

Guernica'nın İzinde: İnsan, Hayvan ve Şiddet

Özkan Ağaş, Ankara Üniversitesi SBF, e-posta: ozkanagtas@gmail.com

Özet

Pablo Picasso'nun 1937 tarihli meşhur tablosu *Guernica*, neredeyse Paris'te sergilendiği ilk andan itibaren sanat tarihinin en etkileyici savaş eleştirilerinden biri, hatta en önde geleni olarak nitelendirilmiştir: O adeta bir yirminci yüzyıl ikonudur; kimsenin ilgisiz kalamayacağı bir zulüm anını kayda geçiren savaş karşıtı bir anıt! Fakat *Guernica*'da tanık olduğumuz şey, yalnızca zulmün çarpıcı bir temsilinden mi ibarettir? Picasso'nun savaşa yönelik eleştirisinin mahiyeti, savaşın sebep olduğu ıstırap ve yıkımın korkunçluğunu göstermekle mi sınırlıdır? Üzerinden atlanmaması gereken bir başka soru ise şu olmalıdır: Picasso'nun savaş eleştirisi, nihayetinde bir tür pasifizme cevaz veren muğlak bir şiddet eleştirisi midir? Yoksa şiddetle aslında pek de bir derdi olmadığını gayet iyi bildiğimiz Picasso, savaşa has şiddetin karşısına, hiçbir şekilde araçsallaştırılmaz ve temellük edilemez bir başka şiddeti mi çıkarmak istemektedir? Ve eğer öyleyse, bunu neden insan ile hayvan (lakin insanın dışındaki değil, içindeki öteki olarak hayvan) arasındaki gerilimin, yani insanı tam da kendi içerisinde yaran ve kateden bu kadim kurucu gerilimin ortasına yerleştirmek istemiş olabilir? *Guernica* hakkında genellikle yapılan şeyden uzaklaşıldığında, yani ikonografik çözümleme usulü ikincilleştirildiğinde görülecektir ki, insan tinselliğinin zulmün baskısı altında trajik bir şekilde yitirilmesini gösteren bu sahnede, tablonun bütün gerilimi, insani bir jest ile hayvani bir jest arasındaki yarıktadır. Tablo hakkında sahip olunan hakim kanaatin aksine, bu çalışmanın iddiası şudur ki, *Guernica*'da esas olan şey, zulmün tasviri değildir: Gerçekte Picasso, uygarlığın kendi üzerine dönmüş zulmünden (yani savaştan) duyduğu tiksintiyi, bu zulmün sebep olduğu insanlık halinden çıkışsızlıkla müphem bir temas içerisinde resmetmiştir. Bir çıkış yoktur, üstelik buradaki zulümden türetililecek ne bir mağduriyet ethosu, ne vicdan muhasebesine yönelten ilksel bir suçluluk, ne de bir kurban veya feda kültürü söz konusudur. Çıkış yoktur, çünkü tinin alçalmasıyla birlikte ortaya çıkan şey, aynı tinselliğin kendi mutlak ötekisi olarak kurup dışladığı hayvandan başkası değildir. Tam da bu yüzden, *Guernica*'yı seyreden bizlerin dikkati, zulmün müstehcen görüllüğü tarafından kapılmışken, tabloda gerçekten zulüm görenlerin meyli, dehşetin dışında/kıyısında duran bir başka figüre yönelmiştir: Boğa. Zira boğa, yalnızca savaşa son verecek olan şiddetin sahibi değildir, aynı zamanda bildiğimiz insanlığın sonundan ve bildiğimiz tinselliğin kaybından sonra, insanı ve hayvanı yeniden düşünmeye davet eden şeydir. Nitekim bu çalışmada da, *Guernica*'nın işaretlerini takip ederek, insan, hayvan ve şiddet arasındaki ilişkinin izini sürmeye çalışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: İnsan, hayvan, şiddet, Picasso, *Guernica*.

On the Trail of *Guernica*: Man, Animal and Violence

Abstract

Guernica, the famous work of Pablo Picasso, has been considered to be one of the most influential anti-war pictures of all time since its first public display in 1937 at the World Fair in Paris. In fact, it is almost an icon of the 20th century, an anti-war memorial showing a moment of cruelty which no one could disregard. However, is it merely a striking representation of a cruelty that we witness in *Guernica*? Is the goal of Picasso's criticism against war restricted to demonstrating the dreadfulness of destruction and misery caused by war? Another necessary question to be posed is this: Is Picasso's criticism of war a vague critique of violence leading to a sort of pacifism? However, we do know that Picasso does not so much care about violence or critique of violence specifically. So, does he wish to present another kind of violence that cannot be instrumentalised or appropriated, against the violence peculiar to war? If that is the case, then why does he want to position it in the middle of a tension between man and animal (not an animal outside of man but internal to it) - that is an archaic constitutive tension that divides man inside and traverses him? Actually, the common interpretation of *Guernica* is based on an iconographic analysis. However, when we take a different stance and make this iconographic analysis a secondary concern, it will be possible to have a different interpretation. The main tension of the picture is positioned in the chasm between a human gesture and an animal gesture, as the picture depicts a tragic loss of human spirituality as a result of cruelty. In contrast to the dominant surmise about the picture, this study aims to claim this: what is at stake in this picture is not merely the depiction of cruelty. In fact, the picture depicts Picasso's disgust of cruelty in a vague touch with an exitless state of human being caused by this cruelty. There is no escape. Moreover, there is no ethos based on victimisation, no primary guilt leading to a twinge of conscience, no culture of sacrifice derived from this cruelty. No escape, because the outcome of the degraded spirituality is nothing other than an animal which is excluded as an absolute other by the same spirituality. Consequently, when we look at the *Guernica*, our attention is captured by the obscene visuality of cruelty. However, the ones who are subjected to real cruelty in the picture are inclined to see another figure positioned outside/beside the dismay: a bull. This bull is not merely a thing that ends the war but it is also something that invites us to think about man and animal again, after the end of the humanity that we are familiar with and a spirituality that we know. Indeed, this study will follow the cues of *Guernica* to trace the relation between man, animal and violence.

Keywords: Man, animal, violence, Picasso, *Guernica*.



Resim 1 - Picasso, *Guernica*, Haziran 1937.

1

Hegel, Heidelberg ve Berlin’de estetik üzerine verdiği derslerin (*Vorlesungen über die Ästhetik - Estetik Üzerine Dersler*, 1835) bir kısmını da heykel sanatına ayırmıştı, mimarinin ve romantik sanatların (müzik, resim ve şiir) yanısıra. Burada, fakat özellikle de heykelin ideal biçimine odaklanmış mülahazalarında, Hegel (1975: 727-750), tinsel-olan ile bedensel-olan arasındaki bağlantıya dair asli bir sorunun heykelciliğin icrasında taşıdığı öneme dikkat çekiyordu: İnsan formunu tinsel bir şeyin ifadesi haline getirmek! İşte, heykelcilikten beklenen budur. Ve yüz de, bu görev için tahsis edilmiş ayrıcalıklı yerdir: Tinin ifadesi en nihayetinde bütün bir bedene dağılmak ve nüfuz etmek zorunda olsa da, onun ilk ve asıl yoğunluk kazanması gereken yerdir yüz. Hegel, bu söylenenlerin sarih bir temsilini Yunan profilinde buluyordu. Yunan profilini karakterize eden şey (ki bu aynı zamanda, ona belirli bir ideallik ve güzellik atfedilmesine neden olan şeydir de), alından başlayıp buruna doğru inen neredeyse düz ya da hafifçe kıvrılmış kesintisiz dikey bir hatla, burun kemiğinin başlangıcından duyma kanallarına doğru uzanan yatay bir hattın dik açıyla yaptığı keşişimdi. Yunan heykel sanatına hakim olan bu estetik üslubun, aslında geçerliği anatomik bakımdan da kanıtlanabilir bir kuralı takip ettiğini söylerken, Hegel, Hollandalı bir anatomist ve fizyolog olan Petrus Camper’in çalışmalarına atıfta bulunuyordu. Camper, yaptığı incelemede (“Oratio de pulchro physico” - “Fiziksel Güzellik Üzerine Söylev”, 1766), insan yüzünü kateden bu hattın bir güzellik çizgisi oluşturduğu sonucuna varmıştı; zira ona göre bu, insan yüzü ile hayvan yüzü arasındaki dikkate değer farkı temsil ediyordu: Hayvanlarda ağız ile burun kemiği, insanda olanın aksine, hemen hemen düz bir hat üzerine yerleşmişti. Ve nitekim burun kemiğinin başlangıcı ile üst çene arasındaki çizgi de, kafatasıyla bir dik açı değil, yine insandan farklı olarak, bir dar açı oluşturuyordu. Bu noktada Hegel, Camper’in incelemesinden aldığı destekten de hareketle, bir hayvanın kafa yapısında başat rol üstlenmiş olan yeri ilan eder: *Ağız* — alt ve üst çene kemikleri, bunlara gömülü dişler, dil, ve hepsini çalışan bir makineye dönüştüren çiğneme kaslarından mürekkep bir öğütme aracı. Nitekim diğer her şey de, merkezinde ağzın bulunduğu bir düzenleme dahilinde, onun hizmetine sunulmuş şekilde dağılır, öyle ki bütün bir hayvan organizması ağızdan hareketle anlaşılabilir. Fakat burada kesin olan şey, tinselliğe dair herhangi bir ifadenin mutlak noksanlığıdır — bir hayvanın kafa yapısı, bütünüyle doğal ihtiyaçlara ve onların tatminine göre şekillenmiştir, dolayısıyla herhangi bir tinsel anlamdan ve ona karşılık gelen herhangi bir ideal görünüşten mahrumdur (*a.g.y.*, 728). Oysa insan için bu söylenemez, zira insan yüzü bir başka odağa sahiptir: Alın (düşünsel yetiye işaret edecek şekilde) ve bilhassa da gözler (ruhun ifadesini gösteren). Göz, tinin ifadesini bulduğu, görünüyverdiği, yoğunlaştığı yerdir; ağız (ve diğer şeyler) ise artık ikincildir ve bu defa tinsel bir karakterin aktarılmasının

hizmetine verilmiştir — tıpkı Yunan heykel sanatında ifadesini bulduğu üzere. Yunan profili, yüklendiği bu görevi, alın ile burun arasındaki, yani yüzün üst kısmı ile alt kısmı arasındaki geçişi, yumuşak ve kesintisiz şekilde, etkileyici bir uyum içerisinde takdim ederek yerine getirir: Burun örneğin, basitçe ağzın bir eklentisi ve beslenme amelinin hizmetine verilmiş bir işlevin taşıyıcısı değildir; o artık tinsel kısma daha yakındır, üstelik küçük hareketlerle büründüğü her biçim, bazı yargıları, bazı duyguları ifade etmenin ve aktarmanın süratli yollarına dönüşebilir pekala (kibir, küstahlık, burnu büyüklük gibi). Ağız da öyle — ki ağız da artık yalnızca açlığı ve susuzluğu gidermenin bir aracı değil, aynı zamanda tinsel birtakım hallerin, duygu durumlarının ve tutkuların ifadesini bulduğu yerdir (konuşmak, kahkaha atmak, iç çekmek gibi) (a.g.y., 730). Velhasıl: Ağız, tinsellikten yoksun hayvan yüzünün ayrıksı ögesidir. Göz ise, tinselliğin insan yüzünde ifadesini bulduğu asıl yer.

1929/1930 yılları boyunca bu temalar, Hegel’le olan müzmin ve gerilimli, üstelik Alexandre Kojève’in seminerlerine katıldıktan sonra oldukça çetrefil bir hal de kazanacak olan, içerisinde Hegel’den hem büyüleneceği, fakat hem de ona karşı güçlü bir direnç geliştireceği muhasebesinin bu erken evrelerinde, Georges Bataille’ın da gündemindeydi (bkz. Florman, 2000: 148 vd). O yıllarda, Paris’teki sürrealist camiada dikkate değer şekilde kabul gören bir derginin editörlüğünü yürütüyordu: *Documents* (özellikle arkeoloji, güzel sanatlar ve etnografi alanındaki çalışmalara odaklanan bu dergi, 1929 yılında yedi, 1930 yılında ise sekiz sayı olmak üzere, on beş sayı yayımlandıktan sonra kapanacaktır). Bataille’ın burada çok sayıda metni yayımlandı ve hatta, derginin editöryel kadrosu içerisinde daha ilk sayıda patlak veren bir gerilimi çözüme bağlamak üzere düşünülmüş sürekli fakat bir bakıma tecrit edilmiş bir kısmın yazarlığını da üstlendi — derginin temel izleğini sekteye uğratabileceği söylenen bazı düzensiz ve aykırı öğeler hakkındaki muhafazakar endişe, Bataille’ın (Michel Leiris, Marcel Griaule, Carl Einstein ve başkalarıyla birlikte), hem “aşırı” görüşlerini dile getirebileceği hem de derginin ana kısmını eleştirebileceği ayrı bir platformun, yeni ve tuhaf bir sözlüğün doğmasıyla sonuçlanmıştı: “Dictionnaire critique” (Bataille vd., 1995 — detaylı bilgi için, bkz. Alastair Brotchie tarafından yazılan Giriş). Bataille, “Eleştirel Sözlük” için on altı madde yazdı: “Siyah Kuşlar” — ki bu aslında Negro/Zenci hakkında bir maddedir, “Mezbaha”, “Müze”, “Materyalizm”, “Toz”, “Biçimsiz”, “Talihsizlik” gibi. Bunların arasında “Göz” (“Œil”, *Documents*, 1929, Cilt 1, no 4) ve “Ağız” (“Bouche”, *Documents*, 1930, Cilt 2, no 5) maddeleri de bulunuyordu (sırasıyla a.g.y., 45-47 ve 62-64). Bataille, her ikisini de kendi sınırlarına doğru sürükleyecek ve anlamlarını uçurumda sinayacaktır.

Göz. Artık göz, Hegel’deki tinsel zarafetinden çok şey yitirmiştir. Bataille, bu sözlük maddesinde kendisi tarafından yazılan kısma (Bataille’ın metni dışında, biri

anonim, diğeri ise Robert Desnos ve Marcel Griaule tarafından yazılmış üç ayrı metin daha vardır) Şu altbaŐlığı vermeyi uygun görmüŐtü: *Friandise cannibale*. Bataille, “yamyam Őekeri” diyerek elbette gözü, insan gözünü kastediyordu! Bu ifade, meşhur İskoç yazar Robert Louis Stevenson’un Pasifik seyahati hakkında yazdığı (ölümünden sonra basılan) bazı metinlere dayanıyordu (*In the South Seas - Güney Denizlerinde*, 1896). Burada Stevenson, yamyamlık bahsini açtığı bir bölümde (11. Bölüm), Tahiti’ye ait bir eski zaman anlatısına göndermede bulunuyor ve kurban olarak bir insanın seçildiğı her durumda, kurbanın gözlerinin usulen Őefe sunulduğu bilgisini aktarıyordu - imtiyazlı konuğa yönelik gösteriŐli bir ikram, yalnızca onun damak zevkine hitap eden bir tat, yalnızca onun tüketimine açık bir lüks olarak (Stevenson’un ifadesiyle, “a delicacy to the leading guest”). Bataille, Stevenson tarafından aktarılan kurban ritüelinde Őefe tanınan ayrıcalığı abartılı bir nüktedanlıkla yeniden ele alarak, yani gözü adeta bir yamyam bonbonuna benzeterek, gözdeki dehşet verici yanla ve (aynı anlama gelmek üzere) biz uygar insanların göze atfettiğı tinsel değerle oynamak istiyordu belli ki: Bu haliyle göz, ağız tarafından kapılmıştır, üstelik de alelade bir keyif nesnesiymiş (lezzetli bir Çeker?) gibi. Pekala Şunu varsayabiliriz ki, diğeri Őeylerle kıyaslandığında gözün yenmesini hem daha bir ürkünç hem de daha bir ayrıcalıklı hale getiren Şey, ona yüklenen bu tinsel anlam olmalıdır. Hegel’in aksine Bataille, gözü insanın bir alameti olarak veya tinselliğın bir taşıyıcısı olarak öne çıkarmak yerine, onu insan deneyiminin, uygarlık deneyiminin karanlık eŐiğine doğru çekme niyetindeydi: Uygar insan, dehşetin çoğu kez izah edilemez keskinliğıyle nitelenen bir varlıktır ve bunların içerisinde belki de en hayret verici olanıdır göz korkusu! Göz, gerek hayvanda gerekse insanda, Şüphesiz en baştan çıkarıcı olan Şeydir ve tam da bu yüzden, dehşetin daima kenarındadır. Bataille, bir kadın gözünün usturayla kesilip açıldığı anı gösteren ilk sahnesiyle izleyicisini dehşete düşüren *Un Chien Andalou* adlı filmde (*Bir Endülüs Köpeęi*, Luis Buñuel ve Salvador Dalí, 1929), gözdeki bu müphem ikili yanın bütün kışkırtıcılığıyla kendini sergilediğine dikkat çekiyordu. Ve göz, sahip olduğu aynı korkutucu ve tedirginlik verici düzeyi, vicdanın gözü (*l’œil de la conscience*) veya polisin gözü (*l’œil de la police*) halini aldığı durumlarda da korumaya devam edecektir.

Ağız. Hegel gibi Bataille da, hayvanın ağızdan başladığını söyler: Ağız, hayvanın pruvasıdır, onun en canlı ve en korkutucu yeridir. Ve insan için aynı Şeyin söylenemeyeceğı konusunda da Bataille, Hegel’le aynı fikirdedir: Hayvanın sahip olduğu kadar basit değildir insanın yapısı, hatta insanın nereden başladığını söylemek bile mümkün değildir. Hegel yine yankılanır: Evet, insan nihayetinde kafatasının tepe noktasından baŐlar, fakat burası aslında pek de dikkat çekecek bir yeri değildir. Mutlaka bir başlangıç noktası belirlememiz gerekiyorsa, bu

gözlerdir ve alın — hayvanda ağzın üstlendiği dikkat çekici rolü bu defa gözler ve alın kapmıştır (lakin yukarıda bahsedildiği üzere, Bataille, göze atfedilen bu rolü, insanın mustaribi olduğu göz korkusuyla birlikte düşünecektir). İşte bu yüzden, ağız, uygar insanın nazarında artık eski ayrıcalıklı yerine sahip değildir. Fakat, ağzın dehşetinden asla tam olarak kurtulunamaz. Ağzın şiddetini örtük şekillerde muhafaza eden durumlar vardır: Hiddet, insana dişlerini gıcırdattırır örneğin (“öfkeden kudurmak” derken, öfke ile kuduz, dolayısıyla ağız ve dişler arasında kurduğumuz ani bağlantıda olduğu gibi). Veya maruz kalınan bir terör ya da feci bir ıstırapın, ağzı, çığlık koparan bir organa dönüştürmesinde olduğu gibi. Buradan hareketle Bataille, ağzın yeniden üstünlüğü ele geçirdiği böylesi durumlarda bedenün büründüğü formu tarif etmeye girişir: Ağır şekilde ıstırap çeken biri, başını geriye doğru çeker ve boynunu öyle güçlü bir şekilde gerdirir ve esnetir ki, ağzı neredeyse omurgasının bir uzantısı halini alır. Şüphesiz bu hayvani bir jesttir, zira ağız adeta hayvan bedeninde sahip olduğu ayrıcalıklı yerine geri çekilmek isteniyor gibidir (hayvan bedeninin üst veya ön hududunu oluşturan ağız, aynı zamanda derin fiziksel dürtülerin de ağzı, yani dışarıya çıkış yeridir). Bataille şunu söyler: İnsan için yoğun dürtülerini serbest bırakmanın iki yolu vardır, beyin ve ağız. Fakat bu dürtüler giderek şiddetli hale geldiğinde, insan da bunları serbest bırakmanın hayvani yollarına başvurmak zorunda kalır: Ağız, tüm dehşetiyle öne çıkacaktır.

Şimdi, bütün bu uzun peşrevden sonra ve belki de sanat tarihi içerisinde ikonografik bakımdan en çok çalışılmış, üzerine epeyce yazılıp çizilmiş eserlerinden biri olan *Guernica* hakkında henüz (ve bilerek) tek kelime dahi etmemişken, zaten defalarca görmüş olduğunuzdan şüphe duymadığım bu tablonun kopya baskısını bir kere daha karşınıza almanızı isteyeceğim (bkz. Resim 1). Doğrusu, Picasso'nun bütün eserini bir de bu açıdan, yani ağız (ve dil, dişler, dudak) ve gözlerin (ve gözbebeği, gözyaşı, kirpikler, kaş) temsil edilişi bakımından yeniden taramak ve yorumlamak kesinlikle ilginç olurdu, muhtemelen dikkat çekici bazı sonuçlara da ulaşırdık — belki birileri bir yerlerde bunu çoktan yapmıştır, lakin benim bildiğim tek örnek, Picasso'nun *Suite Vollard* (1930-1937) adlı oymabaskı serisi içerisinde yer alan *Minotaure aveugle* (*Kör Minotor*, no 94-97, Eylül-Kasım 1934) temalı eserleri hakkında oldukça parlak bir yorum geliştirmiş olan Lisa Florman'dır (2000: 145-164). Picasso'nun eserinin bütününe dair tartışmayı her ne kadar bir yana bırakacak olsak da, düşüncem o ki, *Guernica* için bunun mutlaka yapılması gerekir.

2

Tabloya dair hiçbir ayrıntıyı derinlemesine çözümlemeden, yalnızca resmedilen figürleri (bunların nasıl anlaşılması veya yorumlanması gerektiği sorununu da

şimdilik bütününüyle paranteze alarak) hızlıca betimleyelim: Sağdan sola — *i*) kolları yukarıda, ayakları yerden kesilmiş (bacakları maruz kaldığı şokun etkisiyle alabildiğine gergin) ve elbisesi alev almış, muhtemelen hemen arkasında patlayan bombanın şiddetiyle havaya savrulduğu şu ana tanıklık etmemiz istenen bir kadın figürü bulunuyor tablonun en sağında; *ii*) onun hemen solunda ise, oldukça iri bir kadın yüzü bir pencereden dışarıya doğru (yoksa içeriye doğru mu?) süzülüyor, sağ kolu da benzer şekilde, neredeyse dumansı bir edayla pencereden çıkıp orantsızca uzanıyor ve elinde, aniden sertleşen bir jestle, üzerinde cam fanusu da bulunan bir gaz lambasını sıkıca tutuyor olduğunu fark ediyoruz; *iii*) aşağıda, bir başka kadın, sağ kolu yaralı olduğunu düşündürecek şekilde serbest bırakılmış, mecalsizce sarkıyor, sol dizi ise yerde, öyle anlaşılıyor ki bir başka darbeyi de bacağından almış, sol el istemsizce acının geldiği yeri yokluyor, fakat yığılmaya niyeti yok, sağ bacağından aldığı destekle ayağa kalkmaya çalışıyor, son bir gayretle ve gözlerini ışığa dikmiş halde; *iv*) tablonun orta kısmını bir at kaplıyor, vücudundaki derin kesik ve karnını delip geçen şu mızrak yarası belli ki ölümcül, bükülerek toprağa değen sağ dizini diğer bacağının takip edeceği anlaşılıyor, cüssesinin bütün ağırlığıyla devrilecek belki birazdan, ama şimdi can havliyle başını ters yöne savuruyor, dehşetin ağır gölgesi altında gerçekleşen son bir hamle; *v*) atın hemen solunda, yukarıda, biraz karanlıkta kalmış, bir masanın üzerinde can çekişen başka bir hayvan, bir kuş, beyaz bir şerit vücudunu katediyor, gagası açık, feryat ediyor gibi; *vi*) atın üst tarafında, büyük bir tavan lambası, bir elektrik ampulü, derin bir trajedinin vuku bulduğu bütün bu klostrofobik mekânı hem tamamlayan hem de yapay ışığıyla aydınlatan (?) bir modern zaman icadı; *vii*) atın ayaklarının altında yerde uzanan, yenik bir savaşçı büstü, gövdesiz bir baş ve bir kol (zorlanmış, yıpranmış bir el), daha aşağıda ise kırık bir kılıcı (üzerinde yeşermiş bir çiçekle birlikte) sınıksız kavramış diğer kol, yine kopuk, yine bedensiz; *viii*) tablonun solunda ölü bebeğini taşıyan bir anne, acıyla haykırıyor, ağıt yakıyor; *ix*) ve nihayet, tablonun sol üst kısmına yerleşmiş bir boğa, başı vücudunun yöneldiği vektörel hattın tam aksine meylediyor, olan bitene tanıklık etmiş olmalı az önce, fakat şimdi keskin bir manevrayla yüzünü çeviriyor, bakışının odağı boşluğun içinde bir yerde dağılıp sönmek üzere. Tablo (her birinin üzerine yerleştiği zemin ve mekân hakkındaki bazı detayları dışarıda bırakırsak eğer) esasen bu dokuz figürden oluşuyor.

Guernica, üzeri kalınca bir yorum tabakası tarafından örtülmüş bir tablodur. Ömrü üç çeyrek asrı bulan bu eser hakkında, onda karşımıza çıkan bütün bu çarpıcı figürler hakkında, hangi sembolün ne anlama geldiği, hangi işaretin nasıl yorumlanması gerektiği vs. üzerine yürütülen ikonografik tartışmalar içerisinde tüketilmemiş, çözümlenmeden bırakılmış bir şey kaldı mı acaba?

Fakat her defasında, yerli yerine oturmayan bir şeyler, çelişkiye düşmeden ileri sürülmesi olanaksız bir şeyler, onun tam olarak ne söylemeye çalıştığı hakkında halen açıklığa kavuşmayan temel bir şeyler olduğundan şüphelendiğim her durumda, tablounun tam da bu yük nedeniyle bizlere kapanmış olabileceği hissine kapılmaktan kendimi alıkoyamadığımı söylemeliyim (alanında uzman birinin incelikli dikkati veya kılı kırk yaran kuşkuculuğu nedeniyle değil elbette, bir sanat eserinde, üstelik oldukça iyi bilinen ve çokça yorumlanmış bir sanat eserinde, yalnızca belli belirsiz şekilde görünür hale gelen bir siyasal açmazın ele alınmasındaki güçlük nedeniyle). Belki de tabloya atfedilen güçlü sembolizmi bir kenara bırakmamız gerekiyordur, hiç değilse başlangıçta. Belki de dolaysızca bize göstermekte olduğu şeye, yani resmettiği figürlere hâkim olan, her birini tek tek fakat neredeyse aynı şekilde kateden temel jeste odaklanmamız gerekiyordur ilk olarak; onların arkasında gizleniyor olduğuna inandığımız örtük anlama değil. Peki, nedir bu jest? Öyle zannediyorum ki burada söz konusu olan şey, hayvani bir jesttir. Ve bunun sayesinde, bundan itibaren görünür hale gelen, bununla gerilim halinde duran, tedirginlik verici, nereye koymamız, nasıl anlamamız gerektiğini kestiremediğimiz bir başka jest...

Tabloda her şey, Bataille'in sözlerinde nasıl ifadesini buluyorsa o şekilde cereyan ediyor: Dehşetli bir ıstırap anının baskısı altında bedenün büründüğü şu form — son sınırına dek geriye çekilmiş veya savrulmuş bir baş, alabildiğine gergin bir boyun, ve açık bir ağız, öyle ki nefes borusu, ağız boşluğu ve dil, spinal hat boyunca uzanan kesintisiz düz bir çizgiden ibaret artık, gözlerse acıyla çarpılmış, tanık olduğu terörün şoku altında, oryantasyonu bütünüyle yitmiş, ve işte, hepsi tek bir göreve, ağzın hayvan bedeninde ikamet ettiği o ürkütücü konumu öne çıkarma görevine hasredilmiş zorlamalardan mürekkep bir beden jesti. *Guernica*'ya bir de bu gözle bakın: en sağdaki kadın, ayakları yerden kesilmiş, yanıyor olan (—i); pencereden süzülerek uzanan şu tuhaf mitik kadın figürü (—ii); düşmüş olduğu yerden gözlerini ışığa dikerek doğrulmaya çalışan diğer kadın (—iii); başını acı içerisinde ve şiddetle geriye doğru savuran at (—iv); çılgılık çılgılığa can çekişen kuş (—v); yerdeki yenik savaşçı heykeli (—vii); ve azap çeken anne (—viii). Aynı bedensel jesti hepsinde kayda geçirmek mümkün. Ayrıca, tablodaki başka figürlerin de söz konusu beden duruşuyla ilgili olarak yaratılmak istenen etkiyi desteklediğini tespit etmemiz gerekir. Örneğin, annenin kucağındaki bebek — kapalı ağız, kapalı gözleri, omurgasına dik bir şekilde vücuduna iştirilmiş gibi duran geriye doğru devrik başıyla bebek, yukarıda bahsi geçen hayvani jesti tersinden doğrulamaktadır aslında, zira onun için artık yapılacak bir şey yoktur, dehşeti arkasında bırakmış ve ıstırabı sona ermiştir; tabloda ölü resmedilen tek figürdür o. Bir başka ve fakat dolaylı destek de, etrafına hem beyaz fakat hem de siyah ışınlar yaymakta olan tavan lambasından gelir (—vi). Üzerine yerleşmiş

olduğu geniş dramatik sahneyi, soğuk ışığının altında adeta daracak bir işkenceli sorgu odasına çeviren şu tuhaf tavan lambası, şüphe yok ki gözden, gözün yer değiştirmiş imgesinden başka bir şey değildir — tinsel içeriğini yitirdiğinde bir bakış neye benziyorsa, ona benzemektedir artık. Ve doğru, bu haliyle *Guernica*, ağır bir zulme maruz kalmış ve ölümcül bir darbe almış insanlık haline dair, insan tinselliğinin trajik sonuna dair bir tablo olarak görülebilir. Peki, öyle mi? *Guernica*, hakikaten bundan mı ibarettir? *Guernica*, yalnızca zulmün bir temsilinden mi ibarettir?

3

Öyle olduğuna inanabilirdik belki, fakat bunun için tablodaki istisnayı bütünüyle hesaptan düşmemiz gerekirdi. Eksikliği fark edilmiş olmalı, henüz adını anmadığımız bir figür daha var: Boğa (—ix). O, tablonun gerçek istisnasıdır. Ve birçok anlamda öyledir. i) Öncelikle: Tabloda resmedilen dram karşısında sahip olduğu konforlu pozisyon bakımından öyledir. Boğa tablonun şeklen içerisinde şüphesiz, sol üst kısım ona tahsis edilmiştir nihayetinde, fakat ya tabloda gördüğümüz azap ve panikle açık bir tezat oluşturan dinginliğine ne demeli? Bütün bu trajediden kendini tecrit edişindeki soğukkanlılığı, hemen önünde cereyan eden kırma dair kayıtsızlığı, harekete geçtiğinde nasıl da yıkıcı olabileceğini gayet iyi bildiğimiz korkunç cüssesini tüm ağırlığıyla sabitlemiş olması, üstelik yerinden kıpırdayacağını düşündürecek en ufak bir alametini dahi bulunmayışı... Hepsini şunu gösteriyor ki, boğa, zulmün ağır kokusunun serbestçe yayıldığı bu atmosfere dâhil değildir; kenarındadır, eşliğindedir, lakin içerisinde değil! ii) Ayrıca: Boğa, zulmün öznesi değildir (olanlarda onun payının veya sorumluluğunun bulunduğu dair hiçbir işaret yok), nesnesi de değildir (zulme maruz kaldığına, diğerleri gibi vahim şekilde yaralandığına dair de hiçbir işaret yok), hatta olan biten hakkında yargı bildirmeye hevesli bir üçüncü taraf da değildir. Bir dünya mahkemesi değildir söz konusu olan (ne suçluluk, ne masumiyet, ne hüküm). O, iyinin ve kötünün, iyiyi ve kötüyü tayin eden her türlü yargının ötesindedir. Dolayısıyla, onu zulme bağlayan hiçbir arakesit yoktur (ne faildir, ne mağdur, ne de yargıç). Zulüm tarafından kapılması, yakalanması, ayartılması imkânsız bir figürdür boğa. Ve sadece beklemektedir — belki birden bire dağılacak bir tereddüt, uzun sürmeyecek bir bekleyiş, fakat belki de sonsuza dek! iii) Son, ve belki de en önemlisi: Boğa, diğer figürlere hâkim olan şu beden jestinin de istisnasıdır. Onda, çekilen ıstırapın sebep olduğu, tipik olarak hayvana atfedilen jestin bir tekrar veya türevini bulmak mümkün değil — vücudunun meylettği yönün tam ters istikametine doğru, neredeyse kendi üzerine katlanırcasına gerçekleştirdiği keskin dönüş, başıyla omurgası arasındaki doğrusal sürekliliği zaten kesintiye uğratıyor. Ancak çok daha dikkat çekici olan şey, boğanın yüzünün, Picasso'ya has olağanüstü bir maharetle, insan yüzünün

sahip olduğuna yakın bir geometri içerisinde resmedilmiş olmasıdır. Picasso bunu sanki boğanın sert manevrasını ağır şekilde kayda geçirerek başarmış gibidir (boynuz, kulak, göz, burun, ağız, dil — her biri aynı hareketin birbirini izleyen farklı uğraklarını yansıtacak şekilde resmedilmiştir). Böylelikle Picasso, yalnızca boğanın başını geriye doğru çevirmesi eylemine bir ivme kazandırıp gücünü artırmış olmakla kalmıyor, aynı zamanda yüzün farklı görünümlerinin üst üste binmesinden doğan imkânı değerlendirme fırsatını da yakalamış oluyordu. Tabii ki burada söz konusu olan halen bir hayvan yüzüdür ve elbette kimse bunun bir boğaya ait olduğundan kuşkuya kapılamaz, fakat Picasso'nun sanatı hakkında hayranlık uyandıran şey de budur zaten: İnsan yüzüne ait bir silüeti, belli belirsizce, bir boğa yüzünün üzerine düşürmek!

Picasso'nun böyle bir niyetinin olduğunu gösteren başka bir kanıtın bulunup bulunmadığı merak edilecektir belki. Evet, var! *Guernica*'nın her bir detayı üzerinde Picasso'nun incelikle ve defalarca çalıştığını, geride bıraktığı çok sayıdaki (dikkatlice tarihlenmiş ve kataloglanmış) eskizden biliyoruz. Bunlardan bazıları da boğa figürüne (özellikle de boğanın baş kısmına) ayrılmıştır: *i*) 10 Mayıs 1937 tarihli eskizde (no 19), ki ismarladığı dev kanvas üzerinde ilk kompozisyonu oluşturmaya bu sıralarda başlamıştı, Picasso, insan ile boğa yüzünün iç içe girdiği (insana ait gözler, bir ağız, ve fakat bir insan için fazla geniş ve basık, bir boğa içinse oldukça küçük ve düzgün, sanki insan ile boğa arasındaki metamorfozun ara uğraklarından birinde takılıp kalmış bir burun, bir boğaya ait kulaklar ve boynuzlar) melez bir yüz üzerinde çalışmıştı (bkz. Resim 2); *ii*) 11 Mayıs 1937 tarihli başka bir eskizde (no 22), bir boğanın bedenine sahip, yine melez, fakat bu defa çok daha belirgin, hatta neredeyse klasik bir insan yüzü resmediyordu (bkz. Resim 3); *iii*) 20 Mayıs 1937 tarihli iki ayrı eskizde ise (no 26 ve 27), hatları çok daha sert çalışılmış, boğanın yabanılığını insan yüzüne ait bir formla birleştiren, ve bilhassa gözlere odaklanmış (hatta bazen, tavan lambası biçiminde tabloda temsil edilen gözü de çağrıştıran) ek taslaklarla birlikte, bir başka boğa-insan yüzü bulunuyordu (bkz. Resim 4 ve 5). Ayrıca, şunu da eklememiz gerekir: Picasso, *Guernica*'ya dair hazırladığı ilk taslak kompozisyonda (no 1, 1 Mayıs 1937), boğayı, sırtında bir Pegasus'la birlikte resmetmişti (bkz. Resim 6); hatta ikinci taslak kompozisyonda (no 2, 1 Mayıs 1937), boğa bu defa koşumlanmış, dizginleriyse sırtındaki Pegasus'un kontrolüne verilmiş halde görünüyordu (bkz. Resim 7) — dizginlenemez, yıkıcı, yabanıl hiddetiyle birlikte resmedilmesine alışık olduğumuz boğa, bu defa bilgeliğin, sanatın, yaratıcılığın, son kertede insan tinselliğinin hizmetine sunulmuş gibidir. Son olarak: Elbette, ne boğa, ne de boğa başlı, insan bedenli şu melez mitolojik yaratık, yani minotor, Picasso'nun sanatına yabancı şeylerdir — Picasso'nun çok sayıda boğa güreşi sahnesi resmettiğini ve yine çok sayıda minotor temalı eser ürettiğini biliyoruz. Fakat insan başlı boğa, veya insan-boğa

karışımı bir yüz, veya insan yüzünü andıran bir boğa yüzü... Sanıyorum bunların Picasso'nun tüm eseri içerisinde (biricik değilse de) nadiren karşımıza çıkan şeyler olduğunu kabul etmemiz gerekir.

Öyleyse, neden? Neden Picasso, çok iyi bildiği ve zaten defalarca yapmış olduğu şeyi yapmak yerine, boğa ile insan, hayvan-boğa ile insan-boğa arasındaki ilişkiyi bir daha, lakin bu kez oldukça farklı şekilde düşünme gereği duymuştu? Neden, diğer tüm figürleri ağır bir zulmün baskısı altında hayvani bir beden jestine bürünmüş halde resmederken, boğanın yüzünün üzerine bir insan silüetini yerleştirmek istemişti? Diğer eserlerinde, açık bir şekilde, uygarlık ve kültür tarafından boyunduruk altına sokulamaz, ehlileştirilemez, sirayet edilemez, herhangi bir şey vadetmeden yıkıcı, her durumda yabanıl ve karanlık bir güç olarak kendini gösteren boğayı, şimdi insanla, insan tinselliğiyle belirsiz bir temas içerisinde resmetmek de ne oluyor? Hayli iddialı bir varsayım olacağına farkındayım, ancak öyle zannediyorum ki tablonun bütün gizemi de gücü de burada saklıdır. Ve elbette bu sorulara ikna edici bir yanıt bulabilmek için hem tablonun ait olduğu tarihsel ve estetik uğrakla ilgili bazı detaylara hem Picasso'nun sanatının inceliklerine hem de siyaset kuramının içerisinde devam eden bazı temel tartışmalara daha fazla nüfuz etmemiz lazım.

4

Gernika bombardımanıyla başlayalım. Tabloya adını veren bu korkunç olay, iki büyük savaş arasına yerleşmiş herhangi bir şiddet epizodundan ibaret değildi kuşkusuz. Nitekim çağdaşları da onun aracılığıyla iletilen kötü haberi idrak etmekte gecikmemişlerdir: Gernika, işlerin yön değiştirmeye başladığını, üstelik güç ilişkilerindeki kaymaların olağanüstü bir ivme kazanabileceğini abartılı şekilde açığa vuran bir işaret olarak kaydedilecekti derhal. Bu kadim Bask şehrinin İspanya İç Savaşı'nın (1936-1939) ikinci yılında maruz kaldığı ağır hava bombardımanı (26 Nisan 1937), hepsinden evvel, güçler dengesinin Cumhuriyetçilerin aleyhine, General Franco'nun lehine bozulmaya başladığının bir kanıtıydı; fakat güç gösterisindeki aşırılık ve neticede yarattığı yıkımın büyüklüğü bakımından değil yalnızca, Avrupa'nın kalan kısmının (özellikle Fransa ve İngiltere'nin) izlediği tarafsızlık politikasına karşın, Franco'nun Alman Nazizmi ve İtalyan Faşizminin aktif desteğini yanına çekmeyi başarmış olması bakımından da. Nihayetinde Gernika bombardımanı, milliyetçi İspanya'nın daveti ve nezareti altında, Alman ve İtalyan savaş uçakları tarafından İspanyol toprağında gerçekleştirilmiş bir operasyondur. Yine de, Gernika'da olan biteni ayrıksı kılan tek şey, birkaç yıl içerisinde Avrupa'yı kasıp kavuracak olan yeni ittifakların ilk kıyıcı idmanını burada yapmış olması değildir; buradaki asıl yenilik, söz konusu idmanın niteliğindedir daha çok. Bir yirminci yüzyıl ikonu

olarak tarif ettiği *Guernica*'nın biyografisini detaycı bir dikkatle hazırlayan Gijs van Hensbergen'in belirttiği üzere, Gernika bombardımanı, başka pek çok şer bakımından da ilktir: Başta şunu unutmamak gerekir ki, burada söz konusu olan şey bir hava saldırısıdır — gökyüzünden gelen, kelimenin gerçek anlamıyla yakıp yok edici, kıyametvari bir ölüm. Dünya ikinci büyük savaşa doğru sürükleniyorken, havadaki hakimiyet ve gökyüzünün deyim yerindeyse temellük edilmesi, belki de en öncelikli askeri-siyasi hedeflerden biriydi. Gernika, kendi güçlerini bu yönde hazırlayan ve tahkim eden Alman savaş makinesi için etkili bir tatbikat alanı, yeni taktikleriyle birlikte yeni savaş uçaklarını test edebilecekleri uygun bir laboratuvar gibi hizmet görecekti (van Hensbergen, 2004: 38), tabii bütün bir şehri 2500 °C'de yanan bir ateş topuna çevirerek. İlk olan bir başka şey de budur nitekim: Avrupa toprağında, belirli bir bölgeyi bütünüyle yok etmek amacıyla girişilmiş ilk büyük bombardımandır Gernika (*a.g.y.*, 37). Üstelik ve hepsinden önemlisi, Gernika saldırısı, birkaç yüzyıldır Avrupa kamu hukuku tarafından korunmakta olan temel bir düsturun, yani askerler ile siviller arasında ayırım gözetilen ve sivillerin hedef alınmasını yasaklayan ilkenin çiğnenmesi bakımından da bir ilktir (*a.g.y.*, 43); öğleden sonra başlayıp yaklaşık üç saat kesintisiz devam eden bu şiddetli hava bombardımanı sırasında, bir ateş çemberinin içerisinde sıkışıp kalan 1645 kişi can vermişti. Elbette, Avrupa devletleri tarafından girişilmiş ve ayırım gözetmeden sivilleri hedef alan topyekûn askeri saldırıların yeni olmadığı kaydını düşmek gerekir (Avrupa'nın kendi dışındaki halklara dönük benzer saldırılarını içeren kötü sicili için, bkz. *a.g.y.*, 43). Yeni olan şey, bu defa hedefin Avrupa toprağı içerisinde seçilmiş olmasıydı — kendi üzerine dönmüş içeriden bir ele geçirme ve sömürgeleştirme hamlesidir bu defa söz konusu olan (Roma'nın kolonilerinde uyguladığı ve esasında uzak bir bölgede askeri bir yerleşim için model teşkil eden kampın, bu kez Avrupa'nın orta yerinde toplama, çalışma ve imha kampları olarak yeniden zuhur ettiği bir anda olduğumuzu not edelim).

O halde: Uygarlık tarafından bastırılan, dışlanan veya yasadışı addedilen değil asla, bizatihi onun tarafından sevk ve idare edilen, onun yarattığı teknik imkânlardan güç devşirmiş ve yine onun hedeflerine uygun şekilde araçsallaştırılmış şiddetin hoyrat tasarrufu altında, insanın ve tinselliğin trajik kaybı... Gernika'da olan buydu! Fakat yanılmamak gerekir; tıpkı savaşın kendisi gibi, savaşa has şiddet tarafından yıkıma uğratılan tinselliğin bakiyesi de, aslında yine aynı tinselliğin imalatı olan şeydir (genellikle onun karşısına çıkarmaya veya uygarlığın, kültürün, tarihin dışına yerleştirmeye pek teşne olduğumuz şey değil). Böylesi bir zulmün baskısı altında insan, hayvani bir çehreye bürünür; lakin asıl sorun da şudur ki, tinin alçalışıyla birlikte yeniden gün yüzüne çıkan bu hayvan, insana atfedilen tinselliğin kendi mutlak ötekisi olarak kurup dışladığı

hayvandan başkası değildir. Ve her kurucu edime derhal bulaşan bir dizi açmaz, buraya da sirayet etmiştir — *i)* tüm dışlama jestleri gibi, hayvanın dışlanması da gerçekte bir el koyma jestidir, yani dışlanan şeyden geri çekilmek şöyle dursun, onu kapmanın, uyruklaştırmanın, tabi kılmanın ve böylece her türden tasarrufa açık hale getirmenin yoludur dışlama; *ii)* üzerinden atlanmaması gereken diğer şeyse, dışlama ediminden önce bir ötekinin mevcudiyetinden bahsetmenin mümkün olmadığı gerçeğidir, yani hayvanı bir öteki olarak, insanın ötekisi olarak kuran şey, dışlama jestinin ta kendisidir; *iii)* ve aynı şekilde bu, her kurucu dışlamanın, ima ediyor olduğu öteki tarafından bir anlamda belirlendiği, ona yakalandığı, kendine musallat olan ötekinin hayaletiyle yaşamaya mecbur kaldığı anlamına da gelir, yani insan ancak hayvandan itibaren düşünülebilir bir şeydir. Fakat unutmayalım: Sözü edilen hayvan, insanın dışındaki bir öteki değil, asıl olarak onu kendi içerisinde bölen ve kateden bir ötekidir (ki insanın dışındaki öteki olarak hayvan, zaten insanda hayvani olanı bölüp ayıran bu ilk edimden sonra ve tam da bu sayede adlandırılabilir bir hale gelir, nitekim hayvan hakları söyleminin açmazlarından biri de buradadır örneğin). İşte, belki de en sinsisi, en örtük, kavranması en güç, lakin halen ait olmaya devam ettiğimiz türden siyasallığın karanlık kökenini ifşa eden en eski ve en süreğen iç savaş: İnsanın kendiyile, içindeki hayvanla savaşı! Gerek insanın siyasal varoluşu bakımından gerekse bunu dert edinen siyaset felsefesi bakımından, ne tali ne de ihmal edilebilir bir sorundur hayvan sorunu. Bilakis, giderek her şey bunun asli ve ertelenemez bir sorun olduğunu doğruluyor.

1970'lerin ortalarında Michel Foucault'nun, insanın bir tür olarak, yani salt yaşayan bir varlık olarak (bir hayvan olarak) siyasal hesapların konusu/nesnesi haline getirilme süreci hakkında söyledikleri gayet iyi biliniyor: “İnsan, binlerce yıl boyunca Aristoteles için neyse o olmuştur, yani yaşayan ve buna ek olarak siyasal bir varlık olma yeteneğine sahip olan bir hayvan”. Şöyle devam ediyordu: Ne var ki, “modern insan, bir canlı varlık olarak yaşamını kendi siyaseti dahilinde söz konusu eden bir hayvandır” (2003: 105). Foucault'nun bu müdahalesi, o zamandan günümüze dek, politikanın biyo-politikaya dönüşümü üzerine yapılmış pek çok çalışmayla desteklendi (hastalık, cinsellik, patoloji, tıp, psikiyatri, kapatma, suç, yoksulluk, yönetim, sigorta, risk, güvenlik, ırkçılık, savaş gibi, birçok veçhe altında yürütülen ve fakat ortak bir ajandayı da paylaşmayı sürdüren incelemeler vasıtasıyla). Şüphesiz bunlar, Foucault'nun argümanına oldukça detaylandırılmış kanıtlar sunan ve birtakım önemli tashihler de ekleyen çalışmalardır (artık biyo-politikanın neye benzediği hakkında, nasıl bir iktidar tertibatına karşılık geldiği ve hangi çalışma prensiplerine sahip olduğu hakkında daha net bir fikre sahipsek eğer, bunu söz konusu incelemelere borçluyuz). Lakin, Foucault tarafından ortaya konan sorun, biyo-politikanın soykütüğünün,

öğelerinin veya halihazırda büründüğü biçimlerin gösterilip tartışmaya açılmasından öte, başka güçlü imaları da içermektedir — özellikle de insan, hayvan ve siyaset üzerine yeniden düşünmeyi zorlayan türden imalar. “İnsan, binlerce yıl boyunca Aristoteles için neyse o olmuştur, yani yaşayan *ve buna ek olarak* siyasal bir varlık olma yeteneğine sahip olan bir hayvan” (a.g.y., vurgu bana ait). Bu cümlede örtük olarak varsayılan şey, gerçekte insanın siyasal varoluşuna dair bir muammayı ve hatta Batı metafiziğinin kadim yapısına dair temel bir hakikati açığa vurmaktadır: İnsanın siyasal varoluşu (yani insanın “siyasal bir varlık olma yeteneği”ni sergilediği ve bir hayvandan ibaret olmadığını böylelikle kanıtladığını gösteren bu farklılık alameti), kendi geçerliğini, insanın basitçe yaşayan bir varlıktan daha fazla bir şey olabilmesine, yani hayvani varoluşunun ötesine geçebilmesine borçludur. Öyleyse, Aristoteles’ten beri siyaset, zaten kökeni itibarıyla, insandaki hayvani yanın ne olduğu hakkında hüküm bildiren, onu adlandıran, bölen, ayıran, tecrit eden ilk dışlama jestinden hareketle düşünülebilir bir şey olmuştur. Diyebiliriz ki, bizlere tevarüs ettiği haliyle siyaset, hayvanın/hayvani olanın dışlanması üzerine kuruludur (tarih boyunca örneğin kölelerin, kadınların, işçilerin siyasetten dışlanmış olmalarının gerisinde yatan şey de budur — zira hepsinin müşterek suçu, değerden düşürülmüş olan bu hayvani hayatın içerisine saplanıp kalmış olmalarıdır). Nitekim siyaset felsefesi içerisinde de bu tartışma bazen doğrudan insan ile hayvan arasındaki gerilimde, fakat daha çok yaşam ile ölüm, kültür ile doğa, uygarlık (ki bir tarihe sahiptir) ile yabanılık (ki bir tarihten mahrumdur), zorunluklar/ihtiyaçlar alanı ile özgürlükler alanı vs. arasındaki gerilimde kayda geçirilmiştir. Her durumda siyasetin kurucu varsayımı ve onun nihai ufkunu belirleyen uç sınır daima hayatın, yani hayvani olanın dışlanması olmuştur (hayat ve hayvan — bu iki sözcük arasındaki etimolojik yakınlığı not etmeden geçmeyelim). Foucault’nun müdahalesini çarpıcı hale getiren asıl şey de budur: Zira artık siyaset, hayatın dışlanması yoluyla ona hükmetmeye vakfedilmiş olan şey değil, hayatın doğrudan hedef alınması yoluyla varlığın bakımını tümünden üstlenmiş olan şeydir. Fakat, durum buysa, siyaseti mümkün ve kavranılır kılan zemin bütünüyle kaybedilmiş olmuyor mu? Siyaset insanda hayvani olanı bölüp ayırmakla başlıyorsa eğer, insanda hayvani olanı yönetme işine kendini adanmış ve bundan daha yüce bir değer tanımayan şeyeye halen siyaset dememiz mümkün müdür? İçerisinde bulunduğumuz durum, siyasetin şimdiye dek tartışma dışı tutulmuş meta-teorik temellerini daimi bir istikrarsızlıkla tehdit etmiyor mu? Ve biyo-politika çağında insan neyin adıdır, hayvan neyin adı? Bu ikisi arasında yapılması olası her ayrımı hem şüphe altında bırakan fakat hem de kendi muğlak ayrımlarını dayatmaya ısrarla devam eden bu tekinsiz siyaset tarzı bizlere herhangi bir şey vadediyor mu gerçekten, hayatı daha bir kırılğan hale getirmek dışında?

İşte, zamanımıza özgü görünen ve her biri ivedilikle ele alınmayı gerektiren bütün bu sorunlar, aslında oldukça eski bir makinenin işleyişine bağlı olarak ortaya çıkıyor: Bu, Giorgio Agamben’in gayet isabetli bir şekilde adını koymuş olduğu gibi, “her defasında insana ve hayvana dair karar vererek *humanitas* üretmiş olan antropolojik makine”den başkası değildir (2009: 80). Buradaki görev, “insan/hayvan, insani/insani olmayan karşıtlığı aracılığıyla insan üretimi” olduğu içindir ki, antropolojik makine, “kaçınılmaz olarak (her zaman bir yakalama da olan) bir dışlama ve (her zaman bir dışlama da olan) bir kapsama aracılığıyla işlemektedir” (a.g.y., 42). Modernliğin eşiğinde, bütün bu kadim içirme/dışlama mekaniğinde önemli bir değişiklik, hatta söz konusu makinenin bütününü boşa dönmesine neden olacak tayin edici bir değişiklik gerçekleşmiş olsa da, Batı siyasetinin aslında müşterek kökeni itibarıyla biyo-politik olduğunu Agamben’e düşündüren şey nihayetinde budur — siyasal/antropolojik makine, insani olan ile hayvani olan arasında önce bir kesinti sonra da bir eklemleme yaratarak işlemiştir daima ve haliyle bu, öncelikle insanın içinden geçen, onu baştan sona kateden bir fonksiyon olmuştur. Metafizik de zaten tüm bu operasyonun onaylanmasına hasredilmiş değil midir? Metafizik, “insanlık tarihi doğrultusunda hayvani *physis*’in aşılmasını sağlayan ve bu hali koruyan *meta*’yla ilgilenmiştir”. Üstelik: “Bu aşılma bir kere ve daimi olarak gerçekleşmiş bir olay değildir; sürekli olarak her defasında her bireyde insani olanı ve hayvani olanı, doğayı ve tarihi, yaşamı ve ölümü etkileyen bir oluşumdur” (a.g.y., 81). Ve şayet bu doğruysa: “Kültürümüzde her türlü çatışmaya hükmeden ve belirleyici olan siyasi çatışma, insanın hayvanlığı ile insanlığı arasındaki çatışmadır” (a.g.y., 82).

Bu son cümlelerin içerdiği güçlü iddiayı, belki de en çok şiddet bahsinde dikkate almak gerekiyordur — kimin cinayet suçlamasından muaf şekilde öldürülebileceğini kimin öldürülemeyeceğini (bkz. Agamben, 2001) veya kimin ölümünün ardından yastutulabileceğini kimin tutulamayacağını (bkz. Butler, 2005 ve 2015) tayin eden örtük anayasa hakkında düşünüyorken olduğu gibi, insanın ve insana atfedilen tinselliğin kuruluşunun nasıl da ancak ölümle yüz yüze, kendi ölümünü göze almışken veya bir başkasını ölümle tehdit ediyorken vuku bulan bir şey olduğuna dair güçlü tahayyül üzerine düşünüyorken de. Şüphesiz bunu en çok, Hegel’in Özbilinç ile Arzu arasında kurduğu bağlantıyı yeniden ve çarpıcı şekilde yorumlayarak Hegelci bir antropolojinin yolunu açmış olan Kojève’den biliyoruz. “Özbilinç *Arzudur*” diyordu Hegel (1967: 225; 1977: 109, §174). Şöyle ki: İnsan, arzusunun yöneldiği ve olumsuzladığı şey her ne ise, onun doğasını alır. Yani, doğal/verili bir Ben-olmayana yönelip onu olumsuzladığında (örneğin açlığını doydurmak için bir başka hayvanı öldürüp yediğinde), doğal/verili bir Ben olarak kalmaya (bir hayvan olarak kalmaya) devam edecektir. Bir eksiklik duygusuyla, bir arzuyla uyanıp kendine gelmiş olduğuna göre, evet, bu

anda bir kendilik duygusuna sahip olduğu söylenebilir pekala, fakat bir özbilince sahip olduğu söylenemez, zira arzusu henüz doğal/verili bulunmayan bir şeye yönelik olmadığı için, kendi hayvani doğasının dışına, kendinin dışına çıkmayı başarmış sayılmaz. Arzusunun daha başka bir şeye, doğal/verili bulunmayan bir şeye yönelmesi gerekecektir, ki bu yalnızca, bir başka(sının) arzu(su) olabilir. Tam da bu yüzden: İnsanlık tarihi, arzulanın Arzuların tarihidir (Kojève, 1980: 6). Fakat insana dair hakikati bildirdiği söylenen bu arzudan anlaşılması gereken nedir? Bir başkasının arzusunu arzulamak, kendi temsil ettiğim değerin, bir başkası tarafından da arzulanın bir değer olması arzulamaktır — dolayısıyla, bilinmeyi ve tanınmayı arzulamaktır. İşte bu nedenle: “Özbilinç, bir başka özbilinç için kendinde ve kendisi için olduğunda ve olması yoluyla, kendinde ve kendisi içindir; bir başka deyişle, yalnızca bilinen veya tanınan bir şey olarak vardır” (Hegel, 1967: 229; 1977: 111, §178). Veya Kojève’in ifadesiyle: “Ondan benim değerimi, kendi değeri olarak ‘tanınmasını’ istiyordum. Özerk bir değer olarak beni ‘tanınmasını’ istiyordum. Bir başka deyişle, bütün insani antropogenetik Arzu —Özbilinci, insan gerçekliğini üreten Arzu— nihayetinde ‘tanınma’ arzusunun bir fonksiyonudur” (Kojève, 1980: 7). Lakin hayvani arzu ile insani arzu arasındaki gerilimin doruğa çıktığı ve bir şiddet sahnesi etrafında birbirini sınamaya zorlandıkları yer de tam burasıdır: Bir başkası, benim temsil ettiğim değeri (üstelik kendi değerimi gibi) neden tanımak istesin? Bunun mümkün olabilmesi için, tanınmak isteyen tarafın arzusunun en yüksek hayvani arzuya üstün gelmesi, tanınması beklenen tarafınsa, tersine, en yüksek hayvani arzuya yenik düşmesi icap eder. En yüksek hayvani arzu, yani hayatta kalma arzusu... Demek oluyor ki, hayvani olandan çıkış, insani arzusunun, bilinme ve tanınma arzusunun peşinde, tarihin, kültürün, uygarlığın, tinselliğın ve elbette insanın başlangıcına karşılık gelen bir ilk mücadeleyi, ölümü göze alarak girişilmiş bir prestij mücadelesini gerektirecektir: “Bu şekilde iki özbilincin ilişkisi, kendilerini ve birbirlerini bir ölüm kalım mücadelesiyle kanıtlamaları üzerine kurulur. Bu mücadeleye girmek zorundadırlar; kendi kendilerinin, kendileri için olmanın kesinliğini sağlamak ve hem ötekinin durumunda hem de kendi durumunda, nesnel bir hakikat düzeyine yükselmek zorunda oldukları için. ... Yaşamını hiç tehlikeye atmamış bir birey, şüphesiz ki bir kişi olarak tanınabilir; fakat bağımsız bir özbilinç olarak tanınmanın gerçekliğine erişebilmiş değildir” (Hegel, 1967: 232-233; 1977: 113-114, §187).

Hegel’de (ve Kojève’de) karşımıza çıkan argüman, yukarıda bahsi geçen siyasal/antropolojik makinenin şu eksiltilemez yanına dair daha net bir fikir veriyor sanırım: Söz konusu makinenin işleyişi, şiddetin belirli bir kullanımını varsayıyor ve çağırıyor, fakat her dışlama edimine olduğu gibi hayatın/hayvanın dışlanmasına da içkin olan zorlamadan daha fazlasını... Gerçek şu ki, insani olan

ve hayvani olan arasındaki ayırım hakkında verilen hüküm, kendi geçerliğini ve kanıtını, hayvani olanın en son sınırına dek çekildiği yerde, yani onu ölümler burun buruna getiren (bazen de öldüren) şiddetin sahnelenişinde (ve yeniden sahnelenişinde) bulur — tinin bir de karanlık tarafının bulunduğunu ve bunun da zulümden ibaret olduğunu gösteren insanlık tarihi buna şahit. Ve fakat, daha kötü haber, zulüm veya zulüm görme tehdidi altında insanın büründüğü/ indirildiği şu hayvani halden hiçbir yere varamayacağımız gerçeğidir: O, daha tinin kuruluşu esnasındaki ilk dışlama edimi tarafından kapılmış ve bu edimi tersinden onaylamaya vakfedilmiş olan şeydir çünkü. Sözde yaşam hakkını korumak adına, salt çıplak hayattan ibaret bu forma bir kutsallık atfetmeye çalışmanın boşunalığını ise Walter Benjamin çok önceleri göstermişti (bkz. Benjamin, 2010: 40).

5

Guernica'da olan biteni anlamak bakımından bu söylenenlerin hayati olduğu düşüncesinden kendimi kurtaramadığımı söylemeliyim — tabloya hakkını vermek istiyorsak eğer, kuşku uyandırması çok muhtemel olmasına rağmen, *Guernica* hakkında neredeyse resmi görüş niteliği kazanmış şu temel yorumu biraz zorlamamız, hiç değilse gözden geçirmemiz gerekiyor: *Guernica*, sanat tarihi içerisinde adeta bir anıt gibidir; modern topyekûn savaşın savunmasız sivillere ödediği bedeli çarpıcı şekilde gösteren savaş karşıtı bir yirminci yüzyıl anıtı! Geçmişte savaş tabloları, genellikle yüceltilen muharebeleri ve kazanılan zaferleri resmederdi, *Guernica*'da ise ne yüceltmeden ne de zaferden bahsedilebilir. Burada bir tek şey vardır: İstirap (Fisch, 1988: 22-23; ayrıca bkz. Wertenbaker, 1967: 126).

Bu argümana hiç değilse iki açıdan ihtiyatla yaklaşmak zorunda olduğumuz fikrindeyim: Evet, *Guernica* şüphesiz bir savaş eleştirisidir. Ve zaten, Picasso'nun iç savaş altında ezilmekte olan ülkesini uzaktan seyrederken nasıl derin bir kaygıya kapıldığını; Gernika bombardımanına dair duyduklarından, muhtemelen *L'Humanité* gazetesinde rastladığı ceset fotoğraflarından ve artık bir harabeden farksız olan kentin görünümünden ne çok etkilendiğini ve nasıl da ani bir kararla, Cumhuriyetçi hükümet tarafından Paris Dünya Fuarı (*Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, 1937) için hazırlanan İspanyol Pavyonu'nda sergilenmek üzere yapmayı vadettiği dev tablonun konusunu Gernika olarak değiştirdiğini biliyoruz. Fakat tabloda temsil edilen şeyin yalnızca ıstirap olduğunu söylemek, ki bunun dolaysız imalarından biri de, tablodaki savaş eleştirisinin, savaşın yol açtığı acının ve dehşetin sergilenmesinden ibaret olduğudur... Doğrusu bu bana yetersiz ve de şüpheli bir argüman olarak görünüyor: Picasso'nun bu tabloda (da) izlediği estetik

üslubun, uygarlığın kendi üzerine dönmüş zulmünden duyduğu tiksintiyi, bu zulmün sebep olduğu insanlık halinden çıkışsızlıkla müphem bir temas, hatta tekinsiz bir süreklilik içerisinde sunuyor olmasından dolayı... Tabloda acıyla kıvranan figürlere bakın (hepsine hâkim olan ortak beden jestini daha önce tarif etmiştim) — doğru, onların çektiği acının sahiciliği karşısında dehşete kapılırız, tabloda fırlayacak ve konforlu şekilde onları seyreden bizlerin önüne düşecek gibilerdir, bu zulmün içerisine çekilmeyeceğimiz konusunda sahip olduğumuz ahmakça güvenin kırılmasını gösterip savaşın süratli bulaşıcılığı hakkında bizleri uyararak istiyorlardır sanki. Fakat, o kadar! Bu insanlık halinden çıkarılabilecek herhangi bir şey, iyi bir şey, bir kötünden türetebileceğimiz bir iyi vs. yoktur. Picasso, tablonun gösterdikleriyle bu tarzda bir özdeşlik ilişkisinin kurulmaması için gereken bütün estetik tedbirleri almıştır — ne bir mağduriyet ethosu, ne vicdan muhasebesine yönelten ilksel bir suçluluk, ne de bir kurban veya feda kültürüdür söz konusu olan. Farkı göstermek hiç zor değil: Asılı olduğu çarpmışta, maruz kaldığı zulmün dehşetiyle belirgin ve rahatsız edici bir tezat oluşturacak şekilde, İsa'nın yüz hatlarına ve beden duruşuna hünerle yerleştirilen masumiyet ve dinginlik örneğinin. *Guernica*'da buna benzer bir estetik manevra bulamazsınız. Zulüm, zulümdür! Ve muhtemel yakınlığına, tehditkarlığına, ölçüsüzlüğüne dair bir dizi uyarı dışında, ondan çıkarılabilecek ne bir ders vardır ne de bir öznellik hali. Zulmün baskısı altında insanın büründüğü bu hayvani çehreye Picasso'nun herhangi bir şey atfettiğine dair hiçbir kanıt bulamayız (çünkü tinin alçalışıyla birlikte şimdi yeniden görünür hale gelen şey, aynı tinin başlangıçta kendi ötekisi olarak kurup dışladığı hayvandan başkası değildir). Öte yandan, Picasso'nun eserinin bütününde, asla tam olarak açıklığa kavuşmamış olsa bile, hayvanın ve insanın başka türde kavranışına dair güçlü işaretler, hiç değilse bitmek bilmeyen denemeler ve arayışlar mevcuttur. Ve işte, tam da bu yüzden, *Guernica*'yı seyreden bizlerin bütün dikkati zulmün müstehcen görselliği tarafından kapılmış ve onunla (olumsuz bir anlamda) büyülenmişken, Picasso, tabloda gerçekten zulüm görenlerin meylini dehşetin dışında/kıyısında duran bir başka figüre doğru yöneltmiştir — yüzünde belli belirsizce bir insan silüetine ait izler taşıyan bir hayvana, bir boğaya... Boğa, daha önce söylediğim gibi, bu tablonun istisnasıdır ve her gerçek istisnada olduğu gibi, burada da sahneyi aydınlatan asıl şey odur, anahtar onun elindedir. Boğayı çıkardığınızda, geriye yalnızca etkili bir zulüm tasviri kalır. Onu dâhil ettiğinizde ise, artık çözülmesi güç bazı sorularınız vardır: Boğa, bu dehşetli sahneye ait değilse, burada ne arıyor? Peki neden zulmün dehşetine maruz kalanlar yüzünü ona dönüyor, ona feryat ediyor, onu çağırıyor?

Ve bütün bunlar beni, ihtiyatla yaklaşmamız gerektiğini düşündüğüm ikinci noktaya sürüklüyor: *Guernica*'nın savaş karşıtı bir tablo olduğu, hatta

onlar arasında da birinci olduğu yönündeki klişe (elbette her klişe gibi bu da, reddedilmesi güç bir gerçeğin, başkalarını görmeyi engelleyecek kadar abartılmasına dayanır), bazen hızlıca bu tablonun aynı zamanda mutlak bir şiddet eleştirisi içerdiği imasına yol açıyor. Böyle bir iddia, Picasso'ya, onun eserinin bütününe teşmil edilemez zaten, zira onun çalışmalarına biraz aşına olan herkes bilir ki, Picasso'nun genel olarak şiddetle pek bir derdi yoktur. Üstelik bunu en çok da, boğa figürünün başrolde olduğu resimlerinden, boğa tarafından icra edilen şiddet sahnelerinden biliriz (bu konuda hakikaten cömerttir). Ve şunu da unutmayalım: Picasso daima (yanılmıyorsam istisnasız şekilde) boğanın tarafındadır — hatta boğa, pek çok yorumcunun haklı olarak işaret ettiği gibi, çoğu durumda Picasso'nun kendisidir de. Dolayısıyla evet, Picasso'nun bir şiddet eleştirmeni olduğu zaten söylenemez. Fakat öyle zannediyorum ki *Guernica*'ya dair bu güçlü popüler imaj da gerçeği yansıtmıyor: *Guernica*'da, savaşın karşısına çıkarılmak istenen, bunun için çağrılan şeydir şiddet — savaşta tank olduğumuzdan farklı, onun bir türevi veya simetriği de olmayan, yine de onu durdurmaya muktedir ve yalnızca buna ayarlı, daha fazlasını vadetmeyen bir şiddet! Üstelik bunun güçlü de bir işareti vardır: Boğa. O, tablonun en can alıcı figürüyse eğer, bunun nedeni, tablonun tüm gerilimini, yani hem hayvan/insan hem de savaş/şiddet gerilimini müştereken üzerinde taşıyor, kendini ikisinin üst üste bindiği arakesitte buluyor olmasıdır.

6

Bütün bunların ne anlama geldiğini açıklığa kavuşturmak için, *Guernica*'dan, ona getirilen ikonografik yorumlardan başlamak üzere, Picasso'nun eserinde boğa figürünün sahip olduğu anlam yüküne başvurmamız gerekecek. Doğrusu bu hiç de kolay değil ve pek çok nedenden ötürü öyle — özellikle de *Guernica* söz konusu olduğunda. *Guernica* şüphesiz en çok yorumlanmış tablolardan biridir, hakkında oldukça geniş bir literatür bulunmaktadır, fakat bu aynı zamanda, şaşırtıcı derecede birbirinden farklılaşan, birbiriyle çelişen, hatta taban tabana zıt yorumların bolluğuyla dikkat çeken bir literatürdür.

At örneğinin, bazen can çekişmekte olan Franco faşizmini temsil etmektedir, yani milliyetçi İspanya'dır (—Juan Larrea); bazense Franco'nun zulmü altında acı çeken masum insanları temsil etmektedir, yani cumhuriyetçi İspanyol halkıdır (—Wilhelm Boeck). Bazen yalnızca bir attır, ağır şekilde yaralanmış ve delik deşik edilmiş bir at (—Joaquín de la Puente); bazense Mesih'in bir başka görünümü (—Frank D. Russell). Işık tutan kadın ise, bazen olan bitenin bir trajedi olduğunu doğrularcasına adeta Yunan tragedyalarından fırlayıp yardıma koşmuş biridir (—Curt Seckel); bazense bütün bu trajedinin sorumlusu olan bir modern zaman Luciferi, ki *Lucifer* Latince'de "ışık tutan" anlamına gelmez mi zaten (—Eberhard Fisch)!

Diğer figürler gibi boğa da, farklı yorumlar arasında oluşan bu açıdan muaf değildir. Boğa: *i*) İspanyolların tutkuyla bağlı oldukları bu totemik hayvan elbette İspanyol halkına karşılık gelmektedir (—Juan Larrea); *ii*) ait olduğumuz zamanı baskısı altına alan zorbalık ve vahşet, yani üzerimize karanlık gölgesini düşüren faşizmdir (—Vicente Marrero); *iii*) İspanyol ulusunun ebedi varoluşunun bir sembolüdür (—Wilhelm Boeck); *iv*) belli ki o, bu defa kötü adam rolünü oynamayı reddetmiştir, tersine, bakışlarını ufka dikip henüz kendini belli etmeyen düşmanı gözlemekle meşguldür (—Roland Penrose); *v*) bir failden çok bir anıt gibi, hareketsiz, olduğu yere çakılıp kalmış, bütün bu feccatin dışında duran, yine de olan bitenle ilgili, fakat ne bombaların ne de yangının etkileyebildiği, vakur bir İspanya imajının taşıyıcısıdır (—Rudolf Arnheim); *vi*) hayvani bir ilahdır, dolayısıyla iki yüze birden sahiptir, bir yanıyla tekinsiz, fakat diğer yanıyla ihtişamlı (—Curt Seckel); *vii*) neredeyse hiçbir şeydir, hatta orada olduğu, sahneye dâhil olduğu bile söylenemez, bütün aldırışsızlığıyla kendinde bir şeydir, ormandaki bir ağaç, arazideki bir hayvan gibi, ve tam da bu yüzden, izleyici tahayyülünde neyi arzuluyorsa odur, dolayısıyla her şey olabilir, kötü de iyi de, vahşilik de direnme erdemi de, güç de, ahırdaki herhangi bir öküz de, alın yazısı da, her şey (—André Fermigier); *viii*) İspanyol ulusunun başa çıkılmaz ve ele geçirilemez doğasının bir temsilidir (—Peter Weiss); *ix*) ne iyi denebilecek ne de kötü denebilecek bir güç, basitçe yaşam gücünün kendisidir (—Frank D. Roussel); *x*) felaket hemen yanında olup bitiyorken, buna kayıtsız kalmayı seçerek tarafsız gözlemci rolünü oynamayı tercih eden Fransız Cumhuriyeti'dir (—Carla Gottlieb) (*Guernica*'da neyin nasıl yorumlandığı hakkında derli toplu bir döküm için, bkz. Fisch, 1988: 124-131; ayrıca bkz. Gottlieb, 1965; Darr, 1966; Wischnitzer, 1985).

Yorumlar arasındaki mesafenin nedenlerine dair görüşler de muhtelif. Akla ilk gelen şeylerden biri, tablonun içerisinde şekillendiği tarihsel uğrakta vuku bulan siyasal çekişmelerin yoğunluğu oluyor (Darr, 1966: 338); gerçekten de tablo daha sergilendiği ilk andan itibaren siyasi imaları ve işaretleri bakımından derhal soruşturulmaya başlanmıştır, haklı olarak. Fakat bunların ne kadarının Picasso'ya atfedilebileceği konusunda uyarılar da vardır: Picasso'nun diğer eserlerinde olduğu gibi (özellikle 1931 ile 1943 arasında yaptıkları), bu tablosunda da güçlü bir biyografik yanın bulunduğu, yoğun yaşanmış kişisel deneyimlerin ve derin bir öznellik halinin izlerini taşıyor olduğu söylenir (Berger, 2010: 178-181). Gernika karşısında yaşadığı büyük üzüntüyü, halihazırda başka (ve oldukça şahsi) vesilelerle üzerine çalışma ve epeyce detaylandırma imkanı bulunduğu figürlere, imajlara, üsluplara başvurarak resmetmesinden daha doğal bir şey olamazdı elbette (aynı temalar üzerine —ki acı bunlardan biriydi— defalarca çalıştığını biliyoruz), fakat yine de bu biyografik yana dair

uyarının üzerinden atlamamakta fayda var, zira Picasso'nun *Guernica*'da özel olarak kullandığı sembolizmi harciarelem kalıplara göre yorumlamanın hakikaten cezbedici bir yanı bulunur. Özetle: *Guernica*'nın (ve özel olarak da boğanın) nasıl yorumlanması gerektiği konusundaki güçlük, hepsinden önce, onun eserinin bütününde süreklilik arz eden fakat ciddi başkalaşımlara da uğramış figürlerin taşıdığı içkin muğlaklıktan ileri gelir.

Belki bu, büyük bir sanatçının elinden çıkmış her önemli eser için bir ölçüde söylenebilir. Ancak *Guernica*'nın fazladan bir güçlük içerdiğini belirtmeliyiz: Meyer Schapiro'nun vurguladığı gibi, *Guernica* mevzubahis olduğunda, elimizde yalnızca tamamlanmış bir eser değil, aynı zamanda dikkatlice kayda geçirilmiş bir süreç de bulunuyor (2000: 154). Nitekim *Guernica*'ya dair incelemelerdeki enflasyonda, bir sanat yapıtının hangi dönüşümleri geçirerek ne şekilde meydana geldiği hakkında bu tablonun sunduğu benzersiz fırsatın önemli bir rol oynamış olduğu açık (Arnheim, 1992: 75). Picasso, bir sanat eserinin kendine dönük yıkımını ve uğradığı metamorfozu kayda geçirmenin çok ilginç olacağını beyan ediyordu zaten. Gerçek şu ki, *Guernica*'da bunu büyük ölçüde başarmıştır: Elimizde, *i*) tabloya başladığı günden bitirdiği güne kadar (1 Mayıs 1937'den 4 Haziran 1937'ye dek) yaptığı hazırlık eskizleri, detaylara yönelik çalışmalar ve taslak kompozisyonlar; *ii*) yine bu tarihler arasında, kanvas üzerinde yaptığı asıl çalışmanın geçirdiği aşamaları belirli aralıklarla kayda geçiren Dora Maar'ın fotoğrafları; *iii*) ve tabloyu bitirdikten sonra aynı temalar üzerine bir süre daha yürüttüğü çalışmalardan geriye kalan eskiz ve çizimler bulunuyor (bkz. Chipp, 1988; Baldassari, 2006). *Guernica*'da boğanın yüzünün bir insan yüzünün geometrisine uygun şekilde resmedilmeye çalışıldığını ileri sürdüğüm kısımda, bu kayıtların tanıklığına başvurmuştum. Şimdi ise, Picasso'nun genellikle *Guernica*'dan önce yaptığı ve onunla doğrudan ilişkili olmayan çalışmalarında, boğanın nasıl temsil edildiği ve bunun sonradan *Guernica*'ya nasıl taşındığı hakkında birkaç temel noktayı kesinleştirmek istiyorum.

7

Boğanın İspanyol kültürü içerisinde sahip olduğu ayrıcalıklı konum malum ve eğer bu konumun tutkuyla sergilendiği popüler bir mecra varsa, bu şüphesiz *corrida*, yani boğa güreşi sahnesidir. Ve Picasso'nun çocukluğunun, boğa güreşinin kadim mekânlarından biri olan bir Endülüs kentinde, Málaga'da geçtiğini unutmayalım: Boğa, Picasso'ya çocukluğundan beri eşlik ediyordu ve yıllar boyunca da onunla büyülenecek, onunla boğuşacak, onunla özdeşleşecek, kendi fırtınaları, korkuları, arzuları tarafından ne zaman kapılsa ona da yakalanacaktı. Başta, doğal olarak onu cezbeden şey *corrida* oldu — bildiğimiz ilk çizimi 1890 tarihli, yani henüz dokuz yaşındayken... Yıllar içerisinde Picasso

çok sayıda *corrida* tablosu yaptı; bunlar genellikle *corrida*'nın iki önemli figürünü, boğa ile atı karşı karşıya getiren çizimleri ve tahmin edilebileceği üzere bu eserlerde tanıklık ettiğimiz şeyler boğanın hışmı, acımasızlığı, cüssesinin tehditkarlığı, sert atakları ve nihayet, atın karnının deşilmesine ve bağırsaklarının dışarı dökülmesine neden olan boynuz darbeleriydi.

Picasso'nun sanatında nasıl bir temsil şekli bulduğu hakkında daha fazlasını söylemeden önce, boğa güreşinin alameti farikasına dair birkaç şeyin altını çizmekte yarar var. Öncelikle, dilimizdeki "boğa güreşi" ifadesinin (tıpkı İngilizce'deki *bullfight* sözcüğü gibi), İspanyolca'dan çeviri olmadığını not etmek gerekir: İspanyollar bizlerin "boğa güreşi" olarak adlandırdığı şeye, *corrida de toros* (ki "boğaların koşması" anlamına gelir) veya basitçe *los toros* (yani "boğalar") demektedir. Keza, "boğa güreşçisi" olarak adlandırmayı tercih ettiğimiz *torero* da aslında, *torear* fiilinin tarif ettiği üzere, saldırıya geçmesi için boğayı kıskırtan ve sonra da boğanın hücumunu savuşturmaya, ondan kaçınmaya, onu kontrolü altına almaya, ona hâkim olmaya çalışan kişiyi işaretler (Corbin, 1999: 10). Boğayı öfkelenmek, kızdırmak, atağa kalkması için onu provoke etmek, saldırıya geçeceği anı kollamak, saldırının alacağı biçimi kestirmek, hamlesini uygun bir pozisyonda karşılamak ve bu saldırıdan sıyrılırken onda bir yara açmayı başarmış olmak — üstelik bütün bunları bir sanat icra eder gibi yapmak. Haliyle burada mevzubahis edilen şeyin güreş, dövüş, savaş vb. sözcüklerle karşılanması mümkün görünmüyor: John Corbin'in dikkat çektiği üzere, "dövüş", aynı türe ait varlıklar arasında gerçekleşen mücadeleye çok daha uygun düşen bir kelimedir (bir boks maçından veya bir horoz dövüşünden bahsederken olduğu gibi); *corrida* ise, farklı türler arasında gerçekleşen (dolayısıyla yapısı itibarıyla iki tarafın biçimsel eşitliği üzerine kurulu olmayan) bir mücadeledir — insan ile hayvan arasında gerçekleşen bir mücadele (*a.g.y.*). Burada sahnelenen gösterinin, insan ilişkilerinde hayvani olanın sahip olduğu güç ve yarattığı tehlikeye hakkını teslim eden pre-modern bir drama olduğu fikrindedir Corbin: İnsan, biyolojik dürtülerine ve beslenme ihtiyacına tabi bir hayvandır; gerek kendisinin gerekse yemek ve çalıştırmak üzere kullandığı başka hayvanların üretkenliği/doğurganlığı olmaksızın, insan da varolamazdı elbette. Fakat beşeri düzen (yani uygarlık), hayvani varoluştan daha fazla bir şeydir; üstelik hayvani olan dizginlenmezse eğer, bu düzeni tehdit eden bir şeye dönüşebilecektir (*a.g.y.*, 11-12). Yine de *corrida*, basitçe ve yalnızca insan (*torero* - boğa güreşçisi) ile onun dışındaki bir öteki olarak hayvan (*toro* - boğa) arasında gerçekleşen mücadeleden ibaret görülemez; *corrida*'da tanık olduğumuz mücadele, aynı anda iki gerilim hattını birden kateder ve bu diğer hat, insanın kendi içerisinden geçmektedir. Öyle olmak zorundadır, çünkü beşeri düzen kendi kurucu ilkesini, hem dışarıdaki (insanın dışındaki) hem de

içerideki (insanın içindeki) hayvana hükmetmekte bulur. *Corrida*'yı herhangi bir gösteri olmaktan çıkararak şey de budur nitekim. *Torero*, ehlileştirme maksadı olmaksızın karşısına aldığı bu yabancı hayvan üzerinde değil yalnızca, aynı zamanda kendi hayvani doğası üzerinde hakimiyet kurmak zorunda olan kişidir; üstelik ilkindeki başarısı, ikincisinde gösterdiği maharete bağlıdır — ağır şekilde yaralanma ve hatta boğa tarafından öldürülme riskine rağmen kendi hayvani korkularının üstesinden gelebilmesine; baskı altındayken soğukkanlılığını koruyabilmesine; boğayı öfkelenmediği, kıskırttığı, yönlendirdiği sırada gereken kıvrak zekalılık ve uyanıklığı sergileyebilmesine; boğanın vahşi gücü ve içgüdüsel saldırganlığıyla baş edecek yeteneğe haiz olduğunu kanıtlayabilmesine (a.g.y., 12). Velhasıl: *Corrida*'yı ayırksız kılan şey, insani olan ile hayvani olan arasındaki kurucu ayırımın adeta bir temsilini, sembolik tekrarını, yeniden onaylanmasını, yeniden doğrulanmasını onda buluyor olmamızdır.

O halde *corrida*'da sahnelenen çekişmenin tarafları insan ve hayvandır, mücadele esas olarak bu ikisi arasında (ister boğa güreşçisini kendi içerisinde bölen iki farklı varoluş tarzına karşılık geliyor olsun, isterse boğa güreşçisi ve boğa tarafından ayrı ayrı temsil ediliyor olsun) cereyan etmektedir. At ise, *corrida*'da, genellikle ara bir figür olarak, yani türsel bakımdan boğanın sınıfına ait bulunan, fakat insan tarafından ehlileştirilmiş bir figür olarak ortaya çıkar. Daha geleneksel bir formda gerçekleştirilen boğa güreşlerinde (ki Picasso bu forma aşınadır), önce atların sahneden çekildiği, yani arenalarda boğalardan çok atların öldüğü, zira korunmasız şekilde dâhil edildikleri bu mücadele esnasında boğaların öldürücü boynuz darbelerine en çok onların maruz kaldığı bilgisini de buraya ekleyelim. Ne var ki, Picasso'nun *corrida* tasvirlerinde başroller bu şekilde dağıtılmamıştır — başroller bu defa iki hayvan tarafından, boğa ve at tarafından kapılmıştır. Fakat boğanın asıl hasmının, insan hasmının, yani matadorun (*torero*) çoğunlukla aradan çekilmiş olması (dâhil olduğu nadir anlarda ise ikincildir) ve aslında matadorun bir tür enstrümanı olarak arenaya sürülmüş olan atın birden bire boğayla tek başına kalmış olması, bunun tipik bir *corrida* sahnesi olmadığını gösteriyordu — saldırgan boğa ile kırılğan, yaralanabilir, savunmasız at arasında gerçekleşen bu karşılaşma, insan ile hayvan arasındaki gerilim ve mücadelenin üzerine bir de cinsiyetler savaşını, yani erkek ile kadın arasındaki erotik gerilim ve mücadelenin yükünü ekliyordu (atın yarılmış karnı ile kadın cinsel organı arasında; veya atın bedenine saplanmış boynuz ile erkek cinsel organı arasında kurulan ani çağrışım tarafından da doğrulandığı üzere, kimi zaman şiddet dozu giderek artan biçimler de alarak). Zamanla bu sahneye yeni bir figürün, bir kadın matadorun (*femme torero*) eklendiği de olmuştur, yine Picasso'nun aşk hayatındaki çalkantılarla ilişkili olarak... Lakin mücadelenin asıl tarafları genellikle değişmeden kalmıştır. Özetle, Picasso'nun tahayyülünde, *corrida*'dan

ödünç alıp yeniden yorumladığı şiddetle (insan ile hayvan arasındaki veya yer değiştirmiş şekliyle, at ile boğa arasındaki), cinsel arzunun, şehvetin, hazzın içerisine gömülü olduğu şiddet (kadın ile erkek arasındaki), daima yakın temas halinde bulunan iki şey olmuştur (bkz. Chipp, 1988: 50-52).

Üslup güzelliği bir kenara, doğrusunu isterseniz bilindik ve hayli cinsiyetçi yavan kodların bir tekrarıdır söz konusu olan: *At* — cazibe sahibidir fakat kırılığandır da (çekicidir, çünkü zayıflığını bununla örtmek zorundadır), zarafet sahibidir fakat itaatkârdır da (evet zariftir ve bu onun uyumlu, dolayısıyla tavizkar bir karaktere sahip olduğunu gösterir), terbiyelidir fakat işte kendiniz söylediniz, bu onun uyruklaştırılmış olduğunun bir kanıtı değilse nedir (terbiyelidir, çünkü terbiye edilmiştir); yani o bir kadındır. *Boğa* — evet saldırgandır fakat bu onun köle ruhlu olmadığına işaret eder (bir köle değil, bir efendidir), tehditkârdır ve de korkutucu belki, fakat tutkuyla doludur (şehvet onun payına düşer), destursuz da olabilir, fakat o da gücünün ağırlığından kaynaklanır aslında (güç de onun payına düşer); yani o bir erkektir. Birbirine hasım olduğu zannedilen iki özdeşlik dizisi çalışıyor elbette geri planda: Bir yanda güçten düşmeyle, kadınsılaşmayla, uygarlaşmış olmayla, aslında insanla, insani olanla, insan-olmakla nitelenen *at*. Diğer yanda ise muktedir olmayla, erkeksileşmeyle, yabancı olmayla, aslında hayvanla, hayvani olanla, hayvan-olmakla nitelenen *boğa*. Eğer durum buysa, ki öyle olduğu anlaşılıyor, estetik bazı yenilikleri saymazsak, bunlarda herhangi bir ilginçlik görmediğimi söylemeliyim, zira uygarlığın bu türden bir eleştirisine soyunmuş hiçbir görüş, gerçekte yine onun tarafından imal edilmiş ötekinin tuzağına düşmekten, ötekine yüklenmiş adı kendi kimliği olarak benimsemekten kurtulamaz (bu ötekiye ne kadar radikallik atfediliyor olursa olsun), üstelik istencinin aksine, karşı olduğu şey tarafından bir kere daha, bu defa çok daha sinsî ve örtük bir şekilde kapılmış olur.

8

Bana ilgi çekici gelen şey, 1930'ların ortalarına doğru Picasso'nun boğaya dair tahayyülünde meydana gelmiş kısmi bir metamorfozdur (sevdiği ifadelerden biriydi bu, metamorfoz). Gerçek şu ki, 1933 yılında, Barcelona gezisi sırasında yeniden izleme fırsatı bulduğu boğa güreşleri, Picasso'nun yeni bir *corrida* serisine başlamasına neden olmuştu; üstelik bunlar şiddetindeki aşırılığı, boğanın gaddarlığı, gerçekleştiği ortamın kaotikliği ve adeta bir karabasani andıran alegorik niteliği bakımından eskilerinden ayrılıyordu (Barr, 1947: 186). Fakat aynı yıllarda, yeni bir boğa figürü, daha doğrusu bir boğa-insan figürü, boğa başlı insan bedenli mitolojik yaratık, minotor, Picasso'nun dünyasına girmeye başlamıştı.

Picasso minotoru bilmiyor olamazdı elbette, yine de üzerine düşünmesine veya onu resmetmesine fırsat veren bir dizi etkenden bahsetmek gerekir. Bunların ilki herhalde, yayıncı Albert Skira'nın isteği üzerine, Ovidius'un *Metamorphōseōn*'unu resmetme işini üstlenmesi olmuştur (1930-1931). Söz konusu illüstrasyonlar içerisinde (ki 30 adettir) minotora ait bir temsil bulunmuyorsa da, bu eserde zikredilen minotor hikâyesinin Picasso'nun dikkatinden kaçmış olması mümkün değildir (bkz. Ovidius, 1994, VIII. Kitap: 152-182). Minotor hakkındaki söylence en kaba hatlarıyla şöyledir: Zeus/Jupiter ile Europa'nın oğullarından biri olan Girit kralı Minos, kardeşlerine sağladığı üstünlüğü ve krallığı üzerindeki hâkimiyeti desteklediğini gösteren bir işaret beklemektedir, deniz tanrısı Poseidon'dan. Ve bu isteği karşılıksız kalmaz: Poseidon, kurban edilmek üzere beyaz bir boğa gönderir. Fakat Minos, boğanın güzelliği karşısında adeta büyülenir ve onu kurban etmekten vazgeçer. Yerine bir başka boğayı kurban etmiş olsa bile, Minos, Poseidon'un gazabından kurtulamaz: Poseidon, Minos'un karısı Pasiphaë'yi boğaya aşık eder ve Pasiphaë boğayla çiftleşir (Deadalu tarafından ahşaptan yapılan bir ineğin içerisine girerek). İşte minotor, bu ilişkiden doğan melez yaratıktır. Sahip olduğu gücün ölçüsüzlüğü ise derhal fark edilecek ve bunun uyandırdığı dehşet kapatılmasına yol açacaktır, ancak bir zindana değil: Deadalu bu defa Minos'un emriyle devasa bir labirent inşa edecektir — minotorun ikamet edeceği bu yer, aynı zamanda kendisine adanan kurbanları, yani Atinalılar tarafından gönderilen genç erkek ve kadınları kabul edeceği yerdir, ta ki (Minos ile Pasiphaë'nin kızı Ariadne'nin desteğiyle labirentin içerisinde yolunu bulmayı başaran) Atina kralı Aegeus'un oğlu/veliahtı Theseus tarafından öldürülene dek.

Minotor figürünün 1930'lu yıllar boyunca sahip olduğu popülaritede, arkeolog Arthur J. Evans tarafından Girit adasında yürütülen kazı çalışmalarının (1900-1935) önemli bir payının bulunduğunu söylemek lazım (bkz. Rutledge, 1989: 22-23). Evans söz konusu arkeolojik kazılarda ortaya çıkan sonuçları dört cilt halinde yayınlamıştı (*The Palace of Minos: A Comparative Account of the Successive Stages of the Early Cretan Civilization as Illustrated by the Discoveries at Knossos*, 1921, 1928, 1930, 1935) — ki bazıları, özellikle de karanlık ve dolambaçlı geçitleri, hiçbir yere çıkmayan merdivenleri, bir boğa güreşi sahnesini andıran freskleriyle Minos'un Knossos'taki sarayına ait kimi bulgular, labirent ve minotor hakkındaki mülâhazalara yeni bir ivme kazandırmıştır (Florman, 2000: 142 ve 230n). Bunun etkilerini belki de en çok Paris entelijansiyesinde kayda geçirmek mümkün: *Minotaure* (1933-1939) ve *Labyrinthe* (1944-1946) — Albert Skira'nın yayıncılığını üstlendiği iki derginin adının da Georges Bataille ve André Masson tarafından önerilmiş olması tesadüf sayılamaz elbette (bkz. Ries, 1972). Bataille zaten konuya uzak değildi; Ulusal Kütüphane'nin arşivlerinde gördüğü hayvan

başlı arkon figürlerinden derinlemesine etkilenmiş, hatta Gnostik mitolojideki insan ve hayvan formlarını iç içe geçirmeye dönük bu eğilim hakkında bir yazı da yazmıştı (“Le bas matérialisme et la gnose”, *Documents*, 1930, Cilt 2, no 1; Bataille, 1985; ayrıca bkz. Agamben, 2009: 12). Benzer şekilde minotor figürü de onu cezbetmiş olmalıydı. Adını verdiği derginin (*Minotaure*) ilk sayısının (1933) kapak resmini hazırlayan ise Picasso’dan başkası değildir: Oturur vaziyetteki minotoru, elinde sıkıca kavradığı hançeri dizine dayamış şekilde sergiliyorken resmeden bir kolaj bulunuyordu kapakta (bkz. Resim 8 — *Minotaure*’un sonraki sayılarının kapakları da minotora ayrılacak ve her biri başka bir büyük ressam tarafından çizilecektir; Marcel Duchamp, Joan Miró, Salvador Dalí, Henri Matisse, René Magritte gibi).

Minotaure’un yayınlanmaya başlamasıyla aşağı yukarı aynı sıralarda, minotor, Picasso’nun sanatına hızlı bir giriş yapmıştı — özellikle de Ambroise Vollard’ın siparişi üzerine hazırlamaya başladığı oymabaskı serisiyle birlikte (*Suite Vollard*, 1930-1937). 100 parçadan oluşan *Suite*’de, *Minotaure* teması altında 11 (*Minotor*, no 83-93, Mayıs-Haziran 1933), *Minotaure aveugle* teması altında ise 4 (*Kör Minotor*, no 94-97, Eylül-Kasım 1934) eser bulunuyordu. Fakat sayısından ziyade, burada asıl dikkat çekici olan şey, *Suite*’in bütünü içerisinde minotorun oynadığı kritik roldür. Florman’a göre, minotorun seriye dahil oluşunun gerisinde *Suite*’in içkin gerilimlerinden biri yatmaktadır; ki asıl olarak bu, serinin minotor dışındaki temalarından olan *Heykeltıraşın Atölyesi* (no 37-82) ile *Aşk Savaşı* (no 28-32) arasında patlak veren bir gerilimdir. Bu iki başlık altında sınıflandırılmış eserler ilk bakışta hiçbir ortak yan taşımıyor gibi görünürler: *Aşk Savaşı*’nda tanık olduğumuz şey, erotik bir tutkuyla kenetlenmiş bedenlerdir — açık ağızları, sıkıca kapatılmış ya da boşlukta takılı kalmış gözleriyle şehvetin içerisinde kaybolan bu bedenler öylesine yakınlardır ki, birbirlerini görmeleri mümkün değildir. Oysa *Heykeltıraşın Atölyesi*’ne hakim olan atmosfer bundan çok uzaktır — dizginlenemez heyecanın yerini tavırlara sinen bir dinginlik hali, yakınlığın ve temasın yerini ise mesafe ve kopukluk almıştır, gözlerse artık kapalı değildir ve yakalayıp kapan bakış yeniden mümkün oluyorsa, bu bedenler birbirinden uzaklaşıyor diyedir (bkz. Florman, 2000: 107-109). Fakat işte, söz konusu iki temayı birbirine sıkıca bağlayan da, aralarındaki karşıtlık ilişkisinden başka bir şey değildir. Florman, bu gerilimin bütünüyle görünür hale geldiği anlardan birini isabetle kaydeder: Bir *Atölye* sahnesinde, heykeltıraş ve modeli, önlerindeki heykeli seyretmektedirler — insan başlı bir at (sentor) ile bir periyi birbirlerine sarılmış halde, gözleri kapalı, tutkuyla öpüşüyorken gösteren bir heykeldir bu (*Suite Vollard*, no 58, 31 Mart 1933, bkz. Resim 9). Evet, heykeltıraş da kendi eşine nazik bir şekilde sarılıyorken görülmektedir, fakat diğer çiftle kıyaslanınca, bunun çok edilgen ve tutkudan yoksun bir jest olduğu açıktır.

Onların payına düşen yalnızca seyretmektir, hatta biraz da hüzünle. Zira sentor ile peri kendi arzularında ne kadar kaybolmuş gibilerse, heykeltıraş ve modeli de uzun zaman önce yitirilmiş bir tutkunun nostalgisini yaşıyor gibilerdir (*a.g.y.*, 111-112).

Öyleyse *Suite*'in içkin gerilimi, mesafeli, kopuk, gövdeden ayrılmış bir bakış (bedensiz bir bakış) ile yakın, tam da bu yüzden bakıştan yoksun bedenler arasında gerçekleşen şehvet dolu bir temas (kör bir dokunuş) arasındaki, bakış ile dokunuş arasındaki karşılıktadır. İşte, minotorun tam bu anda, tam da söz konusu gerilim en yüksek düzeyine ulaştığında *Suite*'e girdiğini söyler Florman. Minotorun önemi, dokunuştan yoksun bir bakış ile bakıştan yoksun bir dokunuş arasındaki karşıtlığı geçersiz kılmaya muktedir bir figür olarak sahneye çağırılıyor olmasındaydı (*a.g.y.*, 144-145). Belki de *Suite*'de bunun en açık şekilde görüldüğü an, bir erkeğin bedenine sahip boğa başlı bu yaratığın (minotor), bir atın bedenine sahip kadın başlı başka bir yaratıkla birleşirken gösterildiği andır (*Suite Vollard*, no 87, 23 Mayıs 1933, bkz. Resim 10). Burada, bu anda, bakış (insan tinselliğini ifade eden göz) ile dokunuş (hayvani varoluşa karşılık gelen beden) arasında kurulan her türden karşıtlığın ötesine geçilmiştir, bedenler alabildiğine yakındır artık, gözlerse alabildiğine açık — fakat bu, boğa ile at, erkek ile kadın, hayvan ile insan, bir boğanın bakışı ile bir kadının bakışı, bir erkeğin bedeni ile bir atın bedeni arasında gerçekleşen hiç bilmediğimiz türden bir karşılaşma sayesinde mümkün olabilmektedir. Minotor, Picasso'nun eserinde, insan ile hayvan arasındaki fayın bu defa tam da sanatın içerisinde geçen kısmında karşımıza çıkar. Sonradan, gerek *Suite*'deki *Kör Minotor* temalı eserlerinde (ilk örnek: *Suite Vollard*, no 94, 22 Eylül 1934, bkz. Resim 11) gerekse büyük eseri *Minotauromachy*'de (Mayıs veya Haziran 1935, bkz. Resim 12), hem otobiyografik hem de ikonografik bakımdan çok daha yüklü ve çok daha kompleks bir hal kazanmış olsa da (bkz. Schneider, 1947: 86-90; Fisch, 1988: 90-93; Florman, 2000: 140-194) Picasso'nun sanatı içerisinde minotorun oynadığı bu istisnai rol değişmez. Tıpkı Bataille gibi, Picasso'nun da minotor mitinden bu denli etkilenmiş olmasının nedeni, onda, tarihin belirli bir uğrağında gerçekleşmiş katı bir kırılmaya, tayin edici etkileri olan bir dönüm noktasına dair işaretler buluyor olmasıydı. Zira, Florman'ın dikkat çektiği üzere, Atinalı bir kahraman, Theseus, labirentin içerisine girmeye cesaret edip minotoru öldürdüğünde, yeni bir çağ başlatmış oluyordu — bu, hem Girit'te ifadesini bulan arkaik/karanlık dünyayla, fakat hem de minotor gibi melez bir canavarda temsilini bulan insan vahşiliğiyle, insandaki hayvani yanla bütün bağlarını koparmış bir çağdır. Sanıyorum Bataille için söylenen şey, Picasso için de söylenebilir: Evet, minotorun tarafını tutuyordu, çünkü minotor insan ile hayvan arasındaki kesin ayrımları altüst ediyor ve şüpheli hale getiriyordu,

üstelik minotorun bu aşağı/yabani özellikleri, sahip olduğu insan formunun en tepe noktasında, tam da tinin ayrıcalık iddiasını dayandırdığı yerde, kafasında görünür hale geliyordu (a.g.y., 142). Yüzün bu şekilde tepetaklak edilmiş önemli olan, insan ile hayvan arasındaki karşıtlığın, diyalektik olarak kurulmuş herhangi bir çelişkiymiş gibi kapsanıp aşılmasından ziyade, tümüyle ihlal ediliyor olmasıdır (a.g.y., 148). Vurgulamaya gerek yok belki, fakat Bataille ile Picasso arasındaki yakınlığa işaret edilmesindeki kasıt, Picasso'nun 1930'lu yıllar boyunca basitçe Bataille'in düşüncelerinin pratisyenliğine soyunmuş bir sanatçı olduğunu söylemek olamaz asla; söz konusu yakınlık yalnızca, onları birlikte kateden ortak bir anlam dünyasının içinden konuştukları anlamına gelir.

9

Guernica'nın boğası bir minotor değildir elbette, fakat onunla bir arada düşünmemizi zorlayan bir yanı da bulunur — daha önce belirttiğim gibi, *Guernica*'nın boğasında, minotorun tersine çevrilmiş imgesine dair bir şeyler mevcuttur: Picasso, geride bıraktığı bazı eskizlerden anlıyoruz ki, boğa başlı insan bedenli minotor yerine, tersi, yani bir insan yüzüne (veya insan-boğa karışımı bir yüze) sahip bir boğa üzerinde çalışmıştır. Minotorda yüzün tepetaklak edilmesine dair hemen yukarıda söylediklerimiz doğruysa eğer, Picasso neden bu defa aksini yapmaya yeltenmişti? İnsan yüzüne (tinin taşıyıcısı addedilen ve Picasso'nun tam da bu yüzden bir boğa yüzüyle değiştirerek altüst etmek istediği şeye) son anda verilen bu beklenmedik taviz neden? Bunda muhtemel ki *Guernica*'da tanık olduğumuz savaşın büyük payı var: Uygarlığın sebep olduğu şiddet gerisin geri dönüp onu vurduğunda, tin bizatihi kendi icadı olan ağır bir şiddete maruz kaldığında, insan yaratıcısı ve sorumlusu olduğu cebrin baskısı altında başta dışladığı şu hayvani varoluşa indirgendiğinde, işte o zaman, boğanın yüzünde birden bire hiç bilmediğimiz tarzda insani bir şeyler beliriverir! Belki de o ilk kurucu dışlamayı yeniden değerlendirmek için tarihi bir imkan... Lakin Picasso bunu açıkça da yapmaz; eskizlerle uyumlu olacak şekilde insan yüzlü bir boğa çizmek niyetinde değildir: İnsan yüzüne ait bir geometriye belli belirsizce başvurur, fakat yine de boğayı bir boğa olarak bırakmayı tercih eder. *Corrida*'dan bildiği boğaya, onun dizginlenemez yabanıl öfkesine ve araçsallaştırılmaz yıkıcı şiddetine ihtiyacı vardır, halen.

Böyle olduğuna dair güçlü de bir kanıtımız var: Picasso'nun *Guernica*'dan önce başladığı, fakat *Guernica*'dan hemen sonra bitirebildiği (8 Ocak 1937'den 7 Haziran 1937'ye), iki bakır levha üzerine kazılmış toplam 18 panelden oluşan, *Franco'nun Rüyası ve Yalanı* adlı eseri (bkz. Resim 13 ve 14). Sırasıyla (soldan sağa) bu panellerde olan biteni, Fisch'in rehberliğinde şu şekilde özetleyebiliriz: i) Franco, ilkin bir atın sırtındayken görünür, bir elinde orduyu temsil eden bir

kılıç, diğer elinde kiliseyi temsil eden bir bayrak, başındaysa monarşiyi temsil eden bir taç bulunmaktadır, üzerine bindiği atın yüzüne şapşal bir sırtış yapışıp kalmıştır, oysa deşilmiş karnından bağırsakları dışarı sarkmaktadır aynı anda; ii) diğer panelde, Franco, dev bir penise sahip bir ip cambazıdır, bir eliyle yine kılıcını tutmakta, diğer eliyle bir bulutun dizginlerini kontrol etmektedir, kilisenin bayrağını ise penisine ilıştirmiştir; iii) Franco bu defa elindeki kazmayla bir heykeli hedef almaktadır, başına geçirdiği şey ise bir piskoposluk tacıdır; iv) sonraki sahnede Franco, kadın kıyafetleri içerisinde karşımıza çıkar, başındaki tül ve elindeki yelpazesıyla kamufle olmak istiyor gibidir; v) boğa ilk olarak beşinci panelde devreye girer ve beklenmedik bir darbeyle Franco'yu boynuzlar; vi) Franco şimdi bir mihrabın önünde diz çökmüş para için dua etmektedir; vii) yedinci panel, yedinci gün, Franco dinlenmeyi hak etmiştir, bir tarafında silahları bulunmaktadır, diğer tarafında ise sürüngenleri; viii) bu kez elindeki mızrağı kanatlı bir ata saplamakla meşguldür; ix) ve artık bir domuzun sırtındadır, mızrağını şimdi de güneşe doğrultmuş halde; x) şu kanatlı at, Franco artık onu alt etmiştir, zaferinin tadını çıkarıyor; xi) beyaz bir kadın figürü yerde yatıyor, belki de ölü, tıpkı hakikat gibi; xii) muhtemelen ölü biri daha, bu defa bir erkek ve bir at onun yasını tutuyor; xiii) boğayla bir karşılaşma daha, boğanın hiddeti her şekilde hissediliyor; xiv) bir at formuna bürünmüş olan Franco'nun karnı boğa tarafından acımasızca deşiliyor, karnında açılan büyük yaradan ise süvari kılıçları, bayraklar ve daha bir sürü paçavra ortalığa saçılıyor; xv, xvi, xvii ve xviii) geri kalan dört panel ise *Guernica*'dan hemen sonra yapılan, *Guernica*'dan tanıdığımız figürlerden oluşuyor ve her biri savaşta çekilen ıstırabı temsil ediyor (bkz. Fisch, 1988: 97-100). *Franco'nun Rüyası ve Yalanı*'nda boğanın üstlendiği rol hakkında hiçbir şüpheye yer yok; boğa diktatörü durdurabilecek tek güçtür, nitekim onu önce bir darbeyle defetmiş (—v), sonra yeniden karşısına dikilmiş (—xiii) ve sonunda da yok etmiştir (—xiv). Barr, *Guernica*'da da boğanın, tıpkı *Franco'nun Rüyası ve Yalanı*'nda olduğu gibi, bastırılması mümkün olmayan amansız bir gücün sembolü olarak yeniden ortaya çıktığını söylerken haklıdır (1947: 202). Önemli bir farkla: *Guernica*'nın boğası beklemektedir! Üstelik harekete geçip geçmeyeceğine dair herhangi bir işaret bulunmaksızın... Yine de şuna şüphe yok, herkes onu çağırmaktadır ve neden çağırıklarını bilerek.

Fakat bir önemli fark daha bulunuyor: *Guernica*'nın boğası, yüzünün büründüğü insani form bakımından da diğerinden farklıdır. Bunun nedeni üzerine düşününce akla, Emmanuel Levinas'ın kısa bir metninde söyledikleri geliyor (Levinas, 1990). Burada Levinas, Fransız ordusuna kayıtlı Yahudi savaş esirleri olarak kapalı tutuldukları Nazi kampında, yalnızca birkaç haftalığına tutsakların hayatına giren başıboş bir köpekten, kendilerinin verdiği adla Bobby'den bahsediyordu. Bir keresinde, kamp hayatının rutini dahilinde, zorunlu çalışma

seansından gardiyan nezaretinde dönmekte olan tutsak topluluğunun peşine takılıp gelmişti kampa. Ve çabucak geçip tükenecek birkaç hafta boyunca, Naziler tarafından kamptan atılıncaya dek, her sabah toplaşmasında ortaya çıkacak ve tutsaklar kampa geri döndükleri sırada, aşağı yukarı koşturup sevinçle havlayarak onları karşılayacaktı: Kampta, insanın, o ilk kurucu dışlamayla hükmedilmiş hayvana indirildiği bu yerde, tutsakların insan olduğundan şüphe duymayan tek varlıktır Bobby. Levinas şöyle der: Diğerleri için bizler insanın aşağısındaydık, bir maymun çetesiydik ve bu halimizle artık dünyanın bir parçası değildik. Burada, kampta, bir yerde bile değildik, hiçbir yerdeydik. Ve bu köpek, Bobby, Nazi Almanyasında geriye kalan son Kantçıydı (*a.g.y.*, 153)! Unutmayalım: Levinas'ın bu sözü her şeyin açıklığa ve çözüme kavuştuğu değil, tam tersine tüm sorunların bütün şiddetiyle patlak verdiği ve her şeyin yeni başladığı bir yerde olduğumuz anlamına gelir yalnızca (zira Levinas da halen ve fena halde şu eski antropolojik makinenin içerisinden konuşmaya devam etmektedir — bkz. Şimşon, 2015). Fakat yine de, *humanitas*'ın bu sıfır noktasında, geriye yalnızca saf yaşam gücüyle hayvanın kaldığını bilmek, kesinlikle iyi bir başlangıç noktasıdır. *Guernica*'nın boğası da, yalnızca savaşa son verecek darbeyi vurmasını beklediğimiz şey değil, belki aynı zamanda, bildiğimiz insanlığın sonundan ve bildiğimiz tinselliğin kaybından sonra, insanı ve hayvanı yeniden düşünmeye davet eden şeydir. Yüzünde bir insan silüetine dair izlere rastlıyorsak, işte bundan!

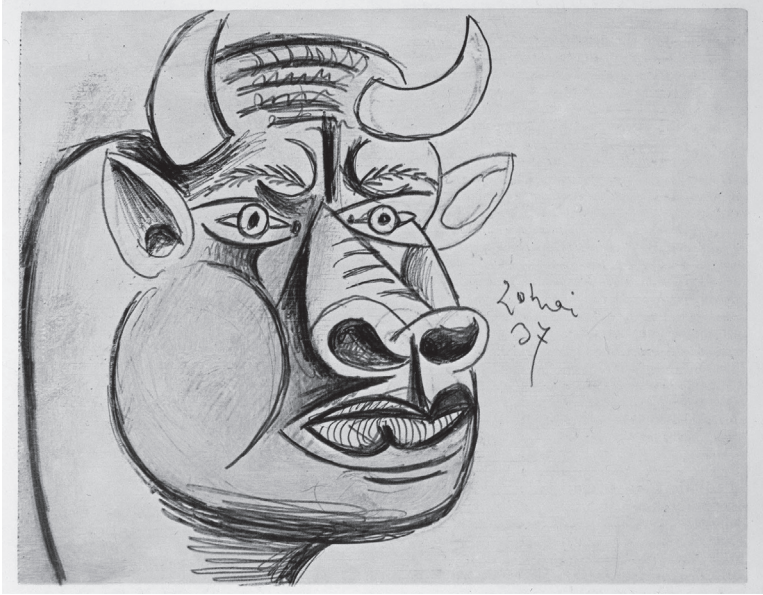
Resimler



Resim 2 - Picasso, Eskiz, no 19, 10 Mayıs 1937.



Resim 3 - Picasso, Eskiz, no 22, 11 Mayıs 1937.



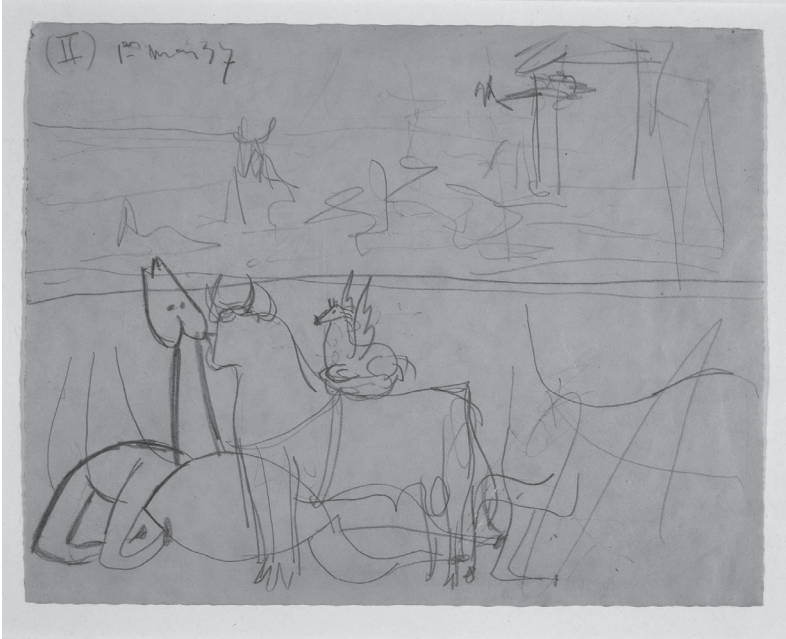
Resim 4 - Picasso, Eskiz, no 26, 20 Mayıs 1937.



Resim 5 - Picasso, Eskiz, no 27, 20 Mayıs 1937.



Resim 6 - Picasso, Taslak Kompozisyon, no 1, 1 Mayıs 1937.



Resim 7 - Picasso, Taslak Kompozisyon, no 2, 1 Mayıs 1937.



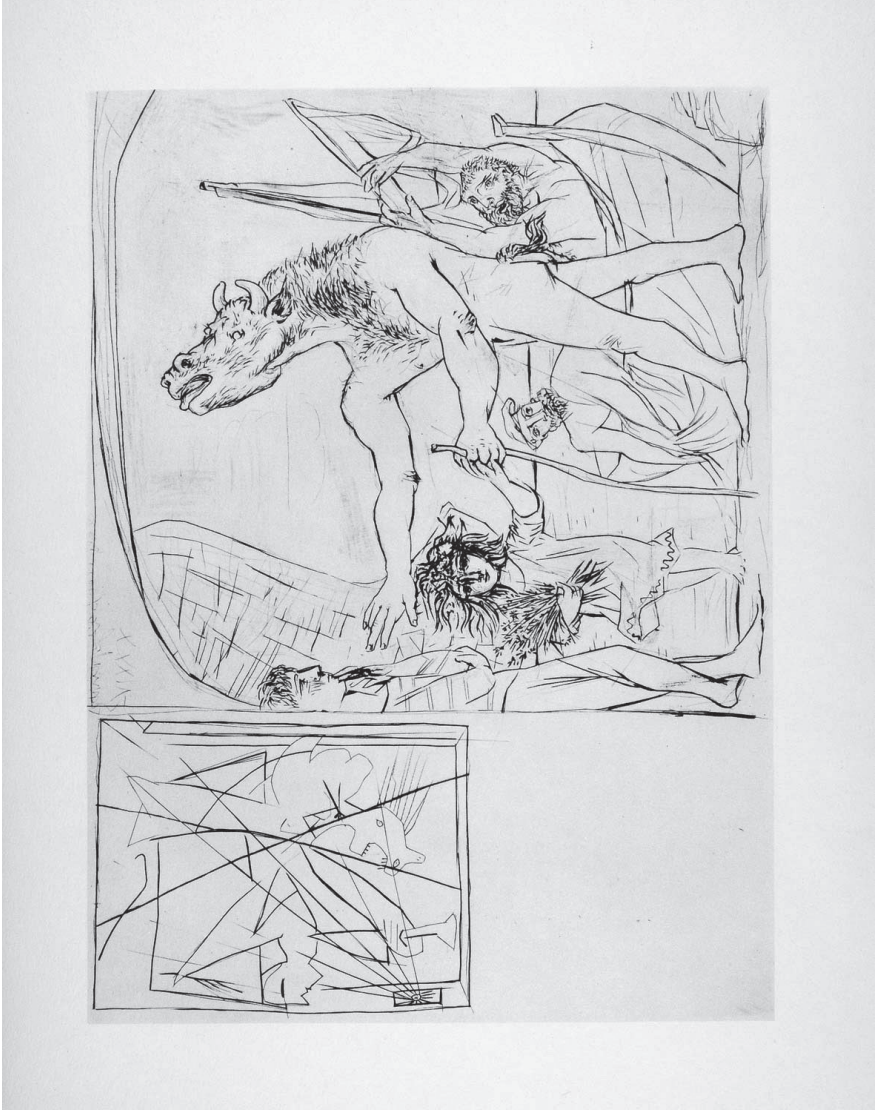
Resim 8 - Picasso, *Minotaure* (Kapak), Mayıs 1933.



Resim 9 - Picasso, *Suite Vollard*, no 58, 31 Mart 1933.



Resim 10 - Picasso, *Suite Vollard*, no 87, 23 Mayıs 1933.



Resim 11 - Picasso, *Suite Vollard*, no 94, 22 Eylül 1934.



Resim 12 - Picasso, *Minotaurumachy*, Mayıs veya Haziran 1935.



Resim 13 - Picasso, Franco'nun Rüyası ve Yalanı I, 8 Ocak 1937 - 7 Haziran 1937. (yatay ve tek sayfaya)



Resim 14 - Picasso, Franco'nun Rüyası ve Yalanı II, 8 Ocak 1937 - 7 Haziran 1937. (yatay ve tek sayfaya)

Kaynaklar

Agamben G (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. Çev. İ Türkmen, İstanbul: Ayrıntı.

Agamben G (2009). *Açıklık: İnsan ve Hayvan*. Çev. M M Çilingiroğlu, İstanbul: YKY.

Arnheim R (1992). *To the Rescue of Art*. Berkeley: University of California.

Baldassari A (2006). *Picasso. Life with Dora Maar. Love and War: 1935-1945*. Flammarion.

Barr A H (1947). *Picasso. Fifty Years of His Art*. New York: MoMA.

Bataille G (1985). "Base Materialism and Gnosticism". İçinde: G Bataille, *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Tr. A Stoekl, Minneapolis: University of Minnesota, 45-52.

Bataille G vd. (1995). *Encyclopaedia Acephalica, Critical Dictionary and Related Texts*. London: Atlas.

Benjamin W (2010). "Şiddetin Eleştirisi Üzerine". İçinde: A Çelebi (der), *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*. Çev. E Göztepe, İstanbul: Metis, 19-42.

Berger J (2010). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. Çev. Y Salman ve M Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis.

Butler J (2005). *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*. Çev. B. Ertür, İstanbul: Metis.

Butler J (2015). *Savaş Tertipleri: Hangi Hayatların Yası Tutulur?* Çev. Ş. Öztürk, İstanbul: YKY.

Chipp H B (1988). *Picasso's Guernica. History, Transformations, Meanings*. Berkeley: University of California.

Corbin J (1999). Images of War: Picasso's Guernica. *Visual Anthropology*, 13(1): 1-21.

Darr W (1966). Images of Eros and Thanatos in Picasso's Guernica. *Art Journal*, 25(4): 338-346.

Fisch E (1988). *Guernica by Picasso. A Study of the Picture and Its Context*. Tr. J Hotchkiss, Lewisburg: Bucknell University.

Florman L (2000). *Myth and Metamorphosis. Picasso's Clasical Prints of the 1930s*. Cambridge: MIT.

Foucault M (2003). *Cinselliğin Tarihi*. Çev. H U Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı.

Gottlieb C (1965). The Meaning of Bull and Horse in Guernica. *Art Journal*, 24(2): 106-112.

Hegel G W F (1967). *The Phenomenology of Mind*. Tr. J B Baillie, New York: Harper and Row.

Hegel G W F (1975). *Aesthetics. Lectures on Fine Art. Vol 2*. Tr. T M Knox, Oxford: Clarendon.

Hegel G W F (1977). *Phenomenology of Spirit*, Tr. A V Miller, Oxford: Clarendon.

Kojève A (1980). *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the Phenomenology of Spirit*. Tr. J H Nichols, London: Cornell University.

Levinas E (1990). The Name of a Dog, or Natural Rights. İçinde: E Levinas, *Difficult Freedom: Essays on Judaism*. Tr. S Hand, Baltimore: John Hopkins University, 151-153.

Ovidius (1994). *Dönüşümler*. Çev. İ Z Eyuboğlu, İstanbul: Payel.

Ries M (1972). Picasso and the Myth of the Minotaur. *Art Journal*, 32(2): 142-145.

Rutledge H C (1989). *The Guernica Bull. Studies in the Classical Tradition in the Twentieth Century*. Athens and London: University of Georgia.

Schapiro M (2000). *The Unity of Picasso's Art*. New York: George Braziller.

Schneider D E (1947). The Painting of Pablo Picasso: A Psychoanalytic Study. *College Art Journal*, 7(2): 81-95.

Şimşon E (2015). Levinas ve Bobby: Bir Köpeğin Levinas'ın Etiğindeki Rolü. *Cogito*, 80: 37-51.

van Hensbergen G (2004). *Guernica. The Biography of a Twentieth-Century Icon*. London: Bloomsbury.

Wertenbaker L (1967). *The World of Picasso*. New York: Time-Life.

Wischnitzer R (1985). Picasso's Guernica. A Matter of Metaphor. *Artibus et Historiae*, 6(12): 153-172.