

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>

PATHOS

HALİL TURHANLI

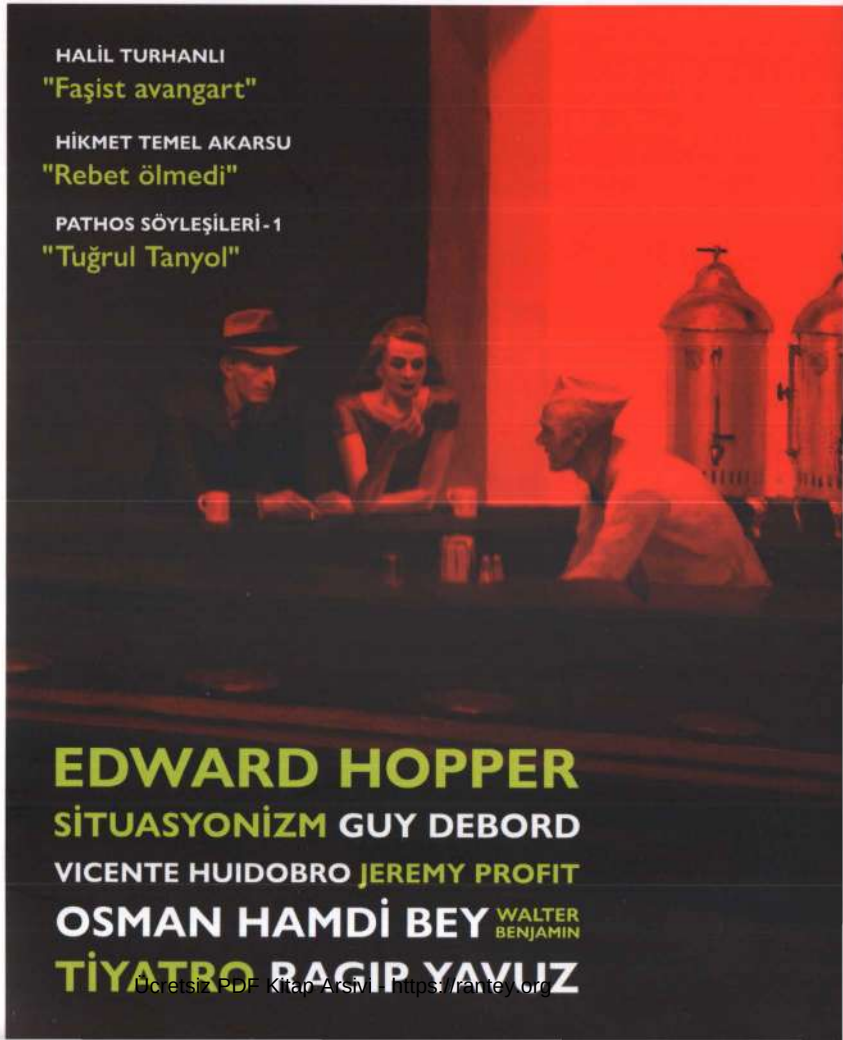
"Faşist avangart"

HİKMET TEMEL AKARSU

"Rebet ölmedi"

PATHOS SÖYLEŞİLERİ - 1

"Tuğrul Tanyol"



EDWARD HOPPER

SİTUASYONİZM GUY DEBORD

VICENTE HUIDOBRO JEREMY PROFIT

OSMAN HAMDİ BEY WALTER BENJAMIN

TİYATRO RAGİP YAVUZ

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

FORUM

COFFEE
WEEKS

4 - 15 ARALIK

Bi' Kahve?

İltih buluşmanın tanımıdır "Çıkaştı bi' kahve içelim mi?" sorusu. Yeni başlangıçlara eşlik edendir kahve. Bazen de önemli bir konuyu konuşurken her yudumundan destek aldığımızdır.

Küsleri barıştıtırırken masada olandır.

Uykusuz geçmesi gereken gecelerin en yakın dostu, sabahların aranılan ismidir. Yetişmesi gereken projeler, çalışılması gereken finallerde masadan ehsik olmayandır. Sınava az kala, masada tek başımıza bize eşlik eden lezzettir her zaman.

Ofislerin vazgeçilmezidir, zihinleri çalıştırandır.

Sabahları uyanmamızı sağlayandır, o olmadan kendimize gelemediğimizdir.

Kahvaltı bile kahve altı demektir, sonunda bir kahve

içilmeyen kahvaltıya, kahvaltı demeyiz hafta sonları.

Kitabın yanında, yağın harı pencereden izlerken yanı başımızda, yolculuklarda termosta bizimle olan, filmin tadını en iyi çıkarandır.

Kimileri sade sever, kimileri sütlü. Şeker oranı

önemlidir, ama damada hep tuzlusu denk gelir.

Hayırlı işlere vesiledir, telvesiyle geleceği söyleyendir.

Yeni bir eve taşınınca, hemen bir kahve hoynaz ocağa yorgunluğu alsın diye.

Kırk yıl hatırı vardır, bazen de sanki kırk yıllık yorgunluğu alır. Muhabbetin eşlihcisi, sabahların vazgeçilmezi, iltih buluşmaların vesilesidir.

Kahve, iyi bir kutlamayı hak edendir.



Ethnlilikler, sürpriz workshoplar ve
daha fazlası için QR kodu okutunuz.



marmara
FORUM

Her Zaman Senin Yerin

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

PATHOS



YAYINEVİ

PATHOS

Dönemsel Edebiyat, Sanat ve Felsefe Yayını
No: 3 - GÜZ 2019

Yayın Yönetmeni: Osman Çakmakçı

Editörler: Demir Büyüközkan, Cenk Gündoğdu

Görsel Yönetmen: Ekin Urcan

Yayın Kurulu: Hikmet Temel Akarsu, Erman Akçay, Demir Büyüközkan, Osman Çakmakçı, Ender Emiroğlu, Özlem Kalkan Erenus, Murat Erşen, Nil Göksel, Cenk Gündoğdu, Gülseli İnal, Abdullah Karasu, Melisa Kurtcan, Ekin Urcan

© 1984 Yayınevi

Bütün hakları saklıdır.

Pathos'ta yayımlanan metinler kaynak gösterilmek kaydıyla kullanılabilir.

Yayın kurulu, gönderilen içeriklerin yayımlanmasında tek yetkilidir.

Gönderilen içerikler iade edilmez.

ISBN: 978-605-69150-3-1

Sertifika No: 33479

Abonelik

pathos@1984yayinevi.com

Reklam ve Halkla İlişkiler

Tülay Büyüközkan

tulaybuyukozkan@cocukatolyesi.com.tr

Yönetim Yeri

1984 Yayınevi

Paşalimanı Cad. No: 122/1 Kuzguncuk, İstanbul

Tel: 0216 695 11 10

E-posta: pathos@1984yayinevi.com

Baskı ve Cilt

Sena Ofset

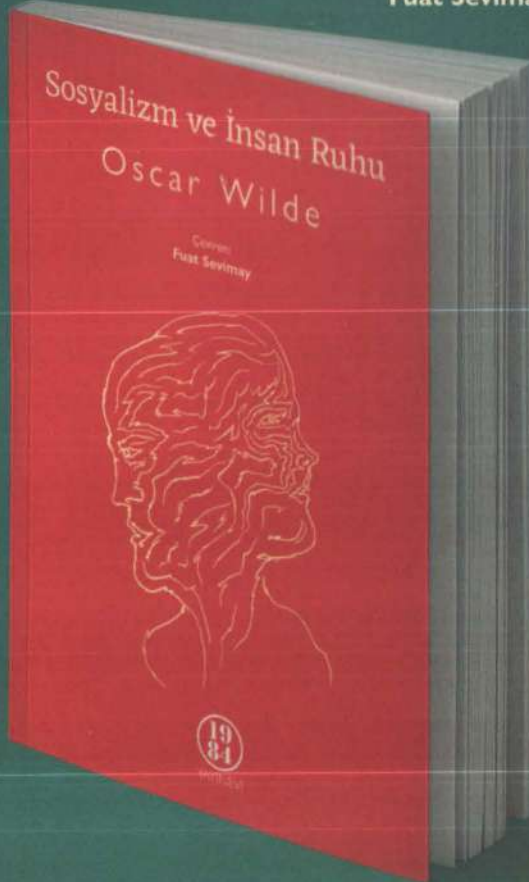
Sertifika No: 45030

Sosyalizm ve İnsan Ruhu

Oscar Wilde

*"Bir sanatçı için en uygun iktidar, var olmayan iktidardır.
Kendisi ve eseri üzerindeki her türlü otorite gülünçtür."*

Çeviren:
Fuat Sevimay



Pathos: olay, vakıa, hadise; deneyim, tecrübe; yaşantı; duygu, tutku, duygulanım, etkilenim, heyecan, yüklenilen vasıf, sıfat veya nitelik, öz-nitelik

- İng. "event, experience, suffering, emotion, attribute

hiss, maruz kalınan veya uğranan şey, müteessir olunan şey, etkilenilen şey, başa gelen iş, katlanılan veya tahammül edilen şey, edilgi, acı, ızdırab, çile; izlenim; "birinin veya bir şeyin başına gelen herhangi bir şey; edilgin durum veya koşul; tutku, duygu, etkilenim, duygulanım"; her türlü heyecan; arzu, öfke, korku, itimad, gıpta, sevinç, dostluk, nefret, üzüntü, rekabet, merhamet.

Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü, Francis E. Peters,

Çeviren Hakkı Hünler, Paradigma Yayınları, İstanbul: Aralık 2004, s. 281

Bakıyorum, ne yeteri kadar ağacım, Ne çakılım, ne insanım yeteri kadar. Türlü giysilerle çıplağım, üşüyorum.

Oktay Rifat'ın tarihsel kişilerle destanlaşan kitabı *Elleri Var Özgürlüğün* yeni ve ayrı bir başımla okuruna ulaşıyor.

1966 yılında çıkan kitap ozanın şiir serüveninde yeni bir yönelişe işaret eder. Garip'le çıktığı yolda *Perçemli Sokak* ile İkinci Yeni çizgisini belirleyen Rifat, *Elleri Var Özgürlüğün* ile üçüncü atılımını yaparak toplumcu şiirin izlekleriyle bütünleşir. Kendi söyleyişini iyice derinleştirmiştir artık. Tarihten güncelliğe uzanan anlam katmanlarıyla, imge örgüsüyle insanlık durumunu şiirleştirmiştir.

Elleri Var Özgürlüğün
Oktay Rifat
Şiir, 64 s.



ŞAİRİN YKY'DEKİ ŞİİR KİTAPLARI



İÇİNDEKİLER / GÜZ 2019

8

ŞİİR

Vicente Huidobro	8
Ataol Behramoğlu	13
Gülseli İnal	14
Ali Karabayram	16
Ender Emiroğlu	17
Zeynep Köylü	20
Cenk Gündoğdu	22
Mete Erciş	25
Canan Gezici	26
Hüseyin Sönmez	28



29

DENEME

Halil Turhanlı	29
Walter Benjamin	36



42

ÖYKÜ

Ger Reidy	42
Barlas Özarkıça	51
Hikmet Temel Akarsu	57



66

SANAT

Edward Hopper	66
Özlem Kalkan Erenus	68
Taner Ay	72
Sitüasyonizm	96
Guy Debord	103
Gülseli İnal	131
Jeremy Profit	135
Burhan Kum	143



157

PATHOS KONUŞMALARI 1: Tuğrul Tanyol

Osman Çakmakçı	157
Tuğrul Tanyol (Şiir)	179
Osman Çakmakçı	181

189

FELSEFE - DÜŞÜN/CE

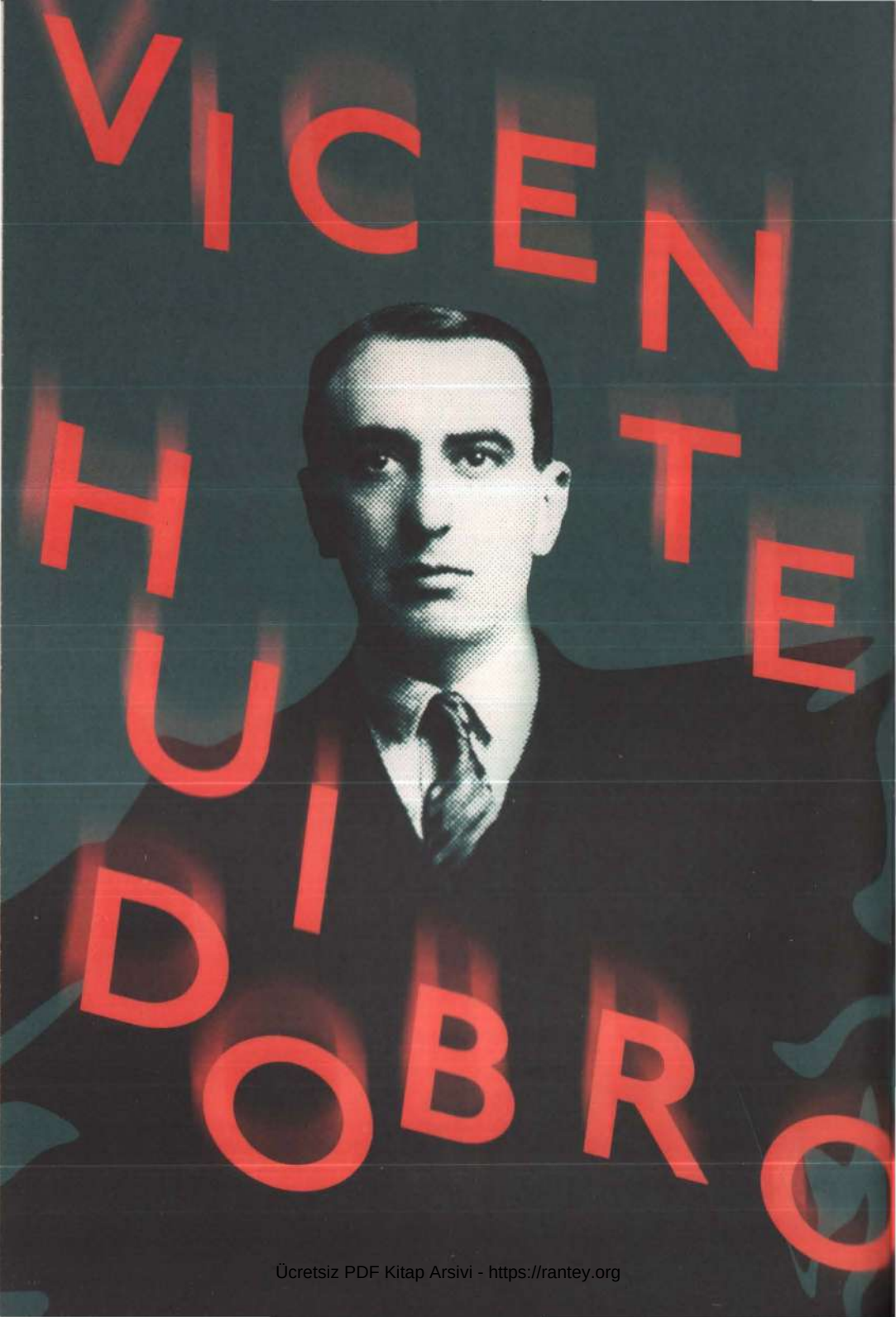
Nil Göksel	188
Özgür Taburoğlu	195
Robert Maggiori	201



203

TİYATRO

Ragıp Yavuz ile Caligula Üzerine	205
----------------------------------	-----



ARS POETICA

Bırak şiir bir anahtar gibi olsun
Binlerce kapıyı açan.
Bir yaprak düşer; bir şey uçuşur oradan;
Bırak gözün gördüğü her şey yaratılmış olsun
Ve titresin dinleyenin ruhu.
Yeni dünyalar icat et ve dikkat et sözüne;
Sıfat, hayat vermediğinde, öldürür onu.
Asabilik çağındayız.
Kas asılır,
Tıpkı bir anı gibi, müzelerde;
Ama en güçsüzü değiliz:
Hakiki yaşama gücü
Oturur kafada.
Ey şairler, neden güllerin şarkısını söylüyorsunuz!
Bırak onlar şiirlerinizde açsınlar;
Sadece bizim için
Yapın bütün her şeyi Güneş'in altında yaşayan.
Şair küçük bir Tanrıdır.

1916

DENİZCİ

İlk kez uçan şu kuş
Geriye bakar terk ediyor yuvasını
Dudaklarıma vurduğum bir parmakla
Seslendim sana
Şelaleler icat ettim
Ağaçların tepelerinde
Sana en güzel kadını yaptım
O kadar güzel ki utancından kıpkırmızı kesildin akşamlarda
Ay kayarak batıyor
Ve bir keder dikey kutbun etrafında
Irmaklar yaptım akan
Daha önce hiç akmadıkları yerlere
Bir çığlıkla bir dağı yükselttim
Ve şimdi yeni bir dans yapıyoruz etrafında
Kestim bütün gülleri
Bulutlarından Doğu'nun
Ve öğrettim bir ispinoza şarkı söylemesini
Hadi gidelim süzülen aylarla
Ben yaşlı bir denizciyim
Yırtılmış ufukları onaran

1918

ŞİİR GÖKSEL BİR SUÇTUR

Ben yokum ama bu yokluğun derininde
Kendimi bekleyişim var
Ve bu bekleyiş varlığın başka bir biçimidir
Dönüşümü bekleyiş
Başka nesnelerdeyim
Uzakta yolculuktayım veriyorum hayatımın birazını
Bazı ağaçlara ve bazı taşlara
Ki beni yıllardır bekliyorlar
Beni beklemekten yorulduklar ve oturdular
Burada değilim ve buradayım
Yokum ve varım bekleyiş biçiminde
Benim dilimi istediler ki kendilerini ifade edebilsinler
Ve ben onlarınkini istedim onları ifade etmek için
Bu belirsizlik, korkunç belirsizlik
İşkence edilmiş sefil
Bu ayak tabanlarının üstünde giriyorum içeri
Giyisilerimi geride bırakıyorum
Etim düşerek dağılıyor her tarafa
Ve iskeletim başlıyor havlamaya
Bir ağaca yöneliyorum Nasıl sık sık yöneldiysem başka şeylere...
Çok acı verici ve şefkat dolu
Çılgılık atabilirdim ama bu korkutup kaçırdı özünü dönüştürenleri
Sessiz olmak gerek Beklemek sessizlik içinde

1948

VICENTE HUIDOBRO

(1893-1948)

Şilili şair Vicente Huidobro hayatının büyük bir kısmını Paris ve Madrid'de geçirdi. I. Dünya savaşı öncesinde bu kentlerde aralarında Apollinaire ile Gertrude Stein'in de bulunduğu birçok deneysel yazarla ilişki kurdu. Bu dönemde bazılarını Fransızca yazdığı şiirler, onun sembolizmden kübizm, fütürizm ve ultraizme uzanan çeşitli estetik görüşlere verdiği tepkileri yansıtır. 1917'de, Buenos Aires'te, gücünü, şairin istencinin estetik çalışmalarından alan şiirsel yaratımının yaratımsal ve sözel doğası üzerinde vurgu yapan manifestolarıyla "yaratımcılık" (creationism) kuramını ilan etti.



Huidobro yeni şiirin "ne anekdot ne betimleme" olduğunu söyledi. Noktalama işaretleri olmaksızın imgeleri üst üste yığılması, geçişsiz fiilleri geçişli fiiller olarak kullanması, metni sayfaya dağıtmasıyla Huidobro kübist bir ressam gibi davranıyordu – algıyı parçalayıp yeniden bir araya getirmek, bağlantılar kurma ve yorumlama işini okura bırakmak.

Bu süper-realist estetik çoğunlukla derinden mahrem, hatta solipsist olan kederli bir dünyanın görüşünü oluşturuordu. Birçok yaratımcı şiirinin Fransızca yazılmış olmasına karşın Huidobro'nun İspanyolca yazdığı uzun şiiri Altazor (1931) kuramının birçok özelliklerini yansıtır. (Bu kitap yayın programımızdadır.) Bu şiirin merkezi karakteri Altazor'un kendisi modern istencin duygusal ve epistemolojik dramasını özetler. Altazor insan yaratığının "endişelerle korkutulmuş metafiziksel hayvan" olarak bir görüşüdür ve onun saçmalıktan ve dünyaya uyumsuzluğunda kurtuluşu güçlü imgeleminde yatmaktadır. "Şair, var olandan başka var olması gereken bir dünyayı yaratır," diye yazar Huidobro; "Şair ifade edilemez olanı ifade etmekle ilgilenir."

Latin Amerika Şiiri dosyası
Pathos'un Kış 2020 sayısında...

ZEYTİN AĞACI VE DENİZ ÖYKÜSÜ

Sahilde bir akşamüstüydü
Rüzgârdan dinledim bu öyküyü
Bir zeytin ağacıyla denizin
Hüzünlü aşk öyküsünü

Denize inen yamaçtaki
En romantiği zeytin ağaçlarının
Denize ulaşmak istemiş
Kapılıp çağrısına dalgaların

Ama ne mümkün kımıldaması
Nasıl kopsun ki köklerinden
Hem böylesine yakınında ol
Hem böylesine uzak ol denizden

Deniz işitince konuşkan rüzgârdan
Ümitsiz çabasını zeytin ağacının
Bu kez o ona ulaşmak istemiş
Ama yetmemiş gücü dalgaların

Bir zeytin ağacıyla deniz arasında
Böyle hüzünlü bir aşk öyküsü vardır
Kim bilir rüzgâr belki
Bir gün size de anlatır

22-7-2019

PANIÇE

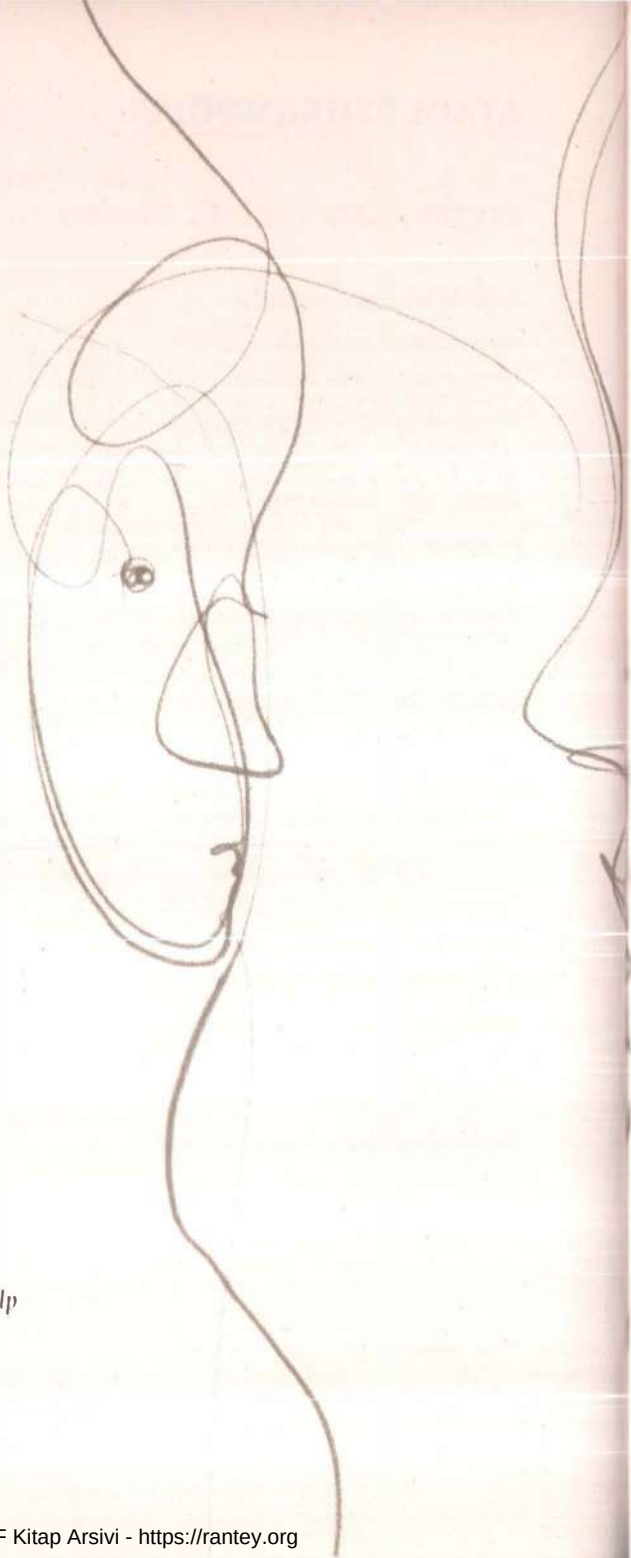
Hiç duyumsamadım ihaneti
kardeşlerimin kan çanaklarını
hiç görmedim öğle masasında
sadece bir çan asılıydı çardakta
toprağa saplanmış hançeri
görmedim

sadece yalvarıyordum doğaya
saf bir dille ki
içinden sarktı Paniçe'nin yüzü
gülüşümü kapattı edepsizce

yangını bir kor başlattı
korun sıyalı başı ve benzersiz lima
eklinden akan balla besledi kendini
ıçtı gök yarabın kanımıza benzeyen
ve rüzgâr farklı bir görünümlü aldı
elinde üç dişli yaba

rüzgâr bu kapıyı senin ıçtı yıktı
âşıklar yok oldular
ben o deniz gözlü kız ağladım
denizlerce

tapındığım tapınak olduğum beden
ırmaklı saçlar kalplerin buluştuğu kalp
ben Khimaria
asmalar mor sümbüller babayaniler
bereketli memeleri toprağın



kuşandım Paniçe'ye karşı tüm asmaların
bereketini
samanlığı at ahırını armut ağacını

tozun kefenini ölüm bilmecelerini
ve rüzgâr farklı bir görünüm aldı
yıkıma ceviz ağaçları manolyalar sarı güller
katıldı

boğduk dişi tecavüzcüyü soğuk kuyu suyunda
zakkumlar yalpaladı kıyı batıya kaydı
ağacıyla çakılıyla hayvanlarıyla
harabeye döndü gün

çöl kefeniyle belirdi uzakta suret
steplerin efendisi karar almış Boösaule'de
güneş kaybolurken
çöktü tarihsel ne varsa iskeletler fırladı
yuvarlak taşlar Roma künkleri
yazıldı zincirleme yeni bir yıkım
kokulu incir beldesinde harap.

ALİ KARABAYRAM

MEZUZA

Geceyi ıssız bir meşe güdüyor
soluğundaki helme kanatıyor sabrı
yüzünü kırık bir aynadan
topluyorsun
istiridye kumu gibi birikiyor
zaman –
gümüş kalbı bir yol ayaz
ve penceren ölü bir kasnak
sırf yüreğin dinsin diye bağlanıyor
gün
ve sır kamaşsın diye çalınıyor kapın
: bir dağ belı gibi kavuşunca ırmak
{sanıyorsun ki}
ışığın halvetiyle dövülür sesindeki meşin
ömrün pahasından artar ıssız bahir
–oysa–
ne ağaç eğer başını
ne kılıç kınında eskir.

...

ENDER EMİROĞLU

VUR HA!

1. saygıdan değil esas duruşum. bu böyle biline. kaygıdan kaygıdan.
2. süleyman şah, fırat'ta boğulmuş yurtluk ararken osmanlıya.
böyle mi yazılır bir tarih lan!
3. bozkır kartalları mı beş direkte bir kalkan, havalanan.
4. taş topluyorum sana buradan. kozalak da. rayların öte tarafından.
5. ne narı ne buğdayı. kan!
6. başım üstüne, acı olmadan evlere girilmez bizde ağam.
7. bitirdiniz beni ulan!
8. allahı, kitabı karıştırma. üç denize birden bakar, alayı aşağı akar,
yukarda acılı bir baba var, biliyorum.
9. eceldir. kendini asma köprüden at. dağa çalış, suya bağlan.
10. ölüm mesajı verme.

KAPAN!

1. bir bacağı kısa bir sandalyede oturur abdullah. hudut boyundan getirmiştir kumaşını. susar ondan.
2. yedi cihanı görmüş de inanmamıştır. suya kanması bundan.
3. ilk gördüğünde marsık karası arap halkını, üstüne atlamış, altından beyaz çıkar mı diye siyahını kazımaya çalışan.
4. kuşları da bilir. aritmetiği de. kurşun ve bakır ilmini de. aslan.
5. gözleri sabit, kafasını çevirir bir noktadan bir noktaya bakarken. bu değil mi tuhaf olan.
6. su ateşten, balık odundan.
7. suskunluğum bundan.



UZAKTAN!

1. cam cam cam. göç eden, uzaklaştırılan ulusların halkların çantalarında saklanan.
2. susarak yürürler. ilerlerler. derinlere bakar. tarihçiler için yollara izler bırakırlar. ağlanan.
3. betondur. bir kenti denizinden ayrı bırakan. bir kenti denizine hasret bırakan. bir kenti diyorum kendi kokusundan ayıran.
4. yoldan, seferin rızkı yoldan.
5. moloz sotka faroz yoroz. bir kentin böğrüne saplanan.
6. dikine dikine gittik ağalar beyler, verevine değil, yana yana hiç değil, huzursuzluğumuz bundan.
7. kuşatılan işte. sağa sola ileri ve geri. dört koldan.
8. hani asırlardır beraberce, mutluluk içinde yaşayan.
9. yumruk büyüklüğünde birikir yolcunun göğsünde gam.
10. cam cam cam. tuzla buz olan.

ZEYNEP KÖYLÜ

7 VE ANNE*

doğurdum 7

onlar dedi ki 7

karnımdan saçılmış sayısız hücre
sarıldı göğsüme hayvan pençeleriyle

onlar dedi ki 7

7 kayıp sırt şimdi

barut kokuyordu aradım 7 sokak
karnımda dünyanın boşluğunu taşıdım
kat kat çıktım harabelerin arasından

kızlarım –bir ağaç yarıldığında
oğullarım –bir çukura dolduğunda yağmur

sokak ortasında metale değişiyor elimi
derime geçen pas boyuyor yeryüzünü
kelimeler arasında tırtıklı dilim

onlar dedi ki 7

7'nin gözleri yok – ağzı – burnu – ayakları
7 acıkmaz – susamaz – bakmaz – koklamaz
7 uyumaz – ağlamaz – gülmez – sarılmaz
dokunduğumda gölgesine gün açmaz değil mi

sokak ortasına kendimi attım
dişledim toprağı - demiri - taşı çiğnedim
sütümü saldı karanlık gözlerinize
büyücüyüm evet, tam çatlarken orta yerinden hayat
öldüğümü sandınız. 7 bakış fırlattım göğe

7 parçaya ayrılışım da
bulamazsınız beni

ben sabah,
her yıldızın altında
doğururum yedi canlı

*Suriye'de yoğun bombardıman altındaki Halep'te, 7 çocuğunu kaybeden anne Sabah, son nefesini tekerlekli sandalye üzerinde sokak sokak doktor ararken verdi.

NİŞANLI SESLENİYOR...

o nisan kırları açtığı ateşle keskin
beni öldürmedi çırpınışlara terk etti
şu kısıdan kısa ömrüme şaşkın bir inat
kendimle tanıştım koştukça ona haylaz
şiddetle ve sözleriyle çarpıştım mahcup
güzelliğimde gezen zamanda boz bulanıktım
göz göz ince ince incelirdim bir su gibi
hatırladınız mı geçen perşembeden şen
gözlüklü, narin, gözleri iri, bir üzüntü
ben, delicelerden yabani kyria binkonia

onu gördüğümünden beri gözleri yeşil
büyük mutluluklar istedi benden huzurlu
geniş kestane ağaçlarıyla geç saatler
vadiden bozuk küçük mahallede tek göz
kırlentler, tv örtüleri, yaşlı asmalar
avuç avuç dualar, teşbihler, tembihler
kafası karışık **anlaşılmaz** insanlarla değil günlerim
yıllarım geçti, bu sokakla büyük sokakla yalnız

kelebeklerle kurumuş çiçeklerle gençliğim
yüzümde güneş, kızıl saçlarımda neşe
okuldan eve evden okula şehirden metroyla
taşınıp durdu çaresiz, kalbimi bilmeden önce
göçmen türkülerinde gezen kederdim tehlikeli
aşkla tanıştım ve yalnız değilim artık
çılgın, huzursuz bir gölgeyim yersiz, kara
onu bildiğinden beri kendini bilmeyen
kadrini, kıymetini, ezberini...



işte benim bütün sırrım şu serseri ruhum
gerçekçi insafsız inancım ve sadık sevgim
iyi bir âşık olarak bu yüzden burdayım

bütün bilgiler, diller, dinler unutulsun her şey
bir tek sevgi yaşasın, aşk anlatsın olanı biteni
akan, taşan, taşıran, yıkan, bozan, kıran
herkesler sussun, yok olsun, kaybolsun isterim
sevgiyi sevgiyle işleyenler konuşsun sade, içli
ötesi berisi öncesi sonrası varsın olmasın

coşkun dalgalı, köpük köpük ustalıkla
kanıma karışır kaybolurdu sabahlarla erken
benden fazla benden eksik benden hırçın
koşardım kavuşturduğu sevgiyle koşardım hoyrat
yok olmuşluğumla kaybolmuşluğumla yetişmeye
mutsuzlukla zehirlenmiş bu dünya tadında
görmeseydim onu kavgada saydam kendinde sakın
yokluğunda biten çayır çimen uyuduğu uyku olur
yine severdim bütün hayatını geçireceği yalnızlığıyla

gözleri gözlüklerinden dalgın not alır bozuk
defterlerle gezer karışık kitaplarla korkulu
geceye karşı geceyi bilir gündüze katar hünerli
belki kendinden çok belki az sayfalarla suskun
o gözlüklerden bakan gözlerle sever beni bilirim
sakalları kızıl, elmacık kemikleri yüzünden taşan
güce karşı güçsüzle söze karşı sözsüzle duran
ince uzun parmaklarıyla karanlık ve kırılgan
kendi ölümüne beyaz gömlekle giden zarif işçim
şehrin her yanını bilir tarihiyle felaketleriyle
bisiklete biner, güneşe bakar steplerle korkunç
ahlat, akasya, alıç, göknar daha çok ıhlamurla arkadaş

radyo dinler karamsar sözsüz şarkılar
bilmediğim duymadığım tuhaf sesler ince hüzünler
anlaşılmaz düşüncelerle vapurlar biner sular geçer
yaprakların sarardığı günler adaya iner habersiz
şehre bakmaya kendini aramaya en çok bir hayrete
içinde ölmeye hazır bir hızarla keskin, zehirli, suskun
bir sıkıntıdan diğerine kaçır ucu açılmış kalemlerle
uçurumlar, yırtıcı kuşlar, geniş ormanlar, yalnızlıklar
temiz kara kâğıtlar, gerçek gökler verin ona güç işler

gençliğimi aşkla sınavan tanrım,
yan, kara değil kapkara bir ateşle
kara bahtla kara günle kara sözle kara kışla
beni anla ve yatağında yalnızlığına yan
işte burada bu meydanda söylüyorum apaçık
bir çiçekle yolumu kesen ömrümü alan
o cılız kırılğan çocuk, taze nişanlım
kalbimin esiri törensiz bir terörist!



METE ERCİŞ

KURTARICI, ASTRONOMİ VE COĞRAFYA

herhâlde getirecektir galaksinin bitkisini
ek mesaide uyuyakalmadıysa kurtarıcı
kimileri sıkıntıya en basit çareyi aramaktadır
perdeleri değiştirecek yıldız kalmamıştır
yaşayacak yeni bir şarkı duyuluyordur daima

eski sevgili ölüyor, yenilik doğuyor ve
astronomi yerini parçacıklara bırakıyordu
mahkeme kurulduğunda olası madalyalarla
dikeylik yataylığa evriliyordu – sarılarak
yılanmak gerek, nemli yağmur uyandırmıyorsa

sarkmamalı, kurtaracak diye pesimist yollardan
bacaklar anti-madde diye kimseyi yargılamamalı
sen de unutma, el salla uzayda kalan arkadaşlara

sentetik göktaşları, tenhadaki ışıklar söndüğünde
bulamayız geceyi değiştirecek kurtarıcıyı
insan yataylığa büyütür rüyasını daima
koltuklar yaşlanır, kum tepesi saate değişir
eski mürekkepler, eski haritalar da eyaletlere
muhtemelen yavaşlık da isteniyordur
uyandığımız yeni coğrafyalarda

MÜSTAKBEL GÖKYÜZÜ

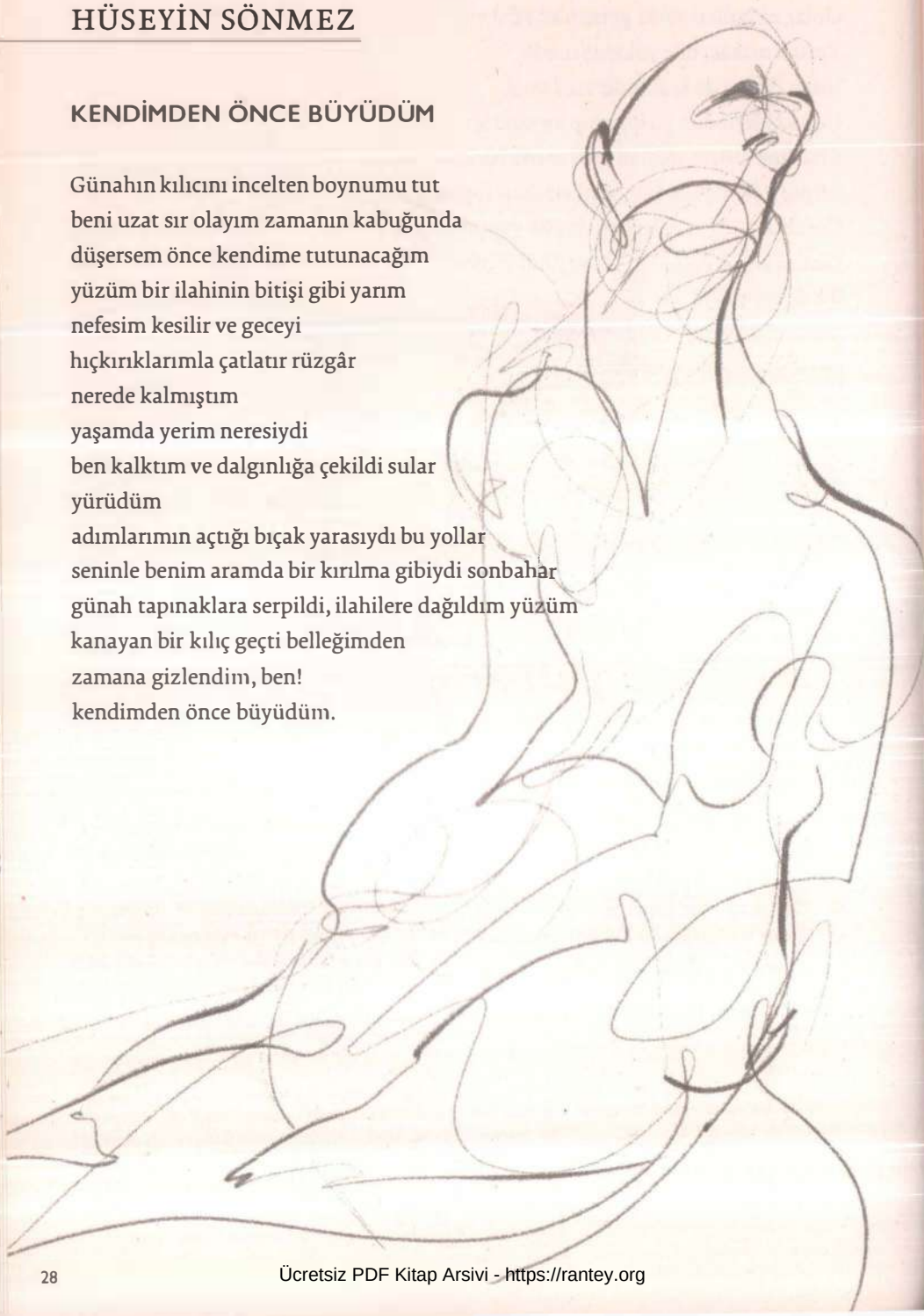
Istrancalar salkım söğütleri ıstrancalar
Çiçek kalbi atıyor atmasa durdu öldü
Güzelim kibir diyor kabir azabı konçerto
Sabah kimi uyarır kim gözlere kim gözler?
Kimin kök gözleri bekletiyor ıslık?
Vızıl vızıl zırıl zırıl ay ah oh vızıl vızıl
Esrarengiz esrarengiz halkın arasında dolaşıyorum
Dört beş araç değiştirip esrarengiz esrarengiz
Yapmacık kemikli vızıl vızıl sigara içen halka
Biraz İngilizce biraz güneydin
Ne kadar vızıl vızıl bugünlerde hayret
Eve gelişimin rüyasını kurmayıp mesai bitince
Nasıl vızıl vızıl eve geliyorum
Otomatik beynim bazen ayırt edemiyor
Metroya iniyor yanlışlıkla Marmaray'a çıkmıyor
Sonra hemen deneyip "yok burası değil"
Vızıl vızıl dönmeliyim geri üstelik
Mühendislik zekâsı bazı yerlerde
Halka açık hava gösteriyor
Bknz. Haliç metro, Ayrılık çeşmesi Marmaray
Nasıl da vızıl vızıl oluyordur halk da buralarda
Gökyüzüyle tanışalım beş sayfa CV hazırladım
Istrancaları arıyor gözlerim gökyüzünde
bir şey eksik ödüm patlıyor yakınlarda
Çocukların ödleri patlıyor durun diyorum
Bu sadece gökyüzü
Ama vızıl vızıl diyorlar bu sadece vızıl vızıl
Hemen gidiyoruz varacağımız yere yetişiyoruz
Beş on dakika gecikmeli de olsa vızıl vızıl
Ama çocukları bırakıyoruz orada



Onlar ne halleri varsa görsünler vızıl vızıl
Tırnak makası bile yokmuş orada
İnsan dişleri de keskindir vızıl vızıl
Gök köklerinden yiyip, emip kırmızı kırmızı
S harfine bitişik yazılan sesli sessiz hafleri
Serpip gökyüzüne tüm vızıl vızılları toplayıp
Çocuklara söğüt dalından düdüğü yapıyorum
Çünkü söğüt dalından güzel düdüğü çıkar
Bir de sapan
muhtemelen yavaşlık da isteniyordur
uyandıığımız yeni coğrafyalarda

KENDİMDEN ÖNCE BÜYÜDÜM

Günahın kılıcını incelten boynumu tut
beni uzat sır olayım zamanın kabuğunda
düşersem önce kendime tutunacağım
yüzüm bir ilahinin bitişi gibi yarım
nefesim kesilir ve geceyi
hıçkırıklarımla çatlatır rüzgâr
nerede kalmıştım
yaşamda yerim neresiydi
ben kalktım ve dalgınlığa çekildi sular
yürüdüm
adımlarımın açtığı bıçak yarasıydı bu yollar
seninle benim aramda bir kırılma gibiydi sonbahar
günah tapınaklara serpildi, ilahilere dağıldım yüzüm
kanayan bir kılıç geçti belleğimden
zamana gizlendim, ben!
kendimden önce büyüdüm.



FAŞİST AVANGART

Sanatın Otoriter Politika ile Yakın Teması

HALİL TURHANLI



Romancı, oyun yazarı, ressam, sanat ve kültür eleştirmeni, yeni bir estetiğin savunucusu, Girdapçılık (Vorticism) akımının kurucusu ve kuramcısı, Blast gibi yeni bir estetiğin sözcülüğünü yapan küçük ama etkili dergilerin editörü Wyndham Lewis, modern Avrupa kültürünün keskin bir muhalifiydi. Politik görüş ve eğilimlerinden dolayı kuşkuyla karşılanan, tartışma yaratan bu entelektüel figür modern dünyaya karşı kızgın ve yıkıcı bir tutum içindeydi. Modernitenin hastalıklarını iyileştirmek için yazılan totaliter reçeteler

ilgisini çekti. Eleştiri ve polemik metinlerinin bazılarında, özellikle II. Dünya savaşı öncesi yazdıklarında Hitler ve Nazizme sempatisini açıkça beyan etti. Sonradan söz konusu yazıları “demokrasinin büyük bahaneleri”nden midesi bulandığı için kaleme aldığını söylemiş olsa da Hitler’e sempatisi hiç unutulmadı.

Friedrich Jameson onun bir dahi olduğunu belirtir, ama aynı zamanda faşist estetiğin yaratıcılarından biri olduğunu da ekler, “faşist modernist” der ona. Jameson’a göre Lewis’in faşiz-

mi, “yabancılaşmış bir toplumsal hayat deneyimine karşı bir protesto” olarak anlaşılmalı. Yine Jameson’ın saptamasıyla, Lewis saldırgan bir üslupla modernizmin bütün formlarına karşı çıkıyor, atavistik olanı kutsuyordu.

Wyndham Lewis politik açıdan son derece tedirgin edici ve tepki doğurucu olsa da, liberal hassasiyetleri ihlal etse de avangart edebiyat ve sanatta prestijli bir yer edindi. Örneğin **Tarr** adlı romanı Virginia Woolf ve James Joyce’ un eserleriyle, özellikle de “Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi”yle kıyaslandı.

Çelişkili görünebilir, esasında Lewis romanlarıyla, resimleriyle modernist kültürün tam merkezinde yer alıyordu. Lewis “düşünmek bölünmektir” di-yordu. Andrzej Gasiorek onun politika ve sanat üzerinde kaleme aldığı metinlerde birden fazla sesle konuştuğunu, çelişkili görüşlere aynı metin içinde yer verdiğini ve savunduğunu, bu metinlerin diyalojik olduğunu belirtir.

Wyndham Lewis’in yayımlanan ilk romanı **Tarr**, modernist edebiyatın özgün eserlerinden biridir. Lewis romanını 1907 yılında yazmaya başlamış ve on yıl üzerinde çalışmıştı. Aşlında bu süre içinde pek çok kez fikir değiş-tirdiği anlaşıyor. Bir noktada karakterlerden Tarr yerine Otto Kreisler üzerinde odaklanmayı, onu romanın ana karakteri yapmayı ve hatta romana **Otto Kreisler’in Ölümü** başlığını koymayı düşündüğü biliniyor. Romanı bitirdikten sonra bile ressam Augustus John’a yazdığı mektupta “bir Alman öğrenci hakkında analitik bir romanı” yeni bitirdiğini yazıyordu. Keisler karakteri Lewis için öylesine önemliydi.

Tarr esas olarak farklı dünyaları

temsil eden karakterlerin çatışan fikirleri tartıştıkları bir roman. Tarr yazarı temsil ediyor; sanat kuramı, modernist estetik, zihinsel çöküş, cinsellik konularında onun ağzından konuşuyor. Bunun romanın zayıf bir yönü olduğu söylenmiştir. Ezra Pound, **Tarr**’ı realist roman geleneğinden kopuş olarak görmüş ve bu niteliğini övmüştür. Ayrıca burjuvaziye karşı duygu ve düşüncelerle yüklü oluşunu olumlu bulmuş, Lewis’in “volkanik bir enerjiyle” yazdığını belirtmiştir.

Lewis’in romanı Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi ile kıyaslanmıştır. Joyce’un romanı 1914-1915 yıllarında Egoist dergisinde tefrika olarak yayımlanmıştı. **Tarr** da bir yıl sonra yine Egoist’te tefrika edildi, Nisan 1916-Kasım 1917 ayları arasında. Bir yıl sonra da kitap olarak yayımlandı.

Tarr da bir Künstlerroman’dır (sanatçı romanıdır). Genç bir sanatçının gelişimini, onun estetik konusundaki özgün düşüncelerini, varoluşsal kaygılarını anlatan bir roman. Lewis ayrıca modern insanı, onun hayatının grotesk yönünü ele alır. Kendi tanımıyla “uçurumun güldürü gazıyla sarhoş olmuş, her işi yapmaya hazır bir kötümserin” romanını yazmıştır. Joyce’un üslubu soğuk, fakat dili titiz ve kusursuzdu. Lewis ise, Pound’un da belirttiği gibi yüksek enerjiyle yazıyordu.

Romana başlığını veren ana karakter Tarr yaratıcı sanatçı olmaya doğru ilerler. Bu amacına ulaşabilmek, sanatçı kimliğini bulabilmek için hayattan geri çekilmesi gerektiğine inanır. Yaratıcı potansiyelini ortaya koyabilmesi için kendini toplumdan soyutlamalıdır. Bu durumda yarattıkça topluma yabancılaşacaktır.



A Battery Shelled - Wyndham Lewis - 1919

Tarr'ın burjuva kökenli Bertha Lunken adlı kadınla ilişkisi vardır, fakat bu ilişkiden sıkılmakta, hatta sanatçı olma çabalarının önünde engel olarak görmektedir. Bir kadına bağlanmanın teslim olmanın sanatçının ölümü demek olduğunu düşünür. Bertha'dan kurtulmak için onu borç batağı içindeki Kreisler ile tanıştırır. Alman asıllı bu genç adam da sanatçı olmak istemektedir. Ruhsal dengesi yerinde değildir. Bertha'ya tecavüz eder.

Tarr ve Kreisler romandaki karşıt karakterlerdir. Daha doğrusu hayattaki karşıtlıkları temsil ediyorlar. Sanat ve hayat, beden ve zihin, düşünce ve tutku gibi karşıtlıkları. Öznelliğin iki farklı biçimi. Bazı eleştirmenler Kreisler karakterini daha başarılı bulur, hatta romanın en başarılı yanı olarak değerlendirirler. Onun Dostoyevski'nin Stavrogin karakteri kadar güçlü olduğunu söyleyenler vardır. Fredric Jameson, Kreisler'in alegorik bir karakter, bir tür ulusal alegori olduğunu ileri

sürer. Jameson'a göre o, Alman ulusal kimliğini imcelemeğe imkân tanıyan bir figürdür. Onun psikopatolojik ruh halinin esasen bir dönem bütün Alman ulusuna hâkim olduğunu ileri sürer. Savaşı ideolojik olarak meşru gören Almanlar, tıpkı Bertha'ya tecavüz eden Keisler gibi, saldırgan, işgalci ve kıyımcı dürtülerle davranıyorlardı.

Lewis'in karakterleri öfke, kırgınlık içindedirler. İntikam almak isterler. Hareketlerini denetleyemezler. Bu uç duygular yabanıl bir enerji üretir. Sözüünü ettiğim enerjiden yazarın üslubu da nasibini alır. Yüksek enerjiyle alışılmış dili, sözdizimini tahrip eder. Lewis, "Zaman ve Batılı İnsan"da, "bütün düşünceleri radikal biçimde değiştirmeden önce dil yıkılmalı" demişti. Yeni düşüncelerin ancak eski dili terk ederek yeni bir dille ifade edilebileceğini vurgulamıştı. **Tarr**'da ise "yüksek enerjili imgelem"den söz eder. Hayata yerleşik algıları altüst eden böylesi bir imgelemle yaklaşmıştı. Geleneksel ger-

çekçi romandan kopuşunu sağlayanlardan biri budur. Yüksek enerji metne, metnin diline doğru taşar ve gerçekçi romanın tüm kalıplarını parçalar, bütün klişeleri yıkar. Aynı zamanda, karakterlere hayat verir.

Tarr rencide edici politik görüşler içerir. Kadın düşmanlığı (mizojini) bunların başında gelir. Nietzsche, İnsanca Pek İnsanca'da asalak tanımı vermişti. Ona göre asalak soylunun karşıtıdır. Soylu mizahtan yoksun olandır ve toplumsal bünyeden ayıklanmalıdır. Asalak mizacın daha çok kadınlarda söz konusu olduğunu da belirtmişti. **Tarr**'da da belirgin bir kadın düşmanlığı okunur. Lewis de kadını bir asalak olarak görür. Ama onun nedenleri ve gerekçeleri Nietzsche'ninkilerden biraz farklıdır. Lewis'e göre kadının asalak olmasının nedeni sanatçı erkeğin yaratıcı enerjisini sömürmesidir. Eril olan yaratıcı bir zihne sahiptir. Kadın onun yaratıcılığını ortaya koymasını engeller. Kadın bedeninin biçimden yoksun olduğunu da belirtir.

Romanda Yahudiler hakkında söylenen sözler de hem rahatsız edici hem de ürkütücüdür. Modern kültürde antisemitizm yaygın bir eğilimdir. Modern ben kendini Yahudi ile kurduğu karşılık ilişkisi üzerinden tanımlamıştır. Yahudi onun bir çeşit 'alter ego'sudur. Modernist kültür içinde hayli yaygın olan antisemitizm Lewis'i de etkilemişti. O da tıpkı Ezra Pound ve modern edebiyatın diğer bazı yazarları gibi antisemitti. Yahudi ve Batılı insan arasında mitsel bir antagonizma inşa ediyor, Yahudi'yi Kuzeyli ırkın düşmanı olarak görüyordu.

I. Dünya savaşı sonrası Avrupa'nın kültürel ve politik ikliminde antisemi-

tizm iyice yaygınlaştı. Lewis, **Tarr**'ın dışında keskin antisemit duygularını açığa vurduğu yazılarının çoğunu bu dönemde yazdı. Söz konusu yazılarda dile getirdiği düşüncelerle Alfred Rosenberg'in Nazilerin ırkçı politikalarına rehber olmuş *Yirminci Yüzyıl Miti* başlıklı kitabında ifade edilenler arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Lewis'e göre de Yahudi sömürüye dayalı kapitalist düzeni geliştiren ve bu düzenden beslenen bir asalaktır. Etnik köken itibarıyla da Yahudi sağlıklı bir bünyeye yerleşmiş, orada beslenen, sağlıklı bünyeyi tehlikeye atan bir parazitti.

Oswald Spengler tarih felsefesi alanında yirminci yüzyılın ilk yarısındaki en etkili yapıtlardan biri olan *Batının Çöküşü*'nün 1922 basımının önsözünde, etkilendiği düşünürlerden özellikle Goethe ve Nietzsche'yi anar ve "Goethe bana yöntem verdi, Nietzsche ise soru sorma yeteneğini" der. Spengler'in Nietzsche hakkında söylediği Lewis açısından da geçerlidir. Bütün değerleri sorgulayan filozof ona da soru sorma yeteneği kazandırmış ya da en azından var olan böylesi bir yeteneğinin gelişmesine katkıda bulunmuştur. Demokrasie karşı olmaları, seçkinciliği savunmaları, yığınlar karşısında bireyi yüceltmeleri ortak noktalarıydı. İkisi de modern Avrupa toplumlarının siyasal düzenini biçimlendiren liberal ideolojisinin radikal bir eleştirisini sundular. Kitleleri sürü, şekilsiz ve ruhsuz yığınlar olarak nitelediler. Lewis, Nietzsche'yi izleyerek modern Avrupa'yı, modernitenin değerlerini yeniden ele aldı ve yeniden değerlendirdi. Ancak şunu da belirtmek gerekiyor: Lewis'in Nietzsche ile ilişkisi eleştirel ve gerilimlidir.



Sanatçının bir ressam olarak portresi-
Wyndham Lewis - 1921

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'na sonradan yazdığı önsözde görevinin "bilime sanatçının gözüyle, sanata ise yaşamın gözüyle bakmak" olduğunu söylemektedir. Nietzsche burada sanatı yaşam perspektifinden hareketle yeniden değerlendirme kararlılığını dile getirir. Lewis de bir bakıma sanata "yaşamın gözüyle" bakar; fakat politika ve sanat arasında karşıtlık ilişkisi kurar. Sanatçıyı seçkin olarak tahayyül eder. Beri yandan politikayı ortalama insan uğraşı olarak görür.

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*'nda Dionysosçu taşkınlıktan söz eder. Bireyin kendinden geçtiği, daha doğrusu kendinin ötesine geçtiği, doğayla barıştığı bir haldir bu. Dionysosçu kültürde yaşam onaylanır. Çileci yaşam ise bunun tam zıddıdır. Çileci yaşamı

seçen kişi dürtülerini zapt eder; onun ki yoksullaşmış bir yaşamdır. Nietzsche'de yaşam daha fazlası olmaktadır. Kendini aşmak, kendinin ötesine geçmek. Kendi varlığının sınırlarını aşmak. Kendinin üstesinden gelmek, kendini başkalaştırmak. Bunun için öncelikle yaşamı olumlamak gerekir.

Lewis bu konuda da Nietzsche'den ayrılıyordu. Dionysosçu sanat ve yaşam anlayışını fiziksel gücü, bedeni, bedensel enerjiyi ön plana çıkardığı, zihnin yaratıcılığını tali saydığı gerekçeyle reddediyordu.

Lewis sanat ve politika arasına mesafe koyuyor, yaratıcı zihnin politikadan uzak durması gerektiğini vurguluyordu. Ama o da bir yazar ve sanatçı olmasına rağmen politikanın dışında kalamamıştır. I. Dünya savaşı'nın ardından yazdığı, özellikle 1920'lerin sonlarında kaleme aldığı eleştiri ve polemik yazıları olabildiğine politik içeriklidir. İleri sürdüğü düşünceler o dönemde Avrupa'da giderek yayılan radikal sağ ideolojilerle örtüşür. Faşizme sempatisinin temelinde batı uygarlığının bunalmından duyduğu kaygı vardı.

Lewis, I. Dünya savaşına topçu olarak katılmış, Batı uygarlığının ne denli kıyıcı olabileceğini, insanlığın düşkün halini siper savaşlarında görmüştü. Savaş deneyimi sanatın ideal bir toplum inşa etmede katkısına dair düşüncelerini değiştirdi. Savaş o güne kadar doğruluğuna inandığı düşüncelerinin hemen hepsini silmişti. Kendi sözleriyle bir "tabula rasa insan" olmuştu. Siperlerde yaşadığı cehennem deneyimi hayatını ikiye bölmüştü. "Bu savaştan daha fazlasıydı. İnsanın zihninde bir bölünme yaratıyordu. Sanki bellekte büyük bir duvar inşa edilmiş gibi geç-

miş erişmeyi engelliyordu.”

Bu dönemde yazdığı metinlerde İngiltere’deki 1926 büyük grevini önceleyen kitle hareketlerinin belirgin etkisi vardır. Lewis hoşnutsuz kitlelerin yükselen sesleri karşısında Avrupa’da istikrarı ve barışı tesis edecek güçlü bir otoriteye ihtiyaç bulunduğunu ileri sürüyordu. Sözünü ettiği dönemin en önemli iki metni Yönetilme Sanatı (1926) ile Zaman ve Batılı İnsan’dır (1927). Bunlar yeni dönemdeki politik düşüncelerini formüle ettiği, I. Dünya savaşı sonrasında Avrupa’daki değişimleri ele aldığı iki metindir.

İlkinde parlamenter demokrasilerin derin bir bunalım yaşamakta olduğu, parti sisteminin aşındığı tespiti yapar. Yanı sıra, nihilizm konusunu ele alır ve Nietzsche ile eleştirel bir temas kurar. Avrupa’ya hâkim olan nihilizmin kaynağında Schopenhauer’in kötümserliğinin bulunduğunu belirtir. Modern insanı “yüzey yaratık” olarak niteler ve bu hakikati Nietzsche’nin de gördüğünü ekler. Ancak, Nietzsche kötümserliğin üstesinden gelebilmek için yaşamı olumluyordu. Güç istenci bir olumlama yoluydu. İradenin eyleme dönüşmesi. Lewis buna itiraz eder; çünkü burada irade onun en yüksek değer saydığı zihnin, zihnin yaratma kapasitesinin önüne geçiyordu. Lewis’e göre Darwinci anlamda hayatta kalabilme mücadelesi için gerekli olan enerjiden arta kalan fazlalık bütünüyle sanatsal yaratıcılık için kullanılmalıydı. Oysa Nietzsche böyle yapmamıştı.

Bir yıl sonra yayımlanan “Zaman ve Batılı İnsan”, Lewis’in iki savaş arası dönemde biçimlenen politik görüşlerini dile getirmesi bakımından daha da önemlidir. Burada Batı düşünce-

sindeki yaygın eğilimleri eleştirir. Batı dünyasına egemen olan “zaman felsefesi”nin politik bir amaca hizmet ettiğini vurgular. Lewis’e göre zaman felsefesi ve anlayışı Batılı insanı yığınlar halinde endüstriyel çalışma düzeni içine sokuyor, mekanikleştiriyor, makineye indirgiyordu. Zamanın işleyişini ve ilerleyişini fetişleştiren düşünürler bireyi hiçe sayıyor, toplumu istikrarsızlaştırıyorlardı. Tarihsel ilerleme adına insanın köleleştirildiği ve Pavlov ilkelere göre yönetildiği yeni makineler çağının övgüsünü yapıyorlardı. Beri yandan mekâna ağırlık ve öncelik verenler ise (ki Lewis bunlardan biridir) istikrar ve sağduyu sağlamaktadırlar. Lewis bu metninde zamanı fetişleştiren filozofların yanı sıra “nihilistlik umutsuzluk”tan söz eder. Bu kavramı Nietzsche’den almıştır, fakat farklı bir anlam yükler. Sözünü ettiği umutsuzluğun kaynağında insanı kendilerine bağımlı kılan nesnelerden oluşan bir dünya yaratmış olan bilimi görür. Şeytansı İlke başlıklı metninde ise bu konuya farklı bir bakı-



James Joyce Portresi
Wyndham Lewis - 1920

şı okunur. Modern Avrupa'ya egemen olan nihilizmin nedenini politikleşme, özellikle de sanatın politikleşmesinde ve özerkliğini kaybetmesinde bulur.

Şeytansı İlke'de Matthew Arnold ve izdaşlarından sanatın özerkliğini kabule yanaşmayan "yeni filistenler" olarak söz eder. Lewis nihilizme karşı mücadeleyi sanat ve politika arasında süregiden bir savaş (polemos) olarak kavriyordu. Sanat ve politika arasında ilişki konusunu tartışmayı *Yazar ve Mutlak* başlıklı yazısında da sürdürür. Bu kez Jean-Paul Sartre'ın angaje edebiyat anlayışını politikayla kaynaşmış edebiyat/sanat örneği olarak gösterir. Beri yandan "hiçbir partiye bağlı olmayan" Camus'yü över, edebiyatın politikleştiği Fransa'da onun bir istisna olduğunu vurgular. Fakat Camus için de bazı çekinceleri vardır. Absürt kavramına ilgisinden dolayı insanı akıldışı birvarlık olarak görmüş, dolayısıyla nihilizmden kurtulamamıştır.

Lewis sanat ve edebiyatın politikleşmesine şiddetle karşı çıkıyordu, ama onun yazıları da politikayla ilişki içindeydi, hem de olabilecek en kötü biçimde. 1930'lara gelindiğinde artık Hitler ve Nazizme duyduğu sempatiyi açıkça beyan ediyordu. Ulus-devleti ve egemenlik düşüncelerini savunuyor, Nazileri ulus-devlete verdikleri değerden dolayı övüyordu. Ancak daha sonra bu düşüncelerini değiştirdi, artık egemen devletin tutkulu bir savunucusu değildi. Dahası, egemen devlet öğretisi reddedilmediği müddetçe savaşların kaçınılmaz olduğunu yazıyordu. Bu dönemde çok sayıda egemen ulus-devlet yerine *Avrupa Federasyonu*'nu savundu. Böyle bir örgütlenme hem savaş ihtimalini ortadan kaldırabilir hem de

Avrupa kültürünün çöküşün önleyebildi.

Kaynaklar:

Gasiorek, A, "Wyndham Lewis: Tarr *Companion to Modernist Literature and Culture*, der. D. Broadshaw ve K.J.H.Dettmar, Blackwell Publishing, 2006, s.402-409

Jameson, F, *Fables of Aggression*, University of California Press, 1979

Lewis, W, *Tarr*, Black Sparrow Press, 1966

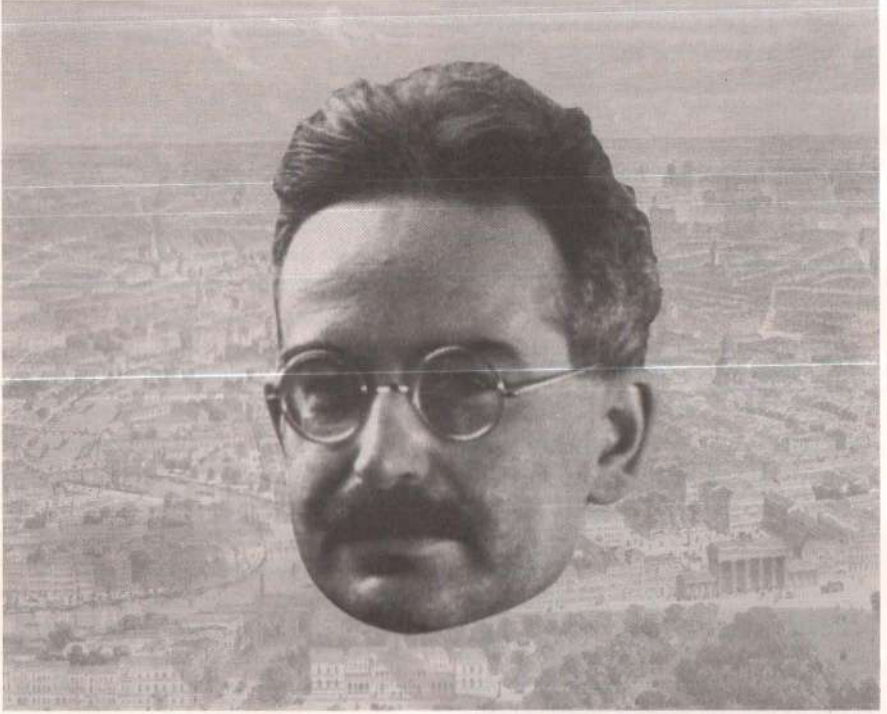
Lewis, W, *Time and Western Man*, Black Sparrow Press, 1993

FLANÖR'ÜN DÖNÜŞÜ

WALTER BENJAMIN

Hessel'in *Spazieren in Berlin*'ine Önsöz¹

Çeviren: Murat Erşen



¹ Franz Hessel, *Spazieren in Berlin* [On Foot in Berlin] (Leipzig and Vienna: Verlag Dr. Hans Epstein, 1939); *Walking in Berlin*. Translated by Amanda DeMarco. Scribe Publications, 2017. İngilizce çeviri için kaynak: [Published in *Die literarische Welt*, October 1929. *Gesammelte Schriften*, III, 194-199. Translated by Rodney Livingstone.]

Yazarlarının doğum yerlerine göre, varolan tüm şehir betimlemelerini iki gruba ayırmak isteseydik, hiç kuşkusuz söz konusu şehirlerin yerlileri tarafından yazılanların büyük ölçüde azınlıkta olduğunu görürdük. Yüzeysel bahane —egzotizm ve pitoresk— sadece yabancılar üzerinde etkili olur. Bir şehrin yerlisi olarak portresini çizmeyi başarmak daha derin başka motivasyonlar gerektirir: Uzaklara seyahat etmek yerine, geçmişe yolculuk eden kişinin motivasyonlarını. Şehrin, yerlisi tarafından kaleme alınan öyküsünün daima anılarla ortak bir tarafı olacaktır. Yazarın, çocukluğunu bu yerlerde geçirmiş olmasının bir değeri vardır. Tıpkı Franz Hessel'in çocukluğunu Berlin'de geçirmiş olması gibi. Ve şimdi o şehre açılıyor ve şehir boyunca yürüyorsa da, tasvirici gezi yazarlarının konularına yaklaşıırken sık sık başvurdukları yüceltilmiş izlenimcilik nedir bilmez. Çünkü Hessel tasvir etmez, anlatır ya da daha ziyade duyduklarını yeniden anlatır. Spazieren in Berlin [Berlin'de Gezintiler] şehrin eski zamanlarda çocuğa anlattığı hikâyelerin bir yankısıdır. Baştan aşağı epik bir kitap, aylak aylak gezinirken anlatılama, hafızanın kaynak olarak değil İlham Perisi olarak varlık gösterdiği bir kitap. Hessel sokakları arşınlar ve sokakların her biri onun için baş döndürücü bir deneyimdir. Her sokak, Annelere değilse de², aşağılara götürür, bir geçmi-

şe, yalnızca yazarın kendi özel geçmişi olmadığı ölçüde belki daha da büyüleyici bir geçmişe. Adımları yürüdüğü asfaltın üzerinde benzersiz bir yankı yaratır. Kaldırımı aydınlatan gaz lambası bu ikili zemine ikircikli bir ışık düşürür. Yalnız gezer için bir anımsatıcı olan şehir onun kendi çocukluğundan ve gençliğinden, kendi hikâyesinden/tarihinden daha fazlasını hayalinde canlandırır. Şehrin açığa vurdukları, bizim ebediyen geride kaldığını [nihayet geçmişe havale ettiğimizi/sürgüne gönderdiğimizi] sandığımız, flanörlüğün bitimsiz gösterisidir. Ve işte burada yeniden doğabilir, onca yerin içinde hiç bu kadar serpilmediği Berlin'de. Bu bakımdan, Berlinlilerin değiştiğini bilmek gerekir. Başkentlerinden duydukları sorunlu ulusal gurur yerini yavaş yavaş, Berlin'i bir vatan olarak sevme eğilimine bırakmaya başlar. Aynı zamanda Avrupa, gerçeklik duygusunun keskinleşmesine, vakayiname, belge, ayrıntı konusunda bir bilinçlenmeye tanık olmaktadır. İşte bu durumda, söz konusu değişimi deneyimlemek için oldukça genç, ama bir Apollinaire, bir Léautaud gibi aylaklığın son klasikleriyle tanışıklık kuracak kadar yaşı olan biri ortaya çıkar. Flanör tipini Paris'in yarattığına şüphe yoktur. Şaşırtıcı gelen, bunun Roma olmamasıdır. Ama rüya, zaten fazlasıyla çiğnenmiş patikaları bizzat Roma'da çizmemiş midir? Her kaldırım, dükkan tabelasıyla, merdivenle, kapı sundurmasıyla birlikte ilerleyen yolgeçenin düşünce bölmeden girmek için şehir tapınaklarla, etrafı çevrili meydanlarla, ulusal mabetlerle fazlasıyla dolup taşmıyor mu? Büyük anımsamalar, tarihsel ürpelmeler, bunlar hakiki bir aylağın memnuniyetle bir turiste bırakacağı hurdalardır. Sanatçıların inzivaya çe-

2 Goethe'nin Faust'una gönderme, (Bölüm II, Perde 1), bu bölümde Faust, İmparator'u memnun etmek için güzelliğin ideal biçimini geri getirmek üzere Truvalı Helen'i keşfetmesini sağlayacak gizemin peşinde, muğlak biçimde mitolojik figürler olarak tanımlanan, ruhun derinlikleri ya da rahim olarak tasvir edilen "Anneler"i ziyaret eder, "Anneler diyarına" girer. Cümle artık deyim haline gelmiştir ve yaşamın nihai gizemlerinin aranmasını akla getirir. Faust'taki ilgili bölüm için Bkz. Goethe, Faust, İstanbul Kitabevi, Yayınları, 1973 (2. Basım), Çev. Prof. Dr. Sadi İrmak, s. 189 vd.

kildiği köşelere, doğum yerlerine ya da saltanat saraylarına dair tüm bildiklerini, zamanın/havanın etkilerine maruz kalmış benzersiz bir eşğin kokusuna ya da ihtiyar bir evcil köpeğin sürüklediği yegâne bir döşeme taşına dokunmanın yarattığı izlenime feda eder. Muhtemelen, büyük ölçüde Romalıların karakterinden ileri gelir bu. Zira Paris'i flanörlerin vaad edilmiş Toprak'ına, bir zamanlar Hoffmannstahl'ın dediği gibi "yaşayan insanlardan oluşan capcanlı manzara"sına dönüştüren yabancılar değil bizzat Parislilerdir. Bir manzara, işte bir flanörün gözünde şehir [şehrin dönüştüğü şey] budur; ya da daha kesin bir deyişle, şehir flanörü diyalektik kutupları arasında çekiştirerek kendini ona açar: Kendini ona manzara olarak sunar, oda olarak kapatır.

Franz Hessen Berlinlilere "manzara aşkınızdan biraz da şehre verin" der. Ah, onlar sadece şehirlerindeki manzarayı [sayfyelerini, kırsal kesimlerini] görmek ister. Sonuçta Tiergarten'leri³ olmasaydı bile, şehir yine de manzarayla dolu olurdu; Tiergarten, flanörlüğün bu kutsal koruluğu... Tiergarten konaklarının aziz cephelerinin; caz gösterileri sırasında, yaprakların her zamankinden daha melankolik yere düştüğünü gördüğümüz çadırların ve küçük koyları ile ağaçlık küçük adaları zihne kazınan Neuer See'nin sunduğu görüntüler. Neuer See gölünde kışın, buz üzerinde artistik biçimde Hollanda tarzı kropi-bağı çizer, sonbaharda, yanımızda dümeni yöneten gönlümüze uygun bir hanımefendiyle

3 Tiergarten (Hayvanat Bahçesi) Berlin'in merkezinde yer alan Mitte ilçesinde bulunan bir semt. İçinde bulunan ve semtle aynı adı taşıyan parkıyla ünlüdür. Neuer See de parkın içindeki büyük göldür.

kayıkhanenin yanındaki tahta köprüden sandala atlayıp suya açıldık. Keşke Berlinliler yükseltilmiş metronun köprü kemerleri boyunca uzanan, Engadine sıradağları üzerindeki kubbe kadar mavi gökyüzünü bir görebilselerdi, sessizliğin adeta kıyıya çarpıp çatlayan dalgaların geri dönmesi gibi hayhuydan nasıl yükseldiğini ve şehir merkezindeki küçük sokakların günün saatlerini nasıl da bir dağ oyuğu gibi yansıttığını bir hissedebilselerdi. Elbette, şehir sakinlerinin hakiki yaşamı, hani şu kenti ağzına kadar dolduran ve bu bilginin onsuz olmayacağı varoluşu kesinlikle adalete uygun değildir. "Biz Berlinliler," der Hessel, "şehirimizde daha çok yaşamalıyız." Bunu tabii edebi anlamıyla anlıyor, evlerden çok sokakları kastediyordu. Zira sokaklar, evlerin cepheleri arasında, dört duvarla çevrili güvende insan kadar çok şey yaşayan, öğrenen, tanıyan ve hayal eden, durduğu yerde duramayan, ebediyen huzursuz varlığın meskenidir. Kitleler için —ki flanör onlarla birlikte yaşar— parlak emaye şirker tabelaları, burjuva için salondaki yağlıboya bir resmin temsil ettiği denli duvar süslemesidir; yangın duvarları onların sehpalarıdır, gazete satılan büfeleri onların kütüphaneleridir, mektup kutuları onların bronz heykelleridir, banklar özel odalarıdır; ve kafe terasları, yuvalarını yukarıdan seyrettikleri cumbalarıdır. Yola asfalt döken işçilerin ceketlerini astıkları demir korkuluklar onların hollüdür ve sıra sıra avludan açık havaya açılan sundurmalar, şehrin odalarına giriş kapısıdır.

Daha Hessel'in erken dönemde yazdığı, ustalık dolu "Vorschule des Journa-

lismus”⁴ [Gazetecilik Okulu]’nda bile, “ikamet etmek”in ne anlama geldiği sorusu alta yatan bir motif olarak kendini hissettirmektedir. Tıpkı test edip onaylayan deneyimin kendi zıttını da barındırması gibi, burada da flanörün yetkinlik kazanma sanatı ikamet üzerine bir bilgi ihtiva eder. Ama ikametın arketipi rahim ya da kabuktur, yani üzerinde, onun içinde ikamet edenin silüetini büyük bir netlikle okuduğumuz şeydir. Ve şimdi sadece insanların ve hayvanların değil ruhların ve her şeyin ötesinde imgelerin bir yerde yaşadığını anumsarsak, o zaman flanörün neyle meşgul olduğunu ve neyi aradığını açıkça görürüz: bunların yerleştiği imgeleri. Flanör, *genius loci*’nin⁵ rahibidir. Papazlara yaraşır saygınlığı ve dekteflere özgü koku alma duyusuyla birlikte bu sessiz ve ihtiyatlı yolgeçerin âlimane bilgisinde Chesterton’ın dekteflerin şahı Peder Brown’unu⁶ andıran bir şeyler vardır.

Onun bu çehresini keşfetmek için yazarı Berlin’in “Eski Batı”sında⁷ takip etmek ve eşiğin altında Roma himaye

mabudlarını (*lares*) nasıl keşfettiğini, eski bir ikamet sanatının/kültürünün son anıtlarını nasıl övdüğünü görmek gerekir. Son, çünkü özünde güvenlik fikrini barındıran eski anlamıyla “ikamet” kültü şimdi ölüm/matem çanı çalmıştır. Giedion, Mendelssohn ve Le Corbusier, insanların meskenlerini, havanın ve ışığın tahayyül edilebilir tüm güçlerinin ve dalgalarının geçici mekânı haline getirmiştir⁸ Gelmekte olan mimarlık saydamlık/geçirgenlik fikrinin hâkimiyeti altındadır —sadece mekânlar değil, eğer bugün boş zamanlar için vardiya olsun diye Pazar gününü ortadan kaldırmaya niyetlenen Ruslara inanacak olursak⁹, aynı zamanda haftalar da. Ama Hessel’in okurlarını götürdüğü “Eski Batı”nın tüm antikalarını/ eskiliğini keşfetmek için “müzelik” binalara tek bir merhamet dolu bakışın [bir Pazar günü bakışının] yeterli olduğu düşünülmelidir. Sadece, evinde yeni olanın [modernliğin] usulca da olsa varlığını açıkça haber verdiği bir insan, daha henüz eskimiş olana böyle orijinal ve mevsimsiz bir bakış atabilir.

Hessel’in okurun gözleri önüne serdiği dişi heykel sütunlarından, Atlaslardan, Pomonalardan ve *puttiler*den oluşan

4 Franz Hessel, “Vorschule des Journalismus,” in Hessel, *Nach feier* (Belated Celebration) (Berlin: Ernst Rowohlt, 1929). [Benjamin’in notu].

5 Latince “yerin ruhu” anlamına gelmektedir. Belirli bir yerin özelliklerini, niteliklerini anlatır. Bir mekânın yer niteliği kazanmasını bir Roma fikri olan *genius loci* terimi ile açıklar. Eski Roma inanışına göre her bireyin bir geniusu yani kendi koruyucu ruhu vardır. Bu ruh, doğumundan ölümüne kadar insanlara ve yerlere hayat vermekte ve karakterlerini oluşturmaktadır. [Bkz. Agamben, *Dünyevileştirmeler*, Monokl, 2012, Çev. Betül Parlak, ilk bölüm].

6 G.K. Chesterton, *Peder Brown Öyküleri*, Labirent, 2013, Çev. Burcu Çelik; *Peder Brown’ın Masumiyeti*, Alfa, 2015, Çev. Zariye Biliz; *Peder Brown’un Maceraları*, Turkuvaz, 2008, Çev. Zariye Filiz

7 “Eski Batı”, şehir “Yeni Batı”nın varlıklı kesimlerine doğru yayılmadan önce inşa edilen batı merkez bölgesidir. *Lares* ise eski Roma panteonudur, evleri koruyan tanrılardır.

8 Sigfried Giedion (1888-1968), *Bauen in Frankreich* (Fransa’da İnşaat) başlıklı yapıtı Benjamin üzerinde derin etki bırakan İsviçreli mimar ve teorisyen. Erich Mendelssohn (1887-1953) özellikle kuzey Almanya’daki “ekspresyonist” eserleriyle tanınan Alman mimar. Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret; 1887-1965) 20. yüzyılın en etkili mimarlarından.

9 Sovyet takviminde 1929 sonbaharında yapılan bir revizyona gönderme: hafta, zaman ölçümü birimi olarak ortadan kaldırılmış ve yerine işçiler için aşamalı dört-günlü vardiya geçirilmiştir. Yapılan revizyon sanayi üretiminde arzu edilen etkiyi yaratmak hususunda başarısız olmuş ve Sovyetler Birliği 1940’da Gregoryen takvime dönmüştür.

*plebs deorum*¹⁰ arasındaki gözdeleleri, bugün ev ve aile mabutları haline gelmiş baskın figürlerdir; sahanlıklarda tozlanmış, koridor oyuklarında anonim biçimde oturan, eşiklerin bu sessiz tanrısal varlıkları, vaktiyle tahtadan ya da metaforik bir eşikten geçiş ayinlerinde her adıma eşlik eden muhafızlardı. Kendini onlardan koparamaz ve egemenliklerinin nefesi onu öyle bir yere sürükler ki orada imgeleri ya çoktan silinip gitmiş ya da tanınmaz hale gelmiştir. Berlin'in az sayıda kapısı vardır ama eşiklerin bu büyük erbabı, şehri, çevredeki düz arazilerden ya da bir semti diğerlerinden ayıran en küçük geçitlere bile aşınadır: Şantiyeler, köprüler, demiryollarının üstgeçitleri ve meydanlar. Hepsi burada onurlandırılmış ve kaydedilmiştir; hele makrokosmozun Onikinci Gecelerine tekabül eden ve ilk bakışta kutsal olanın zıddı gibi görünen mikrokosmik yaşamın geçiş saatleri, kutsal on iki dakikaları veya saniyeleri de cabası. "Friedrichstadt'ın çay danslarının da açılış vaktinden önce kendi öğretici saati vardır —bu saatte ortalığı kaplayan loş ışıktaki, henüz enstrümanlar kutulardan çıkartılmamışken, bale öğretmeni bir şeyler atıştırıp vestiyerci kızla ya da garsonla çene çalmaktadır."

Baudelaire "insan kalbinden daha çabuk değişen" şehir hakkındaki sözlerin sahibidir. Hessel'in kitabı şehrin sakinlerini teskin eden veda formüllerine dolup taşar. Hakiki bir elveda el kitabıdır ve Magdeburger Strasse'deki Müzler'in Hessel'e ilham ettiği gibi, o

10 Özellikle İtalya mimarisinden geçen bu temimler: Atlas: Yunan titan Atlas'tan türeyen ayakta ya da düz çökmüş erkek heykeli, Pomona: Roma meyve tanrıçası; putti: çıplak melek tasviri; *plebs deorum*: "tanrılar güruhu", daha düşük tanrılar topluluğu.

da sözleriyle Berlin'in kalbine nüfuz edebilseydi kim alıp başını gitme arzusu duymazdı ki? "Onlar kaybolup gideli uzun zaman oldu. Heykeltıraşın insafına kalmış, hâlâ elleri varken kürelerini veya kalemlerini tutarak uslu uslu duruyorlardı orada. Beyaz, taştan gözlerinden adımlarımız takip ederlerdi ve gerçek şu ki gözlerini dikmiş bize bakan bu pagan kızlar yaşamlarımızın bir parçası haline geldi." ve "Yalnızca bize bakanı görürüz... Sadece elimizden gelmeyen yapabiliriz." Hiç kimse *flâneur*'ün felsefesini Hessel'in bu sözlerindeki derinlikle kavrayamamıştır. Bir gün Paris'te dolaşırken, öğleden sonra sofanın serinliğinde oturmuş nakış işleyen kapıcı kadınları gördü. Kendisini, tıpkı sütninesinin ona baktığı gibi süzdüklerini hissetti. İki şehir, son zamanlarının olgun memleketi Paris ve erken döneminin sert yuvası Berlin arasındaki farka dair hiçbir şey bu büyük şehir yürüyüşçüsünün eksantrik Berlinlilerin şüpheli bakışları tarafından fark edilmesi kadar açınılayıcı değildi. İşte bu yüzden kitabının ilk bölümünün başlığı "Şüpheli"dir. Söz konusu satırlarda, bu şehirde aylaklığa ayak bağı olan yaygın direncin büyüklüğünü ölçer, şeylerin ve insanların tehditkar bakışlarının düşünyü nasıl da acı acı takip ettiğini görürüz. Paris'te değil de burada, *flâneur*'ün felsefi dolaşmadan ne kadar kolayca uzaklaşabildiğini ve toplumsal cangılada amaçsızca gezinen kurtadamin özelliklerinin kılığına büründüğünü anlarız, bu yaratığın ebedi tasvirini Poe "Kalabalıkların Adamı" adlı hikâyesinde¹¹ yapmıştır. Aynısı "Şüpheli" için de geçerlidir. Fakat ikinci bölümün

11 İsimsiz bir anlatıcının kalabalık Londra sokaklarında bir adamı takip etmesini anlatan bu öykü ilk defa 1840'ta yayımlanmıştır.

başlığı “Öğreniyorum”dur. İşte yazarın gözde sözcüklerinden biri daha. Yazarlar bir şehre karşı tutumlarını betimlerken genelde buna “inceleme” derler; oysa bu iki kelimeyi ayıran koca bir dünya vardır. Kim olsa inceleyebilir ama öğrenme ancak bir süre orada kalan birinin yapabileceği iştir. Hessel’de sürekliliğe karşı ağır basan bir sevgi, nüanslar karşısında aristokratik bir tiksinti vardır. Yaşamak biriclik ister, duyum ise süreğenlik, aynılık arar¹². “Paris”, demişler yıllar önce “binlerce pencerenin önünde kafes işi dar balkon, binlerce tütücünün önünde metalik kırmızı yaprak sigara, küçük barlardaki çinko tezgah, kapıcının kedisidir”. İşte böyle ezberler flânör listeyi, tıpkı bir çocuk gibi, bildiklerinin hakikatinde bir ihtiyar gibi ısrar ederek. Artık uykusuzluk çekenler için Mısır Rüya Kitabı ile mukayese edilebilecek bir kayıt var elimizde Berlin için. Ve olur da bir Berlinli kendi şehrinin ışıklı reklamların sunduğundan başka vaatlerle keşfe çıkarsa, bu kitap yüreğinde sevgi doğuracaktır.

¹² Benjamin burada kayda değer, tek bir deneyim olan Erlebnis’i, uzun bir dönemde yaşamdan öğrenime anlamında “deneyim” olarak Erfahrung’dan ayırıyor.



YAĞMURLU GÜNLERDE YAPILACAK İŞLER

GER REIDY

Çeviren: Fuat Sevimay

Reilly'nin aklına o fikir, Poachers Otelindeki karaoke gecesinden eve gelip ikinci Merlot şişesini açmaya davrandığında gelmişti. O işi kendi kıvrılabileceken, neden tüm gününü Galway'deki hastanede bekleyerek geçirecekti ki? Faturası kabarık bir doktor gelip, bedenine yalandan göz atacak, orasını burasını delmeyecek miydi alt tarafı. Bu fikir neşesini yerine getirdi ama ertesi gün ayılana kadar bekledi. Kırık koluna, sanki ona ait değilmiş, yanlış üretim ya da yaşlılık emareleri kataloğundan yabancı bir parçaymış gibi uzun zaman baktı. Kadınla kolundan iplikler sarkar halde buluşamazdı. Uçağa binmesine izin verirler miydi acaba? Pazartesi'ye ayrılmış bileti varken daha fazla bekleyemezdi.

Haziran sonunda, asla tam da kararmayan kuzeydoğu göğünde şafak sökmek üzereydi çoktan. Güneş birazdan dağların ardında belirir, kilise kalıntılarına tünemmiş kargalar güneydeki koca ağaçlara doğru havalanırdı. O yıllarda şafağın söktüğünü çok fazla görmüştü. On yıl önce yaptığı gibi hatıralara gömülüp birtakım sonuçlar çıkarma zamanıydı ama şimdi elli dört yaşındayken nasıl becerirdi ki bunu. Poachers'tan eve, Roma lokantasından hazır bir şeyler alarak dönüp durmaktan, cumartesi geceleri hep aynı şeyleri yemekten –devlet okulunda Bayan Delaney'a çaldığı melodikayı andıran paketteki yemek– yorgundu artık.

Inez Martinéz. Bu adı ağzında tadını almaya çalıştığı bir içkiyi döndürür gibi döndürüp dolaştırmaktan egzotik bir keyif alırdı. Onu evvelki yaz, Galway'deki bir salsa partisinde tanımıştı. Kadın, onun, kasabalı kızlarla –ki kütük gibi olanları en başta elenmiş olmasına rağmen– kış okulunda on kere denediği hareketleri tek seferde kıvrıyordu. Sonra da Guanajuato'daki adresinden “Yaşadığım kente ziyaretime gelin Bay Reilly” diye kartpostal göndermişti. O da gitti.

Bir pazartesi sabahı, son yirmi dört yıldır her hafta yaptığı gibi çarşıya gitmek yerine otoyola yönelmiş, klasik kamyon tır yoğunluğunu geride bırakıp Galway havaalanına gitmiş, Aer Arann ile Londra'ya, oradan da doğrudan Mexico

City'ye uçmuştu. *Kemerinizi gözebilirsiniz* sinyali yandığında Connemara gölleri altında idi. Şu anda normalde ne yapardı diye düşündü komşularla çarşıda oturup çilek fiyatlarını konuşur ya da bir köpeğin eşliğinde kasabaya yürürdü. Yanındaki hanımefendi, uçağın St. Laurence'a yönelmeden önce Grönland'a doğru uçacağını, oradan Amerika'nın doğu kıyılarını geçip Meksika Körfezi'ne ulaşacağı rotayı gösteren haritayı açtı.

Kadın, "Sizi Meksika'ya hangi rüzgâr atıyor?" diye lafa girdi.

"Birisiyle buluşacağım," dedi.

Kadın, "Pek bir gizemli görünüyor," deyip gülümsedi.

"Bir kadınla," diye ekledi.

Kadın, "Demek âşkınsınız," diyerek yeniden gülümsedi.

"Öyleyimidir belki," deyip cüretkâr bir adım attı ve "Ya siz?" diye sordu.

"Var birisi. Onunla Cancun'da, kızlarla birlikte tatildeyken tanıştım. Bir daha ki sene evleniyoruz. Oaxaca'da yaşıyor. Noel sonrası Tullamore'dan taşınacağım, şimdi de İspanyolca kursu alıyorum." dedi ve "Sizin İspanyolcanız nasıl?" diye sordu.

"Tüm bildiğim kovboy filmlerinden duyduğum *Manos arriba*," deyip güldü.

"Geliştirirsiniz mutlaka," dedi kadın, "siz taşınmayı düşünüyor musunuz?"

"Hayır," diye kestirip attı. "O da çocuğuyla taşınamaz."

"Belki benim gibi fikriniz değişir günün birinde," dedi kadın. "Aşk tehlikeli bir iştir."

İkisi birden uçuş dergisini okumaya başlamadan önce Reilly gülümsedi.

Uyuyakaldı ve sanki saatlerce uyudu. Uçağın inişe geçtiğini hissettiğinde camdan dışarı baktı ve dağları yakınında gördü. Uçak iyice alçaldığında tepelerde kurulu binlerce kulübeyle karşılaştı. Arazi düzleştğinde de kulübelerin her tarafta olduğunu fark etti. Yanındaki kadın gümrükten geçmesine yardımcı oldu ve hemen sonra kendini devasa bir otobüs terminalinde buldu ve yine aynı kadın, onu metroya götürecek otobüsü gösterdi. Kucaklaşıp vedalaştılar.

Reilly artık yirmi milyon insan içinde bir başındaydı. Sürücüyü 50 peso verdi ve az sonra metro istasyonuna vardılar. Cebinde kalacağı otelin işaretli olduğu bir harita vardı ama o haritayı açıp baksa hedef haline geleceğini biliyordu. Mixiuhca idi otelin adı. Az ötede tortilla pişiren seyyar bir kadının yanında bir Mariachi Orkestrası bir şeyler çalıyordu ve gelen geçen herkese gülümsüyorlardı. Reilly haritaya şöyle bir göz atıp, doğru olduğunu umduğu trene bindi. Vagondaki en uzun kişiydi ve her iki eli de ceplerinde, çantası da bacaklarının arasındaydı. Kör bir dam elindeki çiviyle bir şişeyi tıngırdatıyor, tek kollu bir başkasıysa mızıka çalıyordu. Vagon bir süre yerüstünde yol aldı ve Reilly, kaldırımda bekleyen bir

dizi fahişe ve yanı başlarında dikilip trafik ışıkları kırmızıya dönünce para toplayan dilenci çocuklar gördü. İneceği istasyona vardığında kendini vagondan zor dışarı attı ve bir taksiye el etti. Otelinin camlarında demir parmaklıklar vardı ve resepsiyon görevlisi pasaportunu alıp onu karanlık bir koridordan, penceresi olmayan odasına yönlendirdi. Odanın kapısının altında birkaç parmak boşluk vardı.

Resepsiyon görevlisi kız odanın anahtarlarını verip, *Buenas noches Senor*’, diye rek ayrıldı.

Reilly kendini yatağa bıraktığı anda duvarda bir akrep gördü. Kalkıp öldürdü ve kapının altından dışarı fırlattı.

Ertesi sabah Reilly, Guanajuato’ya giden otobüsteydi. Uzaklarda karlı tepesiy-le *Popocatepetl* dedikleri yanardağı görebiliyordu. Yol kenarlarında kulübeler için malzeme satan bir sürü seyyar vardı. Hemen her köşe başında sırtlara dizili tavuklar taşıyan ya da bir tortillacının başında öbekenmiş yığınla insan görüyordu. Otobüs nispeten düz bir otoyola çıktığında uyuyakaldı.

Guanajuato’ya varıp da yanık suratlı bir sürü adam ve çocukla birlikte şehir merkezine giden bir minibüse bindiğinde vakit akşamı bulmuştu. Minibüs bir tünelin içinde durdu ve yeraltında indiler, Reilly biraz ilerlediğinde bir başka sokakta günışığıyla karşılaştı yeniden. Hava halen sıcaktı.

“Plaza de la Paz’da buluşalım,” dedi kadın, “kilisenin önünde, 8’de.”

Reilly, Juarez caddesinden kiliseye doğru sallana sallana yürüdü. Buluşma saatine daha vardı ve durup bir tortilla ile bira aldı. Satıcı kadın, “bira değil, cerveza,” diye düzeltti onu.

Evde olsam gece bir civarı idi, diye düşündü. Bilindik tayfa buluşmadan ayrılıyor, Barrett kırmızı traktörüyle tepeye doğru sürüyor, Gaughan göl yolunda, McGuire ise belediye binasının önündeki eski yolda yürüyor olurdu. Reilly bisikletiyle eve varır, ayışığında, çayırlara sinmiş çiyleyler ezerek anahtarları aranırken ve kendini yatağına atıp kadının adını anarak hayallere dalarken, başka türlü bir hayat mümkün mü diye düşünüyor olurdu.

Şimdiyse, botları çantasının üstünde, elinde bir bardak bira, adını hayallerinde andığı kadını bekler halde evden çok uzaklardaydı. Evi hatırlatan tek şey, elektrik kablосundan kopartıp sıkılamak için çantasına bağladığı parçaydı. Kilisenin çanı çalarken kadın az ötede belirdi. Reilly, aklında kalandan daha uzun olan kapkara saçlı kadını zar zor anımsadı. Kadın ise onu sıcacık bir kucaklamayla karşıladı.

“John Joe, benim pais’e hoşgeldin,” dedi. Memleketin İngilizcesini hatırlayamamıştı.

Reilly uçaktaki anonstan aklında kaldığıyla, “*Bunas dias,*” diye yanıtladı.

Kadın eliyle iki bira sipariş etti. Reilly içinden, dana sidiği gibi, diye düşündü ama yine de gülümseyerek, *buenos senorita*, dedi.

Kadın, Reilly’nin çat pat İspanyolcasına güldü. Adam ne derse desin ne yaparsa yapsın ona aşık olacak gibiydi. Meydanı geçerken ve evinin merdivenlerini tırmanırken elini tuttu. Kadının annesi Paco’yu yatırmış ve Reilly’yi karşılama işinden dolayı yorgun olan Inez’e ve kendisine bir tabak hazırlamıştı.

Kahvaltıyı bir aile gibi geçirdiler, anneannesiyle okula gidecek olan solgun yüzlü Paco, utangaç biçimde gözlerini tavana dikmişti. O ay işe gitmeyecek olan Inez, Reilly’yi mumyaları görsün diye şehir müzesine götürdü. Cenaze masraflarını karşılayamayan ailelerin mevtalarını, mineral özlü toprağın ve kuru havanın yüzyıllardır nasıl da bozulmadan koruduğunu anlattı. Öğlen yemeğinin ardından Pipila anıtına çıkan tramvaya bindiler. O tepeden şehri seyrettiler ve Inez, bir yandan diğer anıtları gösterirken bir yandan da gümüş madenlerinin keşfinden sonra şehrin nasıl geliştiğini anlattı.

Bazı günler neredeyse hiçbir şey yapmıyorlardı. Paco okula gidince kendilerini sokağa vuruyor, parkta oturmadan önce sevdikleri bir kafede vakit geçiriyorlardı. Başka bir gün Reilly’nin, Ay Piramidinin tepesine oturup Güneş Piramidinin bulunduğu Ölüm Caddesine doğru bakarak poz verdiği Teotihuacan gezisine gittiler. Inez, Ay Piramidinin ve kurban sunağının koca caddenin ortasında yer alırken Güneş Piramidinin neden bir köşeye itilmiş olduğunu merak etti.

Xochicalco’ya gittikleri ve bir iguana ile karşılaştıkları için Reilly’nin ödünün patladığı gün şubat neredeyse sona ermek üzereydi. Inez öyle bir kahkaha patlatmıştı ki Reilly birazcık üzülmüştü. Artık tamamen teklifsiz ve çok mutluydu. Reilly ise evi düşünüyor, ineklerin yakında buzağalayacağını ve komşusu Quinn’in bu işi altından kalkamayacağını biliyordu.

Otobüs durağına yürürlerken, “Biz ne olacağız böyle?” diye sordu kadın.

“Bakacağız. Ama yazar ve ararım. Bir dahaki yıl da mutlaka geleceğim meraklanma.”

Mexico City’ye gideceği otobüse binmeden önce uzun uzadıya sarıldılar birbirlerine. Reilly başkente vardığında Allende istasyonuna yakın ucuz bir otelde kaldı.

Reilly o gece uyuyamadı. Sanki ailesini geride bırakmıştı ve evine gitmek için evini terk ediyormuş gibi hissetmişti. Alway’de Aer Arann uçağından indiğinde onu karşılayacak hiç kimse yoktu. Akşamları arkadaşlarıyla buluşmalarından eve döndüğünde anahtarı kilide hep nasıl sokuyorsa yine öyle sokacaktı. Kalkıp sokaklarda vakit geçirdi biraz. Zocalo dedikleri meydanda buldu kendini. Orada

2 Doğrusu: *Buenos dias*: İyi günler. E.N.

Ulusal Saray'ı ve Katedral'i seyretti bir zaman. Pub'ta sordukları zaman anlatabilmek için o anları hafızasına kazıdı. Tadına zamanla alıştığı, Meksika'nın yerel içeceği Mezcal'den iki şişe yuvarladı.

Sabah erkenden taksiyle havaalanına vardı ve uçak kalkışa geçtiğinde, Amerika kıyılarını ve okyanusu kat etmeden önce son kez, yanık tepelere serpilmiş kulübeleri seyretti. Uçak ne ara inişe geçti ne ara İrlanda'ya vardı ve ne ara cebinde anahtarlarını arar hale geldi fark etmedi bile. Inez her hafta kartpostal ve fotoğraflar gönderiyordu. Reilly ise ayda bir kez mektup yazıyordu. Inez'in Pacco ve annesini bırakıp gelme şansı yoktu. Reilly ise otuz dönüm meraya tıklılıp kalmıştı.

İki saattir kadını düşünüyordu. Güneş yükselmışti ama hava durumu sunucusunun tahmininde olduğu gibi kara bulutlar kaplıyordu göğü yavaş yavaş. İrlanda'da fırtına ve şiddetli sağanakla geçen bir kışın ardından yine yağmurlu bir yazın habercisi. Keyifsizliğine panzehir misali, Inez Martinez adını ağzına pelesenk etmişti. Farkında olmasa da her seferinde daha gülü bir şekilde telaffuz ederken adını, kadının son davetine de daha istekle "evet" diyordu bir anlamda. Sanki bir karara varmış gibi alelacele eve daldı ama aklını başına toplayamadığı için uyku da buldu kendini.

Öğlen civarı uyandı. Akşam olsun da poker masasına otursun diye sabırsızlanıyordu. Kadının adı, Temperance Hall'da dinleyip eşliğinde dans ettiği şarkının nakaratı -drop kick me Jesus through the goalposts of life or my ters have wiped I love you from the blackboard of my heart- gibi çınlıyordu kulağında. Ocağı yakıp yiyecek bir şeyler kızarttı. Günboyu sadece postacı, bir çim biçme makinesi tanıtımı bırakmak için uğramıştı. Kendini haritaya bakarken buldu. Mexico City'yi hemen bulmuştu ama etrafındaki dağlara kargacık burgacık halde yazılı şehir adlarının içinden çıkamayıp haritayı kanepeye fırlattı. O gün kendini, yandaki barakayı derleyip toparlayarak oyaladı. Kaç zamandır ertelediği bir işti bu ama şimdi kendini özenle yerleri süpürüp, rafları yerleştirirken buldu. Çitin tel örgüsüyle direkleri bir köşeye istifleyince traktörü park edecek alan da açılmıştı. Sanki bir şeye hazırlanıyor gibiydi. Babası hep, yağmurlu günlerde de yapacak işlerin olmalı, bir yerleri boyamalı, kulübeleri temizlemeli, gerekirse çalı çırpıyı yakmalısın, derdi.

Bir sonraki gün sütten kesilmiş bir ineği pazara götürdü. Yavrulamayacağı ikinci seneydi. İneği damgalatıp numarasını aldı. Satış vaktine kadar üç saati vardı, o nedenle zamanı öldürmek yerine fiyatlara bakınmak için şehre indi. Bir Irish Times alıp, şehrin en iyi oteli Imperial'e gitti ve kendine biftek sipariş etti. Neden orada olduğunu bilmiyordu ama orada olmak iyi hissettirdi. Yerel hakimler, bankanın müdürü ve şu eksantrik İngiliz yıllardır orada yerlerdi yemeklerini.

Görevliye, "Telefonu kullanabilir miyim?" diye sordu.

Temiz aksanlı görevli, "Elbette," diye yanıtladı. "Sizin için arayayım. Nereyle görüşecektiniz?"

Özür diler gibi, "Hayvan pazarını," dedi.

Ahizeden gelen sesi duyabiliyordu. Sorgulayan bir ses tonuyla, “Alo,” dedi karşı taraf.

Sesinin duyulmadığını düşünerek, “Kesimlik danaların satışı ne zaman başlıyor?” diye sordu bağırarak.

“Sadece on tane var o nedenle düvelerin ardından, bir saate kalmadan başlayacağız.”

Yine bağırıp, “Sağolun.” dedi.

Otelin ses sisteminden yayılan müzik –*Satie’nin Lent Et Grave’i*– sesini bastırmıyordu ve İngiliz irkilerek, domuz pizolasının yanındaki bezelyelerle uğraşısına ara verdi. Görevli telefonun almacını, sanki yerine konmadan önce temizlenmesi gerekiyormuşçasına iki parmağıyla tuttu.

Gazeteyi baştan aşağı okudu ve neredeyse her şey ilginç geliyordu. Otel boşalmıştı ve ılık günışığı resepsiyon görevlisi kızın bulunduğu bankoya vuruyordu. Kız otelde yeniydi ama komşu oldukları için Reilly onu tanıyordu. Bacakları, topukları ve uzun saçları hoşuna giderdi. Onunla yalnız olduğunu hayal etmenin hoş bir tarafı vardı.

Kız, Reilly’nin gündüz düşün, “Bittiyse alayım mı?” diye tabağına uzanarak böldü. Kız hesabı alırken uzaklara baktı ama para üstünü verirken ağırdan aldı ki bahış koparabilsin. Yüzüne plastik bir gülüş yerleştirip “Teşekkürler,” derken Reilly’nin boynuna bakar gibiydi.

Reilly ters yöne, hayvan pazarına doğru sürerken kente turist akını başlamıştı. O yolu avucunun içi gibi bilirdi ama nedense şimdi farklı görünmüştü gözüne. Yolun her iki yanında römorklar ve seyyar satıcılar vardı ve etrafa yayılmış dışkı kokusu nedense rahatsız etti onu bu sefer. Hoparlörden yayılan canhıraş ses, satıcının “Satıldı!” demesiyle yerini yarım yamalak bir sessizliğe bırakıyor, sonraki satışın telaşesi ise bu sessizliği tümenden bastırıyordu. Boş bir römork ile bir celebin traktörünün çeki demiri arasına park etti. Reilly arabadan iner inmez celep yolunu kesti ve bir tomarı kaputun üstüne koyuverdi.

“Sana ikisi için dört yüz avro toslarım.”

İyi bir anlaşma gibi görünüyordu ama alıcıyı tanısa da teşekkür edip topallaya topallaya uzaklaştı yanından. Arada alışverişleri olmuştu bu celeple ama şimdi danasını satıp gitmekti tek derdi. Günışığının hüznü ve manasız bir eda yüklediği seyyar satıcıları geride bıraktı. Mezattaki hemen herkesi tanıyordu ama nedense alıcıların arasına, yukarılara doğru oturmayı ve gidişatı gözlemlemeyi tercih etti.

Numarası yaklaştığında mezatçının yanındaki diğer çiftçilerin de bulunduğu satıcılar kulübesine gitti. Numarası 67 idi ama mezat 66 A’nın ardından 66 B diye devam etti ve şerefsizin tekinin kamyon dolusu malı kendisinden önce satacak ve en az yarım saat daha beklemek zorunda kalacak olmasından ötürü sinirlendi.

Hep böyle yürürdü bu rezil yerde işler. Tekrar satıcıların yanına gitmeden önce burnundan soluyordu.

Mezatçı, “Önünde yirmi bir dana var. Ama pek sürmez. Git bir çay al kendine istersen,” deyip bir de kahkaha koyuverdi üstüne.

Kantine gitti ama orada, sanki gözünden bir perde kalkmış gibi istediğinden çok şey çarptı gözüne. Siparişini verdi.

“Beş teklik,” dedi kantinci.

Çatlak çay fincanı ile domuz pastırmalı sandviç, üzerindikileri sağa sola kaydıran formika tepsiye yerleştirildi.

Kısa boylu şişman bir adam Major paketinden iki dal uzatıp, “Yak bir tane,” deyip eğildi ve sallanan masanın ayağına bir kâğıt sıkıştırdı. Kirli paltosu sandalyenin üzerindeydi ve boynuna bir parça hayvan pisliği bulaşmıştı.

“Tosunlar sağlam bu sene. O kadar güre çayırı ben yesem ben de şişerim.”

Şişman adam bir yandan fincanını tahta bir kaşıkla karıştırırken bir yandan da tabağındaki sosis ve patatesiyle uğraşıyordu. Sonra masaya uzun boylu bir adam daha oturdu.

“Meralar güzel boy verdi bu sene,” dedi ve ikisi uzun uzadıya, bunun ticarete ve senenin geri kalanına etkisi üzerine konuştular. Az sonra Reilly’i hepten unuttular ve ucundan bir şeyler damlayan sopalarını masanın diğer ucuna bıraktılar. Birazdan mezattan bir dolu adam gelip kantine doluşurken Reilly’nin adı anons edildi. Hayvan satışları sona ermişti ve danası son sıradaydı. Koşaradım mezatçının yanına vardı ama mezat salonu çoktan boşalmıştı.

“Kaç seferdir imdat çağırısı gibi senin adını duyuruyoruz. Mükellef bir sofraya kurdurup yanına da bir kırmızı Bordeaux açtırdın herhalde?”

Mezat salonunu boydan boya geçip salonu terk etmek üzere olan üç alıcıya dil döktü. Sadece tek işlem kalmıştı geriye ve mezatçı danayı ahbablarından birisine önerdi.

Alıcıya, “Yap bir güzellik,” derken göz kırptı.

Alıcı, “Dün gece de aynısını duydum,” diye nazlandı hafif.

“Yapalım bir güzellik de benim gibi sen de pek kartsın bu işler için. Kalbe iyi gelmezmiş, diyorlar.”

Alıcı Reilly’nin sırtını sıvazladı.

“Kör dananın kör alıcısı olur derler, değil mi?”

Reilly, “Tem mezbahalık,” diye yanıtladı, “tek yön bileti, pişman etmez seni.”

“Madem kasaya koyacağız, uğur parasını görelim.”

Reilly adama bir onluk verdi ve ardından bir tane daha.

Alıcı, "Tam babasının oğlusun," diye kakhaha attı.

Mezatçı, hayvan pazarının idarecisiyle özel bir masada yemeğini yiyor, palto-sunun ucu yere değiyordu. Bir köşesinde çay fincanları ve sandviçlerin yığılı olduğu bankoda pipet ve tahta çay kaşıkları vardı. Bozuk paraya ihtiyaç kalmasın diye her şeyin fiyatı beş avronun katları şeklindeydi. Birtakım adamlar yanlarında koyun mezatçısıyla birlikte bir kapıda belirdi. Birisi bankoya yanaşıp, "İki yarım tam eder," diye güldü.

"Senin dana bayağı besili bir şeydi," dedi elini Reilly'nin omzuna koyan adamlardan biri, "niye o kadar ucuza kaptırdın ki. Allah rahmet eylesin, baban hayatta böyle bir iş yapmazdı." Meseleye dedektif gibi yaklaşarak usulca, "Doğruyu söyle, marazlı mıydı yoksa?" diye fısıldadı.

Reilly, "Satım gitti," diye yanıtladı.

Kendi kendine, sanki bir şeye tutunurmuş gibi Inez Martinez demeyi sürdürdü. Hoparlörden halen mezatçının tekdüze sözleri dökülürken, kimseye rastlamama umuduyla hayvan pazarından ayrıldı. Normalde komşularına takılır, aya-küstü laflardı ama değişen bir şeyler vardı. Küçük dükkânda bir şeyler almak için duraladı ama oradaki Bayan O'Donnell'ın nazik takılmaları dahi üstüne üstüne geldi. Kadının yakında öleceğini bilerek yüzüne baktı. Neden yıllardır bir gün bile tatil yapmadan o dükkâna tıklılıp kaldığına dair muhabbet başlamadan önce sıvışmalıydı. Tüm bu saçma yaşamın anlamı ne diye sormak isterdi kadına ama onun yerine dükkânı alelacele terk etti. Sonra küçük bir arabada üç koyun ile birkaç bidon benzin taşıyan O'Reilly'yi gördü. Neredeyse altmışındaydı. Kendi başına konuşamıyordu bile artık. Leisters sınırındaki Suffolk'ta havanın nasıl olduğunu veya kırkma işini bu yıl kimi yaptığını bile soramazdı. Connaught yarı finali ya da süttten kesilmiş kuzuların fiyatları hakkında konuşamazdı. Reilly eve hemen varmasa, tüm bunların anlamı ne diye soracağını biliyordu ama şimdi bastırmak zorundaydı bu hissini.

Az sonra çakılıyoldaneve dönerken römorku unuttuğunu fark etti. Bir şeylerin ters gideceğini biliyordu. Mutfağın orta yerinde, kendi evine sanki ilk kez girmişçesine öylece dikildi. Önünde uzun bir yaz akşamı bekliyordu. Inez'den gelen kartpostallara ve tepedeki anıtta birlikte çekti oldukları fotoğrafa baktı. Anne babası öfkeli gözlerle bakmaktaydı ona. Günişığı mutfağı kaplamış, sükunetin ağırlığı çöreklenmişti mekâna. Şimdi artık hiçbir yer huzurlu gelmiyordu ona, ağzı kurumuştu. Kafasını boşaltmak için, elinde bir kürekle dışarı çıkıp arazide dolaşmaya başladı. Ne zamandır ertelenmiş işler, çökmeye yüz tutmuş bahçe duvarları, kargılanması gereken agoslar³, tarlaların orta yerindeki kayalar gözüne çarpıyordu ve canhıraş bir çabayla o işlere girişti. Güneşin önünde bulutlar kü-

3 Agos: Fidan dikimi için açılan çukur. E.N.

meleniyor, rüzgâr sert esmeye başlıyor, yakınındaki çalıları adeta kökünden söküyordu. Yitmek üzere olan günışığında ta uzaklarda evini görebiliyordu. Oraya dönmeye hazır değildi henüz. Oturup Inez'i düşünmeye koyuldu, sesini duysa sakinleşirim diye umuyordu.

Etrafındaki tepelere ve çiftliklere sanki son kez bakıyormuş gibi baktı. Karanlık bastırmıştı, eve geri dönmekten başka seçeneği, gidecek başka yeri yoktu. Bastırık kasvetin içinde kendine bir kadeh Power viskisi aldı ve birkaç yudumun ardından uyuyakaldı. Gecenin ikisinde pub'tan eve dönen bir traktörün sesiyle uyandı ve kalbi küt küt atarken bir kadeh daha viski doldurdu kendine. Inez'i aramak istedi ama telefonu evde çekmiyordu. Barakaların üstüne şakır şakır yağan yağmura rağmen ta tepedeki telefon kulübesine gitti. Onu arayıp hayatının bir anlamının kalmadığını ve bir şekilde bunu çözmeleri gerektiğini söylemek istiyordu. Meksika'ya gitmek, eninde sonunda aynı fare deliğine onsuz, sefilce döneceği için anlamsızdı.

Inez cep telefonuna bakarken, Guanajato'da kopan fırtınanın sürüklediği sıcak hava dalgasından korunmak için verandaya açılan kapıyı kapıyordu. Az sonra Paco'yu yatıracak ve ertesi gün okula götüreceği yemeğini hazırlayacaktı. Aya-küstü atıştıracağı peynirli sandviçinin ardından, İrlanda'daki erkek arkadaşının çağrısına geri dönüş yapacaktı. Kendi kendine, hep de sarhoşken arıyor diye düşündü bir yandan. Ona onu sevdiğini hatırlatacaktı bir kez daha.

Reilly çaresizce kulübeye döndü, taşlama makinesini alıp mutfağa getirdi.

"Buradan az sonra çıkmam gerek," dedi yüksek sesle.

Saca tutunmak isterken acı bir haykırış koptu. Kolu boydan boya kesilmişti. Bu hapishaneden ne yapıp edeceğim ve çıkacağım, diye geçirdi içinden. Yalpalarak sac kapıya bir çekiç darbesi indirdi ama testere kesici nedeniyle açılmadı kapı. Elektrikli testereyi çalıştırdı. Umurunda değildi artık. Kafasının içindeki acı kolundakinden bin beterdı adeta. Kolundaki acı artarsa zihnindeki acıyı bastırır diye düşündü.

"Şu koduğumun çıkıntısı," diye bağır çağır söylendi kendi kendine, "herkes kendi hayatının sürücü koltuğunda oturmuş, kendi sefil hayatını, hiçbir şey olamış gibi sürüp gidiyor. Evet Bay O'Donnell," diye sevdiği kadına öykündü, "Tam da senenin ılıman zamanlarındayız, yağmur bir ara durur mu dersiniz yoksa bunu ancak gelecek hayatımızda mı ummalıyız, böyle mi bu işler?" Testerenin kestiği yerlerden raflardaki kaplara doğru talaş fıskırıyordu. "Evet John Joe," diyerek O'Reilly'e öykündü bu kez, "Onları şimdi talaşa bularsan Noel'e dek unutabilirsin ya da sonuna kadar götürmezsen boşa uğraşmış olursun." Testere şimdi derisinin üstünde gezinirken tuhaf bir his içindeydi. Aniden testereyi yere fırlattı.

Kan kolundan süzülüp zemini kaplarken, "Aman Tanrım ne yaptım," diye bağırdı. Zar zor cep telefonunu aldı eline. Çekmiyordu.

ŞEHİR EFSANESİ DİLENCİ

BARLAS ÖZARIKÇA



İllüstrasyon: Ertürk Düzel

Aralarından ayrılalı birkaç ay olmuştu. Ona niçin dilenci dediklerini çok sonra anladım. Anısına onarılacak hiçbir şey kalmamıştı. Giyimi derli toplu, temizdi, farklı değildi, toplumun ortak beğenisine uygun giyinmeye özen gösteriyordu. Para harcayan, mazbut bir adamdı. Kimseden herhangi bir şey istediği de duyulmamıştı, arkasından gene de “Dilenci” dediklerine göre dirsek temasıyla kalabalık yaşayan bizlerin fark edemediği tuhaf ve farklı özellikleri vardı.

Cenazesine ismini unutturup ona dilenci lakabını takan birkaç kişi gelmişti. Uğurlanırken dini kural gereği rahmetliyi “iyi” tanıdıklarını söylemişlerdi camide. Sonra, yazık oldu dilenciye dediler, başka söz etmediler. Güllüşerek çay içmeye giderlerken beni de davet ettiler. Peşlerine takıldım. Pek mutlu oldum. Aralarında şakalaşıyorlar, dilenciye kaç kere söz verdikleri halde buluşma yerine gitmeyip karşı kaldırımdan onu seyredip alay ettiklerini anlatıyorlardı. Sevilmekten çok, onların isteğiyle istenmeyi istemişti; adının Dilenci’ye çıkmasının nedeni buydu.

Sevilmeye belki cüret edemediği için, düşük düzeyde olsa da, onlardan biri gibi aralarına alınmaya, konuşmalarının içinde bulunmayı arzulamıştı. Sosyalleşmeden yapamıyordu. Zaafî göze batınca, onu, sokakta avuç açana sadaka verircesine muhatap almışlardı kendilerine. Hatası, herkesle birlikte olmayı kendisinden vazgeçecek kadar çok istemesiydi.

Varınıyoğunu başkalarına, imkânlarını, hatta bedenini, sağlığını onlara harcamıştı. Ailesini, akrabalarını arka plana atıyor, hiç tanımadığı yabancı kimseleri öne alıyordu. Evin kötüsü, yabancıların iyisiydi. Birisine mi rastladı, ona hemen duymak istediği güzel sözler söylüyor, huyuna suyuna gidiyor, daha çok yakınlaşmak, samimileşmek için ne verebilirim diye çırpınıp duruyordu. “Tamam arkadaş” diyen karşısındaki; Dilenci’nin zaafını hemen anlıyor, rüşvetini alıyor, onu daha çok dolandırmak için kendisini geri çekiyordu. Arkasından “Dilenci işte” diyor, böbürleniyor, kasım kasım kasılıyor, dostluğunu daha pahalıya pazarlamayı kuruyordu. Dilenciye mahallesinde boynuz bile takmışlardı. Çeşitli şekillerde kullanmayan kalmamıştı. Didik didik parçalamışlardı. Dedikodunun bini bir paraydı.

Aralarına karışıyor, muhataplarından aldığı vurgunları görmezliğe geliyor, hakkında küçümseyici konuşanları “nasıl kendime çekerim,” diye tasalanıyordu. Siyasi örgütlere üye yazılıyor, parti binalarında ücretsiz ayak işleri görüyor, tehlikeli partizanlara kimliğiyle siper ya da kamuflaj oluyordu. Defalarca karakollara çağrılmış, bu defa polisleri ve devlet teşkilatını dalkavuk davranışlarıyla yere göğe koyamamış, sorgulayan polisleri şaşkına uğratmıştı; adamı bıraksalar her birini gözyaşlarıyla, büyük içtenlikle yanaklarından öpecekti. Polisler de onun lakabına uygun bir garip biçare olduğuna inanmışlardı. Hadi git, serbestsin, bir daha kimseye alet olma diye tembihleyerek gönderiyorlardı.

Sokağa çıkar çıkmaz sahne alan aktör gibi kendisini oyununa kaptırıyor, hiç tanımadığı birisine yapıyor, sohbet açıyor, karşısındakini pohpohluyor, yüceltiyor, kırk yıldır aradığı, tanımaya can attığı kimseymiş gibi davranıyor, size ne verebilirim acaba diye hazır olda esas duruşa geçiyordu. Son kuruşuyla ya yemeğe ya da meyhaneye götürüyor, konudan konuya havanda su dövercesine atlayarak anlatıyor da anlatıyordu dilbaz. Evde çocuklar aç, karım mahalleye dikiş dikmekten canı çıktı falan diye hiç üzülmüyordu. Karısının sakladığı kutudan bozuk paraları çalışıyordu bazen. Birilerine bir şeyler ikram etmesi gerekiyordu.

Siyasetle, sanatla, kültürle yetersiz seviyesine, halkla aslında hiç ilgili olmadığı halde en devrimci partilerde boy gösteriyor, verecek bir şey bulamazsa en sivri sloganları o atıyordu. Parti yöneticileri ona acıyor, Dilenci dememek için “Dil” diyorlardı “dilek” kelimesinden kısalttıklarını söyleyerek. “Dil” karısı tarafından evden kovulduğu günlerde kahvehanede veya partinin nöbetçi kulübesinde uyuklamasına göz yumuluyor, parti bekçisi sıkı sıkıya tembihleniyordu, öyle ya, Dil’den her türlü bozuk ve yanlış hareket beklenirdi, kapı önüne tabure atıp gece yarısı başına gelen düşmanlarla da herhangi bir şey verebilmek için dostluk kurabilirdi.

Birilerinin onu kollaması gerekiyordu. Dil, kendisinin fedaisiydi. Beğenilmek,

sevilmek, gururlanmak, ünlenmek, saygınlık, itibar, hoş tutulmak, takdir edilmek için başkalarından alıcı ve vericiydi; başkalarının isteklerini kendi isteği yapmıştı. Onu eziklikle yorumlayanlar çoğunlukta idi. Yeryüzündeki tüm mal mülklerini harcayarak tüketemeyeceği şeylerin tek sahibiymiş gibi mağrur bir adamdı aslında. Sürgüne gönderilmiş bir şehzade, bir kont, bir miras yediydi. Sahip olmadığı şeyleri tüketmenin hazzını yaşıyordu. Hikâyelerinde her şey var kendisi yoktu. Sarhoş olunca anlatmayı sevdiği hikâye, darphane memuru babasından dinlediği Yuşa Tepesi'nde asker kaçaklarının asılma töreniydi. Nedir ki bu sabit, vasat, standart hikâye -nasıl beceriyorsa- her anlatışında gerçeğinden sıyrılıp renkten renge giriyor, çocuk tiyatrolarının neşeli, hafif havasına bürünüyor. Acıklı durumlarda saf rolüyle tüm gerçekliği bozup neşe yaratıyordu. Onu dinleyen ağır ağabeyler gülmekten kırılıyordu. Dilenci'ye en fazla "Dil" diye hitap edildiği beraberlik seanslarıydı bunlar. Dil hislenerek mest oluyor, sevinçten çılgına dönüyordu. Fakat gene de arkasından "Dilenci" denilmekten kurtulamıyordu. Dert değildi. Kısa sürse de, birileri tarafından kabulleniliyordu önemli olan. Sonraki buluşmaya verecek daha değerli, daha dikkat çekici şeyleri olmalıydı. Dışarının gücünü kendisine katabilecekti belki. Kimilerine göreyse, saldırmak için uzun sabırlı bekleyişt eydi. Herkes hedef halindeydi.

Dilenci'nin tanışları birkaç bardak çay içip tost, tatlı yedikten sonra oturduğumuz yerden gülüşerek yine aynı alaycılıkla kalkıp gittiler. Hesabı da bana ödettiler. Arkalarından baktım. Yeni bir dilenciye bende bulmuş gibiydiler. Yanlarına görevli gönderildiğimi bilmiyorlardı. Şehrimizin ünlü mizah dergisi Zzzz'da, daha doğrusu, ünlü karikatürist (takma adı) Kimo Çizer'e çalışıyordum. Şehri dolaşır, Bay Kimo'ya çizeceği karikatürleri için konu arardım küçük bir ücret karşılığında. Bay Kimo trafik kazasından kör ve felç olmuştu. Cenaze gününü kendisi bana vermişti. Git, bak, Dilenci'yi tanı demişti. Şehirde ağızdan ağza anlatılıyor, adam hakkında türlü hikâyeler, masallar uyduruluyor ama fiziği, tipi üzerine tek gerçek sözcük edilmiyordu. Beni de bu kuşkulandırmıştı. Şehirde sadaka vermenin fazilet sayıldığı on yılların yaşandığı tarihi bir dönemden geçiliyordu. İktidar ihtiyacı karşılamak için ülke dışından dilenci ithal etmişti. Halk kazancının bir kısmını bu kutsal göreve adıyor, yöneticiler de atadıkları dilenci topluluklarından topladıkları parayı kendilerine ait bir bankada biriktiriyorlardı. Söyledikleri buydu. Halk hafıflemişti. Huzur içindeydi. Suçları, günahları affedilmişti. Bizim dilenci ise, tıkr tıkr işleyen çarkı acayip varlığıyla yanlış örnek olup bozmak üzereydi. Neyse ki ölmüştü. Veya şom ağızlıların fısıldayarak yaymaya çalıştıkları gibi, malum bankanın emriyle öldürülmüştü. Netameli bir konuydu. Kimo'dan daha fazla ücret talep etmeliydim. Kimo tekerlekli sandalyesini karikatürlerini çizdiği bilgisayarlı saydam panoya doğru iteledi, bana arkasını döndü. "Hadi, gazan mübarek olsun!" dedi. Parmaklarını cam panoya değdirmeden uzaktan çarpık çurpuk, abartılı, komik insan tipleri biçimlendirmeye başladı. Gördüğü zamanlardan gözleri insanları böyle anımsıyor galiba diye düşündüm.

Dilenci'nin mahallesi şehrin eski, tarihi bir semtindeydi. Her sosyal sınıftan her cins insanla kalabalıktı. Çocuklar trafiğe kapalı sokakta hâlâ misket oynuyorlar, torbalarındaki bilyeleri ütülmemek için taktikler uyguluyorlardı. İçi ışıkt a sarılı,

yeşilli, kırmızı, mavili renkten renge giren camgöz, cicoz bilyelerin tek sahibi çocuk mahallenin en çalımısıydı.

İşe koştururcasına mahalleye sabahları erken gidiyor, sabahtan akşama kadar meydandaki orta kahvede oturuyordum. Rum Anastasia'ya ait ahşap binanın alt katındaki kahvede sabahtan akşama alaturka müzik kanalı açık tutuluyordu. Müşterilerin arasından Dilenci'yi yakından tanıyanları bulup çıkarabilmek için kahvehanenin yeniçeri torunu kabadayı işleticisiyle lüzumlu lüzumsuz sohbetlere giriyordum. Duvarlara mahallede yaşamış kimselerin siyah beyaz fotoğrafları asılıydı, hiçbirini aradığım adama yakıştıramıyordum. Her biri objektife küçük önemsiz ülkenin büyük hükümdarı gibi poz vermişti. Hiçbiri Bay Kimo'nun karikatür bantlarının esprili kahramanı olamazdı.

Çevre seyirciliğinden kurtulmayı sabırsızlıkla bekleyip Kimo'ya anlatacak kayda değer gerçekler bulamadığımı söylemeye hazırlanırken çözüm ayaklarımın ucuna geldi. Evet, ayakkabımın ucunda gözlerini dikmiş bana bakıyordu. Kaldır ayağını misketimin üstünden dedi, kaba, buyurgan ses tonuyla. Oyun kurucu, misketlerin efendisi çocuktu bu. Elindeki naylon torbası cicoz, camgöz, kemik, gülle misketlerle doluydu, içlerinden birini düşürmüş, ayağımın altına yuvarlanmıştı. Toprakta avuç içi büyüklüğünde kuyular kazıp oynamışlar, sonra üçgen çizmişlerdi, her defasında tüm misketleri bu çocuk toplamıştı. Nedense ayağımın altına sürüklenen misketi vermeye niyetim yoktu.

"Boşuna bekleme" dedi, "dilencinin oğluyum ben, babam kahramandı, öldü. Bebekliğinde sepet içinde Haliç'in sularına bırakılmıştı."

Sinirlerim boşaldı. Çocuk sıvışmaya yeltenirken kolundan çekip karşıma oturttum. "Anlat sana torbadaki misket kadar misket vereyim," dedim. "İhtiyacım yok," dedi çocuk. "O halde sözünün arkasını getir, ne istersen..." dedim. Besbelli, çocuk da günlerdir karşıdan beni gözlüyor, semtlerine her gün niçin geldiğimi biliyordu. Birlikte misket oynamayı teklif etmesinden, her misket karşılığında tek ve boş cümleler halinde konuşup canımı çıkarmasından çekiniyordum.

Yanlışlıkla çamaşır makinesinin içine atılıp çalkalanan resmin kayıp bir yerindeymişim gibi hissediyordum kendimi. Çocuk, "Öz annem ise, Anastasia'dır," demişti. "Babamın gerçek isminin söylenmesini, ağabeyi, karikatürist Kimo Çizer yasaklatmıştır. Adsız babam Dilenci olmuştur."

"Anlayamadım?" dedim.

"Amcam annemi ayartmaya çalışıyordu. Otomobil kazasında Anastasia yanındaydı. Kimo cüzdan dolusu para harcayarak üç kuruşa iktidarlara oy satan semtin halkını satın aldı. Yalan, hile, aşağılama dalgasına dalgasına bütün şehre yayıldı. Anastasia korktu, çekindi. Kahvehanenin üstündeki odasına kapandı, hiç çıkmadı. Babamı da cazgır analığımla evlendirdiler. Semt halkı susar, konuşmaz, anlatmaz; çünkü süreleri dolunca her biri tek tek gidecekleri bu sahnede rol aldı. Babam oyunun oynandığı sahneye malzeme taşımak zorunda bırakıldı. Veriyor, alıyorlar, tekrar veriyordu. Mahkûm edilmişti. Böyle cezalandırılıyordu.

Oğlu olduğumu bile bilmiyordu. Alistırılmıştı, özyıkımına davranıyordu. Keyiflenebilmek, yaşadığını duymak için, kendisine eziyet edilmesine izin vermeliydi. Babaların tüm çocukları bilyelerini yıllardır yutulurlar bana. Keşke, babam bilseydi bunu! Cebimi fark ettirmeden Anastasia doldururdu. Yanından geçerken her defasında torbalar dolusu bilye hediye etti. Mahalle yarışmalarında râkipsiz kıldı beni.”

Vay diline yandığım bücür velet diye söylendim. Büyümüş de küçülmüş konuşmasından ürkmüştüm. Sepet dolusu incirimi çürütmüştü. Ne malum! Anlatı-tığı her şey yalandı belki. Çocuk, Dilenci'nin değil de karikatüristin piçiydi belki. Kimo kazadan önce de kadın tavlamaıyla magazin sayfalarında ünlüydü. Sakatlandıktan sonra ününden ve acındırma duygusundan yararlanarak sürdürüyordu kadınlara müptelasını. Cüzdanımı boşaltıp başımdan savdım çocuğu.

Resim erimişti. Kişiler çarpık çurpuk, semt yıkık, yamuk yumuk, viraneydi. Sorular vardı. Bay Kimo diğer konu arayıcısı adamlarına rağmen bu işe niçin beni göndermişti? Her yer düzeltilemeyecek şekilde bozulduysa, mekânlar anısız, geleceksiz deforme olduysa, savunulacak hiçbir değer-umut kalmadıysa, insanlar eciş bücüşüklüklerine rağmen kendilerini her durumda güzel, mükemmel, sorumsuz, haklı görüyorlarsa, bunların hiçbirine sesimi çıkaramıyorsam Kimo'nun zaten ucuz karikatür kahramanıydım. Gün boyu birilerine çalışıp hizmet verip hayatlarını direnmeden köle maaşına tüketenlerden farksızdım. İsimsiz Dilenci'den daha beter dilenciydim. Hiçbirimiz kendimizden daha üstün bir varlık değildik. Hepimiz üstümüze atılan ağa aittik.

Yukarıya çıkıp Anastasia'nın kapısını çalarak hiçbir şeyi gerçekten sorgulamış olınayacaktım. Her şey yalan, her şey biçimsizdi. İnsanlar esasında bunu biliyorlar ama gene de alaya alacak, aşağılayacak, gülecek birilerini arıyorlar, aynada kendilerinden çok, o birilerini görmek istiyorlardı.

Ceviz kabuğunu doldurmayacak böyle çürük düşüncelerle akşamı ettim. Bir çalışma gününü bitirmiştım. Görünüşlerin, yapılmış, boyanmış güzel, anlamlı resimlerin, ihtimallerin sonuna varmıştım. Sokak tenhalaşmış, ihtiyarlar kahvehaneye iskambil oynamaya gelmeye başlamışlardı. Dilenci yoksa kimse oyun kazanamazdı. İmkân, misketlerin efendisi çocuğa verilmişti. Kimo'ya yazıp vereceğim rapor sahte olacak, kendi sahtekârlığını, düzenbazlığını değil, benim sahtekârlığımı kullanacaktı. Amacı, hicvettiği her şeyden kendisini hariç tutmaktı. Körlüğünün yapamadığı resmi tamamlıyordu çizdiği karikatür bantlarıyla. Gerçekte kör bile değildi belki. Dilenci, Kimo, Çocuk ve benim aramda kurulan dörtlü köşeyi bozmalı ya da bu boş alana yeniden resim yerleştirmeliydim.

Hani beklenilmeyen ılık yaz yağmurları ansızın bastırırsa, işte o yağmurlardan biri yağmaya başladı. Semt, mahalle, sokak büsbütün ıssızlaştı. İhtiyarlar oyunu kesip evlerine kaçmışlar, kahveci ışıkları söndürmüş kahvehaneyi kapatmaya hazırlanıyordu. Tarifsiz (ihanet gibi) bir sıkıntı kapladı içimi, kalktım.

Ayaklarım beni çocuğun oturduğu evin önüne götürdü. Penceresine misket torbasını asmıştı; bakınıyor, çakan şimşeklerin ışığında misketlerin renkleriyle bin

bir alevde cam rengârenk yanıyor, bin bir türde eciş bücüş, şekilli şekilsiz insan benzerleri şişip misket zarlarını yırtan gölgeler halinde aşağıya atılıyorlardı. Çocuk onların yürüyüp evlere dağıldığı sokakta, evinin önünden geçmesini beklediği birisinin geçmesini gözlüyordu sanki.

Köşeden bir adam çıktı, yanıma geldi. Temiz giyinişli, orta boylu, çocuksu, temiz yüzlüydü. “Size şemsiyemi verebilir miyim?” diye sordu. Hâl ve tavırlarından tanıdım. Şaşkınlıktan bacaklarımın gücü kesildi. Koluna tutundum. “Ölmemiş miydiniz” diye sordum. Geri çekilip yüzümü inceledi, benim yaşayıp yaşamadığımı sorgularcasına. “Hristiyan Anastasia’dan dolayı tabutuma benzerimin balmumundan yapılma tıpkısını koyup Müslüman kurallarla gömdüler,” dedi. Uysal, sıcak, candan, aşağıdan alan, kendisini yok sayan, rahat, düzgün bir dille konuşuyordu.

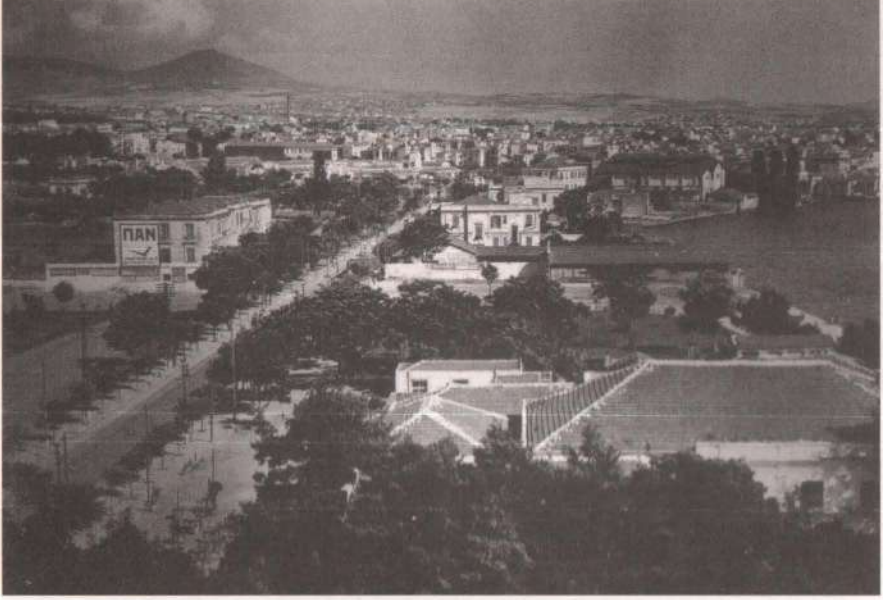
“Bilgiç, baskıcı, kendisiyle mağrur kardeşim herhâlde benim üstümden ölümün karikatürünü çizmek istiyor. Ne kadar düşsem o ayağa kalkar, birilerini ezdiği, birilerine kendisini dayattığı kadar yükselir. Size verebileceğim şey, ondan uzak durmanız temennisidir. İnsanlar eksikli, yanlışır ona göre. Veremediğini inadına ben vermiş tükenmiştim ama hayatımı kendime saklamıştım. Uygulamaya koyduğu, sorduğu, ortaya, hepimizin arasına bıraktığı soru, onun karikatürüne dönüşebileceğimiz andır. Size bir sır vereyim: Kimo’ya kendime özgü bu dönüşme anımı vermeyeceğim ve bir ay içinde Anastasia’yı alıp uzak bir şehre yerleşmeye gideceğim. Yazları balıkçı köyünde yaşayacağız.”

El sıkışıp ayrılırken “Sen bu şehrin efsane dilencisisin,” demek istedim, dedim. Kendime de hiçbir zaman açıklayamadım. Nereden biliyordu ücret karşılığında sırrını Kimo’ya satmayacağımı.

Aradan bir ömür geçti. Yağmurlu havalarda her yalnız dolaşmamda hiç almayıp hep veren tuhaf dilencinin efsanesini düşündüm. Şehrin tüm misketleri çocuk tarafından kazanılmış, ‘Misketlerin Efendisi’ sayesinde bütün şehir halkı tek adamın dilencisi olmuştu. Benim cebimde ise sadece tek misket vardı, kaybetmemek için hiçbir oyuna katılmamıştım.

REBET ÖLMEDİ

HİKMET TEMEL AKARSU



1. Ladadika'da Akşamlar

Selanik ve tüm diğer Akdeniz kentleri; ne kadar da benzer... Denize yumuşak bir eğimle inen alçak dağların eteklerine kuruludur pek çoğu... Hippodamus ızgara sistemi ile oluşmuş, birbirini kesen caddeler, denize dik çıkan sokaklar, beklenmedik rüzgâr esintileri, ferahfeza duygularla engin maviliklerin güneş altında buluştuğu o başı-sonu gözükmez sahiller; kordon boyları... Barcelona'da da aynı, İzmir'de de aynı, Selanik'te de aynı...

Selanik için İzmir'le iki su damlası kadar benzerdirler derler. Gerçekten de doğru bir betimleme. İkisinin de kordon boyu namütenahi uzanıyor. Kara tarafı bir kale duvarı gibi yükselen sıra sıra dizilmiş lüks apartmanlarla kaplı... Apartmanların giriş katları gençlerin uğrak yeri "trendy" kafeler ve piyasa yapanların birbirini süzdüğü birahanelerle dolu. Selanik halkı uzaktan Avrupalılar gibi gözüküyor. Varsıl, müreffeh, sorunsuz, mutlu, şık, özgür, halinden memnun, yırtmış... Fakat bu sadece uzaktan görünüş! Güney Avrupa'yı vuran krizin etkisi çok büyük olmuş Yunanistan'da. Artık dış kabuğu birazcık kazıdığınız zaman hemen altından kaygılı, korkulu, endişeli, mutsuz, maddi olarak gerilemiş, kimi zaman

işsiz, kimi zaman umutsuz, kimi zaman isyankâr insanlar çıkıyor. İşletmeler krizde, gençler öfkeli, yaşlılar kaygılı, aile geçindirenler şekvacı...

Gelirler devamlı düşüyor ve Avrupa fonlarından beslenerek pek az çalışıp pek büyük gelirlere ulaşmış Yunanlılar bu yeni koşulları kabullenmekte ayak diretiyor. Şehrin varoşları kapısına kilit vurulup terk edilmiş işyerleri ile dolu. Herkes isyanlarda ve olan biteni Almanya'nın bir oyunu olarak görme eğilimi çok yüksek.

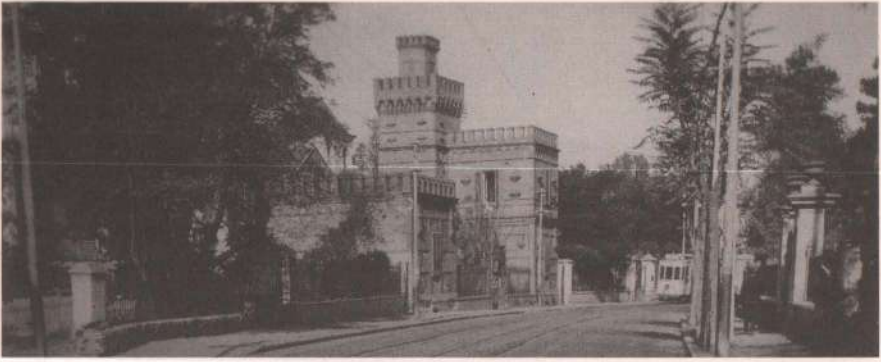
Yine de sahil bölgesinde eğlence berdevam. Toplumun hâlâ ayakta kalabilmiş kesimleri buralarda. Beyaz Kule çevresindeki restoranlar, sahil boyunca dizilmiş kafeler ve Aristo Meydanı çevresindeki meyhaneler, tavernalar, dondurmacılar, tatlıcılar hep dolu. Tavernaların yayıldığı sokak aralarında geceleri oturacak masa bulabilmek hâlâ olanaksız. Hele sahilden ilerleyip Gümrük Bölgesine kadar uzandığında karşılaşılabilecek Ladadika hep dolu; günün her saati cıvıl cıvıl.

Ladadika için, Selanik'in Covent Garden'ı diyebiliriz. Sahil boyu uzanan cadde ile ona bir üst paraleli teşkil eden lüks alışveriş caddesi Tsimiski arasındaki bölgede yer alan birkaç dar sokaktan oluşuyor. Ladadika'da günün her saati kafeler, meyhaneler, tavernalar dolup taşıyor. Akşam oldu mu bu kalabalık en yüksek seviyesine ulaşıyor. Yemeğe geç oturmayı seven Yunanlar akşam saat dokuz olmadıkça masalardaki yerlerini kolay kolay almıyorlar. Ondan önce kahve içenler, biralayanlar, hafif demlenenlerle dolu masalar. Ama saat dokuzu geçtikten sonra tüm masalar doluyor ve uzo dere gibi akmaya başlıyor. Mekânlardan taşan Grek ezgilerine sokak çalgıcılarının sesleri karışıyor. Bir uğultu, bir şamata, bir eğlence ve ayş ü işretin dikâlası... Ladadika'nın bakımlı ve dar sokaklarına taşan bu içkici kalabalığı gören biri asla bu ülkenin ekonomik kriz altında kıvranmakta olduğuna ihtimal vermez.

Minilerini zirveye taşıyıp, dekolte giysilerle Ladadika'ya doluşan genç Yunan kızları buranın havasını değiştiriyor. Şık şıkıdım, bakımlı ve güzel tazelerin cıvıl cıvıl koşuşturmalarına masanızdan tanık olduğunuzda bir an kendinizi Selanik'te Ladadika'da değil de Londra'da West End'de sanıyorsunuz. Selanik kızları İngiliz kızları kadar güzel ve bakımlı... Ama tıpkı West End gibi Ladadika da bir nevi eğlence endüstrisi havasını yansıtıyor. Pahalı, lüks, şık ve turistik restoranlarla dolu... Belli ki burası üst sosyal sınıfların eğlence bölgesi...

"Bizler gibi gerçek Selanikseverler" daha yukarılara, daha düşük tabakanın eğlendiği dar sokakları kaplayan meyhaneler ve tavernalara meraklıyız. Bunlar daha ziyade Aristo Meydanına inen geniş caddenin Ignatia Caddesi ile kesiştiği noktanın her iki yanındaki ara sokaklarda yayılmış durumda. Tıpkı bizim Nevizade Sokak'a, Kadıköy sokaklarına benziyor buraları. Yunanların çılgın eğlence âlemleri ve taverna muhabbetleri bizimkinin aynıdır dense yeridir. Arada tek fark çalan müziğin canlı ve katılıma elverişli olması... Bir de Selanik'de deniz ürünlerinin ucuz ve bol olması...

Kuşkusuz bir de içkinin çok ucuz olması.



2. Çınari Meyhaneleri (Taverna Moudania)

Selanik Körfezi bir salyangoz gibi denize açılıyor. Bu salyangozun denize açıldığı bölgeye; yani körfezin ağzına Olimpos Dağı'ndan beslenen beş büyük ırmak dökülüyor. Bu ırmaklar balıkların en çok sevdiği besin maddelerini bu körfezin ağzına yığıyor. O yüzden Selanik'te deniz ürünleri bol, ucuz ve sürekli. Her mevsimde bulunuyor. Bu nedenle; dünyanın başka bir yerinde bir servet ödeyerek masanıza taşıyacağınız, ahtapot, ıstakoz, yengeç, kalamar, midye, balık gibi ürünler Selanik'te mütevazı rakamlar karşılığında sofrada yerini alabiliyor. Buna bir de

Anadolu'dan mübadele sırasında taşınmış "lezzet" kültürünü ekleyin. Selanik gerçekten de gastronomi meraklıları için bir cennet haline geliyor böylece.

İşte bu özellikleri Selanik'i iştret âlemlerinin piri yapıyor. O yüzden olmalı; ülkenin her bir yanından sırf yeme-içme amacıyla bu kente gelenler var.

Süregiden bu ışıltılı yaşam tarzına rağmen Yunan halkının tamamının yüzünde türü tam tarif edilemeyen bir hüznün asılı... Bu yüzden insan ister istemez düşünüyor: Aristo Meydanı ve çevresine kümelenmiş gösterişli ve ışıltılı hayatın arka sokaklarında başka bir şeyler dönüyor olmalı... Tüm topluma yayılmış ve bir ortak payda haline dönüşmüş bu anonim hüznün, bu kent için ne anlama geliyor olabilir?! Bunu açıkça soruyorum Yannis'e:

"Selanik'in başına neler geldi tarih boyunca bir bakın anlarsınız!" diyor.

Yaşlı ve cerbezeli kenti yüzyıllar boyunca vuran işgaller, istilalar, zorunlu göçler, mübadeleler, katliamlar, yangınlar, savaşlar, soykırımlar, ekonomik krizler geliyor aklıma. İçim buruluyor...

"İsterseniz bunu şimdilik unutalım," diyorum.

"Peki bu akşam nerede içeceğiz?" diye soruyor Profesör Whimsical; bu hüznü yatıştırarak en iyi yerin neresi olacağını bilmek ister gibi.

Profesör Whimsical'ın sorusunu yanıtlamak yerine arabanın direksiyonunu Selanik'in ahı gitmiş vahı kalmış yıkık tarihi surları tarafına; yamaçlara kırıyor Yannis. Berbat yapılaşma burada da bizdeki gibi. 20. yüzyıl ne kötü bir yerleşim düzeni arz etti! Her taraf karkas beton apartman! Tıpkı İstanbul gibi... Tarih, bu apartman tarlaları arasında küçük aysberglerin su yüzeyindeki bölümü gibi, küçük küçük baş gösterebiliyor ancak. Yine de çok mühim bir tarihsel kalıtın yanın-



dan geçiyormuşuz gibi kentin tarihi surlarının zar zor seçilen izlerini bize göstere göstere yukarı mahallelere sürüyor külüstür arabasını Yannis.

"Nereye gidiyoruz?" diye soruyorum.

"Çınarı!" diyor.

"Çınarı neresi?" diye soruyorum.

"Eskiden Türk Mahallesiydi." diyor.

Birazdan dar sokaklar arasında zorlukla ayakta duran eski zaman Türk evlerinin ortasına kurulu küçük bir meydana geliyoruz. Meydanın ortasında bir çınar var. Yeni yapım karkas evler eskiyi ha boğdu boğacak. Tarihe ait pek az şey ayakta kalabilmiş. Ama yan yana sıralanmış salaş tavernalarda, dar sokaklarda olağan turist görüntüleri dışına taşabilmiş bizim gibi insanlar meyhane masalarını kurmuşlar. Hüzünlü bir rebet müziği çalıyor fonda. Çatal kaşık sesleri ve garsonların haykırışları arasında "Yasss-suuu!" çılgınlıkları duyuluyor. Kadehler vuruyor birbirine ve Çınari mahallesine akşam çökerken hüzünlü Grek ezgileri yükseliyor mekânlardan.

Kapısında ahşap mavi tabela üzerine Taverna Moudania yazan salaş mı salaş bir tanesine giriyoruz. Bir masaya yerleşip süratle deniz ürünleri, salatalar ve Plomari rakısı ile masayı donatıyoruz. Henüz kadehleri dolduruyorum ki kulağıma çalan müzik sesi beni çarpıyor:

"Burada rebetiko çalıyor?" diyorum şaşkınlıkla Yannis'e.

Sahra çölünde buzdağı bulmuş gibiyim.

"Evet. Ne bekliyordun?" diyor Yannis.

"Bilmem!" deyip susuyorum.

"Yasss-suuu!" deyip Plomari rakısı doldurduğu kadehini benimkine vuruyor. Vuruş öyle şiddetli ki kadehi çatlıyor. Çatlak kadehten Plomari sızarken rakıyı fondip yapıyor.

"Yamas!" diyorum aynı anda. Selanik'te öğrendiğim ilk sözcük bu. Şerefe anlamına geliyor.

"Yamas!" diyor benle beraber.

Rebet şarkısının sözlerini anlayamıyorum ama ses tonundan çıkarabildiğim kadarı ile şarkıyı söyleyen kadın ha ağladı ha ağlayacak! Aralara sıkışmış tek tük Türkçe sözcükler bu ağlayan şarkıya apayrı bir hava katıyor.

Ne söylediğini merak ediyorum. Soruyorum Yannis'e:

"Yamas!" deyip kırık kadehini bir daha dolduruyor.

Garson kırık kadehi önünden alıyor. Cam kırıkları içinde düşmüştür diye çekinmeden sağlam bir kadehe aktarıyor Plomari'yi. O güzelim Midilli orijinli rakıyı ziyan etmediği için tuhaf bir sevinç duyuyorum. Cam kırıkları olabilir mi içinde?! Onu düşünen kim?! Rakı kurtuldu ya! Yeter!

"Chalkidiki'ye gidelim!" diyor ansızın Yannis.

Oysa ben şarkının sözlerini sormuştum ona.

"Orada benim zeytin ağaçlarım var!" diyor.

“Şarkının sözlerini merak etmiştim Yannis?!” diye sorarak üsteliyorum.
“Rebetikonun sözleri merak edilmez *my friend* çünkü asla anlaşılamaz!” diyor kar-
maşık bir İngilizceyle; “Sadece duyulur ve ağlanır!”
Gözünden bir damla yaş süzülüyor.
Koca adamın gözünden gelen yaş bende şok etkisi yapıyor. Donup kalıyorum.
Şarkıya kulak veriyorum. Tuhaf bir şey; yabancı dilde söylenen şarkıyı azıcık zor-
lansam anlayacağım. Arada o denli çok Türkçe sözcük var.
Ama anlamamaktan yana oluyorum.
Çünkü anlarsam Yannis gibi ağlamaktan korkuyorum.

3. Moudania’da Sirtaki

“Peki kaç tane zeytin ağacın var senin?” diye soruyorum konuyu değiştirmek
istercesine.

“Beş yüz!” diyor.

“Hiç az değilmiş!” diyorum.

“Bir de küçük tekne var. Balık tutmayı severim. Sizi de götürsem... Gelir mi-
siniz?”

“Olur. Neden olmasın?!” diyorum.

“Öyleyse yarın...” diyor.

“Burada hep rebetiko çalar mı?” diye soruyorum.

“Bilmiyorum,” diyor; “Ama ben her geldiğimde çalarken bulurum...”

“Acaba senin için mi koyuyorlar?”

“Olabilir. Ama olmaya da bilir!”

“Ne demek bu?”

“Yani burada rebetiko düşkününü bir tek ben değilim! Çok kişi var benim gibi.”

“Senin gibi derken?”

“Atadan, dededen Mudanyalı, Foçalı...”

“Anlayamadım,” diyorum; “Sen Mudanyalı mısın?”

“Ben değil dedem.” diyor. “Zaten Chalkidiki’deki yazlık evim de Kassandra ya-
rımadasının hemen başında Nea Moudania’da...”

“Ahh zooo!” diyorum Almanca o ünlü ünlemle.

“Ne olur sen Almanca konuşma!” diyor. “Şu kriz zamanı duymak istediğim en
son dil!”

“Allora!” diyorum bu kez İtalyanca.

“Allora?!” diye soruyor.

“Yamas diyelim;” deyip kadehimi kaldırıyorum.

Plomariler lıkır lıkır gövdelere akarken ve rebet müziği tüm mekânı parali-
ze etmişken hafiften karanlık çöküyor. Akşamın alacasında Çınarı Mahallesi ağ-
lamaklı. Mavi tavan, beyaz duvarlar, muşamba masalar, uzo karafları, duvarları
kaplayan palikarya resimleri, yere düşüp kırılan, dağılan tabak çanak ve görmüş
geçirmiş orta yaşlı Yunan beylerin kinik hüznü! Ah neler oluyor Çınarı’de?! Ah
neler?

“Neden daha önce söylemedin?” diye soruyorum.

“Neyi?” diyor.

“Mübadil olduğunu.”

"Mübadillik mi kaldı?! Bugün herkes mübadil... Şu geldiğimiz dünyayı görmüyor musun?!"

"O da doğru!" diyorum.

Susuyorum.

"Andropoz! Andropoz olmalı bu! Nedir bu haliniz budalalar!" diye ansızın devreye giriyor Profesör Whimsical.

"Andropoz olamaz!" diyor Yannis kısaca.

"Nasıl emin olabiliyorsun?!" diyor Profesör.

"Çünkü ben dört kere evlendim ve dört ayrı kadından dört kızım var!" diyor Yannis. "Kadınları severim. Hâlâ da aramız iyidir..."

"Oh my god!" diyor Profesör Whimsical. "Dört kadından dört kız!"

"This is me my friend!" diyor Yannis; elleriyle kendini gösteriyor.

Ayağa kalkıyor.

"Vasilis kuruttun bizi! Değiştir şu müziği!" diye haykırıyor.

Müzik anında değişiyor. Çok bildik bir Grek ezgisi yavaştan çalmaya başlıyor. Yannis bir peçete çıkarıp beline takıyor. Bir diğerini de eline alıyor. Müziği az sonra tanıyorum. Zorba bu. Yavaş yavaş sirtaki havasına giriyor Yannis. Masalar duruyor, kadehler iniyor. Herkes ona bakmaya başlıyor. Tabaklar alıyor eline kardan Yannis. Hırslı.

"Yass-ssuuu Moudania!" diye haykırıyor.

Çat-çat-çat-çat tabakları kırmaya başlıyor. Beyaz tabaklar yer karolarına çarpıp her yana dağılıyor. Diz kırıp yere çöküyor Yannis. O sırada bir kadın dalıyor taver-nadan içeri. Koşup bir tabak da o alıyor ve tabağı Yannis'in başına çalmak istiyor. Yannis son anda kafasını kenara geçiriyor. Tabak, üstü muşamba kaplı ahşap masaya çarpıyor. Pare pare olup etrafa saçılıyor. Kadın Yannis'in kafasında kırmak için bir başka tabak denemiyor. Çok sıradan bir iş yapmış gibi hızlı adımlarla yoluna devam edip gelip masamıza kuruluyor. Uzun kara saçlı, geniş kalçalı, maksi etekli, bomba memeli, esmer güzeli bir genç kadın...

"Siz onun anlattıklarına inanıyor musunuz?!" diyor bize.

Yannis'in kadehini alıp lüp diye içiyor.

"Bu arada ben Eleni!" diyor. "Haftaya evleneceğiz onla!"

"Yaaaa?!" diyoruz Profesörle ben koro halinde.

4. Eleni

Birazdan Yannis'in dansı bitiyor. Bir alkış kasırgası altında selam veriyor ve kan-ter içinde gelip masamıza kuruluyor. Tam da Eleni'nin yanına... Eleni bur-nundan solusa da şiddet dalgasını yükseltmiyor. Yannis gevrek gevrek ona yakla-şıyor. Eleni sırtını dönüyor ona. Yannis omzundan öpüyor onu. Eleni hızla uzanıp diğer omzuna konmuş eline bir şaplak indiriyor Yannis'in. Sonra da gevşiyor. Cil-veleşme başlıyor.

"Kiliseden daha gün almamışsın!" diyor Eleni.

"Nereden biliyorsun?" diyor Yannis.

"Papaz Efendi ile konuştum."

"Hangisiyle?..."

"Hepsiyle! Tek tek!"

"Ahhh! Doğru unutmuşum! Yarın alırım. Merak etme!"

"Gün almak için kiliseye gideceksen erken kalkmalısın!" diye araya giriyor Profesör Whimsical.

"Neden?" diye soruyor Yannis.

"Yarın Chalkidiki'ye gidelim dememiş miydin?!"

Eleni ansızın ayağa fırlıyor. Bu kez Yannis'in yanağına hafif bir şaplak kondu-
ruyor. Sızlanarak, ağlaşıp konuşmaya başlıyor:

"İşte biliyordum! Sen hep böylesin! Ben gün almanı bekliyorum; sen yabancı-
larla gezmeye gidiyorsun!"

Profesör Whimsical kırdığı potun farkına varıyor. Her şeyi berbat ettiğini Ele-
ni'nin çekip gideceğini düşünüyor. Efkârdan uzo kadehini eline alıyor. Kadehi
tam dudaklarına götürceği anda Eleni hiçbir şey olmamış gibi şak diye yerine
oturuyor. Kollarını Yannis'in boynuna sarıyor ve onu yanağından öpüyor:

"Gelinliğim çok güzel oldu!" diyor.

"Sevindim." diyor Yannis; "Yarın onu da görelim."

"Olmaz!" diyor Eleni; "Onu ilk defa kilisede göreceksin!"

"Ah doğru!" diyor Yannis. "Öyle olmalı!"

5. Ve Katherina...

Gece iyice çöküyor Çınarı'ye. Müzik şenleniyor. Kalabalık artıyor. Şaşkın şaş-
kaloz bir halde, karşımızda oturan Yannis ile Eleni'nin cilveleşmelerini izliyoruz.
Çarpılan kadeh sesleri çoğalıyor. Bir şıkırtı, bir patırtı, bir uğultu... Herkes aynı
anda ve kadınlar seslerini duyurmak için avazları çıktığı kadar bağırarak konuşı-
yor.

Biraz ileride romantik bir gece için Selanik Kalesi'ne doğru yürüyen turistlerin
sarsak bakışları üzerimize yöneliyor. Her köşesinde tarih yatan yaşlı kent bir kez
daha dokuz canlı olduğunu belirtmek istercesine olanca dirimselliğini takınıyor.
Az yukarıda Hristiyanlığın ilk kiliselerinden biri; biraz aşağıda Aya Sofya; Sahi-
le doğru Rotunda ve Beyaz Kule... Bey Hamamı, Yeni Cami ve sayısız Osmanlı
eseri... Ah Osmanlı yadigarı güzelim kent; sen bu eğlencelerle ne kadar da güzel-
sin!..

Bizde eksik olan bu işte! Biz eğlenceyi kaldırdık hayatımızdan! O yüzden ata
yadigarlarımız bile ağlıyor kentlerimizde. Oysa Selanik; bir yanı kan ağlasa da
neşesinden vazgeçmiyor. İşte bu güzel; gerçekten çok güzel!

...!

"İlk defa mı evleniyorsunuz?" diyor Profesör Whimsical, Eleni'ye.

"Evet!" öyle sayılır. "Önceki nişanılımla on sene beraber oturmuştuk."

"Aman Allahım! Pek uzun sürmüş."

"O yüzden kabak benim başımda patladı," diyor Yannis. "Tanışalı bir ay oldu;
evlenelim diye tutturdu."

Bu kez Eleni, elinin tersiyle şımarıkça bir tokat vuruyor Yannis'in göğsüne:

"Yoksa sen istemiyor musun evlenmek?!"

"İstiyorum; istiyorum da, çok acele etmek neden; onu anlayamıyorum!"

"On yıl beraber yaşadığım nişanım da hep böyle söylerdi." diyor Eleni.

"Ama işlerimi biraz düzeltsem seni daha iyi yaşatmaz mıydım? Bak krizin tam

ortasındayız. Herkes iflaslarda!"

"Burası Makedonya; burada kriz hiç bitmez!" diyor Eleni.

"Makedonya'da bitmez ama bende biter. Bak arabalarımın dördünü sattım. Evlerimin de ikisini kapattım. Epeyce borç ödedim."

"Anlayamadım; senin dört araban mı vardı Yannis?" diye soruyor Profesör Whimsical.

"Beş!" diyor Yannis.

"Ama neden?"

"Burada böyleydi... Herkesin beş-altı arabası vardı. Krizden önce. Ayda yedi bin Euro emekli maaşı... Kredi bedava... Kiralar yüksek... Mülk para eder... Araba almayıp da ne yapacaksın ki?!"

"Beş tane birden..."

"Altı olduğu zaman da vardı!"

"Ev kaç taneydi tam olarak?!"

"Beş! Bir Chalkidiki'deki yazlık, bir Thassos'daki yazlık, üç tane de Selanik'te apartman dairesi. Biri Tsimiski'de..."

"Hepsinde sen mi oturuyordun? Hiç kirada olan filan yok muydu?"

"Gerek yoktu ki kiraya. Para boldu! E çok şükür hatun da boldu!"

Eleni yine elini kaldırıp cilveyle karışık bir şamar daha vuruyor Yannis'e. Sarılıp onu kucaklıyor Yannis.

"Ama şimdi işler zor!" diyor. "Her şey Almanya'nın yüzünden!"

"Nasıl yani? Sana altı araba, beş ev, dört hanımı Almanya mı aldırды?"

"Siz bunu anlayamazsınız Profesör... Oyun bunlar oyuuuuunnnnn! Almanların hükümeti Almanlar için çalışır, Fransızların hükümeti Fransızlar, İngilizlerin hükümeti İngilizler için... Ama bizimkiler bizim için değil onlar için çalışıyor."

"Çok ilginç!" diyorum. "Acaba neden?"

"Boşver bunları Camarad Profesör! İçelim biz! Yaması!" deyip kadehini kaldırıyor Yannis.

Tam o anda havadaki kadehi, başında beliren olgun bir kadın çekip alıyor ve bir yudum içip gerisini Yannis'in kafasından aşağı boşaltıyor. Yannis'in yüzünden gözünden aşağı bembeyaz uzo süzülürken:

"Sa-sa-sanırım eski eşin!" diyorum mırıltıyla.

"Ka-te-ri-na... Sen haa!" diyor Yannis şaşmış halde.

"Evet ben! Mister Yannis!" diyor Katerina öfkeyle.

"Eski eşisiniz sanırım!" diyor Profesör Whimsical olanca kibarlığını takınarak bir kez daha.

"Hayır! Yeni eşi olacaktım güya!"

Eyvah! Yeni bir evlilik adayı mağdur daha çıkmış durumda ortaya!

"Ne diyor bu?" deyip omzundan iterek tartaklamaya başlıyor onu Eleni.



“Biz en iyisi gidelim!” diyorum.

“Hesabı isteyelim!” diyor Profesör Whimsical.

Yüzü gözü ıslak halde bizi durduruyor Yannis:

“Olmaz! Sizin hesap İstanbul’da! Burada hesap benim!” diyor.

“Öyleyse yarın görüşürüz!” deyip kalkıyoruz.

“Görüşürüz!” diyor Yannis iki kadının arasında çaresiz.

“Hani yarın kiliseden gün alacaktın!” diyor Eleni.

“....?”

“Hani yarın Thassos’a gidiyorduk?!” diyor adını sonradan öğrendiğimiz Katerina.

“...?”

“Yarın gün almazsan abının gelip senle konuşacak!” diyor Eleni.

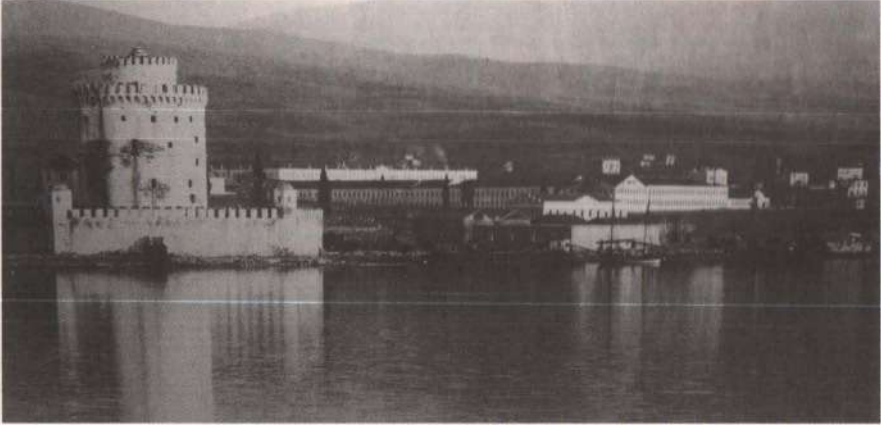
“...?”

“Bavulum bile hazır!” diyor Katerina.

“...?”

“.....!”

“....!”

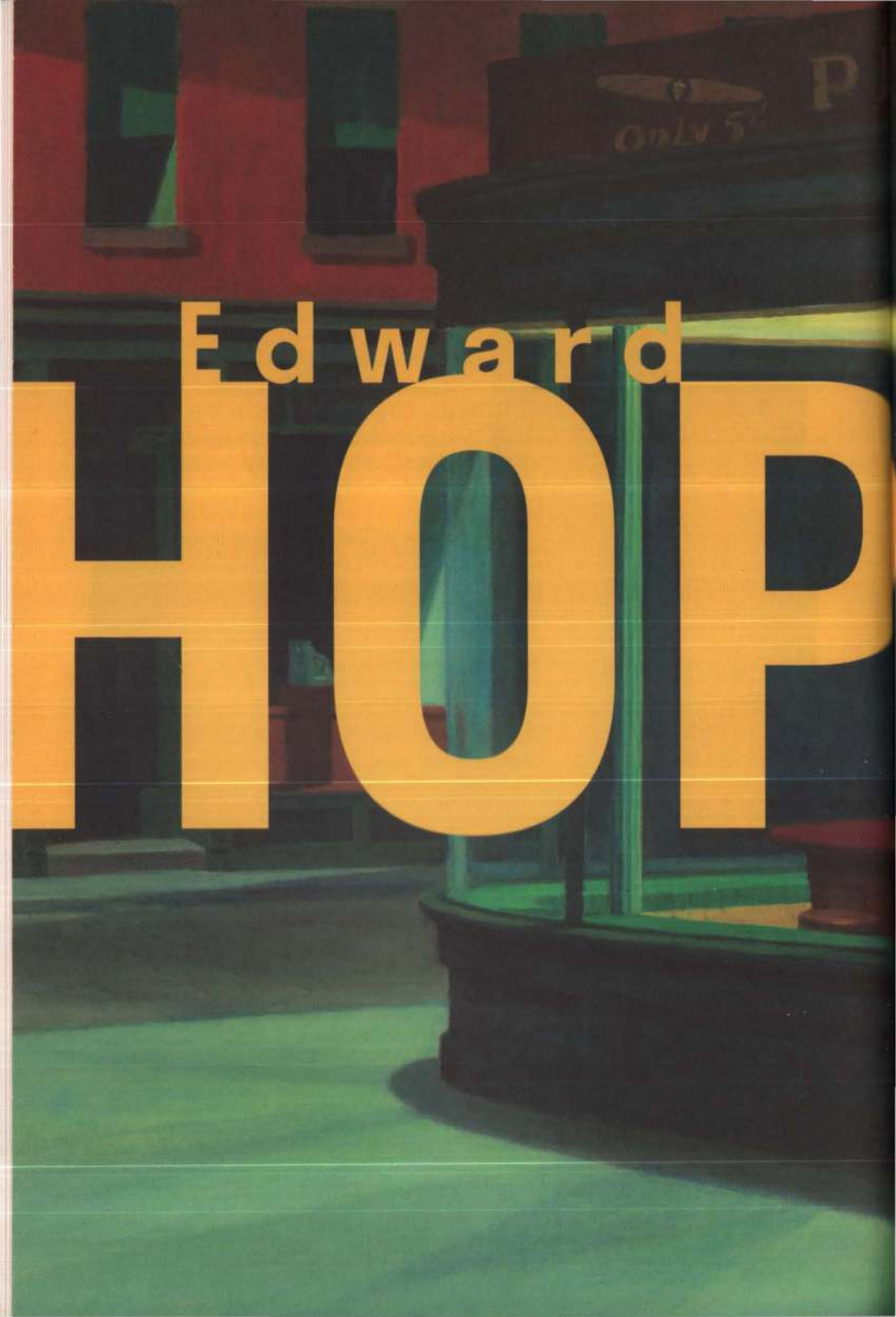


6. Bu Ülkede Herkes Bir “Zorba”(?)

Konuşmalar sürüp gidiyordu. Biz artık dışarı çıkmıştık. İki alımlı esmer güzelinin ortasında Yannis hesap vermeye çalışıyordu kan ter içinde. Çınarın dalları hafif rüzgârla esniyor; hışırıyordu. Dolunayın ışığı vuruyordu Selanik’in mütevazı mahallesi Çınari’ye. İnsancıklar tedirgin ama mutluydular yine de. Hiçbir keder Yunan kardeşlerimizin yaşama sevincini, eğlencelerini ve tutkulu aşklarını engelleyemiyordu. İşte zaten Zorba da bu yüzden herkesçe sevilmekteydi.

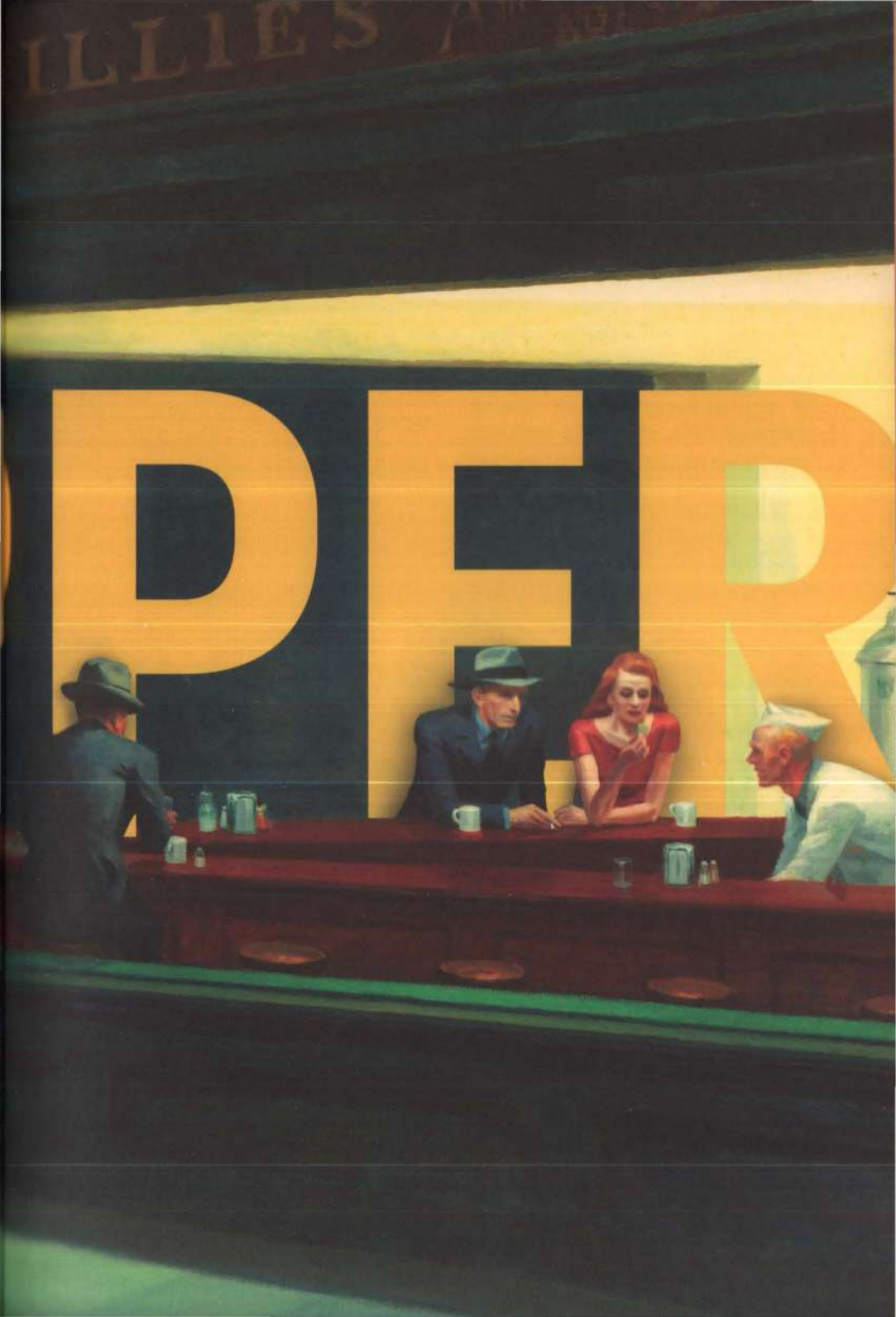
Buna tam da yerinde tanık olmak her şeye rağmen çok ama çok güzeldi...

Hatıralar & Hüzün
Çınari, Thessaloniki; Mayıs 2016



Edward

HOP



EDWARD HOPPER; KENTİN SOKAKLARINDA GEZEN DÜŞÜNCE

ÖZLEM KALKAN ERENUS



Edward Hopper - Walking man with cane and briefcase (1907)

Tarihte ilk kent, el değmemiş doğanın sağı solu belli olmayan yabanılığını içinde, düzen ve beklentiye yer açacak bir alan yaratma kaygısıyla kurulmuş olmalı. Kendi elleriyle kurduğu bu düzenli yapının zamanla, içinden çıkılmaz bir bağlantılar ağını modern kent insanın ayağına dolayacağını binlerce yıl öncesinden görmek mümkün olsaydı eğer, belirsizlik kaygısını bertaraf etme mücadelesi, daha en başından farklı bir rota izlerdi belki de, kim bilir?

Edward Hopper'ın resimlerini basma-kalıp bir yaklaşımla, modern kent yaşamı içinde bireyin yalnızlığı, yabancılaşma ve melankoli kavramlarına yapışık bir biçimde sınıflandırmak, sanatçının 20. yüzyıl gerçekliğine dair hassas duyumunu gözden kaçırmamıza neden olur çoğu zaman.

19. yüzyılın son çeyreği ve 20. yüzyılın ilk yılları, hızlı endüstrileşmenin rüzgârını arkasına alarak, Amerikan tarihinde benzeri görülmemiş bir iyimserlik ve ulusal gururun pompalandığı bir dönemdir. Sonradan, Mark Twain'in arkadaşı Charles Dudley Warner ile birlikte 1873'te yayınladığı romana atıfla, "Yaldızlı Çağ" olarak anılacak dönem boyunca toplumsal gerçeklerin üzerini örten yaldızlar zamanla aşınırken, abartılı iyimserliğin yerini derin bir umutsuzluk alacaktır. Hızla gelişen kapitalist birikim sisteminin yarattığı endüstriyel üretim merkezleri ve buna bağlı olarak günden güne yoğunlaşan kent yaşamı, kırsal alanın toplumsal yapısından ve yaşam pratiklerinden âdeta kopar.

Sanat çevreleri açısından da durum pek farklı değildir. Avrupa'da gelişmekte olan modern sanatın Amerikan kültür ve sanat ortamında tanınmasını sağlayan ve "Armory Show" olarak bilinen

1913 tarihli Uluslararası Modern Sanatlar Sergisi'nden başlayarak, Birinci Dünya Savaşı'nın sonrasına uzanan yıllar, çok genel bir ifadeyle; Amerikalı sanatçıların kendilerini Avrupa Sanatı'na rahatsız edici düzeyde bağımlı hissettikleri bir dönem olarak değerlendirilebilir. Ulusal kimliklerine yükledikleri değerle, özgüvenlerini geri kazanma çabası içinde bulunan Amerikalı sanatçıların Avrupa sanat geleneğinden farklılaşma girişimi, *Ash Can*, *American Scene* ve *Regionalism* gibi bir dizi akım çevresinde, soyut anlatımları ve kübizmi dışlayarak, gerçekçiliği benimseyen bir seyir izlemeye başlar. Gündelik Amerikan yaşamını merkeze alan anlatım biçimlerinde, 1930'lu yıllarda yaşanan Büyük Buhran'ın ağırlaştırdığı koşullarla birlikte, toplumsal eleştiri eğilimi de giderek yükselir.

Hooper'ın kendine özgü resim dili ise, adı geçen akımların hiçbirine yerleştiremeyecek özellikler taşır. "Büyük sanat, sanatçının iç yaşamının dışlaştırılmış ifadesidir ve bu iç yaşam onun kişisel dünya görüşüne kaynaklık eder," diyen Hooper; gerçekçiliği, görünür dünyayı içsel boyutlarıyla yorumlayan, seçici bir edim olarak ele alır. Gözle değil, zihinle görülen gerçekliğe açılan bu tür bir seçme eylemiyle sanatçı, dünyaya dair bireysel algısını ortaya koyarken, ister istemez izleyenleri de kendilerini çevreleyen sosyal gerçekliğin üzerini örten yaldızlı tabakayı kazımaya yönlendirir. Üstelik böylesi bir etki mekanizması her zaman sanatçının bilinçli bir tercihi olmayabilir. Hopper da yaptığı resmi toplumsal olmaktan çok, kişisel bir resim olarak değerlendirir. 1960'lar da verdiği bir röportajda; başkalarıyla iletişim kurmak için değil, "yalnızca kendisi için" resim yaptığını söyler. Bu ifadesini biraz daha açması istenince,

“Bütün cevap tuvalde, bunu daha fazla nasıl açıklayabileceğimi bilmiyorum,” der.

İzleyicisiyle arasında bulunan doğal mesafe nedeniyle, tuval resmi genel olarak bulunduğu mekânda yeni bir derinlik açarak, izleyiciyi bu derinliğe dışarıdan bakan bir noktaya konumlandırır. Hopper’ın resimleri ise bütün yalınlıklarına rağmen, mekân kurgusu bağlamında, “içerisi” ve “dışarısı” tanımlarına indirgenemeyecek ölçüde farklılaşan bir yapı sunar. İçeriye ve dışarıyı birbirinden ayıran sınırı belirsizleştirdiği örneklerin yanı sıra, sıklıkla kullandığı pencereler aracılığıyla kompozisyonda açılan yeni kadrarlar, “resim içinde resim” olarak tanımlayabileceğimiz, birden fazla perspektifi bir arada sunan bir anlatım özelliğine dönüşür Hopper’da. Bu farklı perspektiflerin her birine yönelik mesafemiz, resmin maddesel yüzeyine olan mesafemizden farklılaşarak, “uzak”, “daha uzak” ve giderek “en uzak” diyebileceğimiz farklı aralıklarda bulunma duygusu uyandırır. Farklılaşan tüm bu mesafeler yelpazesi, her durumda bir izleyiciden çok bir tür “gözetleyici” konuma sürükler bizi. Dışın dışındaki bir başka dışarıdan gözetlediğimiz anlarla karşı karşıya olduğumuzu hissederek.

Hopper resimlerinin en ilgi çekici yönü, bir röntgenci gibi, uzaktan, gizlice izlemekte olduğumuz o anların, bizzat kendimize dair bir anlatının tanığı olduğumuz duygusunu yaratmasında gizlidir belki de... Issız bir yolun kenarındaki benzin istasyonu, alâde bir lokanta ya da kasvetli bir otel odası gibi en sıradan mekânları alabildiğine yalıtarak, her bir izleyicinin kendi yaşantısına özgü gerçeklikler için alan açar Hopper. Tam da bu nedenle, Hopper’in gerçekçi bir ressam olmanın

ötesinde, çoğul gerçekliklerin ressamı olduğu söylenebilir.

Sanatçının kişisel duyum alanından devşirdiği anlarda yer alan kendiliğini ve öznel anlatılarını dışarıda bırakarak gizlenme yeteneği o denli gelişmiştir ki, Baudelaire’in tanımıyla söylersek, bir “flâneur”ün anonimleşme becerisiyle, izleyicinin gözü olur ve seçimiyle fragmanlaştırdığı mekâna bakar; sessizce ve uzaktan. Tiedemann’ın Benjamin okuru için belirlediği rol gibi, Hopper’ın izleyicisi de “sonsuz denecek kadar küçük parçalar arasına istediğini yerleştirebilme” yeteneğini geliştirmek zorunda bırakılacak ve sanatçının ısıtılaştırmakla açtığı alanı kendi dağarcığındaki imgelerle doldurarak, belli bir gerçekliğin betimlenmesine ortak olmaktadır. Modern Amerikan kentlerinin sokaklarında gezen bir düşünce olarak sanatçının rolü ise mitoslara aracılık etmektir. Bu aracılık rolü belirli bir hikâyenin anlatımından çok, modern yaşamın her türden izini taşıyan ve Hollander’in “kentli mitoloji” dediği aktarımla ilgilidir. Bununla birlikte, kent yaşamı modern tecrübenin bir parçasıdır yalnızca. Diğer tarafta kırsal yerleşimden ya da küçük kasabalardan büyük kentlere geçişin neden olduğu bunalım vardır. Kentlileşme olgusu bu yönüyle, doğa ile medeniyet arasındaki gerilimden beslenen bir yabancılaşma deneyimine dönüşür.

Yabancılaşmanın da “içeride” ve “dışarıda” deneyimlenen iki farklı boyutu yansır Hopper’ın resimlerinden. Dışarıyı içeriden ayıran ev, toplumsal alandan bireysel alana geçişi sağlar. Sokaklarda sosyal gerçekliği yaşayan “kentli”, bireysel gerçekliğin alanı olan evine girdiği andan itibaren “insan”dır. Tüm kusurları ve kaygılarıyla birlikte,

insan... Kentli olmadan önce, gerçekliğini ta içinden kavradığı doğa, şimdi bir pencerenin ardında ve insana özgü duyumlarının bir hayli uzağındadır.

Doğa ve medeniyet kutupsal bir ilişki içindedir Hopper'ın resimlerinde. Bazen bir pencerenin ardından ve uzaktan görünen bir doğa parçası girer resmin alanına, bazen de bir doğa manzarası içinde medeniyeti temsil eden bir yapı yer bulur kendine. Kırsal alanın yalnız kalmış evleri, kent yaşamıyla kurdukları zıtlık ilişkisini yüklenerek, "kentli ve insan" ayrıklığıyla aynı düşünsel alana taşır izleyeni.

Sinematografik bir an içinde donmuş gibi görünen izole figürler, çoğu zaman tedirgin bir ruh halinin taşıyıcı bedenleri gibidir. Kendi hikâyelerinin izlerinden arınmış, adı sanı olmayan ve izleyiciyle her an yer değiştirmeye hazır bedenlerdir bunlar.

Benjamin, "bir mekânda yaşamak, orada izler bırakmaktır" der. Hopper'ın resimlerinde, insanlar gibi evler de kişisel izlerden muaf tutularak boşaltılmış, resmi izleyen herhangi birinin zihninde, kendi evinin izlenimleriyle doldurulmayı bekleyen bir yapı sunar. Bakışımızı kararlılıkla yönlendiren kompozisyon kurgusu, stratejik biçimde yerleştirilmiş pencereler, bütünü göremediğimiz mobilya kesitleri ve neredeyse üç boyutlu bir etki yaratan, şiddetli ışık kütleleriyle, zaten hareketsiz durumdaki figürü âdeta bulunduğu mekâna mıhlar. Biz de onunla birlikte, yerimize çakıldığımızı, kıpırdayamadığımızı duyumsarız. Açık ve koyu alanların yarattığı zıtlık, sinematografik etkiyi güçlendirirken, mekânı duygusal bir gerilim ve kasvet hissiyle alımlamamıza neden olur. Resimdeki

mekâna belki de son kez bakmakta olduğumuz duygusuna kapılırız. Karşımızda duran resim, distopik bir filmin final sahnesine dönüşmüştür sanki. Bölük pörçük yaşamsal parçalardan geriye kalanlarla gerçeklik yaratmak üzere kurgusal âlemine kabul edildiğimiz sahnenin izleyicisi değilizdir artık. Az sonra, sona ermekte olan filmin oyuncu kadrosu perdeye yansıdığında, kendi adımızla karşılaşacağımızı içten içe biliriz, her birimiz...

Kaynaklar

- 1 Edward Hopper, "Statement", *Reality*, vol. 1, no. 1 (spring 1953)
- 2 Katharine Kuh, *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Modern Artists* (Da Capo Press, New York: 2000), s.142
- 3 Walter Benjamin, Einbahnstrasse'den aktaran Rolf Tiedemann, "Pasajlar Yapıtına Giriş", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 2002) s.12
- 4 John Hollander, "Hopper and the Figure of Room," *Art Journal* Vol. 41, No.2 (summer 1981) s.157
- 5 Benjamin, a.g.e. s.98

EDWARD HOPPER

Yetersiz Yakınlıkların Tekinsizliğini Resmeden Adam

TANER AY

Edward Hopper, 12 Temmuz 1882 günü, New York şehir merkezinin otuz bir kilometre kuzeyindeki Nyack köyünde doğdu. Doğum sertifikasında "State of New York, No. 8915" kaydı bulunmaktadır.

Nyackköyünün kuruluşu 1675 yılına tarihlendirilmektedir. Köyün arazisi, vaktiyle Leni Lenape yerlisi olarak bilinen kabilelerin topraklarıydı. Avrupalı yerleşimciler bu yerlilere Delaware ismini vermişlerdi. Rockland ve Bergen bölgesinin ilk Hollandalı yerleşimcilerinden biri olan Harman Dowsen Tallman, yerlilerin Nay Ack dedikleri araziye 1675 yılında gelmişti. Douwe Harmanse Tallman ile Dirckje Theunis Tallman'ın oğlu olan Harman Dowsen Tallman'ın ardından kardeşleri de Nay Ack'a yerleşirler. 21 Haziran 1686 günü Grietje Margaret Minnelay ile evlenen 1655 doğumlu Harman Dowsen Tallman'ın bu evlilikten 1687 doğumlu Dirckie ve 1689 doğumlu Douwe Harmanse isimlerinde iki çocuğu dünyaya gelir.

Bunlar muhtemelen Nay Ack'te doğan ilk çocuklardır. Karısı dul kaldıktan sonra 8 Nisan 1691 günü Abraham Gerritse Blauvelt ile evlendiğine göre, Harman Dowsen Tallman 1689 veya 1690 yılında çok genç yaşta vefat etmiş olmalıdır.

Harman Dowsen Tallman'ın Nay Ack'a yerleştiği 1675 yılından önce 1641'deki Domuz Savaşı, 1642'deki Viski Savaşı, 1643'deki Pavonia Katliamı, 1643 ile 1645 arasındaki Birinci Hollandalı-Munsee Savaşı, 1655'deki Şeftali Ağacı Savaşı veya İkinci Hollandalı-Munsee Savaşı ve 1658 ile 1663 arasındaki Üçüncü Hollandalı-Munsee Savaşı nedeniyle Leni Lenape kabileleri "batan güneşe doğru" topraklarını çoktan terk etmişlerdi (Bkz. Clarck Wissler, *Kızılderililerin Tarihi*, B. VII, 1940). Leni Lenape yerlilerinin düşmanları sadece Hollandalı beyaz yerleşimciler değildi; onların düşmanları arasında bir de kendi ırklarından olan İrokualar bulunuyordu. İrokualar Leni Lenape kabilelerini "yaşlı kadınlar" ve

“etek giyenler” olarak olarak aşağıladıklarından (Bkz. Clarck Wissler, *Kızılderililerin Tarihi*, B. VII, 1940), sanki Hollandalılar ile birlikte hareket ediyor ve onları binlerce yıllık topraklarını bırakmaya bırakmaya zorluyorlardı. Oysa, “savaşçı” İrokualar’ın aksine Algonquian dil ailesindeki “barışçı” Leni Lenape yerlileri “Walam Olum” denen bir resim yazısı geliştirmişlerdi ve çok zengin bir edebiyat geleneğine sahiptiler. James Fenimore Cooper’ın İrokualar’ın kötülüklerine dayalı romanlarında, Leni Lenape yerlilerinden övgüyle bahsedilmesi hemen anımsanacaktır.

Harman Dowsen Tallman’ın Nay Ack’a yerleşmesinden sonraki 138 yıl boyunca Nay Ack’ta kayda değer bir gelişme yoktur. 1793 yılında Tallman ailesinin topraklarından bir kısmı satış yoluyla Abraham Lydecker’in mülküne geçer, 1813 yılındaysa Lydecker ailesinin arazisinden Tunis ve Peter De Wint Smith’e devir işlemi görülür. Abraham Lydecker günümüzdeki Burd Caddesi civarındaki bu araziyi Abraham H. Tallman’dan satın almıştır. Abraham Lydecker Talmann ailesinden toprak alırken, Abraham H. Tallman’ın 5 Haziran 1770 doğumlu yeğeni Rebecca ile de evlenmiştir. Aynı dönemde Smith ailesi Burd Caddesi üzerine, John Green ise Main Caddesi üzerine evlerini inşa ederler. 1814 ile 1828 arasındaki kayıtlarına nazaran, Nay Ack’ta sadece yedi hane bulunuyordu. Felemenkçe konuşup Hollanda köylüsünün yerel kıyafetlerini giyinen bu insanlar, çiftçilik yapıp, yetiştirdikleri zerbavatı New York’taki pazarda satıyorlardı. Aslında, aynı dönemdeki Rockland ve Bergen bölgesi Hollandalı nüfusu da fazla değildi. Bir kaynağa göre, 1702 yılında, elli dört erkek, dört evli kadın,

elli dört ergen erkek çocuğu ve seksen beş evlenmemiş kadın ve kız çocuğu olarak iki yüz otuz altı Hollandalı vardı (Bkz. *Dutch Door Genealogy*, 2017). Ama, 1814 ile 1840 arasındaki yirmi dört yıl içinde, yukarı Nay Ack ile Grand View arasındaki kırmızı topraktan tuğla yapılabileceğinin keşfedilmesi üzerine, 200 kadar işçiyi istihdam eden otuz bir imâlâthâne açılır. “Haverstraw” olarak bilinen bu tuğla, dönemin New York’undaki inşaatlarda kullanılacaktır. Bölgenin ormanlık olması nedeniyle tekne imâlâtı da başlamıştır. 1816 yılı civarında “Nyack Cadısı” olarak bilinen Jane “Naut” Kanniff isminde yaşlı bir kadının oğlu Tobias, kara kedisi ve papağanı ile birlikte Batı Nyack’teki bir kulübede yaşadığı ve bu kadının cadılık suçundan yargılandığı bilinmektedir. 1860’da köyün nüfusu 2.000’i aşar, 1870’daysa 3.438’i bulur. Edward Hopper’ın doğduğu yıl Nyack’ta 1880 kayıtlarına nazaran 3.881 kişi yaşıyordu. Onun köyden ayrılmasından önceyse Nyack’in nüfusu 1890’da 4.111, 1900’daysa 4.275’tir.

Bir Zamanlar Nyack’ta

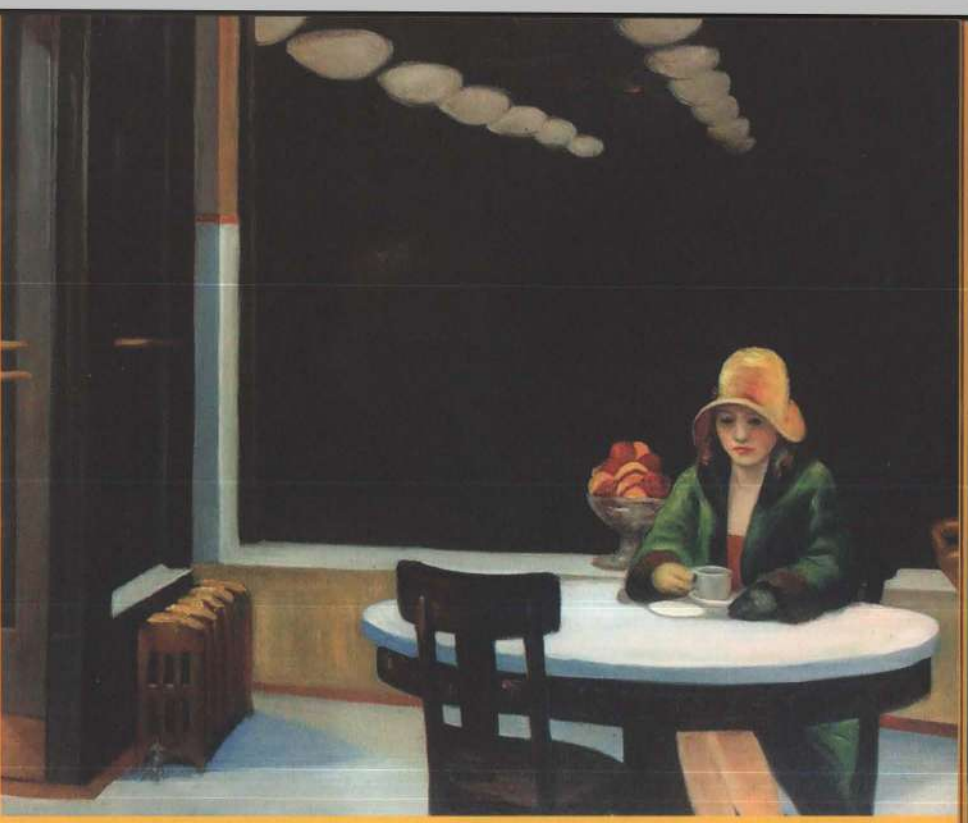
Edward Hopper, 1858 yılında Hudson Nehri’nin kenarındaki bir tepenin üstüne inşa edilmiş olan “Kraliçe Anne” tarzındaki 2 katlı ahşap bir evde doğmuştur. O yıllarda “53 North Broadway” olarak bilinen bu ev (Sonradan “82 North Broadway, Nyack, NY 10960” şeklinde değişmiştir) anne tarafından dedesi John De Wit Smith’e aitti. Babası 25 Mayıs 1852 doğumlu Garret Henry Hopper, annesiyse 3 Nisan 1854 doğumlu Elizabeth Griffith Smith’tir. Garret ile Elizabeth 26 Mart

1878 günü Nyack'te evlenmişler, ilk çocukları olan Marion Louise de 8 Ağustos 1880 günü aynı evde dünyaya gelmiştir. Garret ile Elizabeth'in birbirleri için yaratılmadıklarına ilişkin yorumlar bulunmaktadır. Ancak, Edward Hopper mahremiyetine büyük önem verdiğinden ve ailesi hakkında geriye kayda değer biyografik materyal bırakmadığından, bu hususa ilişkin sıhhatli bir şey söylememiz mümkün değildir. Bununla birlikte,"53 North Broadway" adresindeki eve bütünüyle kadınların hâkim olduklarını ve Garret Henry Hopper'ın onların arasında sesini pek çıkartamadığını düşünmemize neden olabilecek bazı ayrıntılara da sahibiz. Babası Fransız ve Rus edebiyatlarını seven bir adamdı. Edward babasının birkaç portresini yapmıştır. Bunların arasında guvaş çalışması *Garret Henry Hopper, The Artist's Father*'ı (1900, Kennedy Galleries, New York), kara kalem çalışması *Portrait of Artist's Father Garret Henry Hopper*'ı (1900-1906, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1549) ve yine bir kara kalem çalışması olan *Portrait of Artist's Father Garret Henry Hopper*'ı (1903, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1560.61) aklı gelen ilk örneklerdir.

Edward okula Liberty Street School'da başlamıştır. 1852 yılında inşa edilen binaya 1866, 1884, 1892 ve 1909 yıllarında ekler yapılmasına rağmen, okul 1969 yılında kapatılarak arsasına "Nyack Plaza" isimli site kondurulmuştur. Edward'ın babası o yıllarda South Broadway'de bir manifatura mağazası açmıştı. Edward, okul çıkışında ara sıra babasının mağazasına uğruyor, orada oyalanıyordu. Ama, tersaneler bölgesinde oynamayı da seviyordu. Fo-

toğraflarında yaşıtlarına nazaran daha uzun boylu bir çocuk olduğu görülüyor. Garret ile Elizabeth'in çocuklarını her türlü sanatsal etkinliğe teşvik ettikleri ve Edward'ı da resim çizmeye özendirdikleri kesindir. Edward'ın resim çizmeye dokuz yaşında başladığı biliniyor. Anne ve babası ona resimli kitaplar alıyorlar, Edward ise onlara bakarak içindeki bazı desenleri kopyalıyordu. Gustave Doré'nin desenlerini ve Phil May'in karikatürlerini kopyalamaya bayılıyordu. Ablası Marion Louise de evde kukla oynatıyor ve ebeveynine tek kişilik piyesler sergiliyordu. Gail Levin'in 698 sayfalık *Edward Hopper: An Intimate Biography*'sinde (1998) ve 326 sayfalık *Edward Hopper: The Art and The Artist*'inde (1980) Edward'ın çocukluğunda çizdiklerinden bazılarını görmek mümkündür.

Çocukluktan ergenliğe geçiş yıllarında Edward Hopper'ın içine kapalı, utangaç, insanlarla iletişimden kaçınan ve çevresinde olup bitene karşı kayıtsız kalan biri olduğu anlaşılıyor. Az sayıda çocukluk arkadaşı olduğu muhakkaktır; yaşamı boyunca da sadece birkaç kişiyle dostluğunu sürdürecektir. Denizi hep sevmiştir, babası ona on beş yaşındayken bir sandal hediye eder. Nyack'teki yaşıtlarıyla oynamak yerine tek başına denize açılmayı yeğlemiştir. Gençliğinde de, Joel Harnett Koleksiyonu'nundaki (1900), Kennedy Galleries'deki (1900), Peter R. Blum Koleksiyonu'ndaki (1900), Whitney Museum of American Art'daki (1903, 70.1650; 1904, 70.1253 ve 1904-1906, 70.1410) ve Thyssen - Bornomisza Koleksiyonu'ndaki (1904 - 1906) portrelerine nazaran, çok yakışıklı olmasına karşın, Nyack'in kızlarıyla ilişkisi bile muğlaktır. Ancak, muhtemelen 1904



yılında Minnesotalı *Alta Hilsdale* isimli bir kızla ilişkisi de başlamıştır.

Edward Hopper'ın çocukluğundaki ve gençliğindeki Nyack için, *Images of America: The Nyacks* (2005) isimli kitap-taki fotoğrafların herbiri eşsiz belgedir. Bu fotoğrafların birkaçında "Chrystenah" isimli istimbottu görürüz (S. 10 ve 11). "Chrystenah" Nyack'te inşa edilmiş bir istimbottu ve elli yıldan fazla bir süre Nyack'te yaşayanları her sabah New York'a götürüp, oradan da Nyack'e geri getirmiştir. Ondan epey önce, 1834'de, Nyacklıların "Chrystenah" kadar sevdikleri "Donkey" isimli bir başka tekne varmış. Bir başka fotoğraf, Nyack Rowing Associate'ın Hudson Nehri'nin üzerine 1882 yılında yaptırdığı, muhteşem kulüp binasıdır (S. 15). Uzun yıllar boyunca

Nyack sosyetesinin rağbet ettikleri bir mekanmış. 1938 yılındaki kasırgada ağır hasara uğrayacak ve 1950 yılındaki fırtınada yıkılacaktır. 12 Ocak 1882 günü Broadway Street ile Fifth Avenue köşesinde açılan ilk Baptist Kilisesi'nin fotoğrafı, bu kilisenin kurucusunun ve ilk papazının Edwar Hopper'ın anne tarafından büyük dedesi olması nedeniyle önemlidir (S. 23). Bir fotoğrafta "C. Smith Quidor and Company" tabelası görülür (S. 24). 1884 yılında açılan bu giyim mağazasının sahibi Charles Smith Quidor'dur. 1876 yılında Nyack'e gelen Charles Smith, sekiz yıl Robert Ziegel'in yanında çalıştıktan sonra "9 North Broadway" adresindeki mağazasını açmıştı. "Mazeppa Engine Company" olarak bilinen itfaiye teşkilatında ve kent faaliyetlerinde etkindi. Kitaptaki 1909 yılına ait fotoğrafların

biri dört atın çektiği ve su tankının üstünde iki köpeğin bulunduğu bir it-faiye arabasını belgelemektedir (S. 28). Tekne imalathanelerinin de çok sayıda fotoğrafı bulunuyor (S. 10, 11, 12, 14, 15 ve 17). North Broadway'de çekilmiş fotoğrafların birinde iki atlı bir sirk arabası görülür (S. 23). Edward Hopper'ın çocukluğunda ilgisini çekip çekmediğini bilemiyoruz ama, sirk hayatının sadece 1880 ile 1900 arasında değil, Nyack'te her zaman önemli bir yere sahip olduğunu Cliff Weathers'ın *Elephants on Main Street Were Once Common* (25 Temmuz 2009) ve Gini Stollendorf'un *A Dowager Elephant* (Bkz. *Historical Society of the Nyacks*, C. 5, Y. 5, Yaz 2010) başlıklı makalelerinden öğreniyoruz. 1840 yılında Hindistan'da doğan ve 1933 yılında doksan üç yaşındayken ölen "Old Mom" isimli bir fil uzun yıllar boyunca Nyacklar'ın en sevdikleri varlık olmuş. O yıllarda çok küçük bir köy olan Nyack'te, *Nyack Evening Journal*, *Rockland County Journal* ve *Indepent Advertisier* isimlerinde üç günlük gazete yayımlanırdı, köyün bir de 1873 yılında DePew Avenue ile South Franklin Street köşesine inşa edilen altı yüz koltuk kapasiteli "Nyack Opera House" isimli opera binası ve Nyack Filarmoni Topluluğu bulunuyordu. Nyack esasında muhafazakâr eğilimli olmasına ve 4.111 kişinin yaşadığı bu köyde 1880 yılında beş yüz elli siyah köle bulunmasına karşın, 1890 yılında William Hegner "87 Main Street" adresinde içkili bir kafe açmıştı. *Images of America: The Nyacks* (2005) içindeki fotoğraflardan bazılarında bira ilanlarını ve tabelalarını görmek mümkündür. James F. Leiner 2011 yılındaki bir makalesinde burayı "İçen Kasaba" olarak tanımladığına göre, Nyack'teki içki kültürü epey eskiye dayanmalıdır. Edward Hopper Main Street'e çık-

tığında 1819 yılında inşa edilen John Green'in evini, Piermont Avenue'dan geçtiğinde 1839 yılında inşa edilen "Vanilla Factory" binasını, Burd Street'te dolaştığında 1830'larda inşa edilen St. George Hotel'ini ve babasının mağazasının bulunduğu South Broadway'e gittiğindeyse 1854 yılında inşa edilen Couch Court'u görüyordu.

Edward Hopper'ın, kopyalamalarının dışında, 1895 ile 1906 yılları arasında Nyack döneminde çizdiği eserlerinden bazıları şunlardır: *Valkyre III Crossing the Atlantic* (1895 - 1899, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1553.160), *Tammas* (1895 - 1899, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1558.10 a - b), *Marion Hopper, The Artist's Sister* (1899, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1566.36), *Mediation, 10 Miles from Home* (1899, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1605.42), *Hook Mountain, Nyack* (1899, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1558.55), *Satan in Red* (1900, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1419), *Camp Nyack* (Theodore Leshner Koleksiyonu), *Standing Nude* (1902 -1904, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1269), *Solitary Figure in a Theatre* (1902 -1904, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1418), *Artist's Bedroom, Nyack* (1903 - 1906, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1412), *Nude Crawling into Bed* (1903 -1905, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1294), *Blonde Woman Before an Easel* (1903 -1906, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1417), *Student and Teacher at the Easel* (1903 -1906, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1303), *Girl in White* (1903 - 1906, Kennedy Galleries, New York) ve *Man Drinking* (1905 - 1906, Whitney

Museum of American Art, New York, 70.1648).

New York-Paris-New York

Edward Hopper, 1900 ile 1906 arasında, ebeveyninin desteği ve teşvikiyle New York'ta "114 West 34th Street, Manhattan" adresindeki School of Illustrating ile New York School Art'da önce Arthur Ignatius Keller'den ve 20'nci yüzyılın en önemli öğretmenlerinden biri olan Frank Vincent Du Mond'dan desen dersleri alır, ardından Robert Henri'nin, William Merritt Chase'ın ve Kenneth Hayes Miller'ın öğrencisi olur. Ashcan Okulu'nun kurucusu olan ve kentsel gerçekliğin en büyük temsilcisi sayılan Robert Henri, sadece Edward Hopper'ın sanatını etkilememiştir; 20'nci yüzyıla damgalarını vuran George Bellows, Guy Pène du Bois, Man Ray, Eugene Speicher, Charles Comfort ve Hilda Belcher gibi büyük sanatçılar da Robert Henri'nin peşinden gitmişlerdir. Edward Hopper'ın

New York School Art'taki sınıf arkadaşları arasında, Gilford Beal, George Bellows, Homer Boss, Patrick Henry Bruce, Arthur Cederquist, Clarence K. Chattertan, Glenn O. Coleman, Guy Pène du Bois, Arnold Friedman, Rocwell Kent, Vachel Lindsay, Walter Pach, Eugene Speicher, Carl Sprinchorn, Walter Tittle ve Julius Golz Jr. bulunuyordu.

Edward Hopper New York School Art'taki derslere devam ederken "24 East 22nd Street" adresindeki C. C. Phillips & Company şirketinde illüstratör olarak çalışmaya başlar. 1906 yılının sonbaharındaysa, babasının parasal desteğiyle Paris'e gidip, "48 Rue de Lille" adresinde iki oğluyla birlikte yaşayan dul bayan Louise Jammes'in dairesinde 8 ay kalır. Paris'teyken dönemin resim akımlarına ve şöhretli ressamlarına karşı ilgisiz kaldığı iddiası önemli bir ayrıntıdır. Brian O'Doherty'nin *Portrait: Edward Hopper*'undan, onun Paris'teki bu dönemi sorulduğunda, Pablo Picasso ismini hiç işitmediğini ama Gertrude Stein'i bildiğini söylediğini öğreniriz (Bkz. *Art in America*, C. 52, Aralık 1964, s. 69).





Edward Hopper - Western Motel (1952)

Gertrude Stein ismini zikreden birinin Pablo Picasso ismini işitmemesi bana pek inandırıcı gelmiyor. Muhtemelen dönemin resim akımları ve şöhretli ressamı hakkında konuşmak için bu yönteme başvurmuştu. Çünkü, Picasso'nun, *Portrait de Gertrude Stein* (The Metropolitan Museum of Art, New York), *Nu couché* veya bir diğer ismiyle *Fernande* (Fernande Olivier Koleksiyonu), *Autoportrait* (Philadelphia Museum of Art, Philadelphia), *Jeune fille avec une chèvre* (Lincoln University, Barnes Foundation, Merion) ve *Jeune Nu* (The State Hermitage Museum, St. Petersburg) başta olmak üzere 1906 yılında yaptığı çok sayıdaki eseri Paris sanat çevrelerinde konuşuluyordu. Bununla birlikte, Edward Hopper'ın Paris'teki zamanının çoğunu sokak sokak dolaşarak ve Seine Nehri kenarında resim yaparak geçirdiği de bir gerçek. Yalnız Şehir: Yalnız Olma Sanatında Maceralar (2016) isimli kitabın yazarı Olivia Laing, Edward Hopper'ın, kadınların saç şekillerini, bacaklarını ve süslü şapkalarını sınıflandırmaya Paris'te 1906 yılında başladığını yazar. Ancak, hocası Robert

Henri'nin eserlerine nazaran, Olivia Laing'in bu yorumunun sıhhatini fazlasıyla kuşkulu buluyorum. Bana göre, Edward Hopper'ın da, örneğin, sınıf arkadaşlarından Guy Pène du Bois'nin de kadınların saç şekillerini, bacaklarını ve süslü şapkalarını sınıflandırmalarındaki asıl kaynak Robert Henri'dir. Paris'teyken Sorbonne'da öğrenci olan Enid Saies isminde bir kızla ilişkisi olur. Enid, İngiliz ve Gal asıllı bir ailenin kızıydı. Fındık kabuğu rengindeki gözleriyle, parlak koyu kahve saçlarıyla ve uzun boyuyla çok çekici biri olduğu muhakkaktır. 1908 yılında İsveçli Nils Pesson Buhre ile evlenerek Malmö'ye gidecek ve 4 çocuğu olacaktır. Bu arada Minnesotalı Alta Hilsdale ile mektuplaşmaları devam etmektedir. 1884 doğumlu Alta Hilsdale'in Edward Hopper'a gönderdiği mektuplarından bulunabilen elli dokuz tanesi Elizabeth Thompson Colleary'nin *My Dear Mr. Hopper* (2013) isimli kitabında yayımlanmıştır.

Edward Hopper 1906 yılında Paris dışında İngiltere'de, Hollanda'da, Almanya'da ve Belçika'da da gezmiştir. 1909 ve 1910 yıllarında kısa

sürekli ikinci ve üçüncü Avrupa yolculuklarına çıkacaktır. New York'un çılgın yaşam temposu karşısında Paris'in etkisinden kurtulmasının on yılını aldığını söylemesine karşın, onu yarım asırdan fazla ikamet edeceği New York şöhret yapacaktır. Ama, karanlık renklerle birlikte aydınlık ve parlak renkleri de kullanmaya başlaması Paris'teki deneyimlerinin bir sonucu olmalıdır. *Bridge in Paris* (1906, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1305) tablosunda, karanlık renklerin arasına parlak beyaz çerçeve içinde kırmızı bir sinyal tabelası yerleştirilmesi sadece bir başlangıçtır. *Stairway at 48 Rue de Lille* (1906, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1295) isimli çalışması da öyle. Merdiven demirlerinin arasından görünen alt kattaki koridor lambasının cam karpuzu sanki karanlık renklere metalik bir ışık yayar. *Le Pont de Arts* (1907, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1181), *The Louvre in a Thunderstorm* (1907, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1223), *Le Quai des Grands Augustins* (1909, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1173) ve *Le Pont Royal* (1909, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1175) gibi çalışmalarındaysa, karanlık renklerin arasına biraz daha fazla ışık sokmuştur (Bkz. Rolf Günter Renner, Edward Hopper, s. 12, 13 ve 18, 2011). Olivia Laing, şu yorumu da yapar:

"Paris'te resimlerini açmayı, içlerine ışık girmesine izin vermeyi ve perspektife burnunu sokmayı öğrenerek eserlerine küçük imkânsızlıklar eklemeye başladı: Uzanamayacağı yere uzanan bir köprü, iki taraftan da aynı anda vuran güneş ışığı. İnsanlar uzadı, binalar küçüldü, gerçeklik dokusunda küçük bozuluklar oluştu. Bu sayede huzursuzluk yaratabiliyordu, doğru olmayan şeyleri yaparak ve bunları küçük beyaz, gri ve kirli sarılarla oluşturarak."

Olivia Laing'den farklı düşünüyorum. Yukarıda belirttiğim eserlere ışığın girdiği doğrudur, ancak Edward Hopper'ın onlarda-

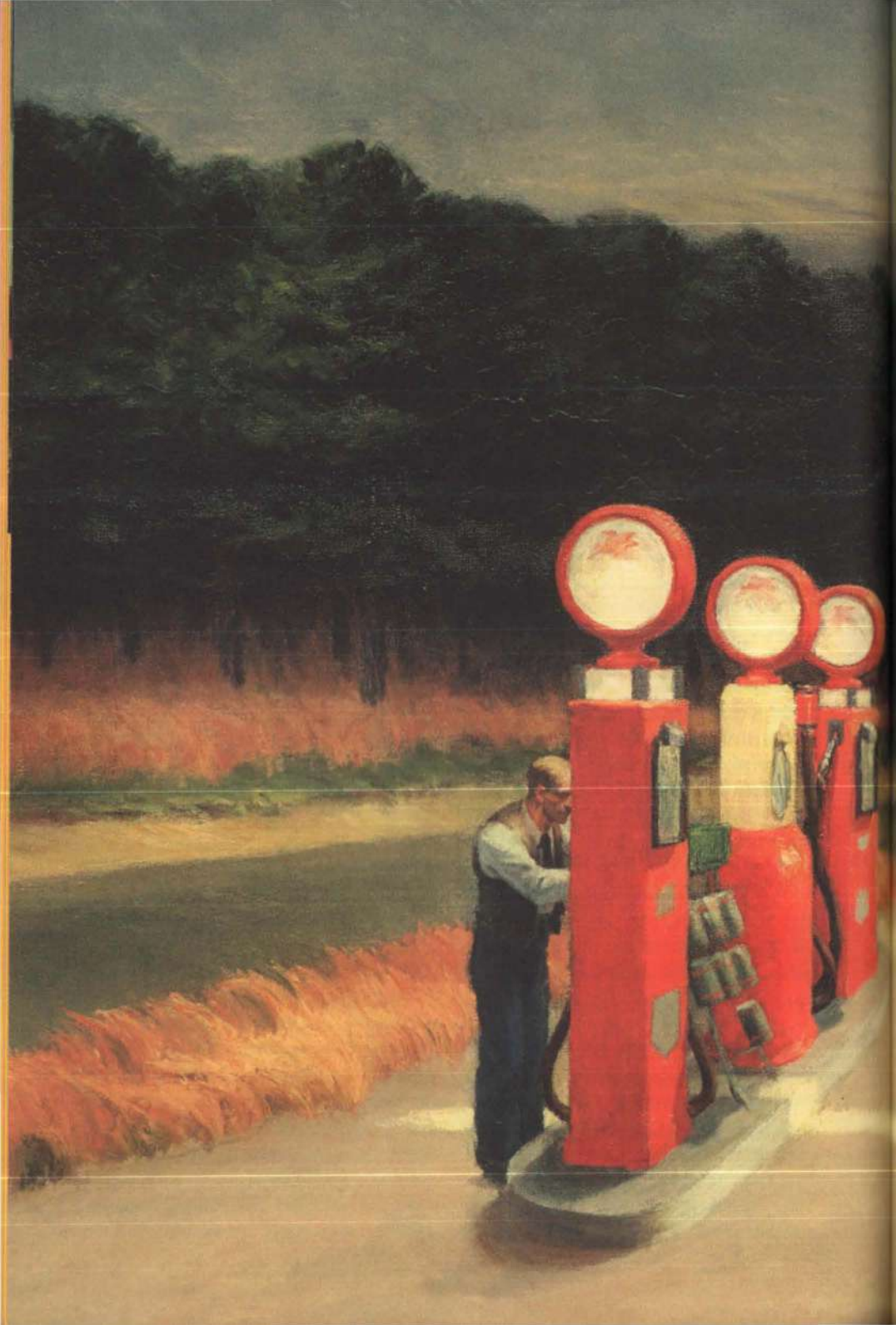
ki beyaz, gri ve kirli sarı boyayı bir "huzursuzluk duygusu yaratmak" için değil, sadece ışık niyetine kullandığı kanısındayım. Olivia Laing'in zikrettiği "imkânsızlıklar" için belki yegâne örnek 1912 yılında yaptığı *American Village* (Whitney Museum of American Art, New York, 70.1185) olabilir. Rolf Günter Renner'in, ressamın "Yeni Dünya" serisindeki ilk çalışması olarak yorumladığı (Bkz. Edward Hopper, s. 21, 2011) bu eser, aslında "Yeni Dünya" serisinin bile dışında kalan eşi benzeri olmayan bir tablodur.

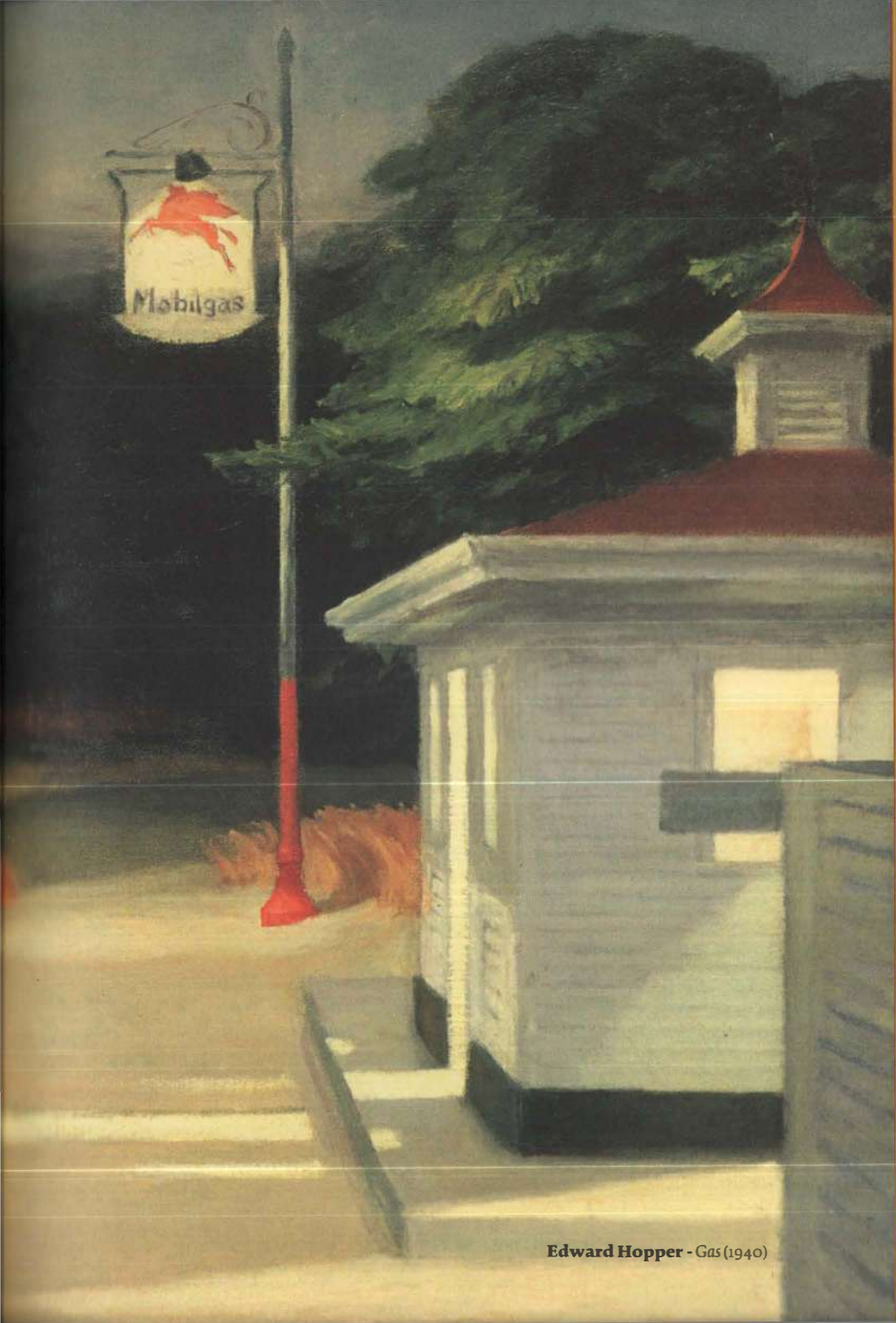
Josephine Verstille Nivison

Olivia Laing onun New York'taki ilk yıllarını şöyle ifade etmiştir:

"... hayatında aşk azdı ancak bağımsızlık çoktu; mahremiyet denilen o unutulmuş erdem ise çok çok fazlaydı."

Olivia Laing'in son cümlesine bütünüyle katılmakla birlikte ilk cümlesinin gerçeği pek yansıtmadığı düşüncesindeyim. Çünkü, 1904 yılından beri arkadaş oldukları Alta Hilsdale de New York'tadır ve "42 Sidney Palace, Broadway" adresinde yaşamaktadır. 1914 yılının sonbaharına kadar ilişkilerini sürdürmüşlerdir. Bu ilişkide Alta'nın "şirret ve sürekli ithamda bulunan bir kadın", Edward'ın ise "kendisini sürekli savunmada hisseden bir erkek" olduğu hususunda bir mutabakat bulunuyor. Her ikisine de acı veren huzursuz bir ilişki yaşadıkları kesindir. Edward'a yazdığı son mektupları 18 Eylül 1914 ve 14 Ekim 1914 günlüdürler. 18 Eylül günlü mektubu sadece iki cümleden ibarettir ve mektubunda, "Sanırım bazı arkadaşlarıma yakında Bay Blecker ile evleneceğimi söylemeye başlamalıyım. Brooklyn'de 42 Sidney Place'te yaşayacağız," der. 14 Ekim günlü mektubuysa biraz daha uzundur ama, o da bir mektuptan ziyade bir nottur. "Seni mutsuz ettiğim için ne kadar üzgün olduğumu söyleyemem," diye başlayıp, "Yaptık-





Edward Hopper - Gas (1940)

larnız ve teklifiniz için bütün kalbimle teşekkür ederim; size mutsuzluk verdiğimden ötürü de beni bağışlamanız için yalvarıyorum,” şeklinde biter. Alta’nın ifadesinden, Edward’ın 18 Eylül 1914 günlü mektuba bir yanıt verdiği anlaşılıyor. “1940 U. S. Federal Population Census” kaydında, Alta Hilsade Bleecker’in Los Angeles’a bağlı Palos Verdes Estates’te elli üç yaşındaki kocası N. Bleecker, yirmi bir yaşındaki oğlu W. Bleecker, on dokuz yaşındaki oğlu John Cuyler Bleecker ve seksen dokuz yaşındaki William Hilsdale birlikte yaşadığı görülüyor: İkinci Dünya Savaşı’na 4’üncü Hava Komando Filosu’nda katılan küçük oğlu, P-51 D Mustang uçağının fırtınalı bir havada dağa çarpması neticesinde Formosa’da hayatını kaybedecek, Alta Hilsade Bleecker ise 1948 yılında altmış dört yaşındayken vefat edecektir.

Edward Hopper 1913 yılında “3 Wahington Square North” adresine, “Yunan Canlandırmacılığı” tarzında kırmızı “Flaman Tuğlası” ile inşa edilmiş 4 katlı bir binanın son katına taşınır. Wahington Square’in inkişafı aslında 1826 yılında parkın yapılmasıyla başlamıştı. Bu bölge daha önce 1822 yılındaki sarı humma salgınında ölen binlerce kişinin mezarlığı olarak biliniyordu. 1829 ile 1833 yılları arasındaysa mahale “Yunan Canlandırmacılığı” tarzından bir sıra ebniye inşa edilecektir. Henry James’in Wahington Meydanı (Harper & Brothers, 1881) isimli romanı, okura Washington Square hakkında önemli ayrıntılar verir. Yazar “21 Washington Place” adresinde 1843 yılında doğmuş ve dört yaşından on iki yaşına kadar “58 West 14th Street” adresinde yaşamıştı. Ninesi de “18 Washington Square North” adresinde oturuyordu. Aynı yılın 17 Şubat ile 15 Mart günleri arasında “Armory Show” veya “International Exhibition of Modern Art” olarak bilinen sergide Sailing (1911, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, 72.43) tablosu yer alır. “69th Regiment Armory” binası “68 Lexington Avenue” üzerinde 25th

Street ile 26th Street arasındaydı. 1916 yazında anakaranın on iki deniz mili açığındaki bir plantasyon olan Monhegan’da (Maine) resim çalışır. Blackhead Monhegan (1916-1919, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1317) ve Monhegan Houses (1916-1919, Portland Museum of Art) o yazın en bilinen eserleridirler. 1920 yılında “147 West 4th Street” adresindeki Whitney Studio Club’da Paris eserlerinden oluşan ilk kişisel sergisini açar. Ancak, tek bir tablosu dahi satılmaz. Aynı yerde 1922 yılında karikatürleri sergilenir. 1923 yılında suluboyaya başlar. The Mansard Roof (1923, Brooklyn Museum, 23.100) isimli suluboya çalışmasını Brooklyn Müzesi satın alır. O yılın yazında Gloucester’daki bir sanatçı topluluğundan Josephine Verstille Nivison ile tanışır. Josephine, Robert Henri’nin ve Kenneth Hayes Miller’in eski öğrencilerindendi. Robert Henri onun The Art Student veya Miss Josephine Nivison olarak bildiğimiz bir resmini yapmıştı (1906, Milwaukee Art Museum, M1965.34). Josephine kırk yaşındaydı ve hâlâ bakireydi. Her ikisinin de tereddütlerine rağmen 9 Temmuz 1924 günü evlenirler.

Edward’ın “3 Washington Square North” adresine taşınır taşınmaz Josephine Verstille Nivision’ın sanat hayatı ve neşeli yaşamı bir anda sona ermişti. Edward, karısının çalışma odasına girmesini yasakladığından, kadıncağız Edward’ın eşyalarıyla tıklım tıklıs bir odada sıkışıp kalır. Yağmurda çatı akıyordu, cam tavanın güneşlikleri yoktu ve kışın hiç ısınamıyordu. Kocasının konuşmamaya ihtiyacı duyduğu kadar Josephine de konuşmaya ihtiyaç duyuyordu ama, onun bu ihtiyaç ve samimiyeti Edward’ı fazlasıyla kızdırıyordu. 1946 yılında günlüğüne, “Ne zaman onunla konuşmak istesem hep gözlerini saatine kaçırdı,” diye yazacaktır (Gail Levin, Edward Hopper: An Intimate Biography, 1998). Edward ile konuşarak irti bat kurmanın imkânsızlığını anlayınca, Josephine de kocasına

Parisli Bir Burjuvanın Pazar Gezintileri

Guy de Maupassant

Gustave Flaubert'in "Halefim," dediği Guy de Maupassant'ın erken dönem yapıtlarından biri olan bu kitabın başkahramanı Mösyo Patissot, 'küçük burjuva'nın ironik bir karikatürü niteliğindedir. Sergilediği 'düzen adamı' tavırları, kaygıları, bitmek bilmeyen sakarlıkları, 'kendiliğinden' komik hareketleri ve dünyayı algılayışındaki sakatlıklarla Patissot karakteri, okura dönem burjuvasının başarılı bir portresini sunuyor.

Fransızca aslından çeviren:
Gülşah Ercenk



Türkçe'de ilk kez

karşı kelimesizliğe çekilmek zorunda kalır. Edward'ın hiçbir şeye karşı insanî bir yakınlık hissetmediğini ve onun "insan olarak nitelendirilemeyecek derecede bencil ve sadist bir canavar olduğunu" anlar (Gail Levin, Edward Hopper: An Intimate Biography, s. 476, 1998). Cinsel yaşamlarıysa tecavüz ve anal seks yüzünden korkunçtur. Günlüğüne "hep arkadan saldırılar" kaydını düşer (Gail Levin, Edward Hopper: An Intimate Biography, s. 180, 1998). Josephine ile Edward ilişkisi şiddetle yozlaşır. Geride morluklar ve kırılmış duygular bırakan yumruklar, tekmeler ve tokatlar dönemi başlar. Josephine bir iki yıl içerisinde bunlardan öylesine fazla yorulur ki, sonunda kendisini bir kadın ve bir sanatçı olarak inkâr edip, kocasının cinsel sapkınlıklarına ve şiddetine haysiyetsizce teslim olur. Edward, evlilikleri boyunca karısının cesaretini kırmak için elinden ne geliyorsa yapmıştır. Jo'nun bir köşede resim çalışmasıyla alay edip, çizdiklerini karalıyordu. Josephine günlüğüne, "kalbim soldu ve bu yüzden resimler ölü doğdular" diye yazar (Gail Levin, Edward Hopper: An Intimate Biography, s. 443, 1998). İtirafıtan ziyâde bir çılgıktır bu kayıt. Artık bedeni yatakta bir sadistin tecavüz, resim sanatındayda bir dâhinin ilhâm nesnesidir.

Jo'nun modelliği derken, Study of Jo Hopper Seated and Sewing (1934 -1940, Whitney Museum of American Art, New York, 70.289), Jo Seated (1935, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1156), Jo Painting (1936, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1171) veya Jo in Wyoming (1946, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1159) gibi eserleri kastetmiyorum; maksadım 11 A. M.'deki (1926, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Collection, Washington DC, 66.2504) Jo'dur. Edward Hopper'ın en iyi tablolarından biri olarak değerlendirdiğim 11 A. M.'de, Jo'nunki, bir hüsrânın, karşılığını bulamayan bir arzusun ve sessizliğe bürünmüş zehirli bir nefretin modelliğidir. 11 A. M.'deki kadın, pencere önündeki gece yarısı

mavisi rengindeki koltuğa çıplak oturmadan önce, Reclining Nude'deki (1924-1927, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1089) yataktadır. Reclining Nude'deki çıplak Jo'yu sırttan görürüz ama uyumadığı muhakkaktır; resmi Gail Levin'in Edward Hopper: An Intimate Biography'sine (1998) nazaran okuduğumuzdaysa, "cinsel" hüsrânın ve onu cinsiyetinin ecesi yapacak inzali mebzul uzak beklentilerin içindeki düşüncelere dalmış bir Jo'dur Reclining Nude'deki. Bir başka ifadeyle, 11 A. M.'deki ve Reclining Nude'deki Jo, hayatı sevişme korkusuyla kararmış bir kadındır. Yatakta kocasının sanatçı kimliğinden "bağımsız," her deliğe girmeyi itiyat edinmiş yapış yapış bir hayvanın saldırısına uğrayan bir kadın. Bu eserlerde Jo'nun bir yüzü yoktur; Edward şayet modeline bir yüz çizecekse de, Jo'yu cezalandırırçasına çirkinleştirerek ve ondan bir tanınmayan yaratacaktır: Bu husus, Hotel Room (1931, Museo Nacional Thyssen - Bornemisza, 594.1977.110), New York Movie (1939, The Museum of Modern Art, New York, 396.1941), Summertime (1943, Delaware Art Museum, Wilmington), Morning in a City (1944, Williams College Museum, Clas of 1923, 77.9.7), Summer Evening (1947, Özel Koleksiyon), Conference at Night (1949, Wichita Art Museum, Roland P. Murdock Koleksiyonu, M100.52), Morning Sun (1952, Columbus Museum of Art, Ohio), South Carolina Morning (1955, Whitney Museum of American Art, New York, 67.13), Hotel Window (1956, The Forbes Magazine Koleksiyonu), Western Motel (1957, Yale University Art Gallery, New Haven, B.A.1903), A Woman in the Sun (1961, Whitney Museum of American Art, New York, 84.31) veya New York Office (1962, Montgomery Museum of Fine Arts) ile örneklendirilebilir.

Hopperyan Pastoral Amerika

Edward Johnson 1654 yılında cemâatine

şöyle seslenmişti:

“Tanrı’nın hizmetinde olan sizler, eşleriniz ve çocuklarınızla birlikte gemilere bineceksiniz ve Yeni Dünya’ya doğru yol alacaksınız. Orası, Tanrı’nın yeni cennetidir.”

Yeni Dünya’ya yerleşim, “cennet” arayışındaki göçmenden yeni bir birey tipini yaratır. Fransız düşünür Alexis de Tocqueville, Amerikan Yabanında’da (1831), bu bireyin mükemmel bir çözümlemesini yapmıştır:

“Tek amaç olarak zenginleşmeye odaklanmış göçmen sonunda tamamen bireysel bir varoluş yaratmıştır; ailevi duyguları da büyük bir bencilik içinde erimiştir, karısında ve çocuklarında kendisinden bir parçadan başka bir şey gördüğü şüphelidir. Benzerleriyle alışıldık ilişkilerden kaçınarak yalnızlığından zevk almayı öğrenmiştir.”

Alexis de Tocqueville, bu satırların ardından, şunu da yazar:

“Bu bilinmeyen insan, Yeni Dünya’nın geleceğinin ait olduğu bir ırkın temsilcisidir; bu ırk huzursuzdur, yalnızca tutkularındaki ateşle açıklanabilecek olanı serinkanlılıkla yapan, ahlakı ve dini bile ıskalayarak her şeyden kâr elde eden, mantıklı ve maceracı bir ırktır.”

Alexis de Tocqueville’e göre, Amerika yabanında göçmenin “Kültürel Avrupalı” kimliği buharlaşmıştır. “Kültürel Avrupalı” göçmen yalnızca deniz kıyısındaki büyük kentlerde veya onlara komşu olan mahâlde bulunur. Yabandaki topraklardsaysa artık Amerikalı vardır; topraklar Amerikalı denen bu yeni bireye aittir. Amerikalı tek bir zümredir; zengin veya yoksul, tüccar veya çiftçi olabilir, fakat Amerikalı ya-

banın her yerinde neticede aynı kişidir. Hepsi aynı giyime, aynı zihniyete, aynı dile, aynı alışkanlıklara, aynı zevklere, aynı duyarsızlığa ve aynı amansız bencilliğe sahiptirler.

Melvin W. Askew, *Quests, Cars and Kerouac* (University of Kansas City Review, C. 28, No. 3, İlkbahar 1962, S. 231-240) isimli makalesinde, Alexis de Tocqueville’in “huzursuz”, “yalnız” ve “bencil” Amerikalı tanımına yeni bir unsur daha ekler. Ona göre, Amerikalı, aynı zamanda Tanrı’yı yollarda arayan bir kişidir. Yolda olmak Beyaz Amerikan Uygarlığı’nın ikonik görünümüyse, Tanrı da bu hayat tarzının uhrevî sesidir.

Edward Hopper’ın ilk otomobili ni aldığı 1927 yılında yollar “cennet” ülkeyi bir kara delik gibi yutmuştu. 119.035.000’luk nüfusa karşın, 23.303.470 motorlu araba yollardaydı. Robert Bly bir şiirinde arabayı “demirle çevrili yalnızlık” olarak tanımlamıştır. Edward, *Two on the Aisle* (Toledo Museum of Art, 1935.49) isimli eserini 1.500 dolara satmış ve o parayla ikinci el bir 1925 model Dodge almıştı. Sonraki otomobilleriyse 1929 model Buick ile 1935 model Buick’tir. Nicholas Robbins’in ifadesiyle, bu otomobiller, Edward’ın “Yollardaki Stüdyosu” olur. Edward’ın ve Jo’nun seyahatlerine ilişkin Carter E. Foster’ın 256 sayfalık *Hopper Drawing*’i (Whitney Museum of American Art, 2013) içindeki Nicholas Robbins’in *The Road* (S. 172-203) başlıklı makalesi mükemmel bir kaynaktır.

Edward Hopper, Jack Kerouac’ın aksine, yollarda gözleri kamaştıran Silver Streak Zephyr trenlerini, üzerlerinde “Missouri Pacific”, “Great Northern” ve “Rock Island Line” yazılı katarları

görmezden gelmiştir. Pink Floyd'un *Your Possible Past* şarkısında (*The Final Cut*, Harvest, 1983) "gelincikler sarmış terk edilmiş tren hatlarını" denir ama, Edward Hopper'ın terk edilmiş tren hatlarında gelincikler bile yoktur. Onun tren yolları ya *Railroad Sunset*'teki (1929, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1170) gibi alacakaranlık içindeki ıssızlıktır ya da *House by the Railroad*'daki (1925, The Museum of Modern Art, 3.1930) gibi tekinsizliktir. *Freight Car at Truro*'daki (1931, Özel Koleksiyon) terk edilmiş yük vagonu da yine *Your Possible Past* şarkısındakinin aksine, artık gelecek seferleri beklememektedir. *House by the Railroad*'daki tren hattının arkasında gördüğümüz bina ise, ne içinde ne de dışında kalamayacağımız kadar tekinsiz bir mekândır. Alfred Hitchcock da *Sapık* (*Psycho*, 1960) filminde "Bates Evi" için en fazla bu binanın tekinsizliğinden esinlenecektir. George Stevens'in *Devlerin Aşkı* (*Giant*, 1956) ve Terrence Malick'in *Cennet Günleri* (*Days of Heaven*, 1978) filmlerinde de bu "Hopperyan" bina yine karşımıza çıkar. Edward Hopper'ın tablolarındaki "yalnızlık", "yetersiz yakınlıkların erotiği", "ıssızlık", "tekinsizlik" ve "rönt-gencilik" temaları öylesine sinematografiktirler ki, *Quennsborough Bridge*'i (1913, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1184) ile Woody Allen'in *Manhattan* (*Manhattan*, 1979) filminde, *Automat*'ı (1927, Des Moines Art Center, Iowa) ile David Lean'ın *Kısa Tesadüfler* (*Brief Encounter*, 1945) filminde, *Lighthouse Hill*'i (1927, Dallas Museum of Art, Dallas) ile Derek Cianfrance'nin *Hayat Işığım* (*The Light Between Oceans*, 2016) filminde, *Night Windows*'u (1928, The Museum of Modern Art, New York, 248.1940) ile Alfred Hitchcock'un *Arka Pencere* (*Rear Window*, 1954) filminde, *Nighthawks*'u (1942, The Art Institute of Chicago, 1942.51) ile Herbert Ross'un *Cennet Parası* (*Pennies from Heaven*, 1981) filminde veya *Summer Evening*'i (1947, Özel Koleksiyon) ile Joshua Logan'ın *Piknik* (*Picnic*, 1955)

filminde karşılaşmamız tesadüf değildir.

Edward Hopper'ın muhteşem *Gas* (1940, The Museum of Modern Art, 577.1943) tablosunda uçan kırmızı atlı porselen "Mobilgas" tabelası ve üç adet de kırmızı renkte "Mobilgas" benzin pompası kabini görülür. Bu kabinler "Neptune" veya "Tokheim" olabilirler. *El Palacio*'daki (1946, Whitney Museum of American Art, New York, 50.2) "Ford" tabelası hariç, Edward Hopper'ın diğer tablolarında "Texaco" veya "Esso" porselen tabelaları, "Blue Sunoco", "Polly Gas Oil Tokheim", "Texaco Sky Chief Gilbarco" ve "Richfield Hi-Octane" benzin pompaları, "Pall Mall", "Camel", "Lucky Strike" veya "Chesterfield" sigaralarının, "Rheingold", "Naragansett", "Schaefer", "Dixie", "Stroh's" veya "Lone Star" biralalarının, "Coca-Cola" veya "Pepsi-Cola" firmalarının tabelaları yer almaz. "Mobilgas" markasının uçan kırmızı atına ve kırmızı benzin pompası kabinlerine bir de *Four Lane Road*'ta (1956, Özel Koleksiyon) rastlarız. *Gas*'daki ve *Four Lane Road*'taki uçan kırmızı atlı porselen "Mobilgas" tabelası ve kırmızı "Mobilgas" benzin pompalarının ışığı sadece "metafizik bir yabancılaşma" için kullanılmıştır. Bu tablolardeki yollar ile de mekân ikiye bölmüş Hopper. Yolun altına benzin istasyonu, üstüneyse ağaçların karanlığa dönüştüğü bir orman veya tepeler resmetmiş. Bir tarafta "metafizik yabancılaşma", diğer taraftaysa tekinsizlik.

Edward Hopper'ın *Gas*'daki ve *Four Lane Road*'taki ıssız yolları, John Steinbeck'in "politik bir mekân" ve Jack Kerouac'ın "tarihsel göçmen ruhunu arayışın romantik macerası" olarak kurguladıkları yollara hiç benzemezler. Dennis Hopper'ın *Easy Rider*'ını (*Easy Rider*, 1969) bir kült film" yapan

asıl unsur da, filmin Edward Hopper tarzı ıssız ve tekinsiz yolları eksiksiz bir biçimde tanımlaması olacaktır.

Edward Hopper'ın *Gas ve Four Lane Road* tablolarındaki benzincilerin, *Easy Rider*'in muhafazakâr ve dindar "beyaz" kulları olduklarını biliriz. *Easy Rider*, seyirciyi Amerika'nın bir ucundan diğer ucuna yolculuğa çıkarttığı için değil, Amerika'daki yollar kökleri arayışın ve kök salmanın yapısal bir uzantısı olduğu için ıssız ve tekinsiz yolların filmidir. *Yolda*'nın (1957) Jack Kerouac'ı ile Neal Cassady'si vişne çürüğü rengindeki '49 Hudson Commodore'dan inip, Steppenwolf'un *Born To Be Wild* (ABC Dunhill Records, 1968) şarkısının eşliğinde "Chopper" denilen motorlara binmişlerdir. Artık biri Wyatt, diğeri de Billy'dir. Wyatt ile Billy'nin eylemleri yolculuktaki gibi coğrafi oluşlarla ifade edilirse de *Easy Rider* aslında onların ve George Hanson'ın büyük kentlerde yersiz yurdsuzlaşmaktan korktukları için kök salmak istedikleri Kırsal Amerika'ya kaçışı anlatır. Ama, kentlerden kaçarlarken, komünlerde "kent" yeniden karşılına çıkar. Çünkü, her komün kentlerin serabı sayılacak birer coğrafi oluştur ve bu serab eninde sonunda "kent" hakikatına dönüşür. Bu nedenle, hakikatı hisseden Yabancı'nın çaresizliği ve kaybolmuşluğu ruhumuzu fazlasıyla acıtır. Aslında yollar, Beyaz Amerikan Uygarlığı'nın ikonik görünümü, Tanrı ise yolda olmak eyleminin seslendiricisidir. Amerikalı Tanrı'yı yollarda bulmuştur. Bu vuslat nedeniyle de Amerikalı tarihe bir "kilisesel hayvan" olarak girer. Ancak, yollarda Tanrı'yı bulduktan sonra bir kültürel çöle yerleşen ve orada kök salan bu "kilisesel hayvan", Musevi-Hristiyan geleneğinde değiş-

nim geçirerek, kendisinden sonra yola çıkacakları bile ötekileştirmek niyetindeki bir klansmene dönüşür.

Dennis Hopper'ın *Easy Rider*'ındaki arayış ve kök salma arzusu uhrevi olduğundan, bunlar fânî dünyadan ve fânî dünyanın yegâne gerçeği olan ölümden kaçış anlamındadırlar. Ama, ölümden kaçarlarken, ölüm, meşrûiyetini sadece Musevi-Hristiyan dünyasının sağladığı Derin Amerika'dan gelecektir. Wyatt ile Billy, muhafazakâr ve dindar "beyaz" kullar tarafından ötekileştirildikleri için öldürülürler. İnsandan ayrılan Tanrı, "beyaz" klansmen kulları vasıtasıyla, Tanrı'nın "beyaz" renginden ayrılan ötekini cezalandırmıştır: Şeytanî değil, düpedüz Musevi-Hristiyan dünyasına ait bir "son". Oysa, *Mardi Gras*'ta Tanrı'nın onlara zuhurundan sonra, Wyatt ile Billy de birer klansmen namzetiydiler. Edward Hopper'ın *Gas ve Four Lane Road* tablolarındaki "beyaz" benzinciler, sadece ıssız yolların bekçileri değillerdir, Wyatt ve Billy gibi ötekileşenleri cezalandırmak için de sabırla beklemektedirler.

Çizdiklerine bakmaktan büyük keyif aldığım Norman Rockwell'in Amerikan Taşrası şeker şurup renklerdeki birer neşe kaynağı olmalarına karşın (Christopher Finch, *Norman Rockwell's America*, 1975), Edward Hopper'ın Amerikan Taşrası ıssızlıklarıyla ve taşrayı kentlerden uzaklaştıran geometrik tasarımlarıyla sinematografik bir tekinsizlik hissi uyandırmaktadır. Burada elbette Truman Capote'nin taşrayı büyük kentlerden ayıran uzaklık betimlemesini esas alıyorum: *Sunday*'e (1926, Phillips Koleksiyonu) her bakışımnda nedense hep Peter Bogdanovich'in insanın ruhunu feci acıtan *Son Gösteri* (*The Last Picture Show*, 1971) filmini anımsa-



rım. Son Gösteri'deki "Royal Theatre" binası "116 S. Sycamore Street, Archer City" adresinde olmasına karşın, sanki Edward Hopper'ın *Early Sunday Morning* (1930, Whitney Museum of American Art, New York, 31.426) tablosundaki binanın bir kopyası gibidir. Bu binanınkine benzer bir mimariyle Wim Wenders'in *Kapımı Çalma Sakın* (*Don't Come Knocking*, 2005) filminde de karşılaşırsınız. *Western Motel*'daki (1957, Yale University Art Gallery, New Haven, B.A.1903) 1954 model yeşil renkli Buick de, *Kapımı Çalma Sakın*'da "Orchard" yeşili rengindeki 1953 model Packard Clipper De Luxe olur. Alfred Hitchcock'un *Sapık* (*Psycho*, 1960) filminin açılış sahnesindeki çekim açıtıysa, bütünüyle *The City'nin* (1927, University of Arizona Museum of Art, Tucson) geometrik kuruluşunu çağırıştırır.

Edward Hopper'ın Kadınları

Günümüzün sevilen deneme yazarlarından Olivia Laing, aşkın yokluğunda kendisini New York'a tutunurken bulur. Her gün aynı şeyleri yapacaktır. Sabahları kahve içmek için dışarıya çıkacak, öğleden sonraları sokaklarda amaçsızca dolaşacak, akşamlarıysa Brooklyn Heights'taki dairesine kapanıp, pencereden kentin buz gibi soğuk ışıklarını seyredecektir. Kelimesizliğe çekilmiş aşksız Olivia Laing'in neye benzediğiniyse *Yalnız Şehir*'de (2016) şöyle ifade eder:

"Evet, neye benzediğimi biliyordum. Tıpkı Edward Hopper'ın resimlerindeki kadınlar gibiydim. Belki *Automat*'taki kloş bir şapka ve yeşil bir manto giymiş, gözleri bir fıncan kahveye dalıp

gitmiş, camdan yansıyan karanlığın içinde yüzen iki sıra ışığın önünde oturan o kadın gibiydim. Belki de oturduğu yatağından pencerenin kendisine gösterdiği kenti seyreden *Morning Sun*'daki o dağınık topuzlu kadın."

Aşksız her kadın Edward Hopper'ın geometrik yalnızlıklarını yaşar. Merak edenler Olivia Laing'in fotoğraflarına bakabilirler. O fotoğraflarda, tırşe rengindeki gözleriyle, dağınık bir topuzla topladığı açık kumrak saçlarıyla ve kum rengindeki bir rujla büyüttüğü dudaklarıyla, hoş bir kadın göreceklere. O fotoğraflardaki Olivia Laing'i alıp, Edward Hopper'ın *Summer Interior*'ndaki (1909, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1197), *Reclining Nude*'sindeki (1927, Whitney Museum of American Art, New York, 70.1089), *Automat*'taki (1927, Des Moines Art Center, Iowa), *Night Windows*'daki (1928, The Museum of Modern Art, New York, 248.1940), *Compartment C Car* 293'deki (1938, IBM Corporation, New York), *New York Movie*'deki (1939, The Museum of Modern Art, New York, 396.1941), *Summertime*'daki (1943, Delaware Art Museum), *Hotel Lobby*'deki (1943, Indianapolis Museum of Art), *Morning Sun*'daki (1952, Columbus Museum of Art), *South Carolina Morning*'deki (1955, Whitney Museum of American Art, New York, 67.13), *Western Motel*'daki (1957, Yale University Art Gallery, New Haven, B.A.1903), *Sunlight in a Cafeteria*'daki (1958, Yale University Art Gallery, B.A.1903) ve *Intermission*'daki (1963, R. Crosby Kemper Koleksiyonu) kadınların yerine koyduğunuzdaysa, duvarlar arasında bırakılmışlığın teşhirinin sadece birkaç kuşak atladığı, ama Josephine Verstill Nivison'ın yerine Olivia Laing'in geçmiş olmasının yeşil bir tortuya hapsolmuş kadının

Amerikan yalnızlığının en dokunaklı imgesine dönüşmesi gerçeğini hiç değiştirmedigi fark edilecektir.

Edward Hopper'ın *Automat* (1927, Des Moines Art Center, Iowa) isimli resminde yalnız başına kafeteryada oturan bir kadın görünmektedir. Kadının arkasında kalan ve kompozisyonun büyük kısmını oluşturan cam, ışığın yansımaları dışında neredeyse siyah bir leke halindedir. Yansıyan ışıklar ve resmin sağında ancak bir kısmı görünen sandalyeler mekânın geriye ve sağa doğru devam ettiğini hissettirirken, aynı zamanda kadının tek başına olduğu izlenimini de verir. En önde duran boş sandalye de bu hissi kuvvetlendirmektedir. Kadının arkasındaki camın önünde kırmızı tonların egemen olduğu meyve dolu bir tabak, resmin solundaysa tamamı görünmeyen bir kapı ve kalorifer radyatörü bulunmaktadır. Sarı şapkası ve kürklü yeşil mantosuyla kapıya en yakın masada oturan, kahve içmek için uğradığı bir mekânda bile eldiveninin tekini çıkarmayan kadının bu hali kısa bir süre için orada kalacağını düşündürür. Mekânın kafe tarzı bir yer olduğu bellidir. Kaldı ki, sanatçının resme verdiği *Automat* ismi de mekânın nasıl bir yer olduğunu anlamamızı sağlar. Amerika'da ilki 1912 yılında açılan otomatlar, madeni para ile çalışan makineler tarafından yiyecek ve içeceklerin dağıtıldığı ucuz modern kafeteryalardır. Kadının otomatta kahve içmesi ile kıyafetlerini çıkarmayarak kapıya yakın oturması arasında zaman ilişkisi olduğu muhakkaktır. Otomatlarla tarihsel açıdan kişiler arasındaki iletişimin yoğunlaştığı yerler olmasına rağmen, Edward Hopper'ın resmettiği otomatın bu özelliği taşımadığı görülür. Aslında, New York gibi hareketli gece hayatına sahip bir

kentin bu kadar karanlığa gömülmesi, bir yanılsamadır. Resimdeki unsurlara bakıldığında, zaman ile ilişkili bir kadın, onun derin yalnızlığı ve otomat adı verilen bir kafeterya öne çıkmaktadır. Bunların doğrudan Amerikan hayat tarzını tarif ettiği açıktır. Bu nedenle *Automat*, modern hayattaki makine ile insan ilişkisini ve bu ilişkinin tekinsiz sonuçlarını anlatmaktadır. Sanatçının mekân olarak tercih ettiği otomat makineleşmeyi temsil ettiğinden, mekânda herhangi bir otomatik alet görmesek bile, makinelerin artık her yerde olduğunu ve günlük yaşamı değiştirdiğini vurgulamaktadır.

Edward Hopper'ın *Room in New York* (1932, Sheldon Art Museum, Nebraska, 1966) isimli eserinde, açık bir pencereden, yuvarlak bir masanın etrafında oturan iki kişi görünür. Resmin solundaki bir koltukta oturan erkek gazetesini okurken, kadın bedenini aksi yönünde çevirmiş ve sağ eliyle piyanonun tuşuna dokunmaktadır. Aynı masanın etrafında olsalar bile birbirleriyle mesafeli görünen erkek ile kadının arkasında yer alan kapı, onların arasındaki iletişimsizliği güçlendirmektedir. Bu iki figürün birbirleriyle iletişimsizlikleri ve gözetlendiklerinden habersiz olmaları, modern hayatın beraberinde getirdiği yalnızlık ve yabancılaşmayı gözler önüne serer. Aslında, o küçük bir mekândaki bedensel yakınlıklarının farklı açıları, aralarındaki zihinsel uzaklığı daha da görünür kılmaktadır.

Bir sinema salonunun ve salona giriş koridorunun birlikte tasvir edildiği *New York Movie* (1939, The Museum of Modern Art, New York, 1966) isimli resimde, bir sütun mekânı ikiye ayırır. Resmin solunda görülen kırmızı kadi-

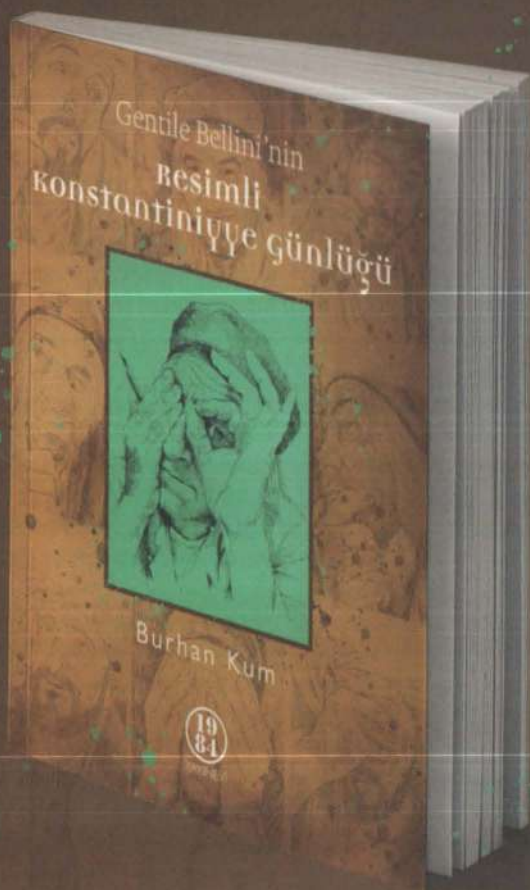
femsi koltuklardan sadece ikisi doludur ve o seyirciler de farklı sıralardan filmi seyretmektedirler. Koltukların ve tavandaki aydınlatmaların siyah beyaz bir filmin oynadığı perdeye doğru uzanışı mekânda derinlik hissi yaratır. Resmin sağında ise aydınlatmanın asılı olduğu duvara yaslanan bir kadın görünmektedir. Bu kadın çıkış kapısının hemen yanında, sol elini göğsünün altına kıvrımış, diğer eliniyse yüzüne dayamış halde bir şeyler düşünmektedir. Sinema salonunun karanlığı ve ışıklı koridor arasında yaratılan tezatlık, kadın ile seyirciler arasındaki karşıtlığı da yansıtmaktadır. Seyirciler filmi dikkatle izlerlerken, kadın zihnen o salonda bile değildir. Hopper, seyircilerden kesin bir şekilde ayırdığı kadını ışıklar altında öne çıkarırken, ondaki "yabancılaşma" ve "bıkkınlık" hissiyle modern bireyin yalnızlığını vurgulamaktadır.

Edward Hopper'ın *Western Motel* (1957, Yale University Art Gallery, New Haven, B.A.1903) isimli eserinde, bir motel odasında perdeleri sonuna kadar açılmış bir pencerenin önündeki yatağın üzerine oturmuş bir kadın bulunmaktadır. Bu kadın doğrudan bizlerin gözlerinin içine bakar. Resmin sol alt köşesinde kapalı halde duran iki valiz, sağdaysa ancak bir kısmı görünen bir koltuk ve bu koltuğun üzerinde odadaki nesnelerin geometrik tasarımlarının aksine dağınık duran bir kumaş parçası bulunmaktadır. Kadının arkasında yer alan komodinin üzerinde bir gece aydınlatması ve fotoğraf çerçevesi vardır. Perdeleri sonuna kadar açılmış pencerenin önünde, sadece ön tarafının bir kısmının görüldüğü *Buick* marka bir otomobil dururken, arabanın arkasında uzanan manzara, uzun yeşil tepeler ve boş bir yoldan ibarettir. Ara-

Gentile Bellini'nin Resimli Konstantiniyye Günlüğü

Burhan Kum

Bir sultan
Bir ressam
Bir resim
Ve ülkenin değişmeyen kaderi



19
84

YAYINEVİ

banın âdeta kadının bedeninin yapısal bir parçasıymış gibi durması, kadın ile Buick arasında bir bağlantı kurmamızı sağlar. Sanatçının diğer resimlerindeki gibi ışık odaya sert bir şekilde düşmekte ve gölgeli alanlar ile arasında derin kontrastlar oluşturmaktadır. Odanın bir motele ait olduğu resmin isminden ve önünde otomobilin durduğu ıssız bir yol kenarında olması ile de açıklanabilir. Kadının bize doğru bakışı yalnız olmadığını düşündürürken, yatağın çift kişilik olması ve valizlerin sayısı da odada başka bir kişinin bulunma olasılığını kuvvetlendirmektedir. Belki yetersiz bir yakınlık hissettiği kocası onu birlikte çıktıkları bir yolculukta, belki de bir “kaçamak” maksadıyla sevgilisi onu bu motele getirmiştir. Valizlerin kapalı, yatağın toplanmış olması ve odada herhangi bir kişisel eşyanın görünmemesi ya henüz motele geldiklerini ya da toplanıp gitmekte olduklarını ifade ediyor. Yazılanların aksine, resime egemen duygu, bana göre, yalnızlıktan ziyâde tedirginliktir. Resimdeki öykünün ucu açıktır ve bu resim farklı okumalarla yorumlanabilir. Ancak bir motel odasında, yatağa eğreti bir şekilde oturmuş kadının oraya ait olmadığı muhakkaktır. Nereye ait olduğu konusundaki belirsizlik, bakanda huzursuzluk yaratırken, kadının gözetlendiğinin farkında olması da gerilimi arttırmaktadır.

Joyce Carol Oates'ın “Amerikan yalnızlığının en dokunaklı romantik imgesi” olarak tanımladığı (*Nighthawk: A Memoir of Lost Time*, Yale Review, C. 89, Nisan 2001) *Nighthawks* (1942, The Art Institute of Chicago), sanatçının New York'ta küçük bir restorandaki dört kişiyi konu aldığı çalışmasıdır. Restoran dışında her yerin kapalı olması gecenin

hayli geç bir saati olduğunu göstermektedir. Restoranın sokağı aydınlatan güçlü ışık kaynağıysa floresanlardır. Bu ışık sokağın karşısında boş görünen dükkânın vitrininde görünen yazar kasanın üzerine düşerek bu nesneyi de tanımlamamızı sağlar. Restorandaki kişilerin ilişkileri muğlaktır, kesin olan yegâne husus aynı mekânda buluşmuş olmalarıdır. Tezgâhtaki restoran çalışanı işini yapmakta ve sırtı bize dönük olan kişiye veya restoranın dışındaki bir yere bakmaktadır. Resmin solunda yüzünü göremediğimiz, sırtı dönük olan şapkalı ve takım elbiseli bir adam bulunmaktadır. Yan yana duran kadın ile erkek, restorana birlikte gelmiş olsalar bile, birbirleriyle yan yana olmak dışında herhangi bir yakınlıkları yoktur. Restoranda görünen tek kapı daha çok bir mutfak kapısını andırır. Ne restoran görevlisinin tezgâhtan ne de müşterilerin restorandan çıkabileceği bir başka kapının görünmemesiyse kişilerin bu mekân içerisinde esarete benzer bir yalıtılmışlık içinde olduklarına dair bir duygu yaratır.

Kentte yaşasa bile, Amerikalı kadın yalnızlığını, Kırsal Amerika'nın zehirli huzursuzluklarının yapısal bir uzantısı olarak, bedeninin mahremiyetlerinin çâresizliğinde bulur. Bedenin mahremiyetlerinin çâresizliği içindeki Amerikalı kadın Hopperyan Kadın'dır. Hopperyan Kadın'ı en iyi tanımlayan eserlerse, sanatçının 11 A. M. (1926, *Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Collection*, Washington DC, 66.2504), *Night Windows* (1928, *The Museum of Modern Art*, New York, 248.1940), *Hotel Room* (1931, *Thyssen-Bornemisza, Lugano*), *Morning in a City* (1944, *Williams College Museum of Art, Williamstown*), *Morning Sun* (1952, *Columbus Museum of art, Ohio*) ve *A Woman in the Sun*



(1961, Whitney Museum of American Art, New York, 84.31) tablolarıdır. Hepsinin modeli Jo olduğundan, Hopperyan Kadın aslında Josephine Verstille Nivison'dır. O kadının bir erkeği olsa dahi, hayatında aşk yoktur. Bütün cinsel deneyimleri hüsrarla sonuçlanmış, yetersiz yakınlıklardaki seksin "çatlak bir dua" olduğunu anlamıştır. Cinsiyeti ve bedeni koca-sı veya erkek arkadaşı tarafından aşağılanmış, yaşı itibarıyla de yaygın gençlik ırkçılığı nedeniyle ötekileştirilmeye başlanmıştır. Bu kadınlar "öpmekle yemek arasındaki farkı unutmuş ağızlarıyla" ve "şehvetin susuzlğundan kurumuş meme uçlarıyla", Edward Albee'nin Kim Korkar Hain Kurttan?'ındaki Martha ile Uta Hagen'in suretinde 13 Ekim 1962 gecesi Billy Rose Theatre'in sahnesine çıkacak veya Elizabeth Taylor'ın suretinde 22 Haziran 1966 gecesi Pantages Theatre'in perdesine yayılacak gibidirler. Onları delirmeden önceki son sessizliktir. Tuhaf ama gerçek, bu tabloların

değerleri ve önemleri nedeniyle, Jo'nun modelik yaptığı Hopperyan Kadın, artık Edward Hopper'dan ve Whitney Museum of American Art'tan intikam almaya başlamıştır. Whitney Museum of American Art'ın Josephine Verstille Nivison'ın eserlerini imha etmesi bir işe yaramamış, özellikle sinemadaki Hopperyan Kadın imgesiyle birlikte asıl Jo'nun efsanesi büyümeye başlamıştır. Sinema Hopperyan Kadın'ın bedeniydi.

Hopperyan Kadın Sinemada

Avusturyalı yönetmen Gustav Deutsch, Shirley: Gerçeğin Kehânetleri (Shirley: Vision of Reality, 2013) filminde, Edward Hopper'ın Jo temalı 13 eserini beyaz perde için yeniden yaratmıştır. Bunlar sanatçının Night Windows (1928, The Museum of Modern Art, New York, 248.1940), Office at Night (1940, Walker Art Center, Minneapolis



Edward Hopper - Two Comedians (1965)

), Room in New York (1932, Sheldon Art Museum, Nebeska, 166.1936), New York Movie (1939, The Museum of Modern Art, New York, 396.1941), Hotel Lobby'deki (1943, Indianapolis Museum of Art), Intermission (1963, R. Crosby Kemper Koleksiyonu), Morning Sun (1952, Columbus Museum of Art, Ohio), Western Motel (1957, Yale University Art Gallery, New Haven, B.A.1903), Chair Car (1965, Özel Koleksiyon), Hotel Room (1931, Thyssen - Bornemisza Koleksiyonu), A Woman in the Sun (1961, Whitney Museum of American Art, New York, 84.31), Sunlight on Brownstones (1956, Wichita art Museum, Kansas) ve Excursion into Philosophy (1959, Özel Koleksiyon) isimli eserleridirler.

Ali Murat Ergül, Bir Edward Hopper Kadını Olarak Betty Draper (25 Ekim 2017) başlıklı yazısında, 7 sezon boyunca 92 bölüm olarak izlediğimiz Mad Men (19 Temmuz 2007-17 Mayıs 2015) isimli televizyon dizisindeki Betty Draper karakteri ile Hopperyan Kadın arasında bir ilişki kurmaktadır. Ali Murat Ergül'e göre, dizide Betty Draper'in görüldüğü bazı

sahneler için, Edward Hopper'ın Automat (1927, Des Moines Art Center, Iowa), Summer Evening (1947, Özel Koleksiyon), Morning Sun (1952, Columbus Museum of Art, Ohio) ve Summer in the City (1950, Özel Koleksiyon) isimli tablolarından esinlenilmiştir.

Hopperyan Kadın'ın belirleyicisi yalnızlıktır. Bu nedenle Time dergisi yalnızlığı konu aldığı 28 Ağustos 1995 günlü sayısının kapağında Edward Hopper'ın Automat'ını (1927, Des Moines Art Center, Iowa) vermiştir. "Henry J. Kaiser Family Foundation" tarafından yapıp sonuçları 2018 yılında açıklanan bir araştırmada, Amerikan nüfusunun %22'sinin yalnızlık sorunu yaşadığı anlaşılmıştır. Oranlar 24 yaş altındakilerde ve kadınlarda hayli yüksektir. Aynı yıl BBC'nin 55.000 kişi ile yaptığı ankette de İngiltere için benzer sonuçlar elde edilmiştir. BBC'nin anketine nazaran yetmiş beş yaş üzerindeki İngilizler'in %27'si, yirmi dört yaşın altındaki İngilizler'in ise %40'ı yalnızlık sorunuyla boğuşmaktadır. Bir yıl önceki "Office for National Statistics" kayıtlarında yalnızlığı İngiliz ka-

dınlarının %6.18'inin daima barışık olarak, %18.53'ünün zaman zaman, %26.80'inin ara sıra ve %30.48'inin ise daima şiddetli olarak yaşadığı açıklanmıştır. Amerikan kadınları için "Henry J. Kaiser Family Foundation" anketinde de yakın rakamlar bulunmaktadır: Sizce, Time'ın kapak yaptığı Automat'taki kadın mı, yoksa 11 A. M.'deki (1926, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Collection, Washington DC, 66.2504) kadın mı daha yalnız? Benim tercihim 11 A. M.'deki kadından yana.

İki Komedyen

Edward Hopper'ın son eseri Two Comedians'tır (1965, Özel Koleksiyon); sanki Jo ile kendisinin 1924 yılından beri oynadığı evlilik oyununun da perdesinin artık inmekte olduğunu ima ediyordu. Haklıydı. Çünkü, uzun bir süredir hastalıklarla boğuşuyordu ve artık sonunun yaklaştığının farkındaydı. Prostat-tan 1948 yılının şubat ayında, 1948 yılının mart ayında, 1957 yılının aralık ayında, 1958 yılının ocak ayında ve 1958 yılının aralık ayında acile kaldırılmıştı. 1954 yılının şubat ayında ve 1965 yılına ayındaysa fitaktan iki kez ameliyat olmuştu. Son fotoğraflarında hayli kilo verdiği görülüyor. "3 Wahington Square North" adresindeki stüdyosunda 15 Mayıs 1967 günü yaşama gözlerini yumar.

Gail Levin'in Edward Hopper: An Intimate Biography'sine (1998) nazaran, Jo'nun kocasının vefatına fazla üzüldüğünü söyleyemeyiz. Sonuçta, "bir insanî yakınlık duymadan ölen" bencil ve sadist birinden kırık bir kalple kurtulmuştur (S. 476 ve 579). Ne var ki, onun da günleri sayılıdır. Edward'dan on ay kadar sonra, 6 Mart 1968 günü, St. Vincent Hastahanesi'nde kimsesiz biri olarak son nefesini verir. İkisinin müşterek anıtsal taşları Nyack'teki Oak Hill Mezarlığı'ndadır. Hemen arkalarındaysa Edward'ın anne ve babasının anıtsal taşları bulunur.

Disiplinlerarası etkinlik ve ortak üretim alanı

Geleneksel disiplin sınırlarını aşan, çoksesli, katılımcı bir platform olan Üretimhane; çeşitli atölyelere, güncel ve kuramsal tartışmalara, söyleşilere, sergilere, gösterimlere yer veriyor; bağımsız yaratıcılara çalışma ortamı sunuyor.

Üretimhane

uretimhane.com.tr

Katip Mustafa Çelebi Mah. Küçük Parmakkapı Sk.
No 15/4 34433 Beyoğlu/İstanbul

Sitüas

SOUS les Pavés



yoni
m

, la plage

SİTUASYONİST ENTERNASYONAL

Situasyonist Enternasyonal

(Situationist International - 1957-1972) kökenleri avangart sanat geleneğine uzanan Parisli görece küçük ama etkili bir grubun yarattığı bir sanat ve düşünce hareketidir. Situasyonistler radikal politik teorileri ve Fransa'daki Mayıs 1968 öğrenci ve işçi isyanları üzerindeki etkisiyle bilinir. Situasyonist Enternasyonal (SI) *Internationale Situasyonniste (IS)* adlı bir dergi yayınladı. Situasyonist teoriyi anlamak için temel iki metin SI'nın lideri Guy Debord'un yazdığı *Gösteri Toplumu* ile Raoul Vaneigem'in *Gündelik Yaşamın Devrimi* kitaplarıdır. Debord *Gösteri Toplumu* hakkında şunları söylemişti: "Hiç kuşkusuz son yüz yılda bu kadar önemli üç tane toplumsal eleştiri kitabı yayımlanmamıştır." Debord belki de *Gösteri Toplumu*'nun yayımlanmasından yüz yıl önce ilk cildi 1867'de basılan Marx'ın *Kapital*'ini düşünüyordu. Pek de alçak gönüllü bir olarak bilinmeyen Debord'un tespitine bu kitabı okuyan herkes katılmaya bir tür zorunludur. Britanya kökenli devlet-karşıtı dergi *Aufheben*, örneğin, kitabın 20. Yüzyılın *Kapital*'i olmasa

da böyle bir iddiada bulunabilecek kitaplardan biri olduğunu yazar.

Situasyonistler ne anarşist ne komünist olarak nitelenebilirler. Yine de devlet karşıtı komünistlerle yan yana anılabilir; Marx'tan çok etkilenmişlerdir ve devlete karşı anarşist bir kalkışmaları olmasına karşın anarşist gelenekle özdeşleşmezler.

SE'yi kendi projelerini nasıl Marx'ın kapitalizm eleştirisinin devamı olarak gördüklerini görmek için Marx'la ilişkili olarak anlamak önemlidir. "Filozoflar değişik biçimlerde sadece dünyayı yorumladır, önemli olan onu değiştirmektir," diye yazmıştır Marx. SE de, "Bu zamana kadar filozoflar ve sanatçılar sadece durumları yorumladılar; önemli olan onları dönüştürmektir," demişlerdir. Birçok yönden situasyonistlerin sanatı gerçekleştirmek ve yok etmek fikri Marx tarafından önerilen felsefeyi gerçekleştirmek ve yok etmek fikri ile benzerdir. SE'nin kurucuları ve üyeleri sadece sanatçı değil, aynı zamanda erken dönemlerinden beri düşündürdüler.

SE'nin Kuruluşu ve Tarihi

Guy Debord adlı kitabında Anselm Jappe şöyle yazar: "Guy Debord 1968'de dünyada görülen düzensizlik ve rahatsızlığın birkaç kafe masasından başladığını hissetmiştir ki 1952'de bir avuç genç insan kendilerini *Letterist International* olarak niteliyor ve çokça içerek türetim (*derive*) olarak adlandırdıkları sistematik gezintiler planlıyorlardı. Letristler aslında *Isidore Isou* çevresinde kenetlenmiş Dadaist ve Sürrealist geleneği izleyen bir gruptu. Debord Letristler arasında önemli bir figürdü.

Letristler; sanatı kendi içinde değiştirmeye çalışan Dada tipi kültürel sabotajlarla ilgileniyorlardı. 1950'de Letristler Notre Dame'da bir rahibi bantlarla bağladılar. Bu şekilde Tanrının çoktan ölmüş olduğunu ima etmeye çalışıyorlardı. Kalabalık onları linç etmeye çalıştı ve bu durumda hayatlarını kurtarmak için polise sığınmak zorunda kaldılar. Bir başka Letrist eylem de Charlie Chaplin'in basın toplantısını sabote etmek olmuştu. Ne var ki bu, Isou için fazlaydı ve buna karşı olduğunu açıklamıştı. Bu olay Letristlerin dağılmasına neden oldu.

Debord'la birlikte Letristlerden ayrılan grup Kasım 1952'de *Letterist International*'i (LI) kurdular. *Potlatch* adlı bir dergi çıkardılar. Letristler çok içki içiyor, uyuşturucu kullanıyor ve genel olarak çalışmaktan kaçınıyordu. Gruplarının içinde bir kereden fazla cinayet girişimi ile birkaç intihar girişimi görüldü. Bu dönemde Fransa hızlı bir modernizasyon süreci yaşıyordu ve Letristler tüketim toplumunun banallğine karşı başkaldırıyordu. LI, SE'de daha da belirginleşecek olan organizasyonel bir ciddiyete sahipti. Üyelerinin kuramı

hayatlarına yansıtmaları ve burjuva yaşam biçimlerini reddetmeleri bekleniyordu.

Daha önceki bu iki avangart oluşumdan kaynaklanan bir biçimde SE 1957'de Kuzey İtalya'da Cosio d'Arrosia'da kuruldu. "SE radikal olarak bütün işlere karşı olan ilk sanatsal organizasyondur," diye ilan etmişlerdi 1960'ta. (Daha sonraları kendilerini "sanat organizasyonu" olarak nitelemekten kademe kademe vazgeçtiler.) SE'nin artuk Cezayir, Belçika, İngiltere, Fransa, Almanya, Hollanda, İtalya ve İsveç'ten üyeleri vardı. Ulusal kanatlar yıllık konfeanslar ve Paris'te yılda bir ya da iki kez yayımlanan dergiyle bir arada tutuluyordu. Dergi çok ucuz, kötü kâğıda basılmış ve telif hakları olmayan bir yayındı.

Erken dönem SE gündelik kapitalist rutini ve rolleri kesintiye uğratmak ve yeni daha kaliteli "durumlar" (situation) yaratmakla ilgileniyordu. Şehir planlamacılığı ve mimariyle ilgilirdiler. Aylak gezintilere çıkıyorlar ve şehirde farklı ve yeni bir algıyla dolaşarak deneyimlerini kayıt altına alıyorlardı. "Coğrafi ortamın (bilinçli olarak organize edilmiş olsun ya da olmasın) bireylerin duyarlılığına ve davranışlarına yaptığı özel etkileri incelemekten" hoşlanıyorlardı ki buna "psikocoğrafya" adını veriyorlardı. Sanatın hayatta gerçekleştirilmesi, sanatın hayattan başka bir alan olduğu düşüncesinin ortadan kaldırılması ve sanatın tutku ve güzelliğinin gündelik yaşama dahil edilmesi gerektiğine inanıyorlardı.

Sitüasyonizmin var olduğu süre boyunca sadece 10-20 civarında üyesi vardır. Tamamı tamamına 16 farklı ülkeden 63 erkek ve 7 kadın harekete

katılmıştı. Bunların yarıya yakını hareketten atıldı veya ayrıldı. IS'nin 1-5. sayıları ortaklaşa, 6-9. sayılar üç kişiyle ve 10-12. sayılar çoğunlukla Guy Debord tarafından hazırlandı. Son SI konferansı 1969'da yapıldı. 1968'den sonra SE yeni kavga biçimlerine ayak uyduramadı. 1972'de resmen dağıldıklarında geride sadece iki üye, Guy Debord ile Gianfranco Sanguinetti kalmıştı.

SE Teori

SE'nin politik teorisi, Marx, Hegel, Lukacs, Sovyetler birliği eleştirisini aldıkları Fransız sosyalizmi ve Babarizm, günlük yaşam eleştirisini geliştiren hümanist Henri Lefebvre'den ve daha az da olsa Wilhelm Reich'tan Nietzsche'ye kadar genişleyen geniş bir yelpazeden etkilenmiştir. SE her zaman kimden nasıl etkilendiğini açıklamıştır. Çoğunlukla Lukacs, Henri Lefebvre ve Sartre'in adını anmışlardır.

Şimdi SE'nin teorisine ilişkin anahtar kavramları sıralayalım:

Geri kazanım ve önleme (Recuperation ve Detournement)

Geri kazanım, toplumsal başkaldırının kapitalizmi idame ettirecek bir yola kanalize edilmesi demektir. Geri kazanımı anlamak işçi sınıfının nasıl kontrol altında tutulduğunu ve nasıl kapitalist stratejiye dahil edildiklerini anlamak demektir. Geri kazanımı anlamak bunun medyanın ve çağdaş sendikaların merkezi işlevi olduğunu anlamaktır. Butik mağazalarda satılan punk rock kültürü geri kazanımın örneklerindedir. Elbette, geri kazanıma tamamen açık bir punk rock kültürünün kapita-

lizme karşı koyması mümkün değildir. Sol, politik geri kazanımın cisimleşmiş halidir ya da şeyleri politikanın ve temsilin içinde tutma yoludur. Önleme, geri kazanımın tersidir. İmajlara ya da fikirlere el koyma ve anlamlarını ege-men kültürü tehdit edecek biçimde değiştirmedir. Bunun iyi örneklerinden biri çizgi roman karakterlerinin devrimci fikirlerle ve sloganlarla konuşulmasıdır.

Yabancılaşma ve Ayrılma

1844 Elyazmaları'nda Marx kendi yabancılaşma eleştirisini öne sürmüştür. Kapitalist ücret-emek ilişkisinin işçiyi hayatta kalabilmek için kendi emek gücünü (zamanını ve enerjisini) kapitaliste satmaya zorladığını görmüştür. Dolayısıyla çalışma edimi kendi arzularının ve yaratıcı kapasitesinin ifadesi değildir, ama bir başkasın tarafından işçiyi bir yabancı konumla karşı karşıya bırakan zorlanmış emektir. İşçi ücret alabilmek için kendi emek-gücüne yabancılaşır. Bu durum, Marx'a göre, 1) işçiyi, emeğinin ürününe (kaderini kendisi belirlemediği için) yabancılaştırır, 2) işçiyi (çalışma süreci kapitalist tarafından dikte edildiği için) iş sürecine yabancılaştırır, 3) insanı kendi türüne (insani gelişim tarafından belirlenen doğasına ve entelektüel güçlerine) yabancılaştırır ve 4) insanı insana (işçiler aktivitelere birlikte karar vermezler ve kapitalistler bir tiran gibi tepelerindedir) yabancılaştır.

Marxist-Leninistlerin aksine situasyonistler yoğun olarak Marx'ın yabancılaşma teorisine yaslandılar ve modern kapitalizm analizlerini bu kavramsal temel üzerine inşa ettiler. SE, "devrimci organizasyon öyle olmalıdır ki ya-

bancılaşımayla yabancılaşmış araçlarla mücadele etmemeyi bilmelidir," der. Sosyalizmde ve Barbarizmde olduğu gibi emir verenlerle emir alanlar arasındaki ayrımı yok etmeye çalışırlar. Yabancılaşma eleştirileri SE'yi "yabancılaşmış araç"ın en mükemmel örneği olarak gördükleri devlete şiddetle karşı çıkmaya götürmüştür.

SE aynı zamanda gösteri toplumunu bir ayrılmalar sistemi olarak karakterize eder. Situasyonistlere göre, "Pazar genişledikçe, daha fazla mal satması gerekir. Malları satmak için, kapitalistin insanları sadece mali istemeye değil, ona ihtiyaç duymaya yönlendirmesi gerekir. Daha önce farklılaşmamış olan toplumsal yaşamı ölçülebilir birimlere parçalayarak kapitalistler işçileri ihtiyaçlarını topluluğun yönlendirdiği pazar-dışı ilişkilerle değil de dışarıdan karşılamaya yönlendirir." Aynı bir yaşam alanı olarak ekonomi bizim aktivitelerimizi giderek daha çok kuşatırken birbirimizden, kendi arzularımızdan ve güçlerimizden ayrılmamız daha da kesin hale gelir. Ekonominin hayatımız üzerindeki egemenliğini sadece kapitalizmin yıkılması sonlandırabilir.

Uzmanlaşma ve Militanlık

Marx'ın gösterdiği gibi sınıf toplumu zihinsel ve bedensel emek ayrımı aracılığıyla emeğin ayrılmasına dayanır. Kapitalizm bu emek ayrılığını toplumsal yaşamın daha büyük sahalarının kontrolü ve idare edilmesi ihtiyacı yaratarak daha da belirginleştirir. Kapitalizmi devam ettirmek için çalışan uzmanlar (psikiyatrlar, profesörler, bilim adamları, vs.) üretir. Genellikle uzmanlara bağlı olmayı seçmeyiz, bunu

yaratan sistemin kendisidir. Bunun güzel bir örneği politikacı denilen ve temsil edilmek isteseler de istemeseler de insanları temsil eden uzman yöneticilerdir. Situasyonistler kapitalizmin bu yönünün sol muhalefet tarafından yansıtıldığını söyler. Solcu militanın rolü situasyonistlerin nefret ettiği ayrılıklar dünyasına mükemmel bir şekilde uyar: Militan başkalarının inandırılması gereken bir sebebe yürekten inanan biridir ve bu sebebin hizmetinde olan militan kendisini "halk" adına konuşmaya mecbur hisseder ve "halk için" neyin iyi olduğunu söyler. Solcu militan talip olmuş bürokrattır. SE uzmanlaşma eleştirisinin temel olarak sınıf toplumunun bir eleştirisi olması gerektiğine inanır. "Komünist bir toplumda ressamlar yoktur, diğer aktivite-lerinin yanı sıra resim yapmaya katılan insanlar vardır," diye yazmıştır Marx.

Öznellik

Marxizm-Leninizmin nesnel diyalektiğinin ve ortaklaşa komünizmin soğuk nesnellüğünün aksine SI başkaldırının öznelliğini, proleterin bürokratik düzenlemenin pasif nesneleri değil de tarihin bilinçli öznesi olma kapasitesini vurgulamıştır. Giderek artan refaha ve işçilerin endüstrileşmiş dünyada yeni ve daha çok mal alma kabiliyetine karşın gündelik hayatta giderek artan bir öznel yoksulluk vardır. SE tüketim toplumunun banallığına ve sıkıcılığına karşı başkaldırır. Ekonomik kavgalar ya da politik çelişkiler yerine kapitalist toplumda gündelik yaşamı tarafından karakterize edilen öznel baskı ve edilgenlik hislerinden söz ederler.

Hayatta Kalma

"Dünyanın proleterleştirildiğini" gören SE, kapitalizm tarafından verilen hayatta kalma garantisinin yaşamak anlamına gelmediğini vurgulama ihtiyacını hisseder. Bu nesnel olana yapılan vurgulama olarak görülmeseydi bunu çok önemli olarak görmeyebilirlerdi. Hayat bir insanın arzularını yerine getirmesidir, hayatta kalmak ise çalışmak, tüketmek, televizyon seyretmek vs.dir.

İdeoloji

"Devrimci teori şimdi bütün devrimci ideolojinin yeminli düşmanıdır ve bunu biliyor," diye yazar Debord, Gösteri Toplumunda. SE bir zamanlar gurur duyarak okurlarına Marx'ın bir ideoloji eleştirisi olduğunu ve bunun da yöntemine içkin olduğunu hatırlatmıştı. Haklılardı elbette. Marx'ın bu eleştirisini çok fazla derinleştirmemiş olmasına karşın bütün eserine içkindir ve Alman İdeolojisi Alman filozoflarının ideolojik düşünüş biçimlerine yapılmış bir eleştiridir. İdeoloji egemenliğini sürdürmek amacıyla egemen toplum düzeni tarafından üretilen bir yanlış bilindir. Kralların kutsal hakları böylesi bir yanlış bilincin örneğidir. Irkçılık, Sosyal Darwinizm, Liberalizm ve İlerleme; hepsi de de farklı nedenlerle kapitalizm tarafından kullanılmış ideolojilerdir. Kapitalizmde ideoloji düşüncenin cisimleştirilmesi ya da teorisinin pratikten koparılmasıdır (bu durumda teori en iyi ideoloji olarak nitelenebilir). SE işçinin kontrolünün pratikinden ayrılması teorisinin kesin olarak farkındaydı. Bu Bolşevik ideolojisiydi. Sovyet bürokrasisinin kendisini devam ettirebilmesi için işçilerin kontrolü, "işçi devleti" mitine ihtiyacı

vardı. İşçiler sömürülüyordu, mit devam ediyordu, çünkü yaptıkları her şey kendisinin de dahil olduğu işçi devletinin yararınaydı. Eğer işçi devlete isyan ederse onlar karşı devrimciydiler, çünkü işçi devletine karşı mücadele ediyorlardı. Bu bütün ideolojilerde bulunan dinsel bir vechedir. Öznel zeminde, ideoloji ideolojilerin domine edilmesi- dir - insanlar kendi arzuları temelinde değil, ideolojilerinin (Tanrı) büyük zaferi için davranmaktadır.

Böylece situasyonizme dair genel bir bilgi ve özet bir tarihçe vermiş olduk. Umarız bu giriş yazısı metinlerin anlaşılmasında okurlarımıza yardımcı olur.

Tarihin bu son sanatsal ve düşünsel muhalif kalkışmalarından birine sayfalarımızda yer vermemizin amacı, var olan düzeni sorgusuz sualsiz kabullenme yerine ona eleştirel bakmamız ve dönüştürmeye çalışmamız gerektiğini bir kez daha vurgulamaktır.

Yılgınlığa ve umutsuzluğa son; dünya hâlâ değiştirilebilir.

PATHOS

DURUMLAR İNŞA EDİLMESİ, ULUSLARARASI DURUMCU EĞİLİMİN ÖRGÜTLENME VE EYLEM KOŞULLARI HAKKINDA RAPOR

GUY DEBORD

Çeviren: Anarşist Bakış

MODERN KÜLTÜRDE DEVRİM VE KARŞI DEVRİM

Bizler her şeyden önce dünyanın değiştirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Kendimizi içine hapsedilmiş bir hâlde bulduğumuz toplumun ve yaşamın en özgürleştirici olacak şekilde değişmesini istiyoruz. Böyle bir değişimin uygun eylemlerle yapılmasının mümkün olduğunu biliyoruz.

Belli bazı eylem araçlarının kullanılması ve yenilerinin keşfedilmesiyle özellikle ilgileniyoruz; kültür ve âdetler alanında çok daha kolaylıkla tanınabilen, ancak bütün devrimci değişikliklerle birlikte karşılıklı ilişki içerisinde uygulanması gereken araçlardan söz ediyoruz.

Bir toplumun “kültürü”, toplumun olası yaşamı örgütlenme yollarını hem yansıtır hem de önceden biçimlendirir. Çağımızın ayırt edici özelliği, dev-

rimci siyasi eylemin, dünyanın daha gelişkin bir şekilde örgütlenmesini gerektiren modern üretim olanaklarındaki gelişmenin gerisinde kalmasıdır.

Yeni üretici güçlere akılcı bir şekilde hükmetme ve yeni bir uygarlık yaratma sorununu her geçen yıl daha keskin bir şekilde karşımıza getiren, çok önemli bir tarihsel krizin içinden geçiyoruz. Ne var ki bir ön koşul olan iktisadi sömürü altyapısının yıkılmasının bağlı olduğu uluslararası işçi sınıfı hareketi sadece birkaç kısmi yerel başarı elde edebilmiştir. Kapitalizm, bir yandan çeşitli reformist taktiklerle sınıf karşıtlıklarının üzerini örtüp işçi sınıfı liderliklerinin yozlaşmasından faydalanırken, öte yandan da yeni mücadele biçimleri (devletin ekonomiye müdahalesi, tüketim sektörünün genişlemesi, faşist hükümetler) icat etmiştir. Bu sayede, ileri derecede sanayileşmiş ülkelerin büyük çoğunluğunda eski toplumsal ilişkileri muhafaza etme-

yi başararak, sosyalist toplumu vazgeçilmez maddi temelinden yoksun bırakmıştır. Öte yandan, son on yılda emperyalizme karşı en doğrudan ve en kapsamlı savaflara girişen az gelişmiş veya sömürgeleştirilmiş ülkeler ise bazı çok önemli zaferler kazanmaya başlamışlardır. Kapitalist ekonominin çelişkilerini şiddetlendiren bu zaferler, (özellikle Çin devrimi örneğinde olmak üzere) bütün devrimci hareketin yenilenmesine katkıda bulunacak önemli bir etken olabilir. Böyle bir yenilenme kendisini kapitalist olan veya olmayan ülkelerde reformlar yapılmasıyla sınırlandıramaz, aksine çatışmaları geliştirerek her yerde iktidar sorununu gündeme getirmesi gereklidir.

Modern kültürün parçalanması, bu karşıtlıkların yol açtığı kaotik krizin ideolojik mücadele düzlemindeki sonucudur. Şekillenmekte olan yeni arzular çarpık biçimlerde sunuluyorlar: Bugünün kaynakları bu arzuların gerçekleştirilmesini sağlayabilir, ancak çağdaşçı [anakronik] iktisadi yapı bu kaynakları söz konusu amaçlara ulaşmak için geliştirmekten acizdir. Bu arada, yönetici sınıfın ideolojisi tutarlılığını tamamen yitirmiştir, çünkü bu ideolojinin birbirini takip eden dünya görüşleri değerlerini yitirmişlerdir (yönetici sınıfı tarihsel kararsızlığa ve belirsizliğe iten bir değer yitirme); çünkü (Hristiyanlık ve sosyal demokrasi gibi) birbirleriyle çelişen bir dizi gerici ideoloji bir arada var olmaktadır; çünkü bazı yabancı uygarlıkların ancak son dönemde değeri anlaşılmış birtakım özellikleri çağdaş Batı kültürüyle kaynaşmıştır. Bu nedenle, yönetici sınıf ideolojisinin temel hedefi bu kafa karışıklığını sürdürmektir.

Kültür içerisinde (belirttiğimiz kafa karışıklığının genel bilimsel teoriler

ve eğitim anlayışları düzeyinde gözle görülür bir yansıma bulmasına karşın, bu metinde kültürün bilimsel ve eğitsel yönlerini dışarda tuttuğumuz bilinmelidir; burada kültür terimini estetik [güzelduyu], duyarlılıklar ve âdetler bileşimine atıfta bulunacak şekilde kullanıyoruz: Bir çağın gündelik yaşama tepkisi), birbirine koşut iki karşı devrimci ve kafa karıştırıcı taktik bulunmaktadır: (1) Yeni değerlerin kısmen asimile edilmesi; (2) açıkça kültür karşıtı olan, sanayinin kolaylaştırdığı üretimler (romanlar, filmler) –gençlerin embesilleştirilmesinin doğal bir devamı olan bu ikincisi okulda ve ailede başlar. İktidardaki ideoloji, yıkıcı keşiflerin değersizleştirilip kısırlaştırılmasıyla, ardından da bunların tehlike arz etmeyecek şekilde gösterisel hâle getirilmesiyle ilgileniyor. Hatta yıkıcı bireylerden faydalanmayı bile başarıyor –ölümlerinin ardından veya yaşarken onların yapıtlarını tahrif ederek, genel ideolojik kafa karışıklığından faydalananı elleri altındaki çeşitli gizemli şeylerle onları uyuşturarak...

Gerileme dönemindeki burjuvazinin çelişkilerinden biri, soyut düşünsel veya sanatsal yaratım ilkesine saygı gösterirken, fiili yaratımlara ilk ortaya çıktıklarında direnç göstermesi ve ardından onları sömürmesidir. Bunun nedeni, eleştirelliliği ve deneysel araştırmayı bir azınlık içinde belli bir ölçüde muhafaza etme gereksinimi duyarken, aynı zamanda bu etkinliği dar kapsamlı bölümlere ayrılmış faydacı disiplinlere yönlendirip bütünsel herhangi bir eleştiri ve denemeden sakınmaya özen göstermek zorunda olmasıdır. Kültür alanında burjuvazi, çağımızda kendisi için tehlikeli olan yenilik hevesini saptırarak bazı kafa karıştırıcı, değersizleştirilmiş ve zararsız yenilik

biçimlerine yöneltmeye çabalar. Avant-gart eğilimler, kültürel faaliyeti denetimi altında tutan ticari mekanizmalar vasıtasıyla toplumun kendilerini destekleyebilecek kesimlerinden koparılır –genel toplumsal koşullardan ötürü bu kesimler zaten sınırlıdır. Bu eğilimin ünlenen bireyleri, çeşitli şeylerden feragat etmeleri şartıyla müstesna bireyler olarak kabul edilirler: Buradaki temel nokta, kapsamlı bir karşı çıkıştan feragat edilmesi ve farklı yorumlara açık olan bölük pörçük eserlerin kabul edilmesidir. İşte, son tahlilde daima burjuvazi tarafından tanımlanıp kendi lehine kullanılan “avant-gart” terimine kuşku uyandırıcı ve gülünç bir yön kazandıran şey tam da budur.

İma ettiği militan yönüyle birlikte kolektif avant-gart kavramı, eşzamanlı olarak hem kültürde tutarlı bir devrimci program gereksinime, hem de böyle bir programın gelişmesini engelleyen kuvvetlere karşı mücadele edilmesi gereksinimine yol açan tarihsel koşulların son dönemdeki bir ürünüdür. Bu gibi gruplar faaliyet alanlarını, aslında devrimci siyasetin yarattığı belli bazı örgütsel yöntemlere aktarmaya sürüklendiler ve bundan böyle eylemleri siyasal eleştiriyle birtakım bağlantılar kurulmaksızın anlaşılamaz hâle geldi. Bu açıdan, Gelecekçilik [fütürizm] ile başlayıp, Dadacılık ve Gerçeküstücülük [sürrealizm] ile devam ederek 1945’ten sonra kurulan hareketlere kadar uzanan dönemde dikkate değer bir ilerleme yaşanmıştır. Ancak, bu aşamaların her birinde aynı toptan değişim arzusunun olduğu; gerçek dünyayı yeterince derinden değiştirmekte yetersiz kalındığında, savunmacı bir tutumla yetersizliği kısa bir süre önce ortaya konmuş, son derece öğretisel konumlara geri çekilmeye yol açan aynı hızlı

çözülmenin yaşandığı gözlenebilir.

Etkisi I. Dünya Savaşı’nın hemen öncesinde İtalya’nın dışına yayılan Gelecekçilik, çok sayıda biçimsel yenilik getiren, edebiyatı ve sanatları devrimcileştiren bir tutum benimsemişti, ancak mekanik ilerleme kavramının aşırı basitleştirilmiş bir uygulanmasına dayanıyordu. Gelecekçiliğin çocuksu teknolojik iyimserliği, onu besleyen burjuva coşkusu [öfori] dönemiyle birlikte kaybolup gitti. İtalyan Gelecekçiliği, zamanına ilişkin daha bütüncül bir teorik bakışa asla erişmeden milliyetçilikten faşizme doğru ilerleyerek çöktü.

Göçmenlerin ve I. Dünya Savaşı’ndan kaçanların Zürih ve New York’da başlattıkları Dadacılık, iflası bütün çıplaklığıyla gözler önüne serilen burjuva toplumunun bütün değerlerinin reddedilmesini ifade ediyordu. Almanya ve Fransa’daki şiddetli tezahürleri esasen sanatla edebiyatın ve daha az ölçüde olmak üzere de belli bazı davranış biçimlerinin (kasten embesilce gösteriler, konuşmalar ve gezintiler) tahrip edilmesini amaçlıyordu. Tarihsel rolü, geleneksel kültür anlayışına ölümcül bir darbe indirmiş olmasıdır. Dadacılığın hızla dağılması, tümüyle olumsuz tanımının kaçınılmaz bir sonucuydu. Bununla birlikte dadacı ruh kendinden sonraki hareketlerin tümünü etkiledi; çürümüş üstyapıları tekrar tekrar ortaya çıkaran toplumsal koşulların –düşünsel [entelektüel] bakımdan zaten kesinlikle mahkûm edilmiş koşulların– kökü zorla kazınmadığı sürece, gelecekteki herhangi bir yapıcı konumun dadacı türde olumsuz bir yön içermesi gerekir.

Fransa’daki dadacı harekete katılmış olan gerçeküstücülüğün yaratıcıları, hem ayaklanma ruhu hem de dada-

cılığın ifade ettiği geleneksel iletişim araçlarının aşırı ölçüde değer yitirmesi temelinde yapıcı bir eylem alanı tanımlamaya çabaladılar. Freudcu ruhbilimin şiirsel bir uygulamasıyla işe başlayan gerçeküstücülük, keşfettiği yöntemleri resme, sinemaya ve günlük yaşamın bazı yönlerine taşıdı; etkisi, daha dağınık biçimlerde çok daha geniş bir alana yayıldı. Böyle bir mizaca sahip olan bu teşebbüste önemli olan şey, onun bütünüyle veya görece doğru olup olmaması değil, belli bir süreliğine çağın arzularına katalizörlük etmeyi başarıp başarmadığıdır. Ülkücülüğün [idealizm] tasfiye edilmesinin ve eytişimsel özdekçiliğe [diyalektik materyalizm] doğru bir yönelme anının damgasını taşıyan gerçeküstücülüğün ilerleme dönemi, 1930'dan kısa bir süre sonra sekteye uğradı ama yıkılışı ancak II. Dünya Savaşı'nın ertesinde belirgin hâle geldi. O zamana kadar gerçeküstücülük çok sayıda ülkeye sıçramıştı. Aynı zamanda katı bir disiplini harekete geçirdi -katılığı abartılmaması gereken ve sıklıkla ticari kaygılarla yumuşatılan, ancak yine de burjuvazinin kafa karıştırıcı mekanizmalarıyla mücadelede etkin bir araç olan bir disiplin.

Arzuyla sürprizin egemenliğini savunan ve yeni bir yaşam tarzı öneren gerçeküstücü program, sanıldığından çok daha zengin yapıcı olanaklara sahiptir. Gerçeküstücülüğün dar kapsamı, büyük ölçüde amaçlarını gerçekleştirecek maddi araçların yokluğundan kaynaklanıyordu. Ancak, başlangıçtaki yandaşlarının tinselciliğin [spiritüalizm] saflarına geçmeleri ve her şeyden önemlisi de daha sonraki üyelerinin vasatlığı, bizi gerçeküstücü teorisinin başarısız gelişmesinin sebeplerini bizzat bu teorisinin köklerinde aramaya mecbur bırakıyor.

Gerçeküstücülüğün kökenindeki hata, bilinçdışı imgelemin sonsuz ölçüde zengin olduğu fikridir. Gerçeküstücülüğün ideolojik başarısızlığı, gerek bilinçdışının yaşamın nihayet keşfedilen temel kuvveti olduğu inancından, gerekse gerçeküstücülerin, fikirler tarihini aşırı basit bir perspektifle gözden geçirip düzeltmekle yetinip asla daha öteye geçmemelerinden kaynaklanıyordu. Bugün biliyoruz ki bilinçdışı imgelem zayıftır, otomatik yazma tek düzedir, sözde "garip" ve "şok edici" gerçeküstücü yaratımların o şatafatlı janrı o kadar şaşırtıcı olmaktan çıkmıştır. Bu imgelem stiline gösterilen biçimsel bağlılık, modern imgelem koşullarının tam aksine geri dönüşmesine yol açar: Geleneksel gizlilikli [okültizm] geri dönüş. Gerçeküstücülüğün bilinçdışına ilişkin hipotezine ne ölçüde bağlılık kaldığı ikinci kuşak gerçeküstücülerin kalkıştıkları teorik sorgulamalardan gözlenebilir: Calas ve Mabilles, her şeyi gerçeküstücü bilinçdışı pratiğinin peş peşe gelen iki yönüyle ilişkilendirirler -ilki ruhsal çözümlemeyle [psikanaliz], ikincisi kozmik etkilerle. Bilinçdışının rolünün keşfedilmesi gerçekten de bir sürprizdi ve bir yenilikti; ancak geleceğin sürprizlerinin ve yeniliklerinin bir yasası değildi. Freud da sonunda bunu keşfetmiş ve şöyle yazmıştı: "Bilinçli olan ne varsa giderek yıpranır. Bilinçdışı olan ise hiç değişmeden kalır. Ancak bir kere serbest bırakıldığında harap olur gider."

Gerçeklik ile eski olmasına karşın hâlâ gayretle ilan edilen değerler arasındaki çatışmanın saçmalık noktasına kadar getirildiği, görünüşte akıl dışı olan bir topluma karşı çıkan gerçeküstücülük, bu toplumun yüzeysel bir şekilde mantıklı olan değerlerini yıkmak için akıl dışı olandan yararlandı. Bu toplumun

ideolojisinin en modern tarafının hem katı sahte değerler hiyerarşisini terk etmesi, hem de (gerçeküstücülüğün kalıntıları dahil olmak üzere) akıldışı olanı açıkça kullanması, gerçeküstücülüğün başarısında büyük bir rol oynadı. Her şeyden önce yeni bir devrimci düşüncenin ortaya çıkışını engellemesi gereken burjuvazi, gerçeküstücülüğün tehlikelerinin farkındaydı. Onu sıradan estetik ticaretin bir parçası hâline getirdiği günümüzde, insanları geçmişte gerçeküstücülüğün mümkün olan en radikal ve rahatsız edici hareket olduğuna inandırmak istiyor. Dolayısıyla, bir yandan bir tür gerçeküstücülük nostaljisini beslerken, öte yandan da herhangi bir cüretkâr yeni girişimi gerek gerçeküstücülüğün az çok tekrarı olarak otomatikman hasıraltı ederek, gerekse kaçınılmaz olduğunu ve ısıtılıp yeniden gündeme getirilmesinin mümkün olmadığını düşündüğü bir yenilginin yeniden sahneye konulması olarak itibarsızlaştırıyor. Hristiyan toplumun yabancılaştırmasına tepki gösterilmesi, bazı insanları ilkel toplumların tamamen akıldışı yabancılaşmasına hayranlık duymaya yönlendiriyor. Ancak, bizim geriye değil, ileri gitmemiz gerekiyor. Dünyayı daha akılcı yapmamız gerekiyor –onu daha heyecan verici yapmak için atılması gereken ilk adım.

ÇÜRÜME: BURJUVA DÜŞÜNCESİNİN NİHAİ AŞAMASI

“Modern” kültürün iki merkezi Paris ve Moskova’dır. Paris’te ortaya çıkan (incelikle çalışanların çoğunun Fransız olmadığı) stiller Avrupa ile Amerika’yı ve kapitalist kuşağın Japonya gibi diğer gelişmiş ülkelerini etkiliyor. Mos-

kova tarafından idari olarak dayatılan stiller ise bütün işçi devletlerini etkilediği gibi Paris ile Avrupa’daki etki alanı üzerinde sınırlı bir etki yapıyor. Moskova’nın etkisi doğrudan doğruya siyasidir. Paris’in geleneksel etkisinin devam etmesi, kısmen de olsa uzun süredir profesyonel kültür merkezi olması konumundan kaynaklanıyor.

Burjuva düşüncesinin sistemli kafa karışıklıkları içinde kaybolup gitmesi ve Marksist düşüncenin işçi devletlerinde çarpıtılması nedeniyle, başta kültür ve ananeler alanı olmak üzere hem Batı’da hem de Doğu’da muhafazakârlık hüküm sürüyor. Moskova’da çok belirgin olan bu muhafazakârlık, 19. yüzyılın tipik küçük burjuva tutumlarını yeniden canlandırmıştır. Paris’te ise anarşizm, kinizm veya mizah kılıfına bürünmüştür. Esasen bu hâkim kültürlerin her ikisi de zamanımızın gerçek sorunlarıyla başa çıkmaktan acizdir, ancak yine de Batı’da anlamlı denemeler yapılmıştır. Bu tür kültürel üretim bağlamında, Moskova bölgesi az gelişmiş bir bölge işlevi görür.

Düşünsel özgürlüğün ifade edilmesine genellikle müsamaha gösterilen burjuva bölgesinde, fikirler hareketine dair bilgi ve toplumsal çevrenin çoklu dönüşümlerine dair karmaşık bakış açısı, insanları, itici kuvvetleri kontrolden çıkmış olan ve süregiden bir başkaldırının farkına varmaya eğilimli hâle getirir. Egemen olan duyarlılık, bu duruma alışmaya çalışırken, aynı zamanda da yeni tehlikeler getiren yeni değişikliklere direnç gösterir. Geriye dönük akımların sundukları çözümler nihayetinde üç ana tutumla ifade edilebilir: (Kendini, eski yaşam tarzlarıyla birlikte eskiden kabullenilmiş yaşam anlamlarının parçalandığı her yerde

kendiliğinden ortaya koyan haleti ruhiyenin karmaşık bir kültürel ifadesi olan) Dada-gerçeküstücülük krizinin ürettiği modaların ömrünü uzatmak; zihinsel kalıntılara yaslanmak, yüzünü uzak bir geçmişe dönmek. İlk durumda, sulandırılmış bir gerçeküstücülük biçimine her yerde rastlanabilir. Gerçeküstücü çağın bütün lezzetlerine sahiptir, ancak gerçeküstücü fikirlerin esamisi bile okunmaz. Estetiği tekrara dayanır. Ortodoks gerçeküstücülüğün kalıntıları gizlici bunaklık aşamasına ulaşmıştır; ideolojik bir konum ifade edemedikleri gibi herhangi bir şey icat etmekten de acizdirler. Giderek bayağılaşan şarlatanlıklara inanmaya başlar ve yeni şarlatanlıklar ortaya getirirler.

Boşluğa dükkân açılması, en açık şekilde II. Dünya Savaşını takip eden yıllarda görülen kültürel bir çözümdür. Bu çözüm, her biri için bolca örneğe sahip olduğumuz iki olasılığı içerir: Uygun bir söz dağırıcısı yardımıyla hiçliğin gizlenmesi veya hiçliğin açıkça övünülmesi.

Bu seçeneklerden ilki, varoluşçu edebiyatın belirişinden bu yana özellikle ün kazanmıştır. Varoluşçu edebiyat, ödünç alınmış bir felsefe kisvesi altında, kültürün geçtiğimiz otuz yılda geçirdiği evrimin en alelâde yönlerini yeniden üretmiş, gerek sahte Marksizm ve psikanaliz dozlarıyla, gerekse az ya da çok rastgele olan siyasi angajmanları ve teslimiyetleri arka arkaya ilan ederek kitle iletişim araçlarına dayanan kötü ününü büyütmüştür.

Tam bir zihni boşluğun kendini beğenmişlikle olumlanmasına, neo-edebi “kinik genç sağcı romancılar” görünüşünde rastlıyoruz –aslında bu sağcılarla, romancılarla ya da yarı gençlerle

sınırlı değildir.

Sosyalist Gerçekçilik, geçmişe dönüşmesi çağrısında bulunan eğilimler arasında en uzun ömürlüsü olduğunu ispatlamıştır, çünkü kültürel yaratım alanındaki savunulamaz konumu, devrimci bir hareketin sonuçlarından medet ummasıyla destekleniyor gibi gözüküyor. Sovyet müzisyenlerinin 1948’de yaptıkları konferansta, Andrei Zhdanov (o) teorik baskının özünü ortaya sermişti: “Klasik resmin hazinelerini koruyup resmi katledenleri bastırmakla iyi yapmadık mı? Bu gibi ‘okullar’ın varlıklarını sürdürmesi, resmin katledilmesi demek olmayacak mıydı?” Resmin katliyle ve birçok başka tasfiyeyle karşı karşıya kalan, tüm değer sistemlerinin parçalanıp dağıldığını fark eden ileri Batı burjuvazisi, ister umutsuz bir tepkiden isterse siyasi fırsatçılıktan kaynaklanıyor olsun, toptan ideolojik bir çürümeden medet umuyor. Bunun aksine, ne oldum delisi tiplere özgü bir beğeniyle 19. yüzyılın kültürel değerlerinin çürümesine karşı çıkan ve otoriter bir yolla bu değerlere eski itibarlı konumunu yeniden kazandırma görevini üstlenmekten başka yapacak bir şey olmadığını düşünen Zhdanov, küçük burjuva özünü kabullenir. Zhdanov, tarihin halihazırda bu sorunlardan çıkarmış olduğu tüm sonuçları bastırdıktan sonra insanları zaten aşılp geride bırakılmış bu sorunları yeniden incelemeye zorlayabilirse, kısa ömürlü yerel siyasi koşulların kendisine bu çağın genel sorunlarından kaçınma gücü kazandıracağına inancak kadar gerçekçi olmaktan uzaktır.

Bu Sosyalist Gerçekçilik biçimi (ve hatta içeriğinin bazı yönleri), dini örgütlenmelerin, özellikle de Katolikliğin geleneksel propagandasından o kadar da farklı değildir. Katoliklik,

sürekli propaganda yoluyla, geçmişin tüm güçleri arasında hâlâ tek başına elinde tuttuğu birlikçi ideolojik yapıyı savunuyor. Ancak, Katolik Kilisesi aynı zamanda, etkisinden uzaklaşan ve sayısı giderek artan kesimi yeniden ele geçirmek üzere tasarlanmış paralel bir faaliyet yürüterek, karmaşık teorik boşluğu temsil edenler (örneğin "kendiliğinden" resim) başta olmak üzere modern kültür biçimlerini kontrolü altına almaya teşebbüs ediyor. Katolik gericiler, kalıcı bir değerler hiyerarşisinden güç almaları sayesinde diğer burjuva eğilimler karşısında avantajlı durumdadır; bu değişmez temel, ilgilendikleri her disiplinde çürümeyi çok daha rahatlıkla en uç noktasına kadar götürebilmelerini sağlıyor.

Modern kültürün krizi, toptan ideolojik bir çürümeye yol açmıştır. Bu yıkıntılar üzerine yeni hiçbir şey inşa edilemez. Her yargının diğerleriyle çatışması ve her bireyin modası geçmiş sistemlerin parçalarından medet umması veya sırf kişisel yönelimleri takip etmesi yüzünden, bizzat eleştirel düşüncenin kendisi imkânsız hâle geliyor.

Bu çürümeye her yerde rastlanabilir. Bu, kültürel yaratım hakkındaki yargıları etkilemek için ticari tanıtımın giderek daha yaygın bir şekilde kullanılmasına dikkat etme meselesi değildir artık. Öyle bir ideolojik yokluk evresine ulaştık ki reklamcılık, önceden mevcut olan herhangi bir eleştirel yargıyı geçersiz kılan ya da söz konusu yargıyı sadece bir şartlı refleksle dönüştüren yegâne etkin etken hâline gelmiştir. Satış tekniklerinin karmaşık işleyişi, otomatikman kültürel tartışmanın sahte-konularını yaratarak reklamcılık uzmanlarını bile şaşırtacak bir noktaya gelmiştir. Bu, son 30 yıldır

Fransa'da Françoise Sagan fenomeninin (2) sosyolojik önemine işaret ediyor –yansımaları, işçi devletlerinde de bir ölçüde ilgi uyandırarak Paris merkezli kültürel bölgenin ötesine nüfuz eden bir deneyim. Bu fenomeni, aşına olmadıkları mekanizmaların öngörülemez bir etkisi olarak gören profesyonel kültür yargıçıları, bunu kitle iletişim araçlarının sağladığı aleniyete yorma eğilimindedir. Ancak, meslekleri yüzünden aynı zamanda bu düzmece çalışmalar hakkında düzmece eleştiriler yapmak zorunda lar. (Dahası, neyle ilgili olduğu açıklanamayan bir çalışma, burjuvazinin kafa karıştırıcı eleştirmenliğinin en zengin konusunu meydana getiriyor.) Eleştirmenliğin düşünsel mekanizmalarının, bu boşluğu kullanmak için dışsal mekanizmaların ortaya çıkmasından çok önce ellerinden kayıp gittiği gerçeğinin doğal olarak farkında değiller. Sagan'ın, günlük yaşam hakkındaki ifade araçlarının eylem araçlarına dönüşmesinin gülünç bir ters yüzünden başka bir şey olmadığı gerçeğiyle yüzleşmekten kaçıyorlar. Bu yerine geçme süreci, yazarın hayatının giderek çalışmasından daha önemli hâle gelmesine neden olmuştur. Önemli ifadeler dönemi giderek önemini kaybedip sona ererken, geride yazarın kişiliği haricinde önem taşıyabilecek hiçbir şey kalmıyor –dolayısıyla, yazar da artık yaşı veya rağbet gören kimi kötü huyları veya pitoresk kimi eski hünerleri ötesinde dikkate değer hiçbir niteliğe sahip olamıyor.

Bu ideolojik çürümeye karşı artık birleşmesi gereken muhalefet, şiir veya roman gibi modası geçmiş biçimlerde ortaya çıkan şaklabanlıkları eleştirmeye saplanıp kalmamalıdır. Gelecek için önem taşıyan faaliyetleri, yararlanmamız gereken faaliyetleri eleştir-

meliyiz. Mevcut ideolojik çürümenin en ciddi işaretlerinden birisi, işlevselci mimarlık kuramının günümüzde en gerici toplum ve ahlak anlayışlarına dayanıyor olduğu gerçeğidir. Yani, Bauhaus'un veya Le Corbusier okulunun geçici ve kısmen geçerli olan katkıları, son derece geri bir yaşam kavramını ve yaşam çerçevesini pekiştirecek şekilde çarpıtılmıştır.

Ancak her şey, 1956'dan bu yana yeni bir mücadele evresine girdiğimize ve en ürkütücü engellere her cepheden saldıran devrimci kuvvetlerin ayaklanışının önceki dönemin şartlarını değiştirmeye başladığına işaret ediyor. Sosyalist Gerçekçilik, kendisini üreten gerici Stalinizm'le birlikte kapitalizm karşıtı kamptaki ülkelerde gerilemeye başlarken, Batı'da Sagan kültürü de artık burjuvazinin, daha ötesine geçmenin mümkün gözükmediği derin bir çöküş içinde olduğunu gösteriyor; öyle gözüküyor ki, II. Dünya Savaşının sona ermesinden bu yana işe yarayan kültürel çarelerin tükendiğinin giderek farkına varılıyor. Bu bağlamda, avangart azınlık olumlu bir değeri yeniden keşfedebilir.

GERİYE ÇEKİLME DÖNEMİNDE AZINLIK EĞİLİMLERİN ROLÜ

Uluslararası devrimci hareketin, 1920'lerin ilk birkaç yılı içerisinde belirginleşen ve sonraki otuz yılda giderek açıklık kazanan geriye çekilişini, kültürde ve gündelik yaşamda özgürleştirici yenilikleri teşvik etmeye çalışan hareketlerin 5-6 yıllık bir gecikmeyle geriye çekilmesi takip etti. Bu tür hareketlerin ideolojik ve maddi önemi sürekli azaldı, öyle ki bütünüyle yalıtılmış hâle geldiler.

Daha uygun şartlarda duygu ikliminin birden bire canlanmasına yol açabilecek eylemler öylesine güç kaybettiler ki, muhafazakâr eğilimler, bu hareketleri resmi kültürün hileli arenasına herhangi bir şekilde doğrudan nüfuz etmekten alıkoyabilmişlerdir. Yeni değerlerin üretiminde üstlendikleri rolden yoksun bırakılan bu hareketler, burjuvazinin kendi propagandasına yenilikçi nüanslar katabilecek bireyleri seçip kullandığı yedek bir düşünsel emek havuzu işlevi görür hâle geldiler.

Gelinen bu dağılma noktasında, deneysel avangardın toplumsal önemi, değişimi hedefliyormuş gibi davranma zahmetine bile girmemesine karşın kabullenilmiş kültürün modern, medya destekli yüzünü temsil eden sahte-modernist eğilimlerden açıkça daha azdır. Ancak, modern kültürün fiili üretiminde rolü olanlar ve bu kültürün üreticileri olarak kendi çıkarlarını keşfedenler, gerileyen toplumun modernist temsilcileri arasında kaçınılmaz bir biçimde eksik olan bilinci geliştiriyorlar. Kabullenilmiş kültürün sefaleti ve kültürel üretim araçları üzerinde kurduğu tekel, buna bağlı olarak avangart teorisinin ve tezahürlerin yok-sullaşmasına yol açıyor. Yine de yeni devrimci kültür anlayışı belli belirsiz de olsa yalnızca bu avangart içerisinde şekilleniyor. Hâkim kültür ile muhalif kültürün ilk adımları ayrımlarının ve kudretsizliklerinin en uç noktasına ulaşmakta olduklarından, bu yeni anlayış kendisini öne çıkarmalıdır.

Modern kültürün devrimci geriye çekilme dönemindeki tarihi, dolayısıyla yenilenme hareketinin teorik ve pratik yenilgisinin de tarihidir. Bunun sonucunda, azınlık eğilimleri tamamen yalıtılmış ve çürüme her yerde hüküm sürer hâle gelmiştir.

Gerçeküstücülük, 1930 ile II. Dünya Savaşı arasında devrimci bir kuvvet olarak sürekli gerilerken aynı zamanda etkisi kendi kontrolünün ötesinde genişledi. Gelişimini daha 1930'larda tıkamaya başlamış olan iki etken, gerçeküstücülüğün savaş sonrası dönemde hızla yıkılmasına yol açtı: Teorik yenilenme olasılıklarının yokluğu ve devrimin geriye çekilmesi; bu gelişmeler, işçi hareketi içerisindeki siyasi ve kültürel tepkiye yansımıştı. İkinci etken, örneğin Romanya'daki gerçeküstücü grubun ortadan yok olmasını doğrudan belirlemişti. Öte yandan, Fransa ile Belçika'da Devrimci Gerçeküstücülük hareketini hızla çöküşe götüren şey, her şeyden önce bu etkenlerden ilki idi. Gerçeküstücülükten gelen bir fraksiyonun (Lèvres Nues grubu) geçerli bir deneysel konumu sürdürdüğü Belçika hariç, dünyanın dört bir yanına dağılmış gerçeküstücü tüm eğilimler mistik ülkücülüğün kampına katıldılar.

Bazı Devrimci Gerçeküstücüler, Danimarka, Belçika, Hollanda ve daha sonra da Almanya'dan katılımcıları olan *Cobra* (Kopenhag-Brüksel-Amsterdam) dergisini yayımlayıp «Deneysel Sanatçılar Enternasyonalı»ni kuranlar arasında yer aldılar. (03) Bu grupların erdemi, günümüzün sorunlarının karmaşıklığı ve boyutu nedeniyle böyle bir örgütün gerekli olduğunu kavramış olmalarıydı. Ancak, ideolojik sağlamlıktan uzak olmaları, uğraşlarını esasen plastik deneyimlemeyle sınırlandırmaları, en önemlisi de deneyimlerinin şartlarını ve perspektiflerini ortaya koyacak kapsamlı bir teoriden yoksun olmaları bölünmelerine yol açtı.

Fransa'daki Harfçilik [*Letrizm*], aralıksız bir çürüme süreci içinde olduğunu doğru bir şekilde analiz ettiği, bilinen estetik hareketinin tamamına toptan

karşı çıkarak yola çıktı. Her alanda hiç durmaksızın yeni biçimler yaratmak için uğraş veren Harfçi grup, 1946-1952 arasında faydalı bir ajitasyon gerçekleştirdi. Ancak grup, estetik disiplinlerin yeni bir yol denerken eskisine benzer bir genel çerçeve içinde hareket etmesi gerektiğini verili kabul ediyordu ve bu ülkücü hata, üretimlerinin az sayıdaki önemsiz deneyimle sınır kalmasına yol açtı. 1952'de, Harfçilerin sol kanadı kendisini "Harfçi Enternasyonal" olarak örgütleyerek gerici fraksiyonu ihraç etti. (04) Harfçi Enternasyonal'de, farklı eğilimler arasında şiddetli mücadeleler devam ederken, gündelik yaşamı müdahale etmek için yeni yöntem arayışları da devam etti.

İtalya'da, 1955'te Uluslararası Hayalci Bauhaus Hareketi'nin en sağlam kısmını oluşturan işlevselcilik karşıtı deneysel grup istisna olmak üzere, avangart oluşumlara yönelik çabalar eski sanatsal perspektiflere bağlı kalmaya devam ettiler ve kendilerini teorik olarak dahi ifade etmeyi başaramadılar.

Bu dönemde, Batı kültürünün en zararsız ve kitleselleşmiş yönleri ABD'den Japonya'ya kadar dünyanın her yanında yaygın şekilde taklit edilmiştir. (Paris'teki Amerikan topluluğunda bir araya gelme eğiliminde olan ABD avangardı orada en evcil, yavan bir konformizm [*uymacılık*] içinde, çevrelerinde olup biten her şeyden ideolojik, toplumsal ve hatta ekolojik olarak yalıtılmış bir hâlde yaşıyorlar.) Halen (sıklıkla siyasi baskılar sonucunda) kültürün sömürgecilğe tabi olan insanların üretimlerine gelince; kendi ülkelerinde ilerici olmaları söz konusu olsa bile ileri kültür merkezlerinde gerici bir rol oynarlar. Bütün meslek hayatlarını modası geçmiş yaratım sistemlerine dayanarak geçiren

eleştirmenler, Yunan filmlerinde veya Guatemala romanlarında ilginç yeni gelişmeler keşfediyormuş gibi davranıyorlar -anti-egzotik olanın egzotizmi [yabancıllık], diğer ülkelerde çoktan kullanılıp tüketilmiş olan eski biçimlerin yeniden canlandırılması; yine de, egzotizmin başlıca amacına hizmet eden bir egzotizm: Hayatın ve yaratımın gerçek şartlarından kaçma.

İşçi devletlerinde yalnızca Brecht'in Berlin'de gerçekleştirdiği deneyim, klasik gösteri kavramını sorgulaması nedeniyle bugün bizim açımızdan önem taşıyan yapımlara yaklaşıyor. İktidar-daki Sosyalist Gerçekçiliğin aptallığına direnmeyi başaran bir tek Brech var.

Madem ki Sosyalist Gerçekçilik artık dağılıyor, işçi devletlerindeki aydınların modern kültürün gerçek sorunlarıyla devrimci tarzda yüzleşmelerinden fazlasıyla beklentimiz olabilir. Eğer Zhdanovizm işçi hareketindeki kültürel yozlaşmanın yanı sıra burjuva dünyasındaki muhafazakâr kültürel konumun da en saf ifadesi olmuşsa, şu anda Zhdanovizme karşı ayaklanan Doğu Bloku (öznel niyetleri ne olursa olsun) bunu, örneğin Cocteau tarzı bir daha fazla yaratıcı özgürlük adına yapamazlar. Zhdanovizmin yadsınması, nesnel olarak Zhdanovizmi "tasfiye"nin yadsınmasının da yadsınması anlamına gelir. Zhdanovizmin üstesinden ancak özgürlüğün gerçekten icrasıyla gelinebilir, ki bu güncel zorunluluğun bilinci anlamına gelir.

Bu konuda da son yıllar, gerici embe-silliliğin karmakarışık hükümranlığına karşı kafası karışık bir direnişin gösterildiği bir dönem olmuştur. Aramızda gerçek anlamda buna karşı çalışan pek kimse yoktu. Ancak, bu dönemin zevk-leri veya incir çekirdeğini doldurma-

yacak bulguları üzerinde fazla zaman harcamamalıyız. Kültürel yaratım sorunları ancak yeni bir dünya devriminin ilerleyişiyle bağlantılı olarak çözüme kavuşturulabilir.

GEÇİCİ BİR MUHALEFET İÇİN PLATFORM

Kültür içindeki devrimci eylem, yaşamı ifade etmekle veya açıklamakla yetinmemeli, onu genişletmeyi amaç edinmelidir. Sefaletle tüm cephelerden saldırmalıdır. Devrim, sınai üretim düzeyinin belirlenmesiyle, hatta kimin bu üretimin efendisi olacağını belirlemekle sınırlı değildir. Yalnızca insanlığın sömürülmesini değil, aynı zamanda bu sömürünün vücuda getirdiği tutkuları, mükafatları ve alışkanlıkları da ortadan kaldırmalıdır. Mevcut olanaklara ilişkin yeni arzular tanımlamalıyız. Mevcut toplum ile bu toplumu yıkacak kuvvetler arasındaki savaşın en şiddetli anında, (hem kendi başarılarına deneyimler olarak hem de propaganda için malzemeler olarak) daha gelişmiş bir çevrenin inşasının ilk unsurlarını ve yeni davranış koşullarını bulmak zorundayız. Bunlar dışındaki herşey geçmişe aittir ve ona hizmet eder.

Şimdi, gündelik yaşamı devrimcileştirmenin bütün araçlarının birlikte kullanılmasını amaçlayan örgütlü ve kolektif bir çalışma yürütmeliyiz. Yani, her şeyden önce artan özgürlük ve doğa üzerindeki artan kontrol perspektifi içerisinde bu araçların karşılıklı olarak bağımlı olduğunu fark etmeliyiz. Yeni davranış biçimlerinin hem ürünleri hem de araçları olacak yeni ambiyanslar (durumlar) inşa etmeliyiz. Bunu yapmak için halen var olan gündelik süreçlerle kültürel biçimlerden başın-

dan itibaren pratikte faydalanırken, bunların sahip olduklarını iddia edebilecekleri herhangi bir içkin değeri kabullenmemeliyiz. Biçimsel icadın veya yeniliğin kriteri, geleneksel sanatlar çerçevesi içinde anlamını yitirmiştir -kısmen yenilenmeleri ister istemez miadını doldurmuş, dolayısıyla da imkânsız olan yetersiz ve bölük pörçük biçimler.

Yapmamız gereken şey modern kültürü reddetmekten ibaret değildir; bu kültürü yadsımak için onu ele geçirmeliyiz. Şu anda karşı karşıya olduğumuz kültürel devrimi fark etmeyen hiç kimse devrimci bir aydın olduğunu iddia edemez. Düşünsel bir yaratımcının devrimci olabilmesi bir partinin çizgisini desteklemekten (ki bunu özgün yöntemlerle yapıyor olsa bile) daha fazlasını yapması; bütün kültürel üst-yapıların dönüştürülmesi için partilerle omuz omuza çalışması gerekir. Bir kimsenin burjuva aydını olup olmadığını son kertede belirleyen şey ne onun toplumsal kökeni ne de kültür hakkındaki bilgisidir (bu bilgi, o kültürün eleştirisi için veya o kültür içinde birtakım yaratıcı çalışmalar yapmak için bir dayanak olabilir); esas olan, tarihsel olarak burjuva kültürü biçimlerinin üretiminde üstlendiği roldür. Burjuva edebiyat eleştirmenlerinin övgüyle bahsettiği devrimci siyasi görüşlerin yazarları, nerede yanlış yaptıklarını kendi kendilerine sormalıdır.

1956 sonunda İtalya'nın Alba şehrinde düzenlenen kongrede başlayan, kültürde devrimci bir cephe kurulması amacıyla çeşitli deneysel eğilimlerin birleşmesi girişimi, üç önemli etkeni göz ardı etmemizi mantıken gerektirir.

Öncelikle, bu birleşik eyleme katılan kişilerle gruplar arasında eksiksiz bir

mutabakat sağlanmasında ısrarcı olmalıyız; bu mutabakat, sonuçlarından emin olanların gerçek fikirlerini gizlemelerine izin vererek sağlanmamalıdır. Şakacı kimseler ve bu yolla kariyerlerinde ilerleyebileceklerini düşünecek kadar aptal olan ikbal avcılarını şiddetle reddedilmelidir.

Ardından, gerçekten de deneysel olan herhangi bir tutumun kullanışlı olduğunu unutmadan, bu sözcüğün halen var olan yapı içerisinde kalan sanatsal eylemleri meşrulaştırmak amacıyla sık sık suiistimal edildiğini de aklımızdan çıkarmamalıyız. Yegâne geçerli deneysel yöntem, var olan koşulların doğru olarak eleştirilmesine ve bu koşulların tasarlanarak geçersiz kılınmasına dayanır. Başkalarının yarattıkları bir çerçeve içerisinde kalan kişisel bir ifadenin bir yaratım olarak adlandırılmayacağı kesin olarak anlaşılmalıdır. Yaratım, nesnelerle biçimlerin düzenlenmesi değildir; bu düzenlemeyle ilgili yeni yasaların icat edilmesidir.

Son olarak, belli hedefler için olası mütefikirlerle eylem birliği yapılmasına karşı çıkan ve paralel örgütlere sızmamızı engelleyen mezhepçiliği [sekteryenizm] ortadan kaldırmalıyız. (05) Bazı zorunlu temizliklerin ardından 1952-1955 arasında Harfçi Enternasyonal aralıksız bir şekilde bir tür mutlakiyetçi katılığa doğru ilerledi; bu, eş derecede mutlak bir yahtılmışlığa ve etkisizliğe, nihayetinde de kaçınılmaz bir hareket-sizliğe ve eleştiriyle keşfetme ruhunun yozlaşmasına yol açtı. Gerçek eylemler için bu *sekte* tavrı tamamen ortadan kaldırmalıyız. Yoldaşlarımıza katılma veya onlardan ayrılma konusunda tek ölçütümüz bu olmalıdır. Elbette bu, herkesin bizden yapmamızı istediği gibi kopuşları reddetmemiz anlamına gelmiyor. Tam tersine, alışkanlıklarla

ve kişilerle bağımızı koparmak konusunda daha da ileri gitmeliyiz.

Programımızı ortaklaşa belirlemeli; her türlü aracı, hatta sanatsal olanları bile kullanarak onu disiplin içinde gerçekleştirmeliyiz.

DURUMCU BİR ENTERNASYONELE DOĞRU

Temel fikrimiz durumlar inşa edilmesi, başka bir deyişle anlık yaşam ambianslarının somut inşası ve bunların üstün bir tutkusal kaliteye dönüştürülmesidir. Sürekli etkileşim içinde olan iki bileşenli karmaşık etkenlere dayanan sistemli bir müdahale geliştirmeliyiz: Yaşamın maddi çevresi; bu çevrenin neden olduğu ve bu çevreyi kökten dönüştüren davranışlar.

Çevre hakkındaki eylem perspektiflerimiz nihayetinde bizi bütüncül şehircilik kavramına götürür. Bütüncül şehircilik, her şeyden önce tüm sanat ve tekniklerin, bütünleşmiş bir ortamın bileşimine katkıda bulunmanın yolları olarak kullanılması diye tanımlanır. Birbiriyle etkileşim içindeki parçaların oluşturduğu böyle bir bütün, gerek mimarının geleneksel sanatlar üzerindeki eski hâkimiyetinden, gerekse uzmanlaşmış teknolojinin veya ekoloji gibi bilimsel irdelemelerin günümüzde anarşist şehirciliğe ara sıra uygulanmasından çok daha geniş etkileri olan bir bütün olarak görülmelidir. Örneğin, bütüncül şehircilik akustik çevrenin yanı sıra farklı yiyecek ve içecek çeşitlerinin dağıtımını da belirlemelidir. Hem yeni biçimlerin yaratılmasını hem de mimarının, şehirciliğin, şiirin ve sinemanın eski biçimlerinin ele geçirilip saptırılmasını içermelidir. Üzerine bir araba dolusu laf edilen bütün-

leşik [integral] sanat, ancak şehircilik düzeyinde gerçekleştirilebilir, ancak geleneksel estetik kategorilerin herhangi birisine tekabül edemez artık. Bütüncül şehircilik, deneysel şehirlerin her birinde birtakım kuvvet alanları vasıtasıyla hareket edecektir; bu alanları şimdilik klasik bir terim olan "ilçe" diye isimlendirebiliriz. Her ilçe, komşu ahenklerden farklı, özgün bir ahenge eğilimli olacaktır; aksi takdirde, içsel ahengin azami ölçüde parçalanmasına yol açacaktır.

İkinci olarak, bütüncül şehircilik dinamiktir, çünkü doğrudan doğruya davranış stilleriyle ilgilidir. Bütüncül şehirciliğin en temel birimi ev değil, inşa edilen durum ölçeğinde ambiyansı belirleyen tüm etkenleri veya bir dizi çatışan ambiyansı içinde toplayan mimari komplekstir. Mekânsal gelişme, deneysel şehrin üretmeyi amaçladığı duygusal etkileri hesaba katmalıdır. Bir yoldaşımız "ruh hâlleri" ilçeleri kuramını öne sürmüştü; buna göre şehrin her ilçesi, insanların kendilerini bilerek etkilerine maruz bıraktıkları özgül bir temel hissi kıskırtacak şekilde tasarlanacaktır. Öyle gözüküyor ki böyle bir proje, rastgele karşılaşılan birincil hisleri değersizleştirme yönündeki mevcut eğilimden yerinde sonuçlar çıkarmaktadır ve projenin gerçekleştirilmesi, bu değersizleştirmenin hızlanmasına katkıda bulunabilir. Yeni, özgür bir mimari talebinde bulunan yoldaşlar, bu yeni mimarinin esasen (günümüzün "lirik soyut" resminin kullandığı anlamda) özgür, şiirsel çizgilere ve biçimlere değil, odaların, koridorların, sokakların atmosferik etkilerine (içerdikleri faaliyetlerle bağlantılı atmosferlere) dayanacağını anlamalıdır. Mimari, duygusal bakımdan hareketli biçimleri değil, duy-

gusal bakımdan hareketli durumları, çalışırken kullanacağı malzeme olarak benimseyerek ilerlemelidir. Bu malzemeyle yapılacak deneyimlemeler, yeni ve henüz bilinmeyen biçimler doğuracaktır.

“Bilinçli bir şekilde düzenlenmiş olsun ya da olmasın, coğrafi çevrenin kesin yasalarının ve bu çevrenin bireylerin duygularıyla davranışları üzerindeki özgül etkilerinin incelenmesi” olan psikocoğrafik araştırma dolayısıyla ikili bir anlama sahiptir: Günümüzün şehrsel öbeklenmelerinin etkin gözlenmesi ve durumcu bir şehrin yapısı üzerine hipotezler geliştirilmesi. Psikocoğrafyanın gelişmesi, büyük ölçüde, mevcut gözlemlene yöntemlerinin istatistiğe doğru genişlemesine, ancak yine de en önemlisi şehirciliğe yapılacak somut müdahalelerle deneyimlemeye bağlıdır. Bu aşamaya ulaşılmadan, elde edeceğimiz ilk psikocoğrafik bulguların nesnel doğruluğundan emin olamayız. Ancak, bu bulguların yanlış olduğu ortaya çıksa bile, bunlar yine de gerçek bir soruna getirilen yanlış çözümler olacaklardır.

Davranışlar konusundaki eylemimiz (ki örf ve âdetlerdeki devrimin diğer arzulanır yönleriyle bağlantılıdır), esasen yeni tür oyunların icat edilmesi olarak kısaca tanımlanabilir. En genel hedef yaşamın vasat olmayan kısmını büyütme, yaşamın boş anlarını mümkün olduğunca azaltmaktır. Dolayısıyla, girişimimiz beşeri hayatı niceliksel bakımdan artırma projesi olarak, şu anda incelemekte olan biyolojik yöntemlerden çok daha ciddi bir girişim olarak görülür; böylece, getireceği gelişmeler tahmin edilemeyen niteliksel bir artışı da otomatikman ima eder. Durumcu oyun, rekabet ve gündelik yaşamdan kopukluk unsurunu kökten

yadsımasıyla klasik oyun kavramından ayırt edilebilir. Öte yandan, ahlâki seçimden ayrı bir şey değildir, çünkü özgürlüğün ve oyunun gelecekteki saltanatını doğuracak şeyler lehine tavır almayı ima eder.

Bu perspektif, çağımızda üretici güçlerin ulaştığı düzeyden kaynaklanan boş zamanın sürekli ve hızlı bir şekilde artmasıyla açıkça bağlantılıdır. Aynı zamanda, gözlerimizin önünde bir boş zaman muharebesi; sınıf mücadelesindeki önemi yeterince analiz edilmemiş bir muharebe yaşandığı gerçeğinin fark edilmesiyle de bağlantılıdır. Yönetici sınıf, devasa bir boş zaman faaliyetleri sektörü geliştirerek proletaryanın söküp elinden aldığı boş zamanı şimdiye kadar kendi çıkarına kullanmayı başarmıştır; bu sektör, gizemleştirici ideolojinin ve burjuva zevklerinin yan ürünleriyle proletaryayı aptallaştırmak için eşsiz bir araç işlevi görmüştür. Televizyonlarda embesilliğin bolca örneklerinin gösterilmesi, Amerikan işçi sınıfının herhangi bir siyasi bilinç geliştirememesinin muhtemelen en önemli sebeplerinden birisidir. İşçi sınıfı, kolektif baskı yaparak emeğinin fiyatını, bu emeğin üretimi için gerekli asgari düzeyin biraz üzerine yükseltirse, proletarya yalnızca mücadele gücünü artırmayacak, mücadelenin alanını da genişletecektir. Böylece, doğrudan doğruya iktisadi ve siyasi olan çatışmalarla birlikte bu mücadelenin yeni biçimleri ortaya çıkacaktır. Yüksek sınai gelişmenin sözü edilen yeni mücadele biçimlerini doğurduğu tüm ülkelerde, devrimci propagandanın bu yeni mücadele biçimleri içerisinde şu ana kadar sürekli olarak yenildiği söylenebilir. Ne yazık ki 20. yüzyılda yaşanan pek çok deneyim, altyapıdaki gerekli değişiminin, üstyapı düzeyindeki hatalar

ve zayıflıklar yüzünden gecikebileceğini göstermiştir. Boş zaman muharebesine yeni güçler katmak gerekiyor. Biz de bu muharebede yerimizi alacağız.

Yeni bir davranış tarzına yönelik kaba bir deneyimleme, dolanma dediğimiz olguyla zaten yapılmıştır: Ambiyansların hızla değiştirilmesi yoluyla alışılmadık bir tutkusal gezinti pratiği, psikocoğrafik çalışma ve durumcu psikoloji için bir araç. Ancak, bu oyuncu yaratıcılık çabasının uygulanması, örnek vermek gerekirse dostluk ve aşk gibi hislerin tarihsel evrimini etkilemek amacıyla bilinen tüm beşeri ilişki biçimlerini kapsayacak şekilde genişletilmelidir. Her şey, araştırmamızın asli unsurlarının durumlar inşa etme hipotezimizde yattığına inanmamıza neden oluyor.

Kişinin yaşamı birbirini takip eden rastlantısal durumlardan oluşuyor ve bunların hiçbirisi bir diğeriyle aynı olmasa da bu durumların ezici bir çoğunluğu öylesine farklılaşmamış, öylesine renksiz ki insanda kesin bir aynılık izlenimi doğuruyor. Sonuçta, yaşamda nadiren bulunan alabildiğine canlı durumlar, bu yaşamı kesinkes kuşatmaya ve sınırlamaya hizmet etmekten başka bir işe yaramıyorlar. Durumlar, başka bir deyişle kolektif ambiyanslar, anın kalitesini belirleyen izlenim bütünleri inşa etmeye çalışmalıyız. Belli bir süreliğine bir araya gelen bireylerin meydana getirdiği bir grubu örnek alırsak, bir yandan elimizin altındaki bilgiyi ve maddi araçları hesaba katarken, hangi yer düzenlemesinin, hangi katılımcıların seçilmesinin ve hangi olayların kışkırtılmasının arzulan ambiyansın üretilmesine uygun olduğunu incelemek arzu edilebilir bir şeydir. Bütüncül şehirciliğin gerçekleştirilmesi veya durumcu bir kuşağın eğitilmesiyle

birlikte bir durumun güçleri de hem zamanda hem de mekânda oldukça büyüyecektir.

Durumlar inşa edilmesi, modern gösterinin yıkıntılarının ötesinde başlar. Gösterinin temel ilkesinin (müdahale etmeme), eski dünyanın yabancılaştırmasıyla ne kadar bağlantılı olduğunu görmek kolaydır. Bunun aksine, kültürdeki en yerinde devrimci deneyimler, izleyicilerin kendi yaşamlarını devrimcileştirme kapasitelerini kışkırtarak onları faaliyetin içine çekmek üzere, onların psikolojik olarak kahramanla kurdukları özdeşleştirmeyi koparmayı amaçlamışlardır. Dolayısıyla durum, onu inşa edenler tarafından yaşanmak üzere tasarlanır. Edilgen veya yalnızca figüranlık yapan "halk"ın oynadığı rol sürekli azalmalı, aktörler olarak değil de yeni bir sözcükle "yaşayanlar" olarak isimlendirilebilecek olanların oynadıkları rol durmadan artmalıdır.

Şiirsel öznelerle nesneleri çoğaltmalıyız (şu anda bunlar öylesine nadirdir ki, en zayıf olanları bile abartılı bir duygusal önem üstlenmektedir); bu şiirsel öznelerin, bu şiirsel nesnelerle oynayabilecekleri oyunlar düzenlemeliyiz. Esasen geçici olan tüm programımız işte budur. Durumlarımız geleceği olmayan, gelip geçici şeyler olacak. Geçitler. İlgilendiğimiz tek şey gerçek yaşamdır; sanatın veya herhangi bir şeyin kalıcılığıyla ilgilenmiyoruz. Ebediyet, bir kişinin eylemleriyle bağlantılı olarak tasavvur edebileceği en çirkin şeydir.

Durumcu teknikler icat edilmeyi bekliyor. Görevin, ancak gerçekleştirilmesi için gereken maddi koşullar zaten mevcutsa veya en azından oluşum sürecindeyse ortaya çıkabileceğini biliyoruz. Küçük ölçekli deneyimleme evresiyle

başlamalıyız. Muhtemelen durumların yaratılması için planlar ve senaryolar hazırlamak gerekecektir –her ne kadar bunlar başlangıçta ister istemez yetersiz olsa da. Bu amaçla, bir simgelem [notasyon] sistemi geliştirmeliyiz; inşa deneyimlerimizden daha çok şey öğrendikçe bu sistem de daha sarıh olacaktır. Ayrıca, belli bazı yasaları (örneğin, durumcu duyguların, eylemlerin aşırı yoğunlaşmasına veya aşırı dağılmasına bağlı olmasını belirleyen yasaları) keşfetmemiz veya açıklığa kavuşturmamız gerekecektir. Özgül amaçlar için kullanılacak dolaysız araçların yanı sıra durumlar inşa etmenin olumlu evresi, yeniden üretici teknolojilerin yeni bir şekilde uygulanmasını gerektirecektir. Örneğin, bir durumun belli bazı yönlerinin televizyonda gösterilen imgelerinin, başka bir yerde başka bir duruma katılan insanlara canlı olarak aktarılmasını, böylece de ikisi arasında çeşitli değişiklikler ve müdahaleler ortaya çıkmasını aklımızda canlandırabiliriz. Film, sistemli olarak durumlar inşa edilmesi daha önceden bilinmeyen hisleri ortaya çıkaracağı için bu yeni tutkuların yayılmasında büyük bir eğitsel rol üstlenecektir.

Durumcu teori, sürekli olmayan bir yaşam kavrayışını kararlılıkla destekler. Birlik kavramı, bir insanın (ölümsüz ruh inancına ve son tahlilde işbölümüne dayanan gerici bir gizemleştirme olarak işlev gördüğü) tüm yaşamı için geçerli olan bir şey olarak görülmemeli; bunun yerine, durumcu yöntemlerin birleştirici kullanımı yoluyla yaşamın her tikel anının inşasına uygulanmalıdır. Sınıfsız bir toplumda artık “resamlar” olmayacaktır; sadece başka şeylerin yanı sıra bazen resim de yapan durumcular olacaktır.

Arzu ile arzuya düşman gerçeklik ara-

sındaki daimi çatışmanın dışında, yaşamın başlıca duygusal dramı zamanın geçmesi hissi olarak görünüyor. Durumcu tutum, kimi duyguları sabitlemek ve ebedileştirmek için çabala-yan estetik tarzların aksine, kendini zamanın akışına bırakmaktan oluşur. Durumcular böyle yaparak, yeni ve duygusal bakımdan kışkırtıcı durumlar yaratma oyununu hep daha ileri taşıyarak değişimin çoğunlukla daha iyi için olacağı bahsine tutuşurlar. Kısa dönemde, bahis oranları açıktır ki olumsuzdur. Ancak, bahsi binlerce kez kaybetsek bile ilerici bir tutum için bundan başka bir seçenek görmüyö-ruz.

Durumcu azınlık önce Harfçi sol kanat içinde, ardından sonunda onu kontrolü altına alan Harfçi Enternasyonal içinde bir eğilim olarak ortaya çıktı. Aynı nesnel hareket, yakın dönemdeki birçok avangart grubu aynı sonuca ulaştırmıştır. Birlikte yakın geçmişin tüm kalıntılarını ortadan kaldırmalıyız. Devrimci avangardın kültürde birleşik eylemi için mutabakatın, böyle bir program temelinde yürütülmesi gerektiğine inanıyoruz. Ne garantili reçetelerimiz ne de kesin sonuçlarımız var. Biz yalnızca şu anda tanımlamakta olduğumuz birkaç doğrultuda ve henüz tanımlanmamış olan başka yönlerde deneysel bir araştırmanın kolektif olarak yapılmasını öneriyoruz. İlk durumcu projelerde başarının zor olması, içine girdiğimiz alanın yeniliğinin bizzat kanıtıdır. Sokakları görme biçimimizi değiştiren bir şey, tabloları görme biçimimizi değiştiren bir şeyden çok daha önemlidir. Geçici hipotezlerimiz, nereden gelirse gelsin gelecekteki her başkaldırıyla yeniden gözden geçirilecektir.

Bazı insanlar, özellikle de kendilerini

belli ölçüde kudretsizliğe mahkûm eden devrimci sanatçılarla aydınlardan kimileri, bu “durumculuğun” biraz nahoş gözüktüğünü; bizim hiçbir güzel eser yaratmadığımızı, André Gide hakkında konuşmamızın daha iyi olacağını, hiç kimsenin bizimle ilgilenmek için belirli bir sebep görmediğini söyleyerek tepki gösterecekler. Dikkati üzerimize çekmek için skandalvâr taktikler kullanmamıza sitem ederek gündeme getirdiğimiz meselelerle yüzleşmekten kaçacaklar ve bazı insanlarla ilgimizi kesmek için kimi zaman benimsemeye mecbur olduğumuzu hissettiğimiz usullere içerlediklerini ifade edecekler. İşte cevabımız: Önemli olan bunun sizin ilginizi çekip çekmediğinin bilinmesi değil; asıl mesele, kültürel yaratımın yeni koşulları bağlamında sizin ilginç herhangi bir şey yapabilip yapamayacağınız. Devrimci sanatçılar ve aydınlara olarak sizin rolünüz, özgürlüğün düşmanlarıyla yan yana yürümeyi reddettiğimizde özgürlüğün aşağılandığından şikâyet etmek değil. Sizin rolünüz, halihazırda yapılmış olanlar kendilerini rahatsız etmediği için insanları bu yapılmış olanlarla sınırlandırmaya çalışan burjuva estetikçilerini taklit etmek değil. Yaratımın asla saf olmadığını biliyorsunuz. Sizin rolünüz, enternasyonal avangardın neler yaptığını anlamak, programının eleştirel gelişiminde yer almak ve desteklenmesi için çağrıda bulunmak.

ACİL GÖREVLERİMİZ

İşçi partilerine ve bu partiler içindeki aşırılık yanlısı eğilimlere, gelişmiş kapitalist propaganda yöntemlerinin duygusal etkileriyle mücadele etmek üzere etkili bir ideolojik eylem gerçek-

leştirmenin gerektiğini hatırlatmalıyız. Her fırsatta, her türlü hiper-siyasi aracı kullanarak, burjuva mutluluk fikrini tahrip etmek amacıyla kapitalist yaşam tarzının gösterisine karşı arzu edilir alternatifleri halka duyurmalıyız. Aynı zamanda, çeşitli yönetici sınıflar içerisinde (can sıkıntısından veya yeniliğe duyulan açlık nedeniyle) toplumlarının yok olmasına yol açacak şeylere eğilimli olan unsurların var olduğunu hesaba katarak, gereksinim duyduğumuz muazzam kaynakların bir kısmını kontrol eden kişileri, bilimsel araştırmalar için yaptıkları gibi aynı potansiyel kâr güdülerıyla deneylerimizi gerçekleştirmek için bize kaynak sağlamaya teşvik etmeliyiz.

Hâkim kültürün karşısına her yerde devrimci bir alternatif koymalıyız; halen yapılmakla olan, ancak kapsayıcı bir perspektiften yoksun tüm araştırmalarda eşgüdümü sağlamalıyız; eleştiri ve propaganda yoluyla, kolektif bir eylem amacıyla tüm ülkelerdeki en gelişmiş sanatçılarla aydınları bizimle iletişime geçmeye teşvik etmeliyiz.

Eylemimizin ilk evresine katılmış ve tekrar bize katılabilecek olanlarla, bu program temelinde tartışmayı yeniden canlandırmaya hazır olduğumuzu ilan etmeliyiz.

Bütüncül şehircilik, deneysel davranış, hiper-siyasi propaganda ve ambianslar inşa edilmesi sloganlarını ileri sürmeliyiz. Tutkuları yeterince yorumlanmıştır; şimdi asıl önemli olan şey yenilerini keşfetmektir.

Dipnotlar:

1 *Andrei Zhdanov*: Stalin'in en güçlü bürokratlarından olan Zhdanov, sanatların arındırılmasından ve "Sosyalist Gerçekçilik" öğretisinin dayatılmasından sorumludur.

2 «*François Sagan fenomeni*»: Bu yeniyetme yazarın bir süper star hâline gelmesi, çalışmalarının görece vasat kalitede olmasına karşın yaşamı hakkındaki en küçük ayrıntının dahi haber değeri taşıması. Boş ve kabiliyetsiz kişiliklerin gösteriselleştirilmesi elbette günümüzde sıradan bir şey olmuştur, ancak 1950'lerde hayret verici bir şeydi ve geleneksel kültür eleştirmenleri bunu nasıl açıklayacaklarını bilemez bir hâldeydiler.

3 Gelecekte DE üyesi olacak olan Constant ve Asger Jorn, *Cobra* katılımcıları arasındaydı.

4 Aralarında Debord ile Wolman'ın da bulunduğu radikal eğilimin Ekim 1952'de Charlie Chaplin'in basın toplantısını müdahale etmesi, nihai bölünmeyi tetikleyen olay oldu. Harfçiliğin kurucusu Isidore Isou'nun da aralarında yer aldığı estetikçi harfçiler bu eylemi kınadıklarını açıkladılar. Diğerleri açık bir mektupla buna cevap verdiler: «Özgürlüğün en gerekli ifadesinin putların yıkılması olduğuna inanıyoruz; özellikle de bu putlar kendilerini özgürlük adına ortaya koyuyorlarsa. Yazdığımız broşürün kışkırtıcı tonu, ortak kölece hayranlığa karşı bir saldırıydı. Aralarında Isou'nun da olduğu bazı harfçilerin bizi kınamaları, aşırılık taraftarları ile eski aşırılık taraftarları arasındaki iletişim kopukluğunun sürekli olarak yeniden ortaya çıktığını göstermektedir.» Harfçi Enternasyonal'in katılımcıları arasında şu isimler vardı: Henry de Béarn, Serge Berna, Michèle Bernstein, Jean-Louis Brau, Ivan Chtcheglov, Mohamed Dahou, Guy Debord, Abdelhafid Khatib, Jean-Michel Mension, Patrick Straram, Alexander Trocchi and Gil J. Wolman. İsimleri italik olarak gösterilenler daha sonra DE'nin ilk üyeleri arasında da yer aldılar. (Chtcheglov, Raspaud ile Voyer'in kitabında «membre de loin» (yol arkadaşı) olarak anılsa da DE üyesi değildi ve belki de ilk başlarda yaptığı önemli katkılardan ötürü bir çeşit onursal üye olarak görülüyordu.)

5 DE, aynı anda iki örgüte üye olmanın manipülasyona yol açmaya eğilimli olduğu gerekçesiyle diğer grupların «sızmalarını» daha sonra reddedecekti.

SİTÜASYONİZM ve OTOMASYON

ASGER JORN

Çeviren: Tunç Olcay

Şimdiye kadar, hiç kimsenin otomasyonun sunduklarını sonuna kadar irdelemeye cesaret edememesi son derece şaşırtıcı ve bu yüzden, otomasyona dair henüz gerçek bir bakış açısı geliştiremedik. Otomasyonu gizliden gizliye toplumsal yaşama dahil etmeye çalışanlar çoğunlukla mühendisler, bilim insanları ve sosyologlar gibi gözüксе de, otomasyon artık sosyalist üretim yönetimi ve serbest zamanın mesaiye kıyasla değeri meselelerinin merkezinde bulunuyor. Otomasyon sorunsalı, olumlu ve olumsuz birçok ihtimalin tartışılmasını gerektiren bir meseledir.

Sosyalizmin amacı bolluktur. Mümkün olduğunca çok ürünü, mümkün olduğunca fazla insana ulaştırmayı hedefler ki bu da istatistiksel olarak, öngörülemeyen olayların neredeyse tamamen göz ardı edilebilecek seviyeye indirgenmesini gerektirir. Ürün sayısındaki artış, her bir ürünün değerini azaltır. İnsan üretisi tüm ürünlerin "nötr değere" indirgendiği bu tür bir

değerden düşürme, tamamen bilimsel bir sosyalist gelişimin tabiri caizse kaçınılmaz sonucu olacaktır. Ne yazık ki entelektüellerin çoğu bu mekanik yenden üretim fikrinin ötesine geçemiyor ve insanlığı kasvetli, simetrik bir geleceğe hazırlıyorlar. Benzersizlik üzerine çalışmada uzmanlaşmış sanatçılar ise bu sebeple, her geçen gün sosyalizme karşı düşmanlığa varacak raddede tavır almaya devam ediyor. Diğer taraftan, sosyalist politikacılar ise sanatın gücünü ve özgünlüğünü ortaya koyan her şeye şüphe ile yaklaşıyorlar.

Konformist konumlarından ötürü politikacılar, bugüne kadar kültüre ve ekonomiye dair geliştirdikleri görüşleri temelinden sarsan bu otomasyon konusuna kötü bir ruh hali ile yaklaşıyor. Her "avangart" eğilimde, otomasyona karşı kendi ayağına sıkın bir tutuma, ya da en iyi ihtimalle, otomasyonun ilk aşamaları sayesinde yakınlığından kuşku duyulamayacak bir geleceğin olumlu taraflarının yetersiz değerlendirilmesine rastlıyoruz. Aynı zamanda,

gerici güçler de aptalca bir iyimserlik sergiliyor.

Bu noktada, kısa bir anekdottan bahsetmek yerinde olacak. Geçtiğimiz yıl *Quatrième Internationale* dergisinde, miltan Marksist Livio Maitan, bir İtalyan rahibin boş zamanlarındaki artıştan bahsediyordu ve şöyle diyordu: “Yeni toplumun insanının mevcut toplumdakiyle aynı olacağına inanmak yanlıştır. Gerçekte, bizim tahayyül edebileceğimizden çok daha farklı ihtiyaçları olacaktır.” Ruhun diyalektik rolü, olanakları arzu edilen formlara yönlendirmektir. Burada Maitan, Komünist Manifesto’da belirtildiği gibi, “yeni toplumun unsurlarının her zaman eski toplum dahilinde biçimlendiğini” unutuyor. Yeni bir yaşamın unsurları, halihazırda aramızda-kültür düzlemi dahilinde-biçimleniyor olmalı ve bu tartışmayı geliştirmek bizim elimizdedir.

Bireylerin potansiyelini ve üretim enerjisini eksiksiz biçimde serbest bırakmaya yönelik sosyalizm, otomasyona baktığında ancak bireylerin etkin olmayan enerjisini dışa aktarabilen yeni provokasyonlarla ilişkisi ile ilerici kılınabilecek, ilerleme karşıtı bir eğilim görmek zorunda kalacaktır. Şayet otomasyon, bilim insanları ve teknisyenlerin iddia ettiği gibi insanı özgürleştirmenin yeni bir aracı ise, halihazırdaki beşeri faaliyetlerin de ötesine geçilmesini sağladığı anlamına gelir. Bu, kişilerin otomasyon tasavvurunu aşmasını sağlayacak aktif bir düşünme sürecine girmesini gerektirir. İnsanı otomasyonun kölesi olmaktan kurtarıp ustası mertebesine erdirtirecek böylesi bir bakış açısını nerede bulabiliriz?

Louis Salleron otomasyon üzerine çalışmalarından birinde, “ilerlemeye

dair neredeyse her zaman olduğu gibi, otomasyon da yerini aldıklarından veya bastırdıklarından daha fazlasını ekliyor” diyor. “Otomasyon tek başına, faaliyet olasılığına ne ekliyor? Anladığımız kadarıyla, eylemi tamamen kendi alanına zaptediyor.”

Endüstrileşme krizi, bir tüketim ve üretim krizidir. Üretim krizi, tüketim krizinden daha önemlidir çünkü üretim, tüketimi şekillendirir. Bireysel düzeye aktardığımızda bu fikir, vermenin almaktan daha iyi olduğu savının eşdeğeridir; zaptetmekten ekleyip geliştirebilmek. Bu sebeple otomasyon iki karşıt perspektifte değerlendirilebilir: Otomatikleşen üretim, bireyleri üretimi kişisel bir şeyler katmaktan yoksun kılar fakat aynı zamanda insan enerjisini kitleler halinde yeniden üretim ve yaratıcılıktan uzak faaliyetlerden kurtarır. Bu nedenle otomasyonun değeri onu aşan ve yeni insan enerjilerini üstün bir seviyede serbest bırakan projelere bağlıdır.

Kültürdeki deneysel faaliyetler bugün bu emsalsiz alanda yapılmaktadır. Burada kendi bacağına sıkı tavrı, yani devrin olanaklarına teslim olmak (Edgar Morin’in sözleriyle “geçmişin kemiklerini kemirmek”) halinden memnun olan eski avangardın bir belirtisidir. *Benayoun* adlı bir sürrealist, sürrealizmin en güncel ifade aracı *Surréalisme Mème*’in ikinci sayısında şöyle diyor: “Serbest zaman sorunsalı halihazırda sosyologları canından bezdiriyor... Artık bilim insanlarına değil, palyaçolara, salon şarkıcılarına, balerinlere ve plastik insanlara güven duyuyoruz. Altı günlük dinlenme karşılığında bir gün mesai: Ciddi ve ehemmiyetsiz arasındaki, tembellik ve emekçilik arasındaki denge tepetaklak

olma riskiyle karşı karşıyadır. Çalışmadıkları zamanlarda “işçilerin” beyinleri yetenekten ve fikirden yoksun, sarsıcı ve istilacı televizyonlarla uyuşturulacak.” Bu sürrealist, haftada altı gün tatil yapılan bir düzenin ciddi ve ehemmiyetsiz arasındaki “dengeyi altüst etmeyeceğini”, ciddinin de ehemmiyetsizinin de doğasını değiştireceğini göremiyor. Sadece hatalı kimliklerin, halihazırda elindeki dünyaya absürt bir biçimde geri dönmesini umut ediyor (tıpkı kendinden önceki sürrealistlerin dünyayı gerçek olmayan bir hiciv tiyatrosu olarak algılayışı gibi). Bu gelecekte neden günümüzün bayağılıkları katılışp yerini hâlâ koruyor olsun? Ve neden “fikirlerden yoksun” olsun? 1936 için güncellenmiş 1924 sürrealist fikirlerinden mi yoksun olacak? Muhtemelen. Peki bundan taklitçi sürrealistlerin fikirden yoksun olduğunu da çıkarabilir miyiz? Cevabı çok iyi biliyoruz.

Yeni boş zaman kavramı, günümüz toplumunun aşmak için onu alelade oyun benzeri faaliyetlerle doldurmadan daha iyi bir köprü bulamadığı bir uçurum gibi görünüyor. Ancak aynı zamanda, bugüne kadar hayal edilen en büyük kültürel yapının inşa edilebileceği zemindir. Bu hedef açıkça otomasyon partizanlarının ilgi alanına girmiyor. Mühendislerle tartışmak istiyorsak, onların ilgi alanına girmemiz gerekir. Şimdilerde Ulm’daki Hochschule für Gestaltung’ün başkanı Maldonado, otomasyonun gelişiminin tehlikeye girdiğini, çünkü kültürel perspektiften yoksun otomasyon alanında uzmanlaşmış kişilerin haricinde, gençlerin polit teknik alanına pek ilgi duymadığını söylüyor. Ancak böyle bir perspektifi aktarması gereken kişi olan Maldonado, bunun farkında değil: “Otomasyon, ancak kendi kuruluşuna aykırı bir

bakış açısını amaç olarak aldığı ve ancak gelişim süresinde böyle bir bakış açısını gerçekleştirebildiğimizde hızla gelişebilir.”

Maldonado bunun aksini öneriyor: Önce otomasyon, sonra kullanımları. Amaç kesin olarak otomasyon olmasaydı bu yöntemi tartışabilirdik, çünkü otomasyon bir alandaki bir faaliyet değildir, öyle olsa faaliyet karşıtlığını teşvik ederdi. Otomasyon, bir alanın tarafsızlaştırılmasıdır ve muhalif faaliyetlere girişilmediği takdirde içinde bulunduğu alanın dışını da tarafsızlaştıracaktır.

5 Ocak 1957 tarihli *Le Monde*’da konuşan Pierre Drouin, hobilerin büyümesini işçilerin artık mesleki faaliyetlerinde kullanamadıkları fikirleri gerçekleştirmeleri olarak tanımlıyor ve her insanın içinde “uyuyan bir yaratıcı olduğu” sonucuna varıyor. Bu eski klişe sözü günümüzün gerçek fiziksel olanaklarına bağlayabilirsek doğruluğu gün gibi ortaya çıkacaktır. Uyuyan yaratıcı uyanmalı. Bu uyanıklık halinin adı pek tabii sityasyonizm olabilir.

Standartlaştırma kavramı, en fazla sayıda insani ihtiyacını, en yüksek eşitlik derecesine erişene kadar azaltma ve basitleştirme çabasıdır. Standardizasyonun kapattıklarından daha ilginç deneyim alanları açıp açmayacağı bize kalmıştır. Sonuca bağlı olarak, insan yaşamının tamamen bozulmasına sebep olabilir veya daimi olarak yeni arzuların keşfedilmesini sağlayabiliriz. Ancak dünyamızın baskıcı çerçevesinde bu arzular kendi kendine ortaya çıkmayacak. Onları tespit etmek, beyan etmek ve gerçekleştirmek için ortaklaşa hareket edilmelidir.

FARKLI BİR HAYAT İÇİN FARKLI BİR ŞEHİR

CONSTANT NIEUWENHUIJS

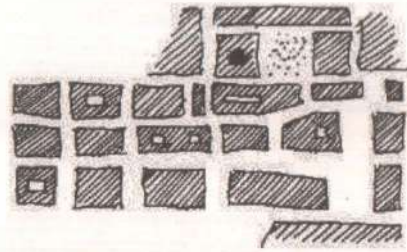
Çeviren: Pınar Arıpınar

Şehircilikte yaşanan kriz gün geçtikçe kötüleşiyor. Eski ya da yeni olsun fark etmez mahallelerin kurulum şekli yerleşik davranış biçimleriyle, daha sı amaçladığımız yeni yaşam formlarıyla apaçık bir uyumsuzluk içindedir. Bunun sonucunda muhitlerimizde iç karartıcı ve verimsiz bir ortam hüküm sürer.

Daha eski mahallelerde sokaklar otoyollara dönüştürülerek dejenere edildi, insanların boş zamanlarında yapmaktan keyif aldıkları aktiviteler pazarlanıp ticaret araçları olarak bayağılaştırıldı ve turizme maruz bırakılarak doğal yapısından oldu. Bu noktada sosyal ilişkiler neredeyse kurulması imkânsız hale gelmiştir. Yeni inşa edilmiş mahalleler her şeyi domine eden iki motife sahiptir; arabayla ulaşım ve evde konfor. Tüm canlı ve eğlence- li meşgalelerden yoksun bu iki motif burjuva refahının adı, bayağı gösterge- leridir.

Şehirlerin tümünün hızlıca imar edilme mecburiyeti yüzünden nüfu-

sun büyük bir çoğunluğunu sıkıntıdan ölmeye mahkûm eden betonarme mezarlıklar inşa edilmiştir. Hayal gücümüzün istemesine karşın eğer şartlar onlardan yarar sağlamaya izin vermiyorsa ve bu icatlar boş vaktimizde bize bir şey katmıyorsa, dünyanın emrine amade olağanüstü teknik icatlar ne işe yarar?



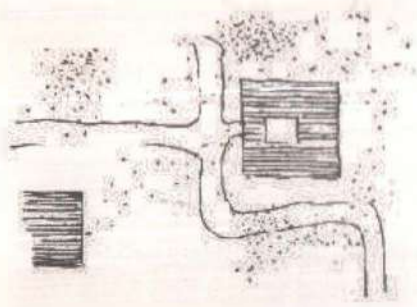
Geleneksel düzene sahip bir şehirdeki bir mahalle.

Yarı sosyal alan: sokak.

Sokaklar, mantıken araç trafiği için yapılmış ve nadiren buluşma alanı olarak kullanılıyor.

Macera istiyoruz. Hasretini çektiği macerayı Dünya'da bulamadığı için insanoğlu onu Ay'da aramak zorunda kalmıştır. Biz şansımızı Dünya'daki değişimlerden yana kullanmayı tercih ediyoruz. Biz burada durumlar, yeni durumlar yaratmayı öneriyoruz. Kültür ve yaşam alanlarına etkisi olan aktivitelerin gelişimini engelleyen yasaların ihlal edilebilirliğine güveniyoruz. Yeni bir çağın şafağındayız ve şimdiden daha mutlu bir yaşam imajı tasarlamaya çalışıyoruz.

Bu durumda bizim etki alanımız, kentsel arazi bağlarıyla birlikte bireyselcilik üzerine kurulu kültür anlayışının gerilemesiyle özgürleşen yaratıcı enerjileri ihtiva eden kolektif yaratıcılığın asıl dışavurumunu da kapsamaktadır. İçinde yaşamak istediğimiz çevrenin yaratılmasında geleneksel sanatların rol oynayabileceğine inanmıyoruz.



Yeşil şehir. İzole edilmiş konut üniteleri, azami sosyal alan; buluşmalar koridorlarda ya da parklarda tesadüfen ve bireysel olarak gerçekleşiyor. Araç trafiği her şeyi domine ediyor.

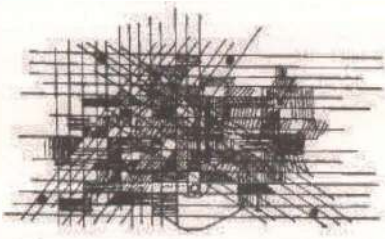
Yeni teknikler yaratma sürecindeyiz. Halihazırda var olan şehirlerin bize sunduğu imkanları değerlendir-

rip geleceğin şehirlerini tasarlıyoruz. Tüm bu yeni tekniklerden istifade etmemiz ve tasarladığımız yapıların, sürekli değişen davranış biçimleriyle doğrudan bağlantılı bir şekilde kendi çevremizi oluşturmak anlamına gelen dinamik bir yaşam anlayışına cevap vermesi açısından son derece esnek olması gerektiğinin bilincindeyiz.

Bu sebeple şehircilik anlayışımızın sosyallik içerdiğini söyleyebiliriz. İnsanların birebir ilişkilerini ve ortak eylemlerini ister istemez azaltmak zorunda olduğu açık alanlar ve şehrin geri kalanından soyutlanmış gökdelenleri içinde barındıran tüm "yeşil şehir" (ville verte) kavramlarına karşıyız. Kentlerin genişleyip birleşmesi (küme kent oluşumları) çevre ve oluşması beklenen davranış arasındaki doğrudan ilişki için vazgeçilmezdir. Eylemlerimizin hızının ve telekomünikasyonun sağladığı imkanların küme kentlerde varlığını sürdüren paylaşılan yaşam olgusunu yıpratıp bozacağını düşünenler insanın gerçek ihtiyaçlarından habersizdir. En yenilikçi mimarların benimsediği "yeşil şehir" fikrine karşı, yollarının ve münferit binalarının sürekli uzamsal yapılara dönüştüğü, yer ile ilişkisi kesilmiş ve halka açık yerlerin olduğu kadar konut gruplarının da içinde bulunduğu (anın gerektirdiklerine uygun olarak geçerli değişikliklere izin veren) kapalı şehir imajını desteklemekteyiz. Tüm trafik, terimin işlevsel anlamında ya sıra evlerin üstünden ya da altından akacak, böylelikle yolları ihtiyaç olmayacak; caddeler, sokaklar ortadan kalkacak. Şehri meydana getiren bu çok sayıda içinden geçilebilir açıklıklar sayesinde kompleks ve muazzam bir alan oluşmuş olacak. Doğaya dönmek ya da bir zamanlar aristokratların yaptığı gibi

yeşillik içinde yaşamak şöyle dursun, böyle kocaman yapıların içinde doğayı dize getirebilmenin ve bu farklı alanlardaki iklime, ışığa ve seslere boyun eğdirerek onları kontrolümüz altına alabilmenin imkânlarını keşfediyoruz.

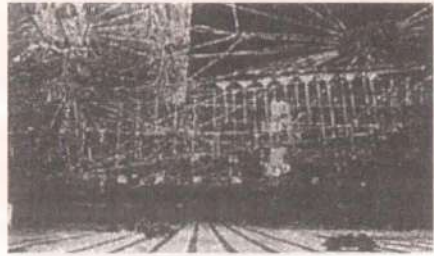
Bunun idealize edilmiş pratik yaşam şeklini ön plana çıkaran yeni bir işlevselcilik olmasını mı istiyoruz? Unutulmamalıdır ki bir kere işlevler/fonksiyonlar kuruldu mu, oyun onları başarıya ulaştıracaktır. Mimarlar, mekân ve ambiyansla uzun zamandır oynamaktadır. “Yeşil şehir” ambiyanslardan mahrumdur. Buna karşın biz ambiyansları bizim ihtiyaçlarımıza cevap vermeleri için daha bilinçli bir şekilde kullanmak istiyoruz.



Kapalı Şehir İlkesi. Uzamsal “plan.”
Trafikten uzak toplu konutlar.

Öngördüğümüz gelecek nesil şehirler, konu ile alakalı orijinal bir duyular çeşitliliği sağlamaktadır ve beklenmedik oyunlar havanın, sesin ve ışığın düzenlenmesi gibi maddesel şartların yaratıcı bir şekilde kullanımı sayesinde mümkün olabilecektir. Şehir planlayıcıları çoktandır çağdaş şehirlerde hüküm süren kakofoninin düzenlenebilirliği üzerine çalışıyorlar. Tıpkı, bir şekilde kendini gösterecek diğer birçok problemde olduğu gibi

orada da yaratım için elverişli yeni bir alanla karşılaşmamız uzun sürmeyecek. Diğer gezegenler üzerine kurulacak üsler, korunaklı şehir düzeninin yol açtığı sorunların aynılarını çok kısa bir sürede yaratacağından ve belki de geleceğin şehirciliği hakkındaki çalışmalarımızda bize model oluşturaçağından, duyurulmakta olan uzay yolculukları bu gelişmeyi etkileyebilir.



Şehrin katları

Bilhassa, bununla birlikte, üretim için gereken işin azaltılması geniş çaplı otomasyon sayesinde serbest zaman ihtiyacı, davranış çeşitliliği ve ikincisinin niteliğinde bir değişiklik yaratacak. Bu değişiklik, sosyal alanın en düşük düzeye indirildiği “yeşil şehir” anlayışının aksine, bir yeniliğe; azami alana sahip “kolektif yerleşim bölgesi” anlayışına zaruri olarak yol açacak. Geleceğin şehri, sütunlar üzerine kurulu sürekli bir yapı ya da farklı yapılardan oluşan genişletilmiş bir sistem olarak tasarlanmalıdır. Bugün hâlâ deneme aşamasında olan çok hafif ve yalıtkan materyallerin kullanımı, yapının hafif olmasına olanak sağlayacaktır. Bu şekilde bir şehir birçok düzeyde meydana getirilebilir. Bodrum kat, zemin kat, farklı katlar, tam bir mahalle ve metropol büyüklüğünde çeşitli alanlardan oluşan teraslar bu düzeyler arasında

sayılabilir. Teraslar şehrin tüm yüzeyini kaplayan açık bir hava sahası oluştururlar, buralarda spor sahaları, uçak ve helikopter pistleri, yeşil alanlar bulunur. Bu alanlara her yerden merdiven ve asansörle erişim sağlanabilecektir. Farklı katlar, sınırsız çeşitlikte ortam yaratma olanağı sunan ve bölgede yaşayan insanlar ile onların birbirleriyle şans eseri karşılaşma rutinlerinde sapma oluşmasını kolaylaştıran, yapay bir şekilde koşullandırılmış, “komşuluk kurma” ve “iletişime girme” alanlarına ayrılacak. Ortamlar, düzenli olarak ve bilinçli bir şekilde her türlü teknik araç yardımıyla profesyonel sitüasyonist olmaları öngörülen uzman kurucu ekipler tarafından değiştirilecek.

Ortamların meydana getirilmesinde rol oynayan araçların ve bu oluşumun insanlar üzerindeki psikolojik etkisinin derinlemesine incelenmesi yüklendiğimiz görevlerden biridir. Taşıyıcı yapıları ve bu yapıların estetik bir şekilde inşa edilmesini konu alan çalışmalar, sanatçıların ve mühendislerin bilhassa görevidir. Mühendislerin katkısı, üzerinde uğraştığımız hazırlık çalışmalarında ilerleme kaydetmek için acil bir gerekliliktir.

Eğer kabaca planını çizdiğimiz proje fantastik bir hayalden çekip alınmış risklere davetiye çıkarıyorsa, biz bunun teknik açıdan uygulanabilir ve insanlar için de tercih edilebilir olduğu konusunda ısrar ediyoruz. Tüm insanlığa hükmeden, günden güne artmakta olan tatminsizlik duygusu öyle bir noktaya ulaşacak ki sonunda hepimiz imkanlarını elimizde tuttugumuz, daha zengin ve doyurucu bir yaşam standardı yaratmaya katkı sağlayan projeler yürütmeye mecbur kalacağız.

KÜLTÜREL DEVRİM İÇİN ORTAM

ANDRÉ FRANKIN

Çeviren: Pınar Arıpınar

I

Kültür sorunu, bir başka deyişle, son tahlilde kültürün günlük hayata entegre edilme sorunu, günümüz çağdaş toplumunun alaşağı edilme gerekliliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. Artık tamamen kapitalist toplumun antitezi olmayan, aksine bütünüyle sosyalizmin bir ifadesi olan üst düzey sosyalist toplumun devrimci yaratımının aynı büyüklükte sebep olduğu “kültürde niteliksel bozulma”, bu denli bir dönüşüme eşlik etmediği sürece sosyal ve politik bir devrim yapmak yeterli olmaz.

2

Geçmişin tüm kültürel devrimleri, sanatçılara zorla kabul ettirilen sosyal şartlardan ayrı düşünülemez. Günümüzde kapitalizm, sözde neyin gerçek yaşam biçimi olması gerektiğini yansıtan yanlış yaşam ve eğlence tarzlarını kültürün yerine koyarak sanatçıları gerçek kültürden ayırtmıştır. Böylece, teknoloji ve kültür ikileminden sahte bir üniter uygarlık görüşü doğar. Gelecekteki ya da şimdiki tüm politik ve sosyal devrimler her şeyden önce bu ikinci yabancılaşma evresinin ekonomik yabancılaşmadan daha şiddetli ve daha zorlu olduğunun farkında olunmasına bağlıdır. Tıpkı proletaryanın devrimini yapmadan ve Marx'ın ona verdiği tarihsel görevi üstlenmeden yok olma tehlikesiyle karşı karşıya gelmesi gibi, kültürel devrim de tabiri caizse “halkla ilişkiler” olarak bilinene gün geçtikçe daha bağımlı hale gelme tehlikesi altındadır. Bunun için her şeyden önce yüzyılın esas devrimsel işini (teknolojik ortamın yine kendisi tarafından çözünmesi) görev edinmesi gerekmektedir.

EKONOMİNİN SONU ve SANATIN GERÇEKLEŞMESİ

ASGER JORN

Çeviren: Tunç Olcay

İnsanlık için zaman, uzaydaki bir gözlem noktasından bakıldığında birbirini takip eden olaylardan başka bir şey değildir; uzay ise zaman veya süreç içinde olayların aynı anda birlikte var olma düzenidir.

Zaman, uzayda sadece ilerleyici bir hareket biçiminde algılanabilecek bir değişimdir. Uzay ise, yalnızca bir harekete katkıları ile algılanabilecek bir varlıktır. Ne uzay ne de zaman, değişim ve süreç kavramları olmadan bir değer ya da gerçeklik barındırmaz, tabii uzay-zaman'ın aktif kombinasyonu dışında. Uzay-zamanın eylemi süreçtir ve bu sürecin kendisi, uzaydaki zamanın değişimi ve zamandaki uzayın değişmesidir.

Öyleyse görüyoruz ki, kalitenin artması ya da değişime karşı direnç, niceliksel artışa bağlıdır. Bu iki kavram birbiri ile uyum içerisinde ilerler. Bu gelişim, sosyalist ilerlemenin hedefidir: niceliğin artmasıyla kalitenin artması. Ayrıca bu ikili artışın, uzay zamanın değerinin azaltılması ile çarpıcı biçimde aynı olmasını sağlar: Şeyleştirme. Değeri

belirleyen büyüklük uzay-zaman, an veya olaydır. Dünyadaki insan uzay-zamanının varlığına mahsus olan uzay-zaman, değerini olaylarda gösterir. Olay yoksa tarih yoktur. İnsan hayatının uzay-zamanı, onun özel mülkiyetidir. Bu, Marx'ın insanın özgürleşmesi perspektifindeki büyük keşfiydi, ancak aynı zamanda Marksistlerin hatalarının çıkış noktasıydı çünkü mülk, yalnızca gerçekleşiminde, özgürleşmesinde, kullanımında değer kazanır ve insan hayatının uzay-zamanını gerçek kılan şey onun değişkenliğidir. Bireye toplumsal değer veren şey, davranışlarının başkalarına göre değişkenliğidir. Bu değişkenlik özelleşerek toplumsal değerlendirmeye dışında bırakılırsa (ototiter sosyalizmde olduğu gibi) insanın uzay-zamanı gerçekleşemez hale gelir. Bu nedenle, insan niteliklerinin özel karakteri (hobiler), insan hayatına kıymet addetmede üretim araçlarının özel mülkiyetinden çok daha etkili olmuştur, çünkü sosyalist determinizmde yatarsızlık diye bir şey yoktur. Sosyalizm, mülkün özel karakterini ortadan kaldırmak yerine, onu mümkün olduğun-

ca artırarak insanların kendisini yararsız ve toplumsal olarak mevcudiyetsiz hale getirmiştir.

Sanatsal özgürleşme gelişiminin hedefi, insani nitelikleri gerçek değerlere dönüştürmek suretiyle insani değerlerin özgürleştirilmesidir. İşte sosyalist gelişime karşıt olan sanatsal devrim bu noktada başlar ve sanatsal gelişim komünist projeye bağ içerisindedir.

Dolayısıyla sanatın değeri, pratik değerlerle ilgili bir karşıt değerdir ve ölçüsü, bunlara ters bir anlamdadır. Sanat, enerjiyi harcamaya davettir ve izleyicilerinin kendilerine verebileceklerinden başka bir kesin amacı yoktur. Bu müsrifliktir... Bazıları hâlâ sanatın değerinin onun zamandaki sürekliliğinde, onun niceliğinde olduğunu hayal ediyor. Altın ve değerli taşların sanatsal değer taşıdığını, sanatsal değer nesnenin kendisinden aktarılan bir değer olduğunu düşünüyorlar. Bu mantıkta sanat eseri, insanlığın temel değer kaynağı olarak onaylanmasından başka bir şey değildir.

Kapitalist devrim aslen tüketimin toplumsallaşmasıydı. Kapitalist sanayileşme insanlığa, en az sosyalistlerin üretim odakları ile bahsettiği toplumsallaşma kadar derin bir toplumsallaşma getirdi. Sosyalist devrim, kapitalist devrimin gerçekleşmesidir. Kapitalist sistemden atılan tek öge tasarruf yapmaktır, çünkü tüketimin zenginliği çoktan kapitalistlerin kendileri tarafından saf dışı bırakılmıştır. Günümüzde yaptığı tüketimi en acımasız talepleri aşan bir kapitaliste rastlamak son derece enderdir. 17. yüzyılda yaşamış bir lordun hayat tarzı ile Rockefeller döneminde yaşamış büyük bir kapitalistin hayat tarzı arasındaki fark

son derece saçmadır ve bu fark sürekli büyümektedir.

Tüketimin değişkenliğinin serveti, kapitalizm tarafından ihtiyatlı kullanılmıştır, çünkü emtia, toplumsal kullanımı olan bir nesneden başka bir şey değildir. İşte bu yüzden sosyologlar kullanım nesneleri üzerine odaklanmaktan kaçınmaktadır.

Bir emtia olarak düşünülebilecek kullanım nesnesinin toplumsallaşmasının üç temel yönü vardır:

a) Ortak ilgi odağına dair, geniş kitleler tarafından arzulanan bir kullanım nesnesi, kendi kendine bir emtia işlevi görebilir. İdeal emtia, herkes tarafından arzulanan bir nesnedir. Endüstriyel üretimin bu denli toplumsallaşmasına giden yolu açmak için kapitalizm, "biçimcilik" kavresi altında bireysel ve zanaatkar üretim fikrini ortadan kaldırmalıdır.

b) Emtia üzerine tartışabilmek için, bir nesnenin tıpatıp aynısından bir miktar sahip olmak gerekir. Endüstri sadece, seriler halindeki, sürekli daha fazla miktarda üretilen nesnelerle ilgilenir.

c) Kapitalist üretim, inanılmaz güce ve hacme ulaşan popüler tüketimin propagandası ile nitelik kazanır.

Para, tamamen toplumsallaşmış bir emtiadır ve herkese ortak değer ölçüsünü gösterir...

Toplumsallaşma, gerçekten mutlak tasarruf üzerine kurulu bir sistemi oluşturur. Yine kullanım nesnesini ele alalım. Kullanım nesnesinin, kullanılamaz hale geldiğinde, tüketim ve üretim arasındaki nedensel bağlantı tükendiğinde bir emtiaya dönüştüğünü belirledik. Kendi başına bir kulla-

nın nesnesi, birikime dönüştüğünde, stoklandığında bir emtiaya haline gelir ancak bu sadece bir miktar nesnenin stoklandığı durumlarda geçerlidir. Emtianın temelindeki bu depolama sistemi, sosyalizm tarafından saf dışı bırakılmamıştır. Aslına bakılırsa, tam tersi olmuştur: Sosyalist sistem, dağıtım üzerinde mutlak kontrol elde edebilmek amacıyla, tüm üretimi ayırt etmeksizin depolamak üzerine kuruludur.

Bu güne kadar birikimin kendi formuna -stoklamaya ya da tasarrufa- dair hiçbir analiz yapılmamıştır. Bu form, biriktiricidir. Stoklama, biriktirici ve biriktirilen içerik arasındaki ilişkiye göre gerçekleşir. Başlangıçta, içerik olarak bahsedilen maddenin süreçten başka bir şey olmadığını belirttik. Ve içerik biçimini aldığı anda, depolanmış bir malzeme, harekete geçmemiş bir kuvvet anlamına gelir. Ancak biz her zaman onu durağan hali ile düşündük. Biriktiricinin formu, biriktirdiği içeriğin formu ile zıttır: İşlevi, kontrollü ve sınırlandırılmış durumlar haricinde, biriktirilen içeriğin sürece dahil olmasını engellemektir. Bu sebeple, biriktirici form, içerik formundan başka bir şey olamayan maddenin formundan farklı bir şeydir. Burada tanımların birbiriyle kesin bir tezatlık içerisinde olduğu görülür. Sadece biyoloji alanında, biriktirici, temel bir işleve dönüşür. Tüm biyolojik yaşam, tabiri caizse, biriktirici formlara maddenin formları ile karşı çıkarak evrilmiştir. Teknolojik gelişim de aynı yoldan ilerler; Bilimsel kontrolün tüm ölçüm sistemleri, nesnel formların biriktirici formlarla ilişkisine dayanır.

Biriktirici formlar, ölçülen formlarla çelişen biçimde oluşturulmuşlardır. Bi-

riktirici form, normalde içeriğinin formunu gizler ve bu da üçüncü bir form sahiptir: Görünüm. Bu üç form, form üzerine tartışmalarda hiçbir zaman birbirinden açıkça ayırt edilmez.

Para, toplumsal uzamda zamanın ölçüsüdür. Toplumsal bir uzamda para, hızı empoze etmenin aracıdır. Paranın icadı, "bilimsel" sosyalizmin temelidir ve paranın ortadan kaldırılması, bu mekanik sosyalizmin değişiminin temeli olacaktır. Para birimi, sayılara dönüştürülmüş bir sanat eseridir. Komünizmin gerçekleşmesi, günlük hayatın tamamında sanat eserinin dönüşümü olacaktır.

Bürokrasi kendini gösterdiği her yerde (kapitalizmde, reformizmde ve sözde "komünist" iktidarda) modern dünyanın çeşitli karşıt sektörlerinde genel bir karşı-devrimci toplumsallaşma olarak ortaya çıkmaktadır. Bürokrasi, toplumun biriktirici formudur: Sürecin karşısında, devrimin karşısında durur. Ekonomiyi kontrol etmek adına, bürokrasi kontrolsüz bir tasarruftan yanadır -kendi amaçları için, var olanın korunması için. Bir şeyleri değiştirme gücü haricinde tüm güçleri elinde bulundurur. Bu sebeple değişim her zaman ona karşı gelişmelidir.

Gerçek komünizm özgürlük, değer ve iletişim dünyasına bir sıçrayış olacaktır. Faydacı (normalde maddi değer olarak bilinen) değer aksine, sanatsal değer ilerleyici değerdir çünkü çünkü bir provokasyon süreci ile insanlığın kendisine değer kazandırır.

Marx'tan bu yana, ekonomi politikası yetersizlik ve korkaklık sergilemiştir. Doğrudan insanlığın gerçekleşmesi için hiper-politik bir yaklaşım için çaba sarfedilmelidir.

“ALEPHIC” ÜÇ BOYUTLULAR

GÜLSELİ İNAL

A/

Güneş Büyükuşur'un heykellerindeki içkinlik, aşkınlık, yumuşaklık, tamlık, gölge ve ışığı eserlerin kıvrımlarında oyunlar yaratması, sanatçının estetik imge girişimleriyle yakından ilgilidir. Bronz malzemeye yumuşaklıkla ve hafiflikle form veren heykeltıraşın elleri; eser tamamlandığında ışıkla alışverişe başlayan hareketlilik içinde geçirgenlik taşıyan bir yapıya bürünür. Onun figürleri; alışılmış figür geleneğini zorlayan, dış dünya görüntüsüyle yetinmeyen, insan ruhunun bağlı olduğu mekanizmaları gündeme taşıyan sembolik bir yapıdadır. Bronz gibi sert bir malzemenin insan ruhunun katmanları haline gelmesi, sanatçının teknik-imge girişimindeki cesareti temsil eder.

Heykellerin üretimi sırasında bronz kat kat işlenip, art arda gelen kanatsı bir görünüm kazanarak ana figürün tamamlayıcısı olarak devreye girer. Şöyle ki, çıplak dişi figürün konumlandığı yerden yukarıya doğru katmanlar halinde yönelerek, figüre kanatlanmış bir eda katar. Ya da çıplak erkek figürünün kollarıyla yer değiştiren katmanlar, kanatsı bir havaya bürünerek kuş-insan görünümünde efsanevi bir masalın bir detayını oluşturur. Sanatçının yarattığı kanatsı küçük hareketler, heykeldeki ana merkezi kuşatan yan unsurlardır. Sanatçı



bilinçaltının derinliklerinden bize şu mesajı vermek ister; İnsan varlığı göklere aittir.

Öte yandan sanatçı; hava, su, toprak, ateş gibi temel unsurların dışında insanın Eterik bir varlık olduğu vurgusunu yaparak bizi iç âlemlere çağırır. Yaratıcı dışavurum kişinin benlik içindeki iç benlik suretinin dışavurumudur. Yaratıcı dışavurum vasıtasıyla bütün biçimleri ve formları içinde saklayan



evrensel düzenden yardım alan sanatçı; insan bedeniyle yakından ilgilidir. Ancak bu ilgi insan bedeninin biçimiyle olduğu kadar, insan bedenindeki gerçekliğin özü ve beden in çalışma mekanizmasıyla da ilgilidir. Her bedende bulunan yedili çakra sistemi ve çakraların çalışma mekanizmaları sanatçının yaratı süreçlerinin ana konusudur. Ve dişi varlık sanatçının elinde evrensel mesajları veren bir figüre dönüşür. Bu aşamada lineer zaman bırakılmış holografik zamana girilmiştir. İnsanın nabızı ile evrenin nabız atışları arasında ilişki kuran sanatçı için; kozmik nabız atışının temelinde “Dokuzun Ritmi” adını taşıyan sıra dışı bir düzen ve yapı bulunur. Sanatçının estetik imge süreci; lineer zamanı geride bırakıp, dünyasal titreşim frekansını, kozmik bütünlüğün titreşim frekansına eşitleyerek holografik zamana giriş yapar. Gerçekte insanlık mekânsızlıkta ve kozmik zaman algısında ilerler. İnsan bedeni ise holografik yansıtma enstrümanıdır ve insanın kafatası

ana holografik realite projektörüdür. Ancak doğumumuzla birlikte bizlerin en önemli yaşam görevi, bilincimizin ve ruhumuzun gelişmesi ve evreni kavrayabilmemizdir. Sanatçı bu aşamada gelişmiş, tamlık taşıyan insanı kendine konu edinmiştir. Figürleri aydınlanmış bilincin üç boyutlu halleridir.

Heykellerden bize yansıyan ilk duyum, figürlerin aşkınlık frekansıyla donanmış oluşudur. Örnek vermek gerekirse; sanatçının Viriya heykeli manevi enerjinin, kalp çakrasının sembolik betimidir. Bizler her kalp atışıyla doğar ve yeniden ölürüz. Viriya üç boyutlusunda kalpten doğan ve evrenin yönlerine doğru kıvrılan sevgi kanatları, kadın figürünü korur gibidir. Bu kanatlar özgür ve koşulsuz sevgiyi sembolize ederken, dişi figür kendini biraz yüksekte saran sevgi katmanlarından enerji almak üzere başını geriye atmıştır. Bir huzur betimi, saflık ve temizlik sembolü olan Viriya heykeli, Einstein’ın Görelilik kanundan sonra ileri yaşlarında “Büyük bir keşifte bulundum” dediği “Sevgi Enerjisi”nin imgesel estetik üç boyutlu halidir.

B/

Şimdi bu aşamada; Güneş Büyükuğur’un eserlerini iki ayrı kategoride değerlendirebiliriz; içkinlik ve aşkınlık. Kozmik eksen ve mikro kozmos / insan/ arasındaki ilişkiyi estetik dille yaratma/ estetik dile taşıma; sanatçıda bulunan düşey sebep ve farkındalık olarak aklı aşan bir hal almıştır. Supra-Rational tarzın sürdürücüsü olan sanatçı Büyükuğur; insan yaradılışının evrenin yaratılış yasalarıyla aynı olduğunu estetize etmektedir.

Her çağın hayalleri farklıdır. 20 YY boyunca heykeltıraşlar salt görünürün estetiğini gündeme taşdılar. Oysa Güneş Büyükuğur, modern sanatçılardan farklı olarak “İçkinlik” düzeyini üç boyuta taşımayı seçmiştir.

İnsan bedeninin işleyiş mekanizmalarını estetize etmek yaşamla ilgili bazı sırların keşfedilmesi için yola çıkmak demektir. İçkinliğin elemanları üzerinden, bir anlamda, ruhun ve bilincin veçhelerini nominalist bir anlayışla üç boyuta taşımak, yeni çağın ruhuyla tanışmak anlamına gelir. Paradigma değişikliğini sezgisel bilgisiyle harmanlayıp yarattığı heykelleriyle buluşturan sanatçı, kadim uygarlıkların bilgisiyle de haşır neşirdir. İnsan varlığının kâinat karşısındaki konumunu dile getirerek modern'lerden çok başka yolda, her heykeline spiral titreşim katarak yol alan sanatçı, nominalist yasaların gücüyle eserlerini üretmektedir. Bronz figürlerde; içkinliğin, büyük bir sıçrama gerçekleştirerek aşkınlığa dönmesi Gaia'nın titreşim döngüsünden beslenmesi anlamına gelir. Sanatçı; ruhun ve tinin veçhelerini, becerikli elleriyle en sert dünyasal maddeye işlemesi, onun yaratı frekansının harmonik kavuşma 'mood'una tabi olduğunun bir göstergesidir.

İçkinlik; bilincimizde doğuştan bulunan arketipleri, yeni bilgileri, vizyonları, rüyaları, ruhun katmanlarını, tinin yolculuklarını ve bilinç derecesinin hepsini birden kuşatır. Sanatçı; doğuştan ruhunda bulunan Kuantum halini, hücrel yapı içinde ustalığını, yaratının tinsel aletlerini benliğinde taşıyan biridir. Güzelliğin ritmik yaradılışı, form, kompozisyon, sanatçının ideali, söylemek istediği söz, vermek istediği mesaj; Shiva, Shakti, Ch i, Shiva, Advaita, Viriya, Chetana gibi heykel formlarında gizemli ama yüksek dozda güçlü, aşkınlık aşamasında yetkin, etkileyici ve düşündürücü bir tarzda işlenmiştir.

Sanatçının Shakti heykelinde; sevgiyi kalpte tutabilmek ve sevgi enerjisini evrenden indirebilmesi sembolize edilir. Işığa doğru yayımsı formdaki eril figür; bilgi ve sevgi taşıyan mor ötesi ışınların insan bedeninde özümsemesini dile getirir. İniş yayının eril bedende aşkın bir hâl alması, yaratıcı ışığın

Adamante parçalarının heykele dokunuşu anlamını taşır. Evrensel yaradılış yasalarının insan bedeniyle harmanlanması Güneş Büyükuğur'un en temel estetik izleğidir. Sanatçının illüzyonunda demlenen estetik formların hepsi iç alem/dış alem arasındaki aynılık ve eş düşümden kaynaklanır. İntelligensia hemen her heykelde gözümüze çarpar; böylece insanın yaradılışının, zaman ve hücre bütünlüğüyle şuur bütünlüğü çizelgesindeki paralelliği, sanatçının yaratı süreçlerinde ifadelenebilmektedir.

21. yy. ilk çeyreğine dek modern ve çağdaş adı altında üretilen sanat örnekleri fenomenler âlemiyle ilgili betimlerdi. Dış dünyadaki görünür şeyler üzerinden ilerleyen modernizm ve çağdaş sanat ifadesi; bütünü analitik bir tavırla parçalara ayırdı. Soyut sanat ise bir nesneyi keyfilikten, görünüşündeki rastgeleliğinden kurtarma idealiyle 20. Yy. boyunca sayısız örnekler vermiştir. Oysa günümüz genç sanatçılarından Güneş





Büyükuğur eserleri; numen dünyasını estetize etmek, kendiliğinden şeyleri devreye sokmak gibi bir misyon edinmiştir. Ancak sanatçı modernlerden sadece “Stilistik Süreklilik” donelerini heykellerinde kullanarak modern-ötesi bir estetiğe imza atmaktadır. Sanatçının en önemli heykellerinden biri de “Ch i” adını taşıyan çalışmasıdır. Yaşam çakrasının betimlendiği bu bronz figürün karın bölgesinden çıkan ağaç dalları gibi ellerin, Hinduzim’de Vişnu’nun göbeğinden çıkan “Vedalar” gibi kompoze edilmesi hem yaşam çakrası hem de yaratıcı düşüncenin doğuşunun sembolize edildiğine tanıklık yaparız. Ellerin dışı figürün karnından dışarıya çıkması; ruhsal yaşam gücünün/ Libido/ bilinç dışına taşınması anlamına gelmektedir. Bin yıllık heykel geleneğinin bir mirasçısı olarak genlerinde taşıdığı yaratıcı gücü çağdaş dünyada yeniden üç boyuta taşıyan, bilinçaltındaki akretipal verileri görünür kılan sanatçı; doğu bilgeliliğinin

izleklerini eserlerinin özüne katmaktadır.

C/

Heykel sanatının tarihine baktığımızda, kadim ilk çağ yazarlarından Diodoros; yeryüzünde ilk heykelin Nuh tufanından iki yüz yüzyıl sonra Nemrut’un oğlu kibirli Belos tarafından üretildiğini yazar. Amaç tapınılacak bir put yaratmaktır. Belos’un ünlü gelini Babil kraliçesi Semiramis’de şehir kurulurken kendisinin, kocasının ve aile büyüklerinin bronzdan heykellerini yaptırır. Diodoros kırk ciltlik Dünya Tarihi kitabında Keldanilerin Jupiter, Juno, Ops adına yaptıkları heykelleri kilden ürettiklerini belirtir. İlk heykeller doğayı ve insanı taklit etme eyleminden doğmuşlardır. Mermerden yapılma ilk heykelleri de Keldaniler üretmiştir. Antikitede Anadolu heykel atölyeleriyle doluydu; isimli isimsiz birçok sanatçı bu atölyelerde yeni yeni kurulan kentler için heykel üretmekteydiler. Bergama, Efes, Knidos ve daha sayısız kentte mermer heykel atölyelerinde isimli isimsiz birçok sanatçı mermer heykeller üretiyorlardı.

D/

Kendini gerçekleştirme yolunda ilerleyen Güneş Büyükuğur, kişisel ve kolektif bilinçdışının yapısını ve içeriğini bilincine taşıyarak yaratıda “Güzel” ve oranların uyumu üzerinden yaratıcılığının kapsamını genişleterek; doğaüstü ve mistik dünyanın mesajlarını veriyor. Öte yandan bireyin görülmeyen psikik yaşamını doğru felsefelerinin öğretileriyle harmanlayarak günümüz sanat ortamına yeni bir estetik dilin olanaklarını sunuyor.

JeremY Profit

JeremY Profit

JeremY Profit

JeremY Profit

JeremY Profit

JeremY Profit

JeremY Profit



JeremY Profit

JeremY Profit

PARÇALANMIŞ BİLİNÇ MANZARALARI

MYRTILLE BOURGEOIS

Çeviren: Gökçe Mine Olgun



Jeremy Profit sonraki ânı yakalıyor, yıkımın ve yok oluşun ardından, insanın hayata tutunduğu, fırtına sonrası sessizlik ânı bu an. Bir virtüözün elinden çıkına, aşırı özenli çizimler çürümekte olan bir dünyayı resmediyor. Ölüm ve afetlerle dolu bu dünyada intihar edenler, ev kadınları ve iş adamlarıyla duyarsız bir şekilde omuz

omuzaya yürüyorlar. Öyle bir dünya ki insanlar, Kaliforniya'daki havuzların kenarlarında sıkıntıdan ölüyor, makineli tüfeğiyle katliam yapıyor ya da ölümcül çarpışmalarda yok oluyor. Refah içindeki banliyöler, nükleer santaller ya da uçak kazalarından farksız bir şekilde infilak ediyor; bu sahneler, sanatçının ultra-kapitalizminin yön ver-

diği ve şiddetin boyunduruğundaki bir dünyaya karşı eleştirel ve paranoyak bakışını dile getiriyor.

1976 yılında Saint-Brieuc'da doğan Jeremy Profit erken yaşta Landes'a taşınıyor. Burada karşılaştığı manzaraların yapaylığı ve statik düzeni zamanla sanatçının çizim tarzına da yansıyor. Kendi kuşağına özgü bir durum olarak Amerikan kültürünün etkisinde kalan sanatçı, keçeli kalemle yaptığı çizimlerinde öncelikle müziği, sineması, markaları ve televizyonuyla abartılı bir hayranlık uyandıran bu kültürün simgelerini hiç çekinmeden sanatına yansıtıyor: Emperyalizmin küresel istilas. Sanatçı bu kaynakların dışında, mümkün olan en gerçekçi etkiye ulaşmak için foto-röportajlardan, reklamlardan veya Google Görsellerde yaptığı aramalardan da ilham alıyor. Kuşbakışı veya zeminden gördüğü sahnelerde, çizgi ile gölgenin buluşmasına izin vermiyor. Olayları sahneleme şekline, çelişkili figürasyonlar, serbest çağrışımlara ise çizgilerindeki sade ve karanlık ayrıntılar eşlik ediyor.

Yaşadığımız dünyaya pek de yabancı olmayan bu imgeler, içinde bireyin gittikçe silikleştiği güvensiz ve bencil bir toplumu, kent hayatını dolduran insanların oluşturduğu tektipleşmiş kitleyi, çürümekte olan toplumsal bir yığını tasvir ediyorlar. Şeylerin kırılğanlığı ile bizlerin kırılğanlığı örtüşüyor: Geçici ve dolayısıyla kendi kaybına, kazanın gelişigüzelliğine, köksüz bir metropolün ya da gezegenin sınırlarına mahkûm edilmiş varlığımızın kırılğanlığı (Bkz. Fukushima). Bunlar atipik yerler, Amerika'da, herhangi bir Amerikan TV dizisinde, bir Japon nükleer santralinin yakınında, kırsal bir Fransız yöresinde, yüksek bir gerilim

hattı direğinin dibinde bulunabilirler. Öyle ya da böyle, kötülük cereyan ediyor: Jeremy Profit, izleyicinin mekânların öncesini ve sonrasını değerlendirmesi için geri dönüşü olmayan bir âni resimlerinde mühürlüyor.

Gelecek yok, Punk Rock devri çoktan kapandı, sanatçının Grindcore sahnesine geçişi ise rastlantı değildi. Öpstand grubunun eski gitaristi olan Jeremy Profit, Punk hareketinin iddialı ruhuna sadıktı. Power-violence ise kültürün kapitalist zeminine ve gündelik yaşamın boğucu atmosferine acımasız bir tonla saldıran muhalif bir hardcore punk hareketiydi. Raymond Pettibon'un mirası, naif sanat ve folklorik unsurların izinden giden sanatçı, aşırı duyarlı ve etkileyici çizimler ortaya koymaya devam ediyor ve mitolojik belleğini kaybetmiş bir distopya ile trajik olana dikkat çekiyor.



“HAYAT, SENİN HAYATIN!”

GÖKHAN GENÇAY

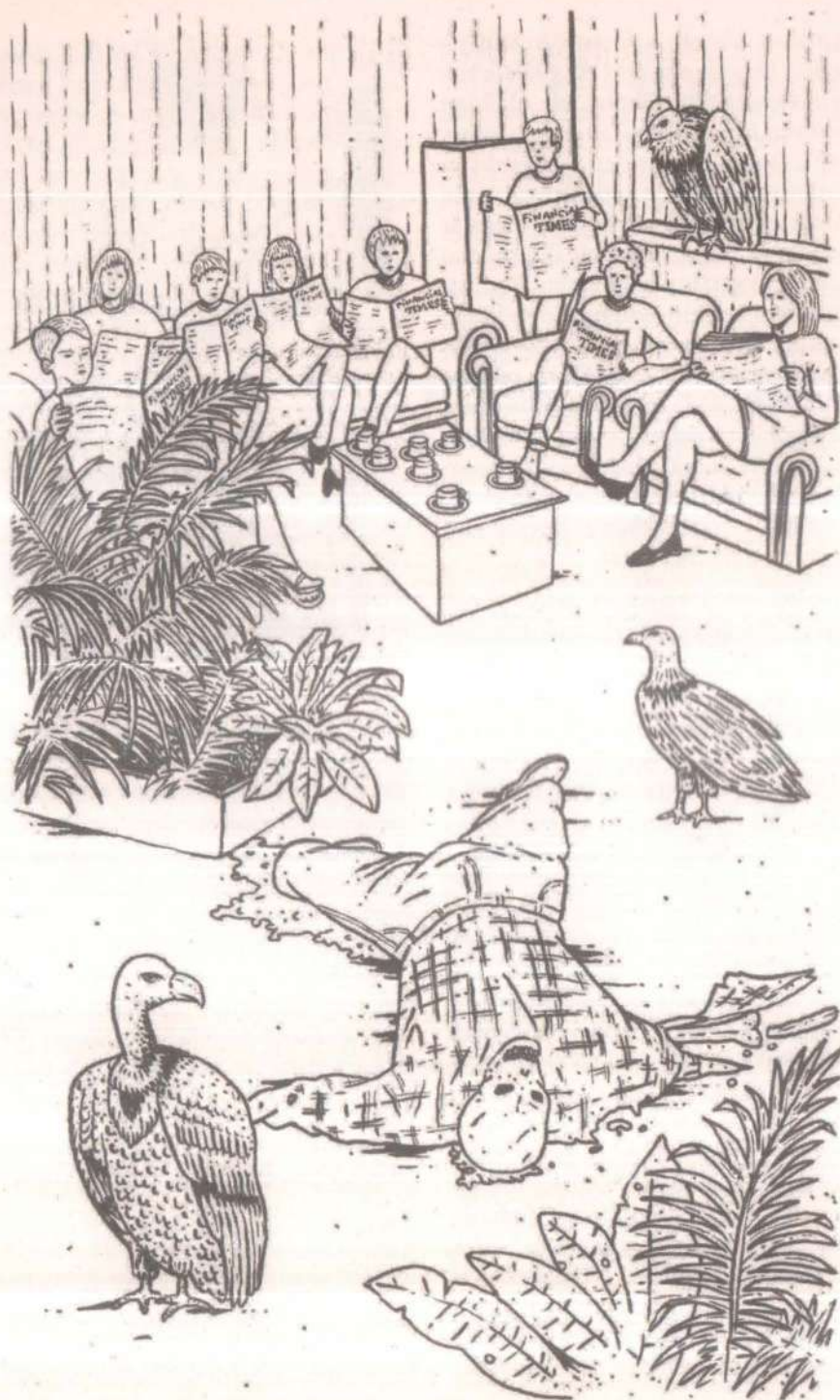
Dünya ekonomisinde Fordist büyüme döneminin sona ermesinin üzerinden uzun yıllar geçti. Günümüzde üretimden dağıtım, pazarlamadan reklama, piyasanın işleyişine dair paradigmlar yeniden oluşturuluyor. Çalışma yaşamının geçirdiği büyük dönüşüm, gündelik yaşamın tüm kompartmanlarını da birer birer etkisi altına alıyor. Fordizm, canlı emek ile sermaye arasındaki karşılıklı çıkarların özgüllüğünü tanıması, onlar arasındaki dolayimsız karşıtlıklara zemin hazırlaması nedeniyle moderndi, modernizmin düalist zıtlaşmaları Fordist üretim modeli üzerinden zemin kazanıyordu.

Post-Fordizm’in egemenliği bu dinamiğin önünü kesmekle kalmadı yalnızca; toplumun her öznesinin küresel kimlikli ulus ötesi şirketlerin amaçlarına koşulsuz bağlanmasını talep etti. Şirketlerin çıkarları doğrultusunda bireylerin yetenekleri, öğrenme ve analiz etme kapasiteleri araçsallaştırıldı, zamanla ‘toplumsal fabrika’ her bireyi kendi amaçları doğrultusunda kullanma iktidarı kazandı. Uygulama bu yöndeyken, kültürel kanallarda doluşma giren söylemler –yaşanan prati-

ğin tersine– özgürlük, özerklik vaazlarıyla doluydu. Nitekim özne olmanın kavramsal manada içinin boşaltılması aşaması nihayet tamamlandı, “kendini ifade etme”, “diyalog kurma” gibi kodlamaların içeriği yeniden yazıldı.

Devir gazetecilerin, propagandacıların, reklam yazarlarının, halkla ilişkiler uzmanlarının devridir. İmgeler, imajlar, düşünceler satın alınıyor ve ekonominin işleyişi gereği görünmez kılınan efendilerin kadim çıkarları doğrultusunda yeni bir kültür inşa ediliyor. Farklı türden bir özdeşleşme süreciyle karşı karşıyayız artık. Kolektif imgelem, endüstrinin var ettiği markalara endekslenmiş kimliklerin kuşatmasıyla şekle sokuluyor. Yaşam tarzları markalandırılıyor, sanatın her türü şirket logolarının ihtişamlı gölgesinde üretiliyor. Medyanın markalandırılması süreci neticesinde evren, içerdiği kültürel değerlerle birlikte, küresel markaların kontrolü altına giriyor.

Söz konusu kültürel kapsayışın en net örnekleri reklam filmlerinde görülmekte. 1980’li yıllara kadar reklam filmlerinin asıl önceliği, satmaya ça-



lıştıkları ürünün kalitesini, kullanışlılığını, hesaplı oluşunu vb. geniş kitlelere aktarmaktı. Filmler, ele aldıkları ürünün ne kadar faydalı olduğundan, sağlayacağı konfordan bahsediyor, ürünün kendisine odaklanıyorlardı. Amaç, pazarladıkları ürünün insanlar nezdinde vazgeçilmez bir ihtiyaç olarak algılanmasını sağlamaktı. Endüstriyel ekonominin motorunu döndüren, ürettiği mallara ihtiyaç duyan tüketicilerin varlığıydı. 90'lı yıllarla birlikte Batı dünyasında, bu "arkaik" reklam ve pazarlama mantığı tamamen kabuk değiştirdi. Günümüzde ölçüyü kaçırmamasından dolayı görmezden gelinen, kanıksanan yeni reklam anlayışının tohumları o yıllarda atıldı.

Kitlesel pazarlama kampanyalarının bonus mahiyetinde yanında getirdiği yeni kavramlarla o günlerde bağ kuruldu, markalar ve logolar yavaş yavaş hayatı istila etmeye o günlerde başladı. Markalar, ürünün maddi varlığından bağımsız olarak kendi halelerini yaratıyor, imaj üzerinden pazarlama devri açılıyordu. Markaların onları satın alan insanlara 'kimlik' bahşetmesi süreci böylece başlamıştı. Tabii, en başta orta sınıfın değerleri, yaşam standartları, sosyal alışkanlıkları reklam kampanyalarının temel ögesi olarak seçildi. Müstakil bir ev, düzenli bir bahçe, garaj, bir örnek konutlardan oluşan sosyal çevresiyle, metropolün anti-hijyenik kötücüllüğünden uzakta kurulan Amerikan banliyösü, ideal yaşam formu olarak reklam dünyasında tekrar tekrar kullanıldı. Batı'nın genelgeçer kültürel ortalaması olarak orta sınıfın seçilmesi, o dünyaya has imajların parlatılmasına ve o yaşam biçimine ait kimliklerin küresel dolaşıma girmesine aracı oldu. Tüketici kitle-



sinin çoğunluğunun beyaz, orta sınıftan olması gerekmiyordu ne de olsa. Şirket politikaları sıradan insanlara, pazarlanan ürünleri tükettikçe; beyaz, orta sınıf sosyal yaşama bir adım daha yaklaşabileceklerini vaaz ediyordu. Bu kolektif yanılsama, epey uzun bir süre işlev gördü. Küresel çapta her çeşit sınıfsal aidiyete mensup milyonlarca insan, belli markaları tükettikleri oranda ideal orta sınıf normlarına yaklaşıp olduklarına inandı, reklam filmlerinde izledikleri tertemiz görüntülerin içinde yer alabilmenin hayalini kurdu.

Yıllar geçtikçe bu tür bir satış tekniği de dünyanın gidişatına tam manasıyla uyum sağlamaz oldu. Ürünün nitelikleri geri planda kalmıştı kalması, tüketim üzerinden kimlik edinme yaklaşımı da geri dönüşsüz biçimde kabul görmüştü. Ama yine de bir şeyler

eksikti sanki. 60'lı yıllarda filizlenen karşı-kültür hareketi, punk'tan sitüasyonizme uzanan geniş birikimiyle, siyasal hedefleri uyarınca mevcut kültürel atmosferin de altını oyuyor, yüceltilen muhafazakâr orta sınıf yaşamına esaslı darbeler indiriyordu. Bu akımların etkinliklerinin yansımaları sadece toplumsal, kültürel düzlemle sınırlı kalmadı, bir bütün olarak sistemin propaganda ve pazarlama aygıtlarını da dönüşüme sevk etti. Batı'da yeşeren 68'in özgürlükçü anti-otoriter değerleri, çekirdek ailenin, zorunlu çalışma döngüsünün, otoriter kurumların altını iyiden iyiye oymayı başarmıştı. Karşı-kültür hareketi kolektif anlamda bütünsel kazanımlarla egemen kültürü yenilgiye uğratamasa da, onun düğüm noktaları arasında alternatif ilişki ağları yaratmayı, işaret fişekleri çakmayı becermişti.

Ancak, Büyük Gösteri'nin mekanizmaları da bu dönemde işler kılınıyordu. Piyasa, kendi karşıtlarını da içerecek denli kendine güven kazanıyor, onun kurulu düzenini sabote etme niyetiyle tarih sahnesine çıkan özneler, akımlar birer birer içine çekiliyor, kontrol altına alınıyordu. Bu süreci, disiplin toplumlarına özgü bir baskı yoluyla yaşayanlar da oldu elbette. Ama, özellikle Batı toplumlarında, Büyük Gösteri'nin karşı konulmaz gücü, kaynağını kendi düşmanlarını kültürel manada içermesinden aldı. Reklam endüstrisinin yönelimleri de bu bağlamda son derece önemli veriler barındırıyor.

Artık küresel markaların reklamlarında orta sınıf, mazbut aile modellerinin güzellemesine sırtını yaslamak demode. Özellikle toplumun genç, dinamik öğelerini hedef kitle olarak seçen firmalar, bu alanda radikal ham-

lemlerle çağır açıyor, girişimlerini her geçen gün daha da uç boyutlara taşıyorlar. Levi's, Diesel gibi, jean başta olmak üzere giyim ürünleri satan şirketler bu düzlemde bir nevi öncü rol üstleniyorlar. Diesel, Seattle'da doruk noktasına ulaşan alternatif küreselleşme hareketinin öznelerinin giyim-kuşam alışkanlıklarını kendi kreasyonuna dahil ederken, reklam filminde agresif bir rock şarkısı eşliğinde polisle çatışan cool gençlere yer vermişti. Herkesin rahat edeceği jean'lere sahip olma hakkına atıfta bulunan şirket, söz konusu çatışmalarda kendi vitrinlerini taşıyan gençlerin imajından ürün pazarlamaya cüret edebilmişti.

Levi's'in 2012 kış kreasyonunu tanıtan reklam filmi ise, bahsettiğimiz yönelimin şahika noktalarından birini gözler önüne sermekte. "Go Forth" sloganıyla sunulan filmde, yarı karanlık grenli bir görsel atmosferde jean dünyasının "old school" markası Levi's'in hedeflediği müşteri kitlesi ekranı dolduruyor. Sis bombalarının arasında caddelerde koşan, kumsalda ateş yakan, suyun altında şakalaşan gençler hızlı bir kurguyla sunuluyor. Sonlara doğru, polis barikatının karşısında asi bir tavırla ellerini sallayan genç adamın doruk noktasını teşkil ettiği filmde iki dış ses, karşı-kültür edebiyatının en önemli isimlerinden Charles Bukowski'nin "The Laughing Heart" adlı şiirini okuyor.

Bukowski'nin "hayat, senin hayatın" diyerek kederli bir teslimiyete boyun eğmemeyi öğütleyen şiiri, bağlamından tamamıyla kopartılarak Levi's'in imaj çalışmasının bir parçası kılınıyor. Özgürce yaşamayı, hiçbir reel otoriteyi kaale almamayı isyancı bir tonda sahiplenilen şiir, kamusal planda

Levi's'ın kimliğinin parçası oluyor böylece. Mesele, sadece filmdeki gençlerin üstlerine giydikleri kıyafetleri satmak değil – öyle olsa ‘masum’, eski usûl reklamcılığın sıradan bir örneği olarak kabul edilebilirdi bu film. Burada daha tehlikeli bir biçim-içerik saptırması söz konusudur. Söz konusu reklam filmi, Bukowski'nin imgesine, sahip olduğu özgürlük anlayışına kendi logosunu basıyor ve onun kelimelerini kendi imajına içkin kılıyor. Bu yolla, giysilerin hiçbirisi kesin biçimde ekrana getirilmese, tanıtılmasa bile, reklam filmi amacına ulaşıyor. Bukowski'nin liberter iradesi, Levi's'ın kurumsal kimlik politikasının bir ögesi olarak yeniden üretiliyor.

“Go Forth” kampanyası Levi's'ın karşı-kültür cephaneliğinden yararlandığı ilk örnek değil tabii ki. Şirketin, punk'ın efsanevi radikal gruplarından The Clash'ın “Should I Stay or Should I Go” şarkısını da zamanında reklam müziği olarak kullandığı hatırlardadır. Şirket, asıl tüketici kitlesinin punk dinleyen, beat edebiyatına düşkün, sistem karşıtı öznel olmadığını gayet iyi biliyor aslında. Yani, bütün bu araklanan dil ve kullanılan formun amacı, o kitleye ürün satarak kâr etmek değildir. Esas hedefleri, sermayenin, küresel şirketlerin sömürü mekanizmalarını, kısacası gerçek yüzlerini gözlerden uzak tutmaktır. İnsanların Levi's'ın logosunu gördüklerinde, ismini düşündüklerinde akıllarına Çin'de, Endonezya'da kölelik şartlarında bu giysileri üreten işçiler, satış mağazalarında sigortasız/sendikasız çalışan tezgâhtarlar ve onların tepesine çöreklenmiş takım elbise patronlardansa, The Clash'ın müziğinin, 501 jean'iyle göz kamaştıran Brad Pitt'in ikonlaştırılmış vücudu-

nun, Bukowski'nin hayatı coşkuyla kucaklayan şiirinin gelmesi... Bu uğurda düşmanını asimile etmek onlar için en geçerli yöntemdir. Nitekim bu stratejik yönelim gerçekten işe yarıyor, marka sistematik çalışmasının ödülünü alıyor. Sistem, bütünsel açıdan kendi karşıtlarını bile işleyişine tabi kılacak kadar yetenekli olduğunu ispatlıyor.

Guy Debord'un erken dönem evrelerini gözlemleyerek analiz ettiği, adını koyduğu Gösteri Toplumu, hegemonyasını yeryüzünün dört bir köşesinde kurdu. Debord'un distopik olasılıklar babında sıraladıkları çağın ruhunu teşkil etmekte günümüzde. Dolayısıyla, popüler kültürün hâlâ bir savaş alanı olduğunu unutmamakta, bu savaşta cephelerin geçirgenliğinin, değişkenliğinin bilincinde olmakta sonsuz yarar var. Şirket kültürünün kapsayıcı yönelimlerinin ışığında, bu tabloya itirazı olanlar nezdinde aidiyet ve gelenek sorunsalının ekstra önem kazandığı da açık.

1 Bukowski'nin “The Laughing Heart” şiirinden bir dize.

2 Filmin yayını, son dönemde yaşanan ayaklanmalara atıfta bulunduğu gerekçesiyle İngiltere'de ertelendi. Levi's sözcüleri filmin herhangi bir politik harekete göndermede bulunmadığını, sadece “iyimserliği ve pozitif eylemi” teşvik etme amacı taşıdığını savunuyorlar.

OSMAN HAMDİ BEY'İN SEYİR DEFTERİ

BURHAN KUM



Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan tarihimizin son iki yüz yılının "modernleşme" sancılarıyla geçtiğini biliyoruz. Modernleşme sürecine bir biçimde temas eden her birey de bu sancılardan nasibini alıyor. 1699 Karlofça Antlaşması ile Avrupa'dan sökülmeye başlayan Osmanlı İmparatorluğu ilk kez radikal bir biçimde o

güne kadar "kullanıma cevap veren" geleneksel yöntemleri terk etme sürecine girmişti. İç ve dış müdahalelerle kimi zaman hızlanan, kimi zaman yavaşlayan, arada bir tıkanan, yer yer de akıntının tersine işleyen bu zorlu süreç henüz tamamlanmış gibi de gözüküyor.

Siyaset ve analitik felsefe profesörü İngiliz filozof John Gray, egemen devletlerin dünyanın geri kalanına dayattığı tek tip modernleşmenin artık işlemediğini, her ulusun kendi karakterine ve tarihsel gelişimine uygun bir modernleşme süreci izlemeye hakkı olduğunu yazar: “Eğer modern dönem, hızlanan bilimsel gelişmenin ürettiği şeylerin karışımından ibaretse, modern toplumlar öngörülemez bir şekilde çok çeşitli olacaklardır.” Haklıdır. Osmanlı-Türk modernleşmesi, Avrupa modeline en uygun modernleşme deneyimi olsa dahi, dinin toplumsal yaşam üzerindeki etkileri ve kendi dinamikleriyle gerçekleşmemiş bir burjuva devriminin eksikliğiyle diğer ülkelerekinden belirgin bir biçimde ayrılır. Üstelik bu süreç içeriden, siyasi elitin zoruyla başlatılıp yürütülmeye çalışılmış olsa bile dış etkenlerden bağımsız yürüyememektedir. Dış etkenlerin sürece bu kadar kolay nüfuz edebilmesinin nedenlerini yalnızca ekonomik gerekçelere dayandırmak kolaycılık olur. İşin bir de ahlaki ve kültürel boyutu vardır.

Tanzimat Fermanı Osmanlı’nı bir Avrupa devleti olarak kabul edilmesinin önünü açan, Türk modernleşmesinin ilk resmi işaret fişegiydi. Yusuf Atılgan’ın bu topraklarda modern insanı yaratma serüveninin sıkıntılarını yazdığı dev romanı *Anayurt Otelı*’ndeki konağın, Tanzimat’ın ilan edildiği yıl olan 1839’da inşa edilmiş olması tesadüf değildir. Romanın sonlarında yer alan, “*Bir oteli yönetmekle bir kurumu, geniş bir işletmeyi, bir ülkeyi yönetmek aynı şeydi aslında.*” cümlesi bir ülkenin yazgısını vurgular. İster ülke olsun, ister işletme, dünya değişirken yeni düzenlemelerle bu değişime ayak uyduramayan her yapı çökmeye mahkûmdur.

Modernleşme değişim demektir.

Fransız Devrimi’nin yaktığı uluslaşma ateşinin kıvılcımının kısa sürede Osmanlı İmparatorluğu sınırlarında yaşayan halklara sıçraması kaçınılmazdı. Nitekim bağımsızlık için ilk ayaklananlar da, *Millet-i Hâkime* Türklerin ardından en büyük grubu oluşturan Yunanlar oldu. 1821 yılında başlayan ayaklanma, 1832 İstanbul Anlaşması’nda Osmanlı’nın Yunanistan’ın bağımsızlığını kabul etmesiyle sonuçlanmıştı. On bir yıl süren ayaklanma sürecinde çok kanlı olaylar yaşanmış, 1822 yılında, tarihe Sakız Adası Katliamı adıyla geçen olay gerçekleşmişti. Katliamda adadaki yüz yirmi bin kişinin çoğu öldürüldü, sürüldü ya da köleleştirildi. O tarihte dört yaşında olan, sonradan verilen adıyla, İbrahim Edhem de kimlerine göre katliam sonucunda yetim kaldığı için, kimilerine göre de (basitçe!) köleleştirildiği için İstanbul’a getirildi. Burada, o tarihte Kaptan-ı Derya olup, Tanzimat’ın ilk yılında sadrazamlığa kadar yükselecek olan Koca Mehmet Hüsrev Paşa tarafından evlat edinilerek yeni hayatına başladı. Tanzimat’ın misyonunu gerçekleştirebilmesi, ancak yeterli derecede eğitilmiş kadrolar sayesinde olabilirdi. Paşa da kısa sürede zekâsı ile göze batmayı başaran İbrahim Edhem’i, bütün masrafları kendisine ait olmak üzere eğitim için Fransa’ya gönderdi. Genç İbrahim, burada *Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris*’den birincilikle mezun olarak Osmanlı’nın ilk maden mühendisi olma onuruna erişti. Birçok üst düzey görevden sonra 1856 yılında nazırlığa terfi ederek “Paşa” unvanı alan ve ileriki yıllarda sadrazamlığa kadar yükselen İbrahim Edhem’in şimdilik bizi ilgilendiren tarafı, Osman Hamdi Bey’in babası olmasıdır.

Oğul Osman Hamdi

Türk modernleşmesinin en önemli şahsiyetlerinden biri olan Osman Hamdi Bey'in mesleki başarılarında, hiç şüphesiz, 30 Aralık 1842 tarihinde içine doğduğu ailenin payı belirleyicidir. Osman Hamdi 14 yaşındayken babası İbrahim Edhem Paşa hariciye nazırı olur. Bu mevkiye gelebilmek için o yıllarda iyi bir eğitimle birlikte, ileri derecede Fransızca bilmek büyük bir gerekliliktir. Edhem Paşa'nın bu mevkiye atanmasında Sultan Abdülmecid'in Fransızca hocası olmasının da önemli bir rol oynadığını düşünebiliriz. 16 Şubat 1856'da yayınlanan Islahat Fermanı ile birlikte başkentteki en büyük tartışma Osmanlı'nın bir Avrupa devleti olabilmesi için hukuk sisteminde yapılması gereken değişiklikler ve olası bir anayasanın içeriği idi. Türkiye'nin bu içeriği dolduracak eğitilmiş hukukçulara ihtiyacı olduğu düşüncesinden hareketle, Edhem Paşa da en büyük oğlu Hamdi'yi hukuk eğitimi alması için 1860'da Paris'e gönderdi. O sırada ticaret nazırı olan İbrahim Edhem Paşa, yaşının hiçbir aşamasında üst düzey devlet görevlerinin dışında kalmadı. 1893 yılındaki vefatına kadar farklı vilayetlerde valilik, Viyana'da büyükelçilik ve Babıâli'de çeşitli nazırlıklar yapan Paşa, 1877'de Sultan II. Abdülhamid tarafından bir yıllığına sadrazamlık görevine bile getirilmişti. Böylesine parlak bir kariyere sahip babanın oğlu olan Osman Hamdi'nin hayatı boyunca ekonomik sıkıntı çekmediği, devlet katında üst düzey mevkilere gelebilmek için -en azından başlangıçta- herhangi bir gayret sarf etmek zorunda kalmadığı rahatlıkla söylenebilir.

Paris'teki zorlu hukuk eğitiminde başarısız olmasında, İstanbul'da

alıştığı konak hayatının etkisi var mıdır bilinmez, ama Hamdi, hukuktan çok sanatın başkenti olan Paris'te babasından habersiz, ileride çok başarılı olacağı bir alanda eğitim almaya karar verir; güzel sanatlar. Paris yaşamına dair yapılan ilk araştırmalarda hukuk eğitimini bıraktıktan sonra Güzel Sanatlar Okulu'na kaydolduğu, ya da ünlü oryantalist Jean-Léon Gérôme'un öğrencisi olduğu görüşü hâkimdir. Ancak sanatçının soyundan gelen tarihçi *Edhem Eldem* bu bilgilerin doğruluğunu kanıtlayacak hiçbir belge ya da bilgi olmadığını, eldeki tek kesin verinin, Hamdi'nin ressam Gustave Boulanger'in atölyesinde özel ders aldığı olduğunu yazar. Kesin olan bir diğer bilgi ise Hamdi'nin Paris'teki eğitimi sırasında babasının da gençliğinde kaldığı pansiyonda yaşadığıdır. Paris'te bir pansiyon **aramak** zorunda bile kalmamış, ihtiyacı olan her şey adeta Osman Hamdi'nin avucuna konmuştur.

Hamdi Paris'te sekiz yıl kalır. Bu süre zarfında mükemmel Fransızca öğrenmiş olmasının yanı sıra (babasıyla Fransızca yazışmaktadırlar), resim alanında temel eğitimi de tamamlar. Sultan Abdülaziz'in 1867'de Uluslararası Paris Sergisi'ni ziyaret için şehre geldiğinde o da Paris'tedir. Hatta Osmanlı Pavyonu'nda resimleri sergilenir. Avrupa'yı savaş dışı koşullarda ziyaret eden ilk padişah olan Abdülaziz'e veliaht prensler Murad ve Abdülhamid'in de eşlik ettiğini biliyoruz. Tanışmış olmaları muhtemeldir. Osmanlının "Batılılaşma" serüveninin en önemli ayağına tanıklık etmiş bir olarak Osman Hamdi'nin gelecekteki yaşamının bu tarihlerde biçimlenmeye başladığını söyleyebiliriz.

Hamdi'nin gelecekteki yaşamını

belirleyen bir diğer olay da Paris yıllarında, Agarite Charlotte Gay adlı, kendisinden altı yaş büyük Fransız bir kadınla yaşadığı aşktır. Bu ilişkiden, 1868'de Fatma adını verdikleri bir kızı olur. Zaten oğlunun istediği eğitimi almamasından şikâyetçi olan İbrahim Edhem Paşa, muhtemelen bu gelişmenin ardından Osman Hamdi'yi geri çağırır. Eşi ve kızıyla birlikte İstanbul'a dönen Hamdi için o günlerde nazır olan babası, oğluna kolaylıkla İstanbul'da bir memuriyet ayarlamaya yetkili iken, "sürgün" gibi bir görev yeri tercih eder: Bağdat Vilayeti Umur-u Ecnebiye Müdürlüğü. 1869 yılında olağanüstü yetkilerle Bağdat Valisi olarak tayin edilen Midhat Paşa kendisine, bildiği ileri derece Fransızca sayesinde, valiliğin yabancılarla ilişkilerini ve buna ait muhaberatı yönetme görevini verir. Bağdat, Osmanlı modernleşmesinin en önemli şahsiyetlerinden biri olan Midhat Paşa ile çalışma şansını yakalamayan yanı sıra, kariyerinin diğer önemli bir disiplini arkeoloji ile amatörce de olsa tanışma olanağını da bulması açısından Osman Hamdi'nin kaderini belirleyen üçüncü şehir olur.

Yaklaşık iki yıl kaldığı Bağdat memuriyeti süresince boş vakitlerinde gezdiği çevredeki anıtsal yapıları ve yerel halkı resmeden Hamdi Bey'in (bu müdüriyet ona Bey unvanı kazandırmıştı) babasına 13 Temmuz 1869 tarihinde yazdığı mektupta yer alan "şu an burada bazı arkeolojik ve tarihi incelemelerde bulunuyorum." ifadesi bu "amatörce" merakın başlangıcına işaret eder. Başta Bağdat vilayeti olmak üzere, tüm Mezopotamya o günlerde ülkelerindeki özel ve devlet müzelerini zenginleştirmek için tarihi eser kaçakçılığında birbirleriyle sıkı rekabet içinde olan İngiliz ve Fransızların ilgi ala-

nıdır. Ne var ki o günlerde Osmanlı'nın derdi ise bambaşkaydı. Midhat Paşa valisi olduğu şehri modernleştirmek için Bağdat'ın Harun Reşid zamanından kalma efsanevi surlarını yıktırmaktan geri durmamıştı. Osman Hamdi Bey'in bu durum hakkında ne düşündüğünü bilmiyoruz.

Bağdat'taki görevinden oldukça zengin bir çizim koleksiyonu ile dönen Hamdi Bey, başkentte Teşrifat-ı Hariciye Müdür Muavini, Hariciye Umur-u Ecnebiye Kâtipliği ve Beyoğlu Belediye Başkanlığı gibi makamlarda görev yaptığı yıllarda resim çalışmalarını aksatmadan yürüttü. 1878 Rus harbinin hezimetle sonuçlanmasının ardından aktif devlet memurluğundan çekildi ve Müze-i Humyun Müdürü olarak atandığı 4 Eylül 1881'e kadar (bir komisyon üyeliği hariç) kendini tümüyle resme adadı.

Hamdi Bey Müze Müdürü olarak atandığında Osmanlı'da 1846'dan beri müdürleri yabancı olan ve Müze-i Osmanî adı altında faaliyet gösteren bir kurum vardı. Ancak bu kurum müzeden çok "bir antika ambarı"nı andırıyordu. Tarihçiler on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı aydınlarında ülke sınırları içinde bulunan ve Batılı ülkeler tarafından hoyratça yağmalanan tarihi eserlerin korunması konusunda az da olsa bir uyanış başladığını yazarlar. Bu bilinçlenme doğrultuda 1874 yılında Birinci Asar-ı Atika Nizamnamesi yürürlüğe kondu. Ancak "üçte bir kuralı"na göre düzenlemiş olan bu Nizamname antik eserleri korumaktan çok yürütülen soygunu meşrulaştırmıştı. Buna göre bulunan, ya da kazılar sonunda çıkarılan eserlerin üçte biri bulanın, üçte biri arazi sahibinin, üçte biri ise



Osmanlı Devleti'nin olacaktı. Yabancı soyguncular antik eserlerin bulundu-ğu arazileri işe başlamadan önce çok ucuza satın alarak, paylarını doğrudan üçte ikiye çıkartıyorlardı. Eser bölüşümünde ise çoğunlukla bulunan eser miktarının az gösterildiği veya Müze müdürünün de onayıyla en değersiz parçaların Osmanlı'ya terk edildiğini bugün itibarıyla biliyoruz. Amiyane tabirle Osmanlı devleti bu paylaşımlardan "üçün biri"ni alıyordu. Bundan duyulan rahatsızlığın basında ve entelektüel çevrelerde açıkça dile getirilmesi sonucunda müzenin başına artık bir Türk'ün atanması gerektiği düşüncesi öne çıktı. Ancak bu kişinin kim olması gerektiği konusunda kimsenin net bir fikri yoktu.

İşte Hamdi Bey biraz, o sırada Viyana sefiri olan babası, biraz da eski okul arkadaşı Teşrifat-ı Umumiye Nazırı Münir Paşa'nın tavsiyelerinin etkisiyle Sultan II. Abdülhamid tarafından 5000 kuruş maaş ile Müze-i Humyun Müdürü olarak (zorla) tayin edildi. Zorla, çünkü Hamdi Bey bu teklif karşısında çok şaşırılmış, arkeoloji alanında herhangi bir bilgi sahibi olmadığı gerekçesiyle reddetmeye çalışmıştı. Dolayısıyla, bu tercih için Osman Hamdi'nin liyakati sorgulanabilir ancak her şeye rağmen "tepeden inme" demek de hiç şüphesiz ki doğru olmaz. Çünkü Osman Hamdi Bey, arkeolog olmasa bile, zaten 1878'den beri (muhtemelen düzenli maaş almasını sağlama gerekçesiyle) müzenin sekiz komisyon üyesinden biriydi. Sanata olan yakınlığı, daha önce bulunduğu görevler ve (yine) ileri derece Fransızcası onun bu mevki için en uygun kişi olduğu konusunda Padişahı ikna eden önemli nedenler olmalıdır. Yalnız, Hamdi Bey'in ressamlığı yaşamının ileriki yıllarında

arkeolojik faaliyetleri ile kesişeceği için bu noktada bir ara verip Osman Hamdi Bey'in ressamlığı üzerine birkaç söz söylemek gerekiyor.

Ressam Osman Hamdi

Osman Hamdi Bey'in, kendisine ileriki yıllarda çok büyük olasılıkla Adliye Nazırlığı yolunu açabilecek olan hukuk eğitimini bırakıp, üstelik resmi olmayan bir kuruma kayıt olarak resim eğitimi almaya karar vermesi hiç şüphesiz olağanüstü cesur bir karardır. O yıllarda ancak sarayda çalışan bir kaç ressamın para kazanabildiği düşünülüğünde bu kararının neleri göze alarak alındığı anlaşılabilir. Babasının mevki ve gelirine güvendiği söylenebilir ancak Türkiye'de ne o yıllarda ne de bugün, her ikisinin de kesin bir güvence teşkil etmediğini biliyoruz. Aynı yıllarda Paris'te resim eğitimi alan Şeker Ahmet Paşa'nın durumu ise, devlet tarafından gönderildiği için farklıdır. Nitekim Şeker Ahmet ülkeye döndüğünde derhal Tıbbiye'de resim hocası olarak göreve başlamıştır.

Dolayısıyla Hamdi Bey'in gerçek bir içsel dürtü ve tutkuyla resim sanatına yöneldiğini söyleyebiliriz. Bu da resim alanındaki başarısının nedenini bir ölçüde açıklar. Boulanger atölyesinden günümüze kalan desenleri daha ilk yıllarda bu alandaki yeteneğinin açık göstergesidirler. Bağdat çizimleri ise keskin gözlem ve ifade becerisi sergiler. Fotoğraflardan yararlanarak, resimlerinde kendisini model olarak kullanarak (aynı resimde üç ayrı figürde de kendisini kullanması bugün için bile şaşırtıcı derecede ilerici bir adımdır) ve oryantalizmin şematizmine direnen konularıyla çağdaş bir tavır

sergilediği söylenebilir. Kariyerinin sonraki dönemlerinde biçimsel olarak fazla bir değişim göstermese de resimlerinde işlediği konular açısından Türk Resmi içinde hala aşılamadığı noktalar vardır. Buna rağmen, Türk resminde bir mihenk taşı olarak hak ettiği bir retrospektif hâlâ düzenlenmemiş, başlı başına bir inceleme konusu olan, boyadığı onlarca portre üzerine sanat tarihçiler tarafından henüz bir monografi yazılmamıştır. İstanbul'da, kuruluşunda çok büyük emeği olan Güzel Sanatlar Akademisi'ne adı verilmediği gibi, daha sonraları açılan Akademilere de adının verilmesi talepleri, dönemin iktidarlarınca reddedilmiştir. Bu gelişmelerin temelinde yaptığı "bir resim" olduğunu düşünmemize yol açacak güçlü kanıtlar vardır.

Müzayede Pera Müzesi tarafından ödenen "rekor fiyat" nedeniyle *Kaplumbağa Terbiyecisi* olarak bilinen (ancak gerçek adı *Kaplumbağalı Adam* olan) resmi en çok tanınan yapıtı olsa da, ardında bıraktığı resimler içinde *Yaratılış* tablosu, Osman Hamdi Bey'e yönelik nefretin kaynağı olarak özel bir değerlendirilmeyi fazlasıyla hak etmektedir. Modern Türk Resmi'nin başlangıcı saydığım bu tablo Türkiye'de hiç sergilenememiş olmasına rağmen hayaleti hala Türkiye'nin üzerinde gezinmektedir.

Osman Hamdi Bey'in, Abdülhamid istibdadının en yoğun biçimde yaşandığı bir zamanda yaptığı *Yaratılış* (1901, 210x108 cm, tuval üzerine yağlıboya) adlı resmin (Gustave Courbet'in *L'Origine du Monde* adlı eserinkine benzer) çalkantılı bir yaşam öyküsü var. Resmin röprodüksiyonunun görülmesi bile Türkiye'de neden hâlâ sergilenemiyor olmasının anlaşılması için



Osman Hamdi Bey - Yaratılış (1901)

yeterlidir: Bir mihrabın önünde, sırtı Kâbe'ye dönük, ayaklarının altında aralarında Kuran'ın da olduğu kutsal kitaplar saçılmış halde, rahlede başı açık biçimde oturan hamile bir kadın... Resmin orijinalini sadece birkaç kişinin görebilmiş olmasından dolayı, tartışıldığı -tartışmaya açık- anlamı üzerine bugüne dek yazılanlar oldukça sınırlı ve temkinlidir. En son, 2001 yılında el konulan Demirbank'ın koleksiyonunda görünen yapıtın şimdi nerede olduğu ise "devlet sırrı"dır. Ressamın birçok tuvalinde yaptığı gibi bu eserin de kendi elinden çıkmış iki kopya-

sı olduğunu biliyoruz. Ancak Mustafa Cezar'ın *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi* kitabının 324. Sayfasında yer alan tek siyah beyaz fotoğrafına dayanarak, bilinen "sarı elbiseli" versiyonundan farklı renklerle boyandığını görebildiğimiz diğer resmin akıbeti, ikizinin kaderini tahmin edercesine, ta başından beri meçhuldür.

Resim hakkındaki bir başka tartışma konusu da isimdir. Osman Hamdi hakkında ilk kapsamlı araştırmayı, sanat tarihi doçenti olduğu yıllarda yapan Mustafa Cezar, resmi "Mihrab" olarak adlandırıyor: "Hamdi Bey'in ne ad taktığını tespit edemediğimiz bu tabloyu biz Mihrab olarak adlandırdık. Bu isimde karar kılarken, mecazi anlamda mihrabın "sevgilinin kaşları" ve "ümit bağlanan yer" anlamına gelişini de hesaba kattık; ama, okuyucularımız belki buna bizimkinden daha da uygun bir ad bulabileceklerdir." Oysa Osman Hamdi Bey resmine bir ad vermişti. Ressamın kardeşi İsmail Galib'in dördüncü kuşaktan torunu tarih profesörü Edhem Eldem, 1903 yılındaki Londra Kraliyet Akademisi'nin yaz sergisinde yer alan resmin katalogdaki adının "*La Genèse*", yani *Tekvin* ya da *Yaratılış* olduğunu keşfettiğinde resim bambaşka bir bağlama oturuyordu. "Mihrap sadece resimde yer alan bir mimari unsuru tarif ederken Yaratılış çok daha karmaşık bir kavrama işaret ediyordu. Böyle bir ismin de sergi düzenleyicileri tarafından uydurulmuş olması pek olası değildi. Dolayısıyla gerçekten de Osman Hamdi'nin taktığı bir isim olduğu kesin gibiydi." Adı konusunda şüphe kalmaması, Eldem'in de "karmaşık bir kavram" sözü ile belirttiği üzere beklenenin aksine resmin üzerindeki sır perdesini daha da yoğunlaştırdı.

Rahle üzerindeki hamile kadın

için kimin modellik yaptığı, kafaları meşgul eden resimle ilgili diğer bir soruydu. Hamdi Bey'in torunu Cemal Sait Bark'ın verdiği bilgiden hareketle, uzun süre resimdeki kadının evin Ermeni hizmetçisi olduğuna inanıldı. Edhem Eldem öne sürdüğü ilk teorisinde bu görüşü çürüttüğünü düşündü: "Tablodaki kadının, kızı Leyla'ya benzeyen tarafları var. Leyla 1902'de 1 Mayıs'ta Nimet'i doğuruyor. Bu tablonun 1901'de yapıldığını ve 1903'te sergilenmiş olduğunu öğrendiğimde "Tamam" dedim, "1901'in sonuna doğru yapıldı tablo. Leyla 4-5 aylık hamile. Bu onun resmi." Ancak resmin yapıldığı yıl Berlin'de sergilendiği ortaya çıktığında kadının kim olabileceği sorusu tekrar canlandı. Eldem, *Yaratılış*'ın 1901 Mayıs'ında yapıldığını keşfedince geri adım atacaktı: "Biraz daha geç yapılmış olsa bile Leyla'nın hamile olamayacağı bir tarihte Berlin'de sergilenmiş. O zaman bütün teorim suya düştü."

Türk sanat tarihinin en önemli (ayrıca en provokatif) eserlerinden biri olan resmi bugüne dek çözümlemeye çalışanların yorumlarındaki dikkatli dil, Osman Hamdi Bey'in tüm resim kariyeri içinde en çok bu tablosunda toplumsal ahlâk ve din açısından "dokunulmaz" alanlara temas etmiş olmasına bağlanabilir. Eldem, "Cezar'ın yerdeki kitapların Kuran olabileceği konusunda tek bir söz etmediğini" ve "insanlığın büyük değerler verdiği şeyler ortasına genç bir kadını yerleştirdiğini söyleyerek bu şeyleri ayaklar altına aldığını" söylemekten kaçındığını belirtir. Ona göre Sezer Tansuğ'un "Üstelik Avrupa'da hiçbir oryantalist ressam cami mihrabı önündeki rahleye, model Ermeni kızını oturtup ayaklarının altına Kuranı Kerim sayfalarını yacacak kadar ileri gitmemiştir," sözleri bu tablo hakkındaki hissiyata daha yakındır. Resimdeki en açık mesajın kutsal

kitapların bir kadının ayakları altına serilmesi olduğu aşikârdır. Ancak bana göre, Kuran'ın bir kadın tarafından ayaklar altına alınmış olmasıyla birlikte, bu eylemin camilerde Kâbe'nin yönünü belirten, imama ayrılmış bölüm olan mihrabın önünde cereyan etmesinin önemi de belirtilmelidir. Doğu yönündeki mihrap koyu lacivert renkte, yani "karanlık" boyanmışken, kadının Batı'ya bakan yüzü "aydınlık"tır. Ressam burada açıkça: "Işık Batı'dan gelir." demektedir. Resimde yer alan Çinili Mihrap İstanbul'da Çinili Köşk'te bulunan (env. no: 136), 1907 yılında Konya Karaman İbrahim Bey İmaretinden müzeye getirilen, renkli sır tekniğindeki mihraptır. Tablonun tarihinden de anlaşıldığı gibi Osman Hamdi bu mihrabı İstanbul'a getirilişinden 6 yıl önce görüp resmetmiştir. Üstelik resimdeki hamile kadının kıskırtıcı göğüs dekoltesiyle birlikte başının açık, sırtının da Kâbe'ye dönük olması resimdeki provokatif tavrı daha çarpıcı hâle getirmektedir.

Yere saçılmış kutsal kitaplar hakkında en ayrıntılı bilgileri yine Eldem veriyor: "Açık olanların birkaçının Kuran olduğu şüphesizdir. Kadının sol elbise kolunun altındaki parçalanmış kitapta hizip güllerinin yanı sıra bir sure başı tezhibiyle besmele de seçilebiliyor. Bunun altında, tablonun en sağındaki açık kitabın da keza Kuran'dan başka bir şey olmadığı anlaşıyor. Aynı şey buhurdanın hemen sağ üstünde olan kitap için de geçerlidir. Fakat bütün bu kitapların arasında özellikle ilginç olan iki yazmayı ayrı ele almak gerekir. Bunlardan biri Sakiyâ Mevlâ'ya benzeyen bir tür-lü çözemediğimiz bir kitap başlığı olduğu anlaşılmaktadır. (Eldem Habertürk'te yer alan söyleşisinde, iki kişinin, Sakiyâ Mevlâ gibi okuduğu şeyin Budizm'in kitabı Sakiya Muni olabileceğini söyle-

diğini belirtmiştir.) Diğer Zend-Avesta diye bilinen ama aslında Zend-i Avesta diye okunması gereken Zerdüşť dininin kutsal metinlerini oluşturan Avesta'nın yorumundan ibarettir." Eldem'in bu duruma ilişkin yorumu ilginç: "Osman Hamdi genellikle doğulu temalar işliyor. Kuran'ı, Zerdüşť dinine ve Budizm'e ait birer kitabı koyması o doğu çerçevesine uyuyor. Alışık olduğumuz batı türünden bir İncil koyarsa herhalde sırtıtaçığını düşündü. Belirli dinleri tenkit etmeyi, bazılarını korumayı düşündüğünü hiç sanmıyorum. Bence daha çok estetik bir kaygı bu. O dönemdeki bütün tablolarında şark motiflerini, İslami motifleri kullanıyor. Buradan öteye bir coğrafyadaki dini kitapları seçmiş olabilir. Bu bir tahmin. İşin komik tarafı, Londra'da sergilendiğinde kimsenin bunun farkına varmaması. Tabloyla ilgili rahatsızlık, kadının elbisesinin cırt sarı olmasından kaynaklanıyor! Rahleye "X şeklinde iskemle" diyorlar. Arkadaki mihrabı mihrap değil Kahire usulü "çiniler", yerdeki kitaplara da Fars ve Arap kitapları diyorlar. Kimse buradaki dini mesajı görmemiş, yakalamamış. Tablo burada sergilenseydi sanırım farklı olurdu."

Eldem'in parmak bastığı nokta, tablonun bugün "bilinmeyen" akıbetiyle bağlantılı (cevabını herkesin bildiği varsayıldığı için üzerine düşünmeye gerek görülmeyen) soruyu da önümüze koyuyor: Bu tablonun hiçbir zaman kamuya açık bir mekânda sergilene-memiş olması neden kabullenildi? Cezar'ın kitabının basıldığı 1971 tarihinde Mesut Hakgüden koleksiyonunda bulunan yapıt, müzayedeci ve antikacı Raffi Portakal'ın verdiği bilgiye göre, daha sonra Çiğdem Simavi'nin ve en son Demirbank'ın koleksiyonuna geçiyor. Ancak bankanın 2001 yılında Tasarruf Sigorta Fonu'na (TMSF) devri sırasında "sırta kadem basan" resim hakkındaki soruya TMSF'nin yanıtı,

yıllardır Cumartesi Anneleri'ne verilen türden: "Kurumumuzda söz konusu tabloya ait herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır."

Mehmet Güteryüz ise tabloya ilişkin bir anısında şunları söylüyor: "Bu resim, hiç kuşkusuz Osman Hamdi'nin, Osmanlı tabularını sorguladığının kanıtıdır ve bu yüzden, yaklaşık yüzyıl boyunca hiçbir yerde sergilenmesi mümkün olmamıştır. Adı bende saklı bir koleksiyoncunun evinde görmüştüm ilk kez; burada bile, tablonun alt bölümünü kapatan bir perdeyle sergileniyordu."

"Yasaklı" yaşam öykülerindeki benzerliklerin yanı sıra *L'Origine du Monde* ve *Yaratılış*'ın isimlerindeki "hayatın başlangıcı"nı işaret eden şaşırtıcı anlam yakınlığı da iki resmin daha detaylı karşılaştırması konusunda benim için bir davetiye niteliğinde. Her iki resmin de dönemleri için devrimci adımlar olduğu şüphesizdir. Ancak içinde yaşanan koşullar göz önüne alındığında Osman Hamdi'nin cüretinin Courbet'nin "ifşaatı"nı gölgede bıraktığını söyleyebiliriz. Courbet kadının bacaklarını açarak teşhir ettiği cinsel organını kılların arkasına gizlerken, Müslüman bir ülkede yaşadığını unutmayan Osman Hamdi, "teşhir"i sembolik bir yöntemle gerçekleştiriyor. Hamile kadının sarı elbisesinin iliklendiği yerde şişkin karnının üzerine getirdiği "açıklık" aracılığıyla ustaca bir "vajina" çağrışımı yaratarak en az ayaklar altına aldığı kutsal kitaplar kadar tabu yıkıcı bir tavır sergiliyor. Üstelik resimdeki sembolizmi yer verdiği diğer unsurlarla bütüne yayararak yapıtın tamamına yedirmesini de bilecek. *Yaratılış*'ın geometrik kurgusunun tam ortasında yer alan bu "açıklık"la başlayan cinsellik çemberi resmin so-

lunda yer alan (kör parmağım gözüne) "fallik" mum ve öndeki buhurdan ile genişletildiği görülüyor. Mum 'akmış' ve sönmüş iken, Hristiyanlıkta Meryem Ana'nın (rahim) simgesi olan kapalı buhurdanın dumanının kadına doğru tütmesi yaratma gücünün kesinlikle kadına ait olduğunu vurguluyor. Tablosunda gerek ayaklar altına serdiği kutsal kitaplar, gerekse Kâbe'ye sırtını dönmüş başı açık kadın aracılığıyla dini öğretilere karşı açık bir tavır sergileyen Hamdi Bey, "müstehcenlik" in keskin sınırlarındaki gezintisini de sembolik gerçekçiliği son derece ustaca kullanarak "örtülü" tutabilmeyi başarıyor. Böylece bize, Mehmet Güteryüz'ün tabiriyle "*Türk resmindeki en önemli çıplaklardan birisini*" miras bırakıyor.

Bırakabiliyor mu? Varlığından haberdar olmamıza rağmen yıllardır "mevkii meçhul" resim için bunu söylemek güç. Eldem'e göre: "*Yaratılış kay-bolsa da son derece iyi röprodüksiyonları var. Dolayısıyla tarihçi olarak benim için kayıp değil.*" (Dikkatinizi çekirim. Bunu bir tarihçi söylüyor! Bu mantıkla, iyi fotoğraflanan her tarihi eser yok edilebilir mi?) Oysa biz ressamalar röprodüksiyonlarla yetinemeyiz. (Toplum da yetinmemeli!) Bizim için bir tablonun orijinali karşısında durabilmek kadar heyecan verici bir an yoktur. Resimde yer alan figürler, mekân ve nesneler kadar yapıtın renkleriyle tonu, boyasının sürülüş biçimiyle dokusu ve bütün bu unsurların boyut bağlamındaki işlevleri ancak orijinaliyle temasta algılanabilir. Kaldı ki bir tarihçinin de röprodüksiyonlardan okumakta zorlandığı metinleri, orijinal tablodan okuyabilme şansının daha fazla olacağı kesindir. Ayrıca ülke kültürü açısından tartışılmaz önemdeki yapıtların,

özel mülkiyet bile olsa, en azından belli aralıklarla kamuya açık mekânlarda sergilenmesi toplumsal sorumluluk gereğidir. TMSF'nin beyanından anladığımız kadarıyla resim (imha edilmediyse) hâlâ koleksiyoncuda olmalıdır. Baskıcı devlet bilincinin koleksiyoncuda yarattığı korku sonucunda, tablo "müebbet hapse mahkûm edilerek" görme hakkımızın gasp edildiğini iddia etmek abartılı olmayacaktır. "Kaybetmek" eyleminin tam da sermayenin şaibeli biçimde el değiştirdiği aşamada gerçekleştirilmiş olması da dikkate değer ayrı bir noktadır.

Tablonun yaşam öyküsü bize en azından iki nokta üzerine düşünülmesi gerektiğini söylüyor. Birincisi, insanlığa mal olmuş bir şahsiyetin elinden çıkmış *tabudeviren* bir sanat eseri "özel mülkiyet" bahanesiyle toplumun görüş alanının dışında tutulabilir mi? Bu soruya yanıtım, yüksek sesle: "Kesinlikle hayır!"dır. Öncelikle bu nitelikte bir eserin özel mülkiyete ait olması hukuken ve ahlâken asla kabul edilemez. Çağdaş her ülkede olduğu gibi böylesine önemli işler "uzun süreli ödünç" adı altında saygın müzelere verilerek, toplumsal paylaşıma açılmalıdır. Ya da Fransa devletini *L'Origine du Monde* için yaptığı gibi, hukukun olanak tanıdığı ilk fırsatta kamu koleksiyonuna dâhil edilmeliydi. Kültürel varlıkların özel değil, kamu mülkü olduğu toplumların gelişip refaha ulaşabildiği bilinen bir gerçektir. Ne gariptir ki (ya da Türkiye şartlarında olağandır ki) 2001 yılında Demirbank TMSF'ye devredildiği sırada eseri kamu koleksiyonuna katmak için hukuki ortam tam da mevcutken, devlet (ya da koleksiyoncu) fırsattan, *Yaratılış*'ı "kaybetmek" için istifade etmiştir.

Üzerine düşünülmesi gereken ikinci nokta resim sanatı ile toplumsal bilinç arasındaki ilişkidir. Tek başına bir sanat eserinden topluma bin yıldır hükmeden düşünce sistemini bir çırpıda değiştirmesi beklenemez. Ancak neredeyse her gün bir kadının, kendilerince dini ya da ahlaki gerekçelerle erkekler tarafından öldürülüp, katillerin devlet tarafından korunduğu toplumda kadının konumuna farklı yaklaşım getiren alegorik bir tablonun bu tartışmaya yeni bir boyut katacağı kesindir. Eğer tablo yüz yıldır sergilenabiliyor ve özgürce tartışılabilir olsaydı, Türkiye'de birçok şeyin zaten farklı olduğunu (ya da olabileceğini) söylemek hayalcilik olmayacaktır. *Dolayısıyla*, hayaletinin bile korku yarattığı bu tablo ortaya çıkarılarak, konuyu olası "rekor müzayede fiyatı" sığılığına indirmeden toplumsal tartışmaya açılması gerekir. Her fırsatta Osmanlı dönemine duydukları özlemi dile getiren yöneticilerin, bir Osmanlı aydının, önemi herkes tarafından kabul edilmiş tablosunun akıbetini bilmemeleri olanaksızdır. Tablonun "görünmez" oluşunun onların da işine gelmesi bu talebimizi daha da yüksek sesle dile getirmemiz gerektiği anlamına gelir. Osman Hamdi'nin eserleri ne "estetik" duvar süsüdür, ne de moda tabirle "yatırım enstrümanı". Hepsizleyicilerini kendi dönemlerinin toplumsal olayları üzerine düşünmeye davet eden kavramsal sanat bildirileridir. Eserlerinin çoğunu yaşadığı dönemin (bütün sanat ve memuriyet hayatı neredeyse tamamen Sultan II. Abdülhamid saltanatına denk gelmiştir) koşulları gereği hiçbir zaman Türkiye'de sergileyememiş bir sanatçının *Yaratılış* resmi için hala aynı durumun geçerli olmasını kabullenmek mümkün değildir.

Arkeolog Osman Hamdi

Kendisini tamamen resme adanmış Osman Hamdi Bey'in Müze-i Humyun Müdürü olmayı kabul etmesinde Bağdat günlerindeki anılarının etkili olduğu düşünülebilir. Ancak ressamlık Hamdi Bey için arkeoloğluktan daha önemli olsa da işine dört elle sarılır. İlk olarak Müze'de yer alan eserlerin on yıldır yapılmayan sayımını gerçekleştirir ve bir rapor halinde yayınlar. Bu esnada İstanbul'da çok önemli bir gelişme daha yaşanır. 2 Ocak 1882'de Ticaret Nazırı Mehmed Raif Efendi'nin gayretleriyle, Türkiye'nin ilk Güzel Sanatlar Akademisi olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşu gerçekleşir. Müze ile ilgisi düşünülerek hemen yanına inşa edilen binasında 2 Mart 1883'te faaliyete geçen kurumun müdüriyet makamına da, doğal olarak Osman Hamdi Bey getirilir.

Ancak çiçeği burnunda müdürün kafasında yeni kurulan "Akademi"yle ilgilenmekten çok daha önemli bir proje vardır. Aynı yılın 19 Nisan'ında mektebin heykel muallimi Yervant Osgan Efendi ile birlikte, ilk büyük arkeolojik kazısını gerçekleştirmek için Nemrut dağına gitmek üzere yola çıkarlar. Acele etmelerinin nedeni, bölgeye daha önce gelip keşif yapan bir Alman arkeolog grubunun da Nemrut kazısı için yola çıkmış olmaları haberidir. Böylesine masraflı (beş yüz altın) ve zamana mal olabilecek, üstelik sonuçları kestirilemeyecek bir adımın hükümetin ve sarayın onayı alınmadan gerçekleşmiş olması mümkün görünmemektedir. İzinlerin kolayca alınmış olması ancak o sırada Viyana'dan yeni dönmüş olan İbrahim Edhem Paşa'nın dâhiliye nazı-

rı sıfatıyla hükümete girmiş olmasıyla açıklanabilir.

İkilinin bölgeye Almanlardan önce ulaşarak 16 Mayıs-1 Haziran tarihleri arasında yürüttükleri çalışmalar oldukça başarılı geçer. Kalabalık bir işçi grubuyla devrik anıtlar kaldırılır, bazılarının kalıpları alınır ve yazıtlar kopyalanır. Anıt mezarın planı çizilir ve bölge detaylı biçimde fotoğraflanır. Bütün bu veriler İstanbul'a döndükten sonra Müze tarafından "*Le Tumulus de Nemroud-Dagh*" adlı arkeolojik raporda yayınlanır. Müze-i Humyun'un başında henüz iki senesini doldurmuş olan Osman Hamdi Bey kendisini öncelikle müzeci olarak tanımlasa da, artık dünyaca ünlü, "profesyonel bir arkeolog"dur.

Hamdi Bey Nemrut Kazısı'nda Almanlarla girdiği rekabetten galip ayrılmış olsa da, yürürlükteki *Eski Eserler Nizamnamesi*'nin, Osmanlı'nın maddi ve kültürel geriliği göz önüne alındığında, kültür varlıklarını korumak için yetersiz olduğunu fark etmesini sağladı. Gerçekten de "haksız rekabet" olarak tanımlanabilecek koşullarda yabancı arkeologları tamamen devre dışı bırakmak için radikal bir çözüme başvurdu. Altı aylık bir çalışma sonucunda yeni bir *Asar-ı Atika Nizamnamesi* kaleme alarak, 21 Şubat 1884 tarihinde ilan edilip yürürlüğe girmesini sağladı. Yabancı kazıcılar Yeni Nizamnamayı şiddetle protesto etmekte gecikmediler çünkü bu düzenleme gereği artık herhangi bir eser ya da buluntunun yurt dışına çıkarılması kesinlikle yasaklanıyordu. Alman, İngiliz ve Fransız otoriteler Nizamnamenin iptali için her yolu denedilerse de Babıâli'ye yönelik baskılar bir sonuç getirmedii. Türkiye'de yapılacak her türlü kazı ve

araştırmayı Müze'nin iznine bağlayan Nizamname 1970'lere kadar neredeyse hiçbir değişime uğramadan yürürlükte kalacaktı. Ancak "bu topraklarda kanun ve kurum vardır ama kural yoktur" cümlesinin geçerli olduğunu bilen Batılı soyguncular çareyi yürütmenin başındaki Osman Hamdi'yle iyi geçinmenin yollarını aramakta buldular.

Mayıs 1887'de gerçekleştirdiği ve içlerinde Büyük İskender'in lahdinin de olduğu iddia edilen birçok lahdin ortaya çıkarıldığı Sayda kazısı Hamdi Bey'i arkeolog olarak ününün zirvesine taşımıştı. Bu keşif arkeoloji dünyasında yankılanmakta gecikmedi. Padişah da bu uluslararası başarının ödülü olarak daha önce Çinili Köşk'te bulunan ve yeni buluntularla artık yetersiz kaldığı anlaşılan müze için mimar Aklexandre Vallauri'ye yeni bir bina sipariş edilmesi için gereken ödeneği onayladı. 13 Haziran 1891'de Müze-i Humyun Avrupa'nın en önemli arkeoloji müzelerinden biri olarak yeni binasında hizmete açıldı. Müzenin zaman içinde oluşan kadrosuna bakarak elde edilen başarıların Osman Hamdi'nin müze üzerindeki tek yetkili olarak kabul edilmesi ne yol açtığını söylemek mümkündür. Büyük kardeşi İsmail Galib'i meskûkât (madeni paralar) koleksiyonunun başına, en küçük kardeşi Halil Edhem'i ağabeyinin yardımcılığına, oğlu Edhem'i Tralles kazılarının yöneticiliğine, yeğeni Mübarek Galib'i meskûkât koleksiyonu memurluğuna, damadı Vahid Bey'i de müzeni gezi rehberi yayınlayan bölümünün başına getirerek müzeyi nepotik bir aile şirketine dönüştürdü. Kişisel çıkarları gözetken bu gibi adımlar ileride bazı paha biçilmez eserlerin Batılılara ne kadar kolay "peşkeş çekileceğinin" habercisi gibidir.

Daha önce de belirttiğim gibi Osman Hamdi Bey için resim, müzecilik ve arkeolojiden daha önemliydi. Bunu ilk fark eden Fransızlar oldu. Fransa Milli Müzeler Müdürü, Osman Hamdi'nin Irak'taki bir Sümer öreninde çıkarılan önemli buluntuları Louvre Müzesi'ne devretmesinden duydukları minnetin bir ifadesi olarak, sanatçının Endüstri Sarayı'nda sergilenen *Türbede Kadınlar* resmini 4000 franka satın alınmasına onay vermişti. (Resim daha sonra Musée des Colonies'ye gönderilmiş, hiçbir zaman sergilenmemiş, resmin künyesi de kesin olarak belirlenmemiştir.)

Bu olaydan yaklaşık iki yıl sonra (1895) Pennsylvania Üniversitesi yönetim kurulu, Osman Hamdi Bey'in başka bir resmini Fransızlardan daha yüksek bir fiyata satın almaya karar verir. "Babil Bölümü'ne hizmeti" karşılığında *Cami Kapısında* adlı resmi 6000 frank bedelle koleksiyona dâhil edilir. Bununla da kalmaz. Osman Hamdi fahri bilim doktorluğuyla onurlandırılır ve müzenin prestijli arkeoloji derneği üyeliğine de kabul edilir. 1897'de müzenin İstanbul'daki temsilcisi Hermann Hilprecht, büyük bir heyecanla dekan Pepper'a mektup yazarak: "Osman Hamdi'nin kendisini [Hilprecht'i] Müze-i Humyun'daki son derce değerli çivi yazısı tabletlerden seçme bir koleksiyon ile ödüllendirmeye karar verdiğini" bildiriyordu. Bu cömert ödüllendirmenin nedenini bilmiyoruz.

Sonuç

Osman Hamdi Bey'in yaşamöyküsü adeta Türk aydınının "modernleşme öyküsü"nü billurlaştırmış hali gibidir. Genelde aydınların bir taraftan batıda

alınan evrensel değerleri (dil, eğitim, modern sanat, yaşam biçimi) içselleştirirken, diğer yandan kişisel çıkarlarını her şeyin üzerinde tutan bir tavır sergilemekten imtina etmemiş olmaları düşündürücüdür. Basit bir bakış açısıyla “oryantalist” olarak da tanımlanamayacak olan Hamdi Bey’in sergilediği tutarsız tavır içinde yetiştiği ailenin/coğrafyanın ve yaşadığı dönemin koşullarının etkilerine bağlamak doyurucu bir açıklama olarak kabul edilemez. Batı’da aldığı eğitimin etkisiyle ortaya koyduğu “resimlerinde, kadınlar da dâhil insanların dik durup, kitap okudukları, tartıştıkları, sokakta gezindikleri ve üretici faaliyetlerde bulundukları farklı rasyonel ve dinamik bir şark, yani bilgi, bilim ve ilerleme arayışına girmiş ilerici bir Müslüman toplumu tasvir ederek” oldukça güçlü bir ideolojik tez öne sürmüştür. Ülkesinde hemen hemen hiç sergileyemediği bu resimlerinin en azından yurt dışında görülmesini ve hatta koleksiyonlara girmesini istemesi ise anlaşılabilir bir durumdur. Ancak bunun gerçekleştirme biçiminin topluma neye mal olduğunu görmenin, Hamdi Bey’in hanesine yazılan olumlu cümleleri buruk bir tadla okumamıza yol açtığını da ifade etmek gerekir. İşin en acı tarafı ise, verilen paha biçilmez antik eserler karşılığında Hamdi Bey’in cebine birkaç bin frank girmesine yarayan resimleri Batı’da “sanat eseri” kapsamında değerlendirilmemiş, ancak Koloni Müzeleri’nde sergilenebilecek egzotik bir “souvenir” muamelesi görmüşlerdir.

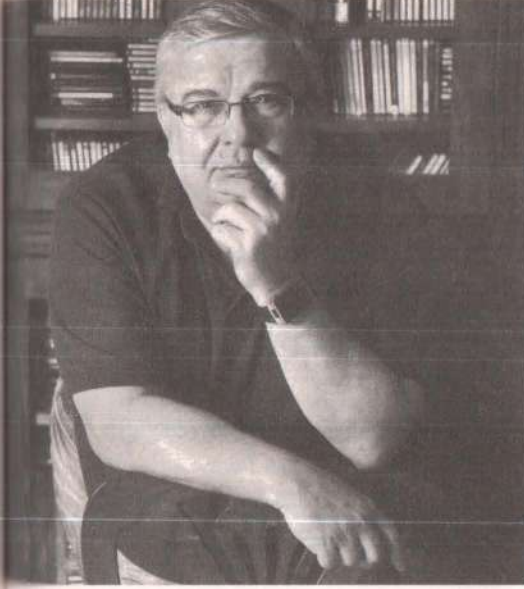
İnsan ister istemez geriye bakıp şu soruyu sorma ihtiyacı duyuyor: Ya, Osman Hamdi Bey, uğruna o kadar mücadele verdiği geleceğimizi, üç beş kuruş için satmaya değer miydi?

Kaynakça:

- Gray, John, *El Kaide, Modern Olmanın Anlamı*, 2004, Everest, İstanbul
- Cezar, Mustafa, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, 1971, İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Eldem, Edhem, *Osman Hamdi Bey Sözlüğü*, 2010, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- Yılmaz, Yaşar, *Anadolu’nun Gözyaşları*, 2018, YEM Yayınları, 2. Baskı, İstanbul
- Denirsar, V. Belgin, *Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler*, 1989, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Güleryüz, Mehmet, *Resmigeçit*, yayına hazırlayan: Ayşegül Sönmezay, 2014, İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Edhem Eldem, Perihan Özcan’la söyleşi, *Habertürk* hafta sonu eki HT PAZAR, 18 Mayıs 2014
- Holod, Renata; Ousterhout, Robert, *Osman Hamdi Bey ve Amerikalılar*, 2011, Pera Müzesi Yay., İstanbul
- Bozdoğan, Sibel, *Modernizm ve Ulusun İnşası*, 2002, metis, İstanbul

PATHOS KONUŞMALARI 1: TUĞRUL TANYOL

Söyleşi: Osman Çakmakçı



“80 Şiiri bitti, zaten bitti, yok artık o dönem, yaşadım, yazıldı ve bitti. Herkes farklı yollara gitti. Ondan sonrasına bakalım!”

Osman Çakmakçı- Alçak sanat ya oda yüksek sanat diye bir kavram var mı?

Tuğrul Tanyol- Alçak ve yüksek sanat demek yanlış, yüksek sanat diye bir kavram var. Alçak sanat diye bir kavram yok. Yüksek sanat kavramını Adorno'nun yazılarına baktığınız zaman da görürsünüz. Yüksek sanattan bahseder, yüksek sanatın karşılığında alçak demek yanlış ama popüler kültürün getirdiği türler vardır. Şiir yük-

sek sanattır, şarkı sözü popülerdir. Bir şair olarak siz de hak verirsiniz. Şiire şarkı sözü demiyoruz. Benzer biçimde müzik için de geçerli bu. Klasik dediğimiz müzik var. Klasik demek yanlış tabii. Sanat müziği demek daha doğru çünkü klasik olması için zaman geçmesi lazım. Ama artık genellikle batı klasik müziği ya da Türk klasik müziği deniyor. Daha süzölmüş, bir kültürü yansıttığını düşünüyorum. Bu tür

müzikten bahsettiğimiz zaman bütün sanatlara uyarlayabiliriz bunu, resim sanatı için de geçerlidir değil mi? Sanat resmi ile kitsch arasında fark var değil mi, çoğu insan diyor ki ben bu şiiri anlamadım; aynı şekilde ben bu resimde ağaç var, ova var gök var niye bu resim sanat değil, aynı soruyu soruyor. Şiire de böyle bakan resme de böyle bakıyor. Dolayısıyla tabii yani alçak yüksek diye ayırmak yanlış ama bir yüksek sanat-tan söz etmek doğru. Sanatın kendisi yüksektir zaten.

Bu yaklaşımla alçak dediğimiz sanat, sanat-tan sayılmıyor?

Sanat değil.

Peki aynı şeyi şiire de uyarlayabilir miyiz?

Tabii şiire de uyarlayabiliriz yani şarkı sözü ve şiir arasındaki fark gibi. Şiir olarak gördüğümüz niteliklerin arasında bile kalite farkları görmüyor muyuz? Bu çok iyi diyoruz bu fena değil diyoruz, şiir demiyoruz ama fena değil diyoruz. Her ikisi de sanat aslında. Kuşkusuz sanatın kendi içerisinde de-recelendirmeler de var. Bu konuda da bizim yapabileceğimiz bir şey yok, zaman yapacağını yapıyor, söyleyeceğini söylüyor tabii...

Söyleşi öncesinde bütün şiirlerinizi, yazdığınız yazıları yeniden okudum. Şimdi yeniden okuyunca şaşırdığımı da söylemeliyim. Tabii ilk söyleyeceğim şu, sizin şiirinizi okuduğumda klasik bir şiir anlayışınız olduğunu görüyorum. Özellikle ilk kitap, benim en çok sevdiğim kitabınız o: Rimbaud temaları yani o kasvetli 80'den kaçış, yalnızlık, dalgalı denizler, gemiler, bir yerlerden uzaklaşma gibi bir temalar var. Bu romantik şiir anlayışına uyan şiirler. Bunun hakkında ne düşünüyorsunuz, yani klasik bir şiir yazdığınızı düşünüyor musunuz? Ve klasik şiir

anlayışı üzerine neler söylersiniz?

Yazdığım şiirin klasik zevke hitap ettiğini biliyorum. Benden önceki kuşak eleştirmen ya da şairlerin beni kolayca kabul etmelerinin nedeninin o olduğunu düşünüyorum. Yani ilk şiirimi Doğan Hızlan'a verdiğimde -ki herkesi oyalayan bir adamdır- ertesi sayıda yayınlayacağım dedi ve ertesi sayıda yayımlandı. Çoğu insan da yok yayımlamaz Doğan insanı oyalar falan dediler. Gerek Edip Cansever gerek Turgut Uyar, Cemal Süreya, Hilmi Yavuz ve Attila İlhan'la olan ilişkilerimde en baştan beni dostluğa kabul ettiler. Bu kabulde de yazdığım şiirin etkisi olduğunu düşünüyorum. İlk kitaba giren şiirlerin büyük bir kısmı uzun bir zamanda yazıldı 70'lerin başından, 80'li yılların başına kadar süren belki on iki, on üç yıllık bir süreçte yazıldı onlar ve ben bu arada o şiirleri yazarken hiç II. Yeni okumamıştım.

Şiirinizdeki bu yaklaşım, gelişim tesadüfen mi böyle oldu?

Hayır, hayır. Ben şiire Fransız şiiriyle başladım. Rimbaud, Baudelaire, Aragon onlarla başladım. Fransızcasını okuyordum. Türk şiirinde de Garip'in sonrasına pek geçmemiştim. Garip öncesini okumuştum. Yahya Kemal, Haşim, Tarancı, Dıranas, Tanpınar o dönemi çok iyi okuduğumu söyleyemem ama okumuştum. Orhan Veli'yi okumuştum ama mesela Oktay Rifat'ı okumamıştım. Garip derken de yanlış yapmayayım. Orhan Veli'yi okumuştum. Onun dışında ben Türk şiirine biraz yabancıydım, ilk kitabımı çıkarttığım da.

Bu çerçevede siz Türk şiirinin neresine bağlısınız? Şiirin eğitimini almışsınız, bu belli oluyor şiirlerden. İlk kitabınızı şu neden-

lerden sevdim; çok canlı, çok reel hakiki bir duygu var orada ve sizinle şiir arasına şiir sanatı girmemiş. Bu nedenle doğrudan temas ediyor, organik bir şiir. Ve daha ifadedi bir şiir, daha yalın bir şiir, daha hakiki, gençlik sıkıntılarını daha çok gerçekçi bir dille yansıtıyor. İkinci kitabınızla birlikte şiire bir sanat olarak yaklaştığınızı gözlemledim. Bu savıma yani sizinle şiirin arasına şiir sanatının girdiğine katılır mısınız?

İlk kitaba giren şiirleri yazdığım süreçte şiiri fazla ciddiye alan bir adam değildim. 70'li yıllarda yazdığım şiirler her gencin yazdığı şiirler gibiydi. Hep demişimdir, yayımladıktan sonra iş ciddiye biner. Yayımlanmaya başlayan her şair yazdıklarını daha ciddiye alır ve şu var yalnız birinci ve ikinci kitap arasında Ağustos Dehlizleri'ne giren şiirleri düşündüğümüzde çok yoğun bir okuma dönemimdi, çok yoğun şiir okuduğum dönemdi ve yazdığım şiirler beni hayrete düşürmeye başlamıştı, ikinci kitapta Ağustos Dehlizleri'nde. İnanamıyordum. Onları, o şiirleri yazdığımı. Nasıl yazdım ben bunu diyordum! Yani şiirimde büyük bir sıçrama olduğunu düşünüyorum. Beni ikinci kitaba bağlayan kimi şiirler ilk kitapta da var; *Sen Elimden Tutunca* zannediyorum ilk kitapta o. Benzer bazı şiirler ilk kitaba da girmişti; zaten 80 başlarında yazılan şiirlerdi ve ilk kitabımı çok elemeye tabi tuttum. Adnan'la oturup çok ciddi bir biçimde çalışarak birçok şiiri çıkarttığımızı hatırlıyorum, kimileri dergilerde yayımlanmış şiirlerdi, buna rağmen almadık. O zaman iyi bir editörlük yaptı Adnan, bu şiirleri alma, daha iyilerini al diye. Dolayısıyla kitapların dışında kaldı o şiirler ama şunu söyleyeyim senin söylediğine benzer bir şeyi, Cemal Süreya söylemişti bana, ilk kitabı okuduktan sonra bir gün Hatay'da oturduğumuzda, "bizi iple-

miyorsun," demişti, "bizi iplemediğin gibi Garip'i de iplemiyorsun ve şiirini daha öncede bir yerlere bağlamaya çalışıyorsun..." Evet haklıydı, şiire benim bakış açım da oydu zaten en başından beri. Garip ve İkinci Yeni'nin Türk şiir yatağını, Türk şiir diyalektiğini saptırdığını düşünüyordum. En hayıflandığım nokta da bu sapmayla Nâzım'ın şiirlerinin okunmuyor olmasıydı. Nâzım'ın şiirleri ve kitapları 1930'larda ve 1940'larda yayımlansaydı ve hak ettiği geniş çevrelere ulaşsaydı bugün Türk şiiri çok farklı bir yol izlerdi.

Yani siz şunu mu diyorsunuz, Nâzım'ın şiirinin Türk şiirinde belirleyici bir etkiye sahip olmadığını mı söylüyorsunuz?

Hiç etkisi yok, kaç defa söyledim. Hiç bir etkisi yok Türk şiirinde.

Olsaydı daha mı iyi olurdu?

Tabii.

Ben Nâzım'a bakınca, Neruda'ya bakıyorum, neden bizde böyle bir şair çıkmadı diyorum. Türk solunda ve Türk toplumcu şiirinde birey ve toplumu birbirine bağlayan bir şiir olmadı hiç, soyut bir şiir yazıldı somuta gidilmedi.

Bu kullandığın terimlerin hangi anlamlarda kullandığını bilmediğim için katılamıyorum. Biraz haksızlık ediyorsun Türk şiirine. Neruda ayarında bir şair nasıl çıkmadı Türk şiirinde? Neruda'yı bu kadar büyütmenin anlamı yok. Neruda çok güzel şiirler yazdı ama Neruda'nın yazdığı şiirler çok mu toplumcu şiirler? Neruda lirik şiirler yazmıştır. Oktay Rifat da yazdı. Yani toplumcu deyince biz okuru da şaşırtmayalım. Toplumcu diyen kimdi kendilerine, 40'li yıllardakiler, 60 ve 70'li yıllardakiler. Bu yıllar çok büyük bir şair çıkmadı.

Osman Çakmakçı- Ahmed Arif için ne diyebiliriz? Ve sizce “toplumcu” şiir nedir?

Son derece feodal bir şiir Ahmed Arif’in şiiri. Toplumcu şiir ne demek ben bilmiyorum, bireyci şiir ne demek bilmiyorum. Bu yaşıma geldim bu ikisini bilmiyorum. Bireyselliğe önem veren, insanın iç dünyasını, ıstıraplarını, kahramanlığını anlatan şiiri bu kalıplara sığdıramayız. Hiç sığdıramayız. Ben örneğin şiirlerimin çoğunda derin toplumsal temaların olduğuna inanıyorum. Şimdi kalkıp falanca kişi “Tuğrul Tanyol bireyci” dediğinde canım sıkılıyor. Ben zaten toplumcuyum. Ben ilk günlerimde sosyalisttim, bugün de sosyalisttim. Bunu her zaman söyledim. İlk günlerdeki bütün kavgamız oydu. Toplumcuysan, sosyalistsen şöyle yazman lazım deniyordu. Biz de hayır diyorduk.

Şimdi bu dönemin toplumsal koşullarının farkında olan bir şiir, toplumsal sorunların dışına kaçmayan, *onunla yüzleşen bir şiirden bahsediyordum*.

Şimdi, “Tuğrul Tanyol toplumsal şiire döndü,” diyenlere de şaşıyorum. Belki daha yalın şiire yöneldiğim için daha rahat algılanır oldu, daha doğrudan konuşmaya başladım. Bu *Her Şey Bir Mevsim*’den sonra daha doğrudan anlatmaya başladım. Bunu bilerek de yapmadım, şiirim oraya gitti ve bu çok hoşuma gidiyor. Defalarca söyledim, hayatta en kışkırdığım şiir Orhan Veli’nin şiiriydi. Oadaki o yalınlık, basitlik, doğrudan söyleyiş hep kışkırdırmıştı beni, yapamadığım bir şeydi. Bu çok rahatlatmış beni, çok keyif verdi. İlk şiirlerimdeki masumiyete dönüş olduğu söylendi. Olabilir. Eliot’un söyleyip yazdığı gibi her yaşın şiirini yazdım. Her yaşına göre yazdım. Gençliğimi

özlemiyor muyum? Özlüyorum. Ama o dönemdeki şiiri özlemiyorum.

Ben şiirde yalınlığı, doğrudan ifadeyi savunanlardanım. Hatta şiirin bir ifade biçimi olduğunu savunuyorum. Her şey bir enformasyon haline geldi dünyada. Somutu kaybettik, soyut kavramlar ön plana geçti. İki çeşit şiir ön plana çıktı bence. Soyuttan beslenen, şiir üzerine şiirden gelişen, bir de somuttan yola çıkarak, gündelik hayattan, enformatik dilden beslenen şiir. Gençlerin yazdığı şiir daha çok dile bağlı: İkinci Yeni izlerinden beslenen. Çok dile bağlı, dili aşamıyorlar ve ben bu durumda giderek yalın ve klasik bir şiirin yazılması gerektiğini düşünüyorum. Sizin, az evvel sohbetimizde “bu şiir dünyada kalmadı” dediğiniz enformatik bir dille bilgisayar dilini kastederek yaklaştığımız yerde tercihinizde aynı zamanda bir karşı duruş söz konusu mu?

Bilinçli yaptığımı zannetmiyorum. Tabii içinde yaşadığımız küresel gerçeklerinden rahatsızım... Birçok şeyi yok etti. Kavramları altüst etti. İlerici, gerici kavramını altüst etti. Yeni insan tipleri yarattı. Ama benimki bir tepki mi, tabii ki bir tepki. Yazdığım son dönem şiirlerde o tepkiyi görmek mümkün, tabii ki bu dünyaya bu tepkiyi duyuyorum, sadece Türkiye’ye değil.

Şimdi daha çok sanallaştı her şey, *dilde kaldı, dili aşamıyorlar, dilin ötesine geçemiyorlar*.

Tabii bu senin bakış açın. Ben bu kadar dikkatli bakmadım açıkçası son döneme. Dedğin gibiyse; şiir, dili aşamıyorsa şiir olmaktan çıkar. Şiir, dili oluşturmak ve dönüştürmek zorundadır.

II. Yeni’yi yanlış mı anlıyorlar, ters mi okuyorlar?

Maalesef... Geçen gün genç bir şair arkadaşına söylüyordum bunu. Biz genç-

"Biraz haksızlık ediyorsun Türk şiirine. Neruda ayarında bir şair nasıl çıkmadı Türk şiirinde? Neruda'yı bu kadar büyütmenin anlamı yok. Neruda çok güzel şiirler yazdı ama Neruda'nın yazdığı şiirler çok mu toplumcu şiirler? Neruda lirik şiirler yazmıştır. Oktay Rifat da yazdı."

liğimizde akademyayı eleştirdik. Güncel şiire gelemiyorlardı. Yeni Türk şiirini Tanzimat'la başlatıp Yahya Kemal'de bitiriyorlardı. Modern şiir yazılırken her şeyi altmış yetmiş yıl geriden izliyorlardı. Şimdi yirmi yaşındaki genç İkinci Yeni'den öteye gidemiyor. Akademya gibi kendisi altmış yıl geride ve zamanını görmüyor, duymuyor, yaşamıyor. Bu gencin şiir yazması mümkün mü? Aradaki bütün kuşağı yok sayıyor. Bilmiyor, okumuyor. Şiir yazmak istiyor. Tamam Cemal'den, Turgut'tan, Edip'ten, İlhan Berk'ten... Sen bütün altmışları yetmişleri seksenleri doksanları okumuyorsan olur mu böyle şey ya. Bu benim ilk dönemdeki cehaletime benziyor, ama sonra ne oldu? Şairlik benim için önemliydi. Hayatta başka bir şey olmak istemedim. Bütün o açığımı kapattım. Bütün çağdaş dünya şiirini okumaya çalıştım. Fransızcaysa Fransızca, İngilizceyse İngilizce, geri kalanını çevirilerden okudum. Ama şimdi bakıyorum gençlere, kimi eleştirmen geçinenlere; Cemal Süreya'da takılıp kalıyorlar. Cemal Süreya şiiri büyük bir şiir değil, iyi bir şiir, güzel bir şiir ama bir Oktay Rifat'la karşılaştırmam. Oktay Rifat'ın eski ve yeni şiirleri hepsini katlayarak aşip geçer bence. Kimileri Nâzım'da takılıyor, kimileri İkinci Yeni'de takılı kalıyor, sonra günümüz insanını beğenmiyorlar. Okumuyorlar zaten. Okumadan beğenmiyorlar. Türkiye'de böyle bir hakikat var zaten. Okumadan sevmek. Bende de oldu bu, ben babamın (Cahit Tanyol) zevkine çok yaslandım

uzun yıllar. Belki de yeni şiiri o dönemde okumamış olmamın tek nedeni, babamın eski şiire olan ilgisiydi. Necatigil'e o zaman babamın gözüyle baktım çünkü. O onun eski şiirlerini okumuş ve çok da iyi şair değil diye bakardı. İlhan Berk'e güler geçerdii; çünkü elli sonlarını altmışlı yılları okumamıştı. Atilla İlhan'ı da ciddiyetle... Orhan Veli'yi çok önemserdi. Oktay Rifat'ı da tain okuduğunu zannetmiyorum. Belli bir evin içinde yetişiyorsan, şiir solunan bir evde, ister istemez etkileniyorsun. Bugünkü gençler medyanın ve sosyal medyanın yarattığı yalancı şiir dünyasından nasıl o kadar etkilenip o kadar takılıp kalıyorlarsa, ben de evdeki ortamda takılıp kalmıştım ilk gençliğimde.

1989'da Sovyetler'in yıkılmasıyla bir çağın bitip yeni bir çağın başlamasını, orta çağ gibi, yeni çağ gibi bir çağın dönümü olduğunu görüyorum.

Küresel çağın başlangıcı. Şöyle söyleyeyim sana, Webster İngilizce sözlük 90, 91 baskısında ilk defa globalizasyon sözcüğü girmiş; o güne kadar böyle bir sözcük yok. Global var, Global'dan sonra başka bir sözcüğe geçiyor. Globalizasyon 90'larda yaratılmış bir sözcük.

Sovyetler yıkıldıktan sonra dünyanın tek kutuplu olması... Çünkü Sovyetler varken dünya iki kutuplu Amerika'ya kapitalizme karşı çıkarken dayanacağımız bir yer vardı, 89'lu yıllardan sonra yıkılırken dünya tek kutuplu oldu ve kapitalizm egemenliğini ilan etti.

"Bizi düşününce de Yahya Kemal'in geçmişe bağlılığı ile Yeats'in geçmişe bağlılığı çağın düşüncesine ne kadar paralel düşünüyor. Orwell'ın baktığı açıdan bakıp Yahya Kemal'i ele almak ilginç olmaz mıydı? Orwell, klasisizme bu kadar kapalı kalmanın aslında 1930'larda Nazizmi getiren düşünce yapısına benzediğini söylüyor. Muhteşem bir yazı bence."

Dünyanın sonu ve tarihin sonu diyenler bile oldu.

90'lı yılların başında Yeni Yüzyıl'daki bir yazımın konusu buydu. Çok kutuplu dünyadan tek kutuplu dünyaya diye. Sovyetlerin Birliği'nin yıkılışı, Amerika'nın yıkılışının başlangıcı olacaktır demiştim, çünkü tek kutba tahammülü yoktur dünyanın. Pax Romana, Pax Ottoman'a eski tek kutuplu dünyalardı bir yerde. Pax Amerikan'a mutlaka alternatif düşman çıkaracaktır. Çıkardı da. Terör ve İslam. Alternatif güç yoksa proksi kullanır. Afganistan, Irak, Suriye'de olduğu gibi proksi savaşlarını yürütüyor. Avrupa süper güç olarak çıkmadı. Çin gelişmeye başladı ama tarihi boyunca saldırgan olmayan bir kültüre sahip. Rusya sorunlu. Rakip yoksa yıkılırsın.

Sosyalizmle insanlığın bütün toplumunun bir arada yaşama olasılığı kalktı diyebilir miyiz?

Umut bitti. Sovyetler Birliği'nin yıkılmasıyla sosyalizmin yıkılması eşanlımlı düşünülemez. Marx'tan önce de sosyalist düşünce vardı. Marx'tan son-

ra da olacak. Küresel çağ başladığında ben üniversitedeki meslektaşlarımla tartıştığımı hatırlıyorum, Birdenbire söylem değişmişti. İlerici ve gerici kavramları yer değiştirmişti sanki. Baktım, bir gün konuşuyorlar, tartışıyorlar, aradan başımı uzattım: Emek sömürüsü ne olacak, dedim. "Ohoo Tuğrul arkadaş sen geride kaldın," diyerek bana dinazor muamelesi yapmışlardı. O zevatin daha sonraki yıllarda "yetmez ama evet"e kadar gittiklerini gördüm. Neo-liberalizmin getirdiği yeni gericilik kendini ileriliklik olarak sundu. Kadın hakları, çocuk hakları, köpek hakları, küresel ısınma... Bunlar önemsiz demiyorum ama bu emek sömürüsünün kalktığını mı gösteriyor? Kalkmadığı sürece sosyalizmin geleceği var.

Ama emek sömürüsünün biçimi değişti, şimdi bilgi sömürüsü var.

Güneydoğu Asya'da sekiz yaşındaki çocukların emeği sömürülüyor. Türkiye'de sen hiç çırakları görmüyor musun? Bunlar emek sömürüsü değil mi, sadece beyin sömürüsü olur mu ya? Zihinsel emek de var tabii, bilfiil emek sömürüsü var ve dünyada 20. yüzyılda olduğundan çok daha beter bir sömürü bu. Ne diyoruz, vahşi kapitalizm dönüş yaptı diyoruz. Böyle bir dünyada sosyalizm olmayacak mı, olmaması mümkün değil. Tabii ki olacak, beklemede şu an...

Sosyalizm sanki elindeki koruma içgüdüleriyle davranıyor. Haklarımız var, bu haklarımız elimizden alınmasın, en azından bunlar kalsın, bu Sarı Yelekliler gibi, burada bir sistem eleştirisi yok mu, sadece haklarını biraz daha istiyorlar...

Bir devrim olacaksa yine Fransa'da olur. Bütün bu küresel çağda grevlerin tek devam ettiği ülke Fransa, 1990'dan

2019'a kadar bak, hareketlilik hâlâ Fransa'da.

Yeni düşünceler de orada çıkıyor; Alain Badiou. Bourdieu...

Bu kendi karakteri belki Fransa'nın; non-konformist bir halk olduğunu biliyoruz Fransızların... ama şiirden çok uzaklaştık. Dediğim gibi, Marx yerden göğe kadar haklı. Egemen sınıfın düşünceleri egemen düşüncelerdir, günümüz medyası kaç kişinin elinde? Günümüz medyası sadece Türkiye değil bütün dünyada birkaç patronun elinde ve hepsi çığırtağ gibi aynı şeyi söylüyor, aynı dizileri gösterip aynı filmi oynatıyor ve halkın beynini bu şekilde oyalayıp yıkamaya devam ediyor. Bütün bu bombardıman altında insanları devrime yönlendirecek bir çıkış noktasını bulmak oldukça zor.

Yeni bir çağa girdiğimizi söylerken ben şunu da sormak istiyorum. 89 öncesiyle tamamen farklı olan 89 sonrasında şairlerin durumu, şiiri anlayışı aynı olabilir mi? Yani 89 öncesi koşullarında yazılan şiirlerle şiir koşullarıyla şimdi koşullar farklı olduğu gibi şair aynı hissiyatla, aynı tavırla, önceki şiirin devamı gibi bir şiiri yazabilir mi?

Yazması gerekir. Şaire hiçbir zaman şunu yaz, şunu neden yazmıyorsun diyemeyiz ama kendi yaşadığı çağın gerçekliklerinden kopuk bir şair olabilir mi; olması mümkün değil, kimileri kendileri tamamen kapatabilir, o da bir yoldur. Ne diyor Adorno, Stravinski ve Schoenberg'i karşılaştırırken? Stravinski'de çağın gerçekliklerinden kaçış görür. Bir yazımda da söz etmiştim, Petruşka kukladır, onun iplerini çeken kim? Herkesin kuklalara dönüştüğünü söylemeye çalışıyor belki Stravinski. Ne yapıyor Ateş Kuşu, İlkbahar Ayını gibi devrimci bir müzik yaparken, bir-

denbire klasik çağın ezgilerine dönüp, Pulçinella, Petruşka gibi eserler ortaya koymaya başlıyor; onu eleştiriyor Adorno. Klasiğe kaçış da klasik yazış da bir kaçış yolu olabilir.

O zamanlar 20. yy'da özgürlük alanları daha gelişmiş insanlar daha kendi başlarına kalabiliyorlardı kendilerini gerçekleştireme olanakları daha fazlaydı çünkü özgürlük alanları daha fazlaydı ama şimdi günümüzde özgürlük olanakları ortadan kalkmış gibi birey sanal bir dünyanın içine hapsediliyor, bu durumda geçmişe saklanmak manalı geliyor mu size?

Hayır. Varlık'taki son yazılarımdan bir tanesinde buna değiniyorum zaten George Orwell'ın, Eliot üzerine bir yazdığı yazıydı zannediyorum, Yeats'i eleştiriyor ve çok ilginç bir yazı, Eliot'u da eleştiriyor bu arada ve söylediği çok ilginç: Eski çağlara bağlı kalmak ile faşist düşünceyi hazırlayan düşünce arasında bir fark yok diyor. Yeats öyle değil mi, Bizans vs. Bizi düşününce de Yahya Kemal'in geçmişe bağlılığı ile Yeats'in geçmişe bağlılığı çağın düşüncesine ne kadar paralel düşüyor. Orwell'ın baktığı açıdan bakıp Yahya Kemal'i ele almak ilginç olmaz mıydı? Orwell, klasisizme bu kadar kapalı kalmanın aslında 1930'larda Nazizmi getiren düşünce yapısına benzediğini söylüyor. Muhteşem bir yazı bence.

Bu her ne kadar nedensellik bağıyla ortaya çıkan bir geri dönüş olsa da anlaşılır bir şey olsa da kabul edilemez bir şey.

Güzel şiirler yazdığı günlerde Mehmet Müfit bazı şiirleri okurdu ve şöyle derdi: "Toplumsal karşılığı yok." Toplumsal karşılık derdi ve onun için ben sürekli yazdığım yazılarda şairin samimiyetinden bahsederim. Samimiyet olması gerekiyor, samimiyet şu ama; o

yazma anında başka hiçbir şey düşünmemesi gerekiyor şairin.

Tuğrul abi sizin ilk şiir kitabınızı çok sevdim. Çünkü toplumsal koşullarla uyum içinde, gerçek ve bir şey, büyük kasvet vardı, baskı vardı ve sizin duygularınız o baskıya karşı bir duruş sergiliyor. Anlatabiliyor muyum düşündüklerimi? Bu da toplumsal bir karşılık; oradaki içe dönük arayış içinde olmak; o toplumdan kurtulan ürünü anlaşılır ve doğru bir şey çünkü gerçek samimi; ama bakıyorsunuz insanlar toplumsal koşullara karşı düşünceli de şiirin dışında birtakım ideolojilerle mesajlarla şiir yazmaya çalışıyorlar sizce şiir mesaj verir mi, şiirin anlamı nedir?

Şiir tabii mesaj verir, şiir mesaj vermez olur mu, her türlü metin mesaj verir.

Peki şiirin kendi mesajından başka mesajı var mı?

Tuğrul Tanyol- Olmaz olur mu, yani her türlü, ne bileyim ben, hayata ait bütün mesajları şiirde bulabilirsin, mesaj vermekten ne kastediyorsun, kimileri bunu çok açık yapar, kimileri Necati-gil'in belirttiği gibi sezdirerek geçer, sen eğer iyi bir şiir okuraysan, iyi bir şiir alıcısıysan şairin sezdirmediğini alırsın, görürsün zaten.

O mesaj mıdır, anlam mıdır?

Bir fark var mı?

Mesajda önceden kafanda düşünülmüş bir düşünce üzerinden...

Sen proje üzerinden şiir diyorsun. Mimari değil şiir. Şiirde mimari vardır ama mimari değil şiir.

Çok güzel, yapı dili, buradan Hilmi Yavuz'a geçiyoruz.

O konuda uyuşmayız, şiirin yalnızca



yapmak olduğu açısından Hilmi Yavuz'la düşüncemiz uyuşmaz. Bir yapıdır şiir. Tabii ki. Şiirin bir yapısı vardır.

Tek başına bir yapısı yoktur.

Mimari bütün sanatların içinde vardır. Olması gerekir zaten, belki de en önemli sanatlardan biridir zaten. Müziğin de mimarisi vardır şiirin de olmasa çöker yapı zaten ama mesajdan kastın...

Önceden hazırlanmış...

Şöyle düşün, sezdirmek...

Şiir sezdirir, yumuşatır.

Necatigil de bir yazısında onu söylüyor, her şeyden bahseder şiirin giremeyeceği alan yoktur. Hiçbir sözcük şiirin dışında değildir, oraya oturması önemlidir, Ece Ayhan bok sözcüğünü, Baudelaire leş sözcüğünü şiirin içine oturtuyor, o güne kadar olmaz denilen şeyleri öldürabiliyor şair, ama dediğim gibi içten olmak zorunda. Şiir yalan söyleme sanatıdır deriz, ama şair yalan

söyleyebilir, şiirin kendisi yalan söyleyemez, şiir yalan söylemeye başladığı anda... Şair yalan dünyalar kurabilir ama şiir hakiki olmak zorunda. *Cem Gibi*'yi yazdığım zaman birçokları onu tarihsel bir şiir gibi anladı, ama sezen sezdi ne olduğunu, o bir sürgün şiiriydi, dönemin koşullarına uygundu, en azından bende bıraktığı o karanlık yıkıcı hava içine sinmişti.

Şair şiire ihanet edebilir mi? Şair şiirine ihanet ederse ne olur?

Şiir yazamaz, yine son yazdığım yazılarda söylüyorum onu, yani babamın lafıdır bana gençken söylediği; en güzel kadın bile ihaneti kabul eder ama şiir ihaneti kabul etmez. Ben şiire ihanet ettim demişti, ondan sonra onun için yazamadı. İlk şiirleri de Tanpınar etkisindeki şiirlerdi büyük ölçüde zaten ama arada güzel şeyler de yazmış. Eğer akademik kariyer değil de lise öğretmeni olarak kalmayı seçseydi belki de daha iyi şeyler yazabilirdi ama yazmayı bırakmış, okumayı da bırakmış. İhanet budur zaten, yazmayı ve okumayı bıraktığın anda... Bak Mehmet Müfit'ten bahsettik. Müfit şiire ihanet etti ve yazamadı yani son kitabı da okudum; yıllar içinde yazmayı sürdürmüş ama şiir dünyasından kopuk olduğu için ve okumadığı için kimseyi... çoklukla başarısız şiirler.

Altı yüz yedi de var...

Orhan Kahyaoglu *Cem Gibi*'yi pek se-verdi, "Tuğrul senin böyle tarihsel şiirler yazmaya devam etmen lazım," derdi. Oysa tarih benim için dekordu sadece. Ben tarihsel şiir yazmadım, onu bir dekor olarak kullandım şiirlerde... Bende çağrışımlar yarattı. Tarihsel dekoru onun çağrışımlarıyla yazdım. Çağrışım dedim, bak Kemal Özer'in iyi

"Bir devrim olacaksa yine Fransa'da olur. Bütün bu küresel çağda grevlerin tek devam ettiği ülke Fransa, 1990'dan 2019'a kadar bak, hareketlilik hâlâ Fransa'da."

bir gözlemi vardı yazdığım şiir konusunda. Sen, demişti bir gün, çağrışımları art arda getirerek şiir yazıyorsun. Müfit de iki üç çağrışımından sonra araya bir bomba koyuyorsun, patlatıp yeni çağrışımlarla devam ediyorsun, derdi. Doğrudur hakikaten o dönem çok çağrışımsal bir şiirdi yazdığım ve o yüzden coşku duyardım yazarken. Şimdi öyle değil, içimde coşku duymuyorum yazdıklarımında, bazen düşünceyle geliyor. Kaldı ki eskiden benim reddettiğim bir şeydi bu... düşünceyle şiir gelmez diye, şimdi bazen bir düşünce olarak geliyor, uzun süre o düşünce kafamda bekliyor dolanıyor, sonra bir şiir olarak çıkabiliyor ortaya... Kendi kendime şunu anlatmış oldum... demek ki şiir şöyle yazılır, böyle yazılmaz diye inat etmeyeceksin, her biçimde yazılıyor.

Peki bu şairin şiirine ihanet etmesi meselesine bağlayarak şair ahlâkı özellikle günümüzde nasıl olmalı, şairin bir ahlâkı olmalı mı, olursa nasıl bir ahlâktır bu?

Öyle bir şart yok.

Hırsız da olabilir, ahlâksız şeyler de yapabilir ama şiire karşı tutumundaki ahlâk için neler söylersiniz?

Az önce söylediğimiz gibi, şair yalan söyleyebilir ama şiir yalan söylemez dedim. Şairin kendisi ahlâksız bir adam olabilir ama şiirini yazarken son derece ahlâklıdır.

O nedir? O ahlâk?

Villon'dan başla, hırsız ve eşkıya... Wagner, prenslik bütçelerini batırmış adam, arkadan da prens umurunda değil deyip terk ediyor ülkeyi... Sonra en yakın arkadaşının karısını ayartıyor, götürüyor evleniyor değil mi? Cosima, Liszt'in kızı. Von Büllow hayran Wagner'e, evinde ağırlıyor, karısını ayartıyor adam. Wagner günün ahlâk anlayışına boş veren biri, ama bu onun büyük sanatçı olduğu gerçeğini engellemez. Sanatçının sanata karşı tutumudur önemli olan.

Şiir ve inşa meselesine gelelim; 80'lerde bir heyula gibi diyeyim, seksenli yıllara, doksanlı yıllara hâkim olan Hilmi Yavuz'a ve şiirine... Hilmi Yavuz'a göre şiir yapılan bir şeydir; buna katılıyor musunuz?

Hayır, tabii ki katılmıyorum. Biraz önce konuştuk dedik ya; yapma işleminin var tabii şiirin içinde. Yok diyemeyiz ama şiir sadece bir inşa işi değildir. Hilmi Yavuz, batı ve doğu şiirindeki farklılığı düşündüğü günlerde sık sık beraberdik. Batıda şiir Poema sözcüğünden yani Yunanca yapmaktan gelir, Arapça'da ise şiir, seziş ya da ilhamla bilmek gibi bir anlama sahip. İki şiir dünyasının ayrılığını çizerken, aslında Hilmi Yavuz kendi poetikasını da açıklamış oluyordu. Siz ille de o poetikaya bağlı kalmak zorunda değilsiniz.

Batıda düşünmekle başlıyor şiir. Yani kitaplar da öyle çıkıyor; Zaman Şiirleri, Söylen Şiirleri gibi isimleri var. Tema belirleyip onun üzerine çıkıyor.

Uzun bir zamandır Yaz Şiirleri'nden itibaren şiiri sürekli olarak bir tema etrafında geliştirdi bence, çok başarılı örnekler de verdi. Hilmi Yavuz şiirimizin önemli adlarından biridir. Sendeki rahatsızlığı anlıyorum, onun 80'lere ve 90'lara hâkim olduğunu düşünmü-

yorum ama belli bir damarı temsil ettiğini söyleyebiliriz. Kendi çevresinde kendisine benzeyen, kendisi gibi şiir yazanları sever Hilmi Yavuz. Baha'nın da çok güzel şiirleri var. Onun bile, izlek olarak benzese de yapmadan çok ilhama öncelik verdiğini düşünürüm.

Ve hatta kendisi gibi şiir yazmayanları şair saymıyor Hilmi Yavuz.

Böyle bir durumda benim büyük bir rahatsızlık duymam normal yani.

Olabilir... olabilir. Tabii, sen de demek ki onun bu bakışına çok fazla önem veriyorsun.

Çünkü yapay bir şiir ve dünya yapaylığa doğru giderken bizim vahşi duyguyu öne çıkarmamız lazım. Hakikati öne çıkarmamız lazım. Hilmi Yavuz kültürel bir şiir yazıyor, yapma bir şiir yazıyor, kültürel bir şiir... Kültür de insan yapımıdır. Dünyayı insan yaratmıştır, insani bir şeydir ama dünya farklı, insan farklı; biz dünyayı anlamlandırmak için onu insanileştirdik, isimler verdik, bir şeyler söyledik şu şöyle bu böyle dedik, ondan uzaklaştık. Fazla kültürel şiirin, şiirin esasına aykırı olduğunu düşünüyorum.

Bu senin bakış açın ama tek bir bakış açısı değil bu. Şiir kültürel bir şeydir.

Sanki kültürel şiir dışında başka bir şiir olamazmı gibi bir algı yaratmayı hedefliyorlar...

O yanlış ama şiirin kendisi bir kültür nesnesidir zaten. Osman, sen de iyi biliyorsun ki şiir kültür nesnesidir, kültürden de uzak duramaz şair.

Şairin büyücülerle olan alâkası için ne diyeceğiz? Kültürle başlamıyor şiir, büyücülerle...?

Ben de oraya gelecektim yani düşünce

belli bir silsile izliyor. İlkel çağlarda yani resim nasıl vücut boyama yüz boyama ayinsel nedenlerle yapıldıysa, şiir de büyümlü sözcükler olarak ayinlerde okunarak başlamış olmalı. Doğada şiir, dil olmadığına göre şiir kültürün belki de en önemli parçasıdır. Yani şöyle söyleyeyim; kültürü yeterince oturmamış, kültürel art alanı yüksek olmayan insanlar yetenekle bir yere kadar bir kitap çıkarabilirler. Ahmed Arif tek kitap çıkarttı. Niye ikincisi yok?

Yetiştirememiş, çalışmamış.

Arkası yok. Yok. Bu düz mantıkla en sevdiğin şair olması gerekiyor Ahmed Arif'in.

Hayır, ben sevmem Ahmed Arif şiirini.

Kültürsüz bir şiir.

Ben Rimbaud severim. Rimbaud'daki yalınlığı...

Rimbaud'da nasıl bir kültür var biliyor musun ve insan on altı yaşındaki çocuğun o kültürü nasıl edinmiş olduğuna şaşıyor.

Ben kültürlü insan severim, kültürsüzlüğü savunmuyorum.

Sarhoş Gemi'de on yedi yaşındaki bir çocuk. Sırf yetenekle yazılmış bir şiir değil o. Yani akıl almaz bir kültür art alanı var şiirde.

Aşırı bir kültüre doğru gitmiş değil miyiz, boşucu bir kültür, aşırı bir kültür yok mu yani? Rimbaud şiirleri çağımızdaki şiirlere doğru daha ilkel bir şiir değil mi yani?

Hayır değil. Rimbaud bugün yazsaydı onun şiiri yine baş köşeye konurdu.

Onun için, başarılı bir şair ilkel olduğu için zamanla beraber değişiyor.

Yahu zamansızdır şiir, zamansız olmak zorunda şiir. Tamam modern şiiri ayırdedip koyuyoruz zaten, Baudelaire öncesi Baudelaire sonrası diye ayırıyoruz ya zaten, âdet oldu. Ne yapacağız o zaman bizim divan şirini? Bizim halk şiirini çöpe mi atacağız?

Hayır, o dönemin koşullarına göre inceleyeceğiz çünkü günümüzde divan şiirini yazmak ya da benzer şiirleri yazmak takdir edersiniz pek uygun kaçmaz; dünyaya açıklanamaz.

Mesela Ahmet Yesevi'nin ünlü şiiri. İnternete bir bak. Günümüz Türkçesine çevrilmiş bir şiirdir o tabii ki... yani aslı doğu Türkçesiyle yazılmış, Yunus'tan bile çok önce. Neredeyse günümüzü anlatıyor yine de:

*Duramaz keramet satar
Ahir zaman şeyhleri
Her gün battıkça batar,
Ahir zaman şeyhleri*

*Farzı geriye atar,
Nafile oruç tutar,
Dini paraya satar,
Ahir zaman şeyhleri*

*Beline kuşak bağlar,
Sözleri yürek dağlar,
Para toplarken ağlar,
Ahir zaman şeyhleri*

*Ağlaması göz boyar,
Her gün ayağı kayar,
Kendini adam sayar,
Ahir zaman şeyhleri*

*Başına sarık sarar,
Kendine mürit arar,
İlmi yok neye yarar,
Ahir zaman şeyhleri*

*Dünyaya kucak açar,
Zoru görünce kaçar,*

Her yere küfür saçar,
Ahir zaman şeyhleri

Şeyhlik ulu bir iştir,
Hakka doğru gidiştir
Yaklaşılma ateştir,
Ahir zaman şeyhleri

Salih şeyhler nerededir,
Kötüler her yerdedir,
Hak yoluna perdedir,
Ahir zaman şeyhleri

Günümüzün Türkiye'si'ni anlatıyor ve bunu binli yılların başında yazmış düşünabiliyor musun?

Bin sene öncesi koşullar günümüzde hâlâ geçerli.

Adam öyle bir yakalamış ki yobazları ve dini satanları bunu her dönemde her yerde her zaman görmek mümkün, bu şiir bugün için bin yıl sonra bence hâlâ yeni bir şiir. Önemli olan yakalayabilmek, gerçekten zamanı yakalıyorsun; bazen de ciddi evrensel konular var ve bu evrensel konuları yakaladığın zaman büyük şiire varabiliyorsun.

Peki bir şey soracağım şimdi, başka bir konuya geçelim. Bazı şairlerimiz Türk şiirinin dünyanın en iyi şiirinden biri olduğunu ileri sürüyorlar.

Bence günümüzde yazılan. Günümüz için geçerli bu.

Bir yirminci yüzyılda daha iyiydi bu. Ben böyle bir şeye inanmıyorum sebebi de şu; ben Türk şiirinde kazıcılar ve toplayıcılar olarak ayırım yapmıştım.

Görmüştüm, yazılarından da hatırlıyorum.

Kazıcılar, derine doğru inen madenciler gibi. Toplayıcılar da coğrafidir; enlemesine doğru gider ve imgeleri toplarlar. Kazıcılar

yaratıp keşfederler, toplayıcılar hazır olanı gelir alırlar. Kazıcılar keşfederek onları ortaya çıkartırlar. Bu çerçevede Türk şiirinin izlenimci bir şiir olduğunu düşünüyorum dışavurumcu bir şiir değil. Dünyaya bir önerisi yok, Türk şiiri dünyaya bir şey söylemiyor; mesela Baudelaire, insanlıkla ilgili bir şey söylüyor. Evrensel bir şey söylüyor ama Türk şiirinin böyle bir şeyi var mı sizce?

Olmaz olur mu?

Mesela örneklersek?

Kendine bir sistematik belirlemişsin kazmak ve toplamak diye... Bir kere bir şair imge toplamaz, imgeleri topluyorsa kendine ait değilse şiir değildir zaten. Üzerinde önemle durduğum konulardan bir tanesi şiirde yapılan buluşlardır. Bir şair buluş yapamıyorsa, yeni bir şey getiremez şiire. İcat etmek zorundasın. Bunun kazmayla topla-mayla ilgisi yok.

Ama ben ona inanmıyorum Tuğrul abi... Şiirin bir icat değil bir keşif olduğunu söylüyorum. Nedeni de şu...

Keşif vardır işin içinde ama...

İcat, olmayan bir şeyi yaratmaktır.

Hayır, hayır. Öyle bir şey yok. İcadın tanımını bile bilmiyorsun. Var olmayan bir şeyden var olan bir şey yaratabilir misin? Yani, hiç bilmediğin bir şeyden bildik bir şey yaratabilir misin? Benzin kullanıyorsun, petrol olmasa benzine varabilir misin? Kültür nesnesi farklıdır, zaten kültürün kendisi icattır. İki tane var olan şeyi alır, var olmayanı yaratır. Metaforlar da böyledir, imgeler de böyledir. Yunan mitolojisine bakıyorsun "kanatlı at" diyor: Pegasus. Olmayan bir şeyi düşünmüyor. Atı biliyor, kanadı biliyor birbirlerini bir araya

getiriyor ve var olmayan bir şey yaratıyor. İcatların hepsi böyledir.

Ben ona keşif derim.

Keşif zaten oradadır. Gider bulursun ve anlarsın.

Ama o ana kadar bilinmezdir, bizim için keşfedileceği zamana kadar yoktur bizim için.

Olabilir ama oradadır. Gerçekliği vardır. Orada duruyordur.

İcat çoktur ama dünyada yoktur. İcadı biz yaratırız. Kanatlı at var mı?

Eee, yok tabii icat ediyorsun.

İşte ben de onu kabul etmiyorum. "Kanatlı at" demek şiir demek değil bence. Bence bize görülmeyen...

Hayır ben kültür nesnesi diyorum sana, kültür nesnesi haline getiririz diyorum.

İşte o fazla kültürel şiir, ben kültürel şiire karşıyım.

Hayır Osman! Tutarlı değilsin.

Neden? İcatta yok, ben var ediyorum.

İcat var olan iki ya da üç şeyi bir araya getirip -bu bir nesne de olabilir kavram da olabilir, bunları bir araya getirerek var olmayan bir şeyi ortaya koymaktır.

Ben var olmayan bir şeyi ortaya koymaktır demiyorum şiir için.

Şiirin kendisi var olmayan bir şeyi kullanıyor, herkesin kullandığı günlük sözcükleri kullanıyor, bir araya getiriyor ve kimsenin kullanmadığı bir biçime getirerek şiiri ortaya çıkartıyor.

Şiir yazarken şiirin ortaya çıkmasını sağlayan ruh hali, var mıdır, yok mudur?

Keşfi reddetmiyorum. İnsan kendi bedeninde, kendi içinde keşfe çıkar. Yakın zamanda yapılan bir karikatürü hatırladım, doktor soruyor hastasına: Kendi içinizde bir keşfe çıkmış gibisiniz diyor, karşısındaki de tam muzip; götten mi gireceksiniz diyor. Öyle düşünmeyin diyor doktor. Şimdi tabii ki kendi içinde bir keşfe çıkmak sadece o değil. O yüzden öyle düşünmeyin demek istiyorum Osman. Kolomb'un orada olduğunu bilmediğimiz Amerika'yı gidip bulması bir icat değil keşiftir. Tıpkı benim ilk defa Edip Cansever'i okuyup bir şeyi bulmam gibi. Şiir okumaları keşiftir ama şiir yazmaya başladığın zaman icattır. İcada başlarsın... Cem Gibi şiirini kim yazdı? Bir daha kimse yazabilir mi? Yazamaz. Bitti. Brandenburg konçertolarını Bach yazana kadar öyle bir ses yoktu dünyada.

Vardı. O duymamıştı.

Olur mu, öyle bir şey ya?

Var olmayan bir sesi nasıl duyacaktı?

İşte yaratma ona diyoruz, icat ona diyoruz. Sesler var, notalar var, hepsi var ama ilk defa Brandenburg konçertolarında o biçimde ortaya çıktı. Beethoven beşinci senfoniye bestelerken herkesin kullandığı o notaları kullandı. O notalar başka besteciler tarafından farklı yerlerde kullanılmış ama ilk defa o biçimde Beethoven'de ortaya çıkıyor. Bu icat canım.

Şimdi gelelim en önemli konumuza; 80 Şiiri'ne. Buradan şu anlaşılmasın; ben sizi bir döneme hapsetmiyorum, dönemin estetiğini tartışmaya açıyorum.

80 Şiiri bitti, zaten bitti, yok artık o dönem, yaşandı, yazıldı ve bitti. Herkes farklı yollara gitti. Ondan sonrasına bakalım.

80 Şiiri o koşulların ürünü müydü?

Belli bir dönemde, belli insanların bir araya gelmesiyle oluşturduğu bir anlayıştı. Anlayışı, büyük ölçüde şiiri şiir yapan esaslara dönüştü. Birçok yazıda söylediğim gibi yeni olan hiçbir şey söylenmedi. Unutulmuş olan şeyler hatırlandı sadece. Uzun sürede unutulmuştu şiiri şiir yapan ilkeler, araçlar, şiir neyse bunda bir unutma durumu vardı. Buna bir tepkiydi zaten ve birbirine benzemeyen şairler bir araya geldi. Hiç kimsenin şiiri ötekiyle benzer değildi; şiirin ilkeleri açısından aynı yöndeydik sadece.

Evet, ben de o benzerliktir zaten bir kuşağı kuşak yapan diyorum.

Artı bir yanlış anlama gelişmeye başladı yani ben de artık mücadele etmekten sıkıldım. 80 Kuşağı'ndan anlaşılan şudur. Üç Çiçek, Poetika, Şiir Atı çizgisinden giden çizgi. Sonra birdenbire bütün 80'de yazarlar 80 Kuşağı olarak anılmaya başladı. Artık yeter. O günlerde en derin tartışmalara girdiğimiz insanlar bile 80 Kuşağı diye kabul edilmeye başlandı, yani ayıp oluyor biraz. Ayıbın ötesine gitti bu iş.

Peki siz 80 Kuşağı'nı nasıl tanımlıyorsunuz?

Bir daha söyledim. İşte belli dergi çevreleri, Üç Çiçek'le başladı her şey, Poetika'yla devam etti, Şiir Atı ile sürdü biraz, Sombahar takıldı sonra o çizgiye ama hepsi hepsi budur. Geri kalanlar Yeni Bütüncü diye denediler, Toplumcu Gerçekçi diye denediler ama olmadı kardeşim. Bir sürü dergi çıktı o günlerde ve herkes bu anlayışa saldırdı. Bütün 80 tartışmaları buydu. Herkes bizim temsil ettiğimiz o anlayışa saldırdı o günlerde. Şimdi o saldıranlar, birden-

bire ceket değiştirdiler, şapka değiştirdiler, 80 Kuşağı'nın oluverdiler. Yok kardeşim, sen yoktun biz mücadele ederken biz sana karşı idik şimdi çıkıp da biz 80'ler diye cümle kurma. Ayıp oluyor biraz.

80 Kuşağı'nın önde gelen isimleri kimlerdir?

Ben, Haydar, Adnan... Yani tabii ki başka isimler de var ama üç öncü bence; ben, Haydar ve Adnan'dı. Tabii ki en yakınımızda Mehmet Müfit var, Ali Günvar var, yazılarıyla Metin var. Ama esas kurucu ekip bu üç öncü isimdir. Bahadır, Osman Hakan, Seyhan sürdürücüydüler. Lale Müldür'ü yakında hissederdik. Başkaları da vardı.

Peki 80 darbesinin, askeri darbesinin yetmişli dönemlerde slogan şiirini yazarların önünü kestiği...

Hiç böyle bir şey yok.

Eğer darbe olmasaydı da 80 Şiiri gibi bir şey olur muydu?

Ben 70'lerde de o şiiri yazıyordum ya.

Ama siz azınlıktaydınız.

Azınlıkta, hep azınlıktaydık, 80'lerde de azınlıktaydık.

Darbe size bir ortam sağlamadı mı? Daha rahat davranmak adına...

Ne alakası var canım, şöyle diyelim o zaman, ötekileri de bastırdı mı?

Bastırdı.

Herkes her yerde yayımlıyordu. Bu sadece yenilgiye bir kulp takmaktır. Herkes yayımlıyordu. Aç Gösteri'nin eski sayılarını. 40 Kuşağı toplumcuları da yayıyordu.

Ama darbeden korkmuyorlar mıydı? Askerden korkmuyorlar mıydı? Her şeyi yazamıyorlardı.

Her şeyi yazmak ne demek anlamıyorum ben...

İstediklerini yazamıyorlardı.

Yani benle kavga ederken istediğini yazıyor da şiir olarak mı yazamıyor? Düzyazıda, sen sosyalizme karşı geliyorsun, sen devrimci sınıf mücadelesini... diye yazan kalem, şiirini yazmaya mı korkuyordu? Özetle yeteneği olan yazdı. Yani 70 kuşağı dediğimiz şairlerin çoğu seksenlerde şiiri bıraktılar mı? Hayır.

Osman Çakmakçı- Peki şiirinin ilkelerine dönmek, iyi şiire dönme çabası toplumsal meselelere dair söz söylemeye engel mi?

Tuğrul Tanyol- Hayır.

Peki neden öyle şiirler yazmadınız da bu tür şiirler yazdınız?

Bak şimdi yine anlamamışsın beni. Hem kabul ediyorsun, evet senin şiirinin içinde toplumsal öğeler, göndermeler vardı diye, hem de bunları söylüyorsun. Ne yapacaktım? Gidin işçiler, yakın mağazaları mı diyeceğim? Öyle şiir mi olur? E o zaman ne yazmamı bekliyorsun Osman?

Eleştirel bir duruş, toplumsal...

Eleştirel bir duruş her zaman vardı.

Tamam Tuğrul abi, ben seni kastetmiyorum, suçlamıyorum anlamaya çalışıyorum...

Eleştirel duruş her zaman vardı, olmaz olur mu? Ama ben kendi adıma konuşuyorum. Canım, benim ilk şiirlerimden itibaren eleştirel bakışım ortadadır yani olmaması mümkün değil zaten.

"Rimbaud'da nasıl bir kültür var biliyor musun ve insan on altı yaşındaki çocuğun o kültürü nasıl edinmiş olduğuna şaşıyor."

O gün de öyleydi bugün de öyle ama dediğim gibi zaten savunduğum şiir ilkeleri bunlardı. Açık mesajdan hoşlanmadım. Şiirin belli bir ideolojiye, düşünceye, inanca alet edilmesinden hoşlanmadım. Çünkü niye? Samimiyetini yitirdiğini düşündüm şiirin.

Ben de öyle düşündüm.

Toplumsal değişimlerden, gelişmelerden şair etkilenmez mi ya... Şair çağının tanığıdır gibi lafları da sevmedim. Sevmememe rağmen doğru ama. Yani ama söylenmesi hoşuma gitmiyor, şair çağının tanığıdır. Bunu söylediğin zaman böyle olmadığını onun arkasında bir düşünce var onu söyleten ve elbette şair tabii ki çağının tanığıdır. Çağının dışında olabilir mi?

Ben şimdi 80 üzerine konuşurken, 80 Şiiri'nin Türkiye koşullarının ürünü olduğunu düşünüyorum, bu şairlerin de Türkiye koşullarına karşı bir direniş, karşı çıkış, bireysel anlamda da senin şiirlerinde var; "Elinden Tutun Günü" diye ama başka şairlerde göremiyorum bunu.

Ne kastettiğini anlamıyorum şu anda. Ne demek karşı çıkış: Toplumsal gidişata karşı mı çıkış, mevcut dile karşı mı?

Toplumsal koşullara, şiire, dile, kültürel koşullara... Yani bir eleştirel tavır göremiyorum.

Niye yok canım Adnan'ın "Medrese de İsyân"ı da bu şekilde ele alınabilir. Haydar Ergülen'in o dönemde yazdı-

ğı şiirlerin birçoğunda bunu görmek mümkün. Tamam, ben senin ne demek istediğini anlıyorum aslında, sen şiiri kendi içinde bir metinden sayan insanlara bir tepki duyuyorsun, bunu anlıyorum ama ben böyle de şiir yazılabileceğine inanıyorum, ben tümüyle reddetmiyorum öyle bir şiiri, kimi şairler vardır, şairlerin şairidir. Yani şairleri okuyarak esinlenerek şiir yazar. Dünyayla çok fazla ilişkisi yoktur ama böyle bir şiir de olabilir. Mesela benim... Ayrıca keyifle Türkçeleştirdiğim *Vincente Aleixandre* da böyle bir şair. Yani dünyaya kapılarını kapatmış bir adam.

Böyle bir tercihte bulunmak hani sen klasisizm dedin ya, klasisizm de, fark edersen böyle bir tercihte bulunmak gerici bir tavır olmuyor mu onu söylüyorum.

Bunun klasisizmle hiç ilgisi yok.

Hayır, klasisizmi örnek verdin ya, klasisizmi fazla savunmak... Böyle bir tavır olmuyor mu, onu diyorum. Şairlerden beslenerek şiir yazmak?

Orada sen şairlerden beslenerek, aynı kanatlı atı yaptığın gibi yeni imgeler yeni buluşlar yapıyorsan ve kimsenin söylemediği yeni bir şeyi söylüyorsan...

Ben bunun yeterli olduğuna inanmıyorum çünkü kanatlı at örneğine inanmıyorum.

Gerçekliğe inanma, inanmama diye bir şey olabilir mi? Yani kabul etmiyorum diyebilirsin ama icattır.

Yaşamdan kopuk olmaz mı, şiir üzerine şiir yazmak fazla kültürel olmaz mı?

Necatigil'i ne yapacağız o zaman, şair kabul etmeyecek miyiz?

Ediyoruz ama...

Bu tarz şairler için geçerli değil.

Eleştiriyoruz da.

Eleştirmiyorum ben beğeniyorum özellikle altmış sonrası yazdığı şiirleri çok beğeniyorum.

Evet bu Aklar Kareler..

Hayır canım, *Yaz Dönemi* kitabı, *Solgun bir gül oluyordu dokununca* bence Türkçe'de yazılmış en güzel şiirlerden biridir.

Güzeldir ben ama şiirde güzele de bakmadığım için.

Ama şimdi bak hiç alâkası yok ama bana mesela Necip Fazıl'ın "Otel Odaları"nı hatırlattı birden.

Solgun bir gül...

Evet, zihinsel bir sıçrama yaptım yani ama şimdi "Otel Odaları"nı okuduğum zaman ciddi toplumsal göndermeleri olan bir şiirdir. Bence müthiştir. Hele "Kaldırımlar"...

Necip Fazıl'ın da ben çok iyi değerlendirildiğine inanmıyorum. Türk şiirinde önemli bir şair.

Şimdi arkadaşlarım için konuşmaya-
cağım ama yani saldırıların çoğuna ben muhatap oldum zaten. Yazdığım yazılar şunu demek istiyordu zaten. Yeniden sol kesime Necip Fazıl'ı hatırlatmak... Necip Fazıl'ı sağ ve İslamcı kesimden alıp yeniden güncel şiir dünyasının içine sokmak. Yahya Kemal'i hatırlattım, Haşim'i hatırlattım ama bu yüzden saldırdılar. Kim nasıl Necip Fazıl'ın adını Nâzım'la aynı cümlede geçirirsin diye hesap sordu.

Ben şimdi canlılıktan kaynaklanan bir şiir, tecrübe hayattan kaynaklanan bir şiir olduğu için Necip Fazıl'ı önemsiyorum onun yanında Yahya Kemal'i fazla sevmem çünkü

yapıya ve inşaya bakar.

Çok modern o.

Kim, Yahya Kemal mi?

Tabii, çok modern yani şimdi kafamda dolaşan bir yazı var yazmak istediğim... Yani akıl almaz modern imgeler var. Eski zamanları özlemek klasisizm değil. Bunların ikisi farklı şeyler.

Peki bir de şeyi soralım... Tuğrul abi şimdi elimden tuttuğumdan Ağustos Dehlizleri'nde o ilk zamanki naifliğini kaybediyorsunuz ve daha çok sanatla buluşuyorsunuz.

Ustalaşma, ustalaşmayı arayış.

Daha çok sanat var, şiir sanatı daha çok, var sanat olarak şiir daha çok var.

Sevdiğim bir benzetme değil ama daha fazla şiirsel dile ulaşma çabası var.

Şiirsellik ne demektir?

Şiirsel dil dedim. Şiirsellik demedim. Şiirsel dilin *poetik language*, ona ulaşma çabası olduğunu biliyorum. Çok kısa bir sürede yazıldı zaten bir buçuk yılda yazıldı. Ağustos Dehlizleri.

Ve hemen ilgi gördü, Necatigil ödülünü aldı, ondan sonra Büyü Bitti'ye kadar seksen şiirine hâkim olan şeyleri var. Kristal, ipek, elmas gibi...

Belli bir şiire ulaşan bazı imajlar, sözcükler.

Genel olarak mesela bazılarında (...) da var.

O sonra kullanmaya başladım. Suda ki Anka'da da var. Şöyle söyleyeyim Feyyaz Kayacan'ın, İngiltere'deki antolojide yazdığı gibi ve yine başka bir çevirmen de sürrealist olarak niteliyordu benim imajlarımı. Gerçekten de

hiç kimse durmadı bu konu üzerinde. Ciddi bir sürrealist etki var mı? Ataul Rus fütüristlerine benzediğimi söylemişti. Yani ben tabii kan bağı olarak hep şeye doğru hissetmişimdir; Haşım, Necip Fazıl, Cahit Sıtkı Tarancı, Oktay Rifat, Cemal Süreya, Atilla İlhan gibi gelen bir damara bağlı olduğumu düşünmüşümdür hep. Kimin karşısında Nâzım, Fikret, Yahya Kemal... Onlardan etkilenmedim mi? Etkilenmedim aslında. Nâzım'dan hiç etkilenmedim, çok sevmeme rağmen. Bende şiir yazma ihtiyacı yaratmadı. Ece Ayhan yarattı, İlhan Berk yarattı. Oradaki bir dize benim için benim içimde bir patlama etkisi yapmıştır. Çünkü sonuçta benimseyelim ya da reddedelim Garip ve İkinci Yeni'den gelen bu diyalektğin içinden yazıyoruz şiiri ama işte biz seksenerde eski diyalektiği de hatırlattık. Yahya Kemal, Haşım, Tanpınar, Necip Fazıl, Nâzım diyalektiğini... Son yazılarımda giderek Hececi şiire önem veren yazılar var. Dil açısından bakıyorum sadece ama Türkçeyi oturtmaları, şiir dili olarak oturtmaları önemli. Ahmet Kutsi Tecer topluluk içinde değil ama heceyle yazdı hep. Zaten o dönem moda. Kutsi'nin iki tane güzel şiiri vardır zaten, bir tanesi "Besbelli", öbürü "Neredesin". Bir de Kemaleddin Kamu'yu severim... bunlar çok iyi şairler değil ama bugün kullandığımız Türkçeyi şiir dili olarak oturtan adamlar bunlar. Hep Yahya Kemal denir, Yahya Kemal ayda yılda bir şiir yazıp yayınlacak da Türkçeyi oturtacak... Hayır bunlar yoğun olarak İstanbul Türkçesiyle şiir yazarak getirmiştir işi, yani Orhan Veli'ler onlarla alay ederken aslında onların yarattığı dili kullanarak şiiri yazmayı sürdürdüler.

80 Şiiri'ni pek konuşmak istemediğini biliyorum ama ben seni oraya mahkûm etmek

"Yakınlarda, "Genç şair fazla bir şey beklemesin, asla iyi şair olduğunu sana bu ülke hissettirmeyecek," diye yazdım. Çünkü bir ret var herkesin içinde, hiç kimse kimseyi sevemiyor, hiç kimse kimseye güzel gözlüklerle bakamıyor, aynı şeyi şu anda sosyal medya üzerinden görüyorum."

İçin de sormuyorum bunu, "80 şiirinin öncü ismiyim, kurucularından biriyim," dediğiniz için soruyorum: 80 şiiri darbeden sonra oluşan lokal, şiir içi bir refleks değil midir? Yani şiirin kendi sorunları içinde, şiir içinde bir refleks, dolayısıyla da lokal, yerel bir kalkışma değil midir seksen şiiri; şöyle çok Türkiye içinde, Türk şiiri içinde bir refleks?

Öncülerden biri, dedim. Araya nifak sokma. Ne olmasını bekliyordun, Fransız şiirini mi değiştirmeliydik?

Yerel... Dünya çapında bir şey değiliz mesela... Daha lokal... Şimdi dünya bizim içimize daha çok giriyor, daha açılmış bir dünya var.

Sana öyle geliyor, o yıllarda olduğun için kendini önemsemek için öyle bir şey diyorsun; en çok şiir çevrilen dönem seksenler dönemidir, en çok yabancı şiirin yayımlandığı okunduğu dönemdir. Yani Üç Çiçek'ten başlayarak Latin Amerika'dan Afrika edebiyatına kadar şairlerin çevrilip okunması bizim dönemimizde oldu; biz bütün dünya şiirini okuduk. Bunu yalnızca bizim topluluk için söylemiyordum. Ankara ve öteki yerlerdeki dergilerde çevrildiğini görüyorduk şiirin. Ruben Dario'dan Cesar Vallejo'ya; Elitis'ten,

Kavafis'e kadar bütün şiiri okuyarak beslendik biz. Öyle şey olur mu? Çılgın Nar Ağacı yani ilk okuduğumda Elitis'i, çıldırdım zevkten.

Ben onu değil, şunu kastediyorum: Yurtdışından Türkiye'ye çevrilmiş olabilir ama Türk şiiri lokal bir şiirdir doksanlara kadar.

90'lar dünyaya mı açıldı?

Dünyayla eşzamanlı yaşamaya başladı.

Seksenlerde de eşzamanlı yaşamaya başladı.

Hayır biz kendi içimize kapalıydık, siyah beyaz televizyonlar vardı.

Ya ne alâkası var Osman? Seksenlerde şiir yazıyorduk. Yazdığımız şiiri okuduğumuz dünya şairleriyle karşılaşıyorduk, hepsi de yaşayan şairlerdi ve kendi şiirlerimizin hiç onlardan aşağı kalmadığını düşünüyorduk. Bu bakış bir tek bu ülkede var. Yakınlarda, "Genç şair fazla bir şey beklemesin, asla iyi şair olduğunu sana bu ülke hissettirmeyecek," diye yazdım. Çünkü bir ret var herkesin içinde, hiç kimse kimseyi sevemiyor, hiç kimse kimseye güzel gözlüklerle bakamıyor, aynı şeyi şu anda sosyal medya üzerinde görüyorum. Herkes birbirinden nefret ediyor, herkes birbirlerine karşı.

Ama benim sevdiğim şairler var niye öyle diyorsun?

Ya var sevdiğin şairler de üçüncü sınıf şairler, şimdi geçelim Allah aşkına. Yani bizim yanımızda adları edilecek şairler değil. Söylediğin o kadar abes ki biz dünyaya kapalı lokalmışız, siz dünyaya açılmışsınız. Bak, sana bir şey söyleyeyim Osman; biz olmasaydık, siz var olamazdınız, onu söyleyeyim. Seksenlerde bizim getirdiğimiz deği-

şikler olmasaydı, sizin var olmanız bile mümkün değildi. Siz bizim açtığımız kapıdan devam ettiniz.

Siz şiiri rayına mı oturttunuz? Buradan bunu mu anlamalıyız...

Tuğrul Tanyol- Biz direnç içinden açtık o kapıyı, siz direnç görmediniz. Biz sizi hemen yayınladık. Hiç bekletmedik, buyur dergiler açık dedik size. Biz çok büyük bir dirençle karşılaştık, ayrıca bizim yaşadığımız, yazdığımız çağda bütün İkinci Yeni şairleri hayattaydı, yazıyorlardı, altmış kuşağı hayattaydı, Garip şairleri hayattaydı, yazıyorlardı. Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday yazıyordu. Hatta öncesine git... Yazıyordu, Cevdet Kudret'inden Dağlarca'sına kadar hepsi hayattaydı. Biz onlarla eşzamanlı yayımlandık beğenildik, sen kalkıp da lokal vs. dersen burada kötülük ararım, olumsuzlama ararım. Tam tersine hâlâ aynı inatla ve inançla söylüyorum: Benim şiirim ilk kompleksiz şiirdir. Divan şairleri İran kompleksli altındaydı. Bütün Tanzimat'tan itibaren bütün Türk şairleri Fransız şairlerinden daha düşük olduklarını düşünüyorlardı, belki Yahya Kemal farklıydı ama belki, o da Verlaine'in gölgesini hissediyordu. Ben şiir yazmaya başladım, dünya şairlerini okudum, onlardan iyi yazıyorum dedim. Şu kadar bir kompleks olmadı içimde ve bunu kimi arkadaşlarım için de söyleyebilirim, onlarda da aynı havayı gördüğümü söyleyebilirim. Biz bütün dünya şiiriyle tanıştık, öyle kapalı falan değil allahaşkına.

O kastetmedim, sen yanlış anladın. Türkiye'nin eşzamanlı yaşamasından bahsettim dünyayla. Türk şiiri o zamana kadar kendi içine kapalıydı, onu diyorum. Dünya şiiriyle eş zamanlı gitmiyordu ama şimdi bakıyo-

ruz sen de...

Ya gidiyordu Nâzım kendi çağında Mayakovski'yi okuyordu, Yesenin'i okuyordu. Cemal Süreya'sı, Attilâ İlhan'ı Appolinaire'den Prevert'e kadar Fransız şiirini izliyorlardı. Öyle değil bu iş. Ha, şeyin farkında değillerdi. Örneğin; Afrika, Latin Amerika neyi yazıyordu, Amerika'da neler yazılıyordu bunu fazla bilmiyorlardı. Yunan şiirini çok iyi okuduklarını düşünmüyorum, bir Kavafis okuduklarını sanmıyorum. Dağlarca'ya hiç gelmeyelim, o dünyadan habersizdi zaten.

Kompleks derken katılıyorum, biz kendimizi hep küçük gördük. Türk şiiri hep kendini küçük gördü.

Ben hiçbir zaman görmedim açıkçası. Türk şiirini de küçük görmedim. Yani evet, birdenbire dünyada şiir festivallerine katılmaya başladık. Oraya gelen şairlerle tanıştık, onların şiirleri okuduk, emin ol yüzde doksan beşi bizden çok daha kötü, çok daha kötü... Ha, iyi yok mu, var tabii, çok iyiler de var ama bu festivallerde de gördüğüm şairler yani...

Önüme gelenin kendini uluslararası ortama atmak için aracı haline getirdiği festival yapmaya başladığı Türkiye'deki şiir festivalleri ne düşünüyorsunuz...

Valla sürüyor ben şaşıyorum açıkçası. Biz festivali çok zor yaptık Adnan'la birlikte. Beyoğlu... Arkadan İstanbul festivalleri yaparken para bulmakta, destek bulmakta çok zorluk yaşadık. Şimdi valla neredeyse Sultanbeyli belediyesi bile şiir festivali yapıyor, anla! Ama iki üç tane de adam buluyorlar, getiriyorlar dünyadan uluslararası diyorlar o zaman.

Amaca ulaşmıyor o zaman festival.



Yok canım sen de. Çok iyiler Türkiye'ye pek gelmiyorlar. *Robert Pinsky* gelecekti ama üniversite hocası ve tam mezuniyete geliyordu mayıs ayında o sıra. Komşusu *Louise Glück* evinden çıkmıyor dışarıya yani bu isimleri biliyor musun bilmiyorum? Bence *Louise Glück* şu anda dünyada şiir yazar en iyi on on beş şairden biri. Türkiye'de de çevrildi birkaç şiiri ve son zamanlarda çok parlak değil ama bizim bir üst kuşağımız sayılır, 1943 doğumlu yani bilgisayar bile kullanmayan, e-posta kullanmayan biri. Bir sürü iyi şair var. Latin Amerika'da var. Küba'da var. Eminim Afrika'da da var. Yok değil, her zaman şiir yazılıyor, her yerde yazılmaya devam ediyor ve arada çok iyi şairler çıkıyor; ama festivallerde, bir festival şairi tipi var; yani haftaya şurada görüşürüz deyip birbirlerinden ayrılan. Bu genellikle, al gülüm ver gülüm işleri. Bunu yaşadım ben de. İstanbul festivalinin ilk direktörü olarak bir festivale gittiğimde her zamankinden daha fazla

ilgi gördüğümü fark ettim; daha sonraki yıllarda da sürdü ve sonunda bakın ben festival düzenlemiyorum, demek zorunda kaldım. Ya da işte dergi çıkıyor, o derginin yöneticisi de kendisini burada yayınlıyor. Karşılıklı işler bunlar. Ben sevemedim. O dergi yöneticisi bir toplantı düzenliyorsa seni çağırıyor sen burada yaptığında onu çağırıyor-sun; bu gezmek için güzel, neden olmasın?

Bu festival kitapçıklarındaki şiirleri dikkatle okuyorum da bir tane bile yabancı şairle karşılaşmıyorum. Çok üzücü. Buradan şunu anlıyorum: Festivallere bakarak dünya şiirinin nereye gittiğini, çağdaşlarımızın nerede ne yazdığını göremeyiz yani böyle bir izlenim de edinemeyiz.

Hayır, hayır... Tabii çok önemli, büyük festivaller birkaç tane, ama dediğim gibi onlara katılanların da yüzde doksan beşi çok parlak şairler değil; ama gerçekten şimdi *Medellin*, *Trois-Rivieres*,

Kanada'da iyi şairler tanıdım çünkü Medellin'de böyle iyi şairler, yani bir gittiğimde şey oradaydı. *Voznezenski* oradaydı. Çok baba şairlerin gitmeyi kabul ettikleri festivaller bunlar. Kore'ye gittiğimde *Soyinka* ile tanışıp dost olduk. Şimdi onlar her yere gitmiyorlar.

Mesele şiir olmuyor yani şiir yani, şiirin sorunları ön plana çıkarılmıyor.

Ne diyorsun, en son katıldıklarımın biri Nikaragua. Yüz şair çağırılmışlar, iki tane şiir okudum, işte odur. Gerisi turistik gezi oldu.

O zaman bunlar reel şeyler değil yani.

Şiirin kendisiyle bir ilgisi yok bunların. Şiirin kendisiyle ilgisi yok. Ha, yararsız mı? İyi şairler için yararlı, kendi bulacağı iyi şairlerle ilişki kurmada; yani ben gittiğim festivallerde iyi şairlerin hemen kimler olduğunu çıkartırım ve sadece onlarla arkadaş olurum.

Tuğrul abi, İstanbul şiir edebiyat festivalinin ilk direktörü sensin. Daha sonra siz neden oradan ayrıldınız? Adnan Özer'le festival düzenlemeye...

Öyle gerekti, girmeyelim bu konulara.

Şundan dolayı giriyorum ben. Sizin hazırladığınız dönemde daha çok şiir, hakiki şiir ön plandaydı.

Hâlâ birincisinin en iyisi olduğu söyleniyor. Gelenlerin yanında bir de son anda gelemeyen çok iyi şairler oldu o festivale.

Türk şiirinde seçiminiz de suydu o festivalde... Beş altı İslam geleneğinden şair, altı yedi yabancı şair getirip... Türk şiirini temsil etmeyen şairler yok muydu?

Eee, zaten ikincideki rahatsızlık oydu,

"Cemal Süreya'nın bana söylediği bir sözdür o; "Genç şairler kendi çıkarttıkları dergilerde daha çok dikkat çekerler."

hatta birincideki bile o rahatsızlığı yarattı; niye komünistler düzenliyor bir, niye komünistler çağırılıyor iki. Onların gözünde hepimiz komünistiz çünkü. Bunun dışında ilk festivalde şu da olmadı. Konuşmadılar. Kim? Parayı veren siyasetçiler. İstanbul Büyükşehir Belediyesinin açılış konuşması olmadı, siyasetçilerin kürsüye çıkıp konuşması falan olmadı ve ben bunu zaten dünyanın hiçbir yerinde görmedim. Adam sanki parayı cebinden veriyor. Halkın vergileri bu. Tek şiir okumazsın, sonra çıkıp sahne alacaksın. Aslında haksızlık etmeyeyim, belki adamların böyle bir isteği yoktu. Onların neden konuşuklarını şimdiki düzenleyiciye sor-mak gerekir.

Peki son olarak şunu sorayım ben size.. Günümüzde şiir yazmak, yani şiirle ilgilenmek isteyen insanlara, gençlere neler söylemek istersiniz?

Ne diyeceğim, herkesin zamanında bize söylediği şeyler. Yani, çok şiir okumaları lazım. Tanışmaları lazım. Kendilerinden yaşlılarla değil yalnızca, birbirleriyle... Sadece internet üzerinden değil yüz yüze tanışmaları lazım. Tanışanlar vardır da sanırım. Mümkünse kendi dergilerini çıkartmaları lazım. İrili ufaklı çıkarıyorlar da. Cemal Süreya'nın bana söylediği bir sözdür o; "Genç şairler kendi çıkarttıkları dergilerde daha çok dikkat çekerler." Bir kurum dergisinde değil, kendi çıkarttığın dergide daha çok dikkat çekersin.

Son olarak size kutlarım. Avrasya Milletler Meclisi ve Rusya Federasyonu 'Uluslararası İnsani Yardım Fonu'nun düzenlediği IV. Avrasya Edebiyat Festivali LiFfte bu yıl altın madalya ile ödüllendirildiniz. Bu ödülün hikayesini sizden dinleyelim isterim. Edebiyat dünyasında nasıl karşılandı madalyanız ve neler hissediyorsunuz?

Bakü'de yapılan bir festivale davet aldım. Şiirlerimden yapılmış bir seçme de kısa süre önce Azerice'de yayımlanmıştı. Açıkçası davetin kitapla ilgili olduğunu sanmıştım. Karşılaştığım festivalde kitabımdan çok bana ilgi gösterildiğini fark ettim. Demek ki okunuyormuşuz burada diye düşündüm. Gerçekten de internet alışverişi aracılığıyla ülkemiz yazar ve şairlerinin genişçe bir çevrede tanındıklarına tanık oldum. Bu beni biraz utandırmadı desem yalan olur. Ne yazık ki onların bize gösterdikleri ilfinin yarısını bile biz onlar için göstermiyoruz.

Festival genellikle paneller biçiminde geçti. Şiir okumalarına katılmadım, çünkü festival dışı sohbet ve okumalar ayarlanmıştı benim için. Orada günümüz Azerbaycan'ının şair ve yazarlarıyla olduğu kadar ilgili okurlarla da bir arada olma fırsatı buldum.

Bu arada ne olmuşsa son gün yanıma gelen Azeri yazarlar Altın Madalya'nın bana verilmiş olduğunu söylediler. Ne madalyası, dedim. Bir ödülün ya da yarışmanın, adı neyse, olduğundan habersizdim. Anlaşılan her festivalde, katılan yazar ve şairlerden birine, uluslararası bir jüri tarafından birincilik ödülü veriliyormuş ve bir sonraki festival kazanan yazarın ülkesinde düzenleniyormuş.

Kuşkusuz kendi adıma ve ülkem adına sevindim. Ne var ki ülkemde bekledi-

ğim ilgiyi, yani ilgisizliği gördüm. Şiirin popüler alan kadar, spor kadar ilgi görmediğini bir kez daha fark etmek üzücü. Bir ara Azeri vatandaşlığına mı geçsem diye düşünmedim diyemem. Genç şair arkadaşların kulağına küpe olsun. Aranızdaki ve bizimle olan kavmanız sonucunda diyelim ki çok önemli bir şair olarak belirdiniz. Bu ülkeden alacağınız karşılık işte budur.

Söyleşiyi çözen: **Eren Akyol**

ANIMSIYORUM

kim sesleniyor içimden
bana benzeyen bir sesle
bir ev belirliyor gözümde
loş merdiven, kuytu bahçe
ve ta tepede
milyonlarca yıl öteden
içime bir yağmur coşkusuyla
dökülen yıldızlar
çocukluğumun penceresinde

anımsıyorum
annemin sesini anımsar gibi
anımsıyorum
girdiğimiz bütün evleri
yolculukları, sevinci
yan odadan gelen piyano sesi
belki Chopin, belki Debussy
ablamın ellerinde hep
bir konser endişesi

duman kaplı odada
alçak sesle konuşur gibi
havada uçuşan düşüncelerini
yazardı babam
bir köşeden bakardım ona
üzeri çizili kâğıtlarda
arap harfleri
gibi uzayıp giderdi zaman

kış günleri, herkesten önce
buz gibi bir eve
uyanırdı annem
yakmak için sobayı
yaşarken hâlâ biz
uykunun son sıcaklığını
mutfakla oda arasında
peri adımlarıyla dolaşırdı
mırıldandığı bir şarkının eşliğinde

kahvaltı saatleri
ev henüz boşalmadan
kahkaha, gürültü,
bazen kavga, üzüntü
yaşadık işte,
herkes gibi, biz de
bir gün
dağılıp gitmeden önce

A black and white, high-contrast portrait of a man with glasses, looking slightly to the right. He is holding a lit cigarette in his mouth. The image has a grainy, halftone texture.

**80 KUŞAĞI ve
TUĞRUL TANYOL**

Osman Çakmakçı

Bundan çok zaman önce, 2005 yılının mayıs ayında Milliyet Sanat dergisinde “80 Şiiri’nin Tasfiyesi” başlıklı, epeyce tartışma yaratan bir yazı yazmıştım. Yazı yayımlanır yayımlanmaz sözü edilen kuşak şairlerinin büyük tepkisini çekmişti. Öyle ki kendi hâkim oldukları dergilerde dosyalar yaparak biraz da üst perdeden bir tavırla ki bu tavır 80 Kuşağı şairlerine içkin ve onların özelliklerinden biridir, saldırı yazıları yazarak, bunu yine kendilerini övmek, hatta yüceltmek, hatta Türk şiirinde devrim yaptıkları gibi oldukça megaloman bir iddiayı ileri sürmek için fırsat bilmişlerdi. Hiçbiri özeleştiri yapmadı doğal olarak. Kendi kuşaklarının bir özelliği olarak yine “işbirliği” içinde davranıp birbirlerini övdüler. Yazıdan kendilerine hiç pay çıkarmadılar: İftiraya uğramışlar, haksız bir karalamayla karşı karşıya kalmışlardı.

Tasfiye edilmesi gereken şairler arasında ismini saydıklarım içinde Tuğrul Tanyol da vardı. Tanyol 80 Kuşağı şairlerinin ideologlarından ve önde gelenlerinden biriydi. Şimdi de hâlâ, aradan onca yıl geçmiş, eskimiş, aşılmış ve bertaraf edilmiş olmasına karşın belki de vefa duygusuyla kuşağını ve kuşak şiirini savunmaya devam ediyor.

Öncelikle şunu söyleyeyim: 80 Şiiri eskimiştir ve çağımızın koşullarına ve sorunlarına cevap verememektedir.

Tuğrul Tanyol şiiri ilk kitabı *Elinden Tutun Günü* ile son bir iki kitabını saymazsak aşırı sanatlıdır; takınılmış ve vehmedilmiş kurgusal bir duyarlığa sahiptir; “yüksek şiir”dir. Kuşağın genel özelliklerinden biri olduğu üzere, döneminin sorunlarına karşı duyarlı ve tepkili değildir; içe kapanıktır; kendi dünyasının içindedir. Özetle fazla

“şiir”dir. Yaptığımız söyleşide kendisinin de dediği gibi bence çok başarılı, *naive* ve hakiki şiirlerden oluşan ilk kitabındaki sahicilik, masumiyet, temizlik, berraklık ve *vitalite* daha sonraki diğer şiirlerde yoktur. Sanki şair ikinci kitabıyla birlikte ilk kitapta fazlaca umursanmayan bir şiirsel söyleyiş ve şiir “yazma” peşine düşmüştür. İlk kitabından sonra şiirlerdeki özne biraz kurgusal, biraz vehmedilmiş, biraz karton, biraz cansız bir öznedir. Hayatıyeti yoktur. Bu şiirlerde estetik ve sanat yapma kaygısı doruğa ulaşmış, diğer şairlerde de görülen klişeler, sözcük tamlamaları görülmektedir. Tasarlanmış, kurgusal şiirlerdir bunlar. 80 şiiri genel olarak bihaber ve kayıtsızdır. Kendisini hiçbir zaman eleştir(e)memiştir. Aşırı bir özgüven ve haklılık duygusuna sahip bir yerden seslenmiştir.

Elbette hiçbir şair toplumsal meseleleri şiirine taşımadığı, toplumsal meselelere şiiriyle tepkide bulunmadığı için suçlanamaz. Bireyden söz eden, bireyi merkeze alan şairler de -ki benim için de birey ve onun varoluşu, varoluş sorunları esastır, toplumun o anda içinde bulunduğu durumu çok gerçekçi bir biçimde yansıtabilirler. Zira şiiri o toplumun o döneminde yaşayan bireyin sıkıntılarını, sorunlarını ve dünyasını yansıtarak toplum hakkında “hakiki” bilgiler verebilir. Toplumun ruhunu yansıtabilir. Onu gösterebilir, duyumsatabilir. Örneğin çok sevdiğim şairlerden biri olan ve oldukça bireyci şiirler yazan Alman şair *Georg Trakl* işte böyle bir şairdir. Çok bunalımlı bireyci şiirler yazmış olmasına karşın şiirleri 1. Dünya Savaşı öncesinin çalkantılı yıllarının Almanyası ve hatta Avrupası’nın ruhunu ve gerçekliğini çok sahici bir şekilde duyurabilmektedir. O bunalı, o sıkıntı,

o kaybolmuşluk, çökkünlük ve umutsuzluk Trakl şiirine doğrudan yansıyor dahil olur. Şimdi sloganlarla yazan toplumcu bir şair mi, yoksa yoğun ve gerçek imgelerle yazan bireyci bir şair olan Trakl mı içinde yaşadığı toplumu daha iyi yansıtmakta, toplumun ruhuna "tercüman" olmaktadır? Kuşkusuz, Trakl.

Ayrıca 80 şairlerinin topyekûn birlikte baktıkları yere Tanyol da bakmıştır. Vakti zamanında Hulki Aktunç bence yanlış bir saptamayla 80 şiiri için "delta şiiri"dir demişti. 80 Kuşağı şairlerinin şiirlerinin birbirlerine hiç benzemediğini, her şairin kendi şiirini yazdığını ileri sürmüştü. Ben buna o zaman da katılmamıştım, şimdi de katılmıyorum. Bence değil farklı farklı şiirler yazmak, bu şairler benzer, hem de çok benzer şiirler yazıyorlardı. Bir kere şiire bakış açıları aynıydı. Aynı yöne bakıyorlardı. Aynı şarkıyı farklı sözlerle söylüyorlardı. Aynı şarkıyı farklı sözlerle söylemek şarkıyı farklı kılmaz. Melodi aynıysa, sözler ne kadar farklı olursa olsun şarkı da aynıdır. Bir kere *estetter*, *elit* bir şiiri hayatın dışından yazıyorlardı. Üst katlarda oturduklarından olsa gerek hayatı/sokağı görmiyorlardı. Abartılı ve boyun eğmiş bir bunalım duygusuyla yazıyorlar, acı çekiyorlardı. (Toplumcu olduğu iddia edilen Ahmet Erhan'ın şiirleri birer yenilgi güzellemesiydi. Ölümünden ve yenilmişlikten bahsediyordu. Toplumcu çevrelerin büyük beğenisini toplayan ilk kitabı *Alacakaranlıktaki Ülke* bile öyledir.) Şiirsel öznelere de şablon ve kurgusaldır. Şiirleri yapıntıydı, sahici değildi.

Konumuza Tanyol'a dönersek; şairin ilk şiir kitabında açtığı yoldan ilerlemesi kanaatimi yineliyorum.

Bu kitaptaki *naïvelikten*, *sahicilikten*, *şiirdışılıktan* daha fazla sanat, daha fazla şiir için vazgeçti. Kendisinin de söyleşide söylediği gibi ilk kitabını yazarken İkinci Yeni'yi bile okumamıştı. Daha çok Fransız şiirinin etkisi altındaydı. Bahsettiği üzere Türk şiirini pek analiz etmemişti. Kendisinin de belirttiği gibi ilk kitaptan sonra Türk şiirini hatmetti, çok okudu, çok çalıştı. Ve ilk kitabını neredeyse tamamen yadsıyan, çok farklı ve bence çok yanlış bir şiire evrildi. Bu şiir 80 sonrası yazılan şiirin bütün zaafalarını, kusurlarını ve günahlarını taşıyordu çünkü.

İmgeci/lirik bir şairdir Tuğrul Tanyol. Her şeyin metalaştığı ve değişim değerine indirgendiği çağımızda lirik şiir yazmakta ısrar etmek başlı başına çağa bir başkaldırı sayılabilir. Zira lirizm hâlâ şiire karşı duyulan safiyane inancı yansıtır. Bu başlı başına şiir savunusudur. Ancak lirizm günümüzde biraz daha uyanık, eleştirel ve açıkgoz-lü olmak durumunda değil midir? 19. yy lirizmiyle günümüz lirik şiir anlayışı aynı olabilir mi? Günümüzde artık neredeyse lirik olmanın imkânı bile kalmamışken, hayat lirik olanı bertaraf etmişken, onun canına okumuşken, elbette lirik olanın peşinden gitmek çer çöpün içinde dişe dokunur bir şeyler aramaya benziyor ama lirizmin çağın koşullarına uyarlı olması, yani demem o ki çağın farkında olması beklenir. Çok söyledim, gene söylüyorum; Tanyol'un ilk şiir kitabı *Elinden Tutun Günü*'ndeki şiirler *vitalitesiyle* sahici şiirler ve sırf sahici ve *naïve* oldukları için bile dönemin ruh halini ve hatta toplumun içinde bulunduğu koşulları başarıyla yansıtıyor. Yani bundan 50 yıl sonra biri bu şiirleri okuduğunda,

bu şiirlerle yazıldıkları dönem arasında çok rahatlıkla bir örtüşme saptayabilir. Daha sonra gelen şiirleri ise son dönem şiirleri hariç tutuyorum, 80 şiirinin genel zaafılarını taşıyor: Örneğin aşırı şiir, aşırı şiir sanatları, elitizme varan estetik kusursuzluk kaygısı, mekanik bir güzellik, Divan şiiri izleri taşıyan mazmunlar (örneğin ikinci kitap *Ağustos Dehlizleri*'nden: "isteğin atlas çadırı" (s.61), "cam çerçeve altın köşeli yalnızlık" (s.61), "sessizliğin dört kollu mabudu" (s.61), "zaman uzun boyunlu bir düşün" (s.68), "bir dantel sessizliği" (s.72), "kaçışın bakır kokusu" (s.77).. sim, altın, gümüş vs.), mücevherat isimlerinin sıkça kullanılması... Bunlar ölü bir güzelliğin (kusursuz olmayı amaçladığı için ölü) mekanik/sentetik imgeleridir. (80 şiirine özgü bu tavır *Sudaki Ankâ* ile devam edip *Her Şey Bir Mevsim*'e kadar sürüyor.)

Her Şey Bir Mevsim ile birlikte Tanyol daha yalın, duru ve berrak bir dile yöneliyor. Bu tavır halen yazdığı şiirlerde sürüyor. Ara dönemde 80 şiirine bağlı kalarak yazdığı şiirlerde mekanik bir güzellik anlayışının kelepçesinde olan şair, bu kitapla birlikte dinginleşiyor, yeni bir döneme giriyor. Bu dönemde çok daha şiirin temel ilkelerine dönüyor, süslü şiirden uzaklaşıyor. Beğeni si olgunlaşıyor. Hatta *Gelecek Günlerin Şarabı*'nda çok daha gündemdeki olaylara eleştirel tepkiler veriyor, bu olayları şiirine taşıyor: Örneğin, "Soma, Ermenek, Ya Da.." (s.422), "Gezi Parkı" (s. 423), "Nükleer Bombaya Övgü" (s.424), "Ayna Reddediyor Seni" (s.428), "Türkiye 2014" (s. 429) şiirleri gündemdeki gelişmelere, siyasi olay ve figürlerle dair eleştirel duruşunu yansıtıyor. Bu bağlamda Tanyol eskisinden daha fazla toplumsal olaylara karşı duyarlı; uzaktan bakmıyor, hayatın içinde can-

lı. Gene de estetik kaygıyı ön planda tutuyor olması gerektiği gibi. Ne var ki şiirinin geneline hâkim olan zamansız (belki de zaman-dışı) duyarlılığı bazı şiirlerinin bu çağın dışında yazıldığı izlenimini veriyor. Yani dediğim gibi bu şiirler hangi çağda yazılmış, bu pek anlaşılamayabilir ileride. Bu anlamda eleştirilebilir. Sanki gene de konformist (ve aldırışsız) olmaktan kurtulamıyor. Belli bir elitizm bu şiirlerde de var.

Tanyol ilk kitabından sonra başka bir yol izleseydi, ilk kitabındaki duyarlılığı izleyip onu derinleştirseydi bireyin sıkıntılarını, düşlerini, varlığını daha iyi ifade edebilir miydi? Kendisinin de öncülerinden biri olduğu 80 şiirinin poetik anlayışının bizzat Tanyol'a zarar verdiğini, onu sınırlandırıp belirlediğini düşünüyorum ben. *Her Şey Bir Mevsim* ile birlikte bu prangalardan bir ölçüde kurtulup daha farklı bir şiire gidiyor Tanyol: Duru, berrak, derinlikli. İyi ki de oraya o duruluğa gidiyor.

ŞİİRDE GÜZELLİK

TUĞRUL TANYOL

Her gün şiiri tartışıyoruz ve iyi/kötü ya da güzel/çirkin şiir konusunda bir türlü anlaşılmıyoruz. Bunun temel nedeni ölçütler üzerinde anlaşamamamız.

Hangi ölçütlerden söz ediyorum? Aslında bir sanat yapıtını güzel kılan ölçütler üç aşağı beş yukarı bellidir. En azından içimizde var olan güzellik duygusu (ezgi, ritim, simetri, renk, ışık... ne derseniz deyin) bir sanat yapıtına, özelde şiire yaklaşmamızdaki temel unsurdur. Güzellik duygusu doğuştan mı gelir? Bunu öne sürenler olabilir kuşkusuz, ama güzellik öğrenilen bir şeydir. Yaşamında hiç şiir okumamış, nitelikli müzik dinlememiş birinin ilk dinleyişte Bruckner senfonilerine, ya da Baudelaire şiirlerine ısınması onlardan zevk alması beklenemez. Peki güzellik duygusu öğrenilen bir şeyse onu bize öğreten kim ya da ne?

Burada sosyal psikoloji, ya da sosyolojinin alanındaki "toplumsallaşma" konusuna girmek istemiyorum, ama Plato'nun da belirttiği gibi sosyal bir hayvan olan birey, içinde yaşadığı aile, topluluk ve toplum içinde toplumsallaşırken birçok kural, yaşam

ve davranış biçimiyle birlikte neyin kabul edilebilir, neyin kabul edilemez olduğunu da öğrenir. Bu bilgiyi ödül ve ceza sistemi içinde edinir. Burada öncelikle ahlak ve toplumsal ahlaka bağlı kavramlar söz konusudur. Doğru/yanlış; iyi/kötü arasındaki farklılıkları öğrenen birey giderek gerçek/yalan; haklı/haksız gibi zıtlıkları da öğrenecektir. Kuşkusuz bu kavramları ders konuları gibi değil çocukluktan başlayan aile, okul, toplum eğitimi içinde edinecektir. Okuduğu kitaplar, çizgi romanlar, TV dizileri, filmler ona bu kavramları açık ya da kapalı mesajlar biçiminde sürekli iletacaktır.

Güzel ve çirkin arasındaki fark da işte sözünü ettiğim bu süreçte öğrenilir. Yine aileden başlayan kurumlar zinciri ona neyin güzel neyin çirkin olduğu duygusunu da aşılayacaktır. Burada dek sözünü ettiğim kavramların kimi, zaman ve mekana göre farklılık gösterse de kimileri zamansız ve mekansız olarak geçerlidir. Güzellik duygusunun zaman ve mekana göre değişim gösterdiğini düşünüyorum. Biz erkekler için kadın güzelliğinin önemli olduğu açıktır. Peki günümüzde

Rubens tablolarındaki hafif göbekli kadınlar mı, 1960'ların anoreksik foto modelleri mi daha güzel? Dönemsel olarak modanın güzellik duygumuz üzerinde oyunlar oynadığı açık.

Bu son noktaya birazdan geleceğim. Moda da şiir ve edebiyat söz konusu olduğunda hedefi şaşırta edebiyat dışı (extra-littéraire) kavramlardan biridir.

Güzellik duygusuna geri döner ve bireydeki gelişimine bakarsak benzer eğitimleri almış herkeste bu duygunun var olduğunu ileri sürebiliriz. Bu hem doğru hem yanlış olabilir. Eğitim (burada hem akademik hem hayat eğitiminden söz ediyorum) insanlara benzer güzellik duygusunu değil, ona ancak bir hazırlanış, temel verebilir. Aynı eğitimi almış birinin bireysel tercihleri farklı güzellik duygusunun ortaya çıkmasına neden olabilir. Şiir okumayı 1960 başlarında kesmiş olan babam geliyor hemen aklıma. Gerek Divan, gerek Halk şiiri konusunda neredeyse uzman ve Fransız şiirini gerçeküstücülere kadar okumuş olan babam kendisine Turgut Uyar ya da Edip Cansever okuduğumda yüzünü buruştururdu. Çünkü güzellik konusundaki eğitimini sürdürmemişti. Sanata bu denli düşkün bu insan Klasik Batı Müziği'ni değil Klasik Türk Müziği'ni seviyordu. Burada da bir "güzel"i öğrenirken öteki "güzel" konusunda eğitim almamıştı çünkü.

Demek ki öğrenilen bir şey olan güzellik duygusu aslında yaşam boyu süren bir süreçtir.

Şimdi en baştaki soruna geri dönebiliriz belki. Yani şiir konusundaki kavga ve anlaşmazlıklara. Güzel duygusunu geliştiren bir insanın tüm güzel olanları

hep birlikte algılayamayabileceğini biliyoruz artık. Tek bir güzelin olmadığını da. Ne var ki sanat ve şiir alanına girdiğimizde farklı güzelliklerin ortak paydası en başta güzel olmalarıdır. Bu biçimde baktığımızda birbirlerinden çok farklı sanat ve güzellik anlayışlarına sahip sanatçıların izleyicileri de farklı güzelliklerin peşinde olabilirler. Sanat alanındaki kavgalardan biri işte buradan kaynaklanır. Bu sanat içi kaldığından olumlanan ve hoş giden bir kavgadır. Genelde bu tür kavgaları Fransızların pek sevdiğini biliyoruz. *Querelle des bouffons* ve Piccinni ve Gluck taraftarlarının kavgası yalnızca müzik alanındaki iki örnektir.

Bu son nokta bizi şuraya götürebilir: belli bir şairi ve şiir anlayışını seven ve ona saplantılı kalan okurun hatta başka bir şairin, sonraki tüm gelişme ve metinlere kendini kapatmış olması olasılığı. Bu tür anlaşmazlıklar ikna ve çaba ile düzeltilebilir, çünkü kişi sanat ve şiirden zevk alma düzeyine zaten ulaşmıştır. Genellikle okur, daha önce defalarca yazdığım gibi şairden daha geniş bir şiir zevkine de sahip olabilir.

Ne var ki bağnazca bir şair veya bir şiir anlayışına takılı kalan kimilerinin başka şair ve şiir anlayışlarını hiç okumadan red etmeleri yine başka tür bir kavganın konusu olabilir. Bu tür kavga ve anlaşmazlıkların çok yaygın olduğu düşüncesindeyim.

Kuşaklar arası anlaşmazlıklar bir başka kavganın konusu olabilir. Burada sorulacak soru şu olmalıdır: bir önceki kuşağı red ediyorsun, pekala. Nasıl bir yenilik ve farklılık getirdin? Güzellik anlayışında seni (sizi) farklı kılan ne? Bu soruya verilecek bir yanıt bulunmıyorsa ortada yalnızca bir

kıskançlık, içi boş bir reddiye vardır. Ülkemizde buna sık sık tanık oluruz.

Burada moda konusuna dönmek istiyorum. Moda sosyolojik bir vakadır ve giyim kuşamdan tüm öteki kültür alanlarına kadar toplumun tamamını etkileyebilir. Geçmişte zaman zaman Türkiye'de akımlardan çok modaların etkin olduğunu yazmış ve söylemiştim. Hala aynı düşüncedeyim. Garip ve II. Yeni akım olarak nitelendirilir, aslında yalnızca şiir modalarıdır. Bunu küçümsemek için söylemiyorum. Her iki anlayış da şiirimiz üzerinde etkin olmuştur. Ne var ki sanat akımlarının daha derin toplumsal dönüşümlerle ilişkili olduğunu düşünürüm. Bu iki anlayışı ortaya çıkaracak bir sarsıntı bir toplumsal dönüşüm yaşamadı Türkiye o yıllarda. Her ikisi de edebiyat içi dönüşümler olarak kaldılar, sanatın öteki alanlarına bile uzanamadılar. Yani ortada bir Garip müzik anlayışı, ya da mimaride bir II. Yeni anlayışından söz etmiyoruz, öyle değil mi? Ne var ki hadi bakalım, bu bile bir anlaşmazlık ve tartışma konusu olarak belirebilir.

Bir dergi çevresinde öbeklenen kimi şairlerle bir başka derginin şairleri de kavgalı olabilirler. Onlara da yukarıdaki soru sorulabilir: Farklılık ne?

Buraya dek yazdıklarım iyi kötü sanat ve şiir içi anlaşmazlıklar ve tartışmalar olarak görülebilir... bir iki istisna ile belki. Şiir üzerinde etkin, edebiyat dışı bir moda etkisi olabilir mi? Ortam şiirden çok şair üzerinden hareket ediyorsa olabilir. Bunun örneklerini çok gördük ve görmeyi sürdürüyoruz. Burada artık güzellik kavramını bir yana bırakmış oluyoruz ve kişisel çekicilikten, edebiyat dışı kriterlerden söz ediyoruz. Örneğin yine edebiyat dışı

bir alan olan ama günümüzde toplum üzerinde etkisi giderek büyüyen medya, bir şairi, ya da şiir anlayışını öven, kayıran, hatta şiirin nasıl yazılması gerektiğini onlar üzerinden benimsetmeye çalışan bir tavır içine giriyor olabilir.

Kimileri bir şairi yalnızca bohem yaşamından, siyasal tutumundan, cinsel tercihinden dolayı benimsiyor da olabilir. Burada da artık sanatın güzelliklerinden değil, sanat dışı kriterlerden hareket ediyoruzdur. 1970'lerin şiir anlayışına karşı çıkmış olmamın bir nedeni benzedir. Güzel olan değil, toplumcu olan şiir sayılıyordu çünkü.

Sanat bir güzellik alanı olduğuna göre kötü ve vasat olanı ondan nasıl ayırt edeceğiz? Kötü ve vasat olan popülerse ne yapacağız? Tartışıp göstermeye çalışacağız kuşkusuz. Yeni gelenleri o etkiden uzak tutmak için yapacağız bunu yalnızca, çünkü popüler olan, yani bir yerde moda olan, moda olmaktan çıktığı an ağa takılan balıklar gibi dökülür.

Şiirimizi geliştirirken elimizdeki tek pusula geçmiş metinlerdir. Kimse bize güzeli tam olarak tarif edemez, yalnızca kendi bildiği güzele doğru bizi yönlendirir. İçimizde zaten bir ölçüde belirmiş olan o duyguyu ancak okuyarak ve yeniliklere açık kalarak büyütebiliriz.

PLATON, AŞK ve ÖBÜR DAYMONLAR

NİL GÖKSEL

Deliliği aptallıktan ayırt etmek artık olanaksız. Ayırt etmek de belki nostaljik bir arzu. Ancak oluşla irtibatlanmak başka türlü mümkün değil. Yaşam seçim çünkü. Delilik seçilebilir mi? Tiksinme bir seçim olabilir. Takıldığımız kasap çengelinden duyduğumuz tiksinti. Sonrası delilik. Bu düpedüz yazgıdır. Amor fati de delinin büyük erdemi.

Batı aklının büyük kurucusu Platon'a bakılarak delilik üzerine bir kroki çizilebilir. Ama Platon'un gökyüzündeki ay gibi hep bir yüzünü görmeye alışkınız. Onun karanlık tarafına, daymonik tarafına bakmalı biraz. Kroki bu karanlık yolları izliyor. Delilik hallerinin belirişi akıl, akıl yürütme, aşk, şiir ve felsefenin yeri bu kroki üzerinde ince bir kalemle işaretlenebilecek. Belli bir yol alıştan sonra Platon arkada kalacak. Sonrasında küçük dil oyunlarının, büyük politik hamlelerin, çağ değiştiren öngörülerin, yöntemlerin, usa vurmaların, imaların, yeniden adlandırmaların, metaforların metamorfozları belirecek.

Farmakoloji

Fikirleri temiz pak katlayıp uygun rafa koyma alışkanlığındaki felsefe tarihi bize her zaman derli toplu bir Platon verir. Oysa Platon düzgün katlanmaz. Mit, retorik, yalan, duygu, beden, delilik gibi akılla kutuplaştırılan şeyleri saf dışı bırakmadığından. Tüm bu akıl dışı unsurlar belirli bir aklın kuruluşu için birlikte iş görürler.

Platon bir farmakologtur. Yalnızca hakikati aramaz. Hakikatin bilinme, dile getirilme, yaygınlaşma biçimlerini arar. Bu amaçla pharmakon (ezca) hazırlar. Bir şeyi mevcut halinden başka bir hale getiren şeydir pharmakon. Şifa veren ilaç ya

da öldüren bir zehir. Neyin zehirden devaya dönüşeceğini çok iyi bilerek yapar eczacılığını Platon. Bu sırada metinler olmadık yerlerden katlanır, kelimeler karışıklık ilişkilerini dağıtır, fikirler ara yollar çizer.

Platon eczanesi yalnızca şifalı ya da zehirli değil büyüdür de. Büyü bir Sokrates becerisidir. Ama o yalnızca Sokrates büyülerini kullanmaz, Sokrates'in kendisini de bir büyü malzemesi haline getirir. Büyücülük Platon farmakolojisinin bir ürünüdür ve tıpkı pharmakon gibi büyü sözcüğü de belirsizleşmeyen ama bütüne yayılabilecek bir tanım altına da sokulamayan canlı bir ağın içinde anlam bulur. Kelime kimi zaman yergi için kullanılır, özellikle sofistleri yermek için, çünkü onlar aldatırlar. Kimi zaman kaçınılması gereken bir şey olarak hazzı ya da korkuya düşmek biçiminde tanımlanır. Kimi zaman ise güçlü bir övgüdür, mantık ve retorik gücüne işaret eder.

Farmakolojiyi daymonik işler sınıfına almak mümkündür. Platon için daymon tanrı ile insan arasında bir yerdedir. Arada olmaklık, geçişlerin öngörülemez hareketi, kuytu uçları birbirine bağlayan karanlık köprüler tam anlamıyla Platon atmosferidir. Tanrılık ile dünya, akıl ile delilik, sanı ile bilgi, ruh ile beden. Hiçbiri basitçe diğerinden ayrılmaz. Bu karanlık atmosfere iç ses mi tanrısal ilham mı nasıl yorumlanacağı kestirilemeyen Sokrates daymonu da dahildir. Muhatabını söz söyleyemez, akıl yürütemez hale getiren, zehirli torpil balığı gibi uyuşturan bir başka deyişle büyüleyen Sokrates sonuçta daymon hükmü altındadır. Kendisine kılavuzluk eden bir daymonu olduğunu sık sık dile getirmesi yüzünden Sokrates idam ile cezalandırıldığı mahkemede yeni tanrılar icat etmekle suçlanmıştır. Her ne kadar bu işte tek başına değilse de Sokrates'in yeni tanrılar icat ettiği doğrudur. Salt kavramlar ile düşüncüsü ve akıl doğrularını benimseyen Parmenides yanında retorik için dil ve mantık üzerine kafa yoran sofistler de bir biçimde bu suçun ortaklarıdır.

Mantık bir büyü gibi akıllı inançlarından, beklentilerinden, alışkanlıklarından ötürü gitmeye meylettiği yerden alıkoyar ve onu hiç beklemediği bir yere atar. Retorik de büyüdür; akıllı öngöremediği bir yere bırakır ama bunu kişinin inançları, beklentileri, alışkanlıklarını kullanarak yapar. Delilik tam da budur: Yer değiştirme, yeni bir konum icat etme.

Delilik

İnsan ruhunu iki atın çektiği ve sürücüsünün akıl olduğu bir at arabasına benzettir Platon. Akıl dizginleri sıkı tutmalı atlara hâkim olmalıdır, özellikle de kendisine direnen, iştahı, arzuyu temsil eden siyah ata. En iyi sürücüler en çok bilenlerdir; aklın irade ve beden üzerinde hâkimiyetini en yüksek dereceye çıkaranlar, yani filozoflar. Devleti yönetmeye ancak onlar uygun olabilir. Platon'un devleti; biyo-iktidarı, soyun temiz tutulmasına yönelik uygulamaları, eğitim sistemi, sınıfların iş bölümü, düzeni, sanat din ve bilginin otoritesini kullanma biçimleriyle baştan aşağı akıl kesilmiştir. Ama Platon'da akıl dışı alan sık sık kendini gösterir. Bazen sadece ileri sürülen aklın bir işlevi, gereği ya da yetersizliği-

nin sonucu olarak. Ama bazen de doğrudan aklın görünümü, bilgeliğin yan etkisi olarak. Delilik her koşulda sağaltılması, sürülmesi, gülünmesi ya da görmezden gelinmesi gereken bir şey değildir. Tam tersine delice görüldüğü halde neyin bilgelik, bilgece görüldüğü halde neyin delilik olduğu ayırt etmek asıl meseledir.

Phaidros'ta "delilik kötü ya da utanç verici bir şey değil, en büyük iyilikler delilikle birlikte gelen hediyelerdir," der Platon. Hastalık dışında her biri ayrı tanrı ya da tanrısal unsurlara bağlı dört tür tanrısal delilik vardır: Kehanet, sarhoşluk, şairlik ve aşk. Felsefe ise Şölen'de ve Devlet diyalogunda delilik bahsine dahil olur. Resmin tüm parçalarını birleştirdiğimizde ise deliliğin bilmek ile ilişkili bir şey olduğunu kavrarız.

Kehanet

Eski Yunanlı için kâhinler tanrıların sözlerini insanlara ileten araçlardır. Sokrates de zihninde tanrısal bir ses duyduğuna, bu sese uymadığında tanrıya karşı suç işlemiş gibi olacağına inanır. Sanki Sokrates'in zihni tek bir tanrı ve tek bir insan için inşa edilmiş küçük bir Delfoi tapınağıdır. Ses nereden gelir, tapınak nasıl çalır, bu tanrı kimdir?

Yunan için soylu kehanet sanatı tanrı Apollon'un hükmü altındadır. Kadın kâhin ve rahibeler delilik ile esin alırlar. Platon Phaidros'ta kâhinlerin ancak kendilerini kaybettiklerinde yararlı işler yaptıklarını bu nedenle delilik (manike) ile kehanet (mantike) kelimelerin birbirine eş olduğunu belirtir. Bir kehanet öyküsü Sokratik soruşturma ve Sokratik ironinin arkasında da yerleştirilmiştir. Delfoi kâhini Sokrates için en bilge kişi dediğinde hiçbir şey bilmediğini düşünen Sokrates kâhinin sözünün ne anlama geldiğini anlayabilmek için kendisinden daha çok bilen birini arayıp durur. Karşısına çıkan herkes ile konuşur ve bilgilerini tartar. Herkes bir şeyler bildiğini iddia etmekte ama kimse gerçekte bir şey bilmemektedir. Sokrates sonunda kâhini doğrular: Sokrates de bir şey bilmez ama en azından bilmediğini bildiği için en çok bilendir. Ama belki de kehanet kendini doğrulamıştır. En çok bilen Sokrates ile en çok kimin bildiğini bilen kâhin arasında bir sıralama yapmak belli ki Yunan için uygunsuzdur. Sokrates'in bilgisi ile kâhinin farklı düzlemlerdedir. Ama Platon Phaidros'ta Sokrates'e bir anlamda kâhin olduğunu söyletmekten çekinmez ve böylece yine karanlık bir geçiş iklimi yaratır.

Kehanet Apollonik diğer şeyler gibi belirişin, görünüşün, gösterilişin, temsilin düzenine ilişkindir. Ama delilikle ortaya çıkan bu bilme halinde işaretler boşluklar üzerinde yüzer. Temsiller, nedenler, belirtiler, ilişkiler ya karanlıkta ya da henüz icat edilmemişlerdir. Kehanet içinde düşünebilmek, akıl yürütebilmek için bir iki belirti ya da işaretten karanlık ardında zar zor seçilen en olası varsayımlara atlanır. Bu abdüktif akıl yürütmedir. Bir tür kehanet. Işıklı bir odada ortaya çıkmaz. İçi deneyim, sanı, inanç, hayal gücü, bilgi dolu karanlık bir mağarada yolunuzu bulmak için elinizdeki en önemli şeydir. Her zaman bu karanlık içinde olacağımızı biliriz. Mağaranın dışı yoktur, dışarıda bir ışık kaynağı yoktur. Felsefe tıka basa dolu bir evrende karanlıkta var olma halidir ve en çok abdüktif

düşünceye bel bağlar.

Filozof konuştuğunda genellikle bir kehanet dile getirir. Delilik halinde dile getirilmiş bu kehanet dünyanın nasıl olduğuna ilişkin bir resimdir ama dile getirildikçe kendini varolana musallat eder. Oluyor olmayı yakalamamız zordur, üzerine söylenen söz olanın kendisinden daha büyük etki eder bize bu yüzden. Biçimin tanrısı Apollon hükmündeki söz bizi kendi düzenine sokar ve kehanet kendini böyle doğrular.

Az sayıda belirtiden genel bir varsayıma sıçramak kehanetken fal belirtiler üzerinde gezinmektir. Falcı kuşların ya da başka nesnelerin izlerini inceleyerek geleceği öngörür. Sokrates bu incelemenin akli kullanarak yapıldığını söylüyor Phaidros'da. Buradaki akıl belli ki belirtileri bilmek, birbirlerinden ayırt etmektir. Fal ve fal türevi daymonik işler için herhalde şu söylenebilir: İki farklı gösterge düzenini aralarında bir benzerlik olduğu varsayımıyla ilişkilendirmek ve birini diğerini anlamak için kullanmak. Ancak burada aptallık ve deliliği birbirinden ayırma gereği kendiliğinden doğuyor. Aptallığın göstergeler arasındaki ilişkiyi belirli bir logosa dayandırmaması bakımından uygunsuz olduğu söylenebilir. İlişkili logos her konuma adını ve görünümünü verir. Bir resim, bir müzik parçası, bir şiir üzerine bir şeyler söylemek böyle bir iştir. Görsel ya da işitsel bir gösterge düzenini dilsel düzende anlaşılır kılmak ancak imler arasındaki karanlık boşlukta ilişkiler, benzerlikler, kesişimler, iz düşümler keşfetmekle olur. Keşifler yeni icatlar gerektirir. Keşifler temsiller ve şeyler arasındaki ağır temas noktalarındadır ve icat ağır bağlantısallığını dikkate alarak yeni temas noktalarının yaratımıdır. Sanatta ve hatta dilde kendi adacığını yaratan şiirdeki –poiesis- ancak böyle yoklanır, kendi bulunduğundan başka düzlemde tutulup ifşa edilemese bile.

Sarhoşluk

Sarhoşluk şarap tanrısı Dionysos'un bir lütfudur. Apollon'un düzen, sınır, ölçü alanından çıkıp Dionysos bilgeliğine geldiğimizde, geçiş/trans halinden tümüyle farklı bir kendini kaybetmenin söz konusu olduğunu anlarız. Sarhoş kâhin gibi rol ile bir şeyin aracı olmaz; o tümüyle kendinden geçer, vecde dalar, kendi kimliğinden sıyrılır, sınırsızın, belirsizin, disipline edilemeyenine içine düşer. Burası kaotik bir evrendir. Tüm adlar, tanımlar, kategoriler silinip yokluğa karışır ve silinme yeni bir yer alışı mümkün kılar.

Nietzsche yorumunu izlersek, kültürün trajik ögesi tam da bu kaotik evrenin; belirlemenin, bireyleşmenin olmadığı birlik halinin apollonik düzleme dahil edilmesiyle mümkün olur. Kültürün trajikliği dünyanın korkunç yıkıcı gerçeğiyle karşılaşma cesaretini ve bu cesaretle neşeli olgun bir dünya inşa edebilme becerisini ifade eder. Nietzsche'ye göre Dionysosça olanın silinmesiyle yok edilmiş trajik unsur sanatta yeniden mevcut kılmak gereklidir. Dünyanın dehşetinden hile ile kaçmadan ona yeni bir gözle bakabilmek için. Sanatın ve kültürün trajik olduğu yer trajik insanın ortaya çıkmasına imkân verir. O dünyaya yeni bir perspektif ekler. Başkaları tarafından tutulduğu noktadan kendini uzak bir evrene

sürmüştür. Burada dünyanın yeni bilgisini devşirir. Trajik bizi başka bir halin varlığına açan, tutunduğumuz konumdan düşmemizi, oluşun kendisiyle bağlantılı bir yer, bir konum icat etmemizi sağlayan şeydir ve deliliğin bundan daha iyi bir tarifi olamaz.

Şairlik

Platon'un şiire karşı düşmanca tavrı politiktir. Platon yazının içselleştirilmeye başlandığı tarihsel bir eşiktir ve sözlü kültürün egemen kurumlarına karşı yeni bir kültür inşa etmek ister. Yunan dünyasını şimdiye kadar şairler biçimlendirmiştir. Şiir sözlü kültürün egemen olduğu bir toplumda bizimkinden bambaşka şeyleri ifade eder. Şiir topluma tarihini, değerlerini, bilgi birikimini, sınıfların kişilerin konumunu, işini, görevlerini, ayrıcalıklarını aktarır. Şiir bellektir. Arşivdir. Eğitim kurumudur. Bu nedenle Yunanlılar Homeros'u en eski, en büyük öğretmenleri olarak görürler. Yeni bir toplum, yeni bir kültür yaratmak isteyen Platon'un Devlet kitabının merkezinde şiir eleştirisi vardır çünkü mesele bilginin tekelinin kimde olduğuyla, kimde olması gerektiğiyle ilgilidir. Platon bilginin tekeli şairden alıp filozofa verir.

Gençliğinde yazdığı şiirleri theoria uğruna yakan Platon, Musaların esinlediği şiiri sanatsal kavrayıştan (her ne kadar kimi zaman böyle bir kavrayıştan yoksunmuş gibi konuşsa da) ve zevkten yoksun olduğu için yasaklamaz. Tam tersine Homeros'a saygı duyar, şiirden tat alır. Ama etkisi büyük olduğu için tehlikeli bulur şiiri. Şiir bedeni coşturur, zihni parmağında oynatır. İnandırır, yıkar, kızdırır, tutkuya ya da korkuya düşürür. Şiir büyüler. İyi bir şiirin ne yapacağı bilinemez. Zehir kesilir. Platon ve Platon'un filozof kralı zehir dolu şeyleri toplum için acı ama yutulması gereken ilaçlara çevirmek zorundadır.

Şiir belli ki deliliktir. Bir kod yazımı olduğu için. Gözü kulağı, her duyuyu farklı organize ettiği, iç duyuyu parçalayıp sonra onu yeniden yapılandırdığı için. Duyguları yeniden kodladığı, dil kurduğu için. Fikirlerin yaratımı ve ifadesi ancak böyle mümkün olur.

Aşk

Platon'un yazdığına göre tanrısal bir başka delilik aşktır. Aşk bir anlamda Platon felsefesinin omurgasıdır çünkü diyalektik yürüyüşün modelini verir. Teklerden evrensel olana, asıl olana, ideaya varmanın yoludur. Şölen diyalogunda erkekler aşk üzerine konuşurlar. Bu konuşmaların ardından Diotima adında bir kadınla Sokrates arasında geçen bir diyalog aktarılır. Diotima Mantinealı bir ra-

hibedir¹, Sokrates gençlik çağında bu rahibenin derslerini takip etmiş aşkı ve diyalaktığı ondan öğrenmiştir. Yunan'ın ağır ataerkil kültüründe yedi bilgeden biri olan Sokrates'in hocasının kadın olması ilginçtir. Yunanlı bilmek ile aşkı eşleştirebilir. Aşk Platon'dan önce de bir eğitim modelidir ve paideraiteia ile adlandırılır. Yaşlı bir erkek ile genç bir erkek arasında cinselliğe dayanan paideraiteia'da toplumsal norm, deneyim, bilgi aktarımı söz konusudur. Yunanlının tüm eski bilgi ve bilgi aktarımı alışkanlıklarını yıkmaya, aşındırmaya çalışan Platon Sokrates'e aşkı öğreten bir kadın figürünü sahneye dahil ederek aşkın ve dolayısıyla bilginin özdeşler, aynı olanlar arasında değil başka ile karşılaşmada bulunabileceğine ilişkin bir tavır takınır. Görülmeyen, sesi işitilmeyen, yokluğu bile fark edilmeyen kadın bilgelik için kilit bir konuma çekilmiştir. Diyaloğu, aşkı ve diyalaktığı mümkün kılan başkalığa açıklıktır.

Diyalektik Platon'un dilinde felsefenin kendisidir. Temsilden, nesneye, nesneden kavrama, kavramdan başka kavramlara kafayı vura vura gitmeyi gerektirir. Varlığın tüm veçheleri metheksis, mimesis ya da daymonik bir şey yüzünden birbirlerinin içinden geçer, birbirlerine bağlanırlar.

Diotima, aşkın bir tanrı değil, bir daymon olduğunu iddia eder. Çünkü aşk daymon gibi metaksu'dur, aradadır. Yoksulluk ile zenginliğin çocuğu olarak açlık ve tokluk, arzu ile tatmin arasındadır. Ne ölümlü ne ölümsüzdür, ne tanrı ne insandır. Ne yokluk içinde ne varlık içindedir, bilgi ile bilgisizliğin arasındadır. Daymonca olan her şey gibi aşk da karşıtların sınırını dağıtıp gider ve onları birbirine açar.

Aşk diye anlatılan tüm o şeyler; değersiz tutulma, sevginin soğuk bir taş karşısında saçılıp heba olması, dengesiz kalp atışları, arzunun yakıcılığı, sükûnetin yıkılışı, benliğin içinde bir başka şeyin asalaklaşması, kendini başkasının beklentileriyle inşa etme, kendini sevmeye hale geliş... Bu olsa olsa aptallık olabilir. Peki ama aşkı delilik yapan şey ne? Platon'un yayında gerilelim.

Şeyler oluş ağındadır. Kendi üstüne kapalı olan ağda asılı kalır ve başkalarıyla karşılaşmaz. Kendi dışına çıkması, dışarıda başka bir şey ile bir karşılaşma noktası icat etmesi gerek. Bunu yaparken de kaybolup gitmemeli, başkasını da nüfuzu altına almamalıdır. Tutmadan, yapışmadan, yerine geçmeden. Aynı anda başka bir yerde başka şeyler olarak birlikte olunacak. Aşkın tüm oluşun modeli olabileceğini düşünmek bu anlamda mümkün. Birlikte olma yani konum yaratabilme, başka ilişki ile başka şey olabilme hali Diotima'nın aşk ile yaratma arasında kurduğu ilişkiyi tanımlar. Oluş yaratım, aşk adalettir.

Platon felsefeyi deliliğin beşinci türü olarak adlandırmaz. Sonuçta felsefe yani

¹ Diotima'nın tarihi bir kişilik mi yoksa Platon'un yarattığı kurmaca bir karakter mi olduğu tartışmalıdır. Özellikle Diotima'nın kadın oluşu yorumları ve tartışmayı alevlendirir. "İsmi etimolojik olarak Zeus-onurlu anlamına gelen ve Mantineialı olduğu belirtilen Diotima'nın geldiği şehrin adı, *manteia*'dan yani kehanetten türetilmiştir. Ayrıca mantinike içinde zafer kavramına karşılık gelen *nike*'yi barındırdığından Mantineialı Diotima, zafer kazanmış Zeus-onurlu bir kâhin/rahibedir". N. Evans'tan aktaran Esra Çağrı Mutlu, *Sokrates'in Öğretmeni Diotima*, Kilikya Felsefe Dergisi Sayı: 1, Nisan 2018, s. 11-26.

diyalektik aşk ile anlaşılır kılınmıştır. Ancak Devlet'te aşk bahsi olmadan filozofun deliliği ve bu yazgının onun için trajik sonuçları anlatılır. Mağara alegorisinde filozof zor bir yolu yürür ve mağaranın dışına çıkmayı başarır. Karanlığın rahatlığı ışığın yakıcılığına bırakmıştır yerini. Gözleri ışığa alışır, acı azalır, hatta güneşin kendisine doğrudan bakmak mümkün olur. Ancak filozof bildiğini başkalarına söylemek için tekrar karanlığa, mağaraya inmelidir. Daha önce geçilmiş yol tanıdık ama dönüşün verdiği ısırap yabancıdır. Zihnin, bedenın tekrar karanlığa uyumlanması gerekir. Bir çocuk gibi yeniden yürümeyi, konuşmayı öğrenmek zorundadır filozof. Yalnızca yer değişikliği değildir çünkü söz konusu olan, her nokta başka bir nokta ile dolaşıklık içine girer. Yol ne kadar uzunsa dönüş eylemi hareket noktasına yaklaşmayı o kadar olanaksız kılar. Böylece basitçe gidilen ve geri dönülen olarak iki konum belirlenemez. Geri dönüşü bir metafor haline getirecek biçimde konumlar kendilerini çoğaltır. Delilik khoralojik bir vaktir. Bu nedenle yargının, sanının yerleşik ve doğal kabul edildiği o alana geri döndüğünde filozofun gülünç sözleri, akıl almaz fikirleri, beceriksiz beden hareketleri, tuhaf görünüşü herkesin onu deli diye alaya almasına neden olur. Bir deliye neden kulak kesilmeli ki? Eğer bu deli fazla ısrarcıysa, kendini toplumun at sineği olarak gören Sokrates gibi tehlikeli de olacağından öldürülebilir bile. İşte bu yüzden aptallık ile deliliği ayırıtırmeyi bilmek önemlidir. Platon hep düşünlüdüğü biçimde akıl ile akıl dışını değil, akıl gibi ileri sürülen aptallığı ayırmaya çalışır. Aptallığın gemisinde delilik bir mucizedir.

KİTLELERİN UĞULTUSU: ORTEGA Y GASSET'DE KALABALIK KORKUSU

ÖZGÜR TABUROĞLU

Ortega y Gasset, 1929 tarihli *Kitlelerin Devrimi* adlı yapıtında, kendi zamanına göre onbeş yıl önce de aynı sayıda insan olmasına rağmen, kalabalıkların nasıl belirgin şekilde görünür olup, her yeri ele geçirdiklerini anlamaya çalışır (Gasset, 2003).¹ Bir çok bölümde kendisinden yıllar önce yazmış olan Gustave Le Bon'un söyledikleri tekrarlar. Gasset de nereye baksa, kitlelerin işgali altında yerler görür. Ondaki bu kaygıyı basitçe bir tür seçkincilik ifadesi gibi anlamamak gerekir. Sorun olan, kitlelerin "düzleştirici" egemenliğinin, tekil varlıkların veya bireylerin var olma imkânlarını yok etmesidir. Kitlenin yarattığı uğultu arasında sesi duyulamaz olan "azınlıkların" kendisini yeniden üretmesi olanaksızlaşır. Üstelik "kalabalıkların insanı", sadece alt sınıf insan, köylüler ya da işçi sınıfı değil, sözcüleri bilim adamları veya uzmanlar da olabilir. Kitlesele davranışlar, daha çok orta sınıfa ait eylemlerdir.

Belli bir zaman ve yerde yaşamayı, törel bağlılıklar içerisinde kalmayı tercih eden "halk adamı"yla neredeyse karşıt bir tiptedir.

Kalabalıklar içerisindeki insan, böyle toplu etkilere yol açsa da, diğerleriyle dayanışma ya da bütünlük içerisinde görünmez. Tümüyle ayrıksı yaşayan insanların birikmelerinin, bir diğerinin sorumluluğunu taşımaktan uzak da olsa, beraberce bir yayılmanın, genişlemenin failleri olurlar. Esasen boş bulunduğu yere doğru yayılan, kendi güncel çıkarları için sivrulan insan kalabalıkları, kitle denilen ve kendi içerisinde türdeş olmayan bir yığın yaratırlar. Bu yayılım sırasında birbirleriyle kaynaşan, ayrışan, çarpışan, birbirini iten ve çeken insanların biraz da rastlantısal birlikteliği göze çarpar.

Bu "düzleştirici" yayılma içerisinde, azınlıklar ya da bireyler, her farklı varlığı kendi sinesine katmak, bütün herkesi ayrımsız kılmak isteyen bir işleyişe karşı mücadele vermeden hayatta kalamazlar. "Ortalama adamın" yarat-

¹ Gasset, Ortega y (2003). *Kitlelerin Ayaklanması*, çev. Koray Karaşahin, İstanbul: Babil.

tığı bir yığın içerisinde, diğer ayrımların üzerinde kültürel olanlar önem kazanır; kalabalık ve azınlıklar birbirine karşı konumlanır. Bu ayrım basitçe, üst ve alt sınıflar gibi de ayırt edilemez (10). Bu eşitsiz savaşım içerisinde azınlık olan, kendi varlık şuurunu yeniden kazanmak ve yeniden yaratmak için, kalabalıkların “yaşamın arka fonuna sızan” büyük eylemi altında hayatta kalma savaşı verir; tüm varoluş olanaklarını kendisine mal etmek isteyen yayılmacı bir girişimden “ruhunu kurtarma” savaşı.

Nietzsche ve Scheler'den feyz aldığı tartışılmaz olan Gasset, özellikle halkın, kalabalıkların, kitlenin, adaleti nasıl yok ettiğini ve bu kalabalık içerisinde, bireysel ruha yaslanarak yeni bir adalet tanımına ulaşmanın önemini dile getirir. Kitlelerin, her yeri kendi ortalama zevkleriyle doldurmaya cesaretlendiren, Gasset için “aşırı-demokrasidir” (2003: 13). Öyle ki kalabalık olmalarından, kendi meşru olmayan arzularını da yasalaştırma ayrıcalığına sahip olurlar. Kalabalık olmalarının ağırlığının neden olduğu “maddi tazyik” sayesinde her yeri ele geçirebileceklerini fark ederler. Bu sayede bir zamanlar azınlıkların elindeki siyasal, kültürel araçlar yardımıyla, kendi farkını telafuz edenin, “herkes gibi olmayanın” üretim koşulları yok edilir. Gasset, bu yakınmasının soyluluğun kaybolmasına dönük bir “ağıt” olmadığını dile getirir. Ama kendi bireyliğini, başkalığını üretmek isteyenler üzerinde “zorbaca” bir güç gibi tarif eder. Üstelik bu zorbalık genellikle kalabalık oluşun getirdiği bir haklılık varsayımı ve “iletişim” yardımıyla, sözde rıza yaratarak ortaya çıkar. Bu durumu, Avrupalı anlamda bir sivil toplum teşekkülün aldığı “canavarca” bir sonuç gibi tanımlar.

Kitle, bir zamanlar kafelerde karşı karşıya oturup krallardan, monarşiden, soylulardan kurtulmak, özgürleşmek isteyen bireylerin yarattığı bir yüzeyde ortaya çıkar. Bunun sonucu olan demokrasi, kalabalıkların eskiden her yere girmelerine izin vermeyen sınırların, engellerin, duvarların kaldırılması anlamını taşır. Ondaki derin barbarlığa karşı, “kısıtlamalar, standartlar, kibarlık, dolaylı yollar, adalet, mantık” gibi medeni nitelikte sınırlamalar etkisiz kalır (2003: 69). Böylece insanlar için iyi ve kötünün veya sağduyunun tek bir tarifi ortaya çıkar. Kalabalıkların sinesindeki kaynaşmaya, karmaşaya rağmen oradan, “birbirinize benzeyin” diyen tek bir ses yükselir. Bu ortakduyuma (*consensus*), sağduyuya çağırان ses, diğer azınlıkların da “kaderi” gibi ortaya çıkar. Yani kalabalıkların sine sine dönen birey ya da azınlık, orada kendi ayrımlarını yitirmeye çağırان ortalama insanın vicdanıyla buluşur. Bu vicdan ise, “soylu” değerlere dönük bir hınç tarafından temellenir.

Akıl yürütmesinde Nietzsche etkileri açıkça fark edilebilen Gasset için, aşırı-demokratik bir düzleştirmenin sonucunda, “kulluk”larından kurtulan kitle insanının ruhuna “ekilmiş” olan “ruh” ve “değerler” de yine bu tepki duyduğu soylu kültüre aittir. Yani onlardaki düzleştirici vicdanın ve zorba hıncın nedenleri aynıdır. Tüm ayrıcalıklarını savaşmadan kazanmış, her şeyi hazır bulmuş bu kalabalıkların askerleri de savaşmayı bilmeyen basit “memurlardır” (2003: 20). Kitlenin şiddeti çoğu zaman maddi tazyiklerinden, iri cüsselerinden ileri gelen bir kalabalık, gerektiğinde savaşmayı bilmediğinden, kendisiyle birlikte tüm insanlığı da yokoluşa sürükleyecek

bir zemin hazırlar.² Dünya için mümkün tek bir “talih” yaratacak şekilde, iyi vicdanî değerleri boşaltarak yayırlılar. Tüm sınıflar, cinsler, cinsiyetler, kültürler için ortak bir alinyazısını bu yayılma ve düzleşme belirler. Kendi nedeni ve sonucu olan bir kitle vicdanı, geçmişe ya da geleceğe atıfta bulunmadan, “mutlak güncellik” içerisinde belirir. Bu yüzden sadece kendisine gönderme yaparak haklılığını ilan eder; kendi güncelliğine uygunluk bir tür adalet gibi ortaya çıkar. Kurumlar ve diğer devlet yapıları da bu güncelliği güvenceye almak üzere türlü yasalara tercüme ederler. Üstelik Gasset’in kendi zamanı için bile göz alıcı olan “hız kültürü”nün emrinde durmadan değişmeye açık bir güncelliktir (2003: 26). Yani sürekli kendi başkasını üreten, bugün güncelliğin içerisinde meşru bir yeri olanın yarın dışarı çıkabileceği bir hızlanmanın egemenliği altında bir yayılmacılıktır. Kitle her geçen gün daha da hızlanarak, en kuytu yerlere dâhi nüfuz edebilmenin yollarını bulur. Bu yayılımı da çoğu zaman iletişim yoluyla, ortalama insanlar arasındaki gündelik bağlantılar üzerinden gerçekleştirir.

Üstelik bu hızlanma ve yayılmacılık sayesinde, kendisine yeni genişlikler yaratan, mevcut her yeri doldurduğu gibi, özellikle bilimin olanaklarıyla yeni açıklıklar yaratan kitlesel bir devrim ortaya çıkar. Bu yerlerin çoğu, hayatta kalma güdüsünden değil, eğlence

olsun diye açılır; yeni ve ilginç zevkler arayışındaki bir kalabalığın “aptalca” genişlik arayışıyla. Bu sınırsız büyümeye hâlini Gasset, “Amerikanlaşma” diye açıklar. Yani kitle insanının özünde aptalca olan girişimleri, iyi eğitim almış, kendisini geliştirmiş, çok bilen ve zeki kitle insanı gerçekleştirir. Zekâ arttıkça onun üretimleri gereksiz ve ahmakça bir hâl alır. Zekânın verimi, özünde vicdani bir değer olarak, “Ne kadarına gereksinimim var?” gibi bir sorudan bağımsızlaşır. Yani zekâ kullanımı, kendine dönerek eleştirmeye açık zihinsel bir yeti değildir. Zekâ ve akıl yürütme âdeta birbirinden bağımsızlaşır. Zeki varlıklar, akılsız ve vicdansız bir makinesel işleyişin özünü oluştururlar. Bilim, “evrenin ufkunu” sınırsız dayamış olsa da, kibir kazanmış insan zekâsı bir tek kendisine dönemez.

Sadece kozmik düzeyde değil, kitle devrimiyle birlikte ortalama adam, hiç görülmemiş bir güce ve etkinliğe kavuşur. Daha zeki, daha hızlı, “yumrukları daha güçlü” olur; zihinsel ve bedensel olarak sınırlarını zorlar ama tinsel düzeyde bir çözülme ve düşüş vuku bulur. Kendi yetilerini geliştirme uğraşı ve yeni yerler işgâl etme çabasıyla oylanırken tinsel olarak zayıf düşer. Sözgelimi kalabalıklar içerisinde kusursuz atletler veya sporcular artsa da, savaşma cesareti azalır. Savaş, bir tür zekâ oyunu gibi tasarlanır ve uzaktan ve savaşçılar yüzleşmeden savaşma yolları aranır. Üstelik bu kadar cesaretsiz askerin savaşından görülmemiş kıyımlar ortaya çıkar. Çünkü yüzleşmediği, görmediği düşmanın görüntüsünden, sesinden, vicdanından uzak düşer, ona merhamet etmez. Merhametin yanında şiddetin kendisi de doğrudan olmaktan çıkar; zekice düzenlenmiş, temkinli biçimler alır. Yani savaş, be-

² Hannah Arendt’in “bayağı kötülük” olarak nitelendiği cürümlerin sahibi Adolf Eichmann örneği çok iyi bilinir. Benzer çapta bir cürümün sorumlusu olan ve Hiroşima’ya atılan bombayı taşıyan uçağın pilotu Paul Tibbets, kusursuz şekilde, üstün ve zekice bir planın sonucunda yerine getirdiği, hayatındaki “en iyi” görevinden dolayı vicdanının sızlamadığını, bir gün bile uyku sorunu yaşamadığını dile getirir (Daily Mail, 2 Kasım 2007).

denlerin ve yaşam güçlerinin çarpıştığı meydanlardan uzaklaşır, gözlerden uzak bir yerlerde icra edilir.

Acımasız savaşların yanında uzlaşma, iletişim arayışlarında veya başka alanlarda ortaya çıkan “bolluk”, kalabalıkların sebep olduğu aşırılıkların idaresi kitle siyasetinin en önemli başlığı olur. Gasset bu kavramı kullanmasa da, biyosiyaset, gereğinden fazla çöp üreten bu denetimsiz çoğalmanın idaresi amacıyla başvurulmuş bir siyasal teknik olur. Güncelliğe mahkum olduğundan, geçmişten ya da gelecekten gelen vicdani bir buyruk olmadığında, geleceğin sınırlayan etkisi yok olduğunda, bu sınırları yeniden yerleştirmek de biyosiyaset gibi etkin siyasal tasarımların görevi olur. Biyosiyaset, 19. Yüzyılın üretimi olan “yeni adam” üzerinde çalışır. “Sınırlandırma, zorunluluk, bağımlılık” içerisinde yaşayan eski insanın yerine, romantizmin aradığı türde bağımsız, geleneklerden uzak insanları teknik olarak zaptetmenin bir yoludur. Kalabalık olsalar da, hepsi kendi çıkarı, eğlencesi peşinde adamların ve kadınların bir arada durabilmelerinin yolları üzerine yordamlar icat edilir.

Kalabalıkları, eskisi gibi kendi *habitus*’unda hâline razı şekilde tutan, zapteden söylemler, inançlar, törelerin yerine katı mühendislik çözümleri gerekli olur. Tanrı korkusu yerine, örneğin para cezası endişesi ortaya çıkar. “Amaşsız” bir şekilde “sürüklenen” kitle adamına engel olan, onun boş bulunduğu her yere yayılmasına, aşırılıklar üretmesine engel olan, çoğu zaman somut engellerdir. Kitle adamının moral sınırlarının dayanakları bu tür maddi engeller olur. Zamânımızda olan biten her şeye karar veren bu zeki ama akılsız güç, sahip olduğu

tüm güçleri serbest bıraksa da, sonuçta hiçbir yapıt ortaya çıkaramaz. Çünkü sebatkâr değildir, yaptığını hemen bozup başka bir tarafa yönelir, ilgisi hep yeni ve ilginç olana ayardır. Bu şekilde kendi varlık şuurunda olinayan kalabalık, “en büyük iyilikle en büyük kötülük” arasında salınır. Bu durumda Gasset, Hegel’e atfen, belirli bir “tinsel etkiyle hareket etmeyen” kalabalıkların ancak bir “felaket” getirebileceklerini yazar (50). Tinsellikten yoksunluk, Nietzsche’nin nihilizm olarak tarif ettiği temelsiz eylemlere Zemin hazırlar. Bazen devrim niteliğinde sonuçları olan eylemlerin kaynağı, insan zekâsını da içerisine katıp sınır tanımayan bir “teknisizm” olabilir (53). Kalabalıkların üyeleri, bu sayede daha uzağa gidip, daha yükseklerle çıkıp, daha derinlere inebilseler de, tinsel olarak yüzeysellikten kurtulamazlar. Teknik ve tinsel güçlerin karşılaşmasındaki eşitsizlik, beklenen felaketin ölçüsünü de belirler. Teknik, insanlara, dünyaya dönük ve Heidegger’in “kurtarıcı güç” dediği bir ihtimam için gerekli vicdani sesi sürekli bastırır. Bu durumda, Heidegger’in beklediği gibi, tehlikenin olduğu yerde kurtarıcı güç de boy veremez olur. Kalabalıklar, her boşluğu kendileri ve mallarıyla doldururken, aynı zamanda “kozmetik bastırma”ya da neden olurlar. Kurtarıcı gücün, mesihçi iradenin çıkıp geleceği açıklığı, kendi ışığını ve sesini duyuracağı boşluğu bulması-na da imkân vermezler.

Kitle insanı, kendi güncelliği içerisinde yeni ve ilginç olanı sürekli tecrübe etse de, tinsel zayıflığından, hazır inanç biçimleri içerisinde sabit kalır. Kendisine dönen bir düşünüm, ahlâkını tazeleyen vicdani duyuma sahip olmadıgından, bazı ezberlerin, dogmaların, özlü sözlerle sınırları çizilmiş tecrübelerin

içerisinde hapsolur. Onun dışarıdan görünen aşırı hareketliliğine, ölçüsüz yer değiştirme tutkusuna koşut içsel deneyimler olmadığından, her eylemi amaçsız bir görünüm elde eder. Görme ve dinleme yetisini kaybeder. Bu yüzden başkasının sözü ve ışığı ona ulaşmaz. Konuşmak, yargılamak, temelsiz kararlar vermek, tepkisel eylemlerden, karşısındakini dinlemeye fırsat bulamaz (63). Düşünmeden kanaat bildirir. Bir başkası kadar kendisini de dinleme melekesinden uzaktır. Çaresiz kendi mevcut moral değerleri, hazır töresiyle var olur. Bu nedenle kendi kararları, kanaatlerinden dolayı suçluluk duymaz; onları “temyiz” edecek bir dışarıyı kalmaz.

Kalabalık, yayılmacı eylemleriyle çelişkili şekilde, aynı zamanda kendisini dar bir metafiziğe kapatır. Böcekler gibi, sert ve kuşatıcı kabuğundan dışarı çıkacak ve oradan dışarısını ve kendisini görebileceği bir açıklık bulamaz. Bu sayede, başka “bakış açısıyla” buluşup kendi “körlüğüne” çare bulamaz. Gasset’in kitlelere yakıştırdığı “ahmaklık” böyle deliklerin, dışarıdakinin içeri ya da içeridekinin dışarıya çıkmasına engel geçişken delikleri, “gözenekleri” olmamasından ileri gelir (64). Aptallığı biraz da çok zeki olmasından ileri gelir. Zekâsı, geniş coğrafyalar ve zaman parçaları arasında aralıksız yer değiştirse de, her geçen gün daha da dar bir yere kapatır onu. Geçmiş ve geleceğe ilişkin çok kurgusal fanteziler kursa da, zaman olarak güncelliğe, anlık ve değişken eğlencelere teslim eder her şeyi.

Fazla zekâ kullanımı, beklenmedik şekilde yüzeysel bir yaşamın gerekçesi olabilir. Beyni, yeni çözümler, açılımlar sunmak yerine, önyargılarını güçlen-

dirir, ezberlerini sağlamlaştırır. Hep farklı ilgiler, hevesler peşinde görünse de, biçimsel olarak aynı şeyin peşine takılır. Farklı, yeni ve ilginç olanı ararken, benzer “tecrübeleri, özlü sözleri, töreyi” yeniden hayata geçirir. Töresi, gizli olduğu ölçüde, düşünümsel olmaktan da uzaktır. Dışarıdan ya da içerdiden gelen bir vicdani sorgu yardımıyla eleştirilmeye kapalıdır. Bu sorgudan kaynaklanan bir ses, ışık olmadığında, topluca kitle ya da kalabalık olarak adlandırılan, birbirinden ayrı düşmüş adam ve kadınlar yığını olur. Onları bir araya getiren, failine herhangi bir kendilik, bireylik kazandıran vicdani sorgu olmadığında, kitle “ayrışmaya” da açık olur. Bu ayrılıklar, yayılmacı ve hep yeni açıklıkları kendi keyiflerinde doldurmaya hevesli kalabalıkların, geriye dönüp, kendilerine ve arkada bıraktıklarına bakmamalarından ileri gelir.

Vicdani sorgu, bir tür kesinti, “ara verme” gibi, kendi sesini duymak isteyen bir süre yerinde durmasını ve bu sırada kendisine ve başkalarına, şimdiye ve başka zaman parçalarına bakmasını gerektirir. Arkasına dönmeyen, kendisine sınırlar koymayansa, “barbarca” denilebilecek türde bir yer arayışı içerisine girer; yayıldığı yerin kendisine düzen, ayar vermesine izin vermeyen, kendi güncelliğini işgal ettiği yaşam alanına zorla yerleştiren. Ne geçmişine ne de doldurduğu sözde yeni boşluğa ait vicdandan feyz almayan. Üstelik buralar tam olarak boşluklar da olmayabilir. Bir zamanlar azınlıkların, bireylerin kendilerince doldurdukları yerler de olabilir.

Gasset için “vicdansızlık” gibi bir gö-rüngü, sadece medeniyette bir gerilemeye işaret etmez, aynı zamanda

çevresel bir sorundur. Geriye dönmeyen, kendisine bakmayan yığın, yeryüzünün sonuna ait bir felaketin de habercisidir. Bir gün geri döndüklerindeyse, sadece arkalarında terk ettikleri, geçici heveslerle yarım bıraktıkları uğraşlarına ait çöplerle karşılaşmaları oldukça muhtemeldir. Onlardaki “tinsel barbarlık”, toplu bir yıkımın izlerini taşır. Bu yüzden, “yaşamın esas kaynağıyla” bağ kuramaz ve yeryüzünde kısa zamanda yer darlığına neden olurlar. “Her istediklerini yapabilecekleri düşüncesi” bu derin bilgisizlikten ileri gelir. Onların genişleme ve her boşluğu doldurma istekleri akılcı bir amaçla gönderme yapılarak anlaşılamaz. Onlar da nereye doğru yol aldıklarını bilmezler. Nerede ve hangi zaman parçasında yaşadıklarına dair sezgiyi mümkün kılan düşünümsel bilgi onlara kapalıdır. Öncelikle dinlemeyi unutmmuş olan ortalama insan, bu yüzden kendisine ses verene zamanında cevap veremez ve geriye bakamaz. “Kendini tatmine” odaklı bir yayılmacılık içerisinde, gezegeni felakete doğru sürükler. Her eylemi, “asıl kaderimizden kaçmak” için verdiği bir çabanın sonucudur. Kitle insanının yaptığı,

[Kaderin] derin çağrısına sağır kalmak ve olması gerekenle yüzleşmeyi önlemekten başka bir şey değildir. (...) Kitle adamı, ayağını kaderinin sıkıca oturtulmuş zeminine koymayacaktır, bunun yerine boşlukta asılı bir hayali yaşamayı tercih eder. (98)

Bu yayılma ve yığınlaşmanın neden olabileceği çevresel bir felaketin yanında, başka bir tehlikeden de söz etmek olanaklıdır: Kitle insanının “şımarıklığına”, yarattığı yer darlığına karşı, kendisini bir süre demokrasi altında gizleyen devlet, tüm şiddetiyle

yeniden ortaya çıkabilir. Gasset, bu metni kaleme alırken, aşırı-demokrasinin Mussolini’yle birlikte totaliter bir düzene evrildiğine tanık olur. Kalabalık, boş bulunduğu yerleri doldurup, eğlencesi peşinde her yere yayılırken, herhangi bir “kamuoyu” oluşturmaya fırsat bulamaz. Kamu vicdanından ve dolayısıyla “tinsel bir güçten” yoksun kitle, kendi maddi ağırlığın dışında, tümüyle güçsüz ve şiddete cevap veremeyecek bir yumuşaklık sergiler. “Boşluktan nefret eden doğa hâli” içerisinde devlet bu boşluğu doldurur. Sözgelimi anti-semitizm, böyle bir boşluğu doldurmaya dönük tinsel bir malzeme gibi kullanılır.

Kalabalıklar tüm yeryüzünü kuşatsalar da, arkalarında geniş tinsel boşluklar bırakırlar. Bu yüzden bir devlet yapısının onları ele geçirmesi zor olmaz. Bu amaçla devletin temel olarak yaptığı, kalabalıklara ait doğal sayılabilecek yayılmacılığın yönünü değiştirip, ondaki ruhsal boşluğu doldurmaya çalışmaktır. Böylece yığınlar, o zamana kadar yaptıkları gibi, azınlıkların yarattığı yaşam alanlarını keyfi şekillerde dolduramazlar. Bu değişimle birlikte, doğal yayılmacılığı, hesaplı bir cürüme, şiddete dönüşen kitle insanları, devletin milis güçleri gibi, boş bulunduğu yerlere sadece yerleşmekle kalmaz, oranın eski sakinlerine de türlü eziyetler ederler.

DERRİDA'NIN KEDİSİ

ROBERT MAGGIORİ

Çeviren: Devrim Çetinkasap

“Kediler çok kötü bir huya sahiptir (Alice buna daha önce dikkat çemişti): Onlara ne söylersek söyleyelim, bize daima mırıldanarak karşılık verirler. Keşke ‘evet’ demek için, mırıldansalar, ‘hayır’ demek için miyavlasalar veya benzer bir kurala uysalar da onlarla konuşmak mümkün olsa! Ama daima aynı şekilde karşılık veren biriyle nasıl konuşulabilir?” Bu defasında siyah kedi sadece mırıldanıyor, ‘evet’ mi ‘hayır’ mı demek istediğini kestirmek imkânsız”.

“İşte olduğum hayvan”da -kendisine ayrılmış bir kitap olan *Otobiyografik hayvan*’da yer alan metinde -Alice harikalar diyarında’dan bu parçayı nakleden Jacques Derrida’dır. Bunu okuduğumuzda meselenin, hayvanların konuşup konuşmadıklarını, bir dilleri olup olmadığını bilmek olduğundan kuşkulanırız. Kuşkusuz mesele bu değildir -herkes köpeğinin ya da Hint domuzunun kendisine söylediklerini saatler boyunca anlatabilir! Derrida’nın söylemi tam da Alice’inkidir ve onu derhal bozuma uğratar: Hayvan tepki göstermekten öte bir cevap, yanıt verebilir mi? Cevabın ne demek olduğunu ondan öğrenebilir miyiz? Ki ne,

neye cevap vermek? Kimin hakkında, ne hakkında cevap?

Erteleme, yapı bozum gibi kavramlar, Derrida’nın eserlerinin etiketidir, yapının bütün hedefi mevcudiyet metafiziğinin ve özdeşlik mantıklarınının sökülmüdür. Ancak çalışmaları “metinleri” merkeze alsın da Derrida insan ilişkilerinin oluşturduğu dokuyu hiçbir şekilde bir yana bırakmaz ve Öteki adına dâimi bir endişeyi ortaya koyar; öteki karşısında bir hoşgörü etiğine, farkı insanlar arası karşılaşmaları başlangıç noktası olarak koyan bir diyaloga, kurulmadan “oluşan” bir “açılıma” çağırırız.

Her türlü yerleşikleşme, her türden sınırlar ve duvarın yükseltilmesi, “has” olanın her türden yapımı -bu ister “has” bir yurt, bir toprak, dil, beden, “kendilik” olsun yapılanmak için ötekine ve dışarıya ihtiyaç duyar; öyle ki gizlense de yadsınsa da başkalık en baştan beri iş başındadır ve yabancı, Derrida’nın kendi terimleriyle, her şeyden önce “ilk soruyu sorandır”. Fakat cevap veren kimdir? Birin ve ötekinin yüzüzeliliği nedir?

“İşte olduğum hayvan”da Derrida, buna olağandışı bir örnek veriyor. “Sık sık kim olduğumu görmek için kendime sorarım: çıplak halde, sesizlik içinde, bir hayvanın bakışıyla, örneğin bir kedinin gözleriyle yakalandığımda *kimim ben* diye; ve rahatsızlık duyarım, evet, sıkıntıyı aşmakta zorlanırım. Bu rahatsızlık neden? Utanç hareketini bastırmakta zorlanırım. Uygunsuz duruma karşı içimde yükselen itirazı susturmakta zorlanırım. Size kımıldamadan sadece görmek için bakan bir kedinin önünde kendinizi çıplak, cinselliğiniz ortada, cascavlak bulmaktaki rahatsızlıktır bu.”

Burada deneyimlenen neden utançtır? Neden utanç, kimden utanmak? “Bir hayvan gibi çıplak olmanın utancı.” Ama hayvan, kendi çıplaklığını bilmediği için çıplak değildir. “Beni çıplak gören kedinin karşısında, artık çıplaklık duygusuna sahip olmayan bir hayvan gibi utanabilir miyim? Yoksa tersine, kendi çıplaklığının anlamına sahip bir insan gibi mi utanırım? Öyleyse kimim? Olduğum kimse kim? Bu ötekine değilse kime sorulur? Yoksa bizzat kediye mi?”

Kedi cevap verir ve öncelikle kendi adını, kendi adıyla cevap verir – “kedi türü olarak ya da bir hayvan türü veya bir hayvan alemi olarak değil”. “Kedi bana, günlerden bir gün benimle karşılaşabileceği, beni görebileceği hatta çıplak görebileceği yere, mekânıma giren, yeri doldurulamaz canlı olarak gelir.” Ve eğer kendi adıyla, kendi adına yaklaşıp uzaklaşıyorsa bu, “varoluşun her tür kavrama baş kaldırması”ndandır, o aynı zamanda “ölümlü bir varoluş”tur zira, “bir isme sahip olduğu andan itibaren, ismi onu takip etmeye başlamıştır”: “isim onun mümkün ortadan kay-

boluşunu imler. Benimki de öyle – ve *buradan, fort/da’dan* kayboluş, çıplaklık söz konusu olsun olmasın, içimizden biri odayı terkettiği her sefer belli hale gelir”.

Derrida, son derece derin bir düşünüşün zikzaklarıyla, hayvanın “kendi olma yeteneği”ni, kendinden, kendine özgü devinimden etkilenme, canlı kendiliğinin izlerinden etkilenme kapasitesine sahip oluşunu” tanıır. Yüz-yüzeliği bozmamak için, daha fazla şey söylemeyeceğiz:

“Hayvan burada benden öndedir, burada yakınımdadır, önümdedir; ben de onun peşindeyim. Ve işte, önümde olduğundan, artık ardımdadır. Beni çepeçevre kuşatır. Ve burada -önümde- olan, kendine baktırır elbette; ama aynı zamanda felsefe belki de unuttur onu... O hatta şu hesaplı unutuştur, bana bakabilir. Benimle ilgili kendi bakış açısı vardır. Mutlak ötekinin bakış açısıdır bu ve yakınımla ya da komşumun mutlak başkallığını hiçbir şey bir kedinin bakışıyla kendimi çıplak bulduğum zamankinden daha çok düşündürtebilir bana.”

BİR HAYVAN BİR FİLOZOF

ROBERT MAGGIORI

1984 Yayınevi, Nisan 2017



Das Das

ARALIK

TIYATRO

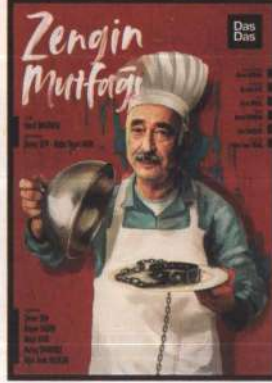


Westend – Batının Sonu

(1-8-15 Aralık – 17.00 / 17 Aralık – 20.30)

Yazan: Moritz Rinke **Süpervizör:** Hakan Savaş Mican **Yönetmen:** Tuğsal Moğul **Çevirmen:** Hakan Saygun **Oyuncular:** Evren Bingöl, Gün Koper, Mert Fırat, Naz Çağla Irmak, Pervin Bağdat, Tülin Özen **Sahne ve Işık Tasarımı:** Cem Yılmaz **Kostüm Tasarım:** Eylül Gürcan **Koreografi:** Deniz Atlı **Oyun Asistanı:** Ezgi Ayvalı, Çağan Timur

Moritz Rinke, bu yüzyılın tüm bireysel trajedilerinin komedisini sarsıcı bir dille ortaya koyuyor. Eduard ve Charlotte şehirden uzakta lüks bir mahalledeki yeni evlerinde yıllar sonra yeniden buluştukları eski bir arkadaşlarını ve komşularını ağırlarken, Pandora'nın kutusu açılmaya başlar, konuşulmaya cesaret edilemeyen konular, sınırlarda dolaşan konuklar, saatler geçtikçe beklenmeyen dönüşümleriyle ön yargılarımızı alt üst ederler. Evren Bingöl, Gün Koper, Mert Fırat, Naz Çağla Irmak, Pervin Bağdat ve Tülin Özen'in rol aldığı DasDas'ın yeni oyunu **'Westend - Batının Sonu'**, tüm sezon boyunca DasDas'ta sahnelecek.



Zengin Mutfağı

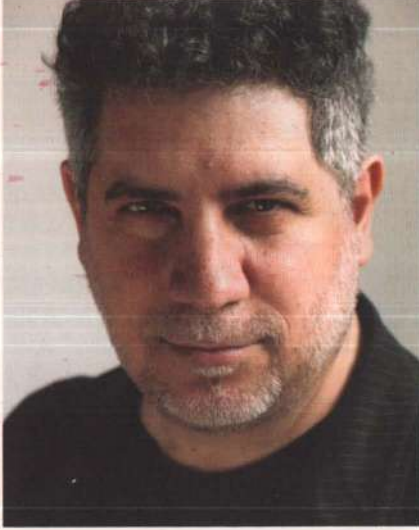
(2-3-9-10 Aralık – 20.30)

Yazar: Vasıf Öngören, **Yönetmenler:** Şener Şen - Doğu Yaşar Akal, **Yönetmen Yardımcısı:** Defne Kayalar, **Asistan:** Berçem Açığ, **Dekor:** Barış Dinçel, **Kostüm:** Başak Özdoğan, **Işık:** Cem Yılmaz **Oyuncular:** Lütfü Usta – Şener Şen, Kız – Gizem Ergün, Selim – Onay Kaya, Seyfi – Uğur Arda, Başkan Ahmet – Kutay Sandıkçı

Usta oyuncu Şener Şen'in 40 yıl aradan sonra yeniden Lütfü Usta karakteriyle sahnede olduğu **Zengin Mutfağı**, kasım ayında altı temsil ile DasDas Sahne'de seyircilerle buluşuyor.

Vasıf Öngören'in kaleme aldığı oyun, Cumhuriyet tarihinde görülmüş en büyük işçi hareketi olan 15-16 Haziran 1970 olaylarının zengin bir ailenin mutfağına yansımalarını anlatıyor. Hizmet etmekten başka bir şey düşünemeyen köşk çalışanları da gözlerinin önünde gelişen olaylar karşısında kayıtsız kalamayacak. Toplumdaki değişimden her biri kendi payına düşeni alacak. Oyunda Şen'e genç bir oyuncu kadrosu eşlik ediyor.

DARÜLBEDAYİ'NİN GENEL SANAT YÖNETMENİ MEHMET ERGEN



İstanbul Büyükşehir Belediyesi (İBB) Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmenliği görevine yönetmen ve çevirmen Mehmet Ergen getirildi. Dünyanın birçok ülkesinde oyunlar sahneleyen ve pek çok tiyatronun kurucusu olan Ergen; Afife Jale, Time Out ve Peter Brook Empty Space ödüllerinin de sahibi...

İstanbul doğumlu olan Mehmet Ergen, otuz yılı aşkın zamandır sanat hayatına Londra'da devam ediyordu. Sanatçı, Arcola Theatre, Grimeborn Opera Festival Battersea Arts Centre ve Southwark Playhouse tiyatrolarının kuruculuğunu, yapımcılığını ve genel sanat yönetmenliğini yaptı. Geçmiş yıllarda Afife Jale, Time Out ve Peter Brook Empty Space ödüllerini aldı.

BBC ve Royal Court Theatre'da jüri üyeliği ve metin danışmanlığı yapan Ergen, Türkiye'de çalışmaya başladığı yıllarda Akbank Sanat bünyesinde Yeni Kuşak Tiyatro'nun kuruculuğunu ve sanat yönetmenliğini, Nilüfer Sanat Tiyatrosu'nun sanat yönetmenliğini, Türkiye'nin ilk ve en kapsamlı oyun yazarlığı projesi Oyun Yaz'ın kuruculuğunu ve sanat yönetmenliğini üstlendi.

Talimhane Tiyatrosu'nun da kuruculuğunu ve sanat yönetmenliğini yapan Ergen'in Türkiye'de sahnelediği oyunlar arasında **"Damdaki Kemancı"**, **"Gerçek"** ve **"Önce Bir Boşluk Oldu Kalp Gidince Ama Şimdi İyi"** de yer alıyor.

Yurtdışında da birçok oyun sahneleyen Ergen'in oyunları, İngiltere'de New Wolsey Theatre, Quays Theatre, The Lowry, Marlowe Theatre, Grand Opera House, Alhambra Theatre, Oxford Playhouse, Liverpool Playhouse gibi prestijli sahnelerde gösterime girdi. İrlanda'da Dublin Olympia Theatre ve Cork Opera House, Almanya'da Theater Un der Ruhr, Dortmund Theater, Hagen Theater, Ballroom Neusstrasse; İspanya'da International Alcala Theatre Festival de oyunlarının sahnelendiği tiyatrolar arasında yer alıyor. Ergen, bunların dışında İsveç, Belçika, Hollanda, İsrail ve Kanada'da da oyunlar sahneledi ve yapımcılık yaptı.

Ragıp Yavuz: “düşmanı olmayan diktatör, diktatör değildir!”

Söyleşi: Talita Yaltırık



Bulgar yazar Tsanev'in yazdığı, Ragıp Yavuz'un yönettiği, Ahmet Saraçoğlu, Ecem Üstündağ, Levend Öktem ve Pınar Coşkun'un yer aldığı Baba Sahnede seyredilebilecek, “seyirci”yi yeri geldiğinde içine alıp yeri geldiğinde dışlayarak “rahatsız eden” ve yönetmenin de işaret ettiği gibi “kabahatin çoğu senin, canım kardeşim!” demeyi dert edinen, bu yolla tarihi dışarıda bırak-

madan içinde bulunduğumuz siyasal, ekonomik, toplumsal koşullara ve çelişkilere dair sorular sorduran bir oyun: Kanlı Komedyâ ‘Caligula’. Oyun, tam adı Gaius Julius Caesar Augustus Germanicus olan ve sanat tarihinde farklı yorumlanışlarını gördüğümüz Roma İmparatoru Caligula’nın özgün bir yorumunu sunuyor. Roma tarihinde despotluğu, zorbalıkları, kompleks-

leri ve "atını senatoya seçtirmek istemesi" ile tanınan imparator Caligula, oyunda tüm bunları yaparken halkın neden isyan etmediğini sorgulayan ve halkı kendisini öldürmeye teşvik etmek için zorbalıklarını gittikçe artıran bir karakter olarak sunuluyor. Caligula karakterinde, halk ile özdeşleştirilen seyirciyle ve oyundaki diğer karakterlerle olan ilişkisi **üzerinden** örülen, dekor ve kostümlerle beslenen, **şiddetin**, ayrımcılığın ve "erkeklığın" keşişimi görülüyor. Roma İmparatorluğu'nda geçen, Bulgar yazar Tsanev tarafından yazılmış, 2019 Türkiye'sinde sahnelenen bu oyunda farklı coğrafya ve zamanlar "Caligulalık" üzerinden bir araya geliyor.

Oyunda Caligula karakterini canlandıran Ahmet Saraçoğlu ve Caligula'nın amcası Claudius rolündeki Levend Öktem, hiç konuşmadan mimik ve beden dili ile dilsiz tragedya sanatçısı Mnester'i canlandıran Ecem Üstündağ ve dansları ile Caligula'nın atı **İncidatus'u** canlandıran Pınar Coşkun usta- ca rollerini sergiliyor.

Oyunun yönetmeni Ragıp Yavuz 1974 yılında tiyatro yaşamına başlayan, yurtiçi ve yurtdışında 100'e yakın yapımda oyuncu, yazar, yönetmen ve yapımcı olarak görev alan bir sanatçı ve öğretim görevlisi. Ragıp Yavuz Şehir Tiyatroları'nda yönetmen iken 2016 yılında "Şehir Tiyatroları'nı siyasi ve ideolojik çekişme ve çatışmaların odağı haline getirdiği" suçlaması ile Şehir Tiyatroları'ndan ihraç edildi. 12 Eylül döneminde de Sıkıyönetim Kanunu ile Ragıp Yavuz'un Şehir Tiyatroları'ndaki görevine son verilmiş ve yönetmen 14 yılını yurtdışında geçirmek zorunda kalmıştı. Ragıp Yavuz'la yönettiği Kanlı Komedyası 'Caligula' oyununa, tiyatroya ve siyase-

te dair deneyimleri, düşünceleri üzerine konuştu.

"Özellikle Sıkıyönetim ve Olağanüstü Hal gibi sosyal ve siyasal baskı dönemlerinde, yalnızca sözüyle değil, 'iş' ile de dik durmayı becerebilmiş aydın sanatçılar yalnızdır aslında."

2016'da KHK ile Şehir Tiyatroları'ndan ihraç edilmenizin ardından "Hangi koşullarda olursam olayım, daha güzel, daha mutlu bir Türkiye için, halkların, emeğin ve barışın kardeşliği için inatla ve 'rağmen' tiyatro üretmeye devam edeceğim." demiştiniz. O dönemden şimdiye tiyatro üretme ve sahneleme konusunda ne tür engellerle karşılaştınız? Bu oyunu nelere 'rağmen' izleyebiliyoruz?

Öncelikle şunu belirtiyim; ben KHK ile ihraç edilmedim. 15 Temmuz sürecinde Şehir Tiyatroları'ndan beş meslektaşım ile beraber, çok kısa süreli bir "Açığa alınma" yaşadım, ama o günlerde yaptığım söyleşilerde ve paylaşımlarımda da açıkça belirtmiştim, "Benden ne FETÖ'cü yaratabilirsiniz, ne de terörist, çünkü sosyalistleri "kandırmak" zordur!" diye... Kısa sürede, tüm meslektaşım ile beraber göreve iade edildim. Nedir, sosyal medya paylaşımlarımdan ötürü Yeni Akit gazetesinin manşetten verdiği karalamaların "ihbar" kabul edilmesi sonucu 15 Temmuz öncesi hakkımda açılmış soruşturmalar vardı... İBB Tefiş Kurulu ve Yüksek Disiplin Kurulu yaptığım hiçbir savunmayı dikkate almayarak hakkımda ihraç kararı vermekte tereddüt etmedi. Gerekçeleri de şu oldu: "Şehir tiyatroları'nı siyasal ve ideolojik çatışmaların odağı haline getirmek!" Anlaşılabileceği gibi, OHAL döneminin siyasi bürokratlarının aldığı

ğı, “siyasi” bir karardır ihraç edilişim. Yoksa, Şehir Tiyatroları 105 yıllık tarihinin hiçbir döneminde “siyasi ve ideolojik çatışmaların odağı haline” filan gelmemiştir. Zaten eğer gelmiş olsaydı, bu durum bir kişinin ihraç edilmesiyle tekrar “güllük, gülistanlık” hale dönemezdi... Bu durumu açıklamak istedim, çünkü; KHK’lı olmamama rağmen, uygulamadaki “ihraç” ibaresinden ötürü pasaport alamama gibi yaptırımlara maruz kalıyorum. Ama şunu da çok iyi biliyorum ki, olası bir KHK affında bana denecek ki: “Sen KHK’lı değilsin, yararlanamazsın!”... Bunları geçmişte yaşadık çünkü...

Sorunuza dönecek olursam, bu üç yılı aşkın zaman içinde, üniversitede ders vermek ve yine üniversite için sahneleme üzerine üç ders kitabı yazmak dışında oyun sahnelemek adına gerçekleştirdiğim tek “iş”, Baba Sahne’deki “Kanlı Komedi (Caligula)”dır. Neden dersiniz, ben bir yönetmenim... Özel tiyatrom ya da yapım şirketim yok... Bu nedenle işimi yapabilmem için özel ya da kurumsal bir tiyatronun beni talep etmesi, tabiri caiz ise, “iş” teklif etmesi gerekir. Şimdiye dek Baba Sahne’den başka bunu yapan olmadı. Şehir Tiyatroları’nda ihraç yaşamış olmam, çalışmama, oyun yönetmeme engel değil, hatta süreli sözleşmeli olarak Şehir Tiyatroları’nda bile engel değil, bir devlet üniversitesinin lisans ve yüksek programlarında saat ücretli olarak ve üniversite yayını olan kendi ders kitaplarımı okutarak zaten ders veriyorum. Tembel biri de değilim, 45 yıllık meslek yaşantımda seksenden fazla “iş”in işçisi olmuşum bir biçimde, Şehir Tiyatroları’na döndüğüm ve oyun yönetmeye başladığım 2001 yılından, ikinci kez ihraç edili-

şime kadar geçen 15 yılda yönettiğim tüm oyunlarla, yurtiçinde ve yurtdışında kuruma 50’ye yakın ödül getirmişim... Ama dediğim gibi böyle bir talep gerçekleşmedi. Nedenleri üzerine elbette “fikir”lerim var... Ama daha somut yanıtlanabilmesinin muhatabı, tiyatro ortamımızdaki “teklif yapmayan” diğer meslektaşlar olsa gerek.

Peki “Kurum” tiyatroları yok muydu? Elbette vardı... Eskişehir Şehir Tiyatrosu, Bakırköy Belediye Tiyatrosu ve benzerleri gibi, siyasal iktidara ve yaptırımlarına muhalif olduğunu iddia eden yerel yönetimlerin kurum tiyatroları... Ama o yapılanmalardan da en küçük bir ses çıkmadı. Demem o ki, özellikle yerel yönetimlere adaylık aşamasında dile getirilen siyasi vaatleri, yapılan çağrılar ve kendi özelimizde, “sanata ve sanatçıya sahip çıkma” iddialarını “tenzilatlı” dinlemek gerekiyor bu ülkede... İstanbul’dan bir örnek verecek olursam; seçim döneminde sayın Ekrem İmamoğlu, özellikle sanatçılara yaptığı çağrılarda, «Konuşun! Korkmayın!» diye seslendi defalarca... Suskun ve korkutulmuş bir aydın-sanatçı olgusu saptamasını yaparak ve “Saray” a yakın olmanın geçer akçe olduğu bir ortamda bu çağrıyı yaparken haklıydı belki... Ama ben bir sanatçı olarak kendi adıma, son 45 yıldır hep konuştum, konuşuyorum, konuşacağım da... Ve becerebildiğimce sanat ve sanatçı örgütlenmelerinin içinde de yer alarak yapıyorum bunu. Sonuç ve ödenen bedeller ortada. İhraçlar, sorgular, işsizlik, güvencesizlik, üretimsizlik ve meslektaşlarım için bu durum açıkça gözlemlenebiliyor, ama muhalif siyasi yapılanmaların, sanatçıyı yalnız bırakmama adına verebileceği

pek bir örnek yok sanırım. Bakmayın, #YalnızDeğildir" ibareli sosyal medya paylaşımlarının sayılarına. Özellikle Sıkıyönetim ve Olağanüstü Hal gibi sosyal ve siyasal baskı dönemlerinde, yalnızca sözüyle değil, "iş"iyle de dik durmayı becerebilmiş aydın sanatçılar yalnızdır aslında. "Ferman padişahın, dağlar bizimdir!"in yerini, bir anda, "Düşme mapus damlarına, öğüt veren çok olur." alıverir... Hayat işte...

Bu arada başka tekliflerle karşılaşmadınız mı? Karşılaştım... Son yerel seçimlerden birkaç ay öncesiydi, İzmir'de, özellikle «Tiyatro hamisi» olarak anılan bir belediye, tiyatro üretiminde "kurumlaşmak" adına bir "Pilot Proje" yönetmemi teklif etti. Sözle ve telefon mesajlarıyla, yani ortada bir sözleşme olmaksızın iletilen teklifi ve çalışma koşullarını A. de la Parra'nın "Günlük Müstehcen Sırlar" adlı oyunu yönetmek üzere tereddütsüz kabul ettim. Sonrası... Sanatın ve sanatçının nasıl değersizleştirilebildiği adına örnek oluşturabilecek bir deneyimdir benim için... Öyle ki, yüzakıyla prömiyer yapıp, toplam 16 kez gösterime sunulan, ama ne oyuncusunun, ne yönetmenin, ne de seyircisinin, afişini, yarım sayfalık bir program dergisini bile görmediği, yaşanmamıştan saymak için, belediyenin bir yapımı olmasına rağmen, yine belediyenin aylık tiyatro programında bile duyurulmadığı için üç, beş seyirci ile oynanmak zorunda kalan, prova yeri, konaklama ve diğer çalışma koşullarının neredeyse hiçbirinin yerine getirilmediği bir "seçim süreci manevrası" olarak "kapkara" duruyor hayatımda... Uzun ayrıntılara girmek istemiyorum, ama süreç tümüyle belgelenmiştir arşivimde. Meslek yaşamım boyunca yaptığım

işlere, olasıdır ki, birkaç bin belgeyle ulaşmak mümkündür internette ve arşivlerde. Bu "iş" hakkında ise, benim birkaç sosyal medya paylaşımım dışında tek bir belge bile bulamazsınız internette... Bu nedenle, bilerek "monte" ettiğim bir mizansenle, oyunun her gösteriminde dekora "Rağmen" yazarak ardımda bıraktığım bu çalışmayı ben de "yaşanmamış"tan saymayı tercih ediyorum...



Peki, "Kanlı Komedi (Caligula)"yı ne lere rağmen izleyebiliyoruz diye soruyorsunuz. Benim için bu oyunu yönetmek su içmek kadar doğal, gurur duyduğum bir çalışma. Ama bu oyunu seçmek, yapımını üstlenmek ve üç sezondur tiyatronun repertuarında tutmak nelere "rağmen"dir, işte bu sorunun yanıtını da Şevket Çoruh'un tiyatroya bakışında ve Baba Saline'nin kuruluş felsefesinde aramalı bence. Eminim bu konuda söyleyecek sözleri vardır.

Hem 12 Eylül'de hem de 15 Temmuz'da Şehir Tiyatroları'ndan ihraç edilmiş tek isimsiniz. İki dönemi sanat ve tiyatro alanında yaşananlar ve deneyimleriniz açısından nasıl karşılaştırırsınız? Türkiye'nin mevcut siyasi, ekonomik ve toplumsal koşullarında tiyatro yapmaya dair düşünce ve deneyimlerinizi paylaşır mısınız?



Samimiyetle itiraf etmekte yarar var ki, sanatçı birikimi 12 Eylül ve takip eden süreçte, şimdikinden çok daha yüksekti. Genç ve «nispeten» genç meslektaşlar alınganlık yapmasın lütfen, “internet çıktı, mertlik bozuldu” diyelim. Yalnızca tiyatrodaki değil, edebiyatta, şiirde, (haddimi aşarak bilgiçlik yapmak istemiyorum ama) resimde, heykelde, müzikte de bu böyleydi... Geçen yıllar ne bir Dostoyevski yaratabiliyor, ne bir Yaşar Kemal... Münir Özkul’un, Ayberk Çölok’un, Erkan yücel’in, Tuncel Kurtiz’in, Suna Pekuysal’ın, Savaş Dinçel’in, Macide Tanır’ın, Beklan Algan’ın, Vasıf Öngören’in, Mehmet Ulusoy’un yerine kimleri koyabilirsiniz ki? Ve daha nicelerinin... Dolayısıyla, sanatsal üretimin “kıratı” da, kuşkusuz dönemin teknik koşulları ve yönelimleri paralelinde bir değerlilik içeriyor ve sanatçı da, kişiliğini olduğu kadar, ürettiği değerleri de korumakta özenli ve cesur davranıyordu. Sanatçıyı değerli kılan yalnızca eğitim, yetenek ve birikim değil, aynı zamanda tercihleridir de, diyerek kendi yönelimimi defalarca yazılı ve sözlü belgelemiş biriyim. Bu yargıya varmamın öznesi olan sanatçılar tanıdım, onlarla çalıştım, öykündüm, örnek aldım çünkü... Şimdilerde ise, aynı yargılarla öykünülecek ne kadar az “sanatçı” olduğunu düşünüyorum...

Biraz daha somut anlatamaya ça-

lışayım: 1972’de, Deniz Gezmiş’lerin idamı gündeme gelince, dönemin aydınları tarafından “Siyasi Suçlarda İdam Cezasına Hayır” başlıklı bir bildiri imzaya açılır ve bu bildiriye 225 tiyatro sanatçısı, çalıştıkları tiyatroları da belirterek imza koyar.

(Hiçbir Devlet Tiyatrosu sanatçısı imza koymamıştır. 225 sanatçının isimleri ve yayınlanma küpürleri benim arşivimde mevcut.) Bu imzalardan 45’i İstanbul Şehir Tiyatrosu sanatçılarına aittir. Bu tavır, hiç kuşkusuz, bir dünya görüşünü ve 12 Mart faşizminin sıkıyönetim koşulları içinde de tartışmasız bir “cesareti”, ve eğer gerekirse, “bedel ödeme” yürekliliğini gerektirir... Ve kuşkusuz, yaşama böyle katılan insanların ürettiği sanat da, yaşamsal seçimlerinin izlerini mutlaka taşır, taşımıştır... Bu yalnızca “bir” örnek... Gelinir 12 Eylül’e... Bu süreç çok yazıldı, çizildi, yaşanan baskıları hemen herkes biliyor. 700.000 insan hakkında işlem yapılan, 17 yaşında bir çocuğun bile idam edilebildiği bir açık faşizm dönemi... Dönemin meşhur “1402 Sayılı Sıkıyönetim Kanunu” ile Şehi Tiyatroları’ndan (yanılmıyorsa) 42 sanatçı ihraç edilmişti ve ben de onlardan biriydim. Ve bu ihraçlar, sanatçılar ezber yapmadıkları ya da sahnede kötü şarkı söyledikleri için yaşanmamıştı elbette... Ama bir başka pencereden de bakmak istiyorum yaşananlara.

12 Eylül döneminde ülkeyi Kenan Evren başkanlığında ve beş generalden oluşan bir Milli Güvenlik Konseyi yönetiyordu, İstanbul Belediye Başkanı, yine bir general olan İ. Hakkı Akansel’di ve dönemin Şehir Tiyatroları Genel Sanat Yönetmeni Hayati Aslıyazıcı’nın tutuklanması’nın ardından yerine Vasfi Rıza Zobu

atanmış ve ihraç kararnamelelerini imzalamaya başlamıştı. Üstelik, Hitler Almanyası'nda kullanılan bir ünvan olan "Müfettiş" ünvanı ve yetkisiyle. Ve fakat... Generallerle yani faşizmle uzlaşmış olsa da, tarih içinde Muhsin Ertuğrul'un "selefi" olarak, devlet emrinde "memur" zihniyetini temsil etse de, V. Rıza Zobu kariyeri tartışılmayacak bir tiyatro sanatçısıydı ve kurumun yönetiminde de tartışmasız tek yetkili pozisyondaydı. Gelelim 15 Temmuz'a... Bu sürecin de atanmış bir Genel Sanat Yönetmeni var elbet, ama 2012'den itibaren yürürlüğe sokulan bir yönetmelikle, kurumun yönetim kurulunun başkanı İBB Genel sekreter Yardımcısı, yokluğunda vekili, İBB Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanı, o da olmadı, kurum müdürü. Ve Belediye Meclisi'nden atanan bir bürokrat hazır kuvvet bekliyor. Yine Belediye Başkanı tarafından atanmış bir "Genel Sanat Yönetmeni" ve iki "sanatçı" da var Yönetim Kurulu'nda. Ve fakat hangi yetkiyle? İşte orasını hiç sormayın... Yani demem o ki, 12 Eylül açık faşizm döneminde bile, bu kurum ne askerlere, ne de siyasi bürokratlara teslim edilmedi. Varın, yaşadığımız günlerde durumun vahametini siz düşünün.

Diğer yandan, tiyatronun, sokağın sahnede yeniden üretilmesi olduğuna inanırım ben. "Tiyatro hayatın aynasıdır." tanımlamasına hiç itibar etmem. Aynalar, karşısında ne varsa onu yansıtır, oysa biz sahnede yaşamı yorumlayarak aktarıyoruz seyirciye. (En azından böyle yapmalıyız.) Sokakta kan gövdeyi götürüyor... Terör, savaş, yoksulluk, ırkçılık, cinsiyetçilik, ayrımcılık, mezhepçilik, şiddet... Sahnede ise, "vur patlasın, çal oynasın!" Yürekli, küçük bir azınlığı tenzih ederek özel tiyatro

"piyasa"sını da buna dahil ediyorum. Dizi "piyasa"sını ise hiç sormayın... "Ekmek parası" patentli bahanelerle "tırsık"lığı yaşam biçimi haline getirmiş bir sanatçı maddesinden de başka bir şey beklemiyorum açıkçası...



Oyun; Roma İmparatorluğu'nda geçiyor, Bulgar yazar Tsanev tarafından yazılmış, 2019 Türkiye'si'nde sahneleniyor. Farklı coğrafya ve zamanları bu oyunda birleştiren nedir? Oyunu bugünün koşulları içinde nasıl okuyorsunuz ve bu okuma doğrultusunda metnin orijinali üzerinde ne gibi değişiklikler yaptınız?

"Kanlı Komedi (Caligula)"da, Roma İmparatoru Caligula'nın (metaforik anlamda) son gecesi anlatılıyor. Caligula, bütün baskı ve yaptırımlara rağmen demokrasi ve cumhuriyet istemenden gittikçe uzaklaşan halkı kışkırtıp kendini, yani "diktatörü" öldürtebileceğini umduğu bir "oyun"a hazırlanmakta. Böylece belki de demokrasi geri gelebilecek... Bu doğrultuda, tüm oyun boyunca Caligula'nın gaddarlık ve zulmünden örnekler ve halkın buna karşın tepkisizliği seyirciyle paylaşıyor. Buradaki anlatımda amaçlanan, halkın yararına bir rejim değişikliği değil elbette. Tarihte hiçbir diktatörün, halkının demokrasi ve cumhuriyete sahip çıkmasını sağlamak için kendinden nefret edilmesini

sağlamak, hatta kendini öldürtmek gibi bir yönelimi olmamıştır zaten, olamaz... Yani, oyun, seyirciyi “Neden susuyorsun?” sorusuyla buluşturacak bir metaforlar toplamıdır denebilir. Diğer yandan, bütün diktatörler “güç” bağımlısıdır ve gücün baskı ve zulümle ifade edilmesi her zaman için daha sonuç alıcıdır. Bunun için de, gücün sınanacağı bir “düşman” gerekir diktatörlere. Düşmanı olmayan bir diktatör, diktatör değildir çünkü. Halkın mutlu-mesut yaşadığı bir toplumda diktatörlükten söz edilebilir mi? Bu anlamda Caligula, aslında, halkının özgürlük sevdasını körüklemeyi değil, kendi gücünün sınırlarını test etmeyi amaçlayan bir tarihsel figürdür ve kendini öldürtmeyi başararak gücünün doruğuna ulaşacağını düşünmektedir. Oyunun sonunda Caligula, amcası Cladius’un da kıskırtmalarıyla, yanından hiç ayırmadığı dostu, dilsiz oyuncu Mnester tarafından öldürülür. Cladius ise İmparator ve yeni diktatör olur. Bu eylemde cumhuriyet ve demokrasinin geri getirilmesi asla hedeflenmemiştir.

Kurgu, içerik ve yazım tekniği anlamında oyun kişileri, seyirciyi güldürerek eğlendirmeye ve oyunun can acıtıcı sertliğini biraz olsun yumuşatmaya yönelik birer “karikatür” olarak yorumlanmaya çok müsait. Ben sahnelemede bu yaklaşımdan olabildiğince uzaklaşmaya ve kişileri, grotesk tekniklerden de yararlanarak, “gerçek insan”ı anlatmaya yönelik birer “figür” olarak ele almaya çalıştım. Sahne ve görsel efekt tasarımı ise öngördüğüm arayışı “Distopya” kavramı üzerine şekillendi. Çünkü kuşlardan, kelebeklerden bahsetmeyi çok istesem de, yaşadığımız hayat distopya sözcüğü ile buluşmaktan başka çare bırak-

madı. Bu arada, metin de bir tür “değişim”e uğramış olarak seyirci karşısına çıkıyor. Yazarın orijinal metni tek perde ve tek sahne olarak yazılmıştı ve 9.641 kelime uzunluğundaydı. Önceki deneyimlerimden de biliyorum, 9.641 kelime, oyunun türü ne olursa olsun, tek perde olarak sahnelendiğinde seyirci için çok yorucu ve bu uzunlukta tek perdelik bir oyun, tek sahne olarak prova edilemez. “Şu sayfadan, şu sayfaya kadar...” denilerek hazırlanacak bir prova programı ise (neredeyse) uygulanamaz ve bunu denemek bile meslek adına büyük bir “ilkellik” olur. Diğer yandan, yazarımız, oyunda aktardığı tarihsel süreç ve gerçekliğin (bir anlamda) akademik referans ve kanıtları olarak, sayılmayacak kadar çok Latince isim, yer, mekan, tarih ve olay kullanmıştı oyunda. Bu yöntem, yazar adına şapka çıkartılacak bir özenni belgeliyorsa da, iş yönetmenin ve oyuncunun eline geçtiğinde “durum” değişiyor. Öncelikle tek sahnelik oyunu, prova programı yapabilmek için, tematik anlamda 14 sahneye böldüm ve bırakın “topraktan öğrenip, kitapsız bilen” seyircimizin algısını, oyuncu tarafından ezberlenmesi bile neredeyse imkansız “Latince” bombardımanını ortadan kaldırmaya çalıştım. Nedir, bu redaksiyonu yaparken repliklerin anlam ve içerik değerini yitirmemesi gerekiyordu. Bu yüzden de Latince sözlük ve Roma tarihi uzun yıllar bir daha el sürmeyeceğim kadar içli-dışlı oldular benimle altı hafta kadar... Bu sayede oyun tek perde ve 75 dakikalık bir süreye inebildi.



Bunun dışında temel iki değişiklik daha var oyunda. Orjinal metinde, "Mim Mnester" rolü, erkek bir eşcinsel olarak ele alınmıştı. Oyunun söylemi, zaman ve coğrafya olarak yaşama bu denli büyük bir pencere açabiliyorsa, cinsel tercih anlamında "Marjinal bir oyun karakteri niçin bir "erkek-gay olarak sınırlansın?" diye sordum kendime. Ve hem sosyal kişinin, hem de oyuncunun enerji kullanımı anlamında çok daha büyük bir alan açtığı için, Mim Mnester karakterini "trans-birey" olarak yorumlamaya karar verdim. Kaldı ki, bir karakter yaratmak anlamında da "trans-birey" tercihinin yaşadığımız günlerin seyirci algısında olduğu kadar, oyuncu için de daha büyük bir zenginlik olduğuna inanıyorum... Diğer değişiklik ise, oyunumuzdaki "At" figüründe yaşandı. Yazarın orjinal aktarımında "Ar", oyunun başında kullanılan bir görsel efekt malzemesiydi. Kuşkusuz bu haliyle yorumlayacak yönetmenler de çıkacaktır ilerde, ama ben böyle "dişi" fırsatları kaçırmayı hiç sevmem. Böylelikle de "At" bir görsel efekt malzemesi olmaktan çıktı ve oyunumuzun biçimde olduğu kadar, içerikte de büyük bir zenginliği olduğuna inandığım bir "figür" olarak metnimizde yerini aldı.

CLAUDIUS: Böyle olmaz, Gaius. Biraz geriye, başlangıca dönelim; yavaş yavaş seyhikâyeye dahil olsun, rollere ısınsın ki iç

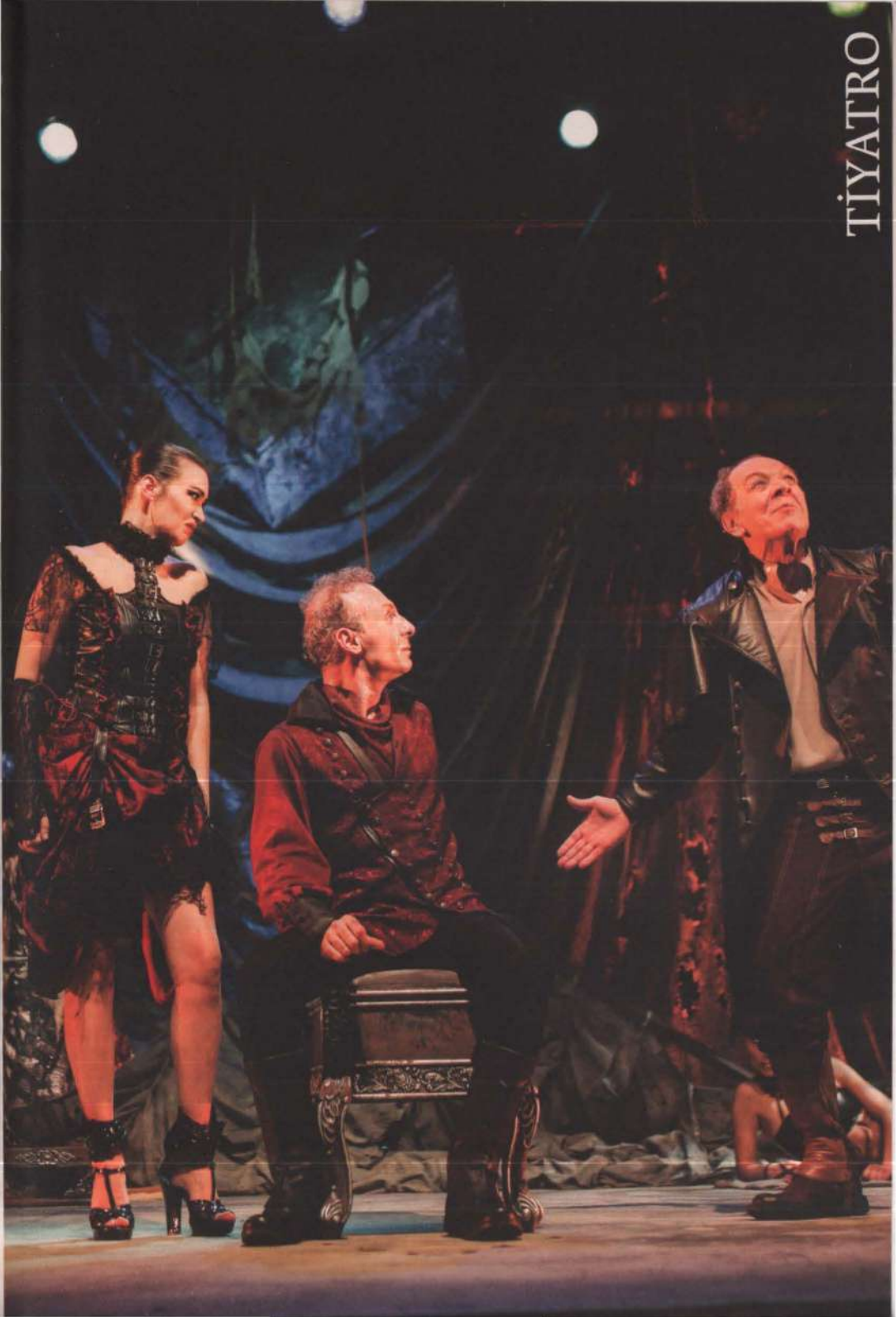
arınmaya, duygusal adalete ulaşsın, tragedyanın babalarının yaptığı gibi.

CALIGULA: Tragedyanın babaları çok can sıkıcı!.

Buradan hareketle sizce tiyatro seyirciye özdeşleşme imkanı sunmalı mı?

Açıkça söylemeliyim ki, burada işin içine biraz (hatta birazdan da fazla) "mesleki" incelik giriyor. Tiyatroda Sosyalist Gerçekçi Sanat denildiğinde akla Bertolt Brecht ve doğal olarak da "Yabancılaşma" gelir... Kabul... Fakat "gerçek" yaşamda "ait hissettiğine ait olmak" denilen bir kavram, belki de bir erdem de vardır ve bilim bazan yaşam kaşısında acizdir. Bazan, "Rağmen" de yola çıkılır. Sahnede "gerçek" insanı ararken, yolunuz "özdeşleşme" ile de kesişebilir. Mesele; özdeşleşme olgusunun ne kadar ezber bozup, bozmadığında... Ben, B. Brecht'in, insan bilincinin ayırt edici özelliği ve misyonuna belki de biraz fazla bel bağladığına inananlardanım. Bu nedenle seyirciyi, aslında köşe bucağı kaçtığı gerçeklerle yüzleşmeye davet ederken "saf" gerçeği sunmaktan kaçınmam ve bunu yaparken de, ait hissettiğine ait olurcasına, salt bilince, birikime ve mantığa değil, yüreğe de seslenmekten (becerebildiğimce) geri durmam... Ama dediğim gibi, sınır çok ince... Biçim, amacı aştığında özdeşleşme ile varılan sonuç belki büyük "reyting" getirir, ama özünde seyirciye ihanettir.

Oyunun sonunda Caligula'nın ölümünden sonraki 1.412 yıl boyunca, Roma İmparatorluğu'nun son gününe kadar bir daha hiç kimsenin cumhuriyeti ve demokrasiyi geri getirmeyi denemediği söyleniyor. Buradan Caligula



ölse bile Caligulalığın ölmediği çıkarılabilir mi? Sizce Caligulalık nasıl ölür?

Demokrasinin yeşermediği bütün totaliter rejimlerde, döneme, coğrafyaya ve yaşanan toplumun özelliklerine farklılıklar gösterse de, "Caligulalık", yani günümüz söylemiyle diktatörlük, ne ruhu ve ne de maddesi anlamında değişmiyor. „Tek kişi“nin egemenliğinde süren hukuksuz bir korku ütopyası, toplumların kabusu olarak kendini dayatmaya devam ediyor... Savaşlar, sosyal eşitsizlik, cahil bırakılma, şiddet, yoksulluk, kaçınılmaz bir yaşam biçimi haline dönüşüyor... Caligula'lara yıllarca „Sezar“ demişler, sonraları „Führer“ diye anılan bir Hitler çıkmış karşımıza, daha sonraları „Başbuğ“larla karşılaşmışız güçleri yettiğinde... Sonuçları tarihte, hatıralarda, ortada... Bu nedenle, emeğin ve halkların kardeşliğinden yana, barıştan yana, adaletten bir dünyaya bakışın örgütlenişi ve iktidarı gerçekleştirmedikçe "Caligulalık" nefes almaya ve fırsatını bulabildiği her alanda kendini dayatmaya devam edecektir kânimca.

Oyunda bir yandan Caligula'nın zorbalığı ve şiddetini, diğer yandan seyircinin Roma halkıyla özdeşleştirildiğini görüyor, Caligula'yı halkı isyana ve kendisini öldürmeye teşvik etmek için zorbalıklarını gittikçe artıran bir karakter olarak izliyoruz. Oyunda seyirciye/halka bir suçlama veya yakınma var mı, varsa suçlayan veya yakınan kim? Suçlamak veya yakınmak suçlanan ve yakınılanla bir mesafe geliştirdiği için üsttencilik ile eleştirilebilir, sizce oyun bu tehlikeden nasıl kaçıyor?

Bir tiyatro oyunu, kendisini vareden tüm öğeleriyle, yani metni, sahnelemesi, tasarımı, oyunculuğuyla bir "eşitler" toplamıdır. Hiçbir öğe, diğerine göre ayrıcalıklı, ya da ağırlı değildir. Bu anlamda, oyunda, seyirciye bir suçlama veya yakınma varsa (ki, var), bunu sağlayan şu ya da bu "özellik" ya da yaklaşım diyemeyiz. Varılan sonuç, oyunun toplamıdır. Oyunda seyirciye (yani sokaktaki halka) "Neden susuyorsun?" sorusunu yönelirken, yazarla tartışmasız aynı fikirde olduğumu ve sahneleme konseptimi de buna göre şekillendirdiğimi açıkça söyleyebilirim. Bu yaklaşım, sorunuzda belirttiğiniz gibi, "Üsttencilik" olarak görülebilir ve eleştirilebilir. Fakat bütün samimiyetimle söyleyeyim ki, "Umurumda değil!" Kaldı ki, bugüne dek seyircisine hiç yalan söylemediği iddiasında olan bir yönetmen olarak, bu yönelime hakkım ve hadım olduğumu düşünüyorum. Yaşadığımız günler, aydın olduğumu iddia eden bir sanatçıya eğer hala, "kabahatin çoğu senin canım kardeşim." cümlesini kurduramıyorsa, tiyatro sanatı adına, "seyirci" değil, "müşteri" peşinde koşuyor ve oyunumuzun seyircide yarattığı, yaratabileceği etkilerden çok, gişemizdeki parayı umursuyoruz demektir. Kaldı ki, daha önce de belirttim, yalnızca tiyatro salonlarında değil, seçim meydanlarında da dile gelen "Susma!" sözcüğü, başka türlü nasıl bir ortak payda oluşturabilir? Bu nedenle, ekmek, su kadar haklı olan bu "üsttencilik" oyunda asla bir tehlikeye yaratmadığı gibi, aksine, davet ettiği "yüzleşme" büyük ölçüde kabul de gördü. Çağdaş tiyatromuzun kurucu ustası Muhsin Ertuğrul'un bir sözüyle bitireyim: "Seyirciye istediğini değil, ihtiyacı olanı verin!"

Üzerine çalışacağınız oyunları seçmenizde ne etkili oluyor? *Caligula* oyununu üzerine çalışmaya nasıl ve hangi sebeplerle karar verdiniz?

Tiyatro bir ana sanat dalı, yönetmen de bir tiyatro sanatçısı, sanatçı dediğin sanat yapıtı üreten kişidir. Peki yönetmenin ürettiği sanat yapıtı nedir? Önce bu soruya yanıt vermek lazım bence. Öyle ya, sırtını salt yazara dayarsan, «Shakespeare bundan 400 yıl önce şu oyunu yazmış, her oynanışında da büyük ilgi görmüş, öyleyse başarı büyük ölçüde garanti, hadi ben de yapayım.» diye bir oyun seçimine yönelirsen, yazar garantili olarak belki bir biçimde ilgi ve “başarı” ile buluşabilirsin. Hoş, aslında bunun da bir garantisi yok, Peter Brook, “Ölümcül Tiyatro”nun en çok Shakespeare’e saklandığını söyleyegelmiştir. Uzatmadan, demem o ki, sen yazarın «söz”ünü mü söylüyorsun, yoksa yaşadığın günler, içinde bulunduğun toplum ve coğrafya sana bir “söz” söylemeyi öneriyor ve bunun karşılığı olan bir metin mi arıyorsun? Yani, senin seyircine söyleyecek bir “söz”ün var mı? Kanımca yönetmenin “sanatçı”lığı işte burada başlıyor. Çünkü bu “söz”, biçimlenecek sanatsal yaratının ham madesidir. Ben anlatma çalıştığım bu ikinci “tip” yönetmelerden olma çabası içinde oldum hep. Dünyaya bakışımın yönlendirdiği ve yaşadığım toplumun çağırıldığı yapıtlara yöneldim becerebildiğimce. Bunu yaparken de, elbette çağdaş dünya tiyatrosunun öngörü ve öğretilerini yadsımadan, ama şehrin merkezinde olduğu kadar, varoşlarında da anlaşılır ve seyircisine ulaşabilir yöntemlerle oyun sahnelemeyi denedim. *Caligula*’da da bu yönelim değişmedi. Sokağın çağrısına kulak verdim, sokağa seslendim...



Kanlı Komediya ‘Caligula’

Yazan: **Stefan Tsanev**

Çeviren: **Hüseyin Mevsim**

Yöneten: **Ragıp Yavuz**

Sahne ve Kostüm Tasarımı: **Barış Dinçel**

Işık Tasarımı: **Yüksel Aymaz**

Müzik: **Can Şengün**

Koreografi: **Yasemin Gezgin**

Görsel Efekt Tasarımı: **Berkay Yiğitaslan**

Afiş Tasarımı: **İbrahim Can, Onur Barış**

Fotoğraf: **Onur Barış**

Yönetmen Yardımcıları: **İdil Trabzonlu, Ali Osman Böcekçioğlu, Nesrin Kahveci**

Tasarım Asistanı: **Tuğba Eskicioğlu**

Oyuncular: **Levend Öktem, Ahmet Saraçoğlu, Ecem Üstündağ, Pınar Coşkun**

Tek perde, 75 dakika



Büyük Salon

Yeni Bir Şarkı



Duygular Şelale



Maraton



Bütün Çılgınlar Sever Beni



Hamlet



Balerin



Ver Parayı



Kız



- | | | | |
|----|-----------|-------|---|
| 1 | Pazar | 16.00 | Sevgili Arsız Ölüm "Dimit" - Tiyatro Hemhal |
| 1 | Pazar | 19.00 | Sevgili Arsız Ölüm "Dimit" - Tiyatro Hemhal |
| 2 | Pazartesi | 21.30 | Büyük Ev Ablukada Akustik |
| 3 | Salı | 20.30 | Kapıların Dışında - Yolcu tiyatro |
| 4 | Çarşamba | 21.00 | Duygular Şelale |
| 5 | Perşembe | 21.00 | Ezginin Günlüğü |
| 6 | Cuma | 20.30 | Tehlikeli Oyunlar - Seyyar Sahne |
| 7 | Cumartesi | 16.00 | Bütün Çılgınlar Sever Beni |
| 7 | Cumartesi | 20.30 | Bütün Çılgınlar Sever Beni |
| 8 | Pazar | 16.00 | Yaralarım Aşkandır |
| 8 | Pazar | 19.00 | Yaralarım Aşkandır |
| 9 | Pazartesi | 20.30 | Artık Bir Davan Var - BGST |
| 10 | Salı | 20.30 | Klan |
| 11 | Çarşamba | 20.30 | Kel Şarkıcı |
| 12 | Perşembe | 20.30 | Yeni Bir Şarkı |
| 13 | Cuma | 20.30 | Yeni Bir Şarkı |
| 14 | Cumartesi | 16.00 | Yeni Bir Şarkı |
| 14 | Cumartesi | 20.30 | Yeni Bir Şarkı |
| 15 | Pazar | 16.00 | Kıyı |
| 16 | Pazartesi | 20.30 | Akcığer - Tiyatro İn |
| 17 | Salı | 20.30 | Tırnak İçinde Hizmetçiler - Tiyatro Hemhal |
| 18 | Çarşamba | 20.30 | Balerin |
| 19 | Perşembe | 20.30 | Maraton |
| 20 | Cuma | 20.30 | Hamlet |
| 21 | Cumartesi | 16.00 | Hamlet |
| 21 | Cumartesi | 20.30 | Hamlet |
| 22 | Pazar | 16.00 | Bütün Çılgınlar Sever Beni |
| 22 | Pazar | 19.00 | Bütün Çılgınlar Sever Beni |
| 23 | Pazartesi | 20.30 | Tezgaah - ikincikat |
| 24 | Salı | 20.30 | Sevgili Arsız Ölüm "Dimit" - Tiyatro Hemhal |
| 25 | Çarşamba | 20.30 | Ver Parayı |
| 26 | Perşembe | 20.30 | Ver Parayı |
| 29 | Pazar | 16.00 | Hisler Arşivi: İstanbul |
| 29 | Pazar | 20.00 | Hisler Arşivi: İstanbul |

KÜÇÜK ISKENDER KİTABI

(İnceleme, Tartışma ve Söyleşiler)
HAZIRLAYAN: HALİM ŞAFAK

KÜÇÜK İSKENDER KİTABI (İnceleme, Tartışma ve Söyleşiler) Hazırlayan: Halim Şafak

Küçük İskender Kitabı yazar ve şair dostlarının, arkadaşlarının küçük İskender'e bir vefa örneği... Büyük çoğunluğu daha önce dergi ve kitaplarda yayımlanmış yazı ve söyleşilerden oluşuyor. Bu çalışmada küçük İskender'in şiiri ve yazısı kadar hayatının da düşünsel arkaplanını oluşturan aşk ve düşüncesi, anti-otoriterlik, anarşizm, yeraltı edebiyatı, queer düşünce ve insan bedeni tartışma konusu ediliyor.

Kitapta Memet Fuat, Özgür Taburoğlu, Abbas Bozkurt, Ahmet İlhan, Halim Şafak, Ertuğrul Meşe, Hüseyin Köse, Nilay Özer, Şakir Özudoğru, Zeliha Cenkci'nin yazıları, Metin Celal, Özcan Erdoğan, Gonca Özmen, Mehmet Erte, Ayfer Tunç, Nazmi Ağıl, Metin Kaygalak, Deniz Durukan, Mine Söğüt, Sennur Sezer, Orhan Alkaya, Veysi Erdoğan, Latife Tekin ve Akif Kurtuluş'un küçük İskender'le yaptığı söyleşilerle küçük İskender'in yayımlanmamış son şiiri yer alıyor.



Silahtarğa Cad. Kurtuluş Ap. No:215 Kat: 2/2 Eyüp/İstanbul

Tel.-Faks: 212 427 27 68 Gsm: 532 520 37 68

E-Posta: ikarosyayinlari@gmail.com

  /ikarosyayinlari

www.ikarosyayinlari.com

ARALIK 2019

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
Şehir Tiyatroları



sehirtyatrolari.ibbistanbul



VAHŞİ BATI

Yazan: Ali Kemal / Yöneten: Ali Kemal / Oyuncular: Ali Kemal



2019-2020



HAYAL-İ TEMSİL

"Alife ile Bedda"

Yazan: Ali Kemal / Yöneten: Ali Kemal / Oyuncular: Ali Kemal



2019-2020



**HASTALIK
HASTASI**

Yazan: Ali Kemal / Yöneten: Ali Kemal / Oyuncular: Ali Kemal



2019-2020



YAYINEVİ

ISBN 978-605-69150-3-1



9

786056

915031

40 TL