

PETER WEISS • **Direnmenin Estetiği**

Yapı Kredi Yayınları, 2005 (1 baskı)

Die Ästhetik des Widerstands

© 1975, 1978, 1981 Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

İletişim Yayınları 1872 • Politika Dizisi 109

ISBN-13: 978-975-05-1177-6

© 2013 İletişim Yayıncılık A. Ş.

1. BASKI 2013, İstanbul

EDITÖR Ekrem Buğra Büte

DIZI KAPAK TASARIMI Utku Lomlu

KAPAK Suat Aysu

UYGULAMA Nurgül Şimşek

DÜZELTİ Zebercet Kalender

BASKI ve CILT Sena Ofset · SERTİFİKA NO. 12064

Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11

Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul

Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58

e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

PETER WEISS

Direnmenin Estetiği

Die Ästhetik des Widerstands

ÇEVİRENLER

Çağlar Tanyeri - Turgay Kurultay



PETER WEISS 8 Kasım 1916'da sonradan Hristiyanlığı kabul eden Macar kökenli Yahudi bir tekstil fabrikatörünün ve İsviçre kökenli bir oyuncunun oğlu olarak Nowawes'te dünyaya geldi. 1935'te ailesiyle birlikte İngiltere'ye iltica etti. Burada ilk tablolarını yapmaya başladı. 1936'da Prag'a giden ve burada 1938'e kadar sanat eğitimi alan Weiss, "Gartenkonzert" (Bahçe Konseri) adlı tablosuyla Akademi Ödülü'ne layık görüldü. Ailesi Ekim 1938'de İsveç'e kaçmak zorunda kaldı. Weiss önce İsviçre'ye, sonra da İsveç'e gitti. Stockholm'e yerleşerek ölümüne kadar burada yaşadı. Bu dönemde hayatını desinatörlük ve resim öğretmenliği yaparak kazandı. 1946'da İsveç vatandaşlığına geçti. 1949'da *Rotundan/Der Turm* (Kule) adlı oyununu yazdı. 1952'de yazdığı *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (Arabacının Gövdasının Gölgesi) adlı romanı 1960'ta yayımlandı. 1952-1955 yılları arasında deneysel filmler çekti. 1961'de otobiyografik romanı *Abschied von den Eltern* (Anne Babaya Veda) yayımlandı. 1963'te *Fluchtpunkt* (Kaçış Noktası) adlı romanıyla İsviçre'de Charles-Veillon Edebiyat Ödülü'nü kazandı. 1964'te ilk kez Batı Berlin'de Schiller Tiyatrosu'nda sahnelenen *Marat/Sade* adlı oyunuyla büyük bir başarı kazandı. 1967'de İngiliz yönetmen Peter Brook tarafından sinemaya aktarılan bu oyun Türkiye'de de birçok kez sahnelendi. 1972'de Ülkü Tamer tarafından dilimize kazandırılan *Die Ermittlung* (Soruşturma) adlı belgesel oyunu 1965'te Almanya'nın pek çok kentinde aynı anda sahnelendi. 1965'te Lessing, 1966'da Heinrich Mann Ödülü'ne layık görüldü. 1967'de sahnelenen *Gesang vom lusitanischen Popanz* adlı oyunu 1973'te Can Yücel tarafından *Saloz'un Mavalı* olarak Türkçeye çevrildi. Bu oyunları, 1968'de *Viet Nam Diskurs* (Vietnam Tartışması), 1971'de *Trotzki im Exil* (Troçki Sürgünde) ve *Hölderlin* adlı oyunları izledi. *Die Ästhetik des Widerstands* (Direnenenin Estetiği) yazarın son yapıtıdır. Bir üçleme olan bu romanın birinci cildi 1975'te, ikinci cildi 1978'de ve üçüncü cildi 1981'de yayımlandı. 10 Mayıs 1982'de altmış beş yaşında Stockholm'de hayata gözlerini yuman Peter Weiss, ölümünden sonra Georg Büchner Ödülü'ne layık görüldü.

Çevirmenlerin Gözünden

Direnmenin Estetiği ikinci baskısını yaparken ilk baskısına yazdığımız sunuşu, kitabın Türkiye’de nasıl karşılandığına da yer vererek güncelleme gereği duyduk. İlk metnimizde işaret ettiğimiz temel noktaların yanı sıra, kitabın Türkiye’de nasıl karşılık bulabileceğine ilişkin soru ve düşüncelerimiz de bir ölçüde somutlaşarak buraya yansıdı. Bu sunuş bir önsöz, kitaba girişe hazırlayan bir metin olma amacını gütmüyor. Edebiyat metinlerinde bunun çok da sevimli ve anlamlı görülmediğinin farkındayız. Geniş anlamda bir sunuş olan bu metnin niyeti, çeviri ürüne bir şekilde eşlik eden bir bakış sunmak.

Bazı metinler çevrilmeden önce de ünleriyle bir ülkeye gelebilirler. Türkiye’de, *Direnmenin Estetiği* bu metinlerden olmadı. Almanya’da üç cildi 1975-1981 yılları arasındaki süreçte yayımlanan ve daha başlangıçta sol entelektüel ve siyasal çevrelerin kült kitabı haline gelen bu devasa metin, tüm giriftliğine ve yoğunluğuna karşın Almanya’da bir dönem çoksatarlar arasına girdi, ayrıca işçiler arasında da coşkuyla karşılandı ve kitap hakkında okuma/tartışma grupları oluşturuldu. Eleştirmen çevrelerinin, gündelik siyaset yapıyor kaygısıyla başlarda soğuk durduğu, ama zaman içerisinde kendine özgü yazınsal değeri genel kabul görmeye başlayan bu “roman”, gündelik siyasetin içinden vizyon içeren bir kültür-sanat tarihi ve bir edebiyat alanı yaratıyor. Peter Weiss’in ikinci yurdu olan İsveç’te, ayrıca başta Fransa olmak üzere daha birçok ülkede bir dönem büyük yankı bulan *Direnmenin Estetiği*, ilginç bir biçimde Anglosakson dünyada güçlü bir ilgi görmedi. İngilizcede üzerine kitaplar olmasına karşın kitabın tamamının İngilizceye çevirisi (bazı girişimler var olsa da) hâlâ yayımlanmamıştır. Metni, angaje bir yazarın bir siyasal söylemi (“söylem” kavramını, dünya algılayışının, dünya görüşünün kendini metinleştirmesi anlamında kullanıyoruz) olarak okuduğu anlaşılan

Anglosakson edebiyat çevrelerinin ilgisizliği belki de metnin Türkiye'ye daha erken girmemesinde önemli rol oynamıştır. Çağdaş Alman yazarlardan ve önemsenen edebiyat eleştirmenlerinden Walter Jens, Peter Weiss'ın bu kitabını devlerin arenasına, kitaba ruhunu veren figür olan Herakles'in kimliğinde James Joyce'un *Ulysses*'inin karşısına çıkarır. Kitabın çevirmenleri olarak biz de bu kütleli metnin tarihsel ağırlığını sürekli hissettik. İngilizcede sadece birinci cildi yayımlanmış olan, bazı Batı dillerinde ve Rusçada bile çevirisi bulunmayan, bugüne kadar sadece 7 dile (İsveççe, Danca, İngilizce, Fransızca, Hollandaca, Norveççe, İspanyolca) çevrilen kitabı sekizinci dil olarak Türkçeye çevirmiş olmak, buradaki sorumluluk duygusunu artırıyor.

Direnmenin Estetiği, solun tarihsel yeriyle hesaplaşan sosyalist bir yazarın gözünden Batı'nın kültür tarihi olarak değerlendirilebilecek; temaları ve yapısı bakımından derinlikli ve yoğun bir belge-roman. Almanya'da politik tiyatronun bir alt başlığı olarak alınabilecek belgesel tiyatronun öncülerinden ve teorisyenlerinden biri olan Peter Weiss'ın bu romanı, 1937-1944 arasındaki anti-faşist direnişi ve bu direnişin içinde yer alan gerçek kişilerin öykülerini/yaşantılarını merkez alarak, isimsiz bir Ben Anlatıcısı'nın (sınıf bilincine sahip aydın bir işçinin) bakış açısıyla, tarihi, Antik Yunan'dan bu yana sanat ve siyaset düzlemlerinde yeniden kuran bir metin. Direniş ve sınıfsal mücadele motifi çerçevesinde solun tarihinin (yazarının sözleriyle "sosyalizm adına yapılmış hatalar"ın) ve sanatın toplumsal işlevinin sorgulanması, metinde iç içe geçen iki temel düzlem. Roman, metin kişilerinin öyküleriyle sınırlı kalmayıp sanat ve siyaset tarihinin de temel sorunlarını, karakterlerin perspektifinden yansıtarak gündeme getiriyor. Bu bakımdan tarihsel/toplumsal gerçeklik, karakterleri dolaylı olarak belirleyen bulanık bir fon gibi değil, doğrudan doğruya entelektüel bir tartışmanın konusu olarak giriyor metne. Böylece okur, anlatılan dönemin ürünü olan pek çok siyasi ve sanatsal duruşun ve bu duruşların yarattığı tartışma ortamının tanığı oluyor.

Peter Weiss'ın metin kişileri, iki düzlem üzerinden, yani siyaset ve sanat üzerinden dünyayı ve kendilerini anlamaya çalışmaktadır. Bu düşünme ve tartışmalarda siyaset ve sanat alanları, bir bütünün ayrılmaz parçaları olarak, ama birbirlerine indirgenemedikleri için birbirleriyle çelişen, sadece dünyayı anlamının araçları değil, aynı zamanda dönüştürmenin iki ayrı aracı olarak belirir. Metin kişileri bu anlama ve dönüştürme amacıyla hareket ederken kendileri de ucu açık bir süreç içinde belli tarihsel duraklardan geçmektedir.

Kaynağını tarihsel gerçeklikten alan roman, gerçeklik algısını sorgular biçimde "söylemler" arası bir yapı kuruyor; gerçekliği, daha doğrusu gerçekliği temsil iddiası içeren belli anlatıları bir yandan yansıtıyor, ama öte yandan onları kendine özgü bir biçimde yan yana, karşı karşıya getirmekle gerçekliği yeniden üretiyor. Kurulan bu yapının içinde de söylemlerin geçerlilik ta-

lepleri sorunsallaştırılıyor. Romanın merkezini, gerçekliğin tarihsel algılanma biçimleri, çeşitli söylemler, anlatılar ve onların arasındaki kurgulanmış ilişkiler oluşturuyor. Daha analitik bir bakışla metnin dokusunun ve anlatım biçimlerinin bazı ayrıntılarına girilebilir bu noktada.

Paragrafsız kütlesi ve yoğun enerjisiyle estetik ve toplumsal paradigmanın karşısına dikilen, inatla ters akıntıda kalmayı tercih eden *Direnmenin Estetiği*, içlerinde Ben Anlatıcı'nın da bulunduğu üç genç arkadaşın 22 Eylül 1937'de Berlin Pergamon Müzesi'ndeki Zeus Sunağı'nı ziyaret edişleriyle başlar ve 1944'te neredeyse tüm arkadaşlarını yitiren Ben Anlatıcı'nın bu defa yalnız başına yeniden Pergamon Müzesi'ni ziyaretiyle biter. Metnin önemli kurucu öğelerinden birisi olan Ben Anlatıcı, bir yandan –kimi zaman doğrudan, kimi zaman da dolaylı olarak– yaşadığı anti-faşist mücadeleyi, öte yandan da bu süreç içinde kendi siyasi ve sanatsal gelişimini anlatır. Anlatıcının, aktör ve aktarıcı olarak iki işlevi vardır. Romandaki diğer figürlerin temsil ettikleri farklı siyasi ve sanatsal pozisyonlar doğrudan onların bakış açısından verilir, ama bu bakış açıları da son tahlilde Ben Anlatıcı'nın dolaşımıyla, onun bilincinden süzülerek okura ulaşır. Romanın birinci cildinde konu olarak seçilen siyasi ve sanatsal tartışmalarda, gözlemci ve aktarıcı işlevini taşır anlatıcı. Bir bakıma anlatıcının öğrenme sürecidir bu. Siyasi ve sanatsal tartışmalar “kendisi” için değil, içinde yaşanan dönemi anlamak için yapılmaktadır. Birkaç örnek vermek gerekirse, romanın birinci cildinde, metin kişilerinin, antik sanatın bir örneği olarak Zeus Sunağı'nı, Herakles mitini, Pergamon tarihinde sanatın ve kültürün işlevini, sosyalist gerçekçiliği ve modernist sanatı, 19. yüzyıl Fransız resim sanatını, sürrealizmi, dadaizmi, Stalinizmin sanatla kurduğu ilişkiyi, Dante'nin *İlahi Komedyası*'nı, Almanya'da 1918-1919 devrimini, 1920'lerde Sosyalist ve Komünist Parti arasındaki çekişmeleri, Moskova Duruşmaları'nı, Kafka'nın *Dava*'sını, işçi edebiyatı ve burjuva edebiyatını, İspanya solunun gelişimini, enternasyonalizmi, Picasso ve Gericault'yu güncel bağlantıları içinde tartışmaları, Ben Anlatıcı'nın gelişiminin, öğrenme sürecinin maddi temelini (dış göndermelerini) oluşturur. Romanın ikinci cildinde öğrenme sürecinden geçmiş olan Ben Anlatıcı'nın bilinçlenme süreci, siyasi ve sanatsal kimliği, kararları ön plana geçer. Nitekim birinci ciltte pek çok kez kendini “biz” diyerek dile getiren ve kolektifin bir parçası olarak beliren Ben Anlatıcı, romanın ilerleyen bölümlerinde bireyselleşmeyi imleyen “ben”e geçer. Artık metin, onun sahip olduğu deneyimler ve bilinç süreçleriyle yapılır. Romanın birinci cildinde yazmanın yolunu arayan Ben Anlatıcı, ikinci ciltte romanın yazarı olmaya başlar. Bu nedenle bu noktadan sonra romanın içinde yazmanın sorunları da Ben Anlatıcı tarafından konu edilmeye (temanın parçası kılınmaya) başlar. Artık Ben Anlatıcı'nın sanat ve siyaset yorumları, varoluş sorunları, yalnızlığı, içi-

ne girdiği açmazlar merkezdedir. Bu bölümde Brecht ile tanışan Ben Anlatıcı, yazar olma kararı alır ve yazma yöntemini belirler. Antifaşist direnişin kırıldığı üçüncü ciltte, yine Ben Anlatıcı'nın geri plana düştüğünü görürüz. Ben Anlatıcı, tıpkı birinci ciltte olduğu gibi, politik olaylarla arasına eleştirel bir mesafe koyar. Sürekli farklı görüş açılarını tartan tarafsız ve açık tutumu, onu tek yönlü bir öznellikten korur. Üçüncü cilt imgesel anlatımıyla, Ben Anlatıcı'nın yazarlık uygulaması, artık yazarlığının kendini göstermesi gibidir adeta. Böylece Ben Anlatıcı'nın gittikçe yazar Peter Weiss'a yaklaştığı bir süreci izleriz. Bu noktada Ben Anlatıcı'yla yazarın kısmi özdeşliğinden söz edilebilir, başka bir deyişle Ben Anlatıcı'nın hem otobiyografik hem de kurmaca özellikleri vardır. Peter Weiss'ın genel çalışma yöntemine, figür oluşturma ilkesine uygun olarak Ben Anlatıcı da "kurmaca bir otantiklik" anlayışıyla üretilmiştir. Weiss, romanda siyasi olarak aktif bir rolü olan ve işçi sınıfının bir üyesi olan Ben Anlatıcı'yı kendi deneyim alanlarıyla beslemiştir. Peter Weiss'ın doğum tarihi, yaşadığı yerler, sürgün hayatı, estetik görüşleri ve siyasi inançları Ben Anlatıcı'nın kişiliğine yansır. Burjuva kökenli bir yazar olarak Weiss, kendi deneyimlerini romanda işçi sınıfının dünyasına taşımıştır. Romanda tartışılan sanat yapıtları ve görsel betimlemeler, yazar ve ressam olarak Peter Weiss'ın gerçek yaşamına göndermeler yapmaktadır.

Romanda konunun yapılandırılabilirliği ve gerçekliğin amaçlandığı biçimde çok katmanlılığı içinde verilebilmesi için, figürler algı, anımsama ve tartışma boyutlarıyla girer metne. Metinde gerçekliğin mekansal, zamansal ve kavramsal olarak yeniden üretimi ancak, figürlerin algısı, anımsaması ve tartışmasıyla somutlaşır. Görsel algı, figürlerin sanatı alımlayışlarında, mekan, kişi ve durum betimlemelerinde önemli bir yer tutar. Çeşitli kentsel mekanlar, aynı zamanda direnişin duraklarıdır. Eylemin geçtiği sahnelerin ayrıntılı betimlemeleri, toplumsal çelişkileri görünür ve anlaşılır kılma işlevini taşır. Romanda mekan betimlemeleriyle, görsel sanat ürünlerinin betimlenmesi arasında ilkesel olarak bir fark yoktur. Duyusal algılar, düşler ve fanteziler romandaki siyasi ve sanatsal içerikler kadar önem taşır, hatta onlardan kopmaz bir biçimde onların taşıyıcılığını yapar. Durum betimlemelerinde sınıfsal özellikler vurgulanır. Mekan betimlemeleri, sözgelimi odaların darlığı ya da kendi içine kapalılığı, figürlerin iç dünyalarının, faşizmle ve sosyalizmle kurdukları ilişkinin bir bakıma görselleşmesidir. Böylece, dış koşullarla gerçekliği algılayanların psikolojileri arasında bir etkileşim kurulur. Bu etkileşim, dış koşulların metin kişileri üzerindeki etkisinden ve bu etkinin öznel algılanışından doğar. Bir yandan dış koşullar, yani içinde yaşadıkları güncellik, öznelere görme biçimini belirler, öte yandan tam da bu görme biçiminin dış koşulları değiştirme gücüne sahip olduğu ima edilir. Böylece betimlemeler atmosfer ve estetik etki yaratmak işlevinin ötesine geçer.

Romanı biçim ve içerik açısından yapılandıran bir diğer öge ise anımsamadır. Ben Anlatıcı'nın retrospektif işlevi ve diğer metin kişilerinin geçmişle ilişkileri metni, anımsama ilkesi üstünde temellendirir. Yine de metin kişilerinin belleği romanda zaman parçalarını, geçmiş ve şimdiyi birbirinden ayırmaya değil, tam tersine geçmiş ve şimdiyi, tarihi ve günceli senkronize etmeye yarar. Farklı zaman parçaları okuma eylemi sırasında birbirinden ayrılması zor bir bütün olarak çıkar karşımıza. Bu nedenle yakın ve uzak geçmiş hep güncelin bir parçasıdır, bir bakıma geçmiş şimdi, şimdi de geçmiştir. Çünkü geçmiş ve güncel arasındaki ilişkide özellikle, tekrarlanan toplumsal mekanizmalar vurgulanmaktadır. Görsel algı ve anımsamanın yanı sıra tartışma edimi de romanın en önemli kurucu öğelerinden birisidir. Romanın asıl gerçekliği bu tartışmalarda ve tartışmaların doğurduğu görelilikte belirir. Böylece tarihsel gerçeklik tıpkı yazarın zihninde olduğu gibi, okurun karşısına da doğruyu temsil iddiasıyla değil, tam tersine sorunsallaştırılarak çıkarılır. Fikirlerin karşı karşıya getirilmesi romana yayılmış bu yapısal özelliğe örnek olarak gösterilebilir. Yazar olarak Peter Weiss'ın zihnindeki tartışmalar yazma süreci içinde temsili niteliği olan figürlere dağıtılmış ve bu tartışmalar Ben Anlatıcı'nın zihninde toplanarak yoğunlaştırılmıştır. Romanın iç dinamiği bu tartışıklardan doğar. Böylece metnin eylem/olay örgüsü roman kişilerinin algılayan, anımsayan, tartışan bilinçleriyle bütünleşir ve siyasi ya da sanatsal göndermeler metnin içinde eklettik parantezler olmaktan çıkıp güncelleşerek olay örgüsünün bir parçası haline gelir. Romanın kurucu öğeleri olan görsel algı, anımsama ve tartışma düzlemleri metinde montaj ve çağrışım teknikleriyle birleştirilir ve böylece ortaya romanın karmaşık bütünselliği çıkar. Mekansal olarak birbirinden uzak olan siyasi olaylar, geçmiş ve şimdi, bireysel öyküler ve toplumsal tarih, sanat ve siyaset tartışmaları montaj ve çağrışım tekniğiyle birbirine bağlanır. Tartışmaların ortaya koyduğu tarihsel analizler güncel bağlanır, tarih güncelleşir. Sadece sanat tarihinin olayları güncelleşmekle kalmaz, aynı zamanda metin kişileri de sanat tarihindeki figürlere benzerlikleriyle, onların çağrıştırdıklarıyla betimlenir pek çok yerde.

Peter Weiss (tarihsel anlamları şimdilik bir yana bırakılacak olursa), Marksizm tarafından bir yandan doğanın, toplumun ve bilincin genel işleyiş yasası, bir yandan çeşitli amaçlar için bir yöntem olarak tanımlanan ve öne çıkarılan diyalektiği, tanımına uygun bir biçimde metnin çeşitli düzlemlerinde bir yazma yöntemi / anlatım stratejisi olarak kullanmıştır. Denebilir ki, diyalektik hem romanın konusu hem de yazma yöntemi olarak onun kurucu öğesidir. Yazar da kendisiyle yapılan bir söyleşide bu varsayımı doğrular: "Olayları basit ve tek boyutlu bir biçimde betimlemek olanaksızdı; çok çeşitli düzlemlerde çalışılmalıydı. Kitap sürekli sentez arayışı içinde olan diyalektik bir sürecin anlatımıdır."

Bütün bu gözlemlerden de anlaşılacağı gibi romanda diyalektik anlatım stratejisiyle sanat ve siyaset iç içe geçer. Gerek metin kişilerinin bilincinde, gerekse metindeki yazma yöntemi açısından bu iki alan birbirinden kopmaz bir bütün oluşturur. Romanın adı da esasen bu bütünlüğü ima etmektedir: *Direnmenin Estetiği*, hem tarihsel ve siyasi bir gerçeklik olarak antifaşist direnişin estetik bir kategori olan romanda dile geleceğine, hem siyasetten kopuk düşünülemeden estetikle romanın içinde hesaplaşılacağına, hem de estetiğin bir direniş aracı olacağına işaret etmektedir. Bu yazma stratejisi, metnin temalarının, konularının ve yazarın gerçeklikteki politik/sanatsal duruşunun taşıyıcılığını da yapmaktadır.

Direnmenin Estetiği'nin dünyası, sol siyasetin içindeki söylemlerle, kurumlaşmış sol iktidarın ve yeni bir dil arayan, dolayısıyla henüz kurumlaşmamış, belirsizliklere açık sol muhalefetin diliyle örülü. Bu açıdan romanın dili, kendisini oluşturan önkoşullar ve kendisinin kurduğu olası dünyalar, gönderme alanları ve amaçları açısından genel olarak gerçekliği kuran pratiğin bir parçası. Roman bizim okumamızda (bazı yorumların tersine) sol dünya görüşünün ajitasyonu olmaktan çok uzak, çok perspektifli açık bir yapı sunuyor. Taraf olma, Peter Weiss'ta ilkesel ve bilinçli bir seçim olmakla birlikte, "ortodoks" bir nitelik veya son sözü söyleme kaygısı taşımıyor; tersine, çizdiği çerçevenin içinde tartışmacı ve eleştirel bir özellik kazanıyor. Çok bildik bir sözcük olan ve kitaba ismini veren "direnme" (*Widerstand*) bilinmezleştiriliyor, bir sorgulama konusu haline getiriliyor. Bu nedenle olsa gerek, yazar kitabın içinde *Widerstand* sözcüğünü bir daha kullanmıyor. Bir dizi yakın anlamlı sözcüğü kullanırken direnme sözcüğünü kullanmaktan kaçınması, ifade ve dil arayışının bir göstergesi, insani bir olgu olarak "direnme"nin dokusunu kavrama çabası olsa gerek.

Direnmenin Estetiği, gerçekliğin verilerinden yararlandığı için belgesel ve tarihsel, yazarının gerçek yaşamına göndermeleri olduğu için otobiyografik, metne giren parçaları kendine özgü bir biçimde yorumladığı ve birleştirdiği için kurtuluş fikri bıraktığı için ütöpik, yandaşı olduğu dünya görüşü karşısında eleştirel olduğu için yeniden kurucu, kullandığı farklı anlatım biçimleriyle hem belgesel-gerçekçi hem gerçeküstücü, Batı kültürünün siyasi tarihi ve sanat tarihiyle metinler üzerinden tartıştığı için metinler arası ve kültür birikimini yeniden yorumladığı için ufuk açıcı özellikler taşıyan çok katmanlı bir derya metin.

Çevirmenler olarak kitabın başında bu tür düşüncelere yer vermemiz belli bir okuma biçimini koşullamak amacını taşımıyor. Elbette her okuma süreci metinlerin anlamını kendine göre yeniden kurar ve her okur metne kendine özgü, bireysel alımlama biçimleriyle yaklaşacağı için metni kendi yaşam dünyasında konumlandırır. Biz çevirmenler olarak bireysel okur perspektif-

lerinin önünü kesmeden, metni Türkiye'nin kültür ve edebiyat bağlamı açısından yeniden düşünmeye çalıştık. Metnin küteselliğinin getirdiği okuma zorluğunun yanı sıra Batı kültür dünyasının yoğunlaşmış bilgisi, yerel tarihsel ve mekansal bilginin yoğunluğu, Batı (ve Alman) edebiyat geleneği içinde özel bir efekt oluşturan anlatım biçiminin/biçimlerinin örtülülüğü gibi noktalar, bu metin Türkçede (ve Türkiye'de) ne yönde okur beklentileriyle karşılaşılır sorusunu ister istemez sorduruyor ve bize de sordurdu.

Temel bir soru da, bu metnin Almanya'da oluşumundan 25 yıl sonra Türkçeye çevrilmiş olmasının gereği ve anlamıdır. Kuşkusuz her metin ve onun her çevirisi, çevrildiği dilde ve çevrildiği kültürel dünyada belli karşılıklar bulacaktır, bunların ne olması gerektiğini belirlemek bir çevirmen görevi olmadığı gibi, bir metnin çevirisinin okurda yarattığı etkileri izleme isteği de boşunadır. Bununla birlikte edebî iletişimin gerçekleşmesinde çevirmen de kaçınılmaz olarak anlam kurucu aktörler arasında yer aldığı için, metindeki kapalılıklara, metnin olası okunma-yorumlanma biçimlerine ilişkin verilecek çeviri kararları Türkçede *Direnmenin Estetiği*'nin şekillenmesinin bir parçasıdır.

Metni Türkçeye çevirme kararı çok rahat verilmedi. Metnin gücü ve Alman edebiyatı içindeki ağırlığı, metni çevirmemiz için yeterli bir gerekçe değildi, tersine tam da bu ağırlık yüzünden kitabı çevirme düşüncesine, Türkçede bu metnin çevirisinin iyi bir karşılık bulup bulmayacağı ve çevirinin güçlüklerinin üstesinden nasıl geleceğimiz konularına daha temkinli yaklaştık. Bu nedenle temel kaygımız, yukarıda sonuçlarını özetlemeye çalıştığımız gibi, bir metin analizi yapmaktan, *Direnmenin Estetiği*'ni üretildiği ortamda konumlandırmaktan ibaret değildi doğal olarak. Çevirmen olarak asıl derdimiz çevireceğimiz metni kendi kültür ortamımızla ve bugünümüzle ilişkilendirmektir. Çünkü metnin burada ve şimdi konumlandırılması çeviri kararlarımızı ister istemez etkileyecekti. Bu metnin çevirmenleri olarak bizi hem Türkiye'deki alımlama koşulları, hem de genel olarak çevirilerden beklentiler (çeviri normları da diyebiliriz) yönlendirdi.

Romanın alımlanmasına ilişkin soruları iki düzlemde, konu-dil (romanın malzemesi) ve anlatı-dil (romanın anlatım stratejisi) düzleminde ele aldık. Konu-dile ilişkin ortaya atılan sorular, *Direnmenin Estetiği*'nin konularının bizim kültür dünyamızda yer alıp almadığına, alıyorsa okur çevreleriyle ne türden bir ilişki kurabileceğine yanıt ararken, öncelikle üzerinde durduğumuz nokta, anlatı-dile ilişkin sorulardı; *Direnmenin Estetiği*'nin konuları ele alış biçiminin Türkçe edebiyatla ilişkisini nasıl anlamak gerekiyordu, başka bir deyişle bu ele alış biçimi bizim edebiyat geleneklerimizde/alışkanlıklarımızda karşılık bulabilecek, başka metinlerle eklemenebilecek miydi? Ama konu-dil açısından da duruma bakmak gerekiyordu; acaba metnin konu et-

tiği sorun alanları ve dünya gerçekliği bakımından fazlasıyla uzak bir metinle mi karşı karşıyaydık?

Peter Weiss, sol idealleri terk etmemiş biri olmasına ve güçlü angajmanına karşın yüzeysellikten alabildiğine uzak bir ressam-tiyatrocu-edebiyatçı düşünürdür. Bu romanda da solu tarihsel, siyasal ve insani açılardan anlamaya, anlamlandırmaya yönelik inanılmaz boyutta bir enerji sergiliyor. *Direnmenin Estetiği*, hem sol içi gelişmeleri büyüteç altına almaya, hem de solun insanlık tarihi içindeki yerini ve insanın, tüm zamanlarda var olmuş olan mücadele yanını nasıl temsil ettiğini araştırmaya dönük, zihni zenginleştiren ve kültür ve sanat tarihini yeniden okuyan anıtsal bir yapıt. Romanın blok anlatımı içinde karşımıza çıkan sayısız perspektifin ve perspektif katmanlarının iç içe geçmesinin yarattığı giriftliğin, dahası, metnin geniş soluklu anlatımından dolayı çok büyük bir alana yayılan bağdaşıklık öğelerinin özgün metin okurunu zorladığını, çeviri okurunu daha da fazla zorlama potansiyeline sahip olduğunu gözden kaçırmamamız gerekiyordu. Zamansal fark, bu sorunu daha da artırıyordu. Metnin gönderme yaptığı temel sorunlar ve kavramlar Türkiye’de çevirinin potansiyel okurunun yabancı olmamakla birlikte bu açıdan da tam bir bilgi ve düzey simetrisinden söz edilemez. Bu durumlarda bir can simidi olan dipnot bizim de yararlandığımız bir araç oldu; ama dipnota olabildiğince çok bilgi ikmalî yapmak amacıyla değil, metnin bütünsel olarak okunmasına katkısı olduğu ölçüde ve özel önem atfettiğimiz noktalarda başvurduk; metnin izlenebilirliğini sağlamak için, okumayı zaman zaman zorlaştırabilen dipnotlara başvurmak yerine, bağlantı noktaları olabildiğince açık bir dil kullanmaya çalıştık. Çevirmen olarak, metnin kendiliğinden konuşmasını ne kadar umup ummayacağımız, nerelerde ve hangi saiklerle, metnin sesini güçlendirmemizin uygun olacağına karar verirken de müdahaleci değil kolaylaştırıcı olmaya çalıştık.

Ortaya çıkan çevirinin, yerelleştirici olmayan ama metni kendi kültürel alanımızla ilişkilendirmeyi amaçlayan bir çeviri olduğunu söyleyebiliriz. Çevirideki genel çizgimizi ifade etmek için biraz sloganlaştırarak söylersek, ne iletişimi tıkayan bir “kaynak odaklılığa”, ne de metnin estetik özelliklerini indirgeyen bir “erek odaklılığa” yönelmedik. “Eksiksiz” çeviriyle “anlaşılır” çeviri genellikle karşıt etkenler gibi algılanır ve her çevirinin bu skala üzerinde belli bir yerde karar kıldığı düşünülür. Bizim için önemli olan, metnin inceliklerini verirken anlaşılabilirliği da gözetmekti, bunun da bir denge ve tutarlılık sorunu olduğunu düşünüyoruz. Elinizdeki metin bir çeviri ürünü olarak bu tür bir arayışı yansıtıyor.

Metnin iki çevirmenli olmasının ilkesel bir nedeni yok; ama belli aralıklarla edebiyat ve düşünce dünyasına ait kitapları çevirmemize karşın böyle yoğun ve hacimli bir işin altına tek başımıza girme cesaretini gösteremedik.

Çevirmenlik yaşamımızın kuşkusuz köşe taşı olan bu çalışmanın altına girerken ve sorunlarıyla boğuşurken açıkçası birbirimizden cesaret aldık. Elbette iki çevirmen olarak aynı metin üzerinde çalışmamızın beraberinde getireceği bazı ek zorluklar da olacaktı. Ama çalışma sürecimiz ve işbölümümüz, bu zorlukları algılanmayacak düzeye indirdi diyebiliriz.

Çeviri sürecimizle ilgili önemli bir iki ayrıntıyı burada dile getirmek isteriz. Metnin çevirisinde ne bölümleri paylaşarak işbölümü yapma yoluna gittik, ne de belli işleri sadece birimiz, diğerlerini sadece öteki yapmış oldu. Bu işte emeğimizi esirgemediğimizi, bu sayede de yer yer birbirinin içine girecek işler yapacak şekilde çalıştığımızı söyleyebiliriz. Sözelimi belli yerlerin ilk çevirisini paylaştık, sonra karşılıklı olarak birbirimizin metnini gözden geçirdik. İki çevirmen olarak çalışmamız, bu işte bize cesaret vermekle kalmayıp, çeviriden aldığımız keyfi de artırdı, dahası çeviri kararlarımıza güvenimizin artmasını sağladı. Aynı zamanda çeviribilim alanında akademisyen tarafımızın olması nedeniyle, gerek kendi çeviri deneyimlerimizi, gerekse gözlemlediğimiz çeviri sorunlarını sıklıkla tartışmamıza karşın, kitabın çevirisinde yakaladığımız uyumun derecesi bizi de şaşırttı. Bu çalışmanın, bizim çeviri deneyimimizde ve Türkiye’de çeviri sorunlarına bakışımızda kendi gelişimimiz açısından yeni bir yeri olduğundan kuşquamız yok.

Metnin ayrıntısına ve izleğine yönelik gözlemlerimizde, Türkiye’nin tarihsel olarak verili kültür ve edebiyat ortamının, *Direnmenin Estetiği* ile okur arasında bir iletişimin kurulması için çeşitli bakımlardan elverişli olduğu sonucuna vardık. Romanın, bütün karmaşıklığına karşın, ne konu-dili ne de anlatı-dili açısından Türkiye’nin kültürel ortamında boşlukta sallanan bir metin olmadığı düşüncesindeyiz. Nitekim çevirinin birinci baskısından (YKY, Kasım 2005) sonra yazılan pek çok eleştiri, bu sezgilerimizin karşılıksız olmadığını gösterdi. Birkaç örnek vermek gerekirse:

“Galiba Peter Weiss’a, 2006 Türkiye’sinde öncelikle romanın iddialı bir tür olduğunu hatırlattığı için teşekkür etmek gerekiyor. İncir çekirdeğini dolduramaz sorunlarını roman biçiminde kamuoyuna açıklama cüretini gösterenler ile romanı, henüz televizyon dizisine dönüştürülmemiş bir hoşça vakit geçirme aracı olarak görenler keşke *Direnmenin Estetiği* ile ilgilenseler. Peter Weiss dünyaya söyleyeceği önemli şeyler olduğunu düşünen büyük romancıların geleneğini sürdürüyor. Direnme üzerine, bir yaşam boyu öğrendiklerini ve düşündüklerini ortaya koyarken, bunun gerektirdiği estetik formu titizlikle oluşturuyor. (...) Yaşamı boyunca sosyalizm mücadelesinin içinde yer almış bir yazarın, ömrünün son döneminde en çok yenilgi üzerine düşünmesi ve yenilginin nedenlerini araştırması, sosyalizmi iyice modası geçmiş ve tarihin çöp sepetine atılmış bir dünya görüşü olarak nitelendirmeyen herkesi de-

rinden ilgilendirecektir (...) *Direnmenin Estetiği* Weiss'ın direnişinin bir parçası. Yenilgisinin hikâyesini direnmeyi sürdürecekler anlatıyor.”

(Bülent Damıçoğlu, “Direniş ve Yenilgi”, *Virgül*, 18 Şubat 2006)

“(…) Dolayısıyla bu estetik sadece sanatsal kategorileri kapsamaz, toplumsal ve siyasal birikimleri de içerir. Weiss'ın romanında hem tarihsel ve siyasal olaylar, hem de sanat eserleri üzerinden (...) geçmişte yaşanmış dehşet, acılar ve direniş belleklere işlenir. Bu vahşete, sınıflı toplumların şiddet yapılarına, insanın insan üzerindeki tahakkümüne karşı Weiss çözüm olarak sanat, bilim ve emeğin gücünü önerir.”

(Mediha Göbenli, “Estetik Meseleler Daima Politik Meselelerdir”, *Cumhuriyet Kitap*, 5 Ocak 2006)

“Her ne kadar sonradan edinilmiş bir sol perspektifle yazıldığı açıkça belli olsa bile, *Direnmenin Estetiği* söz konusu hayal kırıklığını yaratan sosyalizm adına yapılmış hataları bireysel ve toplumsal etkileriyle birlikte ama bir roman kurgusu içerisinde canlandırmasıyla etkileyici.”

(A. Ömer Türkeş, “Avrupa Entelektüelinin Kırılma Noktası”, *Radikal Kitap*, 30 Aralık 2005)

“Weiss'in tarihsellik kaygısıyla bilemediği güçlü bir politik angajmanı da var ve bunu 'kurgusal' düzleme taşıırken edebiyatta ideolojiyi açık seçik görünür kılmak isteyen kimi romancıların yaptığı gibi klişeleşmiş sloganlara başvuruyor, birörnek karakter çizimlerinden uzak duruyor. Böylelikle dili birtakım alışıldık mesajları iletmek için işe koşulan bir araca indirgemiyor. Bu sayede roman bir bütün olarak estetik değerini koruduğu gibi bütüne tekrar dönmek üzere ondan ayrılan katmanlarıyla farklı anlatılara açılıyor.”

(Barış Özkul, “Direnmemin Estetiği, Estetiğin Direnişi”, *Sözcükler*, sayı 10, 2007)

“*Direnmenin Estetiği* her eve gerekli bir kitap olmasa da, her aydının kütüphanesinde bulunacak bir kitap diye düşünüyorum geçmişin terazisini iyi ayarlamak için.”

(Nedim Gürsel, “Türkan Saylan – *Direnmenin Estetiği* – Soruşturma ve Evet”, Kaçak Yayın, 2006, s. 48-49)

“*Direnmenin Estetiği*'ne belki bir anı-roman denebilir. Aynı zamanda bir siyasi tarih kitabı, yanı sıra da edebiyat ve sanat kuramı alanında bir başyapıtı.”

(Ataol Behramoğlu, “Reichstag Yangını Mahkemesi”, *Cumhuriyet*, 25 Ocak 2009)

“Peter Weiss, yüzeysellikten uzak gerçek bir solcu, savunduğu fikirlerden taviz vermeyen bir ressam, film yönetmeni, tiyatrocusu, edebiyatçı ve düşünür. Romanı ise hem belgesel hem değil, metinler, olaylar ve yapıtlararası bir kurmaca, ütopyik, eleştirel, sosyalizm açısından ufuk açıcı, çok katmanlı devasa bir metin; kalıpları, kuralları, alışkanlıkları, sıradanı altüst eden girift bir kitap, kolay okunduğu söylenemez; direnişi hissediyor, içine girmekte zorlanıyor ve yeni bir okuma terbiyesi ediniyorsunuz. (...) *Direnmenin Estetiği*'ni sol ajitasyon ya da bir tarih kitabı olarak değerlendirenler çıkmış!.. Ne kadar yazık. Biraz gayret etseler betimlemelerin büyüyle, olayların herkesi içine çekip bırakmayan yapısıyla karşılaşacak, kişilerin zengin hayal güçlerine dalıp ideolojilerin pratikte nasıl uygulandığını okuyacak ve yeni bir şey öğrenecekler. Milliyetçi dalganın hızla yükseldiği günümüz Türkiye için ayrıca önemli bir kitap olduğunu düşünüyorum. Weiss'ın da dediği gibi 'sanat, canlı varlığı yönlendirmek ve zarar gördüğünde kendini yeniden üretmek için var'. Bir tek sanatın yanıtları, çağın tezlerini çürütmeye cesaret edebilir.”

(Asuman Bayrak, “Kendi İktidarımızı Yıkma Hazır mıyız?”, *Birikim*, sayı 205/206, Mayıs/Haziran 2006)

Türkçede sol geçmişi romanlaştırmalarıyla tanınan önemli yazarlarımızdan Vedat Türkali, *Direnmenin Estetiği* Türkçede yayımlandığında kitabı derinlemesine ilk değerlendirenlerden biriydi. Kitabın ve Peter Weiss'ın başka çalışmalarının ele alındığı bir toplantıda söz alan Türkali, *Direnmenin Estetiği*'ni Türkiye'de romancılığın gelişmesine katkı yapacak bir yapıt olarak anarken şöyle diyordu: “... bu kitap her kişinin düzeyine göre, algılama gücüne göre ve kazanımları ölçüsünde muhakkak bir şey söyleyecektir ve uzun süre de bir şey söylemeye devam edecektir.”* Türkali, bu saptamasıyla *Direnmenin Estetiği*'ni derinlemesine okumanın kültürel birikimle ilişkisine de işaret ediyor. Sanat ve edebiyat tarihindeki çok sayıda yapıta, Antik Çağ'dan günümüze mücadele tarihi içindeki düşüncelere, olaylara ve sanat yapıtlarına arda ardına yer veren *Direnmenin Estetiği*, kuşkusuz ki tanıtıcı bir kitap değil. Tersine, insanlığın kültür mirasını belli bir perspektiften yeniden okuyan bir çalışma. Metin, buradaki okura da bir bakıma son derece tanıdık sorunları ve söylem biçimleri sunarken, öte yandan örneği görülmemiş boyutta bir tarihsel yeniden okuma ve bir hesaplaşma içermesiyle “yabancı” duruyor. “Bilineni” yeniden düşünmeye çağırıyor, büyük bir sabırla ve tüm patikalara kat ederek; gerçek mekânların adeta gerçek zaman-mekânlı betimlenmesinden küresel bir bakışa çıkış çabası; böylesi bir hesaplaşmanın zihinsel yükünü taşıyamaya çağıran bir metin var karşımızda.

(*) “*Direnmenin Estetiği* – Eserleri ve Filmleriyle Peter Weiss” başlıklı toplantı, İstanbul Goethe Enstitüsü, 5-6 Mayıs 2006.

Fahri Güllüođlu ve Nafer Ermiř, Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan ilk baskıda metnin gözden geçirilmesine emek verdiler. Kendilerine ve metnin yayımlanmış versiyonunu ikinci baskıda kullanma olanağını sağlayan Yapı Kredi Yayınları'na teşekkür ederiz. İlk baskı yayımlandıktan sonra bağlantı kurup dūřüncelerini paylaşan birçok okur oldu. Kitaba özel ilgi gösterenlerden biri olan Rahmi Akdař, titiz bir çalışmayla kitapta saptadığı yazım ve ifade sorunlarını liste halinde ilettiler; bu gönüllü düzeltmenlik çalışmasına özel bir teşekkür borçluyuz. Rahmi Akdař'ın notlarının büyük çoğunluğu bu baskıdaki düzeltmelere yansıldı. Son olarak, İletişim Yayınları'ndan çıkan baskıda bizimle bağlantı kuran ve redaksiyon sürecinde emeği geçen Ekrem Buđra Bute'ye teşekkür ederiz.

evirisi beş yıldan fazla bir süreye yayılan bu zorlu metni Türkçede sunarken anlamlı bir iş yaptığımız umudunu ve metnin zenginliğini İletişim Yayınları aracılığıyla bir kez daha geniş bir çevreyle paylaşmanın heyecanını taşıyoruz. Kültürün ve sanatın ayrıcalıklı sınıfların ve kişilerin tekelinden kurtarılıp insanlığın ortak mirası haline getirilmesinin, özgürleşme mücadelesinin de asli unsuru olduğuna inanan Peter Weiss'ın bu ütopyasına bizim çevirimiz de bir kez daha kendi hayalleriyle katılıyor. Bu kitabın 25-30 yıl aradan sonra Türkiye'de karşılaştığı okuma ve alımlamanın da kitabın kendi yaşamı ve başka coğrafyalar açısından ayrıca önemi olabileceğini görme ve yeni baskıyı beklediğini bizimle paylaşan çok sayıda kişinin varlığını bilme sevinci de buna ekleniyor.

ÇAĞLAR TANYERİ - TURGAY KURULTAY
2013 Mayıs

BİRİNCİ CİLT

Dört bir yanımız taşın içinden kabaran insan bedenleriyle çevriliydi, bazıları öbek öbek birbirlerine sarmalanmış figürler, bazıları da varlıklarını ancak kolsuz, bacaksız ve başsız bir gövdeyle, desteklenmiş bir kolla, çatlamış bir kalçayla, dökülen bir doku parçasıyla belli eden kırık kalıntılar; geriye kaykılmışlıklarıyla, kaçmakta ve saldırmakta oluşlarıyla, birbirlerini koruyuşlarıyla, parmaklarının ucunda yükselişleri veya iki büklüm duruşlarıyla savaş-tıkları her hallerinden belli olan gövdeler; yere serilmiş ölülerin bile yalın ayaklarıyla, dönük sırtlarıyla, baldır konturlarıyla katıldıkları tek, ortak bir devinim. Boz duvarın içinden fırlayan, yetkinliği ve bütünlüğü ancak anılarda kalmış, taştaki biçimleri silikleşmeye yüz tutmuş devasa boyutlarda bir boğuşma. Bir şey tutmak ister gibi pütürlü yüzeyin içinden uzanan ve ancak aradaki boş kısımdan sonra omzuyla birleşen bir el; kıvrıkcık sakalların çevrelediği, ağzı ardına kadar açılmış, gözleri boş boş bakan kırık dökük ve derin çatlakların açıldığı bir yüz, bir giysinin kat kat kıvrımları; zamanın yıkıcı etkisiyle her şey nihayetine ermek ve kaynağına dönmek üzere. İfadelerini korumayı başarmış olan ayrıntılar, bütünü anlaşılmamasını sağlayan ve dağılmaya yüz tutmuş kalıntılar, kasların ve kas liflerinin can verdiği parlak bir pürüzsüzlüğün yanı sıra ne olduğu belirsiz çıkıntılar, gerilmiş koşumlarıyla atlar, yuvarlak kalkanlar, fırlatılmaya hazır mızraklar, işlenmemiş oval bir taştan başka bir şeye benzemeyen, ortadan ikiye yarılmış bir kafa, gerilmiş kanatlar, zaferle kalkan bir kol, figürlerden birisi sıçrarken ortaya çıkan ve çevresinde giysi kumaşları dalgalanan bir topuk, artık yerinde olmayan kılıcı tutan sıkılmış bir yumruk, insanların böğürlerine ve enselerine dişlerini geçirmiş uzun tüyleri salkım saçak av köpekleri, sadece ucu kalmış parmağıyla

üstüne atlamakta olan hayvanın gözlerini gösterirken yere düşmekte olan bir adam, savaşı kadınlarından birini korumak için saldırıya hazır pençeleriyle onun önüne atlamakta olan bir aslan, kuş pençeli eller, pörtlek alınlardan fırlayan boynuzlar, birbirlerine dolanmış, üstleri pul pul bacaklar, her yanda bellere ve boyunlara dolanmış, dillerini oynatan, keskin dişlerini göstererek çıplak göğüsleri sokan yılanlar. Bir yanda eski canlılıklarını yitirmekte olan bu insan eseri yüzler, bu parçalanmış görkemli eller, donuk kaya kütesinin içine çekip gözlerden sakladığı bu kocaman kanatlar, bu taş bakış, çılgık atmak üzere ardına kadar açılmış bu ağızlar, bu koşuşturma, bu tepinmeler ağır silahların bu darbeleri, zırlı tekerleklerin bu dönüşü, saçukları şimşekler, bu ezip geçmeler, bu şahlanmışlar ve yıkılışlar, pütürlü taş kütesinden çıkıp yükselmek için harcanan bu sonsuz çaba. Öte yanda saçların zarif bukleleri, hafif giysilerin bedenleri sarışındaki incelik, kalkan kayışlarındaki ve miğfer kenarlarındaki işlemler, acımasız bir mücadelenin, keskin kılıçların mahşeri içine düşmüş okşanası bedenlerin yaydığı ışığın yumuşaklığı. Birbirlerini tutan, iten, ezen, boğazlayan donuk çehreli figürler, atlarından kayıp düşerken dizginlere dolananlar; bir yanda keskin kılıçlar karşısındaki korunmasız çıplak tenler, öte yanda soylu ve tanrısal bir soğukluk, bir yanda bir deniz canavarının, bir zümrüdüankanın, bir Kentavros'un yenilmezliği, öte yanda acı ve umutsuzluktan çarpılan yüzler; mahşeri bir boğuşma hali; inceleyici gözlerle baktığımız bu kabartma frizindeki bedenleri türlü şekiller alan bu figürler tanrısal bir hükmü yerine getirir gibi çılgınca bir şiddetle birbirlerine saldırırken kıpırtısız ve umursamazdılar, duyulmayan bir böğürtüyle bağırıyorlardı, hepsi acıyla başkalaşırken ürküntü halinde ve sabırla, sürgit bir boyun eğme ve sürgit bir başkaldırı içinde bir uyanışı bekliyor, üstlerine gelen tehlikeyi bertaraf etmek ve son noktayı koymak için olağanüstü bir güç harcıyorlardı. Etraftan ara sıra hafif bir tınlama ve hışırtı duyuluyor, birkaç dakika boyunca adımların yankısı ve insan sesleri çevremizi sarıyordu, sonra yeniden bu çarpışmayla baş başa kalıyorduk; bakışlarımız sandaletlerin içindeki ayak parmaklarında gezindi, sonra yere düşmüş birinin parçalanmış başından irkiltiyle uzaklaşıp can veren başka birine kaydı, ölmekte olanın taksiz eli, onu perçeminden yakalamış bir tanrıçanın koluna dokunuyordu hafifçe okşar gibi. Kabartma frizinin bittiği yer olan şerit halindeki çıkıntı, savaşanlar için ayaklarını bastıkları zemindi, bu dar ve pürüzsüz şeritten yükselerek kendilerini bu kargaşanın içine atıyorlar, atların nalları bu şeride vuruyor, giysilerin kenar süsleri bu zemini yalıyor, yılanı bacaklar bu şeridin üstünde kıvrılıp bükülüyordu; bu zemin yalnızca bir tek yerde kırıldı, oradan toprağın cini yukarı doğru yükseliyordu; boş göz yuvalarının altındaki parçalanmış yüzüyle, ince bir giysiye sarınmış kocaman göğüsleriyle, kopan parçaları yüzünden yumruya dönüşmüş olan eliyle bir şey ararcasına ve öte-

ki eliyle teslim olduğunu belli edercesine taşın kenarından yükseliyordu; birden kaba saba bir elin parmakları pervaza doğru uzandı, sanki toprak cininin bileğine ulaşmak istiyorlardı, kabartmaların altında el yordamıyla, taş kazınmış harflerin silik izlerini aradı parmaklar, ardından bu parmakların sahibi Coppi, tel çerçeveli gözlüğünün ardındaki miyop gözleriyle, Heilmann'ın yanında getirdiği kitabın yardımıyla söktüğü bu harflere yaklaştı. Yayvan ağızlı, ince dudaklı, büyük ve sivri burunlu Coppi daha sonra Heilmann'a dönüp pür dikkat ona kulak verdi, birlikte bu kargaşanın içindeki tarafları isimleriyle belirleyip çevremizde dalgalanmakta olan gürültü eşliğinde savaşın nedenleri üzerine konuşmaya başladık. Belirsizlikten hiç hoşlanmayan, kaynağı belirtilmemiş yorumlara katlanamayan, ama edebiyatın gereği olarak algının arada sırada bilinçli olarak serbest bırakılmasını da gerekli gören, hem bilim adamı hem kâhin olmak isteyen, kendisine Rimbaud dediğimiz on beş yaşındaki Heilmann bize, yirmi yaşına yeni girmiş, okulu bitireli dört yıl olmuş, hem iş hayatını hem de işsizliği tanımış olan iki dostuna, bana ve devlet karşıtı bildirimler dağıtmaktan bir yıl içeride yatan Coppi'ye, Zeus'un yönetimindeki tanrıların devler karşısında kazandığı zaferin ifadesi olan bu boğuşmanın anlamını açıklıyordu. Yarı bedeni topraktan fırlamış Gaia'nın önünde duruyorduk, onun oğulları olan Gigantlar küstahça tanrıların kutsallığına başkaldırmışlardı, ama Pergamon topraklarında gelmiş geçmiş bütün mücadeleler, karşımızdaki bu tasvirin altında gizliydi. Attalos hanedanının kralları yontucularından, binlerce yaşamın uğrunda harcadığı geçici varlıklarının ebedî bir boyuta taşınmasını istemiş ve kendi yüceliklerini ve ölümsüzlüklerini anıtlatmışlardı. Kuzeyden topraklarına sızan Galatların dize getirilmesi, soylu kavmin vahşi ve çapulcu güçler karşısında kazandığı zafer anlamına geliyordu ve taş oyucular, çelik kalemleri ve çekiçleri, tebaanın huşuyla önünde eğileceği ebedî bir düzeni resmetmişti. Tarihsel olaylar mitsel bir kılıfla seriliyordu gözler önüne, son derece somut, ürküntü ve hayranlık uyandırıcıydı, ama yine de insanoglunun değil de insanüstü bir gücün eseri gibiydi her şey, karşısında çaresiz boyun eğilmesi gereken bu gücün bir yanında sayısız köle ve esir, öbür yanındaysa bir hareketle yazgıları belirleyen bir azınlık vardı. Halk, tören günlerinde bu yapıtın önünden gelip geçerken başını kaldırıp kendi tarihinin yansımasına bakmaya cesaret edemezdi, oysa din adamlarının yanı sıra filozoflar, şairler, oraya yolu düşen sanatçılar, tapınağı çoktandır uzman gözüyle arşınıyorlardı ve cahiller için açıklanamaz olan bu yapıt, ehiller için nesnel ölçülerle değerlendirilebilecek bir zanaattı. İş bilenler, uzmanlar sanattan söz edip hareketin uyumunu, bedenlerin dilinin iç içe geçişlerini göklere çıkarırken, eğitimden ve kültürden uzak kalkanların gözleri, ardına kadar açılmış hayvan ağızlarına takılıyor, onların pençe vuruşlarını kendi bedenlerinde hissediyorlardı. İmtiyazlılar yapıttan

zevk alıyor, ötekilerse katı bir hiyerarşinin esiri olarak yapıtla aralarındaki kopukluğu seziyorlardı. Yine de bazı figürler, dedi Heilmann, ayrı bir simgesel anlam taşıymıyordu; yenik düşen, kendi canlarına kıyan Galatlar,* gerçekte yaşananların trajikliğini doğrudan gösteriyordu. Ama yenilenler, diye araya girdi Coppi, savaş meydanlarında değil, taht salonlarındaki zafer nişanlarının arasında yerlerini almak durumundaydı, kalkanların ve miğferlerin, kılıçların ve mızrakların sırf kimin elinden koparılıp alındığını hatırlatsınlar diye. Savaşların yegâne amacı kralların egemenliğinin kanıtlanmasıydı. Devlerle, cinlerle karşı karşıya gelen tanrılar gücün kimde olduğunu hatırlatmanın ve hafızada canlı tutmanın aracıydı. Egemenlerin piyonu durumundaki isimsiz askerlerin yıllarca süren savaşlarda başka isimsiz askerlerle boğuşmasını resmeden bir yapıtın hizmetkârlara istendiği gibi davranamama, onların konumunu yüceltme tehlikesi vardı, zaferin sahibi savaşanlar değil krallardı ve yenenler tanrılarla eşdeğer tutulurken zayıflar tanrılar katında hor görülüyorlardı. İmtiyazlılar tanrılarının var olmadığını biliyordu, çünkü tanrı maskesi takanlar kendileriydi. Kendilerini bildikleri için de daha heybetli olmak uğruna ellerinden geleni yapıyorlardı. Sanatın işi, onların konumlarını ve yetkilerini doğaüstü güçlermiş gibi göstermekti. Yetkinliklerinden en ufak bir kuşku duyulmamalıydı. Heilmann, düzgün hatlı, kalın kaşlı, geniş alınlı aydınlık yüzünü toprağı simgeleyen Gaia'ya dönmüştü. O Uranos'u, yani Gök'ü, Pontos'u, yani Deniz'i ve bütün Dağ'ları yaratmıştı. Gigantları, Titanları, Kyklopları ve Erinysleri doğurmuştu. Bizim soyumuz buydu. Onların öykülerine bakarak dünyevi olduklarında karar kıldık. Başımızı kaldırıp topraktan fırlamış olan Gaia'ya baktık tekrar. Yüzünü çevreleyen dalgalı saçları omuzlarına dökülmüştü. Omzunda bir kâse dolusu nar taşıyordu. Ensesinden aşağıya yapraklar ve üzümler sarkıyordu. Yukarı dönmüş kırık dökük yüzünde merhamet dileyen ağzı belli belirsiz seçiliyordu. Çenesinden boğazına kadar bir yara uzanıyordu. En sevdiği oğlu Alkyoneus biraz uzağında dizlerinden birinin üstüne çökmüştü. Yumrulaşmış bir taş parçası halindeki sol elini, annesine dokunmak ister gibi ona uzatmıştı. İleriye doğru uzanmış, parçacıklar halindeki sol bacağıının ucunda asılı kalan ayağıysa hafiften ona dokunuyordu. Kalçası, karın bölgesi ve göğsündeki kaslar krampla kasılmıştı. Zehirli sürüngenin kaburgasında açtığı küçük yaradan ölüm acısı fişkırıyordu. Sırtındaki ardına kadar açılmış kuş kanatları Alkyoneus'un düşüşünü yavaşlatıyordu. Onun hemen üstündeki tanınmaz hale gelmiş çehrenin konturları, boynun ve toplanıp miğferin altına sokulmuş saçların sert çizgileri, Athena'nın acımasızlığının ifadesiydi. Bedenindeki salınımla birlikte beli kemere sıkılmış bol giysisi arkaya uçuşuyordu. Gövdesini saran kumaşın kay-

(*) Savaşta yendikleri, Galatların can verişlerini tasvir eden heykeller yapan Pergamonlular o zamana kadar görülmemiş biçimde düşmanlarını anıtsallaştırmıştı – ç.n.

masıyla sol göğsü üzerindeki pul pul zırh ve Medusa'nın küçük çehresi görünüyordu. Koluna geçirdiği yuvarlak kalkanın ağırlığını yeni kahramanlıklara atılmak üzere öne doğru vermişti. Kocaman kanatları, uçşan ince etekleriyle havaya sıçramış olan Nike, Athena'nın başının üstünde, görünmeyen ama hareketinden rahatlıkla tahmin edilebilen bir çelenk tutuyordu. Heilmann, yılan dolu bir kabı ayaklar altına alınmış birine savurmak üzere olan gece tanrıçası Nyks'i, sırtında avcıkuşunun geniş kanatları, elinde orduları bozguna uğratan kalkanı Aigis'le üç düşmanını kovalayan Zeus'u ve doğmakta olan güneş tanrısı Helios'un çift koşumlu arabasının önünde bulut gibi süzölen şafak tanrıçası Eos'u gösterdi. Sonra yumuşak bir sesle, işte bu korkunç kıyımdan sonra yeni bir gün doğuyor, dedi, o sırada üstü cam kaplı mekânın sessizliğı, pürüzsüz zeminde yankılanan ayak sesleriyle ve tapınağın batı yakasından sütunlu bölmeye çıkan dik basamaklardan duyulan adımlarla bozuldu. Sonra dönüp yeniden, her sahnesinde, her şeyin değışeceğı bir noktanın bir adım öncesini ima eden ânı, yoğunlaşmış gücün getireceğı savuşturulamaz sonucu sezdiğimiz o ânı gösteren kabartmalara baktık. Atılmak üzere olan mızrakları, inmek üzere olan gürzleri, sıçrayışlardan önceki yaylanmayı, darbe indirmek üzere kalkan kolları izleyen bakışlarımız bir figürden diğerine, bir durumdan ötekine sürüklendi ve çevremizi saran taş titreşmeye başladı. Ama Herakles'i göremiyorduk, söyleneceye göre Gigantlarla savaşmak üzere tanrılarla işbirliğı yapan bu yegâne ölümlüyü, Zeus'la Alkme'nin oğlunu, sebatkâr uğraşları ve cesaretiyle canavarları bertaraf edebilecek fani kurtarıcıyı arıyorduk taşa gömölü bedenlerin, organ kalıntılarının arasında. Onun adını simgeleyen bir işaretten ve boynunda post olarak taşıdığı aslan pençesinden başka ondan hiçbir şeye rastlamadık, Hera'nın dört atlı arabasıyla Zeus'un atletik bedeni arasındaki alanda onunla ilgili hiçbir şey yoktu, Coppi, bizler gibi olan Herakles'in ortalıkta görünmeyişini ve eylemi temsil eden bu figürü kafamızda yaratmak durumunda kalışımızı bir işaret saydı. Salonun dar ve alçak çıkış kapısına doğru ilerlerken tapınağın çevresinde dönen ziyaretçi kalabalığının arasında kahverengi ve siyah üniformalıların gamalı haçlı kırmızı kollukları sık sık gözümüze çarpıyordu ve ben beyaz yuvarlak zemin üzerindeki bu amblemi, kendi ekseninde dönerek değıdiği her şeyi kesip biçen şekli ne zaman görsem, aklıma onun Coppi'nin elinde nasıl zehirli bir örümceğe dönüştüğü geliyordu, kurşunkalem, mürekkep ve çini mürekkebi taramalarıyla yapılan sert kıllı çirkin bir örümceğe; Scharfenberg Enstitüsü'nden tanıdığım sıra arkadaşım Coppi sigara paketlerinden çıkan küçük çıkartmalardaki, gazete kesiklerindeki bu sembolü, yeni iktidarın sembolünü deforme eder, aynı şekilde üniforma yakalarından fırlayan semiz suratları siğillerle, yabandomuzunun kesici dişleriyle, kan izleriyle, kötölük ifadesi yüz kırışıklıklarıyla tanınmaz hale getirirdi. Arkadaşımız Heil-

mann da o kahverengi gömleklere giymiş, kollarını sıvamıştı, omzundaki deri kayışıyla, kısa pantolonuna taktığı bıçağıyla onlardan bir farkı yoktu, ama o bu giysiyi kendini kamufle etmek için kullanıyordu, yeni benimsediği görüşlerden dolayı kendini, illegalitede yaşayan Coppi'yi ve İspanya'ya gitmek üzere olan beni kamufle etmek için. İşte böylece, yirmi iki Eylül bin dokuz yüz otuz yedide, İspanya'ya gideceğim tarihten birkaç gün önce, antik Pergamon kentinden sökülerek burada, müzede yeniden kurulan, bir zamanlar renkli yüzeyi ve işlenmiş metalleriyle Ege semalarının ışığını yansıtmış olan sunak frizinin karşısındaydık. Heilmann, tapınağın kum fırtınalarından, depremlerden, yağmalardan, yangınlardan zarar görmeden önceki ölçülerinden ve konumundan söz ediyordu, Smyrna'nın* yüz on kilometre kuzeyindeki, defalarca kurutulmuş olan dar yataklı Keteios ve Selinos** ırmağının arasındaki, bugün Pergamon adıyla bilinen o günkü başkent in akropolisindeydi tapınak, yüzü batıya dönüktü, denize uzanan Kaikos Ovası'nı ve Lesbos Adası'nı görüyordu, otuz altıya otuz dört metrelik, kare sayılabilecek bir kaide üstüne oturtulmuştu, iç avluya çıkan merdivenlerin genişliği yirmi metreydi, II. Eumenes tarafından Galatlara karşı yapılan savaşın kazanılmasında yardımlarını esirgemeyen tanrılara adanmak üzere İsa'dan önce yüz seksende yapımı başlayıp yirmi yıl sürmüş, İsa'dan sonra ikinci yüzyılda ve henüz bin yılın taş toprak yığını altında kalmadan önce Lucius Ampelius'un kitabında dünyanın harikaları arasında gösterilmişti. Yönetmel ve dinsel seremoni kültüne hizmet eden, soyluların halklar karşısında kazandığı zaferi göklere çıkaran bu taş kütesi, şimdi onu görmeye gelenlere ait bağimsız bir değer mi, diye sordu Coppi. Ari olmayan barbarları ezip geçenler hiç kuşkusuz medeni olanlardı ve tabii ebedileştirilmek istenenler kentin aşağı sokaklarındaki değirmenciler, demirciler, esnaf değildi; pazarlarda, atölyelerde, tersanelerde çalışanlar da değildi; üç yüz metre yüksekliğindeki bir dağın tepesinde, etrafı duvarlarla çevrili ambarların, kışlıkların, hamamların, tiyatroların, yönetim binalarının ve yönetici klanın oturduğu sarayların bulunduğu alandaki kutsal mekânlar da halka yalnızca tören günlerinde açılıyordu; tahmin edileceği gibi, çizimleri taşların üstüne aktaranların, pergel ve burgularla kesim noktalarını sabitleyenlerin, saç kıvrımlarıyla ve insan bedenindeki damarlarla uğraşırken zanaat öğrenenlerin adları değil de, Menekrates, Dionysades, Orestes gibi birkaç ustanın adı kuşaktan kuşağa aktarılmıştı; mermeri kıran ve koca blokları öküzlerin çektiği arabalara sürükleyen angarya işçilerini anmaksa hiç söz konusu olamazdı; ne var ki, dedi Heilmann, bu friz yalnızca tanrılara yakın olanlara değil, gücünü henüz ortaya koymayanlara da ün sağladı, onların da bildikleri bir şey vardı, sonsuza dek

(*) İzmir – ç.n.

(**) Kestel Suyu ve Bergama Çayı – ç.n.

köle olarak yaşamak istemiyorlardı, daha o zamanlar, yapı bitmek üzereyken Aristonikos'un önderliğinde kent egemenlerine karşı ayaklandılar. Şurası açıktı ki bu yapıt var olduğu zamandan bugüne aynı çelişkiyi taşımaktaydı. Monarşik iktidarın parlaklığını yansıtmak amacına hizmet etmesi düşünülen yapıt, üslup özellikleri ve plastik etki gücü bakımından ayrıca önem taşıyordu. Pergamon, Bizans İmparatorluğu'nun yükselmesiyle birlikte yok olup gitmeden önceki parlak dönemini yaşıyordu, bilgileri, okulları, kütüphaneleriyle ünlüydü, tabaklanmış, inceltilmiş, perdahlanmış dana derisinden elde edilen parlak kâğıtlarıysa* edebî yaratıcılıklarla bilimsel araştırmaları kalıcı kılıyordu. Kaderi ayaklar altına alınmak olanların suskunluğu ve atıllığı da her zamanki gibi devam ediyordu. Onlara, yani İyon devletinin okuması yazması olmayan asıl taşıyıcılarına düşen, ayrıcalıklı küçük bir gruba zenginlik sağlamaktan, seçkinlerin ihtiyaç duyduğu boş zamanı sağlamaktan ibaretti. Göksel dünyayı temsil edenler onlar için erişilmezdi, ama dizleri üstüne çökmüş, bu hayvansılaşmış yaratıklarda kendilerini görebiliyorlardı. Kaba saba-lıklarıyla, aşağılanmışlıkları ve ezilmişlikleriyle bu yaratıklar kendilerine benziyordu. Bugünkü bakış açımızla sadece bizler değil, belki o dönemin köleleri arasında da birileri, hiç dile getirmeseler de, kanatlı tanrıları ve kapıya dayanmış olan tehdit edici gücün imhasını, iyinin kötüye karşı mücadelesi olarak değil de sınıf mücadelesi olarak anlamışlardı. Ama sunağın keşfini sağlayan da yine zenginlerin girişimci ruhu olmuştu. Ön Asya'daki hâkimiyet değişimleri boyunca toprak altında gömülü kalan kalıntılar gün ışığına çıktığında değerli olandan yararlanmayı bilenler yine ayrıcalıklı eğitimliler olmuş, tapınak işçilerinin ardılları olan davar çobanlarına ve göçebelere de Pergamon'un görkeminden sadece onun tozunu yutmak kalmıştı. Heilmann'a göre bu, yakınılacak bir durum olmadığı gibi amaçlarımıza da uygundu, çünkü Hellenistik kültürün bir başyapıtının modern dünyanın mozelelerinden birinde muhafaza edilmesi Mysia'nın çakıllarının altında izi belirsiz biçimde gömülü kalmasından daha iyiydi. Amacımız adaletsizliği ortadan kaldırmak, yoksulluğa son vermek olduğu için, ülkemiz de sonsuza dek Nazilerin elinde kalmayacağı ve bir geçiş dönemi yaşadığı için gün gelip Zeus sunağını ve benzeri mekânları, burada olduğu gibi biçimin anıtsallığını ortak mülkiyetimiz olarak düşünebilirdik, Heilmann'a göre. Loş ışıkta dönüp yaralılara ve ölümlere baktık. Yerde sürünenlerden birinin omzuna yırtıcı bir köpek yapışmıştı, ağzı soluk almak ister gibi yarı açıktı. Sol eli, fırtına gibi saldırmakta olan Artemis'in deri sandalet içindeki ayağının üstüne düşmüştü mecalsiz, sağ kolu kendini savunmak ister gibi havaya kalkıktı, oysa baldırları soğumaya yüz tutmuştu, bacaklarıysa süngerimsi bir kütle halindeydi. Sopa darbele-

(*) Pergamonlular, Mısır'ın kâğıt ambargosu uygulaması üzerine kendi yöntemleriyle kâğıt elde ettiler (parşömen kelimesinin kaynağının da buradan geldiği biliniyor) – ç.n.

rini, boruların tiz sesini, iniltileri ve oraya buraya sıçrayan kanın sesini duyuyorduk. Geçmişe bakıyorduk, ama geleceğe bakımımızı da hiçbir özgürlük düşüncesine izin vermeyen katliamın görüntüsü sardı bir an. Herakles yeterince silahı ve zirhı olanlara değil, onlara, ezilenlere yardım etmeliydi. Yapıt ortaya çıkmadan önce bir kütlemin parçası oluş, taşın içinde gömülmüslük vardı. Yontu ustaları kalenin kuzeyindeki dağ yamaçlarında mermerlerin arasında dolaşarak uzun değnekleriyle en iyi blokları gösteriyor, bir yandan da boğucu sıcakta çalışan Galatyalı tutsakları gözlemliyorlardı. Hurma dallarının gölgesinde yelpazelenerek ve göz kamaştırıcı güneşin altında gözlerini kırıştırarak kasların hareketlerini, terli bedenlerin eğilip doğrulmalarını belleklerine kaydediyorlardı. Halatlarla kaya duvarlarından sarkan, küskü ve kamalarla kristal parlaklığındaki mavi beyaz kalker tabakalarına vuran ve kocaman kesme taşları uzun tahtalardan yapıma kızakların üstünde kargacık burgacık, dönemeçli yollardan geçerek aşağı taşıyan, yenik düşmüş ve zincire vurulmuş başıbozuklar, yabanlılıkları ve ilkel töreleriyle namlydılar, efendiler akşamları maiyetleriyle onların yanından ürkeklik içinde geçip giderken leş gibi kokan, ucuz içkilerle kafayı bulan bu adamlar bir çukurun içinde üst üste yığılmış oluyordu. Buna karşılık, denizden gelen hafif bir esintinin kol gezdiği kale bahçelerinde bu kaba saba, saç sakalı birbirine karışmış suratlar yontu ustalarının düşlerine giriyor, bu düşlerde kölelerine oldukları yerde kalmaları için emir verişlerini, gözlerini açurıp bakışlarını, dişlerini görmek için ağızlarını açurışlarını, şakaklarındaki damarların nasıl şiştiğini, alınlarının, burunlarının ve elmacık kemiklerinin yere vuran gölgelerinden nasıl uzaklaştıklarını anımsıyorlardı. İtme ve vurma seslerini, taşın ağırlığını yüklenen omuzların ve sırtların tok sesini, ritmik nidaları, küfürleri, kırbaç şakırtılarını, kızakların kumda çıkardığı gıcirtıyı duymaya devam ediyor ve friz figürlerinin mermer gömütlerinde uyuduklarını görüyorlardı. Sonra ağır ağır ve elleriyle hissederek taşa yetkin biçimini, biçimin son aşamasını veriyorlardı. Her şeylerini ellerinden aldıkları insanlar sayesinde enerjilerini zinde ve zengin kavrayışlı düşünme süreçlerine yönlendirebiliyorlar, böylece tahakküm ve aşığılamanın içinden sanat doğuyordu. Bir öğrenci grubunun gürültülü girdabından itiş kakış geçerek, alacakaranlığın içinden Miletos agora kapısının yükseldiğı bir sonraki odaya ilerledik. Bir kıyı kenti olan Miletos'un belediye binasından açık pazaryerine geçilen yer olan kapının sütunları önünde Heilmann bize, sunağın bulunduğu salonda mekânsal işlevin nasıl tersyüz edildiğini fark edip etmediğimizi sordu, sadece ön bölümleri müzede yeniden yapılan tapınağın geri kalan kısımlarındaki dış yüzeyleri müzenin iç duvarlarına dönüşmüştü.* Yüzümüzü, buradaki rekonstrüksiyona, ya-

(*) Berlin'deki Pergamon Müzesi'nde tapınağın ön merdivenleri ve kolonad (iç avlu) kısmı yeniden yapılmıştır ve tapınağın uzantısındaki frizler, müzenin iç duvarlarında sergilenmektedir – ç.n.

ni tapınağın batı merdivenlerine döndüğümüzde sırtımızı doğu cephesine, tapınağın arka yüzüne dönüyorduk, kabartmalar solumuzda kuzey şeridi boyunca devam ederken güney frizi sağımızda kaldı, ağır adımlarla biz frizlerin etrafında dönmemiz gerekirken o bizi çevreliyordu. Heilmann, bu kafa karıştırıcı mesele sonunda görelilik kuramını anlamamızı sağlayacak, diye eklediği sırada birkaç yüzyıl daha geriye gitmiştik, bir zamanlar Nabukadnezar'ın Babil Kulesi'nde bulunan kerpiç tuğla duvarların yanından geçip kendimizi birden bir açıklıkta bulduk, sonbahar yaprakları, oynayan ışık yansımaları, iki katlı açık sarı otobüsler, gıcır gıcır arabalar, akın akın ziyaretçiler ve kabalı çizmelerin sert adımları, artık başka bir mekânda olduğumuzu, yeni bir pozisyon almamız gerektiğini söylüyordu.

Müze, Katedral ve Alman Tarihi Müzesi arasında kalan meydanı geçmiştik; Coppi çelik miğferli askerlerin kılları kıpırdamadan nöbet tuttuğu savaş anıtını kastederek, işte dedi, bugün gönüllü ya da gönülsüz yollara düşen askerlerin, kanlarını akıtmış, üstleri başları paralanmış olarak ipek kurdeleli çelenklerin altına uzanmak için kendilerine yeterince yer bulabilecekleri mekândayız. İhlamur dallarının altına geldiğimizde duran Heilmann, kaide-nin üstünde pençe ayaklı koltuklara kurulmuş, önlerindeki açık kitaplara dalmış Humboldt kardeşlerin arasından geniş avlulu üniversitenin bulunduğu yönü gösterdi, bitirme sınavlarını bir an önce verip burada siyasal bilgiler okumak istiyordu. İngilizce ve Fransızca öğrenmişti, iyi gözle bakılmayan Rus dilinin de, arkadaşlığımızın ilk başladığı akşam lisesinde ders olarak okutulması için birtakım ilişkiler kurmaya çalışıyordu. Coppi'nin on altı yaşında, benim de ondan bir yıl sonra karşı kıyıdaکی Tegel Ormanı'na gitmek için son kez arabalı vapura binerek Scharfenberg'ten ayrılmamızın ardından proleterlerin ve kendi sınıflarına sadakatsiz burjuvaların buluşma yeri olan akşam okulu bizim asıl eğitim ortamımız olmuştı. Burada Dostoyevski ve Turgenyev'in romanlarının ele alındığı giriş dersleri Rusya'daki devrim öncesi ortamı tartışmamıza zemin hazırlarken ekonomi-politik dersleri de planlı Sovyet ekonomisine kafa yormamızı sağlıyordu. Sosyalist Doktorlar Birliği'nin ve Coppi'nin gençlik örgütüne üye olduğu Komünist Parti'nin verdiği bir burs o zamanlar ilerici bir yönetim anlayışına sahip kurumlardan biri olan Scharfenberg'e gitmemize olanak sağlamıştı. Bizi ilk kabul eden, Reinickendorf'taki Sağlık İşleri Müdürlüğü'nün yöneticisi ve Cinsiyet Bilimleri Enstitüsü'nün başkanı Doktor Hodann olmuştı. Onunla Ernst Haeckel salonunda yapılan söyleşilerde tanışmış ve bin dokuz yüz otuz üç yılındaki tutuklanışına ve kaçışına kadar, Wiesen Caddesi'ndeki kooperatif evinde iki