununun pervasızca bertaraf edilmesidir. Reklamı yapılan sahicilik tarihsel değil, görseldir. Her şey hakiki gibi görünmektedir, öyleyse hakikidir; her durumda, hakiki gibi görüldüğü bir hakikattir, öykünülen şey de –

bu, Harikalar Diyarı'ndaki Alice gibi, hiçbir zaman var olmamış bir şey olsa bile- her zaman hakiki olarak kabul edilir. Pervasızlık o ölçüdedir ki, dünyanın dört bir köşesinden toplanarak bir araya getirildiği belirtilen mezar taşları üzerindeki yazılar hep İngilizcedir, ama hiçbir ziyaretçi bunun farkına varmaz. (Dünyada İngilizce konuşulmayan bir yer mi var?)

Öte yandan, Büyü ve Büyücülük Müzesi, içinde kurbağaların, zehirli otların, tuhaf bitki köklerini içeren kavanozların, muskaların, imbiklerin, ağulu sıvılarla dolu küçük cam şişelerin, üzerine iğne saplanmış kuklaların, iskelet ellerinin, gizemli adlar taşıyan çiçeklerin, kartal gagalarının, yeni doğmuş bebek kemiklerinin uç gösterdiği çeşit çeşit kısımlara, çekmecelere bölünmüş tozlu mobilyalarıyla yeniden kurduğu bir Ortaçağ cadı işliğini -arka plana ateşte yakılmaya götürülen genç cadıların çığlıklarını ve karanlık koridorun köşesinden görünen *autodafé* alevlerini de katarak- sunduğunda, Louise Nevelson'ı ya da ilk dönem çalışmaları açısından Del Pezzo'yu kışkandıracak bu görsel işitsel gerçekleştirimde ağır basan öge, teatral etkidir. Aydınlar için cadı işliğinin yeniden kurulmasında gösterilen ustalık, saf ziyaretçiler için iletilen bilginin şiddet içeriği... herkes için bir şeyler var, öyleyse yakınılacak şey ne? Yakınılacak nokta, tarihsel bilginin sansasyonel bir öykü gibi sunulmasıdır; gerçekte söylence birbirine karışır, cadı Eusapia Palladino' nun balmumu heykeli, Roger Bacon'la Doktor Faust heykellerinden hemen sonra yer alır, sonuçta üzerimizde yaratılan etki, kesinlikle bir düş dünyası etkisidir...

Ancak yeniden-kurma kaygısının (ve daha çoğunu, daha iyisini sunma çabasının) başyapıtları, bu mutlak ikonculuk endüstrisi sanat sorunuyla karşı karşıya geldiğinde ortaya çıkar.

San Francisco'dan Los Angeles'a uzanan yolculu-

ğum sırasında, Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* tablosunun balmumundan yapılmış yedi röprodüksiyonunu görme fırsatına eriştim. Bazıları son derece ilkel bir biçimde yapılmış, farkında olmaksızın özgün yapıtı karikatürize eden kopyalardı, ötekiler daha ustaca yapılmış olmakla birlikte, renklerdeki keskinlik ve Leonardo'ya özgü *vibrato*'nun yerini alan donuk ifadeler açısından daha az talihsiz örnekler değillerdi. Bütün bu balmumu örnekler, yanlarında "özgün" yapıtın bir kopyasıyla birlikte sergilenmekteydi. Fotomekanik çoğaltma tekniğindeki gelişmeyi de düşünerek, biraz safça bir tutumla, karşınızdaki özgün freskin mükemmel kopyalarını bulacağınızı sanabilirsiniz. Yanıldınız; çünkü böyle bir durumda, özgün yapıtla karşılaştırılacak olan üçboyutlu balmumu kopya bu karşılaştırmadan zararlı çıkabilirdi. İşte o nedenle, balmumu kopyanın yanında kimi zaman ahşap oyma bir mini röprodüksiyon, kimi zaman bir XIX. yüzyıl gravürü, kimi zaman modern bir duvar halısı, kimi zaman da tunçtan bir kopya yer alır. Bir yandan da, açıklamalarda bulunan ses, size ısrarla balmumu kopyanın yapıtın aslına olan benzerliğinden söz eder; öteki kopya son derece yetersiz olduğu için, balmumu kopya açık biçimde üstün gelir. Söylenen yalanın bir ölçüde doğruluk payı içerdiğini de kabul etmek gerekir, çünkü uzun uzun betimlenen, çözümlenen benzerlik ölçütü hiçbir zaman biçimsel gerçekleştirimle değil, özneyle ilgilidir: "Dikkat ederseniz, Yahuda tıpkı özgün freskteki konumunda bulunmaktadır, Aziz Matta tıpkı... vb. vb."

Son Akşam Yemeği, genellikle, senfonik müziğin eşlik ettiği bir ses ve ışık gösterisi atmosferi içinde, müzenin son salonunda yer alır. Çoğu zaman, girdiğiniz bir salonda, balmumundan yapılmış *Son Akşam Yemeği*'nin bir perde arkasına yerleştirilmiş olduğunu görürsünüz. Perde ağır ağır açılır, bir yandan da teybe kaydedilmiş bir

ses, derin ve duygusal bir tonla, yaşamınızın en olağanüstü ruhsal deneyimini yaşamakta olduğunuzu, daha sonra bu deneyimi arkadaşlarınıza ve tanıdıklarınıza anlatmanız gerektiğini söyler. Bunu, İncil'den alıntılanan sözlerle, İsa'nın insanları kurtarma misyonu ve Son Akşam Yemeği'nin olağanüstü yönleri hakkındaki bilgiler izler. En sonunda, sanatın gizi kaşısındaki derin hassasiyeti yansıtan tümceler ve ona uygun bir ses tonuyla, Leonardo ve sanatı hakkında açıklamalar verilir. Hatta Santa Cruz'da *Son Akşam Yemeği*, kent halkından oluşan bir kurulun, hem ruhsal yücelmeyi sağlamak, hem sanatın ölümsüzlüğünü kutlamak amacıyla yaptırdığı bir tür şapel içinde kendi başına, biricik atraksiyon olarak yer alır: Burada balmumu kopyayla karşılaştılabileceğiniz röprodüksiyonların sayısı altıdır (bir gravür, dövme bakırdan bir örnek, bir renkli kopya, "yekpare bir tahta parçası"na oyulmuş bir taklit, bir duvar halısı ve cam üzerine yapılmış bir röprodüksiyonun bir baskı röprodüksiyonu); bunların yanı sıra, dinî müzik, dokunaklı ses, ziyaretçilerden bağış toplayan gözlüklü, yaşlı bir hanım ve cam, maden, ahşap röprodüksiyonlardan yola çıkılarak yapılan balmumu röprodüksiyonun baskı röprodüksiyonlarının satışı... Sonra dışarı, güneşe, Pasifik Okyanusu sahiline çıkarsınız, işte yine doğayla baş başasınız, bir yanda Coca-Cola'nın çağrısı, öte yanda sizi bekleyen beş şeritli otoyol, arabanızın radyosunda Olivia Newton-John'un şarkısı "Please mister, please". Ama bu ayrıntıları bir yana bırakın, çünkü siz sanatsal yaratıcılığın yüceliğinden kaynaklanan ürpertiye içinde duymuş, hayatının en heyecan verici ruhsal deneyimini yaşamış, dünyanın en sanat yapıtı sanat yapıtını görmüş bir insansınız artık. Özgün yapıt buradan çok uzakta, Milano'da –ki Floransa'msı bir şeydir– bulunmaktadır, baştan aşağı Rönesans işte, belki de hiçbir zaman gitmeyeceğiniz bir yer, zaten müzedeki

ses özgün freskin çok yıpranmış, hemen hemen görünmez bir durumda olduğu konusunda uyarmıştır sizi, dolayısıyla özgün yapıt, ondan “daha gerçek” olan ve “daha fazlasını” sunan üçboyutlu balmumu kopyasının verdiği heyecanı veremez.

Ancak hiçbir ulvi heyecan, Los Angeles, Buena Park’ taki Yaşayan Sanat Sarayı’nda duyacağınız heyecanla böyölçüşemez. Movieland Balmumu Müzesi’nin yanında bulunan bu müze, bir Çin pagodası biçiminde inşa edilmiştir. Movieland Balmumu Müzesi’nin önünde bütünüyle altın bir Rolls Royce, Yaşayan Sanat Sarayı’nın önünde ise Michelangelo’nun *Davud*’u (mermerden) vardır. Evet, *Davud*. Ya da hemen hemen o. Yani sahici kopyası. Şaşırmamız için hiçbir neden yok, çünkü yolculuğumuz sırasında en az on *Davud*, birkaç *Pietà* ve Medici şapelindeki bütün heykelleri eksiksiz olarak içeren bir set görme şansımız oldu. Yaşayan Sanat Sarayı, öteki müzelerden farklı, çünkü birkaç heykel dışında, yapıtların makul benzerlikte bir kopyasını vermekle yetinmiyor. Bu müze, bütün zamanların başyapıt niteliğindeki resimlerinin üçboyutlu, doğal büyüklükte ve elbette renkli balmumu kopyalarını üretiyor. İşte burada Leonardo’yu görüyoruz, karşısında oturan bir bayanın portresini çiziyor: Gioconda bu, üstelik sandalyesi, ayakları ve sırtıyla, kısacası tabloda görünmeyen yanlarıyla Gioconda. Leonardo’nun yanında bir resim sehпасı, sehpanın üzerinde de *Gioconda*’nın ikiboyutlu bir kopyası var, daha ne bekliyordunuz ki? İşte burada Rembrandt’ın *Homeros’un Büstünü İzleyen Aristoteles*’i, işte El Greco’nun *Kardinal de Guevara*’sı, Philippe de Champaigne’in *Kardinal Richelieu*’sü, Guido Reni’nin *Salome*’si, Ingres’in *Odalık*’ı ve Thomas Lawrence’ın *Tatlı Pinkie*’si (Pinkie üçboyutlu yansıtılmakla yetinilmemiş, aynı zamanda gizli bir vantilatörün rüzgârıyla üzerindeki ipek giysi dalgalandırılıyor; çünkü bilindiği gibi, özgün

tabloda Pinkie'nin arkasında bir kır manzarası ve bu manzarayı kaplayan fırtına habercisi bulutlar yer alır).

Her balmumu heykelin yanında "özgün" tablo bulunmaktadır; burada da fotografik bir röprodüksiyon değil, son derece ilkel bir biçimde, Madonna ressamları tekniğiyle yapılmış bir yağlıboya kopya söz konusudur ve bir kez daha balmumu heykel temsili kopyadan daha inandırıcı görünür, ziyaretçide de Yaşayan Sanat Sarayı'nın National Gallery ya da Prado'nun yerine geçtiği ve onları yetkinleştirdiği kanısı hâsıl olur.

Palace'ın felsefesi "Sizde aslını görme isteğini uyandırmak için, yapıtın kopyasını sunuyoruz" değildir; tam tersine, "Artık aslını görme ihtiyacını duymamanız için, yapıtın kopyasını sunuyoruz"dur. Ancak kopyayı görme isteğini uyandırmak için, özgün yapıtın putlaştırılması gerekmektedir, işte sürekli olarak geçmiş dönemlerin sanatının yüceliğini anımsatan o açıklayıcı yazılar ile derinden gelen seslerin *kitsch*'sel işlevi budur: Son salonda size Michelangelo'nun bir *Pietà*'sı –bu kez, Floransalı bir zanaatkârın yaptığı (her zaman belirtildiği gibi) mermerden iyi bir kopyası– gösterilecek, açıklayıcı bilgiyi veren ses de size *Pietà*'nın üzerinde durduğu yer döşemesinin Kudüs'teki Kutsal Kabir'den getirilen taşlarla oluşturulduğunu bildirecektir (bu da, burada, San Pietro'da bulacağınızdan daha çoğunu ve daha gerçeğini bulacağınız anlamını taşır).

Giriş ücreti olarak beş dolar ödediğinize ve aldatılmama hakkınız bulunduğuna göre, Kutsal Kabir Kilisesi yönetiminin Yaşayan Sanat Sarayı'na yirmi taş parçası alma (nereden olduğu pek anlaşılmıyor) iznini veren belgenin bir fotokopisi duvara asılarak bilginize sunulmuştur. Bununla birlikte, yaşadığı ânın heyecanı içindeki ziyaretçi, sözü edilen ayrıntıları aydınlatarak, geri kalan kısımları karanlıkta bırakan keskin ışığın da etkisiyle, dö-

şemenin yirmiden epey fazla taş parçasıyla yapıldığını, kaldı ki söz konusu taşların yan bölümdeki Kudüs duvarının bir tıpkıbasımı olabileceğini, dolayısıyla arkeolojik malzemenin epeyce elden geçirilerek tamamlandığını fark edecek zamanı bulamaz. Zaten önemli olan nokta, sergideki parçaların oluşturduğu bütünün ticari değerinden emin olmaktır: Bu gördüğünüz *Pietà* büyük paralara mal olmuştur, çünkü sırf müzede iyi bir kopya bulundurmak için İtalya'ya kadar gitmek gerekmiştir. Öte yandan, Gainsborough'nun *Mavili Çocuk*'unun yanındaki açıklayıcı yazıda, özgün yapıtın artık California, San Marino'daki Huntington Sanat Galerisi'nde olduğu belirtilir; bu müze *Mavili Çocuk*'u yedi yüz elli bin dolar karşılığında satın almıştır. Öyleyse *Mavili Çocuk* sanattır. Ancak aynı zamanda yaşamdır da, çünkü aynı yazı sağduyudan hayli uzak bir yaklaşımla şunu da ekler: "*Mavili Çocuk*'un yaşı bir sır olarak kalmıştır."

Müze iki yerde doruk noktasına ulaştırır sizi. Birinde Van Gogh görülmektedir. Van Gogh'un belli bir tablosunun kopyası söz konusu değildir burada; zavallı Vincent resimlerinde de sıkça çizdiği sandalyelerden birine, elektroşoka uğramış bir hava içinde oturmuştur, arka planda onun resminde yansıtmış olduğu biçimiyle eğri büğrü bir yatak, duvarlarda ise küçük Van Gogh'lar bulunmaktadır. Ancak en çarpıcı nokta, bu çılgın ressamın yüzüdür; yüz doğal olarak gene balmumundan yapılmış, ancak sanatçının hızlı, acı çeken bir ruha özgü fırça darbeleri olduğu gibi yansıtılmak istendiğinden, ortaya adeta tiksindirici bir egzamanın kapladığı bir yüz çıkmış, kabuklu yaraların sardığı bir sakal, pul pul olmuş bir deri: Sanki bir iskorbüt, bir mantar, bir zona hastası karşımızda duran.

İkinci doruk noktasını üç heykelin balmumu kopyaları aracılığıyla yaşıyorsunuz, kopyalar gene asıllarından daha sahici; çünkü mermerden, dolayısıyla bütünüyle

beyaz, cansız asıllarına karşılık balmumu kopyalar renkli. İlk ikisi Michelangelo'nun *Esir* ve *Davud* heykellerinin kopyaları: *Esir*, göğsüne dek kıvrılmış fanilasıyla iriyarı bir adam, beline doladığı ut-örteriyle utangaç bir çıplaklar kampı üyesi; *Davud*, siyah bukleleri, sapanı ve pembe karnı üzerindeki yeşil yaprakla yaşam dolu bir delikanlı. Yandaki açıklayıcı yazıda, balmumu heykelin, Michelangelo'nun yapıta biçim verdiği andaki durumuyla modeli temsil ettiği belirtiliyor. Biraz daha uzakta, kırmızı figürlü vazo resimleriyle kaplı bir duvarın önündeki bir İon sütununa tutunmuş *Milo Venüsü*'nü görüyorsunuz. "Tutunmuş," diyorum, çünkü bu çokrenkli, felaket kopyanın gerçekten de kolları var. Açıklayıcı yazı duruma kesinlik kazandırıyor: "Yaklaşık olarak MÖ 200'de, Yunanistan'da meçhul heykeltciye poz verdiği andaki haliyle canlandırılan *Venus de Milo*" (dil karmaşasına dikkat ediniz).

Yaşayan Sanat Sarayı binasının üzerinde Don Quijote figürü bulunmaktadır (her ne kadar tablo değilse de, müzede o da yer alıyor), çünkü "insandaki idealist ve gerçekçi özü temsil eden Don Quijote, bu özelliğiyle müzenin simgesi olarak seçilmiştir." Sanırım "idealist" sıfatıyla sanatın ölümsüz değeri kastediliyor, "gerçekçi" sıfatıyla anlatılmak istenen ise kanımca şu: Burada çok eski bir arzunuzu gerçekleştirebilir, yani tablonun çerçevesinden öteye bakarak, tabloda belden yukarı kısmıyla resmedilmiş bir kişinin ayaklarını da görebilirsiniz. Bugün lazer ışınlarına dayalı en ileri röprodüksiyon tekniğinin, holografının kendi gerçekleştirdiği nesnelerle yaptığı şeyi, Yaşayan Sanat Sarayı geçmişin başyapıtlarını kullanarak yapmaktadır.

Şaşırtıcı tek nokta, Van Eyck'in *Arnolfini ve Eşi* resminin mükemmel kopyasında, tablonun çok ustalıklı bir yanılsama tekniğiyle yansıttığı ve Yaşayan Sanat Sarayı

zanaatkârlarının hiçbir zorluk çekmeden balmumu kopyaya katabilecekleri biricik nesnenin dışındaki her şeyin üçboyutlu olarak gerçekleştirilmiş olmasıdır: Söz konusu nesne, resmedilmiş sahneyi arkadan, tıpkı geniş açılı bir objektiften görüldüğü gibi gösteren arka plandaki dışbükey aynadır. Burada, üçboyutlu balmumu kopyalar cennetinde, ayna yalnızca resmedilmiştir. Bunun mantıklı bir nedeni yoktur, simgesel bir neden göz ardı edilmezse elbette: Sanat'ın bilinçli olarak Yanılsama ile oynadığı ve imgelerin hiçliğine bir imgenin imgesiyle karşılık verdiği bir durum karşısında Mutlak Sahte endüstrisi, belki de kendi yalanını açığa vuracağı korkusuyla, aynanın kopyasını yapmaya cesaret edememiştir.

BÜYÜLÜ ŞATOLAR

Pasifik sahilinin San Francisco'dan güneye doğru uzanan dolambaçlı yollarından aşağıya inen kişi, Monterey Koyu'nu, Tortilla düzlüğünü ve Los Padres ulusal parkını ardında bırakıp, Capri ile Amalfi'yi anımsatan yüksek, kayalık parçalarını aştıktan sonra, Pacific Highway'in Santa Barbara yönündeki vadiye doğru alçaldığı noktada, yumuşak Akdeniz tepelerini andıran San Simeon tepesinin üzerinde yükselen William Randolph Hearst şatosunu karşısında bulur. Şatoyu gören yolcunun yüreği heyecanla dolar, çünkü burası *Yurttaş Kane*'in Xanadu'sudur: Orson Welles'in açıkça, sütü bozuk anarşist Patricia'nın babası, büyük basın kralı W. R. Hearst'ün yaşamını temel alarak biçim verdiği ve canlandırdığı Kane'in şatosu.

Hearst, zenginliğin ve gücün doruğuna ulaştığında, burada kendisine, sonradan bir yaşamöyküsü yazarının "Mediciler'den bu yana bir daha görülmemiş bir saray-müze birleşimi" biçiminde tanımladığı Yalnızlık Kalesi'ni inşa ettirmişti. René Clair'in bir filminde olduğu gibi (ancak burada gerçeklik kurmacayı bir hayli geride bırakacak düzeydedir), Hearst Avrupa'da belli bölümleriyle ya da bütün olarak saraylar, manastırlar satın almış, bu binaları taş taş söktürterek taşları numaralandırmış, ok-

yanus yoluyla Amerika'ya taşıtıp, üzerinde özgürce yaşayan vahşi hayvanların bulunduğu bu büyülu tepede yeniden kurdurmuştu. Basın kralı bir müze değil, bir Rönesans sarayı kurmak amacını güttüğü için, özgün parçalarla cüretkârca yapılmış kopyaları, bunları birbirinden ayırma konusunu umursamaksızın, bir araya getirmişti. Ölçüsüz bir koleksiyonculuk, sonradan görmelere özgü zevksizlik ve prestij hırsı Hearst'ü geçmiş ile yaşanacak bugünü bir düzeyde çakıştırmaya, ama bugünü de ancak "geçmişle aynı" olması koşuluyla yaşanmaya değer bulmaya götürüyordu.

Özgün Roma lahitleriyle egzotik bitkiler arasından, sonradan yapılmış barok merdivenlerden geçerek önce Neptün Havuzu'na ulaşıyorsunuz: Burası klasik heykellerle dolu fantezi ürünü bir Yunan-Roma tapınağı; heykeller arasında (rehberin cesurca bir safdillikle açıkladığı gibi), denizin sularından doğan ünlü Venüs'ün heykeli de yer alıyor, heykeli 1930 yılında İtalyan heykeltci Cassou yontmuş. Neptün Havuzu'ndan sonra bir başka binaya, "Casa Grande"ye varılıyor: Casa Grande, İspanyol-Meksikalı üslubunda, her bir kulesinde otuz altı kariyon çanı bulunan iki kuleli bir katedral; giriş kapısının önünde bir XVI. yüzyıl İspanyol manastırından getirilmiş demir parmaklık yer alıyor, kapının üzerindeki gotik alınlıkta ise Meryem Ana'yla Çocuk İsa figürleri var. Giriş aralığının yer döşemesi Pompei'de bulunmuş bir mozaikle süslenmiş, duvarların çeşitli yerlerine asılmış goblenler görülüyor, Toplantı Salonu'na açılan kapı Sansovino'nun eseri, Salon'un kendisi bir Rönesans salonu taklidi ve ziyaretçilere İtalyan-Fransız üslubunda olduğu söyleniyor. Koltuklardan bir kısmı bir İtalyan manastırından alınmış (Hearst'ün adamları değişik Avrupalı antikacılara dağılmış bulunan parçaları arayıp bulmuşlar), yer döşemeleri XVII.

yüzyıl Felemenk sanatı üslubunda, nesneler –sahici ya da sahte– değişik dönemlerden, yuvarlak çerçeveli dört portre Thorvaldsen’in eseri. Yemek Salonu’nun “dört yüz yıllık” bir İtalyan tavan döşemesi var, duvarlara “Sienalı eski bir aile”nin flamaları asılmış. Yatak odasında Richelieu’nün gerçek yatağı, bilardo salonunda da gotik bir yer döşemesi bulunmakta, sinema salonu (Hearst’ün her akşam elinin altında bütün dünyayla bağlantı kurabileceği telefonuyla ilk sıraya oturup, konuklarına zorla, yapımcılığını üstlendiği filmleri izlettirdiği yer burası) İmparatorluk üslubunu çağrıştıran mimari özellikleriyle, baştan aşağı Mısır taklidi bir mekân, Kitaplığın tavan süslemesi gene İtalyan kökenli, çalışma odası bir gotik kriptanın kopyası, çeşitli salonların şömineleri (hakiki) gotik şömineler; kapalı yüzme havuzu ise Elhamra, Paris Metrosu ve bir Hali-fe’nin tuvaletinden aldığı üslup esintilerini bir potada eritebilmiş bir düş gücünün ürünü, ancak sanatçı bu karışıma tek tek öğelerinin ulaşamayacağı bir görkemlilik kazandırmış!

Şatonun bütününün en çarpıcı yanı, ne Avrupa’nın yarısından yağmalanarak getirilmiş antika parça ve eşyaların sayıca çokluğu, ne de uyumlu bir bütün oluşturma çabası göstermeksizin, sahte parçaları hakiki parçalarla birleştiren yapay düzenlemenin ardındaki umursamaz tavidir. Şatonun en çarpıcı yanı, üzerimizde uyandırdığı doluluk hissi, herhangi bir şeyi çağrıştırmayan bir tek boş yer bile bırakmama konusundaki saplantılı irade, dolayısıyla o iradenin *horror vacui* saplantısı içinde burada gerçekleştirdiği *bricolage* başyapıtı, çılgınca bolluğun yarattığı yaşanamazlık duygusudur, tıpkı görece iyi Amerikan lokantalarının (hepsi de karanlık, ağaç kaplama, hafif kırmızı ışıklarla donatılmış, kesintisiz çalan müziğin işgal ettiği yerlerdir bunlar) gerek kendilerinin gerek müşteri-

nin *affluence*'ını¹ göstermek üzere sundukları yemeklerin öyle kolay kolay yenebilecek şeyler olmadığı gibi: Istakoz yanında dört parmak kalınlığında biftek (ayrıca fırında patates, krema ve eritilmiş tereyağı, haşlanmış domates ve yaban turpu salçası), çünkü böylece müşteri yiyebileceğinden daha fazlasına –*more and more*– sahip olur ve artık isteyeceği başka bir şey kalmaz.

Hakiki antik parçalar açısından da eşsiz bir koleksiyon niteliği taşıyan Yurttaş Kane Şatosu, sonuçta, uyuşturucuların yarattığı yanılsama etkisine benzer bir etkiye ve bir *kitsch* estetiğine ulaşabiliyor ancak. Bunun da nedeni, Geçmiş-Şimdi ayrımının belirgin kılınmamış olması değil (çünkü aslına bakılırsa, eski çağların soylu beyleri de eşi az bulunur eserleri benzeri bir anlayışla bir araya yığıyorlardı; farklı üslupların aynı mimari yapıda kullanılması olgusunu, ana mekânı barok, ama sözgelimi çan kulesi XVIII. yüzyıl üslubunda yapılmış birçok romanesk kilisede de görüyoruz); insanı rahatsız eden, bir araya getirilen parçaların seçimindeki açgözlülüktür. Üstelik, şüphesiz kendine özgü vahşice bir tadı, dokunaklı bir hüznü, barbarca bir yüceliği, sapıkça bir duyumsallığı bulunan bu olağanüstü güzellikler cengelinin karşı konulması olanaksız çekimine kapılma korkusu kaplar içinizi, burada dünyanın dört bir yanından toplanarak bir araya getirilmiş nesnelerin arasında küfrün, Kara Ayın'ın soluğu duyulur – on elektrikli orgdan Skriyabin'in son derece yumuşak bir tonla çaldığı klavseninin seslerinin yükseldiği bir kilisenin günah çıkarma odasında, dinî giysilere bürünmüş, Baudelaire'den dizeler okuyan bir orospuyla sevişmek gibi bir şeydir bu.

Ama Hearst şatosu, eşsiz bir şey, bulunmaz bir şey

1. (İng.) Bolluk, refah, servet. (Ç.N.)

değildir: Turistik California manzarasında, *Son Akşam Yemeği*'nin balmumu kopyaları ile Disneyland arasında, tam bir uyum içinde yerini almıştır. O halde şatodan ayrılıp, birkaç mil öteye, San Luis Obispo'ya doğru yola çıkalım. Burada, Mr. Madonna'nın pop üslubun inanılmaz bir zevksizlikle gözler önüne serildiği bir dizi motel inşa ettirmek üzere bütünüyle satın aldığı San Luis Dağı'nın eteklerinde, işte tam karşımızda Madonna Inn yükselmektedir.

İnsan dilinin yoksul sözcükleri Madonna Inn'i betimlemede yetersiz kalır. Dolomit kayasına oyulmuş bir benzin istasyonundan geçerek ulaştığınız yapı kompleksinin dıştan görünüşünü anlatmak ya da lokantanın, barların, kafeteryanın neye benzediğini tanımlamak için, olsa olsa bazı benzetmelere başvurabiliriz. Diyelim ki Piacentini, Gaudí'nin bir kitabını gözden geçirirken aşırı dozda LSD yutmuş ve Liza Minelli için bir düğün katakombu yapmaya kalkışmış olsun. Ancak bu örnek söylemek istediğimizi yeterince açıklamıyor. Mesela Arcimboldi'nin Orietta Berti için *Sagrada Familia*'yı inşa ettiğini düşünelim. Ya da Carmen Miranda'nın Motta motelleri için Tiffany tarzı bir lokal tasarladığını. Birkaç örnek daha verelim: Louis de Funès'nin imgeleminde yer aldığı biçimiyle D'Annunzio'nun Vittoriale'sini, Paretti'nin betimlediği ve Eleanor Fini'nin Panno Lenci Fuarı için gösterime hazırladığı Calvino'nun *Görünmez Kentler*'ini, Valentino Liberace'nin düzenlediği, Claudio Villa'nın söylediği biçimiyle Chopin'in *Si Bemol Minör Sonatı*'nı aklınıza getirin, üstelik sonata Viggiù İtfaiyesi Bandosu eşlik etmiş olsun. Bu örnekler de yetersiz kaldı. Bir de Madonna Inn'in tuvaletlerini anlatmayı deneyelim. Burası, Bizans sütunları ve sütunların üzerindeki alçıdan barok çıplak çocuk heykelleriyle, yarı Altamira'yı yarı Postojna'yı andıran devasa bir yer altı kovuğudur. Lavabolar sedekten

büyük istiridyeler biçimindedir, pisuvarlar kayaya oyulmuş şömineler şeklinde yapılmıştır, ancak idrar damlalarının (özür dilerim, ama açıklamak gerekiyor) pisuvarın dibine değmesiyle şöminenin üst kısmından aşağıya su akmaya başlar, sonra bu su sanki Maymunlar Gezegeni Mongo Mağaraları'nın sifonu çekilmişçesine bir şelale biçiminde akıp gider. Zemin kata gelince: Tirol şelaleri ile Rönesans stili şatoların oluşturduğu bir panoramanın ortasında, çiçek sepeti biçiminde bir sürü avize, her bir yanda menekşe ve uçuk sarı renginde cam kaplar içine konmuş ökseotları ve bu kapların arasında salıncak sallanan Viktoryen kuklalar; duvarların belli noktalarında da, Chartre renklerinin hâkim olduğu vitraylar ile bir zamanların toplumcu gerçekçi üslubuyla yapılmış desenlerin görüldüğü Regency duvar halıları. Pembe ve altın rengi yuvarlak divanlar, yaldızlı, cam sehpa... Pervasızca bir araya getirilmiş bütün bu nesneler, ortamı bir karışık dondurmaya, bir şekerleme kutusuna, bir kremalı pastaya, *Hänsel ve Gretel* masalından çıkma bir Bengodi'ye dönüştürmektedir. Sonra motelde iki yüz kadar oda, her odanın da kendine has bir özelliği vardır: Makul bir fiyata mağaralarla sarkıtlardan oluşan tarihöncesi odada (üstelik balayı gezisindeyseniz geniş yataklı –Kral ya da Kraliçe Yatağı– olanında) ya da duvarları baştan aşağı zebralı duvar kâğıdıyla kaplı, yatağı bir Bantu putu biçiminde olan Safari Odası'nda kalabilirsiniz. Öteki seçeneklerden bazıları şunlardır: Hawaii Odası, California Poppy, Eski Usul Balayı, İrlanda Tepesi, Uğultulu Tepeler, Wilhelm Tell, Uzunla Kısa Odası (içinde bir tarafı uzun, bir tarafı kısa çokgen bir yatağın bulunduğu bu oda, boy farkı olan evli çiftler için düşünülmüş), Kaya Duvarından Şelale Akan Oda, Kral Dairesi, Eski Hollanda Değirmeni Odası, Atlıklarıncaya Biniyormuşsunuz Hissi Veren Oda.

Madonna Inn, alt tabakadan insanların Hearst Şato-

su'dur, sanatsal ya da filolojik bir değer taşıma iddiası yoktur; şaşırtıcılığı, tıka basa doluluğu ve en önemlisi şatafatı düşük bir ücrete sunarak, incelmemiş zevke seslenir. Ziyaretçilerine "tıpkı milyarderler gibi inanılmazı elde edebilecekleri"ni söyler.

Orta sınıftan turistte olduğu kadar milyarder kesimde de varlığını duyuran bu zengin olma isteği, apaçık biçimde Amerikan yaşam tarzının tipik bir özelliği gibi görünüyor bize, ancak Atlantik kıyısında aynı arzu hiç de o denli yaygın değil; üstelik bu, orada daha az sayıda zengin insan bulunduğu anlamını da taşımıyor. Diyebiliriz ki, Atlantik kıyısında yaşayan milyarder, tamamıyla modern yaşama özgü araçlarla, sözgelimi beton ve cam binalarla ya da eski bir New England evinin restorasyonu ile beğenisini gerçekleştirmekte güçlük çekmiyor; ancak bunda, yaşadığı ortamda restore ettirebileceği tarihi bir evin zaten mevcut olmasının da payı var. Başka bir deyişle, Atlantik kıyısının XVIII. yüzyıl tarihi mimarisi ile iş muhitlelerinin modern mimarisinden oluşan kendine özgü bir mimarisi bulunduğundan, şatafatlı mimari yapılar oluşturmaya o denli hevesi yok. Zenginliğin tarihten yoksun olduğu yerde ise, barok üslubun ısrarlı kullanımı, baş döndürücü bir eklektizm ve özgün yapıtların kopyalarını üretme gereksinmesi ön plana çıkıyor. Sonuçta, üzerinde şehirleşme sonrası uygarlığın varlık kazanmakta olduğu geniş toprak parçalarında yaşanan kültürel olgu da bu. Sözgelimi, Los Angeles'ta: Los Angeles, altmış altı değişik kentten oluşan, beş şeritli otoyolların neredeyse ara sokak sayıldığı, insanın sağ ayağını gaz pedalına basmak üzere biçimlendirilmiş bir organ, sol ayağını –arabalarda debriyaj pedalı bulunmadığından– gereksiz bir fazlalık, gözlerini ise hızla ilerleyen arabanın hızıyla orantılı olarak, bir iki saniyelik süre içinde zihnine işlemek zorunda kaldığı görsel teknolojik harikalara, tabelalara, binalara ayarlayabile-

ceği bir tür teleobjektif olarak gördüğü bir metropol. Aslında aynı Barok zevki, aynı şaşaa düşkünlüğünü California'nın ikiz eyaleti Florida'da da görüyoruz. O da yapay bir bölge niteliğiyle çıkıyor karşımıza, onu oluşturan öğeler de aynı: Birbiri ardı sıra dizilmiş şehir merkezleri, bitmez tükenmez körfezleri aşarak otoyollara bağlanan geniş rampalar, eğlence merkezi olarak kurulmuş yapay kentler (Amerika'nın iki Disneyland'inden biri California'da, öteki ise Florida'dır; ancak California'dakinden yüz elli kat daha büyük olan Florida Disneyland'i, çok daha muazzam boyutlarda, çok daha geleceğe dönük bir eğlence merkezidir).

Florida'da Saint Petersburg'un güneyinde, bir dizi asma köprüyü, iki kenti birleştiren ve denizin hemen üzerinden geçen otoyolu ve nefis, ancak nefis olduğu kadar da arabasız ya da teknesiz insanlara kapalı bir koyu kat ettikten sonra Sarasota'ya varıyorsunuz. Sirk dünyasının Barnum çapındaki dev adlarından Ringling'ler burada anılarını yaşatacak dev eserler bırakmışlar. Bir sirk müzesi, bir resim-heykel müzesi, müzeye bitişik bir Rönesans villası ile bir Asolo tiyatrosu ve nihayet Ca' d'Zan. Ca' d'Zan, rehberin açıkladığı gibi "*House of John in Venetian dialect*" (Venedik ağzında John'un Evi) anlamına geliyor, gerçekten de Ca' bir saray, daha doğrusu Venedik'teki Büyük Kanal'ın güney fasadının bir parçası. Sarayın ön cephesinde inanılmaz güzellikte bir botanik bahçesi var, burada sözgelimi bir banyan ağacının (evet, Salgari'nin romanlarından bildiğimiz hintinciri) yere döken çok sayıdaki kökünün oluşturduğu bir tür doğal bir çardak içinde bir bronz heykel yer alıyor. Arka tarafta, Venedik'tekileri pek de andırmayan bir terası geçip, kâh bir Cellini, kâh bir Giambologna heykeline rastladığımız (hepsi de kopya bu heykellerin, ancak bronzu aşındıran küflerin hepsi bulunması gereken yerlerde bu-

lunuyorlar) güzergâhı aştıktan sonra, bir zamanlar ilk kâşiflerin cenneti ya da küçük Jody'nin aziz toprağı olan Florida'nın koylarından birinin üzerinde *Yearling*'i buluyorsunuz karşınızda.

Ca' d'Zan, olgunluk sınavına konu olacak bir Venedik sarayı: Şaşaanın ve Venedik beylerinin tarihsel yazgısının simgesi, Latin uygarlığıyla Magrip barbarlığının buluşma noktası bir Venedik sarayını betimleyiniz. Açık olan bir şey varsa, o da sekizi hedefleyen öğrencinin renklerin canlılığını, doğu etkilerini vurgulayacağı ve yanıtını Marco Polo'dan çok Othello'nun hoşuna gidecek şekilde hazırlayacağıdır. İç mekân döşemesinin neye benzediğine gelince, hiç duraksamadan söyleyebiliriz: Hotel Danieli'ye. Mimar Dwight James Baum, tarihe geçmeye layıktır ("hak kazanmıştır" anlamında, tıpkı Eichmann gibi). Bunun bir nedeni de Baum'un Danieli'yle yetinmeyip, olayı abartmış olmasıdır. Dwight James Baum, dörtgen bölmelere ayrılmış tavanı tıpkı üniversite yıllıklarının süslü sayfaları gibi boyatmak üzere tanınmamış bir Macar dekoratör tutmuş; sarayın çeşitli yerlerine *terra cotta*'lar, koyda gondollar, Murano stili pembe, lacivert, ametist rengi vitraylar serpiştirmiş; ama garanti olsun diye de her yanı Flaman ve İngiliz duvar halılarıyla, Fransız *trumeau*'ları,¹ *art nouveau* biblolar, imparator koltukları, XV. Louis yatakları, Carrara mermerleri (garanti etiketli) ile kaplamış; bu durumlarda hep yapıldığı gibi, bu iş için Venedik'ten özel olarak getirtilen zanaatkârları çalıştırmış; bütün bunlarla da yetinmeyerek, barı özel olarak ithal edilen cam panolar ile (bağlantı yerleri kurşundan olmak kaydıyla) dekore etmeye büyük bir özen göstermiştir. Buradaki arkeolojik inceliğe dikkatinizi çek-

1. (Fr.) İki kapı, iki pencere arasındaki alana koyulan ayna ya da benzeri herhangi bir dekoratif unsur. (Ç.N.)

mek isterim: Söz konusu malzeme, Saint Louis'deki Ciccardi Winter Palace'dan getirtilmiştir; bu ise, doğruyu söyleyelim, bence iyi niyetin doruk noktasıdır. Burada da hakiki parçalar Sotheby's'i kışkındıracak kadar çoktur, ancak her ne kadar açıklayıcı panolar neyin ne olduğunu belirlemek üzere girilen amansız çabanın izlerini taşıyorsa da –söz konusu çaba zaman zaman acınacak saflıkta bir sınıflandırma krizine de dönüşebiliyor: Örneğin, bir Hollanda porselenine, Ortaçağ şatosu biçimindeki bir saate iliştirilen yazıda şöyle deniyor: “*Duthc, circa 1900?*” (Hollanda, yaklaşık 1900?)–, baskın olan nokta, pervasız bir düş gücünün tamamıyla yeniden kurduğu, birleştirici dokudur. Mutlu ölen ve tarihe mal olan mülk sahibi çiftin, John ve Mable Ringling'in, yağlıboya portreleri evin her yanını kaplıyor; çünkü bu Vahşi Vittoriale'lerin asal amacı (her Vittoriale'ninki gibi) orada yaşamaktan çok, gelecek kuşaklara orada yaşayanların ne kadar mükemmel insanlar olması gerektiğini düşündürmektir – doğrusu insanın bu odalarda oturması, sevişmesi, işlemeye gitmesi, hamburger yemesi, gazete okuması ya da pantolonunun düğmelerini ilikleme için olağanüstü yetileri, sağlam sinirleri ve geçmişle geleceğe karşı büyük bir sevgisi olması gerekir. Bu eklektik yeniden-kurmalarda, zenginliği taçlandıran mimariye oranla çok daha saygınlıktan uzak araçlarla elde edilmiş zenginliğin neden olduğu büyük bir pişmanlık, hak edilen cezayı çekme fedakârlığını göstermeye yönelik büyük bir irade ve gelecek kuşakların gözünde temize çıkma çabası ağırlığını duyurmaktadır.

Öte yandan, bu dokunaklı girişimleri alaycı bir yaklaşımla yargılamak güçtür, çünkü zamanında birtakım yöneticiler tarihe Nürnberg Stadı ya da Mussolini Forumu ile geçmeyi düşünmüşlerdir; üstelik Ringling'ler örneğinde, Avrupa tarihine duyulan karşılıksız bir aşkı yaşayarak tarihe geçme çabasında, dokunaklı bir yön bu-

lunduğunu kabul etmek gerekir. Uçsuz bucaksız savanalarda Avrupa'yı yeniden kurmak, bu savanaları var olmayan sulak alanlara dönüştürmek için, söz konusu yerlerin doğal özelliklerini mahveden, tarih bilincinden yoksun zavallı milyonere acıyası geliyor insanın. Ancak tarihle kurulan bu bire bir ilişki, dokunaklı olsa bile, haklı gösterilemez, çünkü tarih taklit edilemez, yapılır, mimari açıdan daha iyi durumdaki Amerika da bunun mümkün olduğunu göstermektedir.

New York'taki Wall Street bölgesi gökdelenlerden, neogotik katedrallerden, neoklasik Parthenon'lardan ve küp biçiminde yapılardan oluşmaktadır. Bunları inşa edenler de en az Ringling'ler ya da Hearst'ler kadar cüretliydi, burada bir Palazzo Strozzi bile bulabilirsiniz, bina Reserve Bank of New York'a aittir. 1924 yılında *Indian limestone and Ohio sand stone*'la inşa edilen söz konusu yapının ilk iki katı Floransa'daki Rönesans sarayının kopyasıdır, ikinci katta Rönesans üslubu kesilir, sonraki sekiz kat düş gücünün öne çıktığı bir mimarinin ürünüdür ve Ortaçağ şatolarına özgü kenar süslemeleriyle sona erer, kalan katlar gökdelen özelliğindedir. Ama insanı rahatsız etmez bu, çünkü Güney Manhattan, yaşayan mimarinin bir başyapıtıdır, gökdelenler ve gotik katedraller burada "bütün insanlık tarihinin en büyük taşan *jam session*'ı"¹ şeklinde tanımlanan topluluğu oluştururlar. Kaldı ki, gotik ve neoklasik yapılar soğukkanlı bir akıl yürütmenin ürünü gibi görünmezler burada; tam tersine, yapıldıkları dönemin eskiyi canlandırma bilincini yansıtır: Dolayısıyla, sahte ve inanılmaz eserler değildirler, en azından Paris'teki Madeleine'den daha sahte ya da Torino'daki Mole Antonelliana'dan daha inanılmaz

1. (İng.) Caz müzisyenlerinin daha önce saptanmış bir tema üzerine doğaçlama çalmak, çeşitlemeler yapmak üzere bir araya gelmesi. (Ç.N.)

değildirler. Her şey artık homojenleşmiş bir şehir görüntüsü içinde yerini almıştır, çünkü gerçek şehirler, çirkin mimari öğeleri de şehir dokusunun bir parçası durumuna getirebilen şehirlerdir. Belki de Sarasota'daki Ca' d'Zan New York'ta olsa aykırı durmazdı, tıpkı Büyük Kanal'da Ca' d'Zan benzeri birçok sarayın aykırı durmadığı gibi.

Gerçekten de iyi bir mimari bağlam, temsil ettiği tarihle birlikte, insana *kitsch*'i de bir mizah duygusuyla yaşamayı, dolayısıyla ondan arınmayı öğretiyor. San Simeon'dan Sarasota'ya giderken, bir süre de New Orleans'ta kaldım. Disneyland'in yapma New Orleans'ından geliyor ve gerçek New Orleans'ın üzerimde nasıl bir etki uyandıracağını görmek istiyordum. New Orleans henüz dokunulmamış bir geçmişini temsil ediyor, çünkü Fransız Vieux Carré'si Amerikan uygarlığının yeniden kurmadığı, ortadan kaldırmadığı, yeniden inşa etmediği birkaç yerden biri hâlâ. Eski Kreol kentin yapısı olduğu gibi korunmuş: Alçak evleri, verandaları ve dökme demirden sütunlu galerileriyle (doğal olarak demir sütunlar paslanmış ve yer yer aşınmış), Paris'te ya da Amsterdam'da rastlayacağımız türden birbirine yaslanmış, bel vermiş binalarıyla – olsa olsa bir kat boya vurulmuş bu binalara, o da aşırıya kaçmamak koşuluyla. Artık bir Storyville, bir Basin Street ya da kırmızı ışıklarıyla randevuevleri yok karşımızda; caz topluluklarının birbirine karışan müziği, bir turist kalabalığı ve bir işsiz güçsüzler takımının gelgiti arasında, kapıları caddeye açılan sayısız striptiz kulübü var: Vieux Carré bir Amerikan şehrinin eğlence merkezini andırmıyor hiç, daha çok Monmartre'ın kuzeyli bir akrabası gibi. Bu subtropikal Avrupa bucağında hâlâ *Rüzgâr Gibi Geçti*'deki karakterleri andıran kişilerin geldiği lokantalar bulunuyor. Bu lokantalarda frak giymiş garsonlar sizinle, yöre baharatlarının etkisiyle

“sauce béarnaise”in uğradığı değişiklikler üzerine tartışıyor, şaşılacak derecede Milanolu *braser*a’ları andıran bazzıları ise *Bollito col bagnetto verde*’nin gizlerinden söz ediyorlar (*Bollito*’nun, pervasızca, Kreol mutfağına özgü bir yemek olarak sunulduğunu da belirtelim).

Mississippi Irmağı üzerinde yandan çarklı bir vapurla (elbette eski yandan çarklı vapurların modern teknik ölçütlerle yapılmış bir kopyası söz konusu burada) altı saatlik bir yolculuğa çıkabilirsiniz. Vapur sizi timsahların yaşadığı vahşi kıyılardan geçirerek, Jean Laffitte’in İngilizlere karşı mücadele etmek üzere General Jackson’la birleşmeden önce korsanlarıyla gizlendiği Barataria’ya kadar götürür. Demek ki, New Orleans’ta tarih hâlâ yaşamaktadır ve somut olarak gözler önündedir ve Presbythère Kemerinin altında unutulmuş bir arkeolojik kalıntı olarak, Amerikan İç Savaşı sırasında Güneyli askerî birliklerin Kuzey’in gemilerine saldırmak amacıyla kullandıkları dünyanın ilk denizaltılarından biri bulunmaktadır. New Orleans tıpkı New York gibi kopya eserlerini tanımakta ve onlara tarihsel bir boyut katmaktadır: Örneğin, Louisiana’da soylu kesime ait birçok evde Ingres’in resmettiği Napoléon tablosunun kopyaları vardır, çünkü XIX. yüzyılda Louisiana’ya gelen çok sayıda Fransız sanatçı büyük ressam Ingres’in çömezi olduğunu söylüyor ve onun eserlerinin kimi zaman başarısız, kimi zaman başarılı kopyalarını dağıtıyordu, ama bu, özgün bir tablonun tanıtılmasının tek yolunun yağlıboya kopyasını yapmak olduğu bir dönemde gerçekleşiyordu, yerel tarih yazıcılığı da bu kopyaları kendi “kolonileşme süreci”nin tanığı olarak yüceltıyor. Kopya esere “tarihsellik” niteliği atfediliyor ve eser bu niteliğiyle sahiçilik kazanmış oluyor.

Şimdi New Orleans’ta da Louisiana’nın tarihini yansıtan bir balmumu heykeller müzesi var: Müzede yer alan figürler ustalıkla yapılmış, giysi ve mobilyalardaki

tarihsel ayrıntılar titizlikle işlenmiş. Ama benzerlerinden değişik bir müze New Orleans'taki, burada sirk atmosferinden ve ziyaretçiyi etkileme çabasından eser yok. Açıklayıcı panolar kuşkuculuğun ve mizah duygusunun belirgin izlerini taşıyor; anlatılan olay efsanevi bir nitelik taşıyorsa, bu açıkça belirtiliyor – bilemediniz efsaneyi yeniden kurmanın, tarihi yeniden kurmaktan daha eğlenceli olduğu teslim ediliyor. Tarih duygusu New Orleans'ın aşırı gerçekliğin baştan çıkarıcı yönlendirmelerini bertaraf etmesini sağlıyor: Banyoda oturmuş, Louisiana'nın satışını tartışan Napoléon'un, dönemin anılarına göre, öfkeyle ayağa fırlaması ve tartışmada hazır bulunanlara su sıçratması gerekiyor, ancak Müze kıyafetler çok pahalı olduğundan yüzde yüz bir benzerlikten kaçınıldığını belirterek özür diliyor. Balmumu heykeller de zaten çevredeki sokaklarda kendinden izler bırakan bir efsaneyi canlandırıyorlar: Koloni, aristokratlar, Louisiana'lı güzel kızlar, fahişeler, acımasız silahşorlar, korsanlar, nehir üzerinde seyreden yandan çarklı vapurların kumarbazları, caz, Kanadalılar, İspanyollar, Fransızlar, İngilizler. New Orleans yetersiz bir geçmişin nevrozuna kapılmamış, anılarını soylu bir beyin umursamaz edasıyla ortaya seriyor, *the real thing*'in peşine düşmeye gereksinmesi yok.

Oysa başka yerlerde, Neredeyse Hakiki'ye ulaşma yönündeki sancılı arzu, yalnızca anıların boşluğuna karşı nevrotik bir tepki biçiminde doğmaktadır. Mutlak Sahte, yaşadığı ânın yüzeyselliğinden mutsuzluk duyan bilincin çocuğudur.

KURTULUŞ MANASTIRLARI

California ile Florida'nın sanat koruyuculuğu, D'Annunzio olmak (ve onu alt etmek) için saray şairi olmak gerekmediğini, çok parayla her türlü eğilimi bünyesinde barındırabilen içten bir senkretizm¹ inancının yeterli olduğunu gösterdi. Ancak şunu da sormalıyız kendimize: Acaba Amerika geçmişe sanat koruyucusu sıfatıyla yaklaştığında, bunu hep açgözlü bir tutumla, hep bir *bricoleur* yaklaşımıyla mı yapıyor? Böyle bir soruya yanıt verebilmek için çok sayıda kanıt göstermek gerekirdi, ancak bizim yolculuğumuzun amacı Mutlak Sahte'nin izini sürmek olduğu için, ünlü sanat yapıtlarının hiçbir müdahale söz konusu olmaksızın bir araya getirildiği gerçek anlamda filolojik sanat koleksiyonları yolculuğumuzun kapsamı dışında kalıyordu. Aradığımız uç örneklerdi, arkeoloji ile kopya eserlerin bir arada yer aldığı durumlardı. Bu açıdan California gerçekten de bir altın madeni, hâlâ da öyle.

Balmumu heykeller müzelerine, Yurttaş Kane Şatosu'na ve Madonna Inn'e doymuş gözler (ve sinirler) ile, içimiz kuşkuyla dolu, Santa Monica'dan hemen sonra Pasifik sahilinde, Malibu'da bulunan Paul Getty Mü-

1. Değişik kökenli kültürel öğelerin yeni bir ideoloji ya da inanç sistemi içinde kaynaştırılması. (Ç.N.)

zesi'ne doğru yol alıyoruz. Ziyaretçilere sunulan *walk-man*'i kullanmama fırsat bırakmayarak, bana müzenin gizlerini açan güzel ve duyarlı sanat tarihçisi bayan (Los Angeles Üniversitesi'nden bir meslektaşımın hanımı) oldukça çekingen. Paul Getty Müzesi'ne neden geldiğimi, daha önce hangi müzeleri gördüğümü biliyor, alaycı tavırmından çekiniyor, bana Raffaello, Tiziano, Paolo Uccello, Veronese, Magnasco, Georges de la Tour, Poussin'den Alma-Tadema'ya kadar çok sayıda ressamın yapıtlarıyla dolup taşan odaları gösteriyor ve benim sahte *Son Akşam Yemeği* tabloları ve sahte *Milo Venüsü* heykelleriyle geçen günlerden sonra bu soluk özgün tablolara canı sıkılmış bir kişi edasıyla, ilgisiz bakışlar fırlatmam karşısında şaşırıyor. Beni eşsiz güzellikteki Yunan, Helenistik dönem ve Roma heykellerinin bulunduğu bir bölüme, oradan da restorasyon atölyesine götürüyor: Burada büyük bir bilimsel titizlik ve ödün vermez bir filolojik tavırla, satın alınan son heykellerden barok dönemde eklenmiş burunlar bile çıkartılıyor, çünkü Müze'nin idaresine son derece katı, bilgece ve olabildiğince Alman'ca bir yaklaşım hâkim. Gerçekten kültürlü bir sanat koruyucusu ve tutkunu olduğunu ortaya koyan Paul Getty de California halkına yalnızca tartışılmaz değerde, haki-ki sanat eserleri sunmak istiyor. Ancak yol gösterici Beatrice'm mahcup, bunun nedeni, iç salonlara ulaşmak amacıyla iki büyük bahçeden ve geniş bir peristilden geçtiğimizde anlaşıyor. Sütunlu yolları, eksiksiz ve pırıl pırıl Pompei duvar resimleri, göz kamaştıracak aklıkta mermerleri ve yalnızca Napoli Körfezi'nde yetişen bitkilerle donatılmış bahçesindeki sayısız heykeliyle baştan aşağı yeniden kurulmuş Herculaneum'daki Papirüs Evi'nden geçtik. Daha doğrusu geçtiğimiz yer, Papirüs Evi'nden fazla bir şeydi, çünkü Papirüs Evi tamamlanmamış, yarısı yer altında bulunan, Roma villası olduğu varsayılan bir

yapıdır, oysa Malibu'daki kopyası eksiksiz olarak ayakta. Paul Getty'nin arkeologları, öteki Roma villalarıyla ilgili çizimler, modeller üzerinde çalışarak, bilimsel varsayımlarda bulunarak ve arkeolojik tasarımlar geliştirerek, Papirüs Evi'ni olduğu ya da en azından olması gerektiği gibi yeniden kurmuşlar. Rehberim mahcup, çünkü çağdaş müzeciliğin getirdiği kavramlara göre, müze alanının modern ve aseptik bir alan olması gerekir; bu anlayışın başlıca örneği de Lloyd Wright'ın Guggenheim Müzesi'dir. Aşırıgerçekçi yeniden-kurma ile özgün yapı arasında yönünü şaşırان ziyaretçinin tarihsel bakış açısını yitirebileceğini ve dış mekânı gerçek, iç mekânı ise modern kopyalardan oluşmuş geniş bir koleksiyon bölümü gibi algılayabileceğini belirtiyor. Dekoratif sanatlar bölümündeki Versailles usulü odaların hepsi, hakiki ve paha biçilmez değerde parçalar barındırıyor içinde. Ne var ki, Müze'nin bastırdığı rehberde neyin antik, neyin yeniden-kurma olduğu belirtiliyorsa da, burada da eksiksiz bir yeniden-kurma söz konusu. Sözelimi, *Regence Period Room*'daki duvar panosu Hotel Herlaut'dan getirilmiş, ama panonun *stucco* çerçevesiyle gül süslemeleri sonradan yapılmış; parke, XIX. yüzyıl eseri olmasına karşılık, özgün dekorasyonda yer almayan bir parça; komodinler aynı döneme ait, ancak başka konaklardan getirilmiş ve sayıları olması gerektiğinden fazla vb. Elbette, ziyaretçi bu yeniden-kurma sayesinde rokoko dönemin Fransız içmimarisi hakkında, nesneleri ayrı ayrı vitrinlerde görmesi durumunda edineceğinden çok daha kapsamlı bir fikir ediniyor; zaten Getty Müzesi yetkilileri Avrupa kökenli bir eğitim görmüş kimseler ve çalışmalarına Hearst Şatosu ve benzeri denemelerin yol açtığı kuşku ve karmaşanın yansımalarından çekiniyorlar.

Öte yandan, Paul Getty'nin müze rehberinde aktarılan görüşleri, üzerinde uzun uzun düşünülmüş, tutarlı

görüşler. Bir hata söz konusu ise, bu son derece açık, saydam bir hata: Doğaçlama ya da safça ortaya atılmış bir görüşten değil, Amerika'ya ilk yerleşenlerin anısı ile Disneyland arasında bölünmüş bir California'nın, dolayısıyla gelecek açısından büyük bir potansiyel barındıran, ancak hiçbir tarihsel anısı bulunmayan bir ülkenin sahillerinde Avrupa'nın kültürel geçmişini canlandırmanın olanaklarını araştıran kararlı, sınırları belirli bir felsefeden kaynaklanan bir hata.

Zengin ve sanat tutkunu bir insan günün birinde Herculaneum'da ya da Versailles'da yaşadığı duyguları nasıl aktarabilir? Yurttaşlarının Avrupa'yı anlamasına nasıl yardımcı olabilir? Elindeki sanat eserlerini açıklayıcı yazılarla birlikte yansız bir ortamda sergiler, demek kolaydır. Avrupa'da yansız ortam dediğiniz yer, Louvre, Castello Sforzesco, Uffizi ya da Westminster Abbey'nin iki adım ötesindeki Tate Gallery'dir. Geçmişin solugunu hemen yanı başında duyan, sergilediğiniz eserlerin bulunduğu bölüme tarihten izler taşıyan koridorlardan geçerek ulaşan ziyaretçilere yansız bir ortam sunmak kolaydır. Peki ya bir yanı Pasifik, öteki yanı Los Angeles ile çevrilmiş, kavun ve hamburger biçimli lokantaların, dört katlı, sayısız kıvrımlı otoyolların kuşattığı California'da ne yaparsınız? Papirüs Evi'ni yeniden kurarsınız. İş, aşırıya kaçmamalarını, Herculaneum'dan getirdiğiniz büstleri Roma tapınağı taklidi bir yapıya yerleştirmelerini belirterek Alman arkeologlara bırakırsınız; paranız da varsa, söz konusu yapının mermerlerini özgün tapınağın bulunduğu yerden getirtir, çalışanların hepsinin Napoli'li, Carraralı ya da Venedikli olmasını sağlar ve bunu yazarsınız. *Kitsch* mi? Belki. Peki, Hearst Şatosu anlamında bir *kitsch* mi? Tam olarak değil. Yaşayan Sanat Sarayı ya da Madonna Inn'in Büyülü Odalar'ı ya da kollu *Milo Venusü* anlamında bir *kitsch* mi? Kesinlikle değil.

Yaşayan Sanat Sarayı ya da Madonna Inn sanatın sağlayacağı prestiji kurnazca istismar eden kişilerin eseridir. Lyndon Johnson Memorial, her hareketinin tarihe geçmesi gerektiğine inanan, çamaşırcısının hesabına boş mezar anıtı diktiren sonradan görme bir Texaslının eseridir. Hearst Şatosu haddinden fazla zengin ve sanata değil, sanatın getireceği prestije büyük bir açlık duyan bir kişinin eseridir – ve yalnızca elindeki para ve eklektizm hevesi Hearst'ü, sözgelimi XIX. yüzyılın ikinci yarısındaki estetik akımların etkisiyle tamamen gözden geçirilip yeniden kurulan Bavyeralı Ludwig'in gotik şatosu gibi yüzde yüz kopya (ancak bu özelliğiyle de daha özgün) bir eser yapmaktan alıkoymuştur.

Oysa Paul Getty Müzesi, güvenilir ve “nesnel” bir geçmişini kendilerince yeniden kurmaya çalışan bir adamla yardımcılarının eseridir. Yunan heykelleri gerçek Yunan heykelleri değilse de, en azından bu heykellerin iyi Roma kopyalarıdır ve böyle oldukları da belirtilmektedir. Üzerinde özgün Raffaello tablolarının yer aldığı duvar halıları bugün yapılmışsa da, bunlar tabloların bulunduğu özgün ortam göz önünde bulundurularak, incelenerek üretilmiştir. Roma'daki Mattei koleksiyonundan getirilen Kibele heykeli bir Kibele tapınağına yerleştirilmiştir; gerçi tapınağın yeni olması, “yapımı henüz bitmiş” bir yapı niteliği taşıması, kısmen harap haldeki, çok eski tapınakları görmeye alışmış bizleri rahatsız etmektedir, ama müze arkeologları bu yapının, yeni bitmiş bir Roma tapınağı nasıl görünüyor idiyse, öyle görünmesi için özel bir çaba göstermişlerdir. Öte yandan, çok iyi biliyoruz ki, bizi beyazlığıyla büyüleyen birçok heykelin aslı çokrenkliydi ve bugün beyaz olarak görmeye alıştığımız gözbebeği kısmı, özgün heykellerde boyalıydı. Getty Müzesi, heykelleri beyaz bırakıyor (bu açıdan, belki de Avrupa usulü bir arkeoloji fetişizmine yenik düşmüş oluyor), ama tapına-

ğın duvarlarını varsayımsal bir model olarak sunduğu çokrenkli mermerlerle kaplıyor. Şöyle düşünmekten kendini alamıyor insan: Tapınağı yeniden kurduğunda Getty geçmişe, “doğru” restorasyon fikriyle heykeli soğuk bir tamamlanmamışlık ve doğal olmayan bir soyutlanmışlık içinde bırakmasına oranla daha yakın.

Başka bir deyişle, Paul Getty Müzesi izleyicide uyardığı ilk gülünç ya da şaşırtıcı etkiden sonra bir dizi soruyla karşı karşıya bırakıyor insanı: Haklı olan kim? İnsanın geçmişe nasıl yaklaşması gerekir? Arkeolojik yaklaşım birçok olanaktan yalnızca biridir ve öteki dönemler sorunu farklı bir biçimde çözmüştür. Paul Getty çözümü, yaşadığımız çağın çözümü müdür? Bir Romalı soylunun nasıl yaşadığını ve ülkesinde Yunan uygarlığının başyapıtlarını yeniden üretme gereksinmesiyle, Getty Müzesi’nin yeniden kurduğu villalardan birini inşa ettirirken neler düşündüğünü anlamaya çalışalım. Erişilmez Yunan tapınaklarının düşüyle yanıp tutuşuyor, Helenistik sanatçılara Perikles dönemine ait seçkin heykellerin kopyalarını yaptırıyordu bu Romalı soylu; Yunan kültürünü çıkmaza sokmak için elinden geleni yaptıktan sonra, o kültürün kopya eserlerle varlığını sürdürmesini güvence altına alan açgözlü bir köpekbalığıydı. Romalı soylu ile V. yüzyıl Yunanistanı arasında, hemen hemen beş-altı yüzyıllık bir zaman vardır, Getty Müzesi ile Yunan kültürü üzerinde yükselen Roma arasında ise aşağı yukarı iki bin yıl. Büyük zaman farkını arkeolojik bilgilerimiz kapamaktadır, Getty’nin uzmanlarına güvenebiliriz, onların kopyası Herculaneum’a, Herculaneum kopyasının Yunan aslına olduğundan daha sadıktır. Bu da, ironi ve sofistike bir hoşnutsuzluk belirtisiyle başladığımız Mutlak Sahte’ye doğru yolculuğumuzda şimdi dramatik sorularla karşı karşıya kaldığımızın bir kanıtı.

Getty Müzesi’ni bırakalım, birkaç bin kilometrelik

bir sıçrayış yaparak, Florida'ya, Ringling Sanat Müzesi'ne yollanalım. Ringling'ler petrol zenginleri arasında değil, sirk dünyasının devleri arasında yer alıyorlardı. Kendilerine bir saray yaptırmaya karar verdiklerinde, Venedik taklidi bir saray yaptırmışlar. Hesaba vurduğunuzda Hearst Şatosu'ndan daha ucuza mal olmuş ve kopya eserlerle dolup taşan bir saray bu. Ama Sarasota Körfezi'ne bakan aynı park içinde bir sanat müzesi yaptırmışlar ki, özgün eserler açısından Getty Müzesi'nden hiç aşağı kalır yanı yok: Caravaggio, Gaudenzio Ferrari, Piero di Cosimo, Rubens, El Greco, Cranach, Rembrandt, Veronese ve Hals'ın tabloları... Louvre'dan küçük, ancak Milano'daki Poldi Pezzoli Müzesi'nden büyük bir yer burası. Ringling'ler parası olan ve parasını iyi harcamış insanlar.

Peki Müze'yi çevreleyen bina nasıl bir şey? Çok geniş bir alana yayılan bir Rönesans villası, oranlarında belli bir uyumsuzluk göze çarpıyor, Michelangelo'nun *David* heykelinin bir kopyası villanın odak noktasını oluşturuyor, sütunlu galeride çok sayıda Etrüsk heykeli var (herhalde özgün heykeller bunlar ve mezarların günümüze oranla daha az korunduğu dönemlerde kaçırılmışlar), İtalyan tarzı hoş bir bahçe villayı çevreliyor. Bahçede sayısız heykel var: Dostların bir araya geldiği bir daveteymiş gibi hissediyor insan kendisini: İşte burada Disk Atan Genç, işte biraz ötede Laokoon, merhaba Belvedere Apollon'u, nasılsın? İşe bakın, hep bildik çehreler.

Tabii, içerideki tabloların aksine bahçedeki eserler özgün değil. Her heykelin altındaki bronz plaketlerde de bu açıkça belirtiliyor. İyi ama alçıdan ya da bronz bir taklit söz konusu olduğunda, "kopya" ne anlam taşıyor? Rastgele bir plaketi okuyalım. "Dansöz. MÖ V. yüzyıla ait orijinal Yunan heykelinin MS II. yüzyılda yapılmış bir Roma kopyasının dökme bronzdan modern kopyası. Orijinal heykel (yani Roma kopyası) Napoli'de bulun-

maktadır.” Öyleyse? Avrupa müzesinde bir Roma kopyası, Amerikan müzesinde Roma kopyasının kopyası bulunmakta. Ama bunlar heykel kopyasıdır ve belli teknik ölçütler izlendiği sürece yitirilen hiçbir şey yoktur. Hangi ruh haliyle protesto edeceğiz? Giambologna’nın Laokoon’dan az ötede yer almasını mı protesto edeceğiz, aynı şey bizim müzelerimizde de olurken? Yoksa bir ölçüde kabul edilebilir Rönesans *loggia*’sı taklidi yapının, oldukça grotesk Canal Grande villası kopyasının hemen yanı başında bulunmasını mı protesto edeceğiz? Acaba bin yıl sonra, çoktan ortadan kalkmış bir Avrupa’yı tanımayan birisi bu yapıları gezse, nasıl bir deneyim yaşardı? Aşağı yukarı bugünün Roması’nda Venedik Meydanı’ndaki Sigorta Binası’ndan yola çıkıp, Yurt Sunağı’ndan, İmparatorluk Forumları Yolu ve Colosseum’dan geçerek, sonunda Termini istasyonunun fasadıyla bütünleşen Servius surlarına ulaşan turistin yaşadıklarını.

Ne var ki, burada taklit ile özgün eserin iç içe geçmesi, ekmek fırınları ve genelevler kenti Pompei’yi Atina’nın kutsal akropolüyle aynı saygınlık düzeyine çıkaran felaket benzeri tarihsel bir felaket sonucu gerçekleşmiştir. Bu noktada *Ultima Spiaggia*’nın (Son Sahil) izlediği –bu yeniden-kurmalarda kimi zaman açıkça, kimi zaman daha belirsiz biçimde egemen olan kıyamet felsefesi– çıkıyor karşımıza: Avrupa bir barbarlığın içine gömülmüştür ve bir şeyleri kurtarmak gerekmektedir. Bu ise, Romalı soylunun değilse de, büyük bir umursamazlık içinde antik parçalar biriktiren –II. Silvester gibi– ve Statius’un bir elyazması metnini bir yer küresiyle takas eden (rahatlıkla tam tersini de yapabilirdi) Ortaçağlı sanat koruyucusunun düşünüş tarzıdır (Huizinga, Ortaçağlı’nın sanat eseri karşısında gösterdiği tepkinin, günümüzdeki şaşkın burjuvaların tepkisiyle aynı olduğunu belirtir). Doğrusu, Ringling’leri Asolo Tiyatrosu’nu –söz

konusu yapı 1798 yılından itibaren Caterina Cornaro'nun bahçesinde yer alıyormuş, ancak 1930 yılında "daha modern" bir salona yer açmak amacıyla sökülüp bir antikacıya satılmış- bütünüyle (binanın çatısını teşkil eden tahta kısımlar, sahne, parke yer döşemesi ve seyirci localarıyla birlikte) satın almaya iten sanat hayranlığı-istifçilik ruhu karışımı duyguyla alay etmek gelmiyor içimizden. Bugün Asolo Tiyatrosu, Venedik sarayı taklidi yapının biraz ötesinde bulunuyor ve çok önemli sanat etkinliklerine sahne oluyor.

Ama *Ultima Spiaggia* temasını anlamak için California'ya, Glendale'deki Forest Lawn mezarlığına dönelim: Bu mezarlığın kurucusunun düşüncesi, farklı mimari öğeleriyle Forest Lawn'un bir üzüntü değil, bir huzur mekânı olmasıydı: Bu duyguyu da hiçbir şey Doğa ve Sanat kadar güçlü bir biçimde aktaramaz. O nedenle, bu yeni mezarlık felsefesinin bulucusu Mr. Eaton, Forest Lawn'u geçmişin büyük başyapıtlarının kopyalarıyla -Michelangelo'nun *Davud*'undan *Musa* heykeline, Donatello'nun *Aziz Gregorius*'undan, Raffaello'nun Sistina Şapeli'ndeki *Meryem Ana* figürünün mermer kopyasına kadar- doldurmuş, mezarlığın her yanına İtalyan Tarihi Anıtları ve Güzel Sanatları Koruma Kurumu'nun resmî açıklamalarını koydurtmuştur: Söz konusu açıklamalarda, Forest Lawn kurucularının gerçekten de bütün İtalyan müzelerini gezdikleri ve Rönesans dönemine ait birçok başyapıtın "özgün" kopyalarını sipariş ettikleri belirtilmektedir.

Bir tiyatro gösterisi gibi belli saatlerde sunulan Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği* tablosunu görmek için kapalı bir sahne perdesi önündeki yerinizi almanız gerekiyor; solunuzda Vatikan'daki *Pietà*'nın, sağınızda ise Medici Şapeli'ndeki heykellerin kopyaları var. Perde açılmadan önce, Gutzon Borglum, Jan Styka, Carrie Jacobs-Bond ve Robert Andrews Millikan'ın mezarları-

nın yer aldığı kriptanın nasıl bir tür yeni bir Westminster Abbey olduğunu anlatan uzun bir konuşma dinliyorsunuz. Nobel fizik ödülünü almış bir bilimadamı olan Millikan bir yana, ötekilerin kim olduklarını söylemek bile istemiyorum (örneğin, Bond, "I Love You Truly"nin yazarı): Westminster Abbey olmasa, bugün birer tarihi kişilik olarak değerlendirdiğimiz pek çok kişi adı sanı duyulmamış birer baron olarak kalırdı; sonsuz bir ün kazanma çabaları, her şeyden önce sınırsız bir yüzsüzlüğü gerektiriyor. Söyler misiniz bana, kendi adına dikilmiş mezar anıtı olmasa, Cecilia Metella'yı kim bilirdi?

Güzel. *Son Akşam Yemeği*'nin röprodüksiyonunu hushu içindeki izleyicilerin gözleri önüne sermeden önce, Ses bize Mr. Eaton'ın Milano'daki Santa Maria delle Grazie Kilisesi'ne gidip Leonardo'nun başyapıtı freski gördüğü an neler yaşadığını, nasıl zamanın tahrip edici etkisiyle birleşen insani kötülüğün (İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde oluyor bu olay) bir gün bu sanat yapıtını mahvedeceğini fark ettiğini anlatıyor. Kutsal sanat koruyuculuğu hummasına yakalanan Mr. Eaton, Perugia'lı eski bir zanaatkârlar ailesinin bir üyesi olan Signora Rosa Caselli-Moretti'yle temasa geçip Leonardo da Vinci'nin bu başyapıtının *camdan* bir kopyasını sipariş ediyor. Söz konusu kopyanın, freski, Santa Maria delle Grazie'deki şimdiki durumuyla değil, Leonardo çizdiği andaki haliyle nasıl olması gerekiyorsa öyle yansıttığı, hatta –daha iyi– eğer Leonardo daha az tembellik edip, üç yıl üzerinde çalıştığı, ancak bitirmediği eseri bitirse nasıl çizecek idiyse öyle yansıttığı belirtiliyor. Tam bu sırada perde açılıyor. Şunu da belirtmeliyim ki, California'nın dört bir yanına dağılmış sayısız *Son Akşam Yemeği* röprodüksiyonu karşısında Caselli-Moretti'nin bu camdan kopyası dürüst bir zanaatkârlık örneği oluşturuyor ve bir XIX. yüzyıl Avrupa kilisesinde aykırı durmayacak bir yapıt. Signora Casel-

li-Moretti, Tanrı'nın tasviri karşısında Leonardo'nun duyduğu çekinceyi paylaşarak, İsa'nın yüzünü belli belirsiz bırakmayı da ihmal etmemiş; o nedenledir ki, Forest Lawn turistik organizasyonunu gerçekleştirenler, İsa'nın atmosferdeki değişikliklere bağlı olarak değişen yüz ifadelerini göstermek amacıyla, camdan röprodüksiyonun arkasına güneş ışığının şafak, öğle ve günbatımı anındaki en ince ayrımlarını açığa çıkaran değişik renk ve tonda ışıklar yansıtıyorlar.

Geçmiş'i yeniden üretmeye yönelik bütün bu düzene Forest Lawn'da kâr etme amaçlıdır. Leonardo şapelinin girişinde Yunan mezar taşlarını öykünen bir mezar taşıyla karşılaşıyor ve taşta kazınmış şu kadercî sözleri okuyorsunuz: "Neden Forest Lawn'daki bir cenaze töreninin pahalıya mal olacağını düşünüyorsunuz? Denemeden karar vermeyin. Düşünün ki, günde bir ya da iki aileye hizmet veren öteki mezarlıkların aksine, biz günde yirmi aileye hizmet veriyoruz, bu da genel giderlerimizi azaltan bir unsurdur..." Yazı benzeri kesinlemelerle sürüyor ve insanları gelişigüzel kararlar almadan önce gerekli incelemeleri yapmaya çağırıyor. Ancak Forest Lawn'un ileri sürdüğü ideoloji, ücretsiz olarak halka açık Paul Getty Müzesi'nin ideolojisiyle aynıdır. Bu, Yeni Dünya'nın, Eski Dünya'nın dargörüşlülüğü ve ilgisizliği nedeniyle yok olmaya yüz tutan hazineleri koruma ideolojisi. Elbette, bu ideoloji belli şeyleri gizlemektedir: Forest Lawn örneğinde kâr arzusunu, Getty örneğinde ise Eski Dünya'yı her geçen gün biraz daha zayıflatan şeyin Yeni Dünya'nın girişimci sömürgeciliği –Paul Getty'nin petrol imparatorluğu da bunun bir parçasıdır– olduğu gerçeğini. Tıpkı ülkesince bir sömürgeye dönüştürülen Yunanistan'ın başyapıtlarını yeniden üreten Romalı soylunun sahte gözyaşları gibi. Öyleyse *Ultima Spiaggia* ideolojisi, Sanat'ı koruma hevesini bir sömürge-

ci etkinlik üzerine kuruyor, ama bu sömürgeci etkinliğin neden olduğu vicdan azabını da bünyesinde barındırıyor, tıpkı kültürel antropolojinin, ortadan kaldırdığı ilkelere borcunu ödeyen beyaz ırktan insanın vicdan azabını bünyesinde barındırdığı gibi.

Ama bunu belirttikten sonra, bu Amerikan gerçeğini Avrupa Beğenisi'yle ilgili bir vicdan muhasebesinde eleştirel bir ölçüt olarak kullanmayı yadsımak haksızlık olur. *Pietà*'yı yakından görmek için San Pietro Kilisesi'ne giden Avrupalı turistin yaptığı yolculuktaki fetişizm payının, Forest Lawn'a çok daha yakından izleyebileceği, hatta dokunabileceği *Pietà*'yı görmeye giden Amerikalı turistin yaptığı yolculuktaki fetişizm payından daha az olduğunu söyleyebilir miyiz? Sonuçta, bütün bu müzelerde "çoğaltma" fikri yetkinliğe ulaştırılır. Kısa bir süre önce Goethe Enstitüsü Köln'de Man Ray'in *Dikenli Ütü* ve *Gözlü Metronom* adlı yapıtlarının ve Duchamp'ın yalnızca bir fotoğrafı bulunan *Bisiklet Tekerleği* adlı tablosunun kopyalarını sergiledi. Aslına bakarsanız, özgün yapıta yönelik fetişist arzu bir kez aşıldığında, bu kopyalar mükemmeldir. Bu noktada sanatın haklarını çiğneyenin kim olduğunu sormak gerekir. Daha çok, yaptığı örnekler sınırlı sayıda kalsın diye kalıbını kırıp yok eden hakkâk değil mi?

Buradaki çabamız, Sahte'nin tapınaklarını temize çıkarmak değil, Hakiki Yapıt'ı bir tapınma nesnesine dönüştüren Avrupa tapınaklarının suç ortaklığını ortaya koymaktır.

KUKLALAR KENTİ

Avrupa'da eğlenmek isteyen bir kişi bir eğlence "evi" ne gider (bir sinemadır bu, bir tiyatrodur ya da bir kumarhanedir); zaman zaman geçici bir süre için bir "park" kurulduğu olur, bu park bir "kent"i andırabilir, ama yalnızca mecazi anlamda. Oysa Amerika'da, herkesin bildiği gibi, eğlence kentleri vardır: Las Vegas buna bir örnektir, odak noktasını oyun ve gösterinin oluşturduğu bu kentin mimarisi bütünüyle yapaydır. Las Vegas'ın mimarisini incelediği bir çalışmasında Robert Venturi bu kenti bütünüyle yeni bir şehircilik olgusu olarak, tamamıyla göstergelerden oluşan bir *message-town* (mesaj-kent) olarak değerlendirmektedir. Öteki kentler gibi, işlevini sürdürebilmek için iletişime giren bir kent değil, tam tersine iletişime girebilmek üzere işlevini sürdüren bir kenttir Las Vegas. Ancak gene de Las Vegas "gerçek" bir kenttir, yakınlarda yayımlanan bir inceleme yazısında Giovanni Brino da bir oyun merkezi olarak doğan Las Vegas'ın nasıl giderek bir yerleşim merkezine, bir iş, sanayi ve kongreler kentine dönüştüğünü ortaya koyuyordu. Oysa bizim yolculuğumuzun konusu Mutlak Sahte; dolayısıyla bizi yalnızca her yönüyle sahte kentler ilgilendiriyor. Disneyland (California) ile Disney World (Florida) hiç kuşkusuz bu kentlerin en uç örnekleri; ancak bu iki kentle sınırlı kalsaydı, üze-

rinde durmayı gerektirmeyecek bir istisna karşısında bulunduğumuzu kabul edebilirdik. Gerçek şu ki, Amerika'da bir kente öykünen birçok kent var, tıpkı balmumu heykeller müzelerinin resme; Venedik sarayları ya da Pompei villalarının da mimariye öykündüğü gibi. Öncelikle, *ghost towns* (hayalet kasabalar), bir başka deyişle yüz yıl önceki durumlarıyla Batı'nın kentleri var. Bunlar arasında, "arkeolojik" bir şehir dokusu temel alınarak yeniden kurulmuş ya da o doku korunarak oluşturulmuş olanları, görece sahici bir görünüm sunanları da bulunmakta, ancak daha ilginç olanları sıfırdan, salt taklit etme kararından doğmuş kentler. İşte bunlar *the real thing*.

Hangi birini seçeceğinizi şaşıırıyorsunuz. Atlanta'daki Stone Mountain benzeri kent görüntülerini seçebilirsiniz: Burası size, XIX. yüzyıl trenlerinde yapılan yolculuğu, Kızılderili saldırıları, imdada yetişen şerifleri ve arka planda Amerika Birleşik Devletleri başkanlarının kayaya oyulmuş yüzlerini gösteren Mount Rushmore'un kopyası ile eksiksiz bir vahşi Batı deneyimi yaşatır. Bunlara birçok benzeri kenti ekleyebiliriz: Treni, şerifleri, silahlı sokak çatışmaları ve bardaki Fransız kankan dansıyla Silver Springs'deki Six Guns Territory; Arizona'da bir dizi büyük çiftlik ve Meksika misyoner evleri, O.K. Corral'ıyla Tombstone, Old Tuscan, Phoenix yakınlarındaki Legend City; Florida/Clewinston'da Old South Barb-Q Ranch vb... Batı mitosunun dışına çıkarsak, başka tür kentlerle de karşılaşırız: Sözelimi, California/Valencia'daki Magic Mountain, Santa Claus Village, Polinezya Bahçeleri, korsan adaları, Texas/Mirby'dekine benzer Astroworld'ler; bu örnekler çeşitli Marineland'lerin, ekolojik kentlerin "vahşi" topraklarına kadar uzanır, ancak bu sonuncuları başka bir bölümde ele alacağız.

Tarihsel gemilerin taklitleri de vardır. Örneğin, Tampa ile Saint Petersburg arasında, Florida'da, bir Tahiti kö-

yünün önündeki koyda demirlemiş bulunan Bounty gemisine binebilirsiniz. Söz konusu gemi, Londra Kraliyet Derneği'nde korunan çizimlere bağlı kalınarak, ama Charles Laughton'la Clark Gable'ın başrollerini paylaştıkları ünlü Hollywood filmi de göz önünde bulundurularak yeniden kurulmuş. Gemi araçlarının çoğu o dönemden kalma, bazı denizciler balmumu figürler olarak gemide yerlerini almışlar, bir deniz subayının ayakkabıları, filmde o subayı canlandıran oyuncunun giydiği ayakkabılar, açıklayıcı panolarda yer alan tarihsel bilgiler gerçeğe uygun, atmosfere egemen olan sesler ise doğrudan filminden kaydedilerek aktarılan sesler. Bununla birlikte, biz seçimimizi Batı mitosuyla sınırlı tutalım ve örnek kent olarak Los Angeles, Buena Park'taki Knott's Berry Farm'ı seçelim.

Dışarıdan bakıldığında burada, oynanan oyun açığa vurulmuş durumdadır, kenti çevreleyen öğeler, demir parmaklık sistemi (bu arada giriş biletini de saymalıyız) sizi hakiki bir kente değil, oyuncak bir kente girmek üzere olduğunuz konusunda uyarmaktadır. Ancak ilk sokakların kat edilmesiyle birlikte, yanılısama etkisi ön plana çıkar. Öncelikle, ayrıntılardaki gerçekçilik çarpıcıdır: Tozlu ahırlar, harap dükkânlar, şerifin ofisi ile telgrafhane, hapis binası ve bar, tıpkı aslında olduğu gibi, bire bir ölçüde yeniden kurulmuştur. Eski yük vagonları tozla kaplıdır, Çin çamaşırhanesi loş bir ışıkla aydınlatılmıştır, neredeyse her yer girilebilir durumdadır, dükkânlar açıktır; çünkü Berry Farm, tıpkı Disneyland gibi, ticaret gerçeğiyle kurmaca oyununu bağdaştırmayı çok iyi bilir, öyle ki buradaki bakkal dükkânı bir XIX. yüzyıl bakkal dükkânının taklidi olarak yapılmış, satıcı kız da John Ford'un kadın kahramanlarından biri gibi giyinmiş olsa da, şekerlemeler, Amerikan fıstıkları, Kızılderili taklidi elışı ürünler ve bunlar karşılığında ödemeniz gereken

dolarlar gerçektir, tıpkı eski usul tabelalarla reklamı yapılan içeceklerin gerçek olduğu gibi. Sonuçta müşteri tüketim deneyimini bizzat yaşadığı için kendisini bu hayalin bir parçasıymış gibi hisseder; başka bir deyişle, şehrin merkezinden uzakta iken biriktirdiği parayı son kuruşuna kadar harcamak üzere şehre inen kovboyla altın arayıcısının durumundadır.

Üstelik yanılısama düzeyleri çokkatlıdır ve bu da sanrıyı artırır: Gerçi çamaşırhanedeki Çinli ya da hapishane mahkûmunun gerçekçi bir ortamda gerçekçi pozlarla duran balmumu heykeller oldukları bellidir, zaten söz konusu ortamlara girmeniz de mümkün değildir; ama sözünü ettiğimiz odanın bir vitrin olduğunu fark etmezsiniz, çünkü isteseniz kapıyı açabilecek ya da pencereden içeri girebilecekmişsiniz gibi gelir size, böyle düşünmekte haksız da sayılmazsınız, çünkü yandaki oda, sözgelimi sulh yargıcının bakkal ofisi vitrin gibi görünmektedir, oysa düpedüz bir ofistir burası ve siyah ceketi, belindeki tabanca-sıyla sulh yargıcı size mallarını satan gerçek bir insandır. Ayrıca yollarda, her an çılgınca bir silahlı çatışma sergilemeye hazır figüranların dolaştığını da ekleyelim. Amerikalı ziyaretçilerden çoğunun, kovboylarınkinden pek de farklı olmayan blucinler giydiklerini düşünürseniz, ziyaretçilerin önemli bir bölümü figüranların arasına karışmakta, bu da olayın teatrallliğini artırmaktadır. Örneğin, aşırıgerçekçi bir titizlikle yeniden kurulan köy okulunun kürsüsünde başında kepi, üzerinde geniş, kareli eteğiyle bir bayan öğretmen oturmaktadır, ama sıralarda oturan çocuklar aslında Berry Farm'ı gezmeye gelen küçük ziyaretçilerdir; bir turistin karısına çocukların gerçek mi, yoksa "sahte" mi olduklarını sorduğunu işittim (üstelik, psikolojik açıdan adamın, çocukları oradaki figüranlar, mankenler ya da Disneyland'de göreceğimiz türden kuklalar gibi görmeye hazır olduğunu hissediyordunuz).

Görünüşte, hayalet kasabalar ile balmumu heykellerin ya da sanat yapıtlarının kopyalarının sergilendiği müzeler iki ayrı tartışma konusu oluşturmaktadır. Balmumu heykeller müzesinde hiç kimse sizden Napoléon'un balmumu heykelinin gerçek Napoléon olduğuna inanmanızı beklemes, ancak sanrı, farklı tarihsel dönemlerin düzenlenişi ve tarihsel gerçeklikle fantezi arasındaki ayrım yoluyla etkisini gösterir. Sanat yapıtlarının kopyalarını içeren müzeler söz konusu olduğunda, psikolojik açıdan değilse de, kültürel açıdan sanrısız etkiyi yaratan, kopya ile özgün yapıt arasındaki karışıklık ve sanatın birbirini izleyen bir ünlü kişiler silsilesi şeklinde fetişleştirilmesidir. Oysa hayalet kasabada, teatrallik açıkça ortada olduğundan, sanrı, ziyaretçilerin sahneye katılımını sağlamak, dolayısıyla onları, görünüşte kurmacanın bir parçası gibi duran, gerçekte ise bütün kopya üretme tekniklerinin temel amacını gerçekleştiren o ticari panayırın birer üyesi haline getirmek ediminde somutluk kazanır.

Disneyland'i "yozlaşmış ütopya" ("yozlaşmış bir ütopya, mitos kılığına bürünmüş bir ideolojidir") olarak değerlendirdiği nefis bir inceleme yazısında Louis Marin, ziyaretçiyi içeri girer girmez etkisi altına alan ve onu büyülü kentin değişik bölgelerine götüren bir Old Frontier Town yolunun yapısını çözümlemişti. Disneyland'in "ana cadde"si kurmacanın birinci perdesi gibi görünmekle birlikte, aslında ticari gerçekliğin en büyük bulgularından biridir. Bu cadde, Disneyland'in bütün öteki birimleri gibi, hem mutlak gerçekçi, hem mutlak fantastik bir görüntü sunar. Disneyland'in öteki oyuncak kentlere olan üstünlüğü de (sanatsal kavrayış anlamında) burada yatar: Disneyland'deki evlerin zemin katları normal evlerin zemin katları ölçüsünde, üst katları ise normaldekilerin üçte ikisi ölçüsünde inşa edilmiştir, böylece insanda hem yaşanabilecek yerler oldukları izlenimini uyandırır-

lar, zaten öyledirler de, hem de ancak düşgücümüzü kullanarak kavrayabileceğimiz fantastik bir geçmişe ait oldukları izlenimini verirler. “Ana cadde”deki evlerin cephe-leri oyuncak evlerin cephe görüntüsüyle sunulur insanlara ve insanlarda içeri girme isteği uyandırır, ancak içerisi her zaman binanın özelliklerine uygun olarak kurulmuş bir süpermarkettir ve insanlar oyuna devam ettiklerine inanarak çılgınca alışveriş yaparlar burada.

Bu bakımdan Disneyland, balmumu heykeller müzesinden daha aşırıgerçekçidir, çünkü müze bize orada gördüklerimizin kesinkes gerçekliğin yeniden üretimi olduğuna inandırmaya çalışır, oysa Disneyland sınırları çizilmiş büyülü alanı içinde açıkça hayalin yeniden üretil-diğini ortaya koyar. Üçboyutlu sanat müzesi kendi *Milo Venüsü*’nü neredeyse hakiki *Milo Venüsü*’ymüş gibi satar, oysa Disneyland yeniden-kurmalarını taklit eser üretme tekniğinin başyapıtları olarak satma hakkını bulur ken- dinde, çünkü aslında sattığı nesneler kopya eserler değil, kendi ürettiği özgün nesnelerdir. Sahte olarak üretilen, ancak bizim gerçek sandığımız bir şey varsa, o da bizdeki satın alma isteğidir, bu anlamda Disneyland gerçekten de tüketim ideolojisinin özünü yansıtan bir yerdir.

Ancak bir kez “bütünüyle sahte” kabul edildiğinde, bundan zevk alınabilmesi için her şey sahiciymiş gibi görünmelidir: O nedenle, Polinez lokantasında gerçek bir Polinez lokantasına özgü mönünün yanı sıra, yerel kıya- fetlerini giymiş Tahitili garson kızlar, o yöreye özgü bitki- ler, arasından şelalelerin aktığı kaya duvarlar da buluna- caktır ve içeri girdiğimiz andan itibaren artık hiçbir şey bizde dışarıda daha gerçek bir Polinezya’nın bulunduğu kuşkusunu yaratmamalıdır. İki ağacın arasından bir başka kısma –Adventureland’e– ait nehir kolu gözünüze ilişse de, mekân düzenlemesi o denli iyi yapılmıştır ki, Tahiti’de böyle bir bahçe çitini de, böyle bir nehri de görmenin son

derece normal olduğunu düşünürsünüz. Balmumu heykeller müzesindeki balmumu et değildir, ancak Disneyland'de karşınızda gördüğünüz kaya gerçek kaya, kayalar-
dan akan su gerçek su ve baobap ağacı gerçek baobap ağacıdır. Bir şeyin sahtesi –suaygırları, dinazorlar ya da deniz yılanları gibi– varsa, bu gerçek bir suaygırı ya da deniz yılanı bulmanın olanaksızlığından çok, ziyaretçileri taklitteki yetkinliğe ve söz konusu sahte hayvanların olayın bütünü içinde edindikleri işleve hayran bıraktırma isteğinden kaynaklanır. Bu bakımdan Disneyland yanılısama üretmekle kalmaz, bu yanılısamayı itiraf ederek bizde ona karşı bir istek uyandırır: Gerçek bir timsah hayvanat bahçesinde de görülebilir, çoğunlukla da ya uyukluyor durumdadır ya da bir yerlere gizlenmiştir, oysa Disneyland bize sahte olarak ürettiği doğanın uyanıkken düş görme gereksinmemize çok daha fazla karşılık verdiğini söylemektedir. Yirmi dört saat içinde (programımı özellikle böyle ayarladım) Disneyland'in yapma New Orleans'ından gerçek New Orleans'a, Adventureland'in yabanıl nehrinden Mississippi üzerindeki bir yolculuğa geçildiğinde, üstelik Mississippi Nehri'ni geçtiğiniz yandan çarklı vapurun kaptanı nehrin kıyılarında timsahları görebileceğinizi söyleyip, sonra yolculuk boyunca hiçbir timsaha rastlamadığınızda, vahşi hayvanların kendilerini göstermek için sizden rica minnet beklemediği Disneyland'i özlemle anımsar hale gelebiliyorsunuz. Disneyland, tekniğin doğadan daha fazla gerçeklik sunabileceğini söylüyor bize.

Bu açıdan, kanımca bu evrenin en tipik olayı dünyaca ünlü Fantasyland değil, Karayip Korsanları ile Perili Köşk'tür – elbette, ziyaretçiye bir dizi fantastik yolculuk yaşatan, onu Peter Pan ya da Pamuk Prenses'in dünyasına götüren Fantasyland'in, o olağanüstü ortamın çekiciliğini, eğlendiriciliğini yadsımak aptalca olurdu. Korsanların gösterisi on beş dakika sürüyor (ancak insan zaman

duygusunu yitirdiğinden, süre on dakika da olabilirdi, yarım saat de), suyla aranızda son derece az mesafe bırakan düz teknelerle bir dizi yer altı mağarasına giriyor, önce ortada öylece bırakılmış hazineleri, sırmalı kumaşını güvelerin delik deşik ettiği, her yanı örümcek ağlarıyla kaplı, görkemli bir yatağın üzerinde yatan bir kaptan iskeletini, kargaların parçaladığı idam edilmiş insan bedenlerini görüyorsunuz, bir yandan da iskelet havaya kaldırdığı eliyle size tehditkâr uyarılarda bulunuyor. Daha sonra bir deniz parçası üzerinden, bir kalyon ile bir kalenin topları arasındaki çapraz ateşin içinden geçiyorsunuz, bu arada korsanların şefi kaledekilere bağılıyor, aşağılayıcı, meydan okuyucu sözler söylüyor; en sonunda bir nehre varıyor, işgal edilmiş, yağmalanmış bir şehrin önünden geçiyorsunuz: Şehrin kadınlarına tecavüz edildiğini, mücevherlerin gasp edildiğini, şehir valisine işkence yapıldığını görüyorsunuz; şehir bir kibrit çöpü gibi yanıyor, sarhoş korsanlar dizi dizi fiçilerin üzerine uzanmış müstehcen şarkılar söylüyorlar, iyice zıvanadan çıkmış olan bazıları ziyaretçilere ateş ediyor; sonra sahne yavaş yavaş son buluyor, her şey alevler içinde kalıyor, son şarkılar uzakta yitip gidiyor ve gün ışığına çıkıyorsunuz. Görülenlerin hepsi, gerçekteki boyutlarıyla yansıtılmıştı, mağaraların kubbesi gökyüzününkiyle karışıyordu, bu yeraltı dünyasının sınırı evrenin sınırıydı ve sonunu, bitiş noktasını fark etmek mümkün değildi. Korsanlar hareket ediyor, dans ediyor, uyuyor, gözlerini deviriyor, küstahça gülüyor, gerçekten içki içiyorlardı. Kukla olduklarını fark ediyor, ancak bu denli sahici görünmeleri karşısında şaşırıyorsunuz. Aslında “sesli canlandırma” tekniği, en sonunda yaşamının düşünüy, yani gerçekten daha gerçek bir hayal dünyası kurmayı, ikinci boyutun duvarlarını yıkmayı, yanılısamanın ürünü bir film değil, her şeyiyle bir tiyatro, içinde insanlaştırılmış hayvanlar

yerine insanların yer aldığı bir tiyatro gerçekleştirmeyi başaran Walt Disney'in en büyük övünç kaynaklarından birini oluşturunuyordu. Gerçekten de Disney'in kuklaları elektronik teknolojisinin başyapıtlarıdır, her biri için bir oyuncunun yüz ifadeleri analiz edilerek bir ön araştırma yapılmış, her biri için maket modeller oluşturulmuş, sonra gerçektekine tıpatıp uygun iskeletler geliştirilmiş –insan formunda gerçek bilgisayarlar–, daha sonra da gerçekçi ayrıntıları işlemede çok usta bir zanaatkârlar ekibinin çalışmasıyla bunlar “ete kemiğe” büründürülmüştür. Her kukla kendisi için hazırlanan programa uygun olarak hareket eder, ağız ve göz hareketlerini söyledikleriyle ve çevredeki seslerle senkronize edebilir, önceden saptanmış rolünü (bir tümce, bir-iki jest) gün boyunca sonsuzcasına yineler, birbiri ardı sıra gelen sahnelerden şaşkınlığa uğramış, aynı anda bir sağda bir solda beliren kuklaları izlemek zorunda bırakılan ziyaretçi de hiçbir zaman arkasına dönecek, az önce gördüğü kuklanın ebedi rolünü tekrarladığını fark edecek zamanı bulamaz.

Sesli canlandırma tekniği, Disneyland'in başka birçok bölümünde kullanılmakla, Amerikan başkanlarının bu teknikle yapılmış kuklalarına yaşam vermekle birlikte, olağanüstü etkisinin en çarpıcı biçimde kendini gösterdiği yer herhalde korsanlar mağarasıdır. İnsanlar bu işi kuklalardan daha iyi yapamaz, üstelik daha pahalıya mal olurlardı, zaten önemli olan bu korsanların insan değil, kukla olması ve bizim bunu bilmemizdir. Taklitten duyulan zevk –Eski Yunanlıların bildiği bir gerçektir bu– insan ruhunun en derinlerine işlemiş özelliklerden biridir, ancak burada insan mükemmel bir taklitten zevk almanın ötesinde, taklidin doruk noktasına ulaştığına ve bundan böyle gerçekliğin her zaman için taklidin gerisinde kalacağına duyduğu inançtan zevk almaktadır.

Perili Köşk'ün hayaletler evreninde yaptığınız yolcu-

lukta da korsanlar mağarasında kullanılan ölçütlerin benzerleriyle karşılaşıyorsunuz; dış görünüşü itibarıyla Edgar Allan Poe öyküleriyle Chaz Addams'ın çizgi romanlarından izler taşıyan olağan bir kır evi Perili Köşk, ancak içinde ziyaretçinin hayal bile edemeyeceği kadar çok hayalet-hortlak sürprizini barındırıyor. Mezar taşlarının içinden dışarıya kemikli iskelet ellerinin uzandığı ıssız bir mezarlıktan geçiyor, cadılarla cinlerin Sebt günü toplanışından yayılan neşeli çığlıkların yankılandığı bir tepeyi aşıyorsunuz. Bir süre için XIX. yüzyıl kıyafetleri içinde dans eden saydam hayaletlerin kapladığı bir salonda duruyorsunuz, ortada çeşit çeşit yiyecek ve içeceklerle donatılmış bir sofa, bir barbar kralın onuruna verilen bu şölenin solgun yüzlü konukları belli aralıklarla havaya karışıp yok oluyorlar, örümcek ağları yüzünüzü okşuyor, kristal camlardan görüntünüz yansıyor, aynı görüntüye omuzlarınızın arkasından sarıya çalan yeşilimsi bir figürün katıldığını görüyorsunuz, bir yerden bir yere hareket eden şamdanlara rastlıyorsunuz... Her durumda Perili Köşk'ün lunaparklardaki korku tünellerinde karşılaştığımız ucuz hilelerle hiçbir ilgisi yok, izleyici kendisini tamamiyle olayın içinde hissediyor (zekice buluşlarla mizahi bir boyut kazanan bir katılım bu). Tıpkı Hollywood'un ürettiği en son korku filmlerindeki gibi: Korkuyla aranızda bir uzaklık yok, bir başkasının korkusunu yaşamıyorsunuz, tam bir sinestezi yoluyla korkunun içindesiniz ve filmde bir deprem sahnesi varsa, sinema salonunun da bir deprem anındaki gibi sallanması gerekiyor.

Kanımca, sözünü ettiğim bu iki atraksiyon, Disneyland'in felsefesini korsanların gemisinden, nehir üzerindeki yandan çarklı vapurdan, Columbia yelkenlisinden –hepsi de işler durumda– daha iyi özetliyor, hatta insana bilimkurgusal duygular yaşatmayı başaran (örneğin bir uzay gemisinin içinde, hız kesme, yerçekiminden kurtul-

ma, yeryüzünden baş döndürücü bir hızla uzaklaşma vb. bütün özellikleriyle yaşadığınız Mars'a yolculuk deneyimi gibi) gelecek bölümünden de, füze ve nükleer denizaltı maketlerinden de daha iyi: Çünkü Marin'in ustaca ortaya koyduğu gibi, sahte batı kenti, sahte New Orleans, sahte cengel, tarihe mal olmuş ya da fantastik organik olguları gerçek boyutlarıyla kopya ederken, bu sonuncular günümüze özgü mekanik gerçeklerin küçültülmüş boyutlarda maketleri biçiminde karşımıza çıkıyor – öyle ki sonuçta, nesnenin inanılmaz olduğu noktada, bire bir taklidi karşımıza çıkarılıyor; gerçeğe uygun olduğu noktada ise, nesneyi fantastik biçimde çekici kılan küçültülmüş hali devreye sokuluyor. En azından bizim yolculuğumuzun amaçları açısından, Korsanlarla Hayaletler, bütün Disneyland'i özetliyor, çünkü bütün şehri büyük bir kuklaya dönüştürmüş, Neuchâtel'deki Yazıcı kuklasına ve Baron von Kempelen'in Satranç Oynayan Türk'üne yaşam veren barok mimarların düşlerini gerçekleştirmiş oluyorlar.

Florida'daki Disney World, ölçüsüz hırslarıyla, Disneyland'in sınırları çok iyi belirlenmiş, tutarlı yapısına bir ölçüde gölge düşürüyor. Disneyland'den sonra inşa edilen Disney World, Disneyland'den yüz elli kat daha büyük ve kendisini oyuncak bir şehir olarak değil, geleceğin dev metropollerinin bir örneği olarak sunmanın gururunu taşıyor. California'nın Disneyland'i burada, Manhattan'ın iki katı büyüklüğünde bir alana yayılan bu binalar kompleksi içinde yalnızca küçük bir birim gibi kalıyor. Şehrin girişinden Büyülü Krallık'a (gerçek Disneyland) giden geniş yol yapay koylar ile göletlerden, bir İsviçre ve bir Polinezya köyünden, golf ve tenis sahalarından, dev bir otel kompleksinden, kısacası organize tatile adanmış bir alandan geçiyor. Bu nedenle, Büyülü Krallık'a ulaşıncaya dek o kadar çok bilimkurgu örneğiyle karşıla-

şıyorsunuz ki, önünüzde yükselen Ortaçağ şatosu (Disneyland'inkinden çok daha gotik bir yapı bu, bir Strasbourg katedraline karşı Floransa'daki San Miniato al Monte Kilisesi'ni düşünün) artık düş gücünüzü etkilemiyor: Sınırsız saldırganlığıyla Yarın, Dün'ün öykülerini gölgede bırakıyor. Bu açıdan Disneyland çok daha kurnaz, içine girdiğiniz andan itibaren, hiçbir şey kendisini çevreleyen geleceği anımsatmasın istiyor. Marin, içeri girmek için temel koşulun, arabayı uçsuz bucaksız bir parka bırakmak ve düş kentinin sınırlarına, özel olarak yapılmış trenlerle varmak olduğuna dikkati çekmişti: California'lı için arabasını bırakmak, bir başka güce teslim olmak ve her türlü bireysel girişimden vazgeçmek üzere insani doğasını bırakmak anlamını taşıyor.

Tüketim toplumunun alegorisi, mutlak ikonculuğun kalesi Disneyland, aynı zamanda eksiksiz bir edilgenlik alanıdır. Disneyland'in ziyaretçileri şehirde, onun birer kuklası gibi yaşamayı kabul etmek zorundadırlar: Her ilgi çekici bölüme giriş, her türlü bireysel girişimi sekteye uğratacak biçimde, bir labirenti andıran tırabzanlar ve demik parmaklıklarla düzenlenmiştir. Ziyaretçi sayısının çokluğu şehrin her yanında bir kuyruğa girme zorunluluğunu getirmektedir; düş ülkesinin her birimin özelliklerine uygun olarak giyinmiş memurları, seçilen bölümün eşiğinde ziyaretçiyi içeriye sokmakla kalmayıp, her adımı aşama aşama düzenlemektedirler ("İşte şimdi şurada bekleyin, şimdi yukarı çıkın, şimdi oturun, şimdi kalkmadan önce bekleyin," hep mikrofondan gelen, nazik, yansız, otoriter bir tonla). Ziyaretçi bu bedeli ödemeye hazırsa, yalnızca "gerçek şey"i, *the real thing*'i değil, aynı zamanda yeniden kurulmuş gerçekliği elde edecektir, hem de fazlasıyla. Hearst Şatosu gibi Disneyland'de de boş mekân yoktur, hep görülecek bir şeyler vardır, modern mimarinin ve şehirciliğin geniş boş mekânları Disneyland'e ta-

mamıyla yabancıdır. Amerika, Guggenheim Müzesi'nin ya da Manhattan'ın yeni gökdelenlerinin temsil ettiği bir ülkeyse, o zaman Disneyland ilginç bir istisna oluşturmakta ve Amerikalı entelektüeller burayı görmek istememekle iyi etmektedirler. Ama Amerika, bu yolculuğumuz boyunca gördüğümüz şeylerin temsil ettiği bir ülkeyse, o zaman Disneyland bu ülkenin Sistine Şapeli'dir ve onun yanında sanat galerilerinin aşırıgerçekçileri, uçsuz bucaksız, sürekli bir "buluntu nesne"nin (*objet trouvé*) çekingen röntgencileri gibidirler.

ORWELL'CI EKOLOJİ VE ETE DÖNÜŞEN COCA-COLA

Spongeorama, Sea World, Scripps Aquarium, Wild Animal Park, Jungle Gardens, Alligator Farm, Marineland... California ve Florida sahilleri vahşi hayvanları görebileceğiniz yapay ormanlar ve akvaryum kentler açısından zengin bir görünüm sunar. Bu sözünü ettiğimiz yerlerde hayvanlar özgürlük içindedir: Eğitilmiş yunuslar, bisiklet süren papağanlar, zeytinli martini içip duş alan denizayıları, sırtlarına binen küçük ziyaretçileri palmyeler arasında gezdiren filler ve develer. Aşırıgerçekçi yeniden-üretim izleği yalnız Sanat ve Tarih'i değil, Doğa'yı da kapsıyor.

Bunun ilk örneği, hayvanat bahçeleri. San Diego Hayvanat Bahçesi'nde çitlerle çevrili her alan, özgün bir doğa ortamının aşağı yukarı aynı ölçülerle yeniden-kurulmasıyla oluşmuş. San Diego Hayvanat Bahçesi'nin asıl amacı, tükenmekte olan hayvan türlerinin korunmasıdır; bu açıdan bakıldığında, olağanüstü önemli bir işlevi yerine getirmektedir. Bizonların ya da kuşların her zaman doğal ortamdayken alıştıkları genişlikte bir alan içinde hareket etmeleri gerektiğinden, ziyaretçi saatlerce yürümek zorundadır. Yeryüzündeki bütün hayvanat bahçeleri arasında, şüphesiz hayvana en çok saygının gösterildiği yerdir burası. Ancak bu saygının hayvanı mı,

yoksa insanı mı ikna etmesi gerektiği kuşku götürür bir noktadır. İnsanlar, hayvanların gerçekten doğal bir ortamda yaşamlarını sürdürdüklerini bildikten sonra, her tür fedakârlığa katlanır, hatta hayvanları görmemeye bile razı olurlar. Örneğin, hayvanat bahçesinin simgesi, çok nadir Avustralya koalas ile böyle bir deneyim yaşarsınız: Koala ancak bir okaliptüs ormanında yaşayabilir, işte burada da okaliptüs ormanına kavuşmuş, son derece mutlu, yaprakların arasında gizlenmektedir, bir yandan da ziyaretçiler umutsuz bir çaba içinde dürbünle hayvanı görmeye çalışırlar. Görünmez koala, daha görünür durumdaki ve daha sınırlı koşullar içindeki büyük hayvanlara da aynı özgürlüğün sağlandığını akla getirir. Buz kütlelerinin bulunduğu alanda ısı yapay olarak sıfırın altında tutulduğuna göre, kutup ayısı da aynı özgürlüğü yaşıyor olmalıdır, keza yaşadığı ortamdaki kayalar kahverengi ve içine daldığı su yeterince pis olduğuna göre, ürkek boz ayının da keyfi yerinde gibidir. Ama bu rahatlık, Chester adındaki boz ayının sosyal bir yaratık olduğu gösterilerek anlam kazanabilir, böylece Chester her üç dakikada bir turist taşıyan bir minibüsün geçmesini ve turist grubuna eşlik eden görevli kızın kendisine seslenmesini –ziyaretçileri selamlaması için– bekler, kız kendisine seslendiğinde ayağa kalkarak minik elini (korkunç pençesini demek istiyorum) sallar ve turistlere “baş baş” yapar. Kız Chester’a bir bisküvi fırlatır ve Chester yeni minibüsü beklemeye koyulur.

Böyle her şeyin büyük bir tatlılık içinde yürümesi birtakım kuşklar uyandırır insanda. Ekoloji gerçeği bunun neresindedir? Bu kuşkların haksız olduğu söylenebilir, çünkü bütün olası hayvanat bahçeleri arasında San Diego Hayvanat Bahçesi hiç şüphesiz en insancıl, daha doğrusu en hayvancıl olanıdır. Ancak San Diego’daki hayvanat bahçesinde, Vahşi Hayvan Dünyası adının uy-

gun görüldüğü kimi ekolojik alanlarda bütün çıplaklığıyla kendini gösteren felsefenin izleri görülmektedir. Sözü nü ettiğimiz ekolojik alanlara örnek olarak San Francisco, Redwood City'deki Marine World Africa-Usa'yı seçeceğiz. Burada Sahte endüstrisinden söz etmeye daha çok hakkımız var; çünkü karşımızdaki, hayvanlar için kurulmuş bir Disneyland, adacıklardan, saz kulübelenden, palmiye ağaçlarından ve üzerinde sallarla *African Queen* tarzı kotraların gezindiği nehirlerden oluşan minik bir Afrika'dır: *African Queen* tarzı kotralarla nehirde gezebilir, karşı kıyıda büyük bir özgürlük içinde dolaşan zebraları ya da gergedanları hayranlık dolu bakışlarla izleyebilirsiniz; orta mekân ise açık hava tiyatrolarına, dev akvaryumlara, köpekbalıklarının yaşadığı denizaltı mağaralarına, içinde son derece zehirli yılanların bulunduğu vitrinlere vb. ayrılmıştır. Marine World'ün simgesel merkezi Ecology Theater'dır: Bu rahat amfitiyatroda bir yere oturur (eğer oturmazsanız, son derece kibar, ama aynı oranda amansız hostes sizi oturmaya zorlayacaktır, çünkü her şey huzur ve güven ortamı içinde gerçekleşmelidir, bu nedenle istediğiniz yere de oturamazsınız, mümkün olduğunda en son oturanların yanına oturmamız gerekmektedir, böylece kuyruk daha rahat ilerleyecek ve herkes gereksiz aramalara girişmeksizin bir yere oturabilecektir) ve vahşi hayvanların yaşadığı doğal ortam göz önünde bulundurularak hazırlanmış bir sahneyle yüz yüze gelirsiniz. Sahnede sarışın, uzun saçlı, hippie havalı üç kız bulunmaktadır; biri gitar çalıp, çok tatlı folk ezgileri söylerken, öteki ikisi sırasıyla bir aslan yavrusunu, bir yavru leoparı ve henüz altı aylık bir Bengal kaplanını çıkarırlar sahneye. Hayvanlara tasma takılmıştır, ancak serbest olsalar da pek bir tehlike yaratamazlardı herhalde, çünkü biraz küçük yaşlarının, biraz da mamalarına katılmış birkaç haşhaş tanesinin etkisiyle olsa ge-

rek, hayvancıklar yeterince uyuşmuş durumda. Kızlardan biri normal olarak son derece vahşi olan hayvanların, hoş ve dostça bir ortam bulduklarında aslında son derece uslu hayvanlara dönüştüklerini açıklayarak, çocukları sahneye gelip hayvanları okşamaya çağırıyor. Bir Bengal kaplanını okşamak her gün yaşanabilecek heyecanlardan değil elbette, olayı izlemeye gelmiş seyirci topluluğu bütün gözenekleriyle ekolojik iyiliğin havasını soluyor. Pedagojik açıdan, bu gösterinin çocuklar üzerinde belli bir etki yarattığı ve kesinlikle onları vahşi hayvanları öldürmeme konusunda eğittiği yadsınamaz – kuşkusuz, yaşamları boyunca vahşi bir hayvanla karşılaşacakları varsayılırsa. Ne var ki, bu “doğal huzur”u (toplumsal huzurun dolaylı alegorisi olarak) gerçekleştirmek için epey zahmete katlanıldığı bir gerçek: Hayvanların eğitilmesi, doğal izlenimini uyandıran yapay bir ortamın kurulması ve ziyaretçi topluluğunu terbiye eden hostesler. Sonuçta, doğanın iyiliği hakkındaki bu meselin özü Evrensel Eğitim olmaktadır.

Bozulmamış doğa vaadi ile danışıklı sakinlik güven-cesi arasındaki gidip gelmeler sürekli kendini belli eder: Eğitilmiş balinaların becerilerini sergiledikleri büyük su havuzunu çevreleyen amfiteyatroda, bu hayvanlar *killer whales*, katil balinalar olarak sunulurlar seyirciye ve büyük bir olasılıkla aç olduklarında son derece tehlikeli hayvanlardır. Bir kez tehlikeli olduklarını öğrendikten sonra, bu hayvanların emirlere uysallıkla uyduklarını, dalış yaptıklarını, hatta eğitimcilerinin dişleri arasında tuttuğu balığı kaptıklarını ve kendilerine yöneltilen sorulara neredeyse konuşan gurultularla yanıt verdiklerini görmek çok keyifli bir şey. Aynı olayı bir başka amfiteyatroda filler ve iri maymunlarla yaşıyorsunuz, bu bir sirkin normal repertuvarını oluştursa, ömrümde böylesine uysal ve zeki filler görmediğimi söyleyeceğim. Tüm içer-

dikleriyle, katil balinalar, yunuslar, uysal kaplanlar ve eğitmenleri sarışın kızın karnının üzerine, ona hiç zarar vermeden oturan fillerle Marine World, artık yaşam savışımının *-struggle for life-* var olmadığı ve insanlarla hayvanların çatışmasız, huzur içinde bir arada yaşadıkları bir Altın Çağ'ın küçük modeli olarak sunar kendini. Ancak bu Altın Çağ'ın gerçekleşmesi için hayvanlar bir sözleşmenin koşullarına boyun eğmelidirler; boyun eğmelerinin karşılığında kendilerine yiyecek verilecek, bu onları av peşinde koştuktan kurtaracak ve insanlar onları sevecek, uygarlığa karşı koruyacaklardır. Marine World bize herkes için yiyecek bulunması durumunda, vahşi devrimin gereksizleşeceğini söyler gibidir, ancak yiyeceğe kavuşmak için fatihin önerdiği *pax*'ı kabul etmek gerekmektedir. Bu da aslında, iyice düşünüldüğünde, "beyaz adamın yüklendiği sorumluluk" temasının sonsuz çeşitlemelerinden biridir. Tıpkı Wallace'ın Afrika öykülerindeki gibi: Büyük nehir üzerindeki barışı sağlayacak olan hep Komiser Sanders'dır, yeter ki Bozambo öteki kabile reisleriyle izinsiz bir "gizli görüşme" örgütlemeyi düşünmesin. Aksi takdirde yargılanıp asılacaktır.

İlginç olanı, bu ekolojik tiyatrodaki ziyaretçinin eğitmenin yanında değil, hayvanların yanında yer almasıdır: Tıpkı hayvanlar gibi ziyaretçi de önceden saptanmış programlara uymak, önceden belirlenmiş yolları izlemek, zamanında yerine oturmak, hasır şapkalar, lollipoplar ve vahşi hayvanların kimseye zarar vermeksizin yaşadıkları özgürlüğü yücelten diyapozitifler satın almak zorundadır. Hayvanlar mutluluğa insanlaşarak, ziyaretçiler ise hayvanlaşarak kavuşmaktadır.

Hayvanların insanlaştırılmasına gelince, burada Mutlak Sahte endüstrisinin en ustalıkli yöntemlerinden biri söz konusudur, o nedenle Marineland'leri Marie-Antoinette'in son gününü yeniden-kuran balmumu heykel-

ler müzeleriyle karşılaştırmak yerinde olur. Bu müzelerde her şey göstergedir, ancak gerçeklik gibi görünmeye çabalar. Marineland'lerde her şey gerçektir, ancak gösterge gibi görünmeye çabalar. Katil balinalar *square dance* dansını yapar, eğitmenlerinin sorularına yanıt verirler, ancak bunu dilsel beceriler edindikleri için değil, koşullu tepkilere dayalı terbiye onları böyle davranmaya zorladığı için yaparlar; oysa biz, uyarı-tepki ilişkisini bir anlam ilişkisi biçiminde yorumlarız. Böylece eğlence endüstrisinde, gösterge var olduğu zamanlar yokmuş gibi görünür, var olmadığı zamanlarda ise var olduğunu sanırsınız. Eğlenmenin koşulu, bir şeyin yerine öykünme yoluyla bir başka şeyin geçirilmesidir. Ve Marineland'ler öteki eğlence yerlerinden çok daha tedirginlik vericidir, çünkü burada neredeyse Doğa'ya ulaşılmıştır, ama kendisini bozulmamış doğa olarak sunabilmek için bütünüyle yapaylığın içinde yitip gitmiş bir doğadır bu.

Bunu belirttikten sonra, eleştiriyi daha fazla uzatmak ikinci elden bir Frankfurt Okulu ahlakçılığı olacaktır. Sonuçta, sözünü ettiğimiz yerler güzel yerlerdir, kuş avcılarından geçilmeyen toplumumuzda bulunsalar, övgüye değer eğitsel işlevler edinirlerdi. Dünyanın en ileri düzeyde sanayileşmiş toplumunda, neredeyse suçluluk duygusundan kurtulmanın bir ifadesine dönüşen doğa sevgisi temel bir özelliktir, tıpkı Avrupa sanatına yönelik sevginin asla tatmin edilemeyen bir tutku olduğu gibi. Bu Vahşi Hayvan Dünyaları'nın gerçekleştirdiği ilk ve en doğrudan iletişim düzeyinin olumlu olduğunu belirtmek isterim. Tedirgin edici nokta, yalın düzeyin üzerine bindirilen alegorik düzeydir: Hayvanlar düzeyinde şimdiden gerçekleştirilmiş bir "Orwell Devleti" vaadinin üstü kapalı olarak öne sürülmesidir. Tedirgin edici olan, kötücül bir plan değildir, zaten böyle bir plan yoktur da. Simgesel bir tehdittir. Yerli vahşinin, tropik ormanlarda

hâlâ varlığını sürdürüyorsa, timsah ve suaygırlarını öldürdüğünü, timsahlarla suaygırlarının da hayatta kalabilmek için Mutlak Sahte endüstrisine boyun eğmek zorunda olduklarını bilmek, kişiyi huzursuz etmekte, çaresiz bırakmaktadır.

Vahşi Hayvan Dünyaları'na yapılan yolculuk, Doğa tapınması ile Sanat ve Tarih tapınması arasındaki ince bağlantıları açığa çıkardı. Geçmiş –isterse bu yerel geçmiş olsun– anlamak için; insanların gözlerinin önünde özgün modele olabildiğince benzeyen bir şey bulundurma ihtiyacında olduklarını gördük. Ama bu, şimdiki zamanla kurulan ilişki açısından da geçerli. Gözlerinin önünde Beyaz Saray'ın maketi ya da Cape Kennedy füzelerinin minyatür modeli olmaksızın, insanlar Beyaz Saray'dan ya da Cape Kennedy'den söz edememektedirler. Bilgilenme kesinlikle ikonik olmalı, yani somut biçimde nesneyi görerek gerçekleşmeli, nesnelerin yeniden üretiminde ise mutlakçı bir tutum izlenmelidir. Aynı şey doğayla kurulan ilişki açısından da geçerlidir: Yalnızca uzak Afrika değil, ülkedeki Mississippi Nehri de, Disneyland'de Mississippi'nin yeniden-kurulmuş kopyası şeklinde yeniden yaşanmalıdır. Düşünün Roma'da bir parkta Chianti tepelerinin minyatür kopyaları bulunsa. Ama böyle bir koşutluk kurmak haksızlık olur; çünkü Los Angeles ile New Orleans arasındaki uzaklık, Roma ile Sudan'ın başkenti Hartum arasındaki uzaklığa denktir, bu ülkeyi yalnızca geçmişin ve egzotik ülkelerin değil, kendi kendisinin de taklitlerini üretmeye iten neden, zamansal uzaklığın yanı sıra uzamsal uzaklıktır.

Ama şimdi sorunun bir başka yönü üzerinde duracağız. “Uzak”ı (gerek uzamda, gerek zamanda) neredeyse “ete kemiğe bürünmüş” kopyası aracılığıyla yaşamaya alışmış bulunan sıradan Amerikalı doğaüstüyle arasındaki ilişkiyi nasıl gerçekleştirecektir?

Televizyonda pazar sabahları yayınlanan din programları izlenirse, bir dinsel yaşantı anlamında Tanrı'nın ancak doğa, et, enerji, dokunulabilir suret olarak yaşanabileceği fark edilir. Hiçbir vaiz Tanrı'yı sakallı bir manken ya da bir Disneyland kuklası biçiminde göstermeye cesaret edemeyeceğine göre, Tanrı'yı doğa gücü, neşe, iyileşme, gençlik, sağlık ya da ekonomik gelişmede (ki bu, Max Weber'in belirttiği gibi, Protestan ahlakıyla kapitalizm ruhunun özünü oluşturur) bulmaktan başka seçenek kalmıyor geriye.

Boksör tipli bir dinî lider olan "Oral" Roberts, Oklahoma'nın merkezinde Oral Roberts Üniversitesi'ni kurmuş: Bütünüyle bilgisayar sistemli eğitim araçlarıyla donatılmış bir bilimkurgu kenti burası. Burada televizyon vericilerini andıran bir "dua kulesi" Tanrı'dan yardım bekleyenlerin dünyanın dört bir yanından bağış çekleriyle birlikte, teleks aracılığıyla –tıpkı büyük otellerdeki gibi– merkeze ulaştırdıkları dilekleri uzaya yayıyor. Oral Roberts aktif spor yaşamını sona erdirmiş, ancak her sabah ellerinde boks eldivenleri, on beş dakika kadar antrenman yapıp, ardından da sıcak duşuyla bir yudum viskisini ihmal etmeyen boksörlere benziyor. Roberts'in televizyon programı bir tür dinî Music Hall (Kutsal Kudüs'te bir Broadway): Programda Tanrı'ya ilahiler söyleyen zenci ve beyaz şarkıcılar *tip tap* ritmiyle, bir elleri önde, öteki elleri arkada, basamaklardan iniyor, *ba ba dup*'larla "Jericho Jericho" ezgisini ya da "The Lord is My Comfort" (Rabim Huzurumdur) vb. ilahileri söylüyorlar. Oral Roberts, merdivenin basamaklarından birine oturuyor (gönderme Odessa'ya değil, Wanda Osiris'e) ve bir yandan güçlük içindeki inançlı insanların mektuplarını okuyor, bir yandan da programa eşlik eden bayanla konuşuyor. Programda sözü edilen sorunlar, boşanma, işçilerin parasının gasp edilmesi, kaba tezgâhtar kızlar vb. vicdani sorunlar değil,

karaciğer, mide vb. sorunları, iyileştirilmesi olanaksız hastalıklar. Oral Roberts, “şifa gücü”yle ünlü, dokunmasıyla iyileştirmesi bir oluyor. Gerçi televizyondan dokunması olanaksız, ancak Tanrı’dan sürekli olarak bir enerji biçiminde söz ediyor (en sık kullandığı eğretilen Tanrı’nın “elektrik yüklü” olduğu), şeytana ellerini müminin üzerinden çekmesini buyuruyor, bir canlılık, bir gizli enerji fikrini telkin etmek üzere ellerini yumruk biçiminde kenetliyor. Tanrı fiziksel olarak, sağlık ve iyimserlik olarak hissedilmelidir. Oral Roberts Cennet’i bir Gizemli Gül olarak değil, bir Marineland olarak görüyor. Tanrı uysal bir suaygırdır. Mahşer gününün kötülük ordularıyla savaşan bir gergedandır. Şeytan, çekil aradan, yoksa Tanrı’nın tekmesini yersin arkana!

Kanalı değiştirelim. Şimdi söz sırası Kathryn Kuhlman’da. Programın adı, *I Believe in Miracles* (Ben Mucizelere İnanırım). Mucizelere inanmak genellikle doktorların bütün umutlarını yitirdikleri bir noktada kanserli bir hastanın iyileşebileceğine inanmak anlamını taşıyor. Mucize, ekmek ve şarabın İsa’nın etiyile kanına dönüşmesi değil, doğal ancak kötü bir şeyin ortadan kalkmasıdır. Kozmetik sanayisinin neredeyse bütün ürünlerini sürüp sürüşürmüş, tahammül edilmez bir ihtiyar cadı olan Kathryn, Pinochet’yi ziyaret eden bir CIA başkanının karısı nasıl sırtırsa öyle sırtarak çekimin yapıldığı güllerle donatılmış bahçede konularının uzmanı oldukları unvanlarından da açıkça anlaşılan dört doktorla konuşuyor. Bu dört doktor umutsuz bir çabayla mesleklerinin haysiyetini kurtarmaya çalışıyorlar. “Söyleyin bana Doktor Gzrgnibtz, gerçi ben burada Tanrı’yı savunuyor değilim, O’nun benim yardımına ihtiyacı yok zaten, ama ölmesine kesin gözüyle baktığınız bir hastanızın aniden iyileştiği olmadı mı hiç?” Doktor kesin bir yanıt vermekten kaçınıyor: “Hanımefendi, biliyorsunuz ki tıp her şeyi açıklayamamaktadır, kimi

zaman psikosomatik kökenli hastalıklarda böyle bir durum ortaya çıkabilir, elbette işte tam bu büyüklükte bir tümörü olup da iki ay sonra hiçbir şeyi kalmayan insanlar gördüm, size ne söylememi bekliyorsunuz?” Doktorun söylediklerine Kathryn’in verdiği karşılık: “Uap uap (iştihali gülüş), ne diyordum, evet *remission* işte bu, *günahların bağışlanması*, ancak Tanrı’nın bahşedebileceği bir armağan!” Doktor son bir çabayla sağduyuyu savunmaya çalışıyor: “Ama hanımefendi, bakınız, bilim her şeyi açıklayamamaktadır, her şeyi bilmemiz mümkün değil...” Kathryn adeta şehvetli kahkahalarla sarsılarak, yırtıcı hayvanlara özgü bir “Wov!”la yanıtlıyor doktoru: “Evet, ne diyordum, *That’s the Truth* (İşte Gerçek), ah nasıl da derin bir söz söylediniz doktor bey! Her şeyi bilmemiz mümkün değil! İşte Tanrı’nın gücünün kanıtı, *Supernatural Power of God* (Tanrı’nın Doğaüstü Gücü)! *Supernatural Power of God*’ın savunulmaya ihtiyacı yoktur! Biliyorum, biliyorum! Teşekkürler, *dear friends* (sevgili dostlar), yayınıımız burada sona eriyor!” Bu arada Kathryn Kuhlman, sözgelimi Katolik bir rahibin kendine soracağı bir şeyi, iyileşen hastanın dua edip etmediğini kendine sormayı bir an bile aklından geçirmiyor, tabii neden Tanrı’nın gücünü yalnızca o iyileşen hasta üzerinde gösterdiğini ve hastanede o hastanın yanında yatan talihsiz kanserliye neden yardım etmediğini de sormuyor kendine. Nasıl balmumu bir heykel, fiziksel olarak, temsil ettiği tarihî kişiye benziyorsa, renkli güller bahçesinde de mucizeye “benzeyen” bir şey ortaya konmuş oluyor. Bir aynalar oyunu ve derinden gelen müzik ezgileri aracılığıyla, bir kez daha sahte sahici gibi görünüyor. Doktor, İtalyan Tarihî Anıtları ve Güzel Sanatları Koruma Kurumu’nun kopya müzelerindeki sertifikası ile aynı işlevi üstleniyor: Kopya aslı gibidir.

Ancak doğaüstü yalnızca fiziksel biçimlerle karşımıza çıkabiliyorsa, Ruhun Ölümsüzlüğü de aynı yazgıdan

kurtulamayacak demektir. California mezarlıklarının bize anlatmak istediği budur. Forest Lawn, bir tarihsel anıtlar, Michelangelo röprodüksiyonları ve *Wunderkammer*'ler merkezidir, bu *Wunderkammer*'lerde yok yoktur: Britanya tacını süsleyen mücevherlerin taklitleri, Floransa Vaftizhanesi'nin bronz kapıları (aslındaki ölçülerle), Rodin'in *Düşünen Adam*'ı, Pasquino Ayak'ı ve daha bir sürü incik boncuk, bütün bu sayılanların çeşnisi de Strauss (Johann) müziğidir. Forest Lawn tarzı mezarlıklarda bireysel mezar anıtlarından kaçınıldığını görürsünüz, bütün zamanların sanat başyapıtları ortak mirasın bir parçasıdır. Hollywood Forest Lawn'unda mezarlar çimlerin altında kalan gösterişsiz bronz plakaların altında gizlenmiştir, Glendale Forest Lawn'unda ise mezarlar son derece basit kriptalar içinde yer almaktadır, bu kriptalarda derinlerden kulağınıza ulaşan ve hiçbir zaman eksik olmayan müziğin yanı sıra, Canova'ya özgü XVIII. yüzyıl çıplak kız heykellerinin kopyaları da bulunur: Hebe'ler, Venüs'ler, Vergine Disarmata'lar, Paolina Borghese'ler, Sacro Cuore'ler... Bu mezarlıkların felsefesini, kurucuları Eaton'ın her Forest Lawn'un girişinde yer alan, büyük taş bloklara kazınmış sözleri açığa vurmaktadır. Kavram son derece basittir: Ölüm yeni bir yaşamdır, mezarlıklar ne üzüntü duyulacak ortamlar olmalıdırlar, ne de mezar anıtlarının düzensiz bir biçimde üst üste yığıldığı yerler. Mezarlıkların, bütün zamanların en güzel sanat yapıtlarının kopyalarını, geçmişin anılarını (Amerikan tarihinin anlatıldığı büyük mozaikler, Bağımsızlık Savaşı'ndan kalma -sahte- andaçlar) içermeleri, ağaçlarla huzurlu küçük kiliselerin bulunduğu rahat yerler olmaları gerekir: Öyle ki sevgililer buraya el ele dolaşmaya gelebilsinler (Tanrı akıl fikir versin, geliyorlar da), yeni evli çiftler düğünlerini burada kutlayabilsin (Glendale'deki Forest Lawn'un girişinde, yeni evli çiftleri düğün törenlerini burada yap-

maya çağırın büyük bir reklam panosu var) ve inançlı insanlar burada huzur içinde yaşamın sürekliliği üzerine derin düşüncelere dalabilsinler. Bütün bu nedenlerden dolayı, sözünü ettiğimiz California mezarlıkları (hiç şüphesiz, İtalyan mezarlıklarından daha sevimli yerler bunlar) ölümden sonra da varlığını sürdüren doğal ve estetik bir yaşamın sınır tanımaz taklitleridir. Sonsuzluk, Michelangelo ve Donatello'nun varlığıyla (kopya biçiminde) güvence altına alınır. Sanatın sonsuzluğu, ruhun sonsuzluğunun eğretilmesi; çiçeklerle bitkilerin canlılığı ise yaşama yeni bir besi kaynağı sağlamak için toprağın altında utkulu biçimde çürüyen bedenin canlılığının düzdeğişmecesidir. Mutlak Sahte endüstrisi, taklitler ve kopyalar oyunu aracılığıyla ölümsüzlük mitosuna bir sahicilik görünüşü vermeyi başarır ve Tanrı'yı Doğa'yla özdeşleştirir – ancak buradaki doğa da Marineland'lerin doğası gibi “işlenmiş” bir doğadır.

Eğlence endüstrisi, bu sakin ortamlardan dışarı adım atar atmaz, yeni bir tema bulur kendine: Korkunun ve şeytanın varlığının biçim verdiği bir Öte Dünya imgesi ve Düşman kimliğiyle doğa. Bir yandan mezarlıklar ve balmumu heykeller müzeleri Sanatsal Yaratı'nın sonsuzluğu ezgisini söyler, Marineland'ler Vahşi Hayvanların Uysallığı adına anıtlar dikerken, bir yandan da büyük başarı kazanan *The Exorcist* (Şeytan) filminin izindeki yeni Hollywood filmleri bize acımasız, şeytansı ve düşman bir doğaüstünden söz ederler. Bu tür filmlerin en başarılılarından sayılan *Jaws*, Tanrı'nın buyurduğu gibi, insanları ve çocukları önce parçalayıp çiğneyen, sonra midesine gönderen acımasız ve doymak bilmez bir hayvanın öyküsünü anlatır. *Jaws* filmindeki köpekbalığı plastikten, aşırıgerçekçi bir modeldir, “sahici”dir ve Disneyland'in robotları gibi denetlenebilir bir aygıttır. Ama aynı zamanda Marineland'deki Katil Balinaların çok yakın akra-

basıdır. Öte yandan, *Şeytan* ya da onun son taklidi *Behind the Door* (Kapının Ardında) gibi filmlerdeki şeytanlar, Oral Roberts'in iyileştirici kutsal gücünün kötücül akrabalarıdır ve fiziksel bir yolla kendilerini gösterirler: Yeşilimsi kusmuk, boğuk sesler vb. "Felaket filmleri"nin (*disaster movies*) depremleriyle deniz baskınları ise, California mezarlıklarının o yaşam ve ölümle -kurtbağrından çitler, yeni biçilmiş çimler, hafif bir esintinin salladığı çam ağaçları biçimine bürünmüş bir ölümdür bu- uzlaşmış gibi görünen Doğa'sının kardeşleridirler. Ama tıpkı İyi Doğa'nın yaylı sazlar müziği biçiminde, fiziksel olarak duyulması gerektiği gibi, Kötü Doğa'nın da izleyicileri koltuklarında titreten *sensurrounding*'in sinestetik katılımı aracılığıyla fiziksel sarsılma biçiminde duyulması gerekmektedir. Bu yaygın ve ikincil Amerika için her şey dokunulabilir somutlukta olmalıdır. Bu Amerika, Modern Sanat Müzesi'ni ve balmumu heykeller müzelerini yeni baştan kuran, ancak balmumu heykellere saat ya da gerçeküstücü dalgıç başlığı biçiminde, izleyiciyi sarsan kafalar oturtan Edward Kienholz'un başkaldırısını görmezlikten gelir. Bu, *Peanuts*'ın Amerikası'dır: Mutluluğu ancak küçük, sevimli bir köpek ya da sıcak bir battaniye biçiminde somutlaştıran Linus'un Amerikası, Beethoven'i oyuncak bir piyanonun üzerindeki birkaç nota sayfası aracılığıyla değil, daha çok mermerden (ya da plastikten) gerçekçi büstü aracılığıyla canlandıran Schroeder'in Amerikası. İyi'nin, Sanat'ın, Masal'ın ve Tarih'in, ete kemiğe bürünemediği için, en azından Plastik'e büründüğü bir Amerika.

Bu "öteki" Amerika'nın ideolojisi, Taklit aracılığıyla bir güvenlik, bir huzur ortamı oluşturmaktır. Ancak kâr amacı ideolojiye üstün gelir, çünkü tüketici yalnızca İyi'nin güvencesiyle değil, Kötü'nün ürpertiyle de heyecanlanmak ister. Böylece, Disneyland'de Miki Fare ve

Yumuşak Huylu Ayılar'ın yanında Metafizik Kötü (Hayaletler Odası) ile Tarihsel Kötü (Korsanlar) de apaçık biçimde kendini gösterecek, balmumu heykeller müzesinde *Milo Venüsü*'nün yanında Mezar Soyguncuları, Dracula, Frankenstein, Kurt Adam, Karındeşen Jack ve Operadaki Hayalet de yerini alacaktır. İyi Balina'nın yanında *Jaws*'ın plastikten Kötü Köpekbalığı modeli boy gösterecektir. Her ikisi de aynı derecede inandırıcı, her ikisi de aynı derecede sahte. Öyle ki ikonik güvencenin katedrallerine giren ziyaretçi nihai yazgısının cennet mi, yoksa cehennem mi olduğu konusunda kararsız kalacak ve yeni vaatler tüketmeyi sürdürecektir.

(1975)

III

YERALTİ TANRILARI

ORIXÀ'LAR KİMDEN YANA?

Bu akşam, Sao Paulo'da, bir grup arkadaşın rehberliğinde, şehrin iyice dışında kalan mahallelere, uluslararası havaalanının çevresinde uzanan bölgeye doğru bir yolculuğa çıkıyorum. Arabayla yaklaşık bir saat süren bir yolculuk bu, Afro-Brezilya kökenli dinsel törenlere doğru. Biraz yukarıda, yoksul evlerin üzerinde yükselen büyük bir binaya varıyoruz, yoksul evlerin varlığına karşın bir *favela*¹ değil burası: *Favela* daha ötede, uzaktan evlerin cılız ışıkları seçiliyor. Sağlam görünümlü bir bina, bir yakarievini andırıyor: Bir *terreiro*² ya da Candomblé tapınağı burası. Tapınağı ilk kez gören bir turist ya da bir Brezilyalı –ki pek çok Brezilyalı bu durumdadır, en azından burjuva ve üstü sınıflardan olanları– Macumba'dan heyecanla söz edecektir.

Kendimizi tanıtıyoruz, yaşlı bir zenci bizi tütsülerle arındırıyor. İçeri girdiğimde, daha önce ziyaret ettiğim bazı Umbanda çadırlarını andıran bir yerle karşılaşıyorum: Dinsel *kitsch*'in doruğa ulaştığı bir yer; farklı dinsel inançları potasında eriten Candomblé dininin hoşgörüsü

1. (Port.) Şehrin yoksul mahalleleri, "gecekondu" bölgeleri. (Ç.N.)

2. (Port.) Tapınak, yakarievi. (Ç.N.)

bu görüntüyü daha da güçlendiriyor: Çarmıha Gerilmiş İsa ve Meryem Ana figürlerinin, ancak Lindsay Kemp'in gösterilerinde rastlayabileceğimiz türden heykellerin (Hint tanrıları, kızıl şeytanlar vb.) üst üste yığıldığı sunaklar. Halbuki az sayıdaki süslemesiyle ana mekân neredeyse Protestan kiliselerine özgü bir ağırbaşlılığı yansıtıyor. Dipte henüz kabul törenine katılmamış inançlıların sıraları, yan tarafta, davulların yer aldığı sekinin yanında, Ogà'ların gösterişli oturma yerleri bulunuyor. Ogà'lar toplumda iyi bir konumu olan kişiler, çoğunlukla da entelektüeller. İnançlı olmaları şart değilse de, dinsel törenlere saygılılar; danışmanlık ve tapınağın koruyuculuğu gibi onurlu bir görevi üstlenmiş ve bu göreve tanrısal bir belirti sonucu seçilmişler. Büyük roman yazarı Jorge Amado bir Bahia *terreiro*'sunda böyle bir görevi yerine getiriyor. Amado'yu Nijeryalı bir tanrıça, savaş ve rüzgâr tanrıçası Iansà seçmiş. Bu dinsel törenlerle ilgili incelemeler yapmış olan Fransız etnolog Roger Bastide, avcıların koruyucusu Yorubalı tanrı Oxossi'nin buyruğuyla seçilmişti. Davulların karşısında konuklara ayrılan sıralar bulunuyor, "pai-de-santo" ya da Babalorixà ya da –isterseniz öyle de diyebiliriz– kilisenin papazı, bizi yerlerimize buyur ediyor. Melez ırktan, ağarmış saçları, ağırbaşlı tavrıyla son derece etkileyici bir insan. Konuklarının kim olduğunu çok iyi biliyor, bu rasyonalist entelektüellerin inançsızlık günahına düşebileceklerini zeki-ce birkaç gözlemle dile getiriyor.

Ama Afrika tanrılarıyla Hristiyan pantheonunu büyük bir özgürlük içinde bir araya getirebilen bu kilisenin temel niteliklerinden biri hoşgörü, zaten senkretizmin özünü de bu hoşgörü oluşturuyor. Gerçekten de, dipteki duvarda gördüğüm iki dinsel tasvir beni şaşırtıyor: Biri başında tüyden bir taç bulunan bir Hintlinin, öteki ise üzerinde beyaz giysileri, oturmuş pipo içen yaşlı bir zen-

cinin çokrenkli heykeli. Bu figürleri tanıyorum: Umbanda dinsel törenlerinde önemli bir rol oynayan *caboclo* ile *preto velho*'yu, sonsuzluğa göçenlerin ruhlarını temsil ediyorlar, ama yalnızca daha üstün tanrılarla, Afrika mitolojisinin Orixà'larıyla ilişki kuran Candomblé'de aynı dinsel işlevi üstlenmiyorlar. Burada, büyük bir Çarmıha Gerilmiş İsa tasvirinin iki yanında ne işleri var? Pai-de-santo bu heykellerin kiliseye sunulan bağışlardan olduğunu açıklıyor; Candomblé onları "kullanmıyor," ama rahip *caboclo* ile *preto velho*'nun varlığını ve gücünü yad-sımayı aklının ucundan bile geçirmiyor.

Aynı şey Exù için de geçerli. Umbanda'da Exù çoğunlukla bir şeytan olarak görülür; elinde üç çatallı mızrağı, boynuzları, upuzun kuyruğuyla Exù'nun madenden heykelcikleri satılır her yerde ya da bayağı bir *kitsch*'in ürünü olan, ahşap oyma, renkli *terra cotta* kocaman Exù heykellerine rastlarsınız: Bunlarda Exù, *Gece Dünyası* tarzı korku filmlerindeki gece kulübü müdavimi, şehvet düşkününü şeytan tipini andırır. Candomblé'de Exù şeytan olarak görülmez; iyi ruhlarla kötü ruhlar arasında bir yerde bulunan, bir tür yozlaşmış bir Merkür'dür, üstün ruhların ulağı, iyiliğin olduğu kadar kötülüğün habercisidir. Candomblé inancında Exù'ya tapılmaz, onun dinsel tören sırasında öteki ruhlar gibi inançlıların ruhunu ele geçirmesi beklenmez, ancak dinsel törenin başında pai-de-santo bir tütsü gibi salladığı büyük bir puroyla telaşlı bir biçimde çevreyi arındıracak, nazik bir dille Exù'dan dışarıda kalmasını, törene karışmamasını isteyecektir. Sanki şunu söyler gibidir pai-de-santo: İsa'yla şeytanın bizim dinsel inancımızla hiçbir ilgisi yok, ama gene de biz onlarla aramızdaki iyi komşuluk ilişkilerini koruyalım.

Candomblé dininde kimlere tapılır? Afrika dinlerinin, Sudanlı Nagò-Yorubaların ya da Angolalı ve Kongo-lu Bantuların üstün tanrıları Orixà'lara: Bunlar ilk köle-

lerle birlikte Brezilya'ya gelen ve bir daha onları terk etmeyen tanrılardır. Hiçbir biçimde tasviri yapılmayan, bütün tanrılarının babası Ologun, halk inancında İsa Mesih'le, özellikle Bahia'da tapılan *Nosso Senhor de Bonfim*'le özdeşleştirilen Oxalà ve ileride sözünü edeceğimiz diğerleri, Candomblé'nin öteki önemli tanrılarını oluştururlar.

Kültürlü bir insan olduğu hemen anlaşılan bir pai-de-santo ile konuşma fırsatını bulunca, hemen kendisine bazı şaşırtıcı sorular soruyorum, bu arada merakımın teolojik-felsefi kökenli bir merak olduğunu da açıkça belirtiyorum. Acaba bu Orixâ'lar insan mı, yoksa bir güç mü? Doğal güçler, diye açıklıyor rahip, kozmik titreşimler, su, rüzgâr, yapraklar, gökkuşağı. Öyleyse neden her yerde bunların heykelleri görülüyor, neden bu güçler Aziz Gregorius ya da Aziz Sebastian ile özdeşleştiriliyor? Pai-de-santo gülümsüyor, bana bu tapınmanın gerek İbrani dinindeki, gerek çok daha eski dinlerdeki derin köklerini anlatmaya koyuluyor, Candomblé'nin Hz. Musa'nın yasalarını kabul ettiğini belirtiyor. Kendisine kara büyü törenlerinden, kötülüğüyle ün salan Macumba'dan söz ettiğimde, yeniden gülümsüyor (Macumba, Candomblé'nin karşıtı bir gücü, kötü gücü temsil eder, Umbanda kuttöreninde Quimbanda'ya dönüşür, aynı kuttörende Exü ile kösnül eşi Pomba-Gira esrime halindeki insan bedenlerini ele geçirirler. Brezilya'da futbol maçlarından önce yapılan kuttörenler de aynı niteliktedir, bu törenlerde rakip takımın oyuncuları ölsün ya da hastalansın diye horozlar kurban edilir). Aziz Gennaro'nun mucizesi ya da ağlayan Meryem Ana tasvirleri hakkındaki fikrini sorsam? Gregoryen Üniversitesi'nin bir ilahiyatçısı nasıl gülümserse öyle gülümsüyor. Asla halk inancı aleyhinde bir şey söylemeyeceğini, ama bu inancın lehinde de konuşmayacağını belirtiyor. Halkın nasıl ol-

duğunu bilirsiniz, diyerek gülümsüyor. Peki, Umbanda hakkındaki görüşü? Umbanda 1930'lu yıllarda doğmuş, Afrika dinlerini, Katolikliği, okültizmi ve Kardec'çi spiri-tüalizmi bir araya getiren daha yeni bir tapınma, Fransız pozitivizminin bir ürünü. Umbanda'da reenkarnasyona inanılıyor, bu tapınmanın törenleri sırasında transa geçen müritlerin ruhları ölmüşlerin ruhlarıncı (aynı zamanda *preto velho*'lar ve *caboclo*'lar tarafından) ele geçiriliyor, müritler de bu ruhlar aracılığıyla kehanetlerde bulunuyor, öğütler veriyorlar. Umbanda, Afro-Brezilya kökenli kuttörenlerin tutucu ve spiritüalist bir çeşitlemesi olup, kurulu düzene mutlak bir bağlılıkla saygı göstereceğini açıkça ortaya koymuştur. Oysa Candomblé (pai-de-santo söylemiyor bunu bana, ama biliyorum) köle zencilerin kendi kültürel kimliklerini arayışlarından doğmuştur, bir devrim eylemi ya da gönüllü ve gururlu bir dinsel-kültürel marjinalleşme edimidir, o nedenle uzun süre kovuşturmaya uğramıştır – Pernambuco'da bir polis şefinin 1930'lu yıllarda, tutukladığı o "kahrolası" fetişistlerden kestiği kulakları ve elleri biriktirdiği anlatılır.

Brezilya'daki farklı tapınmaların tarihsel gelişimi çok çetrefil bir konudur (bu konuda yazılmış yüzlerce cilt kitap bulunmaktadır). Zaten benim bu yazıdaki amacım da Brezilya etnolojisinin anlaşılması güç bir bölümünü aydınlatmaya çalışmak değil; yalnızca birkaç önemli noktayı dile getireceğim. 1888 yılında çıkarılan Rui Barbosa yasası –"altın yasa" adıyla da anılmaktadır– köleliği kaldırmış, ancak kölelere eski statülerine oranla daha iyi, eskisinin olumsuz izlerini silecek yeni bir toplumsal statü vermemiştir. Üstelik, 1890 yılında, toplumsal bir damga olarak köleliği kaldırmaya yönelik zayıf bir girişim karşısında, köle alım satımıyla ilgili belgeleri içeren bütün arşivlerin yakılması emri verilmiştir. İkiyüzlü bir buluş, çünkü böylece köleler bir daha asla kendi ta-

rihlerini, kökenlerini yeniden kuramayacak; biçimsel açıdan özgürleşmiş olsalar da, geçmişlerini yitireceklerdir. O halde, neden geçen yüzyılın sonuna doğru tapınmaların resmî bir nitelik kazandığı, sayıca yoğunlaştığı, su yüzüne çıktığı anlaşıyor: Zenciler, aile “kökleri”nin yitip gitmesi karşısında, din yoluyla kültürel kimliklerini yeniden kurmaya çalışıyorlar. Gene de, tam pozitivizmin hüküm sürdüğü bir dönemde, Avrupa kökenli spiritüalist kuramların coşkusuyla yanıp tutuşan beyaz entelektüellerin zenci tapınmaları etkilemiş, bu tapınmaları yavaş yavaş XIX. yüzyıl spiritüalizminin ilkelerini özümsemeye yöneltmiş olmaları oldukça ilginç bir nokta. Avrupa tarihinde de yaşanmış gerçekler bunlar. Devrimci “binyılcılık”ın değişik biçimleri baş gösterdiğinde, resmî kiliseler bunları şiddete değil, umuda dayalı daha uysal “binyılcılık” olgularına dönüştürme eğilimi göstermişlerdir. Öyleyse, daha yumuşak Umbanda kuttörenlerinin ortasında Candomblé kuttörenlerinin “katı” bir binyılcılığın çekirdeğini oluşturduğu düşünülebilir. Ama bu konuyu pai-de-santo’yla konuşmam olanaksız. Orixà’ların evlerini gezmek için bahçeye çıktığımda, bu soruya, muğlak da olsa bir yanıt bulacağım.

Kuttörenin gereklerine uygun olarak Bahialı kadınlar gibi giyinmiş, çoğunluğu zenci bir grup genç kız son hazırlıklar için neşeyle bir araya toplanırken, kebinden ayakkabılarına kadar beyazlara bürünmüş bir bey (çünkü Oxalà ayındayız ve Oxalà’yı simgeleyen renk beyaz) bizi karşılıyor ve İtalyanca konuşuyor, savaştan sonra İtalya’dan gelmiş (savaştan hemen sonra buraya göç edenlere hep kuşkuyla bakmışımdır; nitekim Doğu Afrika’daki maceralardan ve Mareşal Graziani’den söz ediyor). Başından birçok talihsizlik geçtiğini, bütün dinleri denediğini, artık huzura kavuştuğunu belirtiyor: “Dünyanın tam bu noktada (parmağıyla önünü işaret ediyor)

yıkılmakta olduğunu söyleseler, tek yapacağım bir adım yana çekilmektir.”

Tıpkı bizdeki bir Sacro Monte’nin kiliseleri gibi, geniş bahçenin değişik noktalarına dağılmış Orixà evlerinin dış yüzünde, o evin adandığı Orixà’yla özdeşleştirilen Katolik azizinin tasviri bulunuyor. İçeride çiçeklerin, heykellerin, az önce pişirilerek tanrılara sunulmuş yiyeceklerin oluşturduğu bir renk cümbüşü var: Oxalà için beyaz, Yemanjà için mavi ve pembe, Xangô için kırmızı ve beyaz, Ogün için sarı ve altın rengi vb. Henüz kabul törenine katılmamış olanlar içeriye giremiyorlar: Girişte diz çöküyor, eşiği öpüyor ve bir elinizle alnınıza ve sağ kulağınızın arkasına dokunuyorsunuz. İyi ama, diye soruyorum, suların ve doğumun tanrıçası Yemanjà Hristiyanlığın Erden Meryem’i mi, değil mi? Xangô, Aziz Hieronymus mu, değil mi? Neden Ogün, Bahia’da Aziz Antonius, Rio’da Aziz Gregorius ile özdeşleştiriliyor da; burada, Oxossi’nin evinde, üzerinde mavi yeşil harmanisi, ejderhayı öldürmeye hazır, görkemli bir Aziz Gregorius tasviri çıkıyor karşımıza? Yanıtı bildiğimi sanıyorum, çünkü bu yanıtı bana yıllar önce Bahia’daki bir Katolik kilisesinin rahibi vermişti. Yoksul insanların ne denli saf olduğu bilinir; bu insanların Aziz Gregorius’a dua etmelerini sağlamak için, onlara Aziz Gregorius’un Oxossi’den farklı olmadığını söylemek zorundasınız. Ancak bizi gezdiren kişi tam tersini söylüyor: Halkın düzeyini bilirsiniz; halka Oxossi gerçeğini ve Oxossi’nin gücünü benimsetmek için, onun Aziz Gregorius olduğuna inanmasını sağlamak zorundasınız. Hiç kuşku yok ki, Candomblé eski ve bilge bir din.

Ama şimdi dinsel tören başlıyor. Pai-de-santo tütsüleri yakıyor, davullar dinleyicide neredeyse hipnoz etkisi yaratan ritimlerini vurmaya başlıyorlar, bu arada koro-
dan bir şarkıcı *pontos*’ları, müritlerin koro halinde söyle-

dikleri ayin parçalarını seslendiriyor. Müritler daha çok kadınlardan oluşuyor, önceden belirlenmiş olan medyum, dans sırasında kendisini bir Orixà'nın ziyaret edeceği bir *filha-de-santo*. Bir süreden beri erkek müritler de var, ancak medyumluk yetisi bir ayrıcalık olarak yalnızca kadına verilmiş gibi görünüyor. Birkaç hafta sonra Bahia'da dört yüz yıllık bir *terreiro*'yu ziyaret ettiğimde, beni bir manastır başrahibesinin saygınlığını ve ağırbaşlılığını taşıyan *mae-de-santo* ya da Ialorixâ karşılayacak. Bu tür kadınlar Bahia'nın başkenti Salvador'un kültürel ve toplumsal yaşamına biçim vermiş kimseler ve Jorge Amado gibi yazarlar bu kadınlardan büyük bir sevgi ve saygıyla söz ediyorlar. Burada kadınlar arasında birkaç beyaz da var. Bana sarışın bir kadını, bir Alman psikologu gösteriyorlar; kadın, gözlerini boşluğa dikmiş, ritmik bir biçimde dans ediyor, transa geçme umudu içinde iyice gerginleşmiş, yavaş yavaş terlemeye başlayacak. Sonuna kadar da transa geçmeyi başaramayacak, henüz tanrıların kucaklayacağı olgunluğa ulaşmamış. Öteki *filha-de-santo*'lar çoktan esrime durumuna geçtiklerinde, Alman psikologun arka tarafta hâlâ dans ettiğini göreceğim, sinirleri altüst olmuş, neredeyse ağlayacak, Orixà'ları çağırma gücü bulunan kutsal davulların, *atabaque*'lerin müziğine uyarak denetimden çıkmaya çalışıyor. Burada müritlerin çoğu birer birer fiziksel ve mistik sıçramalarını tamamlıyorlar: Birden bedenlerinin katılaştığını, bakışlarının anlamını yitirdiğini ve hareketlerinin otomatikleştiğini görüyorsunuz. Kendilerini ziyaret eden Orixà'ya bağlı olarak, hareketleri o tanrının doğasını ve güçlerini kutluyor: Ruhlarını Yemanjá'nın ele geçirdiği müritlerin hareketleri yumuşak, ellerini avuç içleri yeri gösterecek biçimde, kulaç atar gibi yana sallıyorlar, ruhlarını Oxalà'nın ele geçirdiği müritler öne eğilmiş, ağır hareketlerle deviniyorlar vb. (Umbanda'da, Exü geldi-

ğinde hareketler sinirli, hırçın çırpınmalar biçiminde kendini gösterir). Oxalà'nın ziyaret ettiği müritlere, çok büyük bir şansı yakaladıkları için özel peçeler takılıyor.

Yanımızda anne babasıyla buraya gelmiş on beş yaşında Avrupalı bir genç kız var. Kıza, gelmek istiyorsa töreni dikkatle, ilgi ve saygıyla izlemesini, ama kendisini olaya kaptırmamasını, başkalarıyla konuşarak törenin havasından uzak kalmasını söylemişlerdi; çünkü, Pythagoras'ın söylediği doğruysa, müzik bize istediğini yaptırabilir. Katıldığım başka kuttörenlerde de, inançlı olmayan, ama kolaylıkla telkin edilebilen ziyaretçilerin pişmiş armut gibi transa düştüklerini gördüm. Kız şimdi terliyor, midesi bulanıyor, dışarı çıkmak istiyor. Beyaz giysili İtalyan hemen kızın yanına gelerek, anne babasıyla konuşuyor, onlara kızı birkaç haftalığına Orixà'nın evinde bırakmalarını söylüyor: Kızda kesinlikle medyumluk niteliği var, Ogün'a olumlu tepki gösterdi, bu yetisini geliştirmek gerek. Kız gitmek istiyor, annesiyle babası korkmuş durumda. Beden, doğanın güçleri ve büyü teknikleri arasındaki tuhaf ilişkilerin gizine iyice yaklaşan kız şimdi utanıyor, bir aldatmacanın kurbanı olduğuna inanıyor: Okula dönecek, Dionysos kuttörenlerinden söz edildiğini duyacak, kendisinin de bir an için bir *mainad*¹ olduğunu belki hiçbir zaman anlamayacak.

Tören sona erdi, ayrılmak için pai-de-santo'dan izin istiyoruz. Ona hangi Orixà'nın oğlu olduğumu soruyorum. Gözlerime bakıyor, elimin ayasını inceliyor ve "Oxalà" diyor. Ancak Xangò'nun oğlu olabilen arkadaşlarımdan biriyle dalga geçiyorum.

İki gün sonra Rio'da başka arkadaşlarım beni bir başka Candomblé *terreiro*'suna götürüyorlar. *Terreiro*'nun

1. (Port.) Tanrı etkisiyle kendinden geçen, coşup taşan ve doğaya, Tanrı'ya karışarak öbür insanlarca çıldırmış gibi görünen kişi, özellikle kadın. (Ç.N.)

bulunduğu bölge daha yoksul, dinsel inancın halk üzerindeki etkisi çok daha belirgin, nasıl Sao Paulo Kilisesi bir Protestan kilisesini andırıyor idiyse, burası da bir Akdeniz tapınağını andırıyor. Giysiler daha Afrika kökenli, Oxalà'nın ziyaret ettiği talihli kimseler tören sonunda, şimdiye dek yalnızca Cino ile Franco'nun albümlerinde gördüğüm nefis maskelerden alıyorlar. Bunlar bütün bedeni saran büyük hasır giysiler. Rahipler, bitkisel ruhları temsil edecek şekilde sıralanmış müritlerin hareketlerini tıpkı körleri yönlendirir gibi yönlendiriyorlar, müritler de Tanrı'nın dikte ettiği katatonik hareketler içinde, sanki yolunu yitirmiş de el yordamıyla bulmaya çalışan insanlar gibi deviniyorlar.

Burada *comida dos santos*, yani Orixà'lara sunulan tören yiyecekleri, Bahia mutfağının nefis örneklerinden oluşuyor; yiyecekler dışarıya, büyük yaprakların üzerine koyulmuş. Yapraklar, yerel mutfağın nefis ürünleriyle donatılmış hediye sepetlerini andırıyor, dinsel törenin sonunda *comida dos santos*'tan biz de payımıza düşeni alacağız. Pai-de-santo ilginç bir tip, Orson Welles'in *Cagliostro*'da giyindiği gibi giyinmiş, genç yüzünde kadınsı bir güzelliğın izleri var (rahip beyaz tenli ve sarışın), ellerini öpen inançlılara bir rahibin şefkatiyle gülümsüyor. Şehrin dış mahallelerinden çıkagelmiş bir John Travolta edasıyla, bir iki hareketle dansın bir aşamadan ötekine geçmesini sağlıyor. Daha sonra tören giysilerini çıkaracak ve üzerinde bir blucinle yeniden boy gösterecek, davula ritmini artırmasını, transa geçmek üzere olan müritler için daha uygun bir tempoya geçmesini önerecek. Pai-de-santo yalnızca törenin başlangıcına ve sonuna katılmamıza izin veriyor, müritler transa geçtiklerinde –izleyen açısından her zaman dansın en rahatsız edici bölümüdür bu– orada bulunmamızı istemiyor belli ki. Bize mi, yoksa inançlılara duyduğu saygıdan mı? Bizi odasına

götürüyor, temel yiyeceği *fejoada*'nın oluşturduğu bir akşam yemeği sunuyor.

Duvarlarda rengârenk resimler var: Gerçeküstü figürlerin yer aldığı, Hint-Çin kültürlerinden değişik öğeleri bir araya getiren bu resimler, Amerika'daki "Doğucu" grupların *underground* dergilerindeki resimlerini andırıyor. Bu resimleri pai-de-santo kendisi yapmış, bize resimle uğraştığını belirtiyor. Etik ve ilahiyat konularından konuşuyoruz. İlahiyat konusunda Sao Paulo'daki pai-de-santo gibi katı değil, daha hoşgörülü, daha pragmatik bir din anlayışı var. İyi ile kötünün varlığını yadsıyor, her şeyin iyi olduğunu belirtiyor. "Ama," diyorum, "arkadaşım beni öldürmek istese ve gelip size akıl danışsa, ona beni öldürmenin kötü bir şey olduğunu söylemek zorundasınız!" "Bilmiyorum," diye yanıtlıyor, belli belirsiz bir gülümsemeyle, "belki onun için iyi bir şeydir, bilmiyorum, ama ona sizi öldürmemesinin daha iyi olacağını söyleyebilirim. Ama endişelenmeyin, bana gelirse, sizi öldürmeyecektir." İyilik ve kötülükle ilgili birkaç kanıtlama daha deniyoruz. Görüşünde ısrar ediyor: "İçiniz rahat etsin, ben gerekeni yaparım, arkadaşınız sizi öldürmeyecektir." Karizmasından duyduğu ölçülü gururu belli ediyor. Halkına beslediği sevgiden, Orixâ'larla kurduğu ilişkinin getirdiği huzurdan söz ediyor. Orixâ'ların kozmik doğasından da, onların azizlerle olan ilişkisinden de söz açmıyor. Ona göre hiçbir farklılık yok, önemli olan iç huzuru duyabilmek. Candomblé'nin teolojisi bir *terreiro*'dan ötekine değişebiliyor. Pai-de-santo'ya Orixâ'mın hangisi olduğunu soruyorum. Yeniden "Bunlar söylenmesi güç şeyler", "Koşullara göre değişebilir" gibi kaçamak sözler söylüyor, böyle bir hüküm verme yetisi olduğuna inanmıyor. "Ama ille de öğrenmek istiyorsanız," diyor, "şöylece bir görünüşünüze bakarak, Oxalâ'nın oğlu olmanız gerektiğini söyleyebilirim." İki gece önce aynı yanıt almış olduğumu söylemiyorum

rahibe, hâlâ bir açığını yakalamak istiyorum.

Az önceki tartışmada beni öldürmeye kalkacak kişi rolündeki arkadaşım, şimdi ülke sorunlarıyla yakından ilgili Brezilyalıyı oynuyor. Pai-de-santo'ya Brezilya'dan, ülkedeki adaletsizliklerden söz ediyor, ona temsilcisi olduğu dinin insanları başkaldırıya da sürükleyip sürükleyemeyeceğini soruyor. Babalorixà kaçamak sözlerle bunların yanıtlamak istemediği sorular olduğunu belirtiyor, sonra aşırı yumuşak bir gülümsemeyle –tıpkı arkadaşımın beni öldürmeyeceği konusunda bana güvence verirken yüzünde beliren gülümseme gibi– şöyle bir şeyler mırıldanıyor: “Ama gerekirse, belki de...”

Ne söylemek istiyordu? Şimdilik böyle bir şeyin gerekli olmadığını mı? Candomblé'nin her zamanki gibi mazlumların dini olduğunu ve onları bir başkaldırıya yöneltebileceğini mi? Bize mi güvenmiyor? Sabah dörtte, kız ve erkek müritlerin bitkin kol ve bacaklarında transın son izleri de yitip giderken, vedalaşıp ayrılıyoruz. Şafak söküyor. Pai-de-santo bize birkaç resmini hediye ediyor. Şehir dışındaki bir dans lokalinin şefini andırıyor yüzü. Bize hiçbir şey sormadı, yalnızca bir iki resmini hediye etti ve bir akşam yemeği sundu.

Pai-de-santo'ya sormadığım bir soru kaldı. Bu soruyu Sao Paulo'daki meslektaşına da sormamıştım; çünkü size aktardığım bu iki örnek dışında da, Candomblé'nin (Umbanda'dan hiç söz etmiyorum) her geçen gün daha fazla beyazı kendine çektiğini fark ettim. Bu törende de bir doktora, bir avukata, proletarya ve lümpen proletarya sınıfından birçok insana rastladım. Irksal özerkliğe kavuşma isteğinin, Avrupalılara kapalı, zencilere özgü bir alan yaratma çabasının ürünü olarak doğan bu kuttörenler, giderek genele yönelik bir umut, teselli ve ortak yaşam önerisine dönüşüyor; eski geleneklere daha sadık olsalar, daha az tüketici bir yaklaşım sergileseler, mürit-

lerin kişiliğini daha derinden işleme yeteneği gösterebilirler, başka bir deyişle, daha bilgece, daha has, beden ve doğanın gizlerine, insanın temel güdülerine daha bağlı olsalar bile, tehlikeli bir biçimde karnaval ve futbol pratiklerine yakınlık gösteriyorlar. Ama sonuçta, generallerin ceremesini halkın sırtına yüklemek koşuluyla ülkeyi yabancı sermayeye açıp sanayileştirirken, bu kuttörenler her zaman haklarından yoksun bırakılmış kitlelerin belli bir düzen içinde tutulmasının değişik biçimlerinden birini oluşturuyorlar. İki pai-de-santo'ya da sormadığım soru şuydu: Orixà'lar kimden yana?

Oxalà'nın oğlu olarak bu soruyu sormaya hakkım var mıydı dersiniz?

(1979)

ÖLÜM CEZASI ÜZERİNE DİYALOG

ECO: Seni endişeli görüyorum, ey Renzo Tramiglino. Kanun ve düzenin sağladığı huzura kendini bırakmış onca sakın mevcudiyetini sıkıntıya gark eden mesele nedir? Yoksa “feminist” adıyla maruf yeni heveslerin tahrik ettiği zevcen Lucia, çocuk doğurmama hakkını kullanarak, seni evlilik yatağının zevklerinden mahrum mu bırakıyor? Ya da Lucia’nın validesi Agnese Hanımefendi evlatlarının yanağına fazlaca hararetli buseler tazyik ederek, çocukların şuuraltını su yüzüne çıkarıyor da, aşırı kırılğan, *mother oriented* olmalarına mı yol açıyor? Ya da Doktor Azzecgarbugli sana partiler arası mücadelede “paralel doğruların birleşmesi” keyfiyetinden bahis etmekle, umuma müteallik siyasi hususlara nüfuz etme kabiliyetini mi köreltiyor? Ya da Don Rodrigo vergi sisteminde yaptığı değişiklikle seni, paraları bankada istif eden Adı Gerekmez’den daha çok vergi ödemek zorunda mı bırakıyor?

RENZO: Beni huzursuz eden, ey asil konuğum, Griso’ dur. Bu zat şimdi de alçaklık hususunda kendisini hiç de aratmayacak şahıslardan müteşekkil çeteler tesis etmiş ve namussuz kayıkçıların müdafaası altında, gencecik kızları kaçırıyor; maksadı, mebzul fidyeler koparmak; fidyeyi cebe atar atmaz da bu kız çocuklarını hunharca öldürü-

yor. Bununla da kalmayıp, namuslu insanlar dışlarından tırnaklarından artırdıklarını bir kenara koyar iken, o bir ipek çorap ardında sakladığı yüzüyle bu tasarrufların bulunduğu yerlere dalıyor, her şeyi gasp ve talan ediyor ve de yeni rehineler almak suretiyle şehirlerimizi teröre gark ediyor; filhakika, bugün, akliselim hudutlarını mütecaviz cürümlere sahne olan şehirlerimizde, bir yandan şehir halkı Griso karşısında korkudan titrer, bîiktidar emniyet kuvvetleri bu cürüm dalgasını frenleyemez iken, bir yandan da teessür içindeki iyi ve namuslu insanlar sonumuzun nereye varacağını soruyorlar kendilerine.

Bana gelince, o kadar müsamahakâr ve muhabbetkâr bir insan olan ben, bu toprakların yetiştirdiği en müstesna şahsiyetlerden birinin, hukuk âlimi Beccaria'nın –ki ölüm cezasına kanunlarında yer veren bir devletin cina-yet aleyhtarı bir öğretiyi asla savunamayacağını mükem-melen ortaya koymuştu– tezlerini müdafaa eden ben, tedirginlik hissediyor ve kendime soruyorum: Acaba müdafaasız vatandaş korumak ve ona kötülük etmek isteyenleri uyarmak için, böyle iğrenç suçlara karşı ölüm cezasını yeniden uygulamaya koymak gerekmez mi?

ECO: Seni anlıyorum, Renzo. Bu son derece insani bir his: Gencecik kızları sevgili ana babalarından koparıp alan bu mezalim karşısında, intikam alma ve hakkını sonuna kadar müdafaa etme fikri kendiliğinden doğar. Ben de bir babayım ve sık sık soruyorum kendime, çocuğumu öldüren meçhul caniyi, emniyet kuvvetlerinden evvel ele geçirme fırsatını bulsam, ne yapardım diye.

RENZO: Söyle! Ne yapardım?

ECO: En başta onu öldürmek gelirdi içimden. Ama uzun bir işkencenin, had safhadaki acımı çok daha iyi dindire-

ceğini düşünerek, bu dürtümü frenlerdim. Onu emin bir yere götürür ve işe adamın hayalarını burmakla başladım. Bilahare tırnaklara geçer, tırnaklarının arasına bambu yongaları sokardım, rivayete göre zalim şark milletleri bu yöntemi tatbik ediyormuş. Bunu müteakiben kulaklarını koparır, kafasına elektrik yüklü tellerle işkence yapardım. Ve nihayet bu dehşet ve kan banyosundan sonra, acımın, yatışmadıysa da, vahşete doymuş olduğunu düşünürdüm. Sonra zihnimin geçmiş günlerdeki huzur ve muvazenesine asla kavuşamayacağını bilerek, kendimi kadere terk ederdim.

RENZO: Bak, işte sen de...

ECO: Evet, ama vakit kaybetmeden kolluk kuvvetlerine teslim olurdum, beni zincire vurup benzeri biçimde cezalandırırsınlar diye; çünkü bu durumda ben de yapılmaması gereken bir şeyi yapmış, bir insanın hayatına son vermekle bir suç işlemiştim. Gerçi suçumu hafifletici nedenler yok değildi. Çocuğu hunharca öldürülmüş ve çektiği acıyla neredeyse delirmenin eşiğine gelmiş bir babaydım; dolayısıyla cezamın kısmen bağışlanmasını dileyecektim. Ama devletten kendisini benim yerime koymasını asla isteyemezdim, çünkü devletin gerçekleştirmeyi arzuladığı hırsları yoktur, devlet yalnızca adam öldürmenin her durumda kötü bir şey olduğunu vurgulamakla yükümlüdür. Bu yüzden de, adam öldürmenin kötü bir şey olduğunu öğretmek için adam öldüremez devlet.

RENZO: Bu tartışmalara aşınayım. Ölüm cezasının tekrar yürürlüğe koyulmasını, zorbalığın hüküm sürdüğü günleri yeniden tesis edebilmek amacıyla, şiddete dayalı düzenin çığırkanlığını yapan birtakım müphem şahıslar talep etmişlerdir. Lakin birkaç gün önce memleketin en

mühim gazetelerinden birinde ciddi bir feylesofun uzun ve serinkanlı bir makalesini okudum, üstat meseleyle ilgili muhtelif bakış açılarını bihakkın gözden geçirdikten sonra, hani istemiyormuş da ağzından kaçırmış edasıyla şunu soruyor kendisine: Böyle ağır cürümler karşısında, vatandaşların huzur ve müdafaası için, devlet yetkisini kullanarak, daha yüksek cezalar verilmesi hakkını yeniden tesis edemez mi? Gerçekten de, ölüm cezası en azından caydırıcı bir değeri haizdir, daha doğrusu öteki art niyetli insanlarda korku uyandırır, oysa eğlenceli ıslahların ve kolay firarların yatağı günümüz hapishaneleri hiç kimseyi cinayet işlemekten alıkoyacak güçte değil artık.

ECO: İnsanları ölüm cezasına ikna etmeye yönelik bu tarz muhakemeleri daha önce de işittim. Ama belki sen hepimize, hatta ölüm cezasının yeniden yürürlüğe koyulmasını isteyen mütefekkilere de hocalık etmiş olan bir başka feylesofu tanımıyorsun. Kant namıyla maruf bu zat, insanların araç olarak değil, her zaman amaç olarak kullanılmaları gerektiğini belirtmişti...

RENZO: Çok asil bir düşünce.

ECO: Kesinlikle öyle. Ben Veli'yi ikaz etmek için Ali'yi öldürürsem, Veli'yi ikaz etmek için Ali'yi araç olarak kullanmış olmaz mıyım, velev ki maksadım tüm öteki insanları Veli'nin muhtemel arzularına karşı müdafaa etmek olsun. Ve Veli'ye mesaj vermek için Ali'yi kullanmak caiz ise, Adolf'a sabun üretmek için Samuel'i kullanmak neden caiz olmasın?

RENZO: Mamafih arada bir fark var. Ali bir suç işlemiştir ve intikam maksadıyla değil, fakat eşitlikçi adalet anlayışı açısından, suçuyla orantılı bir cezaya çarptırılması

hakka uygundur. Samuel masumdur. Oysa Ali suçludur.

ECO: O halde sen Ali'nin Veli'ye ders vermek maksadıyla öldürülmesi gerektiğini değil de, basit bir dille ifade edersek, başkalarına cefa çektiirdiğı için Ali'ye de cefa çektilrilmesi gerektiğini düşünüyorsun.

RENZO: Her ikisi birden. Benim Ali'yi araç olarak kullanma yetkim var, çünkü artık kendi adına bir amaç olarak mütalaa edilme hakkını kaybetmiş bulunan Ali'nin ölümü, başka ölümlerin önüne geçilmesine ve başkalarına cefa çektilren kişinin, kendisinin de cefaya maruz kalacağını herkesin bilmesine yarayacaktır. Devlet adalet terazisini büyük bir ciddiyetle kullanmak ve bu yolla yurttaşlarının can güvenliğini teminat altına almak durumundadır. Ve eğer can güvenliğini teminat altına almak için mücerret, katı ve yüce kısas yasası faydalı itti-haz ediliyorsa, varsın gelsin, başımızın üstünde yeri var, çünkü bu yasa kadim hikmetin tohumlarını içerir. Devletin kısası intikam değil, geometridir.

ECO: Kadim hikmeti küçümse miyorum. Şimdi söyle bana ey Renzo: Mademki sen kanun hakkında son derece ciddi ve de fevkalbeşer bir vukufu haizsin ve mademki devlet eliyle gerçekleştirilen öldürme eylemini cina-yet değil, adaletin hakça dağıtılması olarak mütalaa ediyorsun, devlet kura veyahut rotasyon usulüyle seni, bir caninin hay'atına son vermek üzere seçseydi, bu vazifeyi kabul eder miydin?

RENZO: Kabul etmezdim diyemem. Ve ruhum da huzur içinde olurdu. Ölüm cezasının lüzumlu olduğunu iddia eden her şahıs, cemiyet kendisinden talep ettiğı anda, bu vazifeyi ifaya hazır olmalıdır.

ECO: İmdi söyle bana, cinayet dışında bir o kadar iğrenç ve dehşet verici suçlar yok mu? Oğlunu öldürmek yerine, insafsızca ırzına geçen ve çocuğunun hayatı boyunca bir daha düzelemeyecek bir ruh hastası olmasına yol açan kişinin yaptığına ne ad verirdin?

RENZO: Cinayete eş, belki de daha ağır bir suç bu.

ECO: Devletin kisas prensibi yürürlükte olduğu sürece, kanunun gereklerine bağlı kalarak, bu kişiye hem de aynı insafsızlıkla livata uygulamak gerekmez mi?

RENZO: Şimdi sen hadiseyi bu şekilde ortaya koyduğunda, elbette gerekir diye düşünüyorum.

ECO: Eğer devlet kura veya rotasyon usulüyle seni seçmiş ve bu şahsa zorbaca livata uygulama vazifesini sana vermiş olsa, böyle bir vazifeyi yerine getirir miydin?

RENZO: Daha neler! Beni seks manyağı sandın galiba?

ECO: Yoksa sen bir cinayet manyağı mısın?

RENZO: Aklımı karıştırma şimdi. Ben sözünü ettiğin bu son eylemin bende sıkıntıya ve tiksintiye yol açacağını söylüyorum.

ECO: Halbuki öteki cezayı icra etmek hoşuna gider, sende sadistçe bir zevk uyandırır, öyle mi?

RENZO: Söylemediğim bir şeyi söyletme bana. Ölüm cezasını infaz etmek herhangi bir zarara uğratmıyor beni, oysa tiksindirici bir eylemi yerine getirmek beni rahatsız edecek ve acı çekmeme yol açacaktır. Bir mücrimi

cezalandırmak için, kendime zarar vermemi bekleyemez devlet benden.

ECO: Başka bir deyişle, araç olarak kullanılmak istemediğini söylüyorsun bana.

RENZO: Hâşâ istemem!

ECO: Mamafih yaşayan bir insanı öldürmek suretiyle, onu başkalarına ders vermede bir araç olarak kullanılabileceğini söylüyorsun.

RENZO: Evet, ama söz konusu şahıs cinayet işlemekle öteki insanlardan daha az insan olduğunu ortaya koymuştur. Sence de öyle değil mi?

ECO: Hayır. Beni rahatsız eden olgu da bu zaten: Cinayet işlemiş bir kişiyi öteki insanlardan daha az insan olarak görmeye hazır bazı kimseler, bir yandan da kürtaja karşı çıkıyor ve ekliyorlar: Cenin halindeki bir insan da herkes kadar insandır. Tezat içinde değil mi bu kimseler?

RENZO: Bu söylediklerinden sonra büsbütün karıştı aklım. Peki meşru müdafaaya ne diyeceksin?

ECO: Burada biri karşısındakini kendi aracı durumuna indirgemeye çalışan, öteki ise bu zorbalığı ortadan kaldırmak zorunda olan iki şahıs söz konusudur. Mümkünse, mağdur durumdaki kişi, ölüme meydan vermeden sonuca ulaşmalıdır, ama başka çare yoksa şiddete şiddetle karşılık verecektir. Ve bu durumda, masumun hakkı suçlunun hakkından üstün tutulmalıdır.

Ama devlet suçluyu idam ettiğinde, onu suç işlemekten alıkoymak gibi bir amaçla yapmış değildir bunu;

tekrar ediyorum, idam ettiği kişi yi salt bir araç olarak kullanmıştır. Ve bir kez bir insan ötekilerden daha az insan olduğu gerekçesiyle araç olarak kullanıldığında, devletin varlığını borçlu olduğu toplum sözleşmesinin temeli çöker. Kürtaj sorununun temelinde ise bir insanın öldürölmesinin caiz olup olmadığı sorusu yatmaz; sorun daha ziyade, ceninin bir insanla eşdeğer görölüp göröllemeyeceğini ve rahmin derinliklerindeki henüz biçim kazanmamış bu varlığın, şimdiden toplum sözleşmesinin yasalarına mı bağlı olduğunu, yoksa onu taşıyan annenin mülkiyetinde mi bulunduğunu saptamaktır.

Ama toplum sözleşmesinin içinde yerini almış bulunan bir canı, her yönüyle, her şeyiyle insandır. Bu kişinin bir başkasından daha az insan olduğunu öne sürersen, yarın da ölüm cezasını savunma küstahlığında bulunanların daha az insan olduklarını öne sürebilecek ve başkalarını böyle sağlıksız düşüncelerden korumak için onların ölümünü önerebileceksin demektir.

RENZO: Peki ne yapmalıyım sence?

ECO: Kendine şunu sor Renzo: Oturduğu yerden kayıkçı mafyasını idare eden, altın sikke kaçakçılığına göz yuman ve Griso'yu cinayet işleyerek para sızdırmaya teşvik eden kişi Don Rodrigo olmasın sakın?

RENZO: Diyelim ki öyle, peki buradan çıkarmam gereken sonuç ne?

ECO: Böylece şunu anlamış oluyorsun. İdam sehpasındaki Griso, çocuklarının hayatı için bir güvence oluşturmaz, çünkü onun idam edilmesi Don Rodrigo üzerinde hiçbir caydırıcı etki yaratmayacaktır.

RENZO: Böyle bir etkiyi sağlayacak olan nedir?

ECO: Zorbanın öldürülmesi. Ama bu başka bir tartışmanın konusu.

(1975)

DE BIBLIOTHECA

Böylesine saygın bir yerde, tıpkı dinsel bir törende olduğu gibi, Kitap'tan bir bölüm okuyarak söze başlamanın uygun olacağı kanısındayım, bilgi verme amacıyla değil, çünkü kutsal bir kitap okunduğu için herkes kitabın söylediklerini zaten bilmektedir, amaç bir ayin işlevini görmesi bu okumanın, ruhsal bütünleşmeyi sağlaması. Öyleyse:

Evren (kimileri kitaplık diye anıyorlar) birbirinden engin hava sütunlarıyla aynlanmış, çok alçak parmaklıklarla çevrili, sayısı belirsiz, belki de sonsuz, altıgen dehlizlerden oluşmuştur. Altıgenlerin hangisinden bakılsa, uçsuz bucaksız üst katlarla alt katlar görülebilir. Dehlizlerin dağılışı düzeni de değişmezdir. Her yanda beşer uzun raftan toplam yirmi beş raf, biri dışında bütün duvarları kaplamaktadır, rafların yüksekliği, tavandan zeminedir, sıradan bir kitaplığinkini pek aşmaz. Açıktaki kenarlarından biri dar bir geçide, ilk geçidin ve ötekilerin tıpkısı bir başka dehlize açılır. Geçidin sağ ve sol yanında iki küçücük hücre vardır. Bunlardan birinde, ayakta uyuklanabilir; ikincisinde dışkılama gereksinimi karşılanabilir. İkisinin arasında, döner bir merdiven dipsizliklere inerek tepelere doğru akar. Geçitte, her görünüşün aslına bağlı

bir suretini çıkaran bir de ayna bulunur. (...)

Altıgenin duvarlarının her birine beş raf düşmektedir; her rafta genel düzenleri aynı olan otuz iki kitap bulunur; her kitap, dört yüz on sayfadır; her sayfa kırk satırlık, her satır da yaklaşık seksen siyah harfliktir. Ayrıca her kitabın sırtında da harfler vardır; bu harfler sayfalar-da yazılanları belirlemezler, yansıtmazlar. Bir zamanlar bu tutarsızlığın gizemli sayıldığını biliyorum. (...)

Beşyüz yıl önce, üst kat altıgenlerinden birinin başkanı en az ötekiler kadar akıl karıştıran bir kitaba rastlamıştı, yalnız bu kitapta yaklaşık iki sayfa süreyle türdeş satırlar yer alıyordu, görünüşe göre okunabilir nitelikteydi bu satırlar. Bulgusunu gezgin bir şifre çözücüyeye gösterdi, ondan bu satırların Portekizce olduğunu öğrendi; başkaları, Yidiş dediler. Yüzyıla kalmadan dil kesinlik kazandı: Klasik Arapça çekimleriyle Guarani'nin bir Samoyed-Litvanya lehçesiymiş söz konusu olan. İçeriği de çözüldü: sınırsız sayıda yinelenen çeşitlemelerle örneklendirilmiş birtakım birleştirici çözümleme kavramları. Bu örnekler, üstün zekâlı bir kütüphanecinin, Kitaplık'ın temel yasasını keşfetmesine yol açtı. (...)

Kâfirler, Kitaplık'ta saçmanın kurallaştığını, sağduyulu bölümlerin (en yalın, saf tutarlılıkların bile) handiyse tansık soyundan bir kural dışı sayıldığını ileri sürüyorlar. Konuşma sırasında (biliyorum), "sapıtmış bir ilahı andıran, rastlantısal ciltleri her an başka ciltlere dönüşme, her şeyi olumlama, olumsuzlama, birbirine karıştırma tehlikesiyle yüz yüze olan hummalı Kitaplık'tan söz ediyorlar. Bu sözler, yalnızca düzensizliği açığa vurmakla kalmıyor, düpedüz ömekliyor, yazanın tiksiniç beğenisini ve onulmaz bilisizliğini de ele güne kanıtlıyor. Aslında Kitaplık'ta söz yapılarının tümü, yirmi beş yazım simgesinin elverdiği çeşitlemelerin tümü vardır da katışıksız saçmaya tek örnek bulamazsınız. (...)

Konuşmak, bir şey söylemek değildir. Bu lafazan ve yararsız risaleyi, sayısız altıgenden birinin beş rafından birinin otuz cildinden birinde bulabilirsiniz zaten – karşı saviyla birlikte. (n sayıda olası dilde, aynı sözcük dağarcığı kullanılır; kiminde kitaplık simgesi, doğru tanımıyla –her yer ve zamanda altıgen dehlizli yapı– yer almıştır; gelgelelim *kitaplık*, *ekmek* de olabilir, piramit de, başka bir şey de ve onu tanımlayan bu yedi sözcük başka bir değer üstlenirler. Beni okuyan, sen, dilimi anladığına emin misin?) Amen!¹

Parça, herkesin bildiği gibi, Jorge Luis Borges'in "Babil Kitaplığı" öyküsünden bir bölümdür. Kendime soruyorum da, burada bulunan kitaplık müdavimleri, kitaplık yöneticileri, kitaplık çalışanları olarak pek çoğumuz, bu sayfaları yeniden duyup yeniden düşündüğümüzde, uzun koridorlar ve uzun salonlarda yaşadığımız gençlik ve olgunluk yıllarının kişisel deneyimlerini anımsamıyor muyuz? Daha doğrusu şu soruyu sorabiliriz kendimize: Evren'in imgesi ve örneğine bağlı olarak kurulan Babil Kitaplığı, aynı zamanda olası birçoğ kitaplığın da imgesi ve örneği değil mi? Bütünöyle düş ürünü örnekler geliştirerek, mevcut kitaplıkların bugününden ya da geleceğinden söz edilip edilemeyeceğini soruyorum kendime. Ben edilebileceğine inanıyorum.

Örneğin, bir kodun nasıl işlediğini açıklamak üzere birçoğ kez yaptığım bir alıştırma, kitapların sınıflandırılmasını amaçlayan dört haneli çok basit bir kod üzerineydi: Burada ilk hane salonu, ikinci hane duvarı, üçüncü hane duvardaki rafı, dördüncü hane ise raftaki kitabın yerini gösteriyordu. Böyle bir kodlamada 3-4-8-6 şu an-

1. Bazı değişikliklerle çeviri, Jorge Luis Borges, *Ficciones*, "Babil Kitaplığı," çev. Tomris Uyar (İstanbul, İletişim, 1998), s. 67-76'dan alınmıştır. (Ç.N.)

lama gelir: Girişten sonraki üçüncü salon, soldan dördüncü duvar, sekizinci raf, altıncı yer. Sonra böyle basit bir kodla bile ilginç oyunlar yapılabileceğini keşfettim. Sözelimi, 3335 3335 3335 3335 biçiminde bir kodlama karşımıza çıktığında, gözümüzün önünde çok sayıda odası bulunan bir kitaplık imgesi belirir: Bu kitaplıkta her oda çokgen bir biçime sahip, az çok bir arının gözleri gibi; böylece, bu odalarda 3 000 ya da 33 000 duvar bulunabilir, kaldı ki odaların yerçekiminden etkilenmediğini de düşünürsek, raflar yukarıdaki duvarlarda da durabilir ve 33 000'i aşkın bu duvarlar 33 000 rafı kapsadığından çok büyük, bu raflar ise her biri 33 000'den çok kitabı kapsadığından çok uzundurlar.

Olası bir kitaplık mıdır bu, yoksa yalnızca düş evreninin ürünü müdür? Ne olursa olsun, bir ev kitaplığı için geliştirilmiş bir kodla bile bu çeşitlemeler, bu tasarımlar oluşturulabilir; böyle bir kodla bile çokgen kitaplıklar düşünülebilir. Bu girişi yapmamın nedeni şu: Aldığım nazik çağrının verdiği zorunlulukla, bir kitaplık hakkınıda neler söylenebileceğini düşünürken, bir kitaplığın belirli ya da belirsiz amaçlarının neler olduğunu saptamaya çalıştım. Geceleri de açık oldukları için, girdiğim kitaplıklarda kısa bir teftişte bulundum: Ninova'da Asurbanipal Kitaplığı, Samos'ta Polykrates ve Atina'da Pisistratos kitaplıkları, daha MÖ III. yüzyılda 400 000 kitap içeren, sonraları MÖ I. yüzyılda Serapeon Kitaplığı'yla birlikte 700 000 kitabı barındıran İskenderiye Kitaplığı ve Bergama Kitaplığı ile Augustus Kitaplığı (Constantinus döneminde Roma'da 28 kitaplık bulunuyordu). Ayrıca bazı Benedikten kitaplıklarını da çok iyi tanıyorum, bunun üzerine kendime bir kitaplığın işlevinin ne olduğunu sormaya başladım.

Belki başlangıçta, Asurbanipal ya da Polykrates dönemlerinde amaç, yitmelerini önlemek için parşömen

tomarlarını ya da ciltleri toplamaktı. Sonraları sanırım kitaplık bir tür hazine işlevi görmeye başladı: Parşömen tomarları pahalıydı. Daha sonra, Benediktenler döneminde, kitapların kopya edilmesi söz konusu oldu. Kitaplık bir tür geçiş bölgesi gibiydi, kitap geliyor, kopya ediliyor, özgün metin ya da kopyası yeniden yola konuluyordu. Sanırım belli bir dönemden başlayarak, belki de Augustus ile Constantinus dönemleri arasında, kitaplığın işlevlerinden biri de, kitapları okurların yararlanmasına sunmak oldu. Bu işlev, Unesco'nun bugün elime geçen bir yayınında gördüğüm karara da az çok uyuyor: Bu kararda, kitaplığın amaçlarından birinin, halka kitap okuma olanağını tanımak olduğu belirtiliyor. Ancak, daha sonraları, kanımca işlevi kitabı okutmamak, saklamak, gözden kaçırmak olan kitaplıklar ortaya çıktı. Tabii, bu kitaplıklar kitapların yeniden bulunmasını da sağlıyordu. XV. yüzyıl hümanistlerinin kayıp elyazmalarını bulmadaki becerilerine şaşmışızdır hep. Nerede buluyorlardı bu elyazmalarını? Elbette, kitaplıkta. Bir yönüyle kitapların saklanması, bir yönüyle de kitapların yeniden bulunmasına yarayan kitaplıklarda.

Bir kitaplığın amaçlarındaki bu çok yönlülük karşısında, izninizle şimdi 19 maddede kötü bir kitaplıkla ilgili olumsuz bir model oluşturmak istiyorum. Doğal olarak, çokgen kitaplık örneği kadar kurmaca bir örnek bu da. Ancak, at başlı insan gövdelerine denizkızı kuyrukları ve yılan pulları eklenmesinden doğan karikatür benzeri bütün kurmaca örneklerde olduğu gibi, sanırım bu olumsuz örnekte de, içimizden bazıları hem kendi ülkenizin, hem başka ülkelerin en ücra kitaplıklarında yaşadıkları maceraların uzak anılarını bulabileceklerdir. İyi bir kitaplık, yani kötü bir kitaplık (gerçekleştirmeye çalıştığım olumsuz modelin iyi bir örneği demek istiyorum), her şeyden önce sonsuz bir kâbus, eksiksiz bir kor-

ku beldesi olmalıdır. Bu anlamda Borges'in tanımladığı kitaplık zaten iyi bir örnek oluşturmaktadır.

1) Kataloglarda olabildiğince çok bölümlemeye gidilmelidir: Kitap katalogunu dergi katalogundan, bunları konulara göre hazırlanan katalogdan ayırma; ayrıca, kitaplığa yeni alınan kitaplar ile daha önce alınmış olanlar için farklı kataloglar düzenleme konusunda büyük bir özen gösterilmelidir. Mümkünse bu iki katalogdaki (yeni alınan kitaplarla daha önce alınmış olanlar) yazım farklı olmalıdır; örneğin, yeni kitaplar katalogunda "milliyet" sözcüğü tek "y" ile, ötekinde iki "y" ile yazılmalıdır; "Çaykovski" yeni kitaplar katalogunda Ç ile, eski kitaplar katalogunda ise Fransızca yazıma bağlı kalınarak "Tsch" ile gösterilmelidir.

2) Konular kitaplık memurunca belirlenmelidir. Kitapların sonuna konan ve kitapla ilgili temel bilgileri içeren etikette kitabın konusuyla ilgili herhangi bir bilgi bulunmamalıdır.

3) Kitabın kimliğini gösteren imlerin hem sayıca çok, hem de yazımının güç olması gerekir; bunun yararı, kitap isteme formunu dolduran kişinin kitabın kimliğiyle ilgili son tanımı forma koyacak yer bulamaması ve o ayrıntının gereksiz olduğunu düşünmesi, sonra da kitaplık memurunun yeniden doldurulmak üzere formu kendisine geri verebilmesidir.

4) Kitabın istenmesi ile okura teslimi arasında geçen süre çok uzun olmalıdır.

5) Bir defada birden çok kitap verilmemelidir.

6) İsteme formu ile isteğiniz üzerine kitaplık memurunun size teslim ettiği kitaplar okuma salonuna götürülememelidir, yani yaşamınızı kitapları evde okuma ile okuma salonunda okuma şeklindeki iki temel etkinliği gerçekleştirmek üzere bölmeniz gerekecektir. Kitap-

lık, birden çok kitabın aynı anda okunmasını, şaşılığa yol açabileceği için engellemelidir.

7) Mümkünse kitaplıkta hiç fotokopi makinesi bulunmamalıdır; ama varsa, bu fotokopi makinesinden yararlanmak çok uzun süreyi gerektirmeli ve çok meşakkatli olmalıdır. Fotokopi ücreti, bir kırtasiye dükkânında ödenecek ücreti aşmalı ve fotokopi sayısı iki ya da üç sayfa ile sınırlı tutulmalıdır.

8) Kitaplık memuru okuru bir düşman, bir aylak (öyle olmasa işinin başında bulunması gerekirdi) ve her an kitaplıktan bir şeyler çalmaya hazır bir hırsız gibi görmelidir.

9) Hemen hemen bütün personelin bedensel yetersizlikleri olmalıdır. Şu an, hiçbir biçimde ironiyle ele almak istemediğim, çok nazik bir konuya değindiğimin farkındayım. Bütün yurttaşlara, artık belli bir yaşı aşmış ya da bedensel yetersizlikleri bulunan kişilere de çeşitli olanaklar tanımak, iş alanları yaratmak toplumun görevidir. Ancak toplum, örneğin itfaiye memurlarının özel bir seçimden geçerek işe alınmaları gerektiğini kabul etmektedir. Amerika'daki bazı üniversite kitaplıkları, kitaplıkta tekerlekli sandalyelerin geçebileceği eğimli yüzeylere, özel tuvaletlere vb. yer vermek yoluyla tüm dikkatini bedensel özürlü okurlara yöneltmiş; bedensel özürlülere yönelik bu özenli tutum, eğimli yüzeyler üzerinde kayıp düşen öteki okurların yaşamını tehlikeye sokacak düzeye varmıştır.

Üstelik, kitaplığın içindeki bazı işler –kitaplık merdivenine çıkıp inmek, ağır yükler taşımak vb.– güç ve beceri gerektirir; buna karşılık, kitaplıkta, bir işte çalışmak isteyen bütün yurttaşlara –bu arada yaşlılıktan ya da başka bir nedenden ötürü belli bedensel yetersizlikleri olan kişilere– sunulabilecek türden işler de vardır. Dolayısıyla, ben kitaplık personeli sorununu, bir banka çalı-

şanları topluluğundan çok, bir itfaiyeciler topluluğuna olan benzerliği açısından ortaya koyuyorum. Bu da, daha sonra göreceğimiz gibi, büyük önem taşıyor.

10) Danışma bürosu ulaşılması imkânsız bir yer olmalıdır.

11) Okura kitap ödünç almaması için her türlü teşvik sağlanmalıdır.

12) Kitaplıklar arası kitap ödünç alma olanağı hiç bulunmamalı, varsa da işlemler aylarca sürmelidir. Gene de öteki kitaplıklarda hangi malzemenin bulunduğunu öğrenmeyi olanaksız kılacak her tür önlem alınmalıdır.

13) Bütün bu önlemler sonucunda, kitap çalmak son derece kolay olmalıdır.

14) Sendikalarla da önceden tartışıp kararlaştırarak, kitaplığın açık bulunduğu saatlerin kesinlikle çalışma saatleriyle çakışması sağlanmalıdır: Kitaplık cumartesi, pazar günleri, akşamları ve yemek saatlerinde kesinlikle kapalı olmalıdır. Kitaplığın baş düşmanı bir işte çalışan öğrenci; en iyi dostu ise, Don Ferrante'dir: Don Ferrante, kendi özel kitaplığı bulunan, dolayısıyla kitaplığa gelme gereksinmesi duymayan ve öldüğünde kitap varlığını kitaplığa bırakan kişidir.

15) Kitaplığın içinde bir şeyler yiyip içmek olanaksız olduğu gibi, ödünç alınan bütün kitaplar geri verilmeksizin dışarıda bir şeyler yiyip içmek de olanaksız olmalı, böylece kahvesini içip gelen okur, geri verdiği kitapları yeniden istemek durumunda kalmalıdır.

16) Belirli bir gün yararlanılan kitabı ertesi gün bulma olanağı bulunmamalıdır.

17) Okur, söz konusu kitabı kimin aldığını öğrenme olasılığından yoksun bırakılmalıdır.

18) Mümkünse kitaplıkta tuvalet bulunmamalıdır.

19) Aslında en ideali, okurun kitaplığa girmemesidir; diyelim ki okur, 1789 Devrimi'nin ilkeleri temelinde

kendisine verilmiş bulunan, ancak toplumun henüz özümseyemediği bir hakkı dikkatle ve antipatikçe kullanarak içeri girdi; böyle bir durumda bile okur, başvuru kitaplarının bulunduğu bölümde şöyle hızlıca bir dolanmanın dışında, asla ve asla kitap raflarının bulunduğu bölüme alınmamalıdır.

Böyle kitaplıklar hâlâ var mı acaba? Bu konudaki kararı size bırakıyorum, çünkü itiraf etmem gerekir ki, gençlik yıllarıma özgü son derece hoş anıların (Roma'daki Ulusal Kitaplık'ın yeşil lambalı masalarında hazırlanan üniversite bitirme tezi ya da Sainte-Geneviève ya da Sorbonne Üniversitesi kitaplığında geçirilen erotik gerilimlerle dolu öğle sonraları) etkisinden kurtulamadığım için, en azından İtalya'da kitaplıklara pek uğrayamıyorum. Bunun polemiğe yönelik bir nedeni yok; nedeni, Bologna'dayken işlerimin çok yoğun olması ve seminer çalışmaları sırasında da gerekli kitapları ya da bunların fotokopilerini öğrencilerden isteyebilmem. Çok seyrek olarak Milano'ya geldiğimde ise, pratik katalog sistemi nedeniyle yalnızca Sormani Kitaplığı'na gidiyorum. Buna karşılık, yurtdışındaki kitaplıklara çok daha sık gidiyorum, çünkü yurtdışındayken, yurtdışındaki bir insan nasıl davranırsa ben de öyle davranıyorum, bol vaktim oluyor, akşamlarım serbest kalıyor ve birçok ülkede akşamları kitaplığa gidilebiliyor.

Öyleyse, size ne oranda ve nasıl gerçekleştirilebileceğini bilmediğim mükemmel bir kitaplık ütopyası çizmekten, bir kitaplığın sahip olması gereken nitelikler göz önünde bulundurularak kurulmuş iki kitaplığın, benim de sevdiğim ve fırsat buldukça gittiğim iki kitaplığın öyküsünü anlatacağım. Bununla, söz konusu kitaplıkların dünyanın en iyi kitaplıkları olduğunu ya da aynı nite-

likte başka kitaplıkların bulunmadığını söylemek istemiyorum; ancak bunlar, geçen yıl düzenli bir süre için yararlandığım (ilkinden bir, ikincisinden üç ay boyunca) kitaplıklar. İlki, Yale'in Sterling Kitaplığı, öteki ise Toronto Üniversitesi'nin yeni kitaplığı.

Pirelli'nin merkezinin bulunduğu gökdelen Sant' Ambrogio Kilisesi'ne ne kadar benzemiyorsa, bu iki kitaplık da birbirine o kadar benzemiyor, özellikle de mimari açıdan: Sterling Kitaplığı, yeni gotik üslupta bir manastır, Toronto Üniversitesi'nin kitaplığı ise çağdaş mimarlığın bir başyapıtı. Bu iki kitaplıktan neden hoşlandığımı ortaya koymak amacıyla, aralarındaki farklılıkları bir yana bırakarak ikisinin bir bileşimini sunmaya çalışacağım.

Bu iki kitaplık gece yarısına dek açık kaldıkları gibi, pazar günleri de açıktırlar (Sterling, pazar sabahı kapalıdır, ama sonra öğle saatinde açılarak gece yarısına dek açık kalır, bir tek cuma günü akşamları kapalıdır). İyi bir katalog düzenine sahip olan Toronto Kitaplığı'nda, ayrıca kolaylıkla yararlanılabilen bir dizi bilgisayar ekranı ve bu ekranlara kitapla ilgili bilgileri aktaran elektronik kartlar vardır. Buna karşılık, Sterling Kitaplığı'nda hâlâ daha eski bir katalog sistemi yürürlüktedir; ama bu kataloglarda yazar ile araştırma konusu bir araya getirilmiştir, böylece diyelim ki Hobbes'la ilgili bir araştırmada, katalogda Hobbes'un yapıtlarının yanı sıra, Hobbes hakkında yazılmış yapıtları da bulabilirsiniz. Kitaplık ayrıca yörenin öteki kitaplıklarında bulunan kitaplarla ilgili bilgileri de içermektedir.

Ama bu iki kitaplığın, en azından belli bir okur kitlesi için, en güzel yönü, kitap raflarına doğrudan gidilebilmesidir; başka bir deyişle, alacağınız kitabı kitaplık memurundan istemeniz gerekmez, kitaplık kartıyla bir elektronik denetim aygıtından geçip, asansörlere binerek

kitap raflarının bulunduğu bölüme gidirsiniz. Ancak bu, kitap raflarının bulunduğu bölümden ille de sağ çıkacağı-nız anlamını taşımaz, örneğin Sterling'in koridorlarında bir cinayet işleyip, cesedi haritaların durduğu rafların altına gizlemek işten bile değildir, cesedin ortaya çıkarılma-sı için aradan otuz-kırk yıl geçmesi gerekecektir. Sonra mesela kurnazca ayarlanmış ana kat-ara kat karmaşasın-da, ana katta mı, ara katta mı olduğunuzu asla bilemez, dolayısıyla asansörü bulamazsınız. Işığı açıp kapamak size bırakıldığı için, istediğiniz lambanın düğmesini bula-mazsanız, uzun süre karanlıkta gezinip durabilirsiniz.

Toronto kitaplığı bu açıdan farklıdır, çünkü kitaplı-ğın her köşesi apaydınlıktır. Ancak her iki kitaplıkta da kişi raflar arasında özgürce dolaşıp, raflardaki kitaplara göz atabilir; sonra istediği kitapları alıp, eğer Toronto' daysa, kitap okuyabileceği nefis koltukların bulunduğu salonlara geçebilir – Yale'de bu olanak biraz daha kısıtlı-dır, ama gene de kişi fotokopi çektireceği kitapları kitap-lığın içinde bir yerden bir yere taşıyabilir. Her iki kitap-lıkta da çok sayıda fotokopi makinesi vardır. Toronto ki-taplığında bütün Kanada dolarını bozdurup bozuk para alabileceğiniz bir büro bulunmaktadır, böylece herkes kilolarca bozuk parayı yüklenip bir makinenin başına ge-çebilir ve isterse yedi-sekiz yüz sayfalık kitapların foto-kopisini bile çekebilir. Öteki ziyaretçilerin sabrı sonsuz-dur, fotokopi makinesinin başındaki kişi yedi yüzüncü sayfaya ulaşıncaya dek öylece durup beklerler.

Elbette, dışarı götürmek üzere kitap ödünç almak da mümkündür ve bununla ilgili işlemler inanılmaz hız-lılıktadır: Kitaplığın sekiz, on beş ya da on sekiz katını özgürce gezip, istediğiniz kitapları aldıktan sonra, bir forma aldığınız kitabın adını yazar, bu formu ilgili kitap-lık görevlisine verir ve çıkarsınız. Peki kitaplığa kimler girebilmektedir? Kitaplık kartı olan herkes; kaldı ki, bu

kartı edinmek son derece kolaydır, bir iki saat içinde, hatta kimi zaman telefon yoluyla bile edinebilirsiniz. Örneğin, Yale'de kitap raflarının bulunduğu katlar öğrencilere değil, yalnızca bilimadamlarına açıktır, ama öğrenciler için, en eski klasik yapıtları içermese de, yeterli sayıda kitabı barındıran bir başka kitaplık vardır; burada öğrenciler bilimadamlarının yararlandığı haklardan yararlanıp kitap alabilir, aldıkları kitapları gözden geçirebilirler. Yale bütün bu olanakları, kitaplığındaki sekiz milyon kitap ile sunmaktadır. Doğal olarak, değerli elyazması yapıtlar başka bir kitaplıkta bulunmaktadır ve bunlardan yararlanmak biraz daha güçtür.

Peki, kitap raflarına doğrudan ulaşabilmek niçin bu kadar önemli? Kütüphanecilik anlayışına egemen olan yanlış düşüncelerden biri de şudur: Bir kişinin kitaplığa, adını bildiği bir kitabı aramak üzere gittiği düşünülür. Gerçekten de, çoğu kez kitaplığa adını bildiğimiz bir kitabı aramak üzere gideriz, ama kitaplığın temel işlevi, en azından benim özel kitaplığımın ve ziyaretine gidebileceğimiz herhangi bir arkadaşımızın kitaplığının işlevi, o âna dek varlığını aklımızdan bile geçirmediğimiz, bununla birlikte bizim için çok büyük önemi bulunduğunu gördüğümüz kitaplar keşfetmektir. Gerçi kataloğu karıştırmanın da böyle bir keşfi sağlayabileceği doğrudur, ama belli bir konu hakkındaki bütün kitapları bir araya getiren kitap raflarının bize sunduğu keşif olanaklarının anlamı ve coşkusu başka hiçbir şeyle karşılaştırılmaz (böyle bir keşfi, yazarlara göre düzenlenmiş katalogları inceleyerek yaşamak olanaksızdır). Benzeri biçimde, aramaya gitmediğimiz, ancak aramaya gittiğimiz kitabın yanında görerek bizim açımızdan büyük önem taşıdığını fark ettiğimiz bir kitabı bulmanın sevincini düşünün. Yani, bir kitaplığın ideal işlevi, biraz da bir sahafın tezgâhı gibi olmasında, bir şeylerin keşfedildiği bir yer niteliği taşı-

masında yatar ve bir kitaplığın bu işlevlere ulaşabilmesi için, okura kitap rafları arasında özgürce dolaşma hakkını tanıması gerekir.

Şu da var ki, insansal ölçüler gözetilerek kurulmuş bir kitaplıkta, en az yararlanılan alanlar okuma salonları olmaktadır. Bu düzeyde, kitap ödünç alma, fotokopi çekirme ve kitabı eve götürebilme gibi kolaylıklar, okuma salonlarında oturup kitap okuma gereksinmesini büyük ölçüde ortadan kaldırdığı için, çok sayıda okuma salonuna gerek bile kalmamaktadır. Ya da okuma salonu işlevini (örneğin Yale'de) kafeteryalar üstlenmektedir; bir sandviç yiyip bir şeyler içebileceğiniz bu yerlere, kitaplıktan aldığınız kitaplarla inebilir, bir masada bir yandan kahvenizi, isterseniz sigaranızı içip çörebileceğiniz yerken, bir yandan kitapları inceler, hiçbir denetime tabi olmaksızın, kitapları rafları geri götürmeye ya da ödünç istemeye karar verirsiniz. Yale'de denetimi çıkışta, vazife usulü, yanınızda taşıdığınız çantaların içine bakan bir kitaplık görevlisi yapmaktadır. Toronto'da kitapların arka kapakları bütünüyle manyetize edilmiştir; ödünç aldığınız kitapları kaydettiren öğrenci, kitabı bir makineden geçirir, makine kitaptaki manyetizasyonu kaldırır, sonra havaalanlarındakine benzer bir elektronik kapıdan geçilir ve eğer herhangi bir kişi *Patrologia Latina*'nın 108. cildini gizlice cebine yerleştirmişse bir zil çalmaya başlar, böylece hırsızlık olayı ortaya çıkarılmış olur.

Doğal olarak, bu tür bir kitaplıkta, kitapların bir yerden bir yere taşınmasındaki aşırı serbestlik yüzünden, ya aranan, ya da bir önce başvurulmuş kitabın bulunmasındaki güçlüğü yarattığı sorunlar vardır. Kitaplıkta genel okuma salonları yerine, *box* (kutu) adı verilen ayrı küçük okuma alanları bulunur. Bilim adamı kitaplıktan bir *box* isteyerek, kitaplarını buraya bırakabilir ve istediği zaman çalışmalarını burada sürdürebilir. Kaldı ki, bu kitaplıkların ba-

zılarında, aradığınız kitabı bulamadığınız zaman, kitabı alan kişinin kim olduğunu birkaç dakika içinde öğrenme ve bu kişiyi telefonla arama olanağınız vardır.

Şu âna dek söylediklerimiz de göz önünde tutulursa, bu düzende kurulmuş bir kitaplığın çok az sayıda gözcüye, buna karşılık çok sayıda memura gereksinme duyduğu ortaya çıkar. Bu tür kitaplıkların çalıştırdığı görevliler, yarı kitaplık memuru, yarı hizmet elemanı işlevi taşıyan, çoğunluğunu da tam ya da yarım gün çalışan öğrencilerin oluşturduğu kişilerdir. Herkesin serbestçe dolaşp, raflardan kitap aldığı bir kitaplıkta, sürekli olarak ortada kalan, eski yerlerine koyulmamış kitaplar bulunur. Bu durumda, kitaplık görevlisi öğrenciler, büyük el arabalarıyla dolaşarak kitapları eski yerlerine taşır, tanıtıcı etiketlerine bakarak kitapları az çok doğru yerlerine yerleştirirler (ama kitaplar hiçbir zaman olmaları gereken yerde bulunmazlar, bu da kitap arama serüvenini artırır). Toronto'da Migne'nin *Patrologia*'sının 217 cildinden hemen hiçbirini bulamamak gibi bir olay geldi başıma. Kitaplıktaki kitap düzeni kavramının böyle hiçe sayılması, duyarlı bir kütüphaneciyi çileden çıkarabilir, ama ne yapalım ki durum bu.

Bu tür bir kitaplık tam da benim beklentilerime yöneliktir, bir günümü büyük bir ruhsal hazla burada geçirmeye karar verebilirim: Gazeteleri okur, kafeteryaya kitap götürür, sonra yeniden kitaplığa dönerek yeni kitaplar arar, yeni yeni şeyler keşfederim. Sözelimi, kitaplığa İngiliz Empirizmi konusunda araştırma için girmişimdir, ama bir bakıma Aristoteles yorumcularının peşine düşmüşüm. Sonra katları şaşırıp, girmeyi düşünmediğim bir bölüme, tıp bölümüne girer, ancak birden Pergamonlu Galenos ile ilgili, dolayısıyla felsefi uzantıları olan yapıtlar bulurum. Bu anlamda kitaplık bir serüvene dönüşür.

Bütün bunlara karşın, bu tür bir kitaplığın elverişsiz

yönleri nelerdir? Kuşkusuz, hırsızlık olayları ile kitap tahripleridir: Ne kadar çok elektronik denetim olursa olsun, bu tür bir kitaplıkta kitap çalmak, sanırım, bizim kitaplıklarımızın birinde kitap çalmaktan çok daha kolaydır. Gerçi daha geçen gün, ünlü bir İtalyan kitaplığının yöneticisinin anlattığına göre, kitaplıklarının müdavimlerinden bir zatın yirmi beş yıldır kitaplıktaki en güzel XV. yüzyıl baskı eserlerini eve götürdüğünü keşfetmişler. Adam, artık tarihe mal olmuş kitaplıkların damgasını taşıyan eski ciltlerle kitaplığa geliyor, sayfalarını boşalttığı bu eski cilt kapaklarının içine, çalmayı düşündüğü kitaptan söktüğü sayfaları yerleştirerek çıkıp gidiyormuş. Görünüşe bakılırsa, yirmi beş yılda bu yolla harika bir kitaplık kurmuş kendine. Açıkça görülüyor ki, kitap hırsızlıkları her kitaplıkta olabilecek olaylardır, ama sanırım özgür dolaşıma açık bir kitaplığın ölçütü, çalınan kitabın –bu çok değerli, antik bir yapıt olsa bile– yerine bir yenisini satın almak olmalıdır. Milyarderlere özgü bir ölçüt bu, evet, ama bir ölçüt. Seçimimizi kitapların okunmaması değil, okunması yönünde yapmışsak, o zaman çalınan ya da tahrip edilen bir kitabın yerine yenisinin alınması ilkesini kabul etmiş sayılırız. Hiç kuşkusuz, değeri yüksek elyazması eserler ayrı bir kitaplıkta saklanacak ve ötekilere oranla daha iyi korunacaktır.

Bu tür bir kitaplığın bir başka elverişsiz yönü ise, fotokopi uygarlığı olarak adlandırabileceğimiz bir durumu ortaya çıkarması, desteklemesi ve teşvik etmesidir. Fotokopi uygarlığı, fotokopinin sağladığı tüm rahatlıkların yanı sıra, yayıncılık dünyasını gerek yasal, gerek başka açılardan ciddi biçimde etkileyebilecek birçok olumsuz öğeyi de beraberinde getirmektedir. Fotokopi uygarlığı, her şeyden önce, yazarlık hakları kavramının hiçe sayılması sonucunu doğurmaktadır. Gerçi onlarca fotokopi makinesinin bulunduğu bu kitaplıklarda, ki-

taplığın daha ucuza fotokopi çektirebileceğiniz fotokopi servisine gidip, bir kitabın tamamının fotokopisini isterseniz, kitaplık memurunun size yazarlık hakları yasasına aykırılığı nedeniyle bunun mümkün olmadığını söyleyeceği doğrudur. Ama yeterli bozuk paranız olup da kitabın fotokopisini kendi başınıza çekerseniz, kimse hiçbir şey söylemez. Kaldı ki, kitabı ödünç alıp, dışarıdaki öğrenci kooperatiflerinden birinde fotokopi çekebilirsiniz; üstelik, bu yerlerde fotokopiler delikli kâğıda çekildiği için, fotokopileri düzenli bir biçimde bir dosyada toplayabilirsiniz.

Bu kooperatiflerde de zaman zaman bir kitabın tamamının fotokopisini çektiremeyeceğiniz söylenir. Bu sorunu öğrencilerimden bazılarıyla da yaşadım. “Bu kitabın otuz fotokopisini çektirmemiz gerekiyor,” demişti öğrencilerimden biri, “ama kabul etmiyorlar” (aslında, çoğunlukla, olaya esnek yaklaşan kooperatifler bu önerileri kabul ederler), “kitabın haklarının saklı olduğunu söyleyerek fotokopisini çekmeyi reddediyorlar.”

“Pekâlâ,” demiştim ben de, “kitabın yalnızca bir fotokopisini çektirin, kitabı kitaplığa geri götürün, sonra da kooperatiften o fotokopinin yirmi dokuz fotokopisini çekmesini isteyin: Bir fotokopinin hakları saklı değildir nasıl olsa.”

“Bunu hiç düşünmemiştik,” demişti öğrencilerim. Gerçekten de bir fotokopinin yirmi dokuz fotokopisini çekmeye kimsenin itirazı olamaz.

Bu durum artık yayınevlerinin politikası üzerinde etkisini göstermiştir. Özellikle bilimsel yayınlar yapan bütün yayınevleri, kitaplarını basarken bu kitapların daha sonra fotokopi yoluyla çoğaltılacağını bilinci içindedir. O yüzden bu kitaplar bin, en çok iki bin adet basılır, fiyatları yüz elli dolardır. Kitaplıklar bu kitapları satın alacak, kitaplığa gelen kimseler de aynı kitapların fotoko-

pisini ektirme yoluna gideceklerdir. Dilbilim, felsefe, nükleer fizik alanlarında yayın yapan Hollanda kökenli büyük yayınevleri yüz elli sayfalık bir kitabı elli, altmış dolarlık fiyatla piyasaya sürüyorlar,  yüz sayfalık bir kitabın fiyatı iki yüz doları bulabiliyor. Bu kitaplar büyük kitaplıklara satılıyor, yayıncı bu noktadan sonra öğrencilerle bilimadamlarının söz konusu kitaplardan yalnızca fotokopi yoluyla yararlanacaklarını kesinlikle biliyor. Dolayısıyla, kitabı edinmek isteyen araştırmacının vay haline, çünkü bu gideri karşılaması mümkün değil. Sonuç olarak, kitap fiyatlarının aşırı yükseldiğini, kitap satışlarının düştüğünü görüyoruz. Öyleyse, yayıncının gelecekte kitaplarının fotokopisinin çekilmesini değil, satılmasını sağlayabilmesi için ne yapması gerekir? Kitabın fiyatının fotokopi fiyatından düşük olması gerekir.

Fotokopide bir kâğıda iki sayfa sığdırılabildiğine ve delikli kğıtlara çekilen fotokopiler bir dosyaya düzenli bir biçimde yerleştirilerek anında kitaba sahip olunabildiğine göre; yayıncının sorunu, yalnızca kitaplıklara değil, halka da satabileceğı çok ucuz maliyetli kitaplar basmaktır. Böyle bir basımda çok kötü cins kğıt kullanmak gerekecektir, son zamanlarda yapılan araştırmaların sonuçlarına göre, bu cins kğıt yirmi-otuz yıl içinde zlp dağılmaya yüz tutmaktadır (bu süreç şimdiden başlamıştır: Gallimard'ın 1950'li yıllarda bastığı kitapların sayfalarını çevirdiğinizde, sayfalar mayasız ekmek gibi dağılıp parçalanmaktadır). Bu da bir bağka soruna yol açacak, yazarlar gelecek kuşaklara kalma ya da unutulup gitme seçenekleri arasında kesin bir seçime zorlanacaklardır; bağka bir deyişle, yalnızca kitaplıkları hedef alan, iki yüz- yüz dolarlık kitaplar yayımlayan uluslararası büyük yayıncılarla çalışan, dolayısıyla yapıtları iyi kâğıda basılarak kitaplıklarda yağayacak ve fotokopi yoluyla çoğaltılacak olan yazarlar ile yalnızca geniş halk kitlelerini

hedef alan, ekonomik baskılara yönelen yayıncılarla çalışan, dolayısıyla birkaç kuşak sonra unutulacak yazarlar arasında kesin bir ayırım oluşacaktır. Bunun iyi mi kötü mü olacağını kesin olarak bilmiyoruz. Zaten çoğu kez büyük yayıncıların kitaplıklara satılmak üzere bastıkları kitapların yayın giderlerini yazarın, araştırmacının kendisi ya da burs aldığı vakıf karşılamakta; bu ise, çoğu zaman yayını yapan kişinin değeri ve bilimsel düzeyi açısından bir güvence oluşturmamaktadır. Şu halde, fotokopi uygarlığı yoluyla, yayıncıların hemen hemen yalnızca kitaplıklar için yayın yapacağı bir geleceğe doğru yaklaşmaktayız, bu ise üzerinde durmamız gereken bir nokta.

Ayrıca kişisel düzeyde bir fotokopi nevrozu doğacaktır. Fotokopi çok yararlı bir araç olmakla birlikte, çoğu kez bir entelektüel alibi işlevi kazanır: Yani elinde bir tomar fotokopiyle kitaplıktan çıkan kişi, bunların tümünü hiçbir zaman okuyamayacağına, hatta birbirine geçmiş fotokopiler arasından gerekenleri bir daha bulamayacağına emin olsa da, sanki fotokopisini çektiği kitapların içeriğini özümsemiş gibi bir izlenime kapılacaktır. Fotokopi uygarlığının doğuşundan önce aynı kişi, bu geniş okuma salonlarında uzun uzun notlar çıkarıyor ve aklında bir şeyler kalıyordu. Fotokopi nevrozuyla birlikte, sonradan okunmayacak kitapların fotokopisini çekmek için kitaplıkta günlerce vakit kaybetme riski artmaktadır.

İnsansal ölçütler gözetilerek kurulmuş bir kitaplığın olumsuz yönlerini ortaya koymaktayım, gene de imkân bulduğum sürece böyle bir kitaplıkta yaşamaktan memnunkluk duyuyorum. Ne var ki, en kötüsü, görüntü ekranlarından ve mikrofişlerden oluşmuş bir uygarlık, doğrudan kitap okuyabilme olanağını bütünüyle ortadan kaldırdığı zaman gerçekleşecektir. Belki o zaman, okura saygısız, ona kitap vermemeye çalışan amansız kitaplık memurlarının koruduğu, ama hiç yoktan günde bir kez kitabı

doğrudan elimizde tutabildiğimiz kitaplıkları arayacağız. Öyleyse, insansal ölçütler gözetilerek kurulmuş bir kitaplığın artıları ile eksilerini dengeleyebilmek için, geleceğe yönelik bu senaryoyu da göz önünde bulundurmalıyız.

Ben inanıyorum ki, kitaplıklar giderek insan boyutunu ön plana çıkaracak, ama insan boyutunu ön plana çıkarabilmek için, fotokopiden görüntü ekranına dek makine boyutuna da ağırlık vereceklerdir; bu da, okulların, belediye kurumlarının vb. gençleri ve yetişkinleri kitaplığın kullanımı konusunda eğitime görevlerine yenilerini ekleyecektir. Kitaplığı kullanmak öyle ince bir sanattır ki, öğretmenin okulda, "Madem bu araştırmayı yapıyorsunuz, kitaplığa gidip gerekli kitabı bulun," demesi yeterli değildir. Gençlere bir kitaplığın nasıl kullanılacağını, bir mikrofiş okuyucu aygıtın nasıl kullanılacağını, bir kataloğun nasıl kullanılacağını, görevlerini yapmıyorlarsa kitaplık yetkilileriyle nasıl mücadele edileceğini, kitaplık yetkilileriyle nasıl işbirliğine gidileceğini öğretmek gerekir.

Söylemek istediğimi şöyle bir örnekle de açıklayabilirim: Kitaplıklar, belli bir eğitimden geçmemiş kimselere açık olmasaydı; tıpkı sürücü ehliyeti almak için gidilen kurslar gibi, kitaba saygı ve kitaptan gerektiği gibi yararlanma becerilerini kazandıracak kurslar açmak gerekcekti. Çok ince bir sanat, bu nedenle okulun ve yetişkinlerin eğitimini üstlenmiş kurumların bu konuda yardımcı olmaları gerekecektir, çünkü bildiğimiz üzere kitaplık okulun, belediyenin ve devletin yükümlülük alanı içindedir. Bu bir uygarlık sorunudur ve kitaplık adını verdiğimiz aracın hâlâ ne kadar çok insana yabancı olduğunu fark etmiyoruz. Son derece yetenekli ve becerikli genç bilimadamları ile yaşamında ilk kez kültür dünyasına adım atan genç öğrencilerin bir arada bulundukları kitle üniversitesinde yaşayan kişi, inanılmaz olaylarla karşı karşıya kalabi-

lir. Bana şunları söyleyen öğrencimle ilgili örneği aktarayım: “Bu kitabı Bologna Üniversitesi Kitaplığı’nda okuyamam, çünkü Modena’da oturuyorum ben.” “İyi,” diyorum öğrencime, “Modena’da da kitaplıklar var.” “Hayır,” diyor, “Modena’da kitaplık yok.” Bu öğrencim o güne dek, yaşadığı şehirdeki hiçbir kitaplığın adını duymamış.

Üniversite bitirme tezi hazırlayan bir öğrencim bana gelip, “Husserl’in *Mantık Araştırmaları* kitabını bulamadım, kitaplıklarda yok,” diyor. “Hangi kitaplıklarda yok?” diye soruyorum. “Burada Bologna’da, ayrıca oturduğum şehrin kitaplıklarına da baktım, Husserl’in yapıtları yok,” diyor. “Kitaplıkta Husserl’in yapıtlarının İtalyanca çevirilerinin bulunmaması çok tuhafıma gitti,” diyorum. “Belki vardır, ama hepsi ödünç alınmış,” diyor. Birden herkes büyük bir şevkle Husserl okumaya başlamış olsa gerek! Bir kitaplığın bu durumlara karşı donanımlı olması, Husserl gibi bir yazarın yapıtlarından en az üçer adet bulundurması gerekir. Bu öğrenci kitaplıkta Husserl’in yapıtlarını bulamıyorsa, bu o öğrenciye bazı şeylerin açıklanmamış olduğunu gösterir; demek ki, bu öğrenciye kitaplık içinde bir görevliye giderek, söz konusu yapıtın hangi nedenlerden dolayı bulunmadığını sorabileceği de hiçbir zaman söylenmemiş. Yurttaş ile kitaplık arasında bir uyumsuzluk, bir iletişim eksikliği var.

En son soruna gelince: Kitapları korumak mı istiyoruz, yoksa okunmalarını sağlamak mı? Bu konuda karar vermemiz gerekir. Bu söylediğimden, “Yeter ki kitapları koruyalım, kitaplar okunmasa da olur,” ya da tam tersi “Yeter ki kitaplar okunsun, korumasak da olur,” gibi bir anlam çıkarılmamalıdır. İkisinin arası bir yol bulmak gerektiğinden de söz etmiyorum. İki idealden birine öncelik tanımamız gerekir, sonra gerçekçi bir yaklaşımla ikinci idealin de gerçekleştirilmesine çalışılacaktır. İdealiniz kitabı okutmaksa, her tür riskini göze alarak, kitabı ola-

bildiğince korumanız da gerekir. İdealiniz kitabı korumaksa, her tür riskini göze alarak, kitabın okunmasını da sağlamanız gerekir.

Bu açıdan bir kitaplığın sorunu bir kitabevinin sorunundan farklı değildir. Günümüzde iki tür kitabevi vardır. Bir tanesi, hâlâ tahtadan rafları bulunan, son derece ciddi kitabevidir; içeri girmenizle birlikte, hemen birisi yanınıza gelerek “Buyurun, ne arzu etmiştiniz?” diye sorar, bu soru üzerine çekingenliğiniz tutar, dışarı çıkarsınız. Bu tür kitabevlerinde kitap hırsızlıkları son derece azdır; ama kitap satışları da düşüktür. Bir de plastik rafları bulunan, büyük, çok katlı kitabevleri vardır: Buraya, özellikle gençler gelir, dolaşır, kitaplara bakarlar, yeni çıkan yayınlarla ilgili bilgi edinirler. Bu tür kitabevlerinde bütün elektronik denetimlere karşın çok sayıda kitap çalınır. Rahatlıkla bir öğrencinin şu sözleri kulağınıza çalınabilir: “Hey, baksana, bu kitap çok ilginç, yarın kitabevinin birinden çalayım.” Sonra öğrenciler bu konuda sıkı bir bilgi alışverişi içindedirler, örneğin şöyle: “Bak, Feltrinelli Kitabevi’nde yakalarlarsa, fena yapıyorlar adamı.” “Eh, öyleyse ben de gider, Marzocco Kitabevi’nin yeni açtığı kitabevinden çalarım.” Gene de bu tür kitabevi zincirlerinin yöneticileri, bir açıdan, hırsızlığın fazla olduğu kitabevlerinde satışın da çok olduğunu bilirler. Bir bakkal dükkânına oranla bir süpermarkette çok daha fazla şey çalınır, ancak süpermarket büyük kapitalist zincirin bir halkasıdır, oysa bakkal dükkânı çok daha az kazançla çalışan küçük bir ticari birimdir.

Öyleyse bunları, yani ekonomik kazanç sorunlarını, başka bir alana taşır ve konuyu kültürel kazanç, bunun topluma mal oluşu ve getirdiği yararlar açısından ele alırsak, aynı sorunun kitaplıklar için de geçerli olduğu ortaya çıkar: Kitapları koruma konusunda büyük riskleri göze almak; buna karşılık, kitabın yaygın biçimde okun-

masının getirdiği toplumsal yararlar kavuşmak. Başka bir deyişle, kitaplık, Borges'in istediği gibi, Evren'in bir örneği olacaksa, onu insana yönelik bir evrene dönüştürmeye çalışalım. İnsana yönelik demek, anımsatırım, nesheli de demektir. Bu evrende kişi kahvesini içebilmeli, bir kızla bir erkek öğrenci bir öğleden sonrayı kitaplığın rahat bir koltuğuna oturup, laubalice birbirlerine sarılarak demiyorum, ama flörtlerinin bir yönünü burada yaşayarak geçirebilmeli, bir yandan da bilimsel bir konudaki bir kitabı raftan alıp, bir başkasını rafa koyabilmelidir. Bir başka deyişle, kitaplık, kişinin gitmeyi arzu edeceği bir ortam olmalı, giderek büyük bir boş zaman geçirme merkezine dönüşmelidir, tıpkı sinemasına gidebildiğiniz, bahçesinde gezebildiğiniz, heykellerine bakabildiğiniz ve yemeğinizi yiyebildiğiniz Modern Sanat Müzesi gibi.

UNESCO'nun benimle görüş birliği içinde olduğunu biliyorum: "Kitaplığa girmek kolay olmalı ve kitaplık kapılarını ırk, renk, ulus, yaş, cinsiyet, din, dil, medeni durum ve kültür düzeyi ayrımı gözetmeksizin toplumun bütün üyelerine açmalı, onların kitaplıktan özgürce yararlanabilmelerini sağlamalıdır." Devrimci bir düşünce. Kültür düzeyine değinilmesi, kitaplığın eğitici, bilgi verici ve yönlendirici bir etkinliği üstlenmesinin de öngörüldüğünü gösteriyor. Bir şey daha var: "Halka yönelik kitaplığın yer aldığı bina, merkezî bir yerde ve bedensel özürülülerin de kolaylıkla içeri girebilecekleri nitelikte olmalı, açılış-kapanış saatleri herkesin kitaplıktan yararlanabileceği biçimde ayarlanmalıdır. Kitaplık binası ile döşeme düzeni göze hoş görünmeli, rahat ve huzur verici olmalıdır; en önemli koşul ise, okurun doğrudan kitap raflarına geçebilmesidir."

Ütopayı gerçekliğe dönüştürmeyi başarabilecek miyiz?

(1981)

IV

NESNELERİ OKUMA ÜZERİNE

SAHTESİNİ YAPMA VE TOPLUMSAL UZLAŞIM

Geçen ekim ayında, Yale Üniversitesi kitaplığında karşılaştığım öğrenci California'lıydı. İkimiz de bir İtalyan gazetesinin aynı sayısını edinmeye uğraştığımızdan, İtalya'da yaşamış olduğunu öğrendim. Bir sigara içmek üzere aşağı kattaki kafeteryaya indik. Çeşitli konulardan konuşurken, çok etkilendiği İtalyanca bir kitaptan söz etti, ama kitabın adını da, yazarını da anımsayamıyordu. "Bekleyin," dedi, "Romalı kız arkadaşıma sorayım. On sentiniz var mı acaba?" On senti yandaki telefona atarak, santral memuruna bir şeyler söyledi, otuz saniye beledikten sonra, Roma ile görüşmeye başladı. Kız arkadaşıyla bir çeyrek saat konuştu, ardından oturduğumuz masaya dönerek, telefonun iade ettiği on senti bana geri verdi. Ben İtalya'yı ödemeli aradığını düşünürken, o çokuluslu bir şirketin kod numarasını kullandığını söyledi.

Amerikalıların (öteki ülkelerin telefon sistemlerini bilmedikleri için sürekli yakındıkları) Amerikan telefon sisteminde, kişiye özel bir kredi kartının numarasını vererek Hong Kong'u, Sydney'i ya da Manila'yı arayabilirsiniz. Büyük şirket yöneticilerinden çoğu, telefon konuşmalarında kendi şirketlerinin kredi kartı numarasını kullanırlar. Bu numara son derece gizli tutulmakla birlikte, çok sayıda öğrenci, özellikle teknik bölümlerde okuyan-

lar, söz konusu numarayı bilirler. Çokuluslu şirket makbuzları inceleyerek, numarasını bunca kişinin kullandığını fark etmez mi, diye soruyorum öğrenciye. Elbette fark edebileceğini, ancak şirketin telefonla ilgili belli bir yıllık gider öngördüğünü, kılı kırk yaran denetimlere giderse fazla zaman yitireceğini, dolayısıyla şirketin, sırtından yapılan telefon konuşmalarının doğuracağı otuz-kırk bin dolarlık masrafı hesaba kattığını belirtiyor. Ama ya denetime giderse? Böyle bir riske karşı, siz de evden değil, dışarıdan başka bir yerden telefon edersiniz, diyor. Peki şirket, telefon edilen numarayı araştırmaya kalkarsa? O zaman yapılacak bir şey kalmaz, zaten bana da bir akşam böyle bir telefon geldi, diyor, ama herhalde biri şaka yapmış olmalı (gerçek payı yok değil bu son söylediğinde, pek çok kişi sırf eğlence olsun diye, rastgele seçtiği numaralara telefon etmiyor mu?). Telefon parasından tasarruf etmek gibi kısa vadeli bir çıkar söz konusu değil, diye açıklıyor öğrenci, amaç Pinochet destekçisi, hepsi de faşist çokuluslu şirketleri bu yolla kazıklamış olmak.

Böyle bir oyunu sürdüren binlerce öğrenci, elektronik uzlaşmazlığın biricik örneğini oluşturmaz. Joseph LaPalombara bana, California'lı bir muhalif grubun herkesi telefon faturalarını düzenli olarak, ama her defasında ödeme çekine bir sent ekleyerek ödemeye çağırdığını anlatmıştı. Kimse bir şeyi ödemediğiniz, üstelik fazlasıyla ödediğiniz için sizi suçlayamaz. Ancak çok sayıda kişi böyle bir etkinliğe yönelirse, telefon kurumunun tüm işletme düzeni kesintiye uğrar. Gerçekten de, bilgisayarlar her uygunsuz ödemede durur, farkı kaydeder ve bir borçlanma mektubu ile her aboneye bir sentlik bir çek yazarlar. Fazla ödeme işlemi geniş çapta uygulanırsa, düzen bütünüyle çöker. Yukarıdaki örnekte de, telefon kurumu birkaç ay bu dertle boğuşmuş ve sonunda abone-leri bu şakadan vazgeçirmek üzere televizyondan duyuru-

ricular yapmak zorunda kalmış. Büyük sistemler son derece korunmasızdın ve “paranoya”ya tutulmaları için bir kum tanesi bile yeterli olur. Enine boyuna düşünülürse, aslında hava korsanlığının da bu ilkeye dayandığı görülür: Bir tramvayı öyle kolay kolay kaçıramazsınız, ama jet uçağı bir çocuk gibidir. Bir muhasebeciyi baştan çıkarmak için zaman, para, yerine göre güzel kadınlar gereklidir; oysa bir elektronik beyni çok daha azıyla yoldan çıkarabilirsiniz, bu beynin devresine, gerekirse telefon yoluyla, “çılgın” bir bilgi sokmak yeterlidir.

İşte elektronik bilgi çağında, şiddete (ya da en azından kan dökmeye) dayanmayan bir tür gerilla savaşı giderek yaygınlık kazanıyor: sahtesini yapma yoluyla sürdürülen bir savaş.

Son zamanlarda gazetelerde bir renkli fotokopi makinesiyle sahte tren bileti yapmanın ne denli kolay olduğu ya da bütün bir şehrin trafik lambası sisteminin nasıl felce uğratılabileceğı ile ilgili haberler çıktı. Bazılarının, bir mektubun düzinelerce fotokopisini çıkarıp, bu fotokopilere bir başka mektuptan yine fotokopi yoluyla elde ettikleri imzayı eklemeleri de verilebilecek örnekler arasında yer almaktadır.

Sahtesini yapma olgusunun bu değişik biçimlerini kavramsal bir bakış açısıyla düzenleyerek bir araya getiren kuramsal görüşün kaynağını, iktidarla ilgili yeni eleştirel kuramlar oluşturur. İktidar hiçbir zaman tepedeki bir gücün keyfi bir kararından kaynaklanmaz, iktidarın dayanağı toplum içindeki sayısız küçük ya da “moleküller” uzlaşımlardır. Binlerce anne, baba ve çocuk, aile yapısı içinde bir araya gelip, bu yapıyı benimsemelidir ki, bir iktidar aile kurumu etiğini temel alabilsin. Benzeri biçimde, bir iktidarın bireyler arası ayrımı temel alabilmesi için, binlerce kişinin toplumda doktor, hastabakıcı, bekçi vb. bir rol edinmesi gerekir.

Yalnızca Kızıl Tugaylar –Katolik papa yanlısı görüşün en son temsilcisi bu onulmaz romantikler– devletin bir kalbi olduğunu ve bu kalbin incitilebileceğini sanıyorlar hâlâ. Başarısızlığa uğramalarının nedeni de bu; çünkü bir, on ya da yüz Aldo Moro’nun kaçırılması sistemi zayıflatmıyor, aksine bir uzlaşımı, devletin incinmiş, hakarete uğramış “kalbi” şeklindeki simgesel bir kuruntuyu güçlendiriyor.

Oysa yeni biçimiyle muhalif gerilla savaşları, bazı ortak yaşam kurallarına dayanan incelikli toplumsal uzlaşımın ağına felce uğratarak sistemi zayıflatmayı amaçlıyorlar. Bu ağ parçalanırsa, sistem de çöküntüye uğrar. Gerilla savaşımını yürütenlerin stratejik varsayımı budur.

On yıl kadar önce iki yazınsal sahtelik olayı büyük yankılar uyandırmıştı. Önce biri *Avanti!*’ye sahte bir Pasolini şiiri, daha sonra bir başkası *Corriere della Sera*’ya sahte bir Cassola makalesi göndermişti. Her iki metin de yayımlanmış ve büyük bir skandala yol açmıştı. Bunlar sıradışı olaylar olduğu için, konu bir süre sonra kapandı. Böyle olayların günün birinde olağanlık kazanması durumunda, hiçbir gazete, yazarın doğrudan yazı işleri müdürüne teslim etmediği bir makaleyi yayımlayamayacak, dolayısıyla tele-yazar sistemi bütünüyle felce uğrayacaktır.

Zaten son iki yılda böyle bir durum ortaya çıktı bile: Bir X grubunun bir Y grubunun imzasıyla basıp dağıttığı politik bildiriler, sahte bir Einaudi basımında yayımlanan sahte Berlinguer mektupları dizisi, Sartre’ın sahte bir metni vb. İlkel bir biçimde, beceriksizce yapıldıkları, belirgin çelişkiler sergiledikleri için henüz fark edebiliyoruz bu sahtelikleri: Ama ya her şey daha iyi bir biçimde ve daha hızlı bir tempoyla yapılırsa? O zaman tek çıkar yol, her şey hakkında, sahtelikler hakkında da sahte haberler yayarak, sahteliklere başka sahteliklerle tepki göstermek olur – hem kim bilir belki de şu anda okumakta olduğu-

nuz makale de bu yeni eğilimin ilk örneğidir. Ama tam da bu kuşku, sahte metinler üretme tekniklerinin içerdiği kendini yok etme gizilgücünü göstermektedir.

Her iktidar bir moleküler uzlaşımlar ağına dayanır. Ancak iki tür uzlaşımı birbirinden ayırmak gerekir: İlki, belirgin denetim biçimlerinin oluşturulmasına olanak tanıyan uzlaşımlardır; ikincisi ise, neredeyse biyolojik gelişim sürecine benzer bir süreç içinde gerçekleşen ve iktidar-halk ilişkilerini belirlemeye yönelik her türlü yasal düzenlemenin kesinlikle ötesinde yer alan uzlaşım biçimleridir.

İki örnek verelim. Çağdaş bir devletin yurttaşlarından vergi alabilmesini sağlayan etmen, iktidarın yurttaşlar üzerinde kurduğu baskı değil, toplumsal uzlaşımdır. Bir grubun üyelerinin şu fikri kabul etmelerinden doğar uzlaşım: Belli ortak giderlerin (örneğin: Pazar günkü gezi için gerekli sandviçlerin parasını kim ödeyecek?) üyeler arasında ortaklaşa (yanıt: Sandviçler için kişi başına şu kadar ödeyeceğiz) bölüştürülmesi gerekmektedir. Bir an için bu alışlagelmiş grup uzlaşımının yanlış olduğunu varsayalım; diyelim ki, sandviçleri geziden en çok yarar sağlayacak olan ya da en çok parası bulunan üyenin ödemesi gerekir. Mikro düzeydeki bu uzlaşımların üzerinde yükseldiği temel yıkılırsa, vergi sisteminin dayandığı ideoloji de çıkmaza sürüklenir.

Şimdi ikinci örneğe geçelim. Şu ya da bu tür ilişkilerin bir araya getirdiği bir grubu alalım. Bu grubun üyeleri arasında, her grupta olduğu gibi, şu anlaşma yürürlükte: Grubun herhangi bir üyesi bir haber verdiğinde, bu haber doğru olmalıdır. Biri bir kez yalan söyleirse, grup onu uyarır (çünkü öteki üyeleri aldatmıştır). Aynı kişi yalan söylemeyi alışkanlık haline getirirse, sözüne güvenilmez bir insan olduğu hükmüne varılacak ve artık kimse ona güvenmeyecektir. En uç durumda, grup öç alacak ve ona yalan söyleyecektir. Ama bir an için doğru-

yu söylemeye dayalı bu asgari müşteriğe saygı duymama alışkanlığının yayıldığını ve herkesin birbirine yalan söylediğini varsayalım. Bu durumda grup dağılacak, grubun bütün üyeleri arasında savaş başlayacaktır.

Bu noktada yıkılan, iktidar ilişkileri değil, grubu ayakta tutan, yaşatan koşullardır. Herkes sırasıyla zorba ve kurban rolünü üstlenir, ta ki iktidar biri lehine yenden kuruluncaya dek: Yani daha etkili bir teknik geliştirmek üzere bir araya gelen, ötekilerden daha iyi ve daha hızlı yalan söyleyen, kısacası ötekilerin efendisi konumuna yükselen biri ya da birileri lehine kuruluncaya dek. Sahte ürünler piyasaya sürenlerin dünyasında iktidar yıkılmış olmaz; olsa olsa, bir iktidar sahibi bir başkasıyla yer değiştirir.

Basit bir dille söylemek gerekirse, Fiat şirketi adına sahte basın bildirileri yaymayı başaran bir siyasi grup, Fiat şirketine üstünlük sağlamış ve şirket iktidarını bunama sürüklemiş olur. Ancak bu durum, Fiat'ın işe alacağı daha becerikli bir başkasının, bu gruba atfen sahte basın bildirileri yaymasına dek sürer. Savaşı kim kazanırsa kazansın, sonuçta kazanan yeni Patron olacaktır.

Ne var ki, günlük yaşamın gerçeği, böyle fantezilere yer vermeyecek kadar somuttur. Belli tür uzlaşımlar ortak yaşam açısından o denli önemlidir ki, bu uzlaşımlar onları yıkmaya yönelik her girişimin ardından yeniden varlık kazanırlar, üstelik, daha dogmatik, hatta daha fanatik biçimde. Bir grupta, grubu bölücü bir sahtelik etkinliği yaygınlık kazandığında, daha püriten bir doğruluk etiği oluşturulacaktır; çoğunluk (uzlaşımın biyolojik temellerini savunmak üzere) "doğruluk" konusunda fanatikleşecek, hatta yalan söyleyenlerin –zararsız bir yalan söz konusu olsa bile– dilini kesecektir. Düzeni yıkmaya ütopyası, tepki gerçeğini doğuracaktır.

Sonuçta, merkezî bir iktidarın var olmadığı ve ikti-

darın son derece ince ve yaygın bir örümcek ağının lifleri boyunca yayıldığı bir kez kabul edildiğinde, mikro düzeydeki iktidarlar ağını yok etmeye yönelmek bir anlam taşır mı? (Şu noktaya dikkat edilmelidir: Bir iktidarı yatan kanıların eleştirisi yoluyla o iktidarın bunalıma sürüklenmesi değil, yıkıcı darbelerle etkisiz kılınarak yok edilmesi söz konusu burada.) Bu örümcek ağı var olduğu sürece, lokal yaralarını iyileştirmeyi de bilecektir; tam da bir kalbi bulunmadığı, tam da –deyim yerindeyse–organsız bir beden olduğu için. Bir örnek verelim.

Fotokopi makinelerinin büyük bir yaygınlık kazanması, yayıncılık endüstrisini bir çıkmaza sürüklemeye başladı. Hepimiz, çok pahalı bir kitabı satın almaktansa, daha az para harcayarak, o kitabın fotokopisini çektirmeyi ve kitabı o yolla elde etmeyi yeğleriz. Ancak bu yolla kitap edinme artık iyice yaygınlaştı. Diyelim ki, iki yüz sayfalık bir kitabın fiyatı on bin lira olsun. Bir kırtasiye dükkânında sayfası yüz liradan kitabın fotokopisini çektirirsem, kitap bana yirmi bin liraya mal olur, dolayısıyla zarar ederim. İki sayfayı, küçülterek tek kâğıda çekebilen bir fotokopi makinesi kullanırsam, on bin lira, yani kitabın fiyatı kadar bir para harcarım. Ama başkalarıyla bir araya gelip, kitabın yüz fotokopisini çıkarırsam, maliyet yarı yarıya düşer, böylece kârlı duruma geçerim. Bir de kitap yine iki yüz sayfalık bir bilimsel yapıtsa ve fiyatı yirmi bin lira ise, fotokopiye beş bin lira ödemekle kitabı dörtte biri fiyatına edinmiş olurum. Günümüzde binlerce öğrenci bu yolla pahalı kitapları etiket fiyatının dörtte birine elde ediyor. Bir malı kendine mal etmenin neredeyse yasal bir biçimi bu.

Ancak İngilizce bilimsel yapıtlar basan büyük Hollandalı ve Alman yayınevleri bu duruma çoktan ayak uydurdu. İki yüz sayfalık bir kitabı elli bin lirete satışa sunuyor, böyle bir kitabı yalnızca kitaplıklara ve araştır-

ma gruplarına satabileceklerini, başkalarının ise kitaptan fotokopi yoluyla yararlanacaklarını biliyorlar. Bir kitaptan olsa olsa üç bin tane basacaklardır. Ancak zaten elli bin lirezlik üç bin kitap, üç bin lirezlik elli bin kitabın sağlayacağı geliri sağlamakta, üstelik bu yolla basım ve dağıtım masrafları azalmaktadır. Kaldı ki, bu yayınevleri, kendilerini garantiye almak için, söz konusu bilimsel yapıtların kamu yararına çalışan kurumlara satıldığını belirterek yazarlara telif ücreti ödememektedirler.

Verilen örnek büyük bir değer taşımamakla ve yalnızca çok gerekli bilimsel yapıtları kapsamakla birlikte, büyük sistemlerin kısa sürede yaralarını sarma konusundaki becerisini göstermesi açısından ilginçtir. Bu örnek, büyük sistemler ile onlara karşı savaş veren grupların çoğu zaman ikiz kardeş olduklarını ve birinin ötekini doğurduğunu da ortaya koymaktadır.

Başka bir deyişle, merkezî bir iktidarın var olduğuna inanarak, sistemin sözde “kalbine” düzenlenen saldırı nasıl başarısızlıkla sonuçlanıyorsa, ne merkezi ne periferisi bulunan sistemlere yönelik periferik saldırı da benzeri biçimde herhangi bir devrime yol açmıyor. Olsa olsa oyuna katılan iki tarafın da hayatta kalmasını güvence altına alıyor. Büyük yayınevleri fotokopinin yaygınlık kazanmasını kabul etmeye hazırdır; çokuluslu şirketler de adlarına yapılan telefon konuşmalarını sineye çekebilirler ya da iyi bir ulaşım şirketi makul sayıdaki sahte bileti seve seve kabul eder – yeter ki bu yollara başvuranlar kısa süreli çıkarlarıyla yetinsinler. Bütün bunlar, tarihsel ödünün çok daha incelikli bir biçimidir, yalnız burada siyasal değil, teknolojik bir ödün söz konusudur. Devrim ütopyası sürekli ve kısa erimli bir rahatsız etme projesine dönüşürken, Toplum Sözleşmesi’nin aldığı yeni biçim budur.

(1978)

MEDYANIN ÇOĞALMASI

Geçen ay televizyon, hayranlıkla, sevgi ve saygıyla anımsadığımız bir klasiği yeniden görme olanağı sundu bize: Kubrick'in 2001'inden söz ediyorum. Gsterimden sonra birçok arkadaşı fikrini sordum, hepsi aynı kanıdaydı: Hayal kırıklığına uğramışlardı.

İlk gördüğümüzde –aradan çok uzun bir süre geçmiş de sayılmaz– olağanüstü teknik ve görsel yenilikleri, metafizik soluğuyla bizi onca etkileyen bu film, şimdi bize binlerce kez gördüğümüz şeyleri bıkmamacasına yineliyormuş gibi geldi. Her ne kadar eskisi denli şaşırtıcı görünmese de, paranoyak bilgisayar izleği hâlâ belli bir dramatik gerilim taşıyor; maymunlu açılış sahnesi hâlâ güzel bir sinemacılık rneği, ama aerodinamik olmayan o uzay gemileri artık yetişkin birer insan durumuna gelen çocuklarımızın oyuncak kutusunda yer alıyor, plastikten (uzay gemilerini kastediyorum, çocukları değil); son görüntüler birer *kitsch* rneği (içine herkesin istediği alegorileri koyabileceği bir sözde felsefi belirsizlikler dizisi), gerisi ise gösteriş, müzik ve kapak.

Oysa o zamanlar Kubrick bize dhi bir yenilikçi gibi görünmüştü. Sorun da bu zaten: *Mass media* bir soyağacı ilişkisi içindedir ve bellekten yoksundur, her ne kadar bu iki özellik birbiriyle bağdaşmasa da. Soyağacı ilişkisi

içindedir, çünkü *mass media*'daki her yeni buluş zincirleme taklitler üretir, bir tür ortak bir dil oluşturur. Bellekten yoksundur, çünkü bir kez taklitler zincirinin sonuna varıldığında, kimse başlangıcı kimin yaptığını hatırlayamaz ve kolaylıkla ailenin atası en son torunla karıştırılabilir. Üstelik *mass media* öğrenir, dolayısıyla Kubrick'in uzay gemilerinden hayâsızca doğan *Yıldız Savaşları*'nın uzay gemileri atalarından daha karmaşık ve daha inandırıcıdır, öyle ki ataları onların bir taklitçisi gibi görünür.

Neden geleneksel sanatlarda aynı şeyin ortaya çıkmadığını; neden Caravaggio'nun taklitçilerinden üstün olduğunu ve Invernizio'nun Balzac'la karıştırılmaması gerektiğini bugün de anlayabildiğimizi sormak ilginç olabilir. *Mass media*'da buluşun değil, teknik gerçekleştirimin önde geldiği ve teknik buluşun da taklit edilebilir, yetkinleştirilebilir bir şey olduğu söylenebilir. Ama iş bu kadarla kalmıyor. Örneğin, Wenders'ın *Hammet*'i teknik açıdan Huston'ın *Malta Şahini*'nden çok daha gelişkin bir film; bununla birlikte, ilkinin yalnızca ilgiyle, ikincisini ise bir tür dinsel bir tören havası içinde seyrediyoruz. Demek ki, burada, biz seyirciler açısından, bir beklentiler ufkunun ya da dizgesinin de rolü var. Acaba Wenders, Huston'ın yaşına geldiğinde onu da aynı duyguyla mı seyredeceğiz? Bunca çok, bunca kapsamlı soruyu açıklığa kavuşturmak arzusunda değilim. Ama *Malta Şahini*'ni seyrederken, Wenders'da artık yitmiş olan belli bir yalınlıktan her zaman zevk alacağımızı sanıyorum. *Malta Şahini*'nden farklı olarak Wenders'ın filmi, yalnızca *mass media*'nın kendi arasındaki ilişkisinin değil, *mass media* ile "yüksek" denen sanat arasındaki ilişkisinin de değiştiği bir evrende yer almaktadır. *Malta Şahini* yalındır, çünkü yarattısını görsel sanatlar ya da "yüksek" edebiyat ile doğrudan ve bilinçli ilişkiler kurmaksızın gerçekleştirir. Oysa Wenders'ın filmi, bu ilişkilerin kaçınılmaz olarak iç içe

geçtiği; sözgelimi, Beatles'ın Batı'nın büyük müzik gele-
neği dışında olup olmadığını söylemenin güç olduğu bir
evrende yer alır. Bu evrende, çizgi romanlar Pop Art ara-
cılığıyla müzelere girmekte; müzelerde sergilenen sanat
ürünleri de, Crepax, Pratt, Moebius ya da Druillet gibi
sanatçıların naif sayılamayacak kültürü aracılığıyla çizgi
romanlarda boy göstermektedir. Gençler de, hemen her
akşam doldurdukları bir spor sergi sarayında, bir akşam
Bee Gees'i, bir başka akşam John Cage'i ya da Satie'yi
çalan bir piyanisti izlemekteler. Aynı gençler, üçüncü ak-
şam Monteverdi, Offenbach ve Purcell tarzı bir yorumla
Beatles'tan parçalar söyleyen Cathy Berberian'ı izleme-
ye gidiyorlardı (ne yazık ki artık izleyemeyecekler); bu
konserlerde Berberian, Beatles'ın müziğine –yalnızca
kısmen, o da bilmeden ve istemeden ekledikleri dışında–
bu müziğin içermediği hiçbir şey eklemiyordu.

Kitle ürünleriyle ilişkimiz değişti, tıpkı “yüksek” sa-
natın ürünleriyle ilişkimizin değiştiği gibi. Farklılıklar
çok azaldı ya da tamamen ortadan kalktı; ne var ki, fark-
lılıkların ortadan kalkmasıyla birlikte, zamansal ilişkiler
de bozuldu, öncüllük-ardıllık, önceki-sonraki ayırımı
seçebilmek olanaksızlaştı. Filolog hâlâ bu farkları görebil-
iyor, ama sıradan bir seyirci için bu söz konusu değil.
1960'lı yılların aydınlanmacı kültürünün, kitlelere yöne-
lik basit ürünler ile beğenisi incelmış aydın kesime yöne-
lik anlaşılması güç ürünler arasındaki ayırımın son bulma-
sı yönündeki isteğine kavuşmuş olduk. Mesafeler azaldı,
eleştirmenler şaşkın durumda; örneğin *Espresso* dergisi-
nin, yakınlarda çıkan bir sayısında, Matia Bazar'ın son
şarkısını değerlendirmeye çalışırken ne kadar zorlandığı-
nı (çok haklı olarak) düşünün. Gelenekçi eleştirmenler,
yeni araştırma tekniklerinin, Manzoni'yle Miki Fare'yi
aynı kesinlik ve matematiksel titizlikle çözümlerken, iki-
si arasındaki ayırımı görmede yetersiz kaldığından yakını-

yorlar (ve her türlü basılı kanıtı karşı düpedüz yalan söylemiş oluyorlar), çünkü bugün sanatların da söz konusu ayrımı ortadan kaldırmaya çalıştığını fark edemiyorlar (dikkatsizlikleri yüzünden). Örnek mi? Sözgelimi, günümüzde, kültürel birikimi yetersiz bir İtalyan, Manzoni'yi okuyabilir (eserlerinden ne anladığı ayrı bir tartışma konusudur), ama *Metal Hurlant* çizgi romanını okuyamaz (bu çizgi romanın belli bölümleri ancak geçmiş yıllarda "mutlu azınlık" için yazan kötü yazarların yazılarıyla karşılaştırılabilecek kadar belirsiz, iddiacı ve sıkıcıdır). Bu da bize, böylesi köklü bir kültürel değişim yaşandığında, durumun eskisine oranla daha iyi mi, yoksa daha kötü mü olduğunu hemen söyleyemeyeceğimizi gösteriyor: Yalnızca bir değişim söz konusu ve değer yargılarımız da bu değişime bağlı olarak yeni ölçütlere dayanmalı.

İlginç olan şu ki, içgüdüsel olarak, ortaokul öğrencileri yetmiş yaşındaki bazı öğretmenlerden daha iyi kavıyorlar bütün bunları (nüfus kâğıdındaki yaşı değil, zihinsel yaşı kastediyorum). Ortaokul, hatta lise öğretmenleri, öğrencinin *Asteriks* ya da *Kızıl Maske* ya da "benzeri şeyler" okuduğu için ders çalışmadığından emindir, oysa öğrenci *Kızıl Maske* ve Moebius'un yanı sıra (ki bu ikisi en az James Bond ile Robbe-Grillet kadar birbirine uzaktır), Hesse'nin *Siddharta*'sını –ama sanki bu roman, Pirsig'in *Zen ve Motosiklet Bakım Sanatı* kitabından bir bölümmüş gibi– okuduğu için ders çalışmamaktadır. Açık olan bir şey varsa, o da bu noktada okulun da doğru okumayla ilgili öğretilerini (şimdiye dek böyle bir öğretisi olduysa) gözden geçirmesi gerektiğidir, elbette neyin sanat olduğu, neyin olmadığıyla ilgili görüşlerini de.

Ancak okul (toplum da, yalnızca gençler değil) kitle iletişim araçlarına yeni yöntemlerle yaklaşmalıdır. 1960'lı ve 1970'li yıllarda söylenen her şey yeniden gözden geçirilmelidir. O zamanlar hepimiz iktidar ilişkileri modeli-

nin kopyası bir *mass media* modelinin kurbanıydık (belki de öyle olması gerekiyordu): Belli siyasi ve pedagojik planları olan, iktidarca (ekonomik ya da politik) denetlenen bir merkezi gönderici, bildik teknolojik kanallardan (dalgalar, kanallar, teller, sinema, televizyon, radyo, foto-baskı tekniğiyle basılmış sayfalar vb.) gönderilen iletiler ve ideolojik beyin yıkamanın kurbanı alıcılar. Alıcılara iletileri “okuma”yı, eleştirmeyi öğretmek yeterliydi, belki de bu yolla entelektüel özgürlük, eleştirel bilinç çağına ulaşılacaktı... 68 kuşağının da düşüydü bu.

Bugün radyo ve televizyonun ne olduğunu hepimiz biliyoruz: Herkesin elindeki uzaktan kumanda aletiyle kendine bir “program” seçtiği, denetlenmesi olanaksız bir iletiler yumağı. Bu, kullanıcının daha özgür bir birey konumuna geldiğini göstermez, ancak ona özgür ve bilinçli bir birey olmasını öğretmenin yönteminin değiştiğini gösterir. Ayrıca yavaş yavaş ortaya çıkan iki yeni olgu var: Medyanın çoğalması ve medyanın karesi oranında artması.

Bugün kitle iletişim aracı deyince ne anlıyoruz? Bir televizyon yayını mı? Onu da hiç kuşkusuz. Ancak fazla hayali sayılamayacak şöyle bir durumu zihnimizde canlandırmaya çalışalım: Bir firma kuş armalı tişörtler üretiyor ve bu tişörtlerin reklamını yapıyor (yabancıları olmadığımız bir durum). Gençler bu tişörtleri giymeye başlıyorlar. Tişörtü giyen herkes, göğsündeki kuş arması aracılığıyla tişörtün reklamını yapmış oluyor (tıpkı Fiat Panda sahibi herkesin aynı zamanda Fiat markasının ve Panda modelinin reklamını yapan –üstelik bu iş için para almamak bir yana, para veren– bir kişi olması gibi). Bir televizyon yayını, gerçeği olduğu gibi yansıtmak amacıyla kuş armalı tişört giyen gençleri gösteriyor. Gençler (ve yaşlılar) televizyon yayını izliyor ve kendilerini “genç” kıldığı için aynı tişörtten satın alıyorlar.

Burada kitle iletişim aracı hangisi? Gazetede ki reklam mı, televizyon yayını mı, tişört mü? Burada bir değil, farklı kanallardan etkinlik gösteren iki, üç, belki daha çok kitle iletişim aracı söz konusu. Böylece medya sayısı çoğalmış oluyor, ancak bunlardan bazıları medyanın medyası biçiminde etkinlik gösterdiğinden, kitle iletişim aracı karesi oranında artmış oluyor. İletiyi gönderen kim bu durumda? Tişörtü imal eden mi, tişörtü giyen mi, yoksa televizyon yayınında bu tişörtü gösteren yönetmen mi? İdeolojiyi üreten kim? Bir ideolojinin söz konusu olduğunu anlamak için bu olgunun ima ettiği gerçekleri, tişörtü imal eden, giyen ve ondan söz eden kişilerin neyi imlediklerini çözümlemek yeterli olacaktır; ancak ele alınan kanala bağlı olarak, bir anlamda iletinin anlamı, belki de ideolojik yükü değişmektedir. Artık tek başına İktidar yok ortada (oysa nasıl da teselli edici bir düşünceydi bu!). Yoksa iktidarı, kuş desenli bir tişört çıkarma fikrini bulan stilistle mi özdeşleştirmeliyiz ya da tişörtü piyasaya sürmeyi, geniş çapta bir satış ağı yaratmayı, haklı olarak para kazanmayı ve işçilerini işten çıkarmak zorunda kalmamayı isteyen büyük olasılıkla taşralı imalatçıyla mı? Yoksa en doğal hakkı olarak bu tişörtü giyen ve onun bir gençlik, umursamazlık ya da mutluluk imgesine dönüşerek yaygınlaşmasını sağlayan kişiyle mi? Ya da bir kuşağı temsil etmek için aynı tişörtü üzerine giyen televizyon yönetmeniyle mi? Ya da harcamalarını karşılayabilmek amacıyla kuşlu tişörtün reklamını yapmayı kabul eden şarkıcıyla mı? Hepsi de bu ağın hem içinde, hem dışındalar, iktidar elle tutulamaz bir gerçekliğe dönüşmüş durumda ve kimse "tasarı"nın nereden geldiğini bilmiyor. Evet, bir tasarı var ortada, ama belli niyetlerle yapılmış bir tasarı değil bu, o nedenle de geleneksel niyet eleştirisi yoluyla eleştirilmesi olanaksız. Mesleki formasyonları yirmi yıl öncesinin metinlerine dayanan bütün

iletişim kuramı profesörlerinin (ben de dahil) bu durum karşısında emekliye ayrılmaları gerekir.

Kitle iletişim araçları nerelerde çıkıyor karşımıza? Şenliklerde, geçit törenlerinde, kültür dairesinin örgütlediğı Immanuel Kant konulu konferansta (Herakleitos'un, "Niçin beni her yana çekmek istiyorsunuz, ey cahiller? Sizin için değıl, beni anlayabilecek olanlar için yazdım ben," şeklindeki paylamasını kendi sözü gibi benimsemiş bu ağırbaşlı filozof artık karşısında yerlere oturmuş, kendisini dinlemeye hazır kalabalık bir gençlik kitlesi bulunmaktadır). Nerede *mass media*? Bir telefon konuşmasından daha özel ne olabilir? Ama özel bir telefon konuşmasının, banda alınmak üzere yapılmış bir telefon konuşmasının bant kayıtlarını birinin mahkemeye teslim etmesi, bir adliye memurunun bunu gazetelere aktarması, gazetelerin ondan söz etmesi ve araştırmaların bundan olumsuz yönde etkilenmesi durumunda ne olmaktadır? İletiyi (ve onun ideolojisini) kim üretmiştir? Her şeyden habersiz telefonda konuşan safdil mi, bandı mahkemeye teslim eden kişi mi, yargıç mı, gazete mi, yoksa oyunu anlamayan ve haberi ağızdan ağıza aktararak iletinin başarısını artıran okur mu?

Bir zamanlar *mass media* vardı, biliyoruz, kötüydüler ve bir suçlu vardı. Sonra bu suçtan yakınan erdemli sesler vardı ve kitle iletişim araçlarının tutsağı olmayanlara alternatifler sunan Sanat (ah, ne şans).

Güzel, her şey sona erdi. Şimdi bir kez daha başa dönerek neler olduğunu kendimize sormamız gerek.

(1983)

GÖSTERİ OLARAK KÜLTÜR

1979 ile 1980 bir yandan belli bir olgunluğa ulaşmış birtakım yeniliklerle ilgili kuramların oluşturulduğu, bir yandan da deyim yerindeyse daha yeni öteki yenilikler hakkında ilk şaşkın soruların ortaya atıldığı yıllar oldu. Olgunluk kazanan yenilikler, gösteri kavramındaki bir evrimle ilgiliydi: 70'li yıllara özgü bir olguydu bu. Yavaş yavaş seyirci kitleleri –yalnızca gençler de değil– tiyatroların kapalı alanından dışarı çıkmışlardı: Önce Brecht tiyatrosu geleneğini sürdüren sokak köşesi tiyatrosu, onun kardeşi *street theater* (sokak tiyatrosu), *happening*'ler, daha sonra da şenlikler, şenlik olarak tiyatro ve tiyatro olarak şenlik... Bütün bu konular üzerinde, az önce de belirttiğim gibi, geniş bir kuramsal yazın bulunmakta, kuramsal yazın da, bilindiği gibi, beklenmedik olayları yok etmese de, “saygın” kılar – böylece söz konusu olaylar zaten beklenmedik olmaktan çıkarlar. Şenlikler yerel yönetimin bir nesnesi durumuna dönüştükleri, kentin daha az marjinal kesimlerini ele geçirerek, tam da bu nedenle marjinal kesime seslenen toplulukların elinden çıktıkları anda bütün esprilerini yitirmişlerdir demek fazlaca ukalalık olur, ancak hiç kuşkusuz bir “tür”e dönüşmüşlerdir, tıpkı polisiye roman, klasik tragedya, senfonik müzik ya da “toplu danslar” gibi. Ve şenlik kavramıyla ilgili onca

yeni estetik, sosyolojik ve göstergebilimsel kuram karşısında, artık söylenecek hiçbir şey yok.

Buna karşılık, şaşırtıcı bir yenilik, az çok haince bir tutumla “gösteri olarak kültür” şeklinde etiketlenen bir tür etkinliğin ortaya çıkması oldu.

Sözcüğün ne anlama geldiği pek belli değil. Sanki tiyatro ve şenlik ya da meydandaki bando, kültürün alanına girmiyormuş gibi. Ancak, kültürel antropolojinin sonuçları yıllardır ortada olmasına karşın –ki bize dışkılama pozisyonlarının bile bir topluluğun maddi kültürünün bir parçası olduğunu göstermiştir– insanlar kültürden yalnızca “yüksek” kültür (seçkin edebiyatı, felsefe, klasik müzik, galerilerde sergilenen görsel sanat ürünleri ile sahnede sergilenen tiyatro) bağlamında söz etme eğilimini sürdürdüklerinden, gösteri olarak sanattan söz ederken daha belirli bir şeyi kastediyorlardı; bu da büyük K harfi ile belirginleştirilen bir kültür ideolojisinin (her ne kadar belirsiz olsa da) ışığında söyleniyordu. Başka bir deyişle, gösterinin bir eğlence, içi boş bir *show*, oysa bir konferansın, bir Beethoven senfonisinin, bir felsefe tartışmasının sıkıcı (dolayısıyla “ciddi”) deneyimler olduğu görüşünden yola çıkılıyordu. Ciddi bir baba okulda kırık not alan oğluna bir “gösteri”ye gitmesini yasaklar, ama böyle bir yasak, bir kültürel etkinlik için söz konusu değildir (aksine böyle bir etkinliğin çocuğun yararına olacağı düşünülür).

“Ciddi” bir kültürel etkinliğin bir başka özelliği de şudur: Seyirci bu etkinliğe katılmamalı, dinlemek ya da seyretmekle yetinmelidir; bu anlamda bir gösteri de (ya da bir zamanlarki “olumsuz” anlamıyla gösteri de) seyirci etkin olarak gösteriye katılmadığı, edilgin bir biçimde gösteriyi izlediği anda “ciddi” bir gösteri niteliği kazanabilir. Bu da şu demektir: Eski Yunan’da bir Yunan komedyasını izleyen halkın oyunculara meyve çekirdekleri

fırlatarak ya da onları yuhalayarak oyuna katılması mümkündür, ama bugün, gereğince antik tiyatro havası kazandırılmış bir amfiteyatroda aynı komedyaya bir gösteriden çok, bir kültür olayıdır ve halk sessizce oturup dikkatle (büyük bir olasılıkla da canı sıkılarak) oyunu izler.

Ancak son zamanlarda bazı tedirgin edici olaylar gerçekleşti. Yıllardır tartışmalar, konferanslar, yuvarlak masa toplantıları düzenleyen kültür merkezleri bir “üçüncü aşama” ile karşı karşıya geldiler. İlk aşama, 68’e dek süren normal aşamaydı. Biri konuşuyor, kalabalık sayılabilecek bir dinleyici kitlesi konuşan kişiyi dinliyor, konuşmanın sonunda birkaç edepli soru soruluyor, sonra herkes evine dönüyordu; bu tür etkinlikler en çok iki saat içinde sona eriyordu. İkinci aşama, 68’de yaşanan aşamaydı: Biri konuşmaya çalışıyor, için için kaynayan, huzursuz bir dinleyici kitlesi konuşan kişinin böyle otoriter bir tutumla konuşma hakkını ele almasına karşı çıkıyor, dinleyici kitlesi içinden bir başkası onun yerine konuşuyordu (aynı derecede otoriter bir tutumla, ama bu gerçeği ancak zamanla fark edebildik); sonunda herhangi bir karar hakkında oylama yapılıyor, sonra herkes evine dönüyordu. Üçüncü aşama ise şöyle gerçekleşiyor: Biri konuşuyor, yere, pencere boşluklarına, kimi zaman merdiven basamaklarına oturmuş, inanılmaz kalabalıklıktaki bir dinleyici kitlesi konuşmacıyı dinliyor, adamın bir, iki, üç saat konuşmasına sabırla katlanıyor, kendisi de üstüne iki saat tartışmaya katılıyor ve kesinlikle eve dönmek istemiyor.

Üçüncü aşama, *nouvelle philosophie*’ye özgü örnek diyalektikle şöyle açıklanabilir: Yaşamamız gereken tinsel bir dönüşümü yaşıyoruz, politikadan sıkılan genç kuşak (bu arada yaşlı kuşak da) artık “has sözler” dinlemek istiyor, işte tam da bu nedenle Yüksek Kültür yeni bir utku kazanıyor. Ancak insanın bu kanıtlamadan belli bir rahatsızlık duyması için bir *nouveau philosophe*’dan biraz

daha tutucu olması yeterlidir (bu da olanaksız bir şey değildir, eski bir Marksçı ya da bir Croce liberalizmi veya erken dönem Frankfurt Okulu yanlısı olmak yeter). Çünkü bu yeni kitleler (sanıyorum "kitleler"den söz edilebilir, söz konusu kitleler nicelik açısından henüz futbol maçlarındaki ya da pop konserlerindeki kitlelere ulaşmamış olsa da) kültürel etkinliklere gidiyor, sunulanları dinliyor –hem de büyük bir dikkatle– ve kendileri de kimi zaman zekice ve bilgili gözlemleriyle, kimi zaman da salt içlerini dökmek amacıyla bu etkinliğe katılıyorlar, ama sonuçta toplu bir şenlikteymişler gibi davranıyorlar; kayısı çekirdeği tükürdükleri ya da çırılçıplak soyundukları yok, ama belli ki gelişlerinin bir amacı da, etkinliğin toplu yönünü yaşamak ya da (biraz modası geçmiş, ancak bu deneyimlerden söz ederken yeniden kullanılmasında sakınca görmediğim bir deyişle) bir arada olmak.

Verebileceğim yığınla örnek arasında (burada açık hava senfoni konserlerinden epistemoloji tartışmalarına dek uzanan geniş bir yelpaze söz konusu; artık seyirci kitlesi de hep görmeye alıştığımız yüzlerden oluşmuyor) beni en çok şaşırtanı (biraz da bizzat katıldığım bir etkinlik olması dolayısıyla), Cattolica Belediye Kütüphanesi'nin düzenlediği konferanslar ya da felsefecilerle seyirciyi buluşturan toplantılar dizisi oldu. Topu topu birkaç bin kişilik bir nüfusu bulunan bir kasabanın, ölü bir sezonda, Felsefe'yle (neredeyse lise sınıflarından bile kaldırılan o eski hayaletle) buluşma akşamları düzenlemesi bile başlı başına şaşırtıcı bir olaydı. Bu buluşmalardan bazılarına bine yakın insanın geldiğini görünce şaşkınlığımız iyice arttı. Ancak şaşkınlığın doruk noktasını, oturumların dört saat kadar sürmesi ve seyircilerden gelen sorular oluşturdu: Bu sorular, konuyu çok iyi bilen ve konuşmacıyla düzeyli bir polemigi başlatan kişilerin sorularından, felsefeciye uyuşturu sorunu, aşk, ölüm, mut-

luluk hakkında ne düşündüğünü soran, konuyla ilgisiz kişilerin sorularına dek uzanıyordu – öyle ki bazı konuşmacılar karşı çıkmak ve felsefecinin kâhin olmadığını, fazla “karizmatize” edilmemesi gerektiğini belirtmek zorunda kaldılar (on yıl önce kim söyleyebilirdi bunu?). Ancak sayısal ve coğrafi bir hesap yapılırsa, şaşkınlığımız daha da artacaktır. Kendi yaşadığım deneyimden söz ediyorum. Cattolica’nın kendi başına çok sayıda “müşteri” sağlayamayacağı belliydi. Gerçekten de seyircilerin çoğu dışarıdan, Romagna ve Marche bölgelerinden, hatta daha uzak yerlerden geliyordu. Birçok kişinin Bologna’dan, haftada üç gün ders verdiğim şehirden geldiğini fark ettim. Yıl boyunca istediği an üniversiteye gelip, ücretsiz olarak beni dinleyebilecek bir kişi, kırk beş dakikayı bile bulmayan bir konuşmamı dinlemek için (üstelik Bologna’dan Cattolica’ya gelmek için harcanan benzin, otoyol, akşam yemeği parasıyla bu maceranın bir tiyatro gösterisinden daha pahalıya mal olduğu düşünülürse) neden Bologna’dan Cattolica’ya geliyordu? Basit bir yanıtı var bu sorunun: Bu insanlar beni dinlemeye gelmiyorlardı. *Olayı* yaşamaya geliyorlardı. Öteki insanları da dinlemek için, toplu bir etkinliğe katılmak için geliyorlardı.

Bir gösteriye katılmak için mi? Bu soruyu bir an bile duraksamaksızın, hiçbir utanç, hiçbir kırgınlık duymadan, evet diye yanıtlayabilirim. Bir felsefe ya da hukuk tartışmasının aynı zamanda bir gösteriye dönüştüğü birçok tarihsel dönem olmuştur. Ortaçağ’da Paris’te insanlar *quaestiones quodlibetales* tartışmalarını izlemeye gidiyorlardı, yalnızca filozofun ne söyleyeceğini duymak için değil, bir yarışa, bir münazaraya, bir spor karşılaşması olayına katılmak için. Kimse bana Eski Yunan halkının Atina amfiteyatrolarını, bir tragedya üçlüsü ile satirik bir oyunu sonuna kadar uslu uslu oturup izlemek üzere doldurduğunu söylemesin. O tiyatrolara bir olayı yaşamak

üzere gidiliyordu, bu olayda öteki seyircilerin, yiyecek-
içecek tezgâhlarının ve “kültür” festivali bütünündeki
ritüelin de payı büyüktü. Tıpkı New York’taki *Einstein
on the Beach* gösterisi gibi: Söz konusu oyun beş saatten
fazla sürüyordu ve dramatik aksiyon seyircinin kalkıp
çıkmasına, bir şeyler içip, oyunu öteki seyircilerle tartış-
masına, sonra tekrar içeri girip, daha sonra tekrar dışarı
çıkmasına olanak tanıyacak biçimde düzenlenmişti. Dı-
şarı çıkıp, tekrar içeri girmek de şart değil; insanların are-
nalara giderek bir Beethoven senfonisini başından sonu-
na dek izlediklerini hayal edebilirim: Ama burada önem-
li olan, toplu ritüeldir. Bu, Yüksek Kültür alanına giren
ürünlerin de, buluşmaları, ortak deneyimleri mümkün
kıldıkları sürece, yeniden benimsenebileceklerini, yeni
bir dinamik içine sokulabileceklerini gösterir. Büyük K
harfiyle yazılan Kültür’ün bu şekilde tüketilmesinin, ge-
rekli yoğunlaşma sağlanamayacağından hiçbir şey ver-
meyeceğini söyleyerek itirazda bulunan tutucuya, doğ-
rusu normal –tam uyuklarken son alkışta sıçrayıp kendi-
ne gelen– konferans ya da konser seyircisinin katıldığı
etkinliği ne oranda anladığını bilemediğiniz yanıtını ve-
reabilirsiniz (elbette nezaket sınırlarını aşmak istemiyor-
sanız, yoksa daha keskin yanıtlar bulunabilir). Tutucula-
rın, plaja elinde Platon’un bir cildiyle gelen gence karşı
söyleyecekleri hiçbir şey yoktur. Platon’u binbir gürültü
arasında okusa da, bu istekli ve aydın gencin iyi niyetini
övgüyle karşılayacaklardır; ne var ki, tutucular, aynı gen-
cin diskoteğe gitmektense, arkadaşlarıyla bir Platon pa-
nelini izlemeye gitmesinden hoşlanmazlar. Ama belki de
tutuculara bir etkinliği gösteri biçiminde sunmanın, zo-
runlu olarak yüzeysellik, umursamazlık ve “amaçların
hafifliği” anlamına gelmediğini anlatmak zordur. Panel
örneğinde, kültürel tartışmayı yaşamamanın farklı bir biç-
mi söz konusudur yalnızca.

Şu son aylarda İtalya'nın değişik yörelerinde "gösteri olarak kültür"ün ilk belirtileri yaşandı. Belki de geçici bir olgudur bu. Eğer devam edecekse, Amerika'da gerçekleştirilen kurumsallaşmış kültür gösterileri düzeyine ulaşıldığında neler olabileceğini, tıpkı şu ana kadar yaptığımız gibi, serinkanlılıkla incelemek gerekir.

Amerika'da bir konunun uzmanlarına ya da meslek gruplarına yönelik kongreler düzenlenmekle kalınmaz; sık sık, dinden edebiyata, makrobiyotiğe kadar hemen her konuda bilimsel toplantılar, sempozyumlar, kültür haftaları da düzenlenir. Bu etkinliklerin gazetelerde tanıtımı yapılır ve genellikle seyirciden hayli yüksek bir giriş ücreti istenir. Organizasyonu yapanlar ünlü adları bir araya getirmek için gerekli harcamayı yapmaktan kaçınmazlar ve olay bir tiyatro gösterisi biçiminde gerçekleşir. Böyle bir şey bize korkunç gelebilir, kimi zaman "gelmelidir" de. 68 devriminin kahramanlarından, hippilerin önderi Jerry Rubin'in 1978'de düzenlediği *The Event* gösterisini anımsıyorum.

The Event sabahın dokuzundan gecenin birine kadar sürüyor ve seyirciye sergiler, paneller, Zen Budizm konferansları, makrobiyotik, transandantal meditasyon, cinsel teknikler ve *jogging*'den, içimizde saklı dehanın açığa çıkarılması seanslarından, sanat, politika, değişik türdeki dinler ve popüler felsefelerden oluşan bir "olağanüstü öz-bilinç deneyimi" vaat ediyordu. "Star"lar arasında ünlü zenci komedyen Dick Gregory, cinsellik uzmanları Masters ve Johnson, ünlü mimar Buckminster Fuller, din vaizleri ve gösteri dünyasının önde gelen sanatçıları vardı. Ayrıca, çok yüksek bir giriş ücreti, büyük gazetelere verilen ilanlar, iç dünyanın gelişmesi için önemli keşiflerde bulunacağınıza, mutluluğa ulaşacağınıza dair vaatler, vejeteryen büfeleri, Doğu öğretileriyle ilgili kitaplar, cinsel organ protezleri... *The Event*'in korkunçluğu bir *music*

hall biçiminde düşünölmüş ve ağzı açık bir seyirci kitle-sini hedeflemiş olmasından kaynaklanıyordu. Etkin bir katılım yoktu, her durumda katılanlar birbirlerini tanıımı-yorlardı. Kültür gösterisi yalnız erkeklerle yalnız kadınla-ra yönelik bir bar gibi düşünölmüştü, zaten Amerika'da bazı çok ciddi konferansların ilanlarında, konser fuayesi-nin hayat arkadaşınızı bulmanız için ideal bir yer olduğu-nu belirten tümcelere rahatlıkla rastlayabilirsiniz.

Kültür gösterisi böyle bir yol izleyecekse, bu bizim için pek sevindirici bir gelişme olmayacaktır. Ama bir "kültür" gösterisi söz konusu olduğu için değil, sözcüğün en olumsuz anlamıyla bir "gösteri" söz konusu olduğu için: Sessiz seyirci kitlesi, başkaları aracılığıyla yaşadığına inansın diye sahnede temsil edilen sahte bir yaşam.

Ancak bunlar, tam da "gösteri toplumu" diye adlan-dırılan bir toplumun yozlaştırmalarıdır. Bu, sözünü etti-ğimiz gösteri olarak kültür etkinliklerinin bir gösteri top-lumunun ürünü olduğu anlamına gelmez; tam tersine, bu etkinlikler, o toplumların ürettiği gösterilere bir alter-natif –başkalarını yaratmak amacıyla, organize gösteriler-den kaçmanın bir yolu– olabilirler. Bu uğurda sağlam si-nirler gerekiyor. Bir de ne olacağını bekleyip görmek.

(1980)

“KAZABLANKA” YA DA TANRILARIN YENİDEN DOĞUŞU

İki hafta önce kırk yaş kuşağından bütün seyirciler *Kazablanka*’yı yeniden izlemek için ekranlarının başındaydılar. Ancak sıradan bir nostalji olgusu söz konusu değil burada. Gerçekten de, *Kazablanka* Amerikan üniversitelerinde gösterildiğinde, yirmi yaşındaki gençler filmin her önemli sahnesinde ve artık klasikleşmiş her sözünde (“Her zamanki şüphelileri tutuklayın” ya da “Top atışları mı yoksa çarpan kalbimin sesi mi bu?” ya da Bogey’in her *kid* deyişinde), genellikle beyzbol maçlarına sakladıkları coşkulu haykırışlarla filme eşlik ederler. Aynı şey, gençlerin geldiği bir İtalyan sinematekinde de başımdan geçmişti. Öyleyse, nereden kaynaklanıyor *Kazablanka*’nın bu büyüleyici etkisi?

Sorulması gerekli bir soru bu, çünkü estetik açıdan (ya da titiz bir eleştirinin ölçütlerini temel alarak) söylemek gerekirse, *Kazablanka* son derece vasat bir filmidir. Psikolojik inandırıcılığının çok az oluşu, aralarında kabul edilebilir bir mantık bağı kurulmaksızın sahnelerin birbiri ardı sıra dizilişi gibi özellikleri nedeniyle bir tür hareketli bir çizgi romanı, bir seyirlik curcunayı andırır *Kazablanka*. Bunun nedenini de biliyoruz: Ortada yazılı bir senaryo yoktu, filmin öyküsü çekimler ilerledikçe belirginlik kazanıyordu ve son âna kadar gerek yönetmen, gerek çe-

kim metni yazarları, İlsa'nın Victor'la mı yoksa Rick'le mi gideceğini bilmiyorlardı. Dolayısıyla, ustaca reji buluşları gibi görünen ve umulmadık arsızlıklarıyla bol alkış alan tüm o sahneler, aslında çaresizlik sonucu alınmış kararlardır. Öyleyse, nasıl oldu da, bu anlık buluşlar zincirinden, bugün hâlâ, ikinci, üçüncü ya da dördüncü kez izleyenlerin bile, tekrarı istenen güzel bir müzik parçasını alkışlarcasına alkışladıkları ya da yayımlanmamış bir başyapıtı keşfettiklerinde duyacakları coşkuyu duydukları bir film ortaya çıkabildi? Filmde olağanüstü bir oyuncu kadrosunun yer aldığı doğru; ama *Kazablanka*'nın başarısı yalnızca bu kadronun varlığıyla açıklanamaz.

Filmin çekiciliğini işlediği öyküye, kalbi kırık bir erkek ile duygulu bir kadının, iki romantik insanın öyküsüne bağlayanlar da çıkacaktır, ama seyirci buna benzer, daha iyi öyküler görmüştü sinemada. *Kazablanka* örneğin bir *Posta Arabası* filmiyle karşılaştırılmaz; tıpkı *Kazablanka* gibi tekrar tekrar izlediğimiz *Posta Arabası* her açıdan bir başyapıttır, her parçası olması gereken yere koyulmuş, karakterler büyük bir tutarlılık içinde çizilmiştir, filmi başarılı kılan önemli öğeler arasındaki olay örgüsü ise Maupassant'dan alınmıştır, en azından filmin ilk bölümünde. Peki tüm bu söylenenlerden çıkan sonuç ne? Sonuç şu: Bütün bu düşünceler bizi, *Kazablanka*'yı tıpkı T.S. Eliot'ın *Hamlet*'i okuduğu gibi okumaya götürdü. T.S. Eliot'a göre, *Hamlet*'in büyüleyici etkisi başarılı bir yapıt olmasından kaynaklanmıyordu (tam tersine, T.S. Eliot *Hamlet*'i Shakespeare'in görece başarısız yapıtlarından biri olarak değerlendiriyordu); bu etkinin kaynağı, tam da *Hamlet*'in başarısız bir yapıt olmasında yatıyordu. T.S. Eliot, *Hamlet*'in kendinden önceki *Hamlet*'lerin başarısız bir biçimde bir potada eritilmesinden doğduğunu belirtir. Bu *Hamlet*'lerden birinde tema, öç almaydı (delilik bu hedefe ulaşmada stratejik bir araç olarak seçilmişti yalnız-

ca); ötekinin teması ise, annenin suçunun doğurduğu bunalımdı. Bu ikisinin bir araya getirilmesiyle Hamlet'in gerilimi ile annenin suçunun belirsiz, kaypak yapısı arasında bir oransızlık ortaya çıkmıştı. Böylece eleştirmenler ile halk, oyunu güzel olduğu için ilginç bulduklarını düşünürler, oysa ilginç olduğu için güzel bulmaktadırlar.

Kazablanka'da, daha az ölçüde de olsa, aynı şey söz konusudur: Olay örgüsünü çekim sırasında uydurmak durumunda kalan yazarlar, bu olay örgüsünün içine her şeyi koydular. Her şeyi koymak içinse, daha önce denenmiş olanlar arasından seçim yapıyorlardı. Daha önce denenmiş olanlar arasından kısıtlı bir seçim yapılırsa, bu kişiyi özentili, sıradan bir filme, hatta *kitsch*'e götürür. Ancak daha önce denenmiş olanların tümünü bir araya getirirseniz, Gaudi'nin *Kutsal Aile*'si gibi bir mimari yapıya ulaşır, baş döndürücü yüksekliklere, dehanın sınırlarına erişirsiniz.

Şimdi filmin nasıl yapıldığını unutup, bize ne gösterdiğine bakalım. *Kazablanka* kendiliğinden büyüleyici bir yerle, egzotik Fas ile açılır; başlangıçta, yerini ağır ağır "Marseillaise"e bırakan bir Arap ezgisi duyulur. Rick'in kulübüne girildiği andan başlayarak duyulan müzik ise Gershwin müziğidir. Afrika, Fransa, Amerika. Bu noktada bir Sonsuz Arketipler kümesi girer devreye; bunlar her dönemin öykülerinde bulduğumuz durumlardır. Ancak normal olarak iyi bir öykü kurmak için, bir tek arketip durumun ele alınması, bunun geliştirilmesi yeterlidir. Örneğin, Mutsuz Aşk. Ya da Kaçış. *Kazablanka* biriyle yetinmez, hepsini katar öyküsüne. *Kazablanka* şehri bir geçiş yeridir: Vaat Edilmiş Toprak'a (ya da dilerseniz Kuzeybatı'ya) doğru bir geçiş noktası. Ancak Vaat Edilmiş Toprak'a geçmek için bir sınamadan geçmek gerekir: Bekleyiş (başlangıçta konuşucunun söylediği gibi: "Bekliyorlar, bekliyorlar, bekliyorlar"). Bekleyiş alanından Vaat Edilmiş Toprak'a geçmek için bir Sihirli Anahtar

gereklidir: Vize. Bu anahtarın Ele Geçiriliş i çevresinde tutkulu savaşı m sürüp gider. Anahtarı ele geçirmenin aracı Para'yı mış gibi görünür (bu araç birkaç kez, daha çok Ölümcül Oyun ya da rulet kılığında çıkar ortaya). Ne var ki, sonunda Anahtar'ın yalnızca bir Bağış aracılığıyla ele geçirilebileceğ i anlaşı lacaktır (hem vizenin elde edilmesi için gösterilen çaba, hem de Rick'in Arzu'sundan vazgeçmek yoluyla kendini feda ederek yaptığ ı bağış anlamında); çünkü bu, bir sürü Arzu'nun öyküsüdür aynı zamanda. Bu arzulardan yalnızca ikisi gerçekleşir: Mutlak kahramanlığ ın temsilcisi Victor Laszlo'nun arzusu ile genç Bulgar karıkoca çiftinin arzuları. Art niyetli tutkuları olan bütün ötekiler başarısızlığ a uğrarlar.

O halde bir başka arketip, Saflık, her şeye üstün gelir. Art niyetliler Vaat Edilmiş Toprak'a ulaşamaz, daha önce yitip giderler; ama Saflık'a Özveri yoluyla ulaşırlar: İşte size Günahtan Arınma arketipi. Gerek Rick, gerek Fransız polis şefi Renault bu yolla günahtan arınırlar. Altan alta aslında iki Vaat Edilmiş Toprak bulunduğ u sezdirilir: Bunlardan biri Amerika'dır, ama birçokları için Amerika sahte bir hedeftir; ikincisi ise, Direniş ya da Kutsal Savaş'tır. Victor oradan gelir; Rick'le Renault oraya gider, De Gaulle'ün yanında yer alırlar. Ve filmde birçok kez ortaya çıkan uçak simgesi kimi zaman Amerika'ya kaçı şı vurguluyor izlenimini uyandırırken, bir tek kez görünen Lorraine Haçı da Renault'nun bir başka simgesel jestini, final bölümünde Ilsa'yla Victor'un bindiğ i uçak hareket ederken, Vichy su şişesini fırlatıp atışını muştular. Öte yandan, Özveri miti filmin başından sonuna dek varlığını duyurur: Paris'te yaralı kahramana dönmek için sevdiğ i erkeğ i bırakan Ilsa'nın özverisi; kocasına yardım etmek için kendisini vermeye hazır genç Bulgar kızın özverisi; sırf Ilsa'yı kurtarmak için, onu Rick'e bırakmaya razı olabilecek Victor'un özverisi.

Bogey ile zenci Dooley Wilson arasındaki ilişkinin ürünü Uşak-Efendi temasının da eşlik ettiği bu özveri arketipleri töreninin içine Mutsuz Aşk izleği yerleştirilir. Herkes kendi adına mutsuzdur: Rick Ilsa'yı sevdiği, ama ona kavuşamayacağı; Ilsa Rick'i sevdiği, ama onunla gidedemediği; Victor ise, Ilsa'nın aşkını yitirmiş olduğunu anladığı için. Mutsuz aşklar oyunu çok yönlü, incelikli kesişme noktaları yaratır: Başlangıçta, Ilsa'nın neden kendisinden kaçtığını anlamayan Rick mutsuzdur; sonra Ilsa'nın neden Rick'e kapıldığını anlamayan Victor mutsuzdur; en sonda ise, Rick'in neden kendisini kocası ile gönderdiğini anlamayan Ilsa mutsuzdur. Bu üç mutsuz (ya da olanaksız) aşk, bir üçgen oluşturur. Ancak arketip Aşk Üçgeni'nde bir Aldatılmış Koca ile bir Zafer Kazanmış Sevgili vardır. Oysa burada her iki erkek de aldatılmış ve yitirmiştir; ancak yenilgide (ve yenilgiye giden yolda) bilinç düzeyine çıkamayacak kadar ince bir başka etmen rol oynar. Altan alta, son derece yüceltilmiş biçimiyle bir erkekler arası aşk ya da Sokratik aşk kuşkusu oluşturulur. Çünkü Rick, Victor'a hayrandır, Victor da açıkça ortaya konmamakla birlikte, Rick'in çekiciliğine kapılmıştır; hani neredeyse ikisi de, belli bir noktada, özveri düellosu oyununu karşısındakinin hoşuna gitmek için oynuyor gibidir. Her durumda, tıpkı Rousseau'nun *İtiraflar*'ındaki gibi, kadın iki erkek arasında Aracı rolünü üstlenir. Kadın yalnızca aracılık edebilir; olumlu değerlerin taşıyıcısı kadınlar değil, yalnızca erkeklerdir.

Bu zincirleme belirsizliklerin ardında geleneksel komedi karakterleri boy gösterirler: Ya hepten iyi ya da hepten kötü. Victor ikili bir rol oynar; erotik ilişkide belirsizliğin, siyasal ilişkide açıklığın sözcüsüdür: Victor, Nazi hayvanı karşısındaki Güzel, *la Belle contre la Bête*'dir. Barbarlık'a karşı Uygarlık teması başka temalarla iç içe geçer, *Odyseia*'daki Geri Dönüş temasının hüznü

İlyada'daki Troya savaşı kahramanlarının savaşa özgü gözüpekliği ile birleşir.

Bu sonsuz mitler dansı çevresinde, tarihsel mitler ya da filme uygun olarak yeniden işlenmiş sinemanın klasik mitleri de yer alır. Bogart bunlardan en az üçünü canlandırır: Kinizm ile cömertliğin birbirine karıştığı Müphem Maceracı; Aşkta Düş Kırıklığına Uğradığı için Çilekeş ve aynı zamanda Günahtan Arınmış Alkolik (Düş Kırıklığına Uğramış Çilekeş durumundaki kişi ancak içki yoluyla günahtan arındırılabilir). Ingrid Bergman, Gizemli ya da Ölümcül Kadın'dır. Mitler bu kadarla kalmaz: Dinle Hayatım Bizim Şarkımız Çalıyor, Paris'teki Son Gün, Amerika, Afrika, Özgürlüğün Eşiği kimliğiyle Lizbon, Sınır Kenti ya da Çölün Sınırlarındaki Son Sığınak, Yabancı Lejyonu (her kişinin değişik bir ülkesi ve değişik bir öyküsü vardır) ve nihayet Kimilerinin Geldiği Kimilerinin Gittiği Grand Hotel. Rick'in kulübü her şeyin olabileceği (ve olduğu) büyümlü bir yerdir: Aşk, ölüm, adam izlemeler, ispiyonculuk, kumar, baştan çıkarmalar, müzik, yurtseverlik (olay örgüsünün teatral kökeni ve yetersiz olanaklar, olayların tek bir yerde olağanüstü bir biçimde yoğunlaştırılması sonucunu doğurur). Bu yer Hong Kong'dur, Şans Oyunları Cehennemi Makao'dur, Muhbirlik Cenneti Lizbon ya da Mississippi Nehri Üzerindeki Vapur'dur.

Ama tam da bütün arketipler filmde yer aldığı, tam da *Kazablanka* binlerce başka filmi alıntılacağı ve her oyuncu daha önce oynanmış bir rolü üstlendiği için, seyirci metinlerarası etkileşimin sesine kulak verir. Tıpkı bir parfüm dalgası gibi, *Kazablanka* da seyircinin, bilinçsizce, doğrudan doğruya, sonradan gördüğü filmlerden alarak ona kattığı bazı durumları beraberinde taşır. Sözcüğü, seyirci için Bogart aynı zamanda Hemingway'e özgü bir kahramanı temsil ettiği *Sahip Olmak ve Olmamak*'taki Bogart'tır; ama zaten Bogart'ın Hemingway'e özgü ya-

nanlamları bir mıknaş gibi üzerine çekmesi için yeterli nedeni vardır: Filmde belirtildiği gibi, Rick İspanya'da faşistlere karşı savaşmıştır (ve Malraux gibi o da Çin devrimine yardım etmiştir). Peter Lorre, Fritz Lang'ın anılarını sürükler ardı sıra. Conrad Veidt, Alman subayı rolüne *Doktor Caligari'nin Muayenehanesi*'nden belli belirsiz izler katar; duygusuz, katı bir Nazi subayı değil, karanlık, şeytansı bir Sezar'dır.

Bu yönüyle *Kazablanka* bir film değil, birçok film-
dir, bir antolojidir. Neredeyse rastlantı sonucu ortaya
çıkışmış, olasılıkla da kendiliğinden oluşmuş bir film-
dir. Yönetmen, yazar ve oyuncularının iradesine karşı değilse
de, en azından bu iradenin ötesinde oluşmuş bir film. Bu
yüzden de, bütün estetik kuramlara, bütün sinema ku-
ramlarına karşı varlığını kabul ettirir; çünkü *Kazablan-
ka*'da Anlatısal Ögeler, neredeyse yerçekimine özgü bir
güçle başıboş bir halde, Sanat'ın düzenleyici edimiyle
bir araya getirilmeksizin, yan yana dizilmiştir. O nedenle
de, kişilerin bir andan ötekine tutumlarının, ahlaklarının
ve psikolojilerinin değişmesini, bir ajan yaklaştığında
komplocuların konuşmayı kesmek amacıyla öksürmesini,
şen şakrak hanımların "Marseillaise"i duyunca ağla-
masını kabul edebiliriz. Bütün arketipler sıkılmaksızın
bir araya üşüştüğünde, Homeros'a özgü derinliklere eri-
şilir. İki klişe insanı güldürür, yüz klişe ise duygulandırır.
Çünkü seyirci belli belirsiz bir biçimde klişelerin kendi
aralarında konuştuklarını ve bir yeniden bir araya gelme
şölenini kutladıklarını duyumsar. Nasıl dayanılmaz acı
hazla buluşuyor, en koyu sapıklık içinde mistik enerjiyi
barındırıyorsa; uç sınırlarına varmış bir ilkelikte de yü-
celiğin izleri bulunabilir. Bir şeyler yönetmenin yerine
konuşmuştur. En azından saygıyı hak eden bir olgu.

(1975)

BÖĞÜRSEL DÜŞÜNCE

Birkaç hafta önce bu sütunda Luca Goldoni'nin hoş bir yazısı çıkmıştı: Adriyatik sahilindeki gözlemlerine dayanarak yazdığı yazısında Goldoni, blucin giyenlerin modaya uymak için çektikleri eziyetlerden, nasıl oturacaklarını, üreme organlarını nereye yerleştireceklerini bilemediklerinden söz ediyordu. Kanımca, Goldoni'nin ortaya koyduğu bu sorunun, derin felsefi düşünceler içeren bir yönü var. Benim de amacım, konunun bu yönünü kendi bakış açımına göre ve büyük bir ciddiyetle açmaktır; çünkü hiçbir günlük deneyim, en basiti bile, düşünce adamı için değersiz değildir, öyleyse felsefeyi yalnızca ayakları üstünde değil, böğürleri üstünde de yürütmenin zamanıdır.

Yalnızca tatildeyken de olsa, yıllarca blucin giydim, hem de daha pek az kişinin giydiği günlerden başlayarak. Blucini özellikle yolculuk sırasında, buruşma, sökölme, lekelenme gibi dertleri olmadığı için çok rahat buluyordum, bugün de aynı düşüncedeyim. Artık güzel görünmek için de giyiliyor, ama önde gelen işlevi pratikliği. Ama zamanla epey kilo aldığım için, yıllardır bu zevkten vazgeçmek zorunda kalmıştım. Gerçi dükkân dükkân dolaşırsanız, *extra large* beden blucin bulabileceğiniz doğrudur (New York'ta Macy's mağazasında Oliver Hardy'ye

uyacak olanını bile bulursunuz), ama bu blucinlerin yalnız bel değil, bacak kısımları da çok geniş olduğundan, giyilmesine giyilebilirler de, ortaya çıkan görüntü pek güzel olmaz.

Son zamanlarda içkiyi azaltınca, “hemen hemen” normal bir blucini denemeye yetecek ölçüde kilo verdim. “Biraz daha sıkın kendinizi, göreceksiniz, pantolon ayağınıza uyacak,” diyen tezgâhtar kızın eşliğinde, Golderi’nin sözünü ettiği işkencelerden geçtikten sonra mağazadan çıktım, elbette karnımı içeri çekme zorunluluğunu duymadan (bu tür tavizlere asla tenezzül etmemiştir). Bununla birlikte, uzun bir süre sonra, bele oturmak yerine, kalçalardan destek alan bir pantolon giymenin tadını çıkarıyordum, çünkü böğür boşluğu bölgesine basınç yapmak ve belden sarkarak değil, bedene yapışarak tutunmak kotun özelliğidir.

Blucin giymeyeli epey bir süre olduğu için, yeni bir duyuydu bu benim açımdan. Rahatsız etmiyordu blucin, ancak “varlığını duyuruyordu”. Ne denli esnek olsa da, bedenimin alt yarısında bir zırh varmış gibi geliyordu bana. İstesem de, karnımı pantolonun “içinde” kımıldatmam mümkün değildi, ancak pantolonla “birlikte” kımıldatabiliyordum. Bu ise, deyim yerindeyse, biri belden yukarı, giysiden kurtulmuş, öteki belin hemen aşağısından başlayarak aşık kemiğine dek uzanan, giysiyle organik olarak özdeşleşmiş iki bağımsız bölgeye ayırmaktadır bedeni. Hareketlerimin, yürüyüş, dönüş, oturuş, adım atış tarzımın “değiştiğini” fark ettim. Zorlaştığını ya da kolaylaştığını değil, ama kesinlikle değiştiğini.

Sonuçta ben üzerimde blucin olduğunu bilerek yaşıyordum, oysa genel olarak insan üzerinde külot ya da pantolon bulunduğunu unutarak yaşar. Blucinim için yaşıyor, bunun sonucu olarak da, blucin giyen kişinin davranış biçimine ayak uyduruyordum. Her durumda, belli

bir “davranış” a ayak uyduruyordum. Herkesçe bilinen en teklifsiz ve en etiketten uzak giysi olarak kabul edilen blucinin, aynı zamanda kişiyi belli bir davranışa (bir etikete) en çok zorlayan giysi olması ilginçtir. Normal olarak ben içimden geldiği davranır, nasıl rahat ediyorsam öyle oturur, hoşuma giden bir yere nazik olma kaygısı gütmenden yayılıveririm. Blucin bu hareketlerimi denetliyor, beni daha terbiyeli, daha olgun bir kişi yapıyordu. Karşı cinsten kişilere de danışarak, bu konu üzerinde uzun uzun düşündüm. Kendileriyle konuştuğum kadın arkadaşlarımdan, benim de zaten düşündüğüm, ancak pek emin olamadığım bir gerçeği öğrendim: Kadın giysileri –uzun topuklar, çemberli etekler, korseler, jartiyerler vb.– çağlar boyunca kadını hep belli bir davranış tarzına zorlayacak biçimde hazırlandığı için, kadınlar bu tür deneyimleri hemen her gün yaşıyorlardı.

Bunun üzerine, uygarlık tarihi boyunca zırh biçimindeki giysinin kişi davranışını ve sonuçta toplumsal ahlakı ne denli etkilemiş olduğunu düşündüm. Victoria dönemi burjuvası, sert yakalar yüzünden katı ve ölçülüydü, XIX. yüzyıl soylusunun mesafeli tutumunda, bedeni saran redingotların, çizmelerin, başın ani hareketlerini engelleyen silindir şapkaların belirleyici bir rolü vardı. Viyana ekvator da olup, Viyanalı burjuvalar da bermudayla dolaşıyorsa, Freud aynı nevrotik belirtileri, aynı Oedipus üçgenlerini betimlemek durumunda kalır mıydı acaba? Ya da Freud kendisi İskoç eteği giyen bir İskoç olsaydı (bu eteğin altına, bilindiği gibi, çoğu zaman slip bile giyilmediği düşünülürse), acaba betimlemelerini aynı biçimde mi yapardı?

Hayalarınızı sıkran bir giysi farklı biçimde düşünmenize yol açar; âdet dönemleri sırasında kadınlar; yumurtalık iltihabı, basur, prostat, siyek iltihabı ve benzeri rahatsızlıkları olanlar, kasık bölgesindeki basınç ya da ağrı-

ların kişinin ruhsal ve zihinsel durumunu ne denli etkilediğini bilirler. Ancak aynı şey (belki daha az ölçüde) boyun, omuz, baş ve ayaklar için de söylenebilir. Ayakkabı ile dolaşmayı öğrenen insanlık, yalınayak gezmesi durumunda geliştireceği düşünce tarzından farklı bir düşünce tarzı geliştirmiştir. İdealist felsefe geleneğinin temsilcisi düşünürler açısından, Tin'in bu koşullarca belirlendiğini düşünmek hüznölüdür; ancak, bunun böyle olması bir yana, işin güzel yanı, bunu Hegel'in de bilmesiydi. Nitekim, tam da *Tinin Görüngübilimi* adlı yapıtında Hegel, frenoloji uzmanlarının saptadığı değişik kafatası örneklerini inceliyordu. Ancak bu blucin sorunu beni başka gözlemlere yöneltti. Blucin beni belli bir tutuma zorlamakla kalmıyordu: Dikkatimi bu tutum üzerinde yoğunlaştırmaya, dolayısıyla "dışadönük yaşamaya" zorluyordu. Başka bir deyişle, iç yaşantımı kısıtlıyordu. Benim mesleğimi yapan insanların, bir yandan yürürken bir yandan da başka şeyleri düşünmesi normaldir. Yazılacak makaleyi, verilecek konferansı, birey-kitle ilişkilerini, Andreotti hükümetini, özgürlük konusunun değişik boyutlarını, Mars gezegeninde yaşam olup olmadığını, Celentano'nun son şarkısını, Epimenides paradoksunu vb. Bizim meslektekilerin "iç yaşam" diye adlandırdıkları durumdur bu. İyi güzel de, yeni blucinle yaşamım bütünüyle dışadönüktü. Sürekli kendimle pantolon arasındaki ilişkiyi, pantolon giymiş bir birey olarak kendimle çevremdeki toplum arasındaki ilişkiyi düşünüyordum. Bir tür özge-bilinç ya da tensel özbilinç durumu içindeydim.

İşte o zaman, çağlar boyunca düşünürlerin zırhtan kurtulmak için savaşım verdiklerinin farkına vardım. Zırhlara bürünmüş savaşçılar, bu giyinme biçimleriyle dışadönük yaşıyorlardı; oysa rahipler öyle bir giysi bulmuşlardı ki, hem görkemli, rahat, tek parça yapısıyla rahipliğin gerektirdiği davranış tarzına uyumu sağlıyor,

hem de bedeni (bu giysinin içinde, altında) tamamıyla özgür, bedene dönük düşünceden bağımsız kılıyordu. Rahiplerin zengin bir iç yaşantısı vardı, aynı zamanda çok da kirliydiler; çünkü bedenin, onu hem saygın, hem de özgür kılan giysinin koruması altında, düşünme ve kendini unutmaya özgürlüğü vardı. Erasmus'un giydiği uzun, geniş giysiler düşünülürse, bunun yalnızca rahiplere özgü bir görüş olmadığı anlaşılır. Günlük yaşamında laik zırhlara (peruk, frak, kısa pantolon vb.) bürünmek zorunda kalan entelektüel kişinin de, düşünmek üzere odasına çekildiğinde, üzerinde şık sabahlıklar ya da Balzac romanlarına özgü bol, süslü püslü ropdöşambırlar, odada caka satarak bir aşağı bir yukarı dolaştığını görüyoruz. Düşünce, zırhtan nefret eder.

Ama eğer kişiyi dışadönük yaşamaya zorlayan zırh ise, kadının binlerce yıllık boyun eğişinde, toplumun kadını hep düşünsel etkinlikten uzaklaştırıcı zırhlar giymeye zorlamasının da büyük bir payı var demektir. Moda kadını köleleştirdiyse, bunun tek nedeni, modanın kadını çekici olmaya, hafif, alımlı, tahrik edici bir tutum takınmaya zorlaması, böylece onu cinsel bir nesneye dönüştürmesi değildi. Kadının köleleştirilmesindeki temel neden, kadına salık verilen elbiselerin, onu psikolojik olarak dışadönük yaşamaya zorlamasıydı. Bu da, bir genç kızın o elbiselerle, bir Madame de Sévigné, bir Vittoria Colonna, bir Madam Curie ya da bir Rosa Luxemburg olması için ne kadar üstün yetenekli ve ne kadar yiğit olması gerektiğini düşündürüyor insana. Bu düşünce, bizi şöyle bir sonuca götürmesi açısından önemli: Bugün modanın kadınlara sunduğu, görünüşte özgürlüğün ve erkeklerle eşitliğin simgesi blucin, aslında Egemen Güç'ün bir başka tuzacıdır; çünkü blucin, bedeni özgürleştirmek bir yana, onu bir başka etiket altına sokmakta ve bir başka zırha hapsetmekte, ama görünüşte "kadınlara özgü" bir giysi ol-

madığı için bu özelliğini gizleyebilmektedir.

Son bir düşünce: Giysiler, kişiyi belli bir davranışa zorladıkları için, göstergesel ya da iletişimsel mekanizmalardır. Bu zaten biliniyordu, ama bu göstergeler ile dilin sözdizimsel yapıları arasında henüz bir koşutluk kurulmamıştı. Birçok dilbilimcinin de belirttiği gibi, dilin sözdizimsel yapıları düşüncenin eklemlenme biçimini etkilemektedir. Giysi dilinin sözdizimsel yapıları da dünyayı görüş biçimimizi etkiliyor, üstelik zaman uyumundan ya da dilek kipinden çok daha somut olarak. Görüyorsunuz, baskı-özgürlük diyalektiği ve aydınlığa çıkmak için verilen zorlu savaşım ne gizemli yollardan geçiyor.

Kasıktan da.

(1976)

BİR BAŞYAPIT KAÇA MAL OLUR?

Bir çoksatarın (ister şık kapaklı, ister ucuz bir baskı söz konusu olsun) nasıl kurulduğıyla ilgili son zamanlardaki tartışmalar, yazarla yayın dünyası arasındaki ilişkileri (kitabın ortaya çıkmasından önce) ve kitapla piyasa arasındaki ilişkileri (kitap çıktıktan sonra) araştırmayı amaç edinen edebiyat sosyolojisinin sınırlarını ortaya koymaktadır. Görüldüğü üzere, sorunun bir başka önemli yönü, yani kitabın iç yapısıyla ilgili yön ihmal edilmektedir. Basit anlamıyla yapının yazınsal niteliğinden söz etmiyorum (zaten bilimsel yöntemlerle kanıtlanması olanaksız bir yön bu); sözünü ettiğim, anlatısal metnin çok daha incelikli bir biçimde maddesel ve diyalektik yönü. Bir yazınsal metnin içsel sosyoekonomisi.

Fikir yeni değil. 1963'te, Roberto Leydi ve Giuseppe Trevisani'yle birlikte, Milano'nun Aldrovandi Kitabevi'nde geliştirmiştik böyle bir fikri. Ben de *Il Verri* dergisinde konuyla ilgili bir yazı yayımlamıştım (derginin aynı yıl yayımlanan 9. sayısında; derginin bu sayısında, Andrea Mosetti'nin Leopold Bloom'un Dublin'de 16 Haziran 1904 günü boyunca yaptığı harcamaları ele alan çok ayrıntılı bir incelemesi de yer almıştı).

Şimdi aradan yaklaşık yirmi yıl geçti. O zamanlar, her romanda, yazarın, anlattığı yaşantıları geliştirebil-

mek için yaptığı gerçek harcamaları nasıl hesaplayabileceğimizi araştırıyorduk. Birinci tekil kişi ağzından anlatılan romanlarda hesap basittir (harcamalar Anlatıcı'nın harcamalarıdır); her şeyi bilen anlatıcının ağzından anlatılan, harcamaların değişik roman kişileri arasında bölündüğü anlatılarda ise, daha güçtür.

Konuyu aydınlığa kavuşturmak için hemen bir örnek verelim. Hemingway'in *Çanlar Kimin İçin Çalıyor*'u çok ucuza mal olmuştur: İspanya'da yük vagonlarında kaçak yolcu olarak yapılan yolculuk, Cumhuriyetçilerin sağladığı yatacak yer-yiyecek olanağı ve uyku tulumuyla gezen kız. En ufak bir otel masrafının bile söz konusu olmadığı bir roman. *Nehrin Öte Yakasında ve Ağaçlar Arasında* romanıyla aradaki fark hemen kendini gösteriyor; Harry'nin Bari'nda içilen bir tek martininin kaç mal olduğunu düşünmek bile yeterli bu konuda.

Carlo Levi'nin *İsa Bu Köye Uğramadı*'sı bütün masrafların hükümete yüklendiği bir kitaptır. *Fil* adlı romanı Vittorini'ye bir hamsi ve yarım kilo haşlanmış sebzeye mal olmuştur (*Sicilya Konuşmaları* daha pahalıdır: Henüz üçüncü sınıfın kalkmadığı bir dönem olsa da, Milano biletine ve tren yolculuğu sırasında alınan portakallara ödenen para söz konusudur). Öte yandan, *İnsanlık Komedyası*'yla hesaplar iyice güçleşir, çünkü harcamaları kimin yaptığı belli değildir. İnsanoğlunu iyi tanıyan Balzac, Rastignac'ın yaptığı, ancak Nucingen'in hanesine geçirilen harcamalar; borçlar, senetler, yitirilen paralar, nüfuz yolsuzlukları ve sahte iflaslardan oluşan öyle bir bütçe kargaşası yaratmıştır ki, artık açık seçik bir hesap ortaya çıkarmanın olanağı yoktur.

Birkaç kahve ve lokanta harcamasının yer aldığı *Yalnız Kadınlar Arasında*'yı saymazsak, hemen bütün yapıtları açısından Pavese'nin durumu daha aydınlıktır: Kırdan içilen bir bardak şaraba harcanan birkaç lira, o ka-

dar. Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su bile kesinlikle masraflı bir roman değildir; bir tek gemi biletini hesaplamak yeterlidir, sonra her şey adada bulunan malzemeye gerçekleştirilir. Bir de ucuz gibi görünen, ancak hesaplandığında, sanıldığından daha pahalıya mal oldukları ortaya çıkan romanlar vardır. Sözgelimi, Joyce'un *Stephen Dedalus*'unu alın: Burada Conglowes Wood'dan Belvedere'ye, oradan da University College'a dek Cizvitler yanında geçirilen en az on bir yıllık sürenin okul ücretini, artı kitapları hesaplamak gerekir. Arbasino'nun *Fratelli d'Italia*'sındaki savurganlıktan hiç söz etmesek daha iyi (Kapri, Spoleto, spor bir arabayla sürdürülen yolculuk vb.; buna karşılık, evli barklı Sanguineti'nin yalnızca ailesini kullanarak, çok daha hesaplı bir tutumla *Capriccio italiano*'yu yazdığını düşünün). Oldukça pahalı bir yapıt, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sidir: Guermantes'ların konuğu olan bir kişinin kiralık frakla dolaşması elbette olanaksızdı; sonra o çiçekler, küçük armağanlar, Balbec'teki asansörlü otel, büyükannenin tekerlekli sandalyesi, Albertine ve Saint Loup'la buluşmak için kullanılan bisiklet –o zamanlar bisiklet çok daha pahalıydı– ortaya oldukça yüksek rakamlar çıkarır. Aynı durum, Bassani'nin *Finzi Contini'lerin Bahçesi* için geçerli değildir: Artık bisiklet bir sıra malına dönüşmüştür, geriye yalnızca bir tenis raketi ve yeni bir gömlek için yapılan harcamalar kalır, öteki masrafları romana adını veren, son derece konuksever aile karşılar.

Öte yandan, kürk, kalpak ve sanatoryum masrafları, ayrıca Hans Castorp'un sekteye uğrayan kazancıyla *Büyük Dağ*'ın hiç şakaya gelir yanı yoktur. Yalnızca ve yalnızca Lido'daki bir otelde banyolu bir odanın kaç mal olduğunu düşünmek bile *Venedik'te Ölüm*'den söz etmenin güçlüğünü ortaya koyar; kaldı ki, o dönemde Aschenbach gibi bir beyefendi, konumunun getirdiği

zorunlulukla, yalnızca bahşış, gondol ve Vuitton marka valizlere dünyanın parasını harcamak durumundaydı.

İşte başlangıç aşamasında önerdiğimiz araştırma konusu buydu, hatta bu konuda üniversite bitirme tezleri yapılmasını teşvik etmeyi bile düşünüyorduk, çünkü yöntem ortadaydı ve veriler denetlenebilir nitelikteydi. Ancak şimdi aynı sorun hakkında düşündüğümde, tedirgin edici başka soruların belirdiğini görüyorum. Sözgelimi, Conrad'ın Malezya'da geçen romanlarıyla Emilio Salgari'nin aynı yerde geçen romanlarını karşılaştırmayı deneyelim. Hemen göze çarpan bir özellik şudur: Conrad uzun yol kaptanlık belgesi için belli bir yatırımı göze aldıktan sonra, üzerinde çalışacağı engin malzemeyi bedava karşısında bulur, hatta yaptığı deniz yolculukları için kendisine para ödenir. Salgari'nin durumu oldukça farklıdır. Bilindiği gibi, Salgari hiç ya da hemen hemen hiç yolculuğa çıkmamıştır, dolayısıyla onun Malezyası, Mompracem'in "buen retiro"sunun şatafatlı mobilyaları, fildişi kabzalı tabancalar, iri yakut taşları, oyma namlulu tüfekler, makineli tüfekler, hatta tembul bitkisinin kendisi, hepsi, bulunması güç, pahalı nesnelerdir. *Denizin Kralı*'nın yapılması, satın alınması ve batması –henüz masrafını bile karşılamadan– dünyanın parasına mal olmuştur. Yoksulluğu herkesçe bilinen Salgari'nin bu parayı nereden bulduğunu soruşturmanın hiçbir yararı yok: Kaba bir sosyoloji araştırması yapmıyoruz burada, senet imzalamış olsa gerek. Ancak kesin olan bir şey varsa, o da zavallının, tıpkı Scala'da sergilenecek bir operanın sahne tasarımı gibi, her şeyi çalışma odasında kurmak zorunda kaldığıdır.

Conrad-Salgari karşılaştırması bir başka karşılaştırmayı, *Parma Manastırı*'ndaki Waterloo Savaşı ile *Sefiller*'deki savaşın karşılaştırılmasını akla getiriyor. Stendhal'in doğrudan Waterloo Savaşı'nı kullandığı açıktır; savaşın bir roman malzemesi olarak özellikle oluşturulmadığı-

nın kanıtı da şudur: Fabricio bu savaşa bir türlü bir anlam veremez. Oysa Hugo, Waterloo Savaşı'nı, imparatorluğun haritasıyla bire bir örtüşecek biçimde, bütünüyle yeni baştan kurar: Yukarıdan helikopter çekimleriyle yansıttığı büyük kitle hareketleri, topallayan atlar, fasılalarla da olsa, uzaktan Grouchy'nin bile duyabileceği, bitmek tükenmek bilmeyen topçu atışları vb. Çelişkiye düşmek istemem, ancak bu büyük *remake*'deki ucuz tek şey, Cambronne'un *merde!*'idir.

Ve nihayet son bir karşılaştırma. Bir yandan elimizde Manzoni'nin ekonomik açıdan oldukça verimli bir gerçekleştirmesi olan *Nişanlılar*'ı var; üstelik *Nişanlılar* o dönem İtalyanlarının zevkleri göz önünde bulundurularak, sözcüğü sözcüğüne hesaplanmış, nitelikli çoksatarın mükemmel bir örneği. Tepelere kurulmuş şatolarla Lecce Gölü'nden Milano'daki Porta Renza'ya dek her şeyi hazır bulmuştu Manzoni. Hem dikkat edin, aradığı haydut ya da ayaklanmayı çevresinde bulamadığı an, nasıl büyük bir ustalıkla tarihî bir belgeden alıp karşınıza çıkarır; bununla da kalmaz, o belgeyi bilginize sunar ve bir din adamı dürüstlüğüyle size, yeniden-kurduğu malzemeyi kendisinin üretmediğini, herhangi bir kişinin kitaplıkta bulabileceği malzemeden yararlandığını belirtir. Tek istisna, anonim elyazması metnidir. Sahne gereçlerinden verdiği tek ödün budur Manzoni'nin; ancak o zamanlar Milano'da, tıpkı hâlâ Barcelona'da Barrio Gótico'da olduğu gibi, çok az bir ücret karşılığında harika bir sahte antik belge yaptırabileceğiniz sahaflar vardı büyük bir olasılıkla.

Yakınlarda çıkan *Korkunun Mizansen*i adlı yapıtında Giovanna Franci'nin (ondan önce de, farklı bir bakış açısıyla Mario Praz'ın) çok iyi ortaya koyduğu gibi, *Trovatore* ve benzeri başka birçok sözde tarihî roman, Sade'in bütün yapıtları ve gotik roman için bunun tam tersi bir

durum söz konusudur. Beckford'un *Vathek* için yaptığı ölçüsüz harcamalardan söz etmiyorum, çünkü burada D'Annunzio'nun *Vittoriale*'sinden de kötü bir simgesel savuganlıkla karşı karşıyayız; ama, emin olun, Radcliffe'in, Lewis'in ya da Walpole'un şatoları, manastırları, yer altı dehlizleri de öyle köşe başında hazır bulacağınız şeyler değildir. Bunlar son derece pahalıya mal olmuş, çoksatlar arasına girmiş olsalar da, giderleri oranında gelir sağlamamış kitaplardır. İyi ki bu kitapların yazarlarının hepsi, kendi gelir kaynakları bulunan, soylu sınıftan kimselerdi; yoksa telif hakları yoluyla, yapılan masrafı çıkarmaya, bu yazarların mirasçılarının bile ömrü vefa etmezdi. Tümü yapay romanlardan oluşan bu gösterişli diziye, doğal olarak Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*'i de dahildir. Hatta katı bir yaklaşımla, Dante'nin *İlahi Komedyası*'sı da.

İkisinin arasında bir noktada duran bir yapıt *Don Kişot*'tur gibi geliyor bana. Çünkü Mancha'nın soylu şövalyesi, olduğu gibi olan bir dünyada gezinir, yeldeğirmenleri de zaten oradadır; ancak kitaplık çok pahalıya çıkmış olmalı, çünkü bu kitaplık özgün şövalye romanslarından değil, gerektikçe Pierre Menard'ın anlaşılır bir dille yeniden yazdığı kitaplardan oluşur.

Bu ana dek öne sürülen görüşler, iki anlatı biçimi, yani roman ile romans arasındaki farkı anlamamız açısından, ilginç bazı sonuçlara ulaştırıyor bizi. Roman gerçekçi, burjuva kökenli, modern ve ucuzdur, çünkü yazar bedavaya kurduğu bir yaşantıdan yararlanır. Romans, fantastik, aristokrat, aşırıgerçekçi ve çok pahalıdır, çünkü romansta her şey mizansen ve yeniden-kurmaktır. Yeniden-kurmanın tek yolu da halihazırda mevcut sahne geçrelerini kullanmak değil midir? Korkarım, "metinler arası diyalog" ve "metinler arası etkileşim" gibi anlamı belirsiz sözlerle anlatılmak istenen budur. Yalnız şu da

var ki, oyunda başarıya ulaşmak için çok harcamak ve yeniden kurulmuş çok sayıda malzemeyi üst üste yığmak yeterli olmaz. Oynanan oyunun bilincinde olmak, okurun da oyunu bildiğini bilmek ve sonuçta bu oyunla alay edebilmek gerekir. Salgari yarattığı dünyanın, pahalılığı oranında sahte bir dünya olduğunu kabul edecek ironiye sahip değildi, bu da onun sınırını belirliyordu; bu sınırı ancak Salgari'yi, sanki o, romanlarını böyle bir bilinçle yazmış gibi düşünerek yeniden okuyan bir okur ortadan kaldırabilir.

Visconti'nin *Ludwig*'i ile Pasolini'nin *Salò*'su hüznü yapıtlardır, çünkü bu sanatçılar, belki de yapılan masrafı çıkarabilmek için, oyunlarını ciddiye alırlar. Oysa paranın geri dönmesi, ancak aristokratça bir "umursamazlık"la davranılırsa mümkündür, tıpkı gotik romanın büyük ustalarının yaptığı gibi. Bu yüzden gotik romanlar büyülerler bizi ve Amerikalı eleştirmen Leslie Fiedler'in belirttiği gibi, zevk duyularak okunacak bir postmodern edebiyatı için örnek oluştururlar.

Görüyor musunuz, iyi ve gerçekçi bir ekonomist mantığın, belli bir yöntemle sanat yapıtlarına uygulanmasıyla ne çok şey keşfediyor insan? Belki, yapay bir biçimde birbirleriyle örtüşen yazgıların yaşandığı hayal ürünü şatoları gezmeye çağrılan okurun zaman zaman edebiyatın oyununu anlamasının ve bundan zevk almasının nedenleri bile ortaya çıkarılabilir bu yolla. Elbette, iyi bir izlenim uyandırmak isteyen yazarın harcamalara önem vermemesi gerekir.

(1983)

V

DE CONSOLATIONE
PHILOSOPHIAE

FELSEFENİN TESELLİSİ

Her gün gazetelerin ilk sayfasında yer almasa da, lise reformuyla ilgili tartışmalar güncelliğini korumakta ve bu tartışmaların odak noktasını felsefe öğretimiyle ilgili reform oluşturmaktadır. Reform ya da felsefe dersinin tamamen kaldırılması söz konusu; nasıl olsa –diyorlar– öteki sosyal bilim dersleri var. Birkaç hafta önce Bologna'da Felsefe Derneği'nin bir oturumuna katıldım ve Gentile¹ reformunu, yalnızca Gentile'nin yaptığı bir reform olduğu için, yürürlükten kaldırmamamız gerektiğini belirtmek durumunda kaldım. En azından, getirilecek eleştiri, felsefenin ülkemizde bugüne dek nasıl öğretildiği üzerinde yoğunlaşmamalıdır. Kanımca, İtalyan lisele-
rindeki felsefe öğretimi, felsefe öğretimine yer veren öteki ülkelerle karşılaştırıldığında, çok ileri bir düzeyde-
dir. Eğer İtalya'da olaylar farklı bir biçimde gelişmiş ve bir Gramsci reformu uygulamaya konmuş olsaydı, sanırım felsefe tarihi okullarımızda gene okutulacaktı. Farklı bir biçimde mi? Kesinlikle: Soyut düşüncenin gelişimi ile kültür ve toplumsal olaylar tarihi arasındaki bağlantı-

1. Giovanni Gentile (1875-1944): İtalyan filozof ve siyaset adamı. Mussolini hükümetinde iki yıl (1922-1924) millî eğitim bakanı olarak görev yapmıştır. (Ç.N.)

yı daha belirgin kılarak ve tarih boyunca felsefe tartışmalarının nasıl hep çağdaş sorunlar çevresinde döndüğünü göstermeye çalışarak. Bununla birlikte, Sokrates demiyorum ama, Parmenides'den çağdaş sorunlar açısından söz etmek mümkün mü? Kanımca, evet, mümkün. İnsan bilimleri alanında çalışmak için cinayet romanlarını Parmenides'miş gibi okumak yetmez, Parmenides'i de bir cinayet romanıymış gibi okumak gerekir.

Sözü fazla uzatmadan Parmenides'e getirelim. Geleneksel klişelerden, lise felsefe tarihi derslerinde aktarıldığı biçimiyle "Parmenides"den yola çıkalım. Parmenides, felsefesini "devinimsizlik" ve "varlığın birliği" kavramları üzerine kurmuş bir düşünürdür. Küre biçimindeki, tek parça, bölünmez, değişmez birlik: Bu birliğin karşısında deneylerin çokluğu ve onunla birlikte tarih, oluş, yaşam, acı, ölüm vb. yalnızca bir yanılsamadır. Bir de Parmenides'in hemen yanı sıra duran Herakleitos'un söylediklerine bakalım: Her şey akar, sevgi ile nefretin sürekli yer değiştirdiği bir akış içerisinde, yaşam olayların, dolayısıyla tarihin diyalektik oyununa çarparak dağılır. Bu olağanüstü düşünür çiftinden hangisi gerici, hangisi Marxçı tarihselciliğin öncüsüdür? Tıpkı Remus-Romulus, Napoléon-Wellington, Bibi-Bibò çiftlerinde olduğu gibi, roller değişmez biçimde belirlenmiştir. Şimdi biraz insan bilimci kimliğimizi takınalım, düşünen düşüncenin yüce oyunuyla kültürel antropolojinin aykırı sonuçlarını kaynaştıralım, Yunanlı bir bilginin, Diogenes Laertios'un *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri* adlı yapıtını yeniden okuyarak, söylencelerin aslını ortaya çıkaralım. Bu yapıttan, hırçın ve öfkeli Herakleitos'un tıpkı Frankfurt Okulu'nun şu bilinen "Marksçları"nı andırdığını, kitleleri uyuz rahatsızlığıyla bir tuttuğunu, küçümsediği halk tabakasının demokratik hükümetinde yer almak istemediğini ve yapıtlarını özellikle sıradan insanlar anlamasın diye güç bir dille yazdığını öğreniyoruz.

Ya Parmenides? Parmenides'i anlamak için çömezi (ve gözdesi) Zenon'a bakalım: Hani ustasının tezlerini desteklemek için, devinimin kanıtlanamaz olduğunu, Akhilleus'un kendisinden biraz önce yola çıkan kaplumbağaya asla yetişemeyeceğini ve atılan okun kapladığı devinimsiz uzamda bir milimetre bile ilerlemediğini öne süren Zenon'a. Peki ne *yapmıştır* Zenon? Zenon, bir direniş eylemi sırasında ölmüştür. Tiran Nearkhos'a (ya da Diomedon) karşı bir ayaklanmayı örgütlemiştir. Bu da şu anlama gelir: Valéry'yi büyüleyen o devinimsizlik içinde "*Zénon, cruel Zénon, Zénon d'Elée*" (Zenon, acımasız Zenon, Elealı Zenon) bir şeylerin değiştirilmesi gerektiğini görmektedir. Zenon, tiranın adamları onu yakalayıp, ayaklanmaya katılanların adlarını söylemesi için ona işkence ettiklerinde, dişleriyle kopardığı dilini tiranın suratına tükürür (başka kaynaklara göre, Zenon tirana gizli açıklamalarda buluna- cağını söylemiş, tiranın bu açıklamaları duymak için uzattığı kulağını ısırarak, tiranın adamlarınca vuruluncaya kadar bırakmamış, böylece ölümü sayesinde işkenceden kurtulmuştur). Ne olursa olsun, öldürülmeden önce harika bir fikir gelmiştir aklına: "Tiranın bütün arkadaşlarının adlarını açıkladı, onu tamamıyla yalnız bırakmak için."

Nasıl? Diyalektik düşüncenin temsilcisi Herakleitos gerici, uzayın devinimsizliğini savunan Zenon ise devrimci miydi? Felsefeye yeni başlayan gençler için ne güzel bir soru! Çünkü burada her şeyden önce kuram ile pratiğin birbiriyle doğrudan çakışmadığı ortaya çıkıyor. İkisnin arasında dolayimler, aldatmacalar, tutarsızlıklar var (dilbilgisi çalışmalarında doğuştan ideler öğretisini benimseyen Chomsky, acaba hangi nedenlerle olduğundan farklı bir Amerika için savaşım vermektedir?). Buradan, bir felsefenin zorunlu olarak bir ideolojiyi doğurmadığı sonucu ortaya çıkar (yoksa Althusser'in Spinoza çıkışlı bir Marksçı olması nasıl açıklanabilirdi?), tıpkı bir

ideolojinin bir felsefeyi doğurmadığı gibi (yoksa kralcı Balzac'ın toplumu, Marx ve Engels'in tanımlayacağı biçimde tanımlaması nasıl açıklanabilirdi?). Belli bir tutumun da her zaman ona denk düşen bir felsefeden kaynaklandığı söylenemez (Nazilere karşı savaşım verenler arasında gericiler de vardı). Tarih, bir siyasal eyleme dayanarak bir düşüncenin aklanması karşısında gülümsemekle yetinir, tıpkı sözde tarih karşıtı bir düşünce hakkında öne sürülen aceleci yargılara gülümsediği gibi.

Aristokrat Herakleitos bir yandan dikkatimizi karşıtlar arasındaki metafizik savaşıma çekerken, bir yandan da döneminin ekonomik olaylarına ışık tutar: "Bütün nesnelerin ateşle ve ateşin bütün nesnelerle karşılıklı değişimi, malların altınla ve altının mallarla değişimi gibi." Herakleitos'un kozmik savaşımı, yaşadığı dönemdeki tüccar sınıfının etkinliklerine bağlı olarak ortaya çıkan yeni bir yasanın eğretilmesi mi, yoksa tarihi sınıflar arası savaşın tarihi biçiminde algılayan bir düşünürün öngörüsü mü? Herakleitos'un felsefesine gerçek anlamını vermesi gereken şey nedir: Aristokrat yaşamı mı, yoksa başkalarının bu felsefeden edinecekleri "demokratik" yarar mı? Düşünürün toplumsal tutumu, düşüncesini değişik bir bakış açısıyla yeniden okumamızı zorunlu kılar mı? Böyle bir okuma, her iki durumda da –gerek düşünürün tutumu düşüncesiyle uyumlu olduğunda, gerek onunla çeliştiğinde– gerekli mi? Hem kendi düşüncesiyle çelişmek ne demektir? Gerçekten de, devinimsizliğin düşünürleri miydi Zenon ile ustası Parmenides? Gerçekten de, gerçekliğin dönüştürülemeyeceğini mi söylüyorlardı?

Aslına bakılırsa (felsefe tarihi çoktandır biliyor bunu, baştan okursanız bu tarihi, göreceksiniz) Parmenides'in sözünü ettiği Varlık, bizim deney yoluyla algıladığımız empirik gerçeklik değildi. Empirik gerçekliğin, deyim yerindeyse, mantıksal kafesiydi: Gerçeğin gölge-

sine karşı aklın ışığıydı (ama aynı zamanda gerçeğin ışığına karşı aklın gölgesi). Parmenides koşuk felsefe yapısının ortasında, neden düşünmenin doğal bir sonucu olarak “Bir Varlık”ın olması gerektiğini ortaya koyduktan sonra, şöyle der: “Burada, hakikat hakkındaki kesin sözlerime ve kesin görüşlerime son veriyorum.” Şimdi, der Parmenides, insanların görüşlerinden söz ediyorum size, dikkat edin sözlerimin düzeni aldatıcıdır. Elbette, çünkü deneylerin değişkenliğinden söz etmektedir. Ama “bundan söz eder” yalnızca. Sonra bu değişkenliğe neden olan fiziksel yasaları, sıcak ile soğuğu, takımyıldızlarını, evrenin astronomik yapısını açıklar. Görüntüden bir görüntü olarak söz eder, ancak bu, içinde yaşadığımız görüntü olduğu için, Parmenides onu çözümlemeye uğraşır. Benzeri biçimde Zenon, devinimin var olmadığını göstermek için çeşitli paradokslara başvurduğunda, yalnızca varlığın devinimsizliği öğretisinin saçma olduğunu kanıtlamak isteyenleri çürütmek için yapar bunu. Saçmalığa saçmalıkla karşılık vererek, devinim fikrini de saçmalığa indirger. Paradoksa karşı paradoks. Kaldı ki, bu paradoksun iki bin yıl sonraki matematik öğretilerine zemin hazırlaması (hatta Cantor ile Russell’ı öncelemesi) bir yana, Zenon devinimin olanaksız olduğuna o kadar az inanır ki, tarihsel devinimi değiştirmek için ölümlü göze alır. Bu ise, görüntünün ve –istersek öyle de diyebiliriz– yanılmanın dünyasıdır. Ancak Zenon bize günlük yaşantımız demek olan o yanılama uğruna gerekirse ölümün göze alınabileceğini hatırlatır. İsterse bu, mantıksal özdeşlik yasalarına indirgenemeyen bir görüntü olsun, gene de benim görüntümdür, kendisiyle özdeşleştiğim görüntüdür, kentimdir: *Right or wrong, my party* (Doğru ya da yanlış, benim partim). Doğruluk adına kurduğum devinimsizlik ütopyası beni devinimsizliğe sokacaksa, oyalayıcı tüm engelleri (çelişkinin tu-

tarlılığını değil) yıkar, yaşamım pahasına da olsa, kısmi doğruluğa doğru atarım kendimi.

Zenon, eyleme geçerken, geliştirdiği Varlık kavramından değil, tiranın baskısı altında bunalan yurttaşlarının siyasal huzursuzluğundan yola çıkıyordu. Belki de tiranı yok etmeyi, aklın gereklerini gerçekleştirmenin tek yolu gibi görüyordu. Ancak olayın bana son derece çağdaş görünen bir başka yönü var. Parmenides'in felsefesinde Russell'ı endişelendiren bir nokta bulunuyordu: Parmenides'e göre olumsuzlamak da (yalan söylemek de) mümkün değildi, çünkü konuşmak var olmayan bir şeyden değil, var olan bir şeyden söz etmektir. Öte yandan, Parmenides dilsel düzenin, tanımladığı görüntü dünyasına göndermede bulunduğunu ve sonuçta her zaman aldatıcı olduğunu bilir. İmdi Zenon tiranı yanlış yola sürüklemek için "yalan söylemeyi" seçmiştir. Tiranı, devrimci önyargısızlığı açısından bizi büyüleyen Brecht'çi bir çözümle, komplocuların tam da onun arkadaşları olduğunu söyleyerek, aldatır. Bunu yapmakla bize şu iki noktayı anlatmak ister: Tirana karşı takındığı tutumla, her şeyden önce dilin olası bir dünya üretebileceğini ve dilin ürettiği olası dünyanın gerçek dünyada yananlamları değiştirecek kadar (tiran yalnız başına kalır) "gerçek olduğunu" ortaya koyar. İkincisi de Zenon, yüzeyde, doğru olmayan bir şeyi söyleyerek, aslında, derinde, doğru olan bir şeyi (zorbalığın ancak kuşku ve aldatmayla yaşadığı gerçeğini) vurguladığını bilir. Öyleyse Zenon, zorbalığın kısır doğruluk anlayışını iyice belirgin kılmak için yalan söylemiştir. Böyle davranmakla zorbalığı yok eder: Tirana kendi baskı tekniğini yedirir...

Gerçekten de, neden geleceğin öğrencilerini bu güncel konulardan, kültür tarihi içinde yaşam kazandıracığımız felsefe tarihinden yoksun bırakmak istiyoruz?

(1975)

AQUINO'LU AZİZ TOMMASO'YA METHİYE

Kariyeri boyunca Aquino'lu Aziz Tommaso'nun başını en çok ağrıtan dert, kırk dokuz yaşına henüz girdiği bir sırada, Fassanova Manastırı'nda öldüğünde, rahiplerin hayli şişman bedenini merdivenden aşağı taşıyamadıkları 7 Mart 1274 tarihine rastlamaz. Ölümünden üç yıl sonra, Paris Başpiskoposu Etienne Tempier Kilise öğretisine aykırı iki yüz on dokuz savı içeren bir liste çıkardığında da, bu büyük dertten henüz uzaktır (söz konusu liste İbn Rüşdçülerin tezlerinin büyük bir bölümü ile Andreas Capellanus'un yüz yıl önce tensel aşk hakkında ileri sürdüğü kimi görüşleri ve saygıdeğer Aquino'lulardan melexi doktor Tommaso'nun kaleminden çıktığı açıkça belli olan yirmi savı kapsamaktadır). Çünkü tarih hiç zaman yitirmeksizin, Etienne Tempier'nin bu yasakçı edimine gereken yanıtı vermiş, ölmüş olsa bile Tommaso savaştan galip çıkmış, Etienne Tempier ise Tommaso'nun bir başka hasmıyla, Saint-Amour'lu Guillaume ile birlikte, Sokrates'i yargılayan yargıçlarla başlayıp Galileo'yu yargılayan yargıçlarla süren, oradan da şimdilik Gabrio Lombardi'ye dek uzanan büyük gericilerin ne yazık ki sonsuzluğa yazgılı safında yerini almıştır. Aquino'lu Aziz Tommaso'nun yaşamını altüst eden dert, 1323 yılında, Dante'nin ölümünden iki yıl sonra, belki biraz da onun yü-

zünden, yani Papa XXII. Johannes, Tommaso'yu azizlik mertebesine yükseltmeye karar verdiğinde kendini gösterir. Azizlik mertebesine yükselmek, tıpkı Nobel ödülü almak, Académie Française'e girmek, Oscar kazanmak gibi talihsiz serüvenlerden biridir. Mona Lisa olup çıkar, bir klişeye dönüşürsünüz. Büyük bir yangını söndüren büyük bir kahramana itfaiye memuru sanının verildiği andır bu.

Bu yıl, ölümünün yedi yüzüncü yılı dolayısıyla Tommaso adına anma etkinlikleri düzenleniyor. Bir aziz ve bir felsefeci olarak yeniden gündemde Tommaso. İnsanlar şunu anlamaya çalışıyorlar: Kendi dönemindeki inanca, kültüre ve entelektüel enerjiye sahip olması koşuluyla bugün yaşasa, acaba neler yapardı Aquino'lu Aziz Tommaso? Ancak zaman zaman sevgi, bakış açımızı daraltıyor ve Tommaso'nun büyük bir düşünür olduğunu söylemek için, büyük bir devrimci olduğunu öne sürüyoruz. O zaman hangi anlamda devrimci olduğunu anlamamız gerekir; çünkü Tommaso'nun eski düzen yanlısı bir kimse olduğu söylenemez, ama kendisinden sonra hiçbir devrimcinin içinden yıkmayı başaramadığı çok sağlam bir binanın kurucusu olduğu da yadsınamaz bir gerçektir. Nitekim Descartes'dan Hegel ve Marx'a, oradan da Teilhard de Chardin'e dek felsefecilerin bütün yapabildikleri, bu binanın "dışından" konuşmak olmuştur.

Üstelik, skandalın nasıl olup da böylesine romantiklikten uzak, şişman, durağan bir kişiden kaynaklanabildiğini anlamak olanaksızdır: Tommaso, okulda, anlatılanlardan hiçbir şey anlamıyormuşçasına sessizce notlar tutan, arkadaşlarının dalga geçtikleri bir kişidir. Bir gün manastırın yemekhanesindeki iki kişilik sırasına oturduğunda (arkadaşları, onun sığabileceği bir yer yaratabilmek amacıyla, peykede iki kişilik yeri birbirinden ayıran ara kolu kesmek zorunda kalmışlardır), şakacı rahipler

Tommaso'ya seslenerek dışarıda uçan bir eşek bulunduğunu söylerler, Tommaso da eşeği görmek için hemen dışarı fırlar, bu arada rahiplerin gülmekten gözlerinden yaşlar gelmektedir (bilindiği üzere, dilenci rahiplerin zevk anlayışları oldukça basittir). Bunun üzerine, hiç de aptal olmayan Tommaso, bir rahibin yalan söyleyeceğine inanmaktansa, bir eşeğin uçabileceğine inanmayı çok daha mantıklı bulduğunu söyler ve rahipler utançlarından öylece kalakalırlar.

Sonra, arkadaşlarının "Sessiz Boğa" adını taktıkları bu öğrenci, öğrencilerinin hayranlık duydukları bir hoca olur ve bir gün öğrencileriyle bir kır gezintisine çıkıp, bir tepenin üstünden Paris'e baktığında, öğrencileri ona "Böyle güzel bir şehrin başı olmak istemez misiniz?" diye sorarlar, o ise Aziz Khrysostomos'un "Din Konuşmaları" metnine sahip olmayı çok daha fazla yeğleyeceğini söyler. Ama bir ideolojik hasmı fazlaca üstüne geldiğinde, bir kaplan kesilmesini de bilir Tommaso. Her tümcesi kolaylıkla anlaşılabilirdiği için pek fazla bir şey söylemiyormuş izlenimini uyandıran, fiillerin tam da bir İtalyan'ın beklediği yerlere konduğu o yalın Latincesiyle hasmına öfkeyle çatar, onunla acı acı alay eder, böyle anlarında yazılarıyla Bay Szeliga'yı yerden yere vuran Marx'ı andırır.

Yumuşak huylu babacan bir kişi, bir melek miydi Tommaso? Cinsellikten bütünüyle arınmış bir insan mıydı? Tommaso'nun bir Dominiken rahibi olmasını engellemek isteyen kardeşleri (çünkü o dönemde iyi bir ailenin en küçük oğlunun Benedikten rahibi olması daha uygun görülüyordu, Benedikten tarikatı daha ağırbaşlı bir tarikattı; dilenci Dominiken tarikatına girmek ise aşağı yukarı bugün Maocu bir birliğe katılmak ya da Danilo Dolci'yle çalışmak üzere Sicilya'ya gitmek gibi bir şeydi), Paris'te bulunduğu bir sırada onu yakalar ve aile şatosuna kapatırlar. Daha sonra, Tommaso'nun kaprislerine bir son

vermek ve olmasını istedikleri gibi olmasını sağlamak için odasına her arzusunu yerine getirmeye hazır, çıplak bir kız gönderirler. Tommaso da eline irice bir kor parçası alıp, kızın peşinden koşmaya başlar, belli ki amacı kızın kaba etlerini dağlamaktır. Peki, cinsellikle hiç mi ilgisi olmamıştır? Doğrusu bilemiyorum, ama bu konu onu öylesine rahatsız etmişti ki, Bernardo di Guido'nun anlattığına bakılırsa, "çok gerekli olmadığı sürece, kadınlarla konuşmaktan yılandan kaçarcasına kaçıyordu."

Ne olursa olsun Tommaso bir mücadele adamıydı. Kararlı, ileri görüşlü kişiliğiyle gerçekleştirmeyi kafasına koyduğu önemli bir planı sonuna dek götüren, savaşımdan utkuyla çıkan bir kişiydi. Öyleyse şimdi mücadele alanının ne olduğunu, bu mücadele uğruna neleri göze aldığını ve sonuçta ne tür yararlar elde ettiğini görelim. Tommaso doğduğunda, İtalyan yerel yönetimlerinin İmparatorluk'a karşı savaşı kazanmalarının üzerinden elli yıl geçmiş, İngiltere'de Magna Carta yürürlüğe gireli on yıl olmuş, Fransa'da Philippe Auguste yönetimi henüz sona ermişti. İmparatorluk can çekişmekteydi. Beş yıl içinde kuzeyin bağımsız deniz ve ticaret kentleri Hansa Birliği'ni oluşturacaklardı. Floransa ekonomisi etki alanını genişletmiş, bir süre sonra altın florin basacak düzeye gelmişti: Fibonacci, alacak-borç denkleştirimine dayalı muhasebe yöntemini çoktan bulmuş, bir yüzyıldır Salerno Tıp Okulu ile Bologna Hukuk Okulu önemli aşamaların merkezi durumuna gelmişti. Haçlı seferleri başlayalı uzun bir süre olmuştu. Bu ise, Doğu ile yakın bağlantıların kurulduğu anlamını taşıyordu. Öte yandan, İspanya'daki Araplar bilim ve felsefe dallarındaki buluşlarıyla Batı dünyasını büyülemektedirler. Teknik alandaki atılımlar da son hızla ilerliyordu: Atların nallanması, değirmenlerin işletilmesi, gemilerin yönetilmesi, yük ve çift hayvanlarına boyunduruk vurulması gibi çeşitli teknik konularda yöntemler de-

gişmiş, gelişmişti. Kuzeyde ulusal monarşiler, güneyde ise bağımsız kent cumhuriyetleri hüküm sürüyordu. Kısacası, en azından sözcüğün dar anlamıyla, bir Ortaçağ değil karşımızda duran: Polemikçi bir yaklaşımla, Aquino'lu Aziz Tommaso'nun yapmaya hazırlandığı şey olmasa, bunun şimdiden bir Rönesans olduğu söylenebilir. Ancak tarihsel sürecin tıpkı nasıl gerçekleştiyse öyle gerçekleşmesi için, tam da Tommaso'nun yaptığı şeyi yapması gerekmektedir.

Tommaso doğduğunda, akılcı düşünmenin kuralları yüz yılı aşkın bir süredir öğretimde yerini almıştır. Paris Sanat Fakültesi'nde hâlâ öğretimi sürdürülen müzik, aritmetik, geometri ve astronomi gibi derslerin yanı sıra, diyalektik, mantık ve retorik dersleri de, üstelik yeni bir yöntemle, öğretilmektedir. Yüz yıl önce, Petrus Abaelardus diyalektik bir bakış açısına ve aklın ilkelerine dayalı bir yöntem geliştirmiştir: Gerçi Abaelardus özel nedenlerden ötürü bu yöntemden vazgeçmiştir, ancak akılcı yaklaşım eski gücünü korumaktadır. Yeni yöntemde, farklı geleneksel otoritelerin görüşleri karşılaştırılır, sonra bir dizi mantıksal usavurumla karara varılır; üstelik, bu mantıksal usavurumların dayanağı laik bir düşünceler dizgesidir. Dilbilim ve anlambilim araştırmaları yapılmakta, belli bir sözcüğün ne anlam geldiği ve hangi bağlamlarda kullanıldığı sorgulanmaktadır. Aristoteles'in mantık konusundaki metinleri incelemelerde kaynak olarak kullanılmakla birlikte, henüz bu metinlerin tamamı çevrilip yorumlanmamıştır. Yunanca bilen yoktur, Yunanca bilen tek kesim Araplardır ve Araplar gerek felsefe, gerek bilimde Avrupalılardan çok ileridir. Gene de bir yüzyıldan beri Chartre okulu, Platon'un matematik konulu metinlerini yeniden ortaya çıkararak, ölçülebilir süreçlerin ve geometrik yasaların yönlendirdiği bir doğa dünyası imgesi oluşturmuşlardır. Henüz Roger Bacon'ın

deneysel yöntemi düzeyinde bir yöntem değildir bu, ama evreni doğa yasalarına dayanarak açıklamayı deneyen –her ne kadar Doğa tanrısai bir gücün gerçekleştirimi olarak görülüyor olsa da– kuramsal bir yapıdır. Bu arada Oxford Üniversitesi'nde Robert Grosseteste biraz Bergson'u, biraz da Einstein'ı andıran bir ışık enerjisi metafiziğı geliştirir. Optik alanında incelemeler filiz vermeye başlar, bu da insanların fiziksel nesnelerin algılanması sorunuyla ilgilendiklerini, gerçek görme ile duysal yanılsamaların ürünü görme arasında bir sınır çizgisi çektiklerini gösterir.

Görme konusundaki bu bilinçlenme önemli bir adımdır. Ortaçağ'ın evreni bir sanrılar evreniydi, dünya gizemli varlıklarla dolu simgesel bir ormandı, nesneler zamanını bulmaca dergisini okuyup çözmekle geçiren bir tanrının sonsuz anlatıları gibi görülüyordu. Bu sanrılar evreni, Tommaso'nun yaşadığı dönemde, akıl evreninin darbeleri sonucu yitip gitmemiştir. Tam tersine, akıl evreni hâlâ seçkin entelektüel çevrelerin bir ürünü olarak görülüyor ve bu ürüne kötü gözle bakılıyordu; daha doğrusu, yeryüzüne özgü nesneler evrenine kötü gözle bakılıyordu. Assisili Aziz Francesco dinsel konuşmalarını kuşlara yapar, ancak tanrıbilimin felsefi çerçevesi Yeni Platoncudur. Bunun anlamı şudur: Uzakta, epey uzakta bir tanrı vardır ve nesnelerin varoluş ilkeleri, düşünceler onun erişilmesi olanaksız bütünselliğı içinde devinirler. Evren, bu çok uzaktaki Varlık'ın iyiliksever bir dikkatsizliğinin ürünüdür; sanki bu Varlık salya gibi ağır ağır aşığıya doğru yayılmaktadır, boşalttığı malzemenin sıvaşık çökeltisinde yetkinliğinin kalıntılarını bırakarak, tıpkı idrardaki şeker kalıntıları gibi. Varlık'ın en önemsiz uç noktasını temsil eden bu çirkef suyunda biz, hemen her zaman bulmaca çözenlere özgü bir deha kıvılcımıyla, tanrısai özün tohumlarının izlerini bulabiliriz. Ne var ki,

tanrısal özün kendisi başka bir yerdedir, oraya olsa olsa çilekeş, ermiş sezgisiyle bir mistik ulaşabilir; ancak o, neredeyse uyuşturucu kullananlara özgü bir bakışla, biricik ve gerçek şölenin gerçekleştiği Varlık'ın garsoniyerine nüfuz edebilir.

Platon ile Augustinus ruhun sorunlarını anlamak için gereken her şeyi söylemişlerdi, ama bir çiçeğin ne olduğu ya da Salernolu doktorların bir hastanın karnında büyük bir dikkatle inceledikleri bağırsak boğumunun ne gibi özellikler taşıdığı, bir ilkbahar akşamı temiz hava almanın neden sağlığa iyi geldiği vb. konulara gelince, işler karanlıklaşıyordu. Öyle ki, çiçekleri dinsel esrimelelerin ürünü minyatürlerden tanımak, bağırsakların var olduğunu görmezlikten gelmek ve ilkbahar akşamlarını kişiyi baştan çıkaran, tehlikeli bir öge saymak yeğlenir olmuştu. Sonuçta Avrupa kültürü bir bölünmüşlük içindeydi, gökyüzünü anlıyordu insanlar anlamasına da, yeryüzünü anlamıyorlardı. Biri çıkıp da, gökyüzünü bir yana bırakarak yeryüzünü anlamaya çalışırsa, çekeceği var demekti. Çevrede o dönemin Kızıl Tugayları dolanıyordu: Bir yandan dünyayı yenilemek, olanaksız cumhuriyetler kurmak isteyen, öte yandan sodomi, soygun ve benzeri ahlakdışı eylemlere girişen sapkın tarikatlar, karşılarındaki insanların haklı olup olmadığını araştırmaktansa, hepsini öldürmeyi yeğleyen gruplar...

Bu aşamada sağduyulu insanlar şunu öğrendiler Araplardan: Kültürün bu dağınık öğelerini bir araya getiren bir anahtarı onlara sağlayabilecek bir antik usta (bir Yunanlı) vardır: Aristoteles. Aristoteles hem Tanrı'dan söz etmesini biliyor, hem hayvanlarla taşları sınıflandırıp, yıldızların devinimiyle ilgileniyordu. Aristoteles mantık biliyordu, ruhbilim çalışmaları vardı; fizikten söz ediyor, siyasal düzenleri yapılarına göre sınıflandırıyordu. Ama hepsinden önemlisi, Aristoteles nesnelerin özü (yani

nesneler gözümüzün önünde bulunmasa da, onlar hakkında anlaşılabilir ve söylenebilecek yön) ile nesnelerin yapıldığı madde arasındaki ilişkiyi tersine çevirmeye yarayacak anahtarları sunuyordu (Tommaso, bu olanağı çok iyi değerlendirerek en verimli biçimde kullanacaktır). Kendi adına yaşamını en iyi biçimde sürdüren ve dünyaya kendi başına ilerleyebilmesi için mükemmel fizik yasaları sağlamış bulunan Tanrı'yı bir yana bırakalım. O bir tür gizemli çağlayanın akışı içinde daha iyi bir seçeneği yitirerek maddeye sıvanmak durumunda kalan özlerin izini ortaya çıkarmak gibi bir uğraşıya da kaptırmayalım kendimizi. Nesnelerle ilgili mekanizma burada, gözümüzün önündedir, nesneler devinimlerinin ilkesidirler. Bir adam, bir çiçek, bir taş, onları devindiren bir iç yasaya bağlı olarak gelişen, ortaya çıkan organizmalardır: Öz, onların gelişiminin ve örgütlenme biçiminin ilkesidir. Bu, orada dışarı çıkmaya hazır; maddeyi içinden devindiren, geliştiren, onun ortaya çıkmasını sağlayan bir şeydir, bu nedenle onu anlayabiliriz. Bir taş, biçim kazanan bir madde parçasıdır ve madde ile biçimin bu evliliğinden bireysel bir töz doğmuştur. Varlığın gizi, diye açıklayacaktır Tommaso zeki bir buluşla; var olmanın somut edimindedir. Var olmak, hâsıl olmak, idelerin başına gelen kazalar değildir; öyle olsa, ideler o uzaktaki Tanrısal Güç'ün sıcak rahminde kalmayı yeğlerlerdi. Önce nesneler somut biçimde var olurlar, Tanrı'ya çok şükür, sonra biz o nesneleri anlarız.

Doğal olarak, açıklanması gereken iki nokta var burada. Öncelikle, Aristotelesçi düşünce geleneğine göre, nesneleri anlamak, onları deneysel olarak incelemek anlamını taşımıyordu. Nesnelerin bir değer taşıdıklarını anlamak yeterliydi, gerisi kurama kalıyordu. Yetersiz bulabilirsiniz bu yaklaşımı, ama önceki yüzyılların sanrılı evrenine oranla gene de çok ileri bir adımdır bu. İkincisi,

Aristoteles'in Hristiyanlaştırılması zorunlu idiyse, fazla-
ca köşede kalan Tanrı'ya daha çok yer ayırmak gereki-
yordu. Nesneler, onları devindiren yaşam ilkesinin iç gü-
cüne bağlı olarak gelişirler. Ancak, şunu da kabul etmek
gerekir ki, Tanrı bütün bu sonsuz devinim iplerini doğ-
rudan eline alırsa, taşı düşünmesiyle birlikte taşı var ede-
bilecek güçtedir ve Tanrı, Tommaso'nun "katılım" (*parti-
cipatio*) biçiminde adlandırdığı elektrik akımını kesmeye
karar verirse, kozmik bir karanlık gerçekleşir. Demek ki,
taşın özü taşın içindedir, biz de düşünme yeteneği olan
zihnimizle onu algılarız; ama bu öz çok önceden Tanrı'nın
zihninde –günlerini tırnak bakımıyla değil, evrene enerji
sağlamakla geçiren, sevgi dolu Tanrı'nın zihninde– yer
alıyordu. Oynanması gereken oyun buydu, yoksa Aristo-
teles Hristiyan kültürüne giremezdi; Aristoteles'in dışa-
rıda kalması da, doğa ile aklın dışarıda kalması demektir.

Üstelik oldukça güç bir oyundu bu, çünkü çalışma-
ya koyulduğunda Tommaso'nun karşısında bulduğu
Aristotelesçiler bir başka yolu seçmişlerdi. Bu yol belki
daha çok hoşumuza gidebilir, hatta belki tarihin anlamı-
nı tarihsel kısa devrelerde arayan bir yorumcu bunu ma-
teryalist bir yol biçiminde tanımlayacaktır. Ancak Aris-
totelesçilerin seçtiği yol, hiç de diyalektik bir materya-
lizm değil, tam tersine astrolojik bir materyalizmdi ve
Kuran'ın savunucularından İncil'in savunucularına dek
hemen herkesi rahatsız ediyordu. Bu yorumun sorumlu-
su bir yüzyıl önce yaşayan İbn Rüşd olmuştu. İslam kül-
türüyle yetişmiş, Berberi ırkından, İspanyol uyruklu, dili
Arapça olan İbn Rüşd, Aristoteles'i herkesten daha iyi
biliyordu ve Aristotelesçi bilimin kişiyi nereye götürdü-
ğünü anlamıştı. Tanrı her şeye burnunu sokan bir dalave-
reci değildir; O, doğayı kendi mekanik düzeni ve meka-
nik yasaları içinde kurmuş, bu düzeni belirleme işlevini
kesin olarak yıldızlara yüklemiştir. Tanrı sonsuz olduğu-

na göre, kendi düzeni içinde dünya da sonsuzdur. Felsefe bu düzeni, yani doğayı inceler. İnsanlar doğayı anlayabilirler, çünkü hepsinde aynı anlak (*intelligentia*) ilkesi egemendir, öyle olmasa her birey nesneleri kendine özgü bir biçimde görür ve insanlar birbirlerini anlayamazlardı. Bu noktada materyalist sonuç kaçınılmazdı: Öngörülebilir bir belirlenimcilikle yönetilen dünya sonsuzdur ve eğer bütün insanlarda tek bir anlak bulunuyorsa, ölümsüz bireysel ruh yok demektir. Kuran bu konuda farklı bir görüş öne sürüyorsa, filozof felsefi açıdan, bilimin kendisine gösterdiğine inanmalı, sonra da fazla dert etmeksizin, bunun aksi bir görüşü, dinsel öğretinin sunduğu açıklamayı benimsemelidir. İki değişik hakikat söz konusudur burada ve biri ötekini olumsuz yönde etkilememelidir.

İbn Rüşd katı bir Aristotelesçilikte örtük bir biçimde yer alan bu noktayı son derece açık seçik, anlaşılır sonuçlara ulaştırır. Paris Sanat Fakültesi'nin önde gelen hocaları, özellikle Brabantlı Siger nezdinde elde ettiği başarıyı da buna borçludur. Aynı Brabantlı Siger, her ne kadar bilimsel kariyerinin mahvoluşu ve felsefe tarihi kitaplarının görece önemsiz bölümlerine koyuluşu Tommaso'dan kaynaklanıyorsa da, Dante'nin Cennet'inde Aziz Tommaso'nun yanında yer alır.

Tommaso'nun yapmaya çalıştığı kültür politikası oyunu çift yönlüdür: Bir yandan Aristoteles'i yaşadığı dönemin ilahiyat bilimi anlayışına ters düşmeyecek şekilde sunup kabul ettirmek, öte yandan Aristoteles'i İbn Rüşd-cü yorumdan koparmak zorundadır. Ama bunu yaparken önemli bir engelle karşılaşır: Tommaso dilenci bir tarikatandı; bu tarikatların talihsizliği, gerek kurulu düzen, gerek Kilise, gerek devlet için büyük bir tehlike oluşturan Gioacchino da Fiore ve bir dizi kıyamet tellalı sapkın dilenci tarikatlardan çıkmış olmasıydı. Bu yüzden, dehşetengiz Saint-Amour'lu Guillaume'un başı çektiği İlahiyat

Fakültesi'nin gerici hocalarına gün doğmuştu: Bütün çilekeş rahiplerin Gioacchino da Fiore yanlısı sapkınlar olduklarını, zaten İbn Rüşdçü tanrıtanımaz sapkınların usta belledikleri Aristoteles'in öğretisini yaymak istemelerinin de bu gerçeği açıkça ortaya koyduğunu söylüyorlardı. Herhalde karşınızda aynı oyunun günümüzdeki temsilcisi Gabrio Lombardi'yi görür gibi oluyorsunuz: Boşanmadan yana olan, kürtajdan da yanadır, öyleyse uyuşturucu kullanımını da destekliyor demektir!

Oysa Tommaso ne sapkındı, ne de devrimci. Tommaso'nun bir "uzlaştırıcı" olduğu söylenmiştir hep: Amacı, yeni bilimle Tanrı sözünü bağdaştırmak, hiçbir şey değişmesin diye her şeyi değiştirmektir.

Ancak Tommaso bu planı büyük bir sağduyuyla (teolojik inceliklerin ustası olarak), doğal gerçekliğe ve yeryüzüne özgü dengeye büyük bir bağlılık göstererek yürütmüştür. Tommaso'nun Hristiyanlığı Aristotelesçiliğe uydurmadığı, Aristoteles'i Hristiyanlaştırdığı açıkça belirtilmelidir. Açıkça belirtilmesi gereken bir ikinci nokta da şudur: Tommaso her şeyin akılla açıklanabileceğini düşünmemiştir asla; onun düşüncesine göre, her şey ancak inançla açıklanabilirdi. Tommaso yalnızca, inanç ile aklın uyumsuzluk içinde olmadığını, bu nedenle de sanrılar evreninden çıkarak, insanın kendisini akla dayalı düşünmenin rahatlığına bırakabileceğini belirtmek istemiştir. Böylece, yapıtlarının mimari yapısında neden ana bölümlerin yalnızca Tanrı'ya, meleklerle, ruha, erdemlere, sonsuz yaşama ayrıldığı anlaşılabilir; ama bu bölümlerin içinde her şey akılcı olmaktan çok, "makul" olan bir yer bulur kendine. Bu teolojik mimarinin içinde her şey açık seçik ortaya konmuştur: İnsanın nasıl olup da nesneleri tanıdığı, insan bedeninin neden belli bir biçimde yaratıldığı, insanın karar vermek için neden olgularla görüşleri incelemesi ve çelişkileri gizlemeksizin açığa çıkarmaya

çalışarak çözmesi gerektiği vb. Yapıtlarıyla Tommaso, Kilise'ye öyle bir öğreti sunar ki, bu öğreti Kilise'nin iktidarına zerrece dokunmadığı gibi, insanları kralcı ya da cumhuriyetçi yönetimi seçme konusunda özgür bırakır; aynı öğreti, sözgelimi değişik mülkiyet tipleri ile hakları arasında ayırım gözetir ve sonuçta mülkiyet hakkının varlığını kabul etmekle birlikte, bunun kullanıma değil, sahip olmaya yönelik bir hak olduğunu belirtir. Başka bir deyişle, benim şehrin en güzel semtinde bir eve sahip olma hakkım vardır, ancak barakalarda yaşayan insanlar varsa, mantık evin kullanımını böyle bir eve sahip olmayan kişilere bırakmamı gerektirir (ben gene evin sahibi olarak kalırım, ancak ötekiler –benim bencilce duygularıma aykırı düşse de– o evde oturacaklardır). Tommaso'nun öğretisi buna benzer görüşlerle doludur. Bütün çözümler dengeye ve Tommaso'nun "sağgörü" (*prudentia*) biçiminde adlandırdığı erdeme dayalıdır; onun sözleriyle sağgörünün ödevi "edinilmiş deneyimlerin anısını korumak, amaçların kesin anlamını belirlemek, koşulları büyük bir dikkatle değerlendirmek, araştırmalarda akılcı ve açımamacı yöntemi benimsemek, geleceğe dönük olanakları öngörebilmek, fırsatlara sakınlımlı yaklaşmak, karışıklıklara karşı tedbirli olmak ve olağandışı koşulları ayırt edebilmek"tir.

Tommaso öğretisinde başarılı olmuştur, çünkü Tanrı'nın kutsal varlığında yitip gitmek için yanıp tutuşan bu ermiş, bir insan olarak da doğal değerlere karşı dikkatli, akılcı söyleme saygılıydı.

Şunu da unutmamak gerekir: Tommaso'dan önce, bir antik yazarın metni incelendiğinde, bir yorumcu ya da kopyacı metinde dinsel öğretiyle bağdaşmayan bir bölüm bulursa, ya bu "yanlış" cümleleri metinden çıkarıyor, ya okuru uyarmak üzere söz konusu tümcelere kuşkulu işareti koyuyor, ya da bunları sayfanın kenarına kaydırıyordu.

Buna karşılık, Tommaso nasıl bir tutum izler? Tommaso, Kutsal Kitap'la bağdaşmayan görüşleri sıralar, her birinin anlamını açıklar, sonra bütün bu görüşleri, bu arada Kutsal Kitap'ın ilgili bölümünü de tartışmaya açar, olası itirazları sayar, sonra da bu iki görüşü bağdaştırabilecek çözüme ulaşmaya çalışır. Her şey kamuya açık olarak yapılmalıdır, tıpkı o dönemde *disputatio*'nun kamuya açık olduğu gibi. Ancak bu yolla aklın mahkemesi işlev kazanır.

Gerçi Tommaso'nun yapıtları dikkatle okunduğunda, her durumda Kutsal Kitap'a özgü gerçeğin bütün öteki görüşlere üstün geldiği ve sorunun çözüme ulaştırılma tarzını belirlediği, yani Tanrı ile Tanrı'nın vahyettiği sözün, laik aklın işleyişini öncelediği ve belirlediği görülecektir. Bunu Étienne Gilson gibi en keskin görüşlü ve en tutkulu Tommaso uzmanları da açıkça ortaya koymuştu; ama zaten hiç kimse Tommaso'nun bir Galileo olduğunu ileri sürmemiştir. Tommaso'nun yaptığı, Kilise'yi doğa dünyasıyla bağdaştıracak bir öğreti sistemini Kilise'ye sağlamak olmuştur. Üstelik, büyük bir başarı kazanmıştır Tommaso. Bu başarının nasıl gerçekleştiğini tarihten adım adım izleyebiliriz. Ondan önce "Aristoteles'in ruhunun barındığı yerde, İsa'nın ruhunun hüküm süremeyeceği" öne sürülüyordu; 1210'da Yunanlı düşünürün doğa felsefesiyle ilgili yapıtları hâlâ yasaktı, bunu izleyen otuz-kırk yıllık sürede yasak sürerken, Tommaso bu metinleri arkadaşlarına çevirtmiş ve yorumlamıştır. 1255 yılında ise Aristoteles'in bütün yapıtları serbest bırakılmıştır. Tommaso öldükten sonra, daha önce de gördüğümüz gibi, Aristoteles felsefesine son bir tepki yöneltilir, ama sonuçta Katolik öğreti Aristotelesçi görüş doğrultusunda gelişir. Bir Benedetto Croce'nin İtalyan kültürü üzerindeki elli yıllık egemenliği ve yetkesi, Tommaso'nun Hristiyan dünyasının tüm kültür politikasını kırk yıl içinde değiştirmede gösterdiği yetke-

ye oranla bir hiçtir. Artık Tommasoculuk kesin olarak ağırlığını duyuracaktır. Başka bir deyişle, Tommaso Katolik düşünceye, içinde her şeyin kendine bir yer ve açıklama bulduğu öyle kapsayıcı bir kuramsal yapı sağlar ki, Katolik düşünce o zamandan bu yana bu yapının hiçbir ögesini yerinden oynatmayı başaramamıştır. Olsa olsa, karşı reformcu skolastik felsefeyle Tommaso'ya yeni bir çehre kazandırır, bize bir Cizvit Tommasoculuğu, bir Dominiken Tommasoculuğu, hatta içinde Aziz Bonaventura'nın, Duns Scotus'un ve Ockham'lı William'ın gölgelerinin kıpırdandığı bir Fransisken Tommasoculuğu sunarlar. Ancak artık kimse Tommaso'ya dokunamaz. Tommaso'daki yeni bir sistemin doğurduğu yapıcı tedirginlik, Tommasocu gelenekte dokunulmaz bir sistemin tutucu koruyuculuğuna dönüşür. Tommaso yeniden kurmak üzere her şeyi yıkmayı göze almışken, gelenekçi Tommasoculuk hiçbir şeye dokunmamaya çalışır ve yeni olanı Tommaso'nun sistemi içinde bir yere oturtmak için, sözde Tommasocu tutarlılık adına türlü cambazlıklara girişir. Şişman Tommaso'daki bilme arzusunun doğurduğu o sınırlı tanımaz gerilim ve tedirginlik, yeni yurduna sapkın eylemlerde ve Protestan reformunda kavuşur. Tommaso'dan geriye, oluşturduğu güçlü kuramsal yapı kalmıştır, o dönem için gerçekten de "değişik" olan bu kuramsal yapıyı oluşturmak için sarf ettiği entelektüel çabadan ise hiç iz yoktur artık.

Bunda doğal olarak onun da suçu var: Gerilimleri uzlaştırma ve vazgeçilmesi olanaksız bütün görüşleri birbirleriyle çatışmayacak biçimde bir araya getirme yöntemini Kilise'ye sunan; sonra çelişik görüşleri ortaya çıkarak, onları uyum içinde uzlaştıran hep o olmuştur. İnsanlar, bir kez bu kötü alışkanlığı edindikten sonra, Tommaso'nun şunu öğrettiğine inandılar: Nerede evetle hayır arasında bir seçimi gerektiren bir karşıtlık varsa, bir "ha-

vet" yanıtı bulunmalıdır. Gerçi Tommaso böyle bir yöntem kullanmıştır kullanmasına, ama o bunu, "havet" denenin durmak değil, ileri bir adım atmak ve yeni dengeler kurmak anlamını taşıdığı bir zamanda yapmıştır.

Bu yüzden, elbette, Tommaso bugün yaşasa ne yapardı, diye sorabiliriz kendimize; ama yanıtımız şöyle olmalıdır: Her durumda, bir *Summa Theologica* yazmıyaktı. Marksçılıkla, görelilik kuramıyla, biçimsel mantıkla, varoluşçulukla ve görüngübilimle hesaplaşacaktı; Aristoteles'i değil, Marx'la Freud'u yorumlayacaktı. Sonra tartışma yöntemi de değişecek, eskisi denli uyum yanlısı, eskisi denli bağdaştırıcı olmayacaktı. Ve son olarak, kendi içine kapalı mimari bir yapıyı andıran mutlak bir sistem geliştiremeyeceğini, geliştirmemesi gerektiğini fark edecek; bilimler ansiklopedisinde tarihsellik kavramı da yerini alacağından, daha esnek bir sistem, daha gevşek dokulu bir Summa kuracaktı. Bugün de inançlarına bağlı bir Hristiyan olur muydu, bilemiyorum. Ama isterseniz, açık bir kapı bırakalım burada. Gene kesinlikle biliyorum ki, onun adına düzenlenen kutlamalara katılırdı, yalnızca şunu anımsatmak için: Sorun, onun düşündüklerinden hâlâ nasıl yararlanabileceğimize karar vermek değil, başka şeyler düşünmektir; ya da ondan, yaşadığı çağın hakkını vererek, art niyetsiz düşünmek için neler yapılması gerektiğini öğrenmektir. Peki ya sonra? Doğrusu bu noktadan sonra onun yerinde olmak istemezdim.

(1974)

KAYNAKÇA

Umberto Eco, *Dalla periferia dell'impero*, Milano, Bompiani, 1977:

Yeni Bir Ortaçağ'a Doğru

Aşırıgerçeklik İmparatorluğu'na Yolculuk

Ölüm Cezası Üzerine Diyalog

Kazablanka ya da Tanrıların Yeniden Doğuşu

Felsefenin Tesellisi

Aquino'lu Aziz Tommaso'ya Methiye

Umberto Eco, *Sette anni di desiderio* Milano, Bompiani, 1983:

Orixà'lar Kimden Yana?

De Bibliotheca

Medyanın Çoğalması

Sahtesini Yapma ve Toplumsal Uzlaşım

Gösteri Olarak Kültür

Böğürsel Düşünce

Bir Başyapıt Kaça Mal Olur?

A

- Abaelardus, Petrus** 233
- Adalbert (Pragli Aziz)** 38
- Addams, Charles Samuel**
"Chaz" 106
- Alain de Lille** 33
- Alberoni, Francesco** 37
- Aldo Moro** 178
- Alexander IV, Papa** 24
- Alma-Tadema, Sir Lawrence**
86
- Althusser, Louis** 225
- Amado, Jorge** 128, 134
- Antonioni, Michelangelo** 39
- Arbasino, Alterto** 215
- Arcimboldi, Giuseppe** 75
- Aristoteles** 19, 23, 32, 66, 164,
233, 235, 237-239, 241, 243
- Arman (Armand Pierre**
Fernandez) 47
- Asimov, Isaac** 56
- Asurbanipal** 154
- Augustinus (Hippolu Aziz)**
32, 235

B

- Bacon, Roger** 63, 233
- Balzac, Honoré de** 35, 184, 211,
214, 226
- Bardot, Brigitte** 61

Barnum, Phineas Taylor 78

Barthes, Roland 35

Bastide, Roger 128

Baudelaire, Charles 74

Baum, Dwight James 79

Beatles 185

Beccaria, Cesare 142

Beckford, William Thomas
218

Bee Gees 185

Beethoven, Ludwig van 56, 123,
192, 196

Berberian, Cathy 185

Bergman, Ingrid 204

Bergson, Henri 234

Berlinguer, Enrico 178

Bernard (Chairvaux'lu Aziz)
37, 40

Bernard de Chartre 33

Bernardo di Guido 232

Berry (Dükü), Jean de France
38

Berti, Orietta 75

Boethius, Anicius Manlius
Severinus 19

Bogart, Humphrey 204

Bonaventura (Aziz) 242

Borges, Jorge Luis 153, 156, 172

Borglum, Gutzon 93

Brino, Giovanni 97

C

Caesar, Julius 58
Cage, John 185
Calvino, Italo 75
Canova, Antonio 37, 60, 121
Cantor, Georg 227
Capellanus, Andreas 229
Caravaggio (Michelangelo Merisi) 91, 184
Caruso, Enrico 56
Caselli-Moretti, Rosa 94
Cassola, Carlo 178
Castro, Fidel 60
Cecilia Metella 94
Celentano, Adriano 210
Cellini, Benvenuto 78
Champagne, Philippe de 66
Channing, Carol 49
Charlemagne 38
Chomsky, Noam 35, 225
Chopin, Frédéric 75
Chrétien de Beauvais 24
Clair, René 71
Claudel, Paul 28
Cliburn, Van 49
Colombo, Furio 21
Colonna, Vittoria 211
Conrad, Joseph 205, 216
Constantinus 154, 155
Corneli, Joseph 37

Cosimo, Piero di 91

Crepax, Guido 185

Croce, Benedetto 194, 241

Curie, Marie 211

Ç

Çaykovski, Peter İliç 61, 156

D

D'Annunzio, Gabriele 75, 85, 218

Dante Alighieri 218, 229, 238

Del Pezzo, Luciano 63

Descartes, René 32, 230

Diomedon (Tiran) 225

Disney, Walt 105

Dolci, Danillo 231

Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi) 93, 122

Druillet, Philippe 185

Duchamp, Marcel 96

Duns Scotus, Johannes 242

E

Eichmann, Adolf 79

Einstein, Albert 196, 234

Eisenhower, Dwight D. 40

El Greco (Domenico Theotocopuli) 66, 91

Eliot, T.S. 200

Engels, Friedrich 226

- Eoban, Aziz** 38
Epimenides 210
Erasmus, Desiderius 211
Eratosthenes 41
Ernst, Max 37
Eudes de Douai 24
Eyck, Jan van 69
- F**
- Fellini, Federico** 39
Ferrari, Gaudenzio 91
Fibonacci, Leonardo 232
Fiedler, Leslie 219
Fini, Leonor 75
Ford, John 99
Francesco, Assisili (Aziz) 234
Franci, Giovanna 217
Freud, Sigmund 209, 243
Funès, Louis de 75
- G**
- Gable, Clark** 99
Gabor, Dennis 45
Gainsborough, Thomas 68
Galenos (Pergamonlu) 164
Galilei, Galileo 229, 241
Gaudí, Antoni 75, 201
Gaulle, Charles de 202
Gentile, Giovanni 223
Gershwin, George 201
- Getty, Paul** 85-87, 89, 90, 95
Giambologna (Giovanni da Bologna) 78, 92
Gilson, Étienne 241
Gioacchino da Fiore 238, 239
Godard, Jean-Luc 37
Goldoni, Luca 207, 208
Gramsci, Antonio 223
Graziani, Rodolfo (Mareşal) 132
Gregory, Dick 197
Grosseteste, Robert 234
Guevara, Ernesto "Che" 31, 34, 66
Guillaume (Saint-Amour'lu) 24, 229, 238
- H**
- Hals, Frans** 91
Hardy, Oliver 207
Harlow, Jean 58
Harun Reşid 38
Hearst, Patricia 71
Hearst, William Randolph 71-74, 76, 81, 87-89, 91, 108
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 210, 230
Heinlein, Robert Anson 56
Hemingway, Ernest 56, 204, 214
Herakleitos 189, 224, 226
Hesse, Hermann 20, 186
Hobbes, Thomas 160

- Hugo, Victor** 217
- Huizinga, Johan** 39, 92
- Husserl, Edmund** 170
- Huston, John** 184
- I**
- Ingres, Jean-Auguste-Dominique** 66, 83
- Invernizio, Carolina** 184
- Isidorus (Sevillalı Aziz)** 37
- İ**
- İbn Rüşd** 237, 238
- J**
- Jackson, Andrew** 83
- Jacobs-Bond, Carrie** 93
- Jakobson, Roman** 35
- Jeanne d'Arc** 31
- Johannes XXIII, Papa** 58
- Johannes XXII, Papa** 230
- Johnson, Linda** 49
- Johnson, Luci** 49
- Johnson, Lyndon B.** 49
- Johnson, Virginia F.** 49
- Joyce, James** 37, 215
- K**
- Kant, Immanuel** 144, 189
- Kardec, Allan** 131
- Kari IV (Lüksemburglu Kari)** 38
- Kempelen, Wolfgang von** 107
- Kemp, Lindsay** 128
- Khrysostomos (Aziz)** 231
- Kienholz, Edward** 123
- Kissinger, Henry** 40
- Kolomb, Kristof** 41
- Kubrick, Stanley** 183, 184
- Kuhlman, Kathryn** 119, 120
- L**
- Laertios, Diogenes** 224
- Laffitte, Jean** 83
- Lang, Fritz** 205
- LaPalombara, Joseph** 176
- La Tour, Georges de** 86
- Laughton, Charles** 99
- Lawrence, Sir Thomas** 66
- Leonardo da Vinci** 64, 93, 94
- Lévi-Strauss, Claude** 35
- Lewis, Matthew Gregory** 218
- Leydi, Roberto** 213
- Liberace, Valentino** 75
- Lincoln, Abraham** 60
- Lombardi, Gabrio** 229, 239
- Lorre, Peter** 205
- Loyola, Aziz Ignacio de** 35
- Ludwig IV, Bavyeralı** 89
- Luxemburg, Rosa** 34, 211

- M**
- Magnasco, Alessandro** 86
- Mahler, Gustav** 61
- Malraux, André** 205
- Manson, Charles** 31
- Manzoni, Alessandro** 185, 186, 217
- Mao Zedong** 20, 34
- Margaret (Azize)** 38
- Marie-Antoinette** 59, 115
- Marin, Louis** 101
- Marx, Kari** 20, 34, 226, 230, 231, 243
- Masakiçi, Hanamuna** 62
- Masters, William H.** 197
- Maupassant, Guy de** 200
- McLuhan, Herbert Marshall** 36
- McNamara, Robert** 40
- Messenger, Annette** 48
- Michelangelo** 66, 67, 69, 91, 93, 121, 122
- Mies van der Rohe, Ludwig** 50
- Migne, Jacques Paul** 164
- Minelli, Liza** 75
- Miranda, Carmen** 75
- Moebius** 185, 186
- Monroe, Marilyn** 38
- Monteverdi, Claudio** 185
- Moro, Aldo** 178
- Mosetti, Andrea** 213
- Mozart, Wolfgang Amadeus** 56, 60
- Munari, Bruno** 37
- Musa (Hazreti)** 38, 93, 130
- Mussolini, Benito** 80, 223
- N**
- Napoléon Bonaparte** 83, 84, 101, 224
- Nearkhos (Tiran)** 225
- Nevelson, Louise** 63
- Newton-John, Olivia** 65
- Nicolas de Bar-sur-Aube** 24
- O**
- Ockham'lı William** 242
- Offenbach, Jacques** 185
- P**
- Paretti, Sandra** 75
- Parmenides** 224-228
- Pasolini, Pier Paolo** 39, 178, 219
- Pavese, Cesare** 214
- Philippe II, Auguste** 232
- Philippe IV, Yakışıklı** 31
- Piacentini, Marcello** 75
- Pinochet, Augusto** 119, 176
- Pirsig, Robert M.** 186
- Platon** 196, 233, 235
- Poe, Edgar Allan** 106

- Pollock, Jackson** 50
Polo, Marco 79
Polykrates 154
Pound, Ezra 37
Poussin, Nicolas 86
Pratt, Hugo 185
Praz, Mario 217
Proust, Marcel 215
Purcell, Henry 185
Puvis de Chavannes, Pierre 54
Pythagoras 19, 135
- R**
- Rabelais, François** 218
Radcliffe, Ann 218
Raffaello 37, 54, 86, 89, 93
Rais, Gilles de 31
Ray, Man 96
Rembrandt 66, 91
Reni, Guido 66
Richelieu (Kardinali ve Dükü), Armand-Jean du Plessis 66, 73
Ringling, John ve Mable 78, 80, 81, 91, 92
Ripley, George 61, 62
Robbe-Grillet, Alain 186
Roberts, Granville "Oral" 118, 119, 123
Rodin, Auguste 121
Ronconi, Luca 40
- Rubens, Peter Paul** 91
Rubin, Jerry 20, 197
Russell, Sir Bertrand 227, 228
- S**
- Sacco, Giuseppe** 24
Sade, Marquis de 35, 60, 217
Salgari, Emilio 78, 216, 219
Sanguineti, Edoardo 37, 39, 215
Sansovino, Jacopo 72
Sartre, Jean-Paul 178
Satie, Erik 185
Skriyabin, Aleksandr 74
Sévigné (Markiz), Marie de Rabutin-Chantal 211
Shakespeare, William 56, 200
Siger (Brabantlı) 238
Silvester II (Aurillac'lı Gerbert) 40, 92
Sokrates 224, 229
Sophia, Azize 38
Spoerri, Daniel 48
Statius, Publius Papinius 92
Stendhal 216
Stephanos, Aziz 38
Strauss, Johann 35, 121
Stuyvesant, Peter 51, 52
Styka, Jan 93
Suger (Keşiş) 36

- T**
- Teilhard de Chardin, Pierre** 230
- Tempier, Étienne** 229
- Thorvaldsen, Bertel** 73
- Tinguely, Jean** 37
- Tiziano** 86
- Tommaso, Aquino'lu Aziz** 10, 229-234, 236-245
- Travolta, John** 136
- Trevisani, Giuseppe** 213
- U**
- Uccello, Paolo** 86
- V**
- Vacca, Roberto** 13, 15, 16, 26, 41
- Valéry, Paul** 225
- Veidt, Conrad** 205
- Venturi, Robert** 97
- Vergilius, Publius** 20, 35
- Veronese, Paolo** 86, 91
- Villa, Claudio** 75
- Visconti, Luchino** 219
- Vitalis, Aziz** 38
- Vittorini, Elio** 214
- W**
- Wallace, Edgar** 115
- Walpole, Horace** 218
- Weber, Max** 20, 118
- Welles, Orson** 71, 136
- Wellington, Arthur Wellesley** 224
- Wenders, Wim** 184
- Wright, Frank Lloyd** 50, 87
- Y**
- Yahya (Vaftizci Aziz)** 38
- Yusuf (Aziz)** 38
- Z**
- Zenon (Eleali)** 225-228, 253
- Ziegler, Gilette G.** 24

Yaşayan en önemli
düşünürlerden biri Umberto
Eco edebiyat dünyasının da
gözbebeği; yazar, göstergebilimci
ve “sanat muzırı”...



Umberto Eco, her ne kadar romancılığıyla daha ön planda olsa da, elbette roman yazmadan önce de sanatı, kültürel ve bilimsel tartışmaları gazete ve dergilerde yayımladığı yazılarla yönlendiriyordu. *Günlük Yaşamdan Sanata*, Eco'nun Antik Yunan'dan Ortaçağ'a, Rönesans'tan bilişim çağına uzanan derin birikimiyle göz kamaştıran bir kitap.

Umberto Eco, en çetrefil konuları her kesimden okurun kolayca anlayabileceği bir dille anlatır. Ancak ona özgü ironi, sanatın günlük yaşamın hemen hemen her alanıyla bağlarını kurcaladığı bu denemelere müthiş bir okuma keyfi katıyor: Ortaçağ, medya, gösteri kültürü, ölüm cezası, Coca-Cola... Çağdaş yaşamın tüm göstergeleri, Eco'nun hayranlık verici yorumlarıyla yeni değerlendirmelere açılıyor.

Kapak resmi: ANDREA HAASE



ISBN 978-975-07-1462-7



9 789750 714627

19 TL
KDV DAHİL