

## TARİHSEL TANIKLIK OLARAK RESİM: GOYA'NIN "SAVAŞIN FELAKETLERİ" DİZİSİ İÇİN NOTLAR

Yrd.Doç. Mustafa Okan  
Çukurova Üniversitesi  
Eğitim Fakültesi

### ÖZET

Savaş ve savaşın içerdiği şiddeti tartışan sanat ürünlerine sanatın her alanında sıkça rastlanır. Sanatçılar savaşın içerdiği yoğun şiddeti ürünlerine taşıyarak izleyicilerde bir tepki oluşturmayı amaçlamışlardır çoğu kez. Ne var ki, bu beklentiye izleyiciler tarafından ne ölçüde karşılık verildiği her zaman tartışılmıştır. 1746-1828 yılları arasında yaşamış olan İspanyol sanatçı Francisco de Goya, ülkesinin Fransız işgali altında olduğu yıllarda yaşanan savaşın vahşetini anlatmak amacıyla "Savaşın Felaketleri" başlıklı bir resim dizisi hazırlamıştır. Bu çalışmada, söz konusu sanat ürünleri, yapılış amaçlarını gerçekleştirme potansiyelleri bakımından tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Goya, "Savaşın Felaketleri", savaş ve sanat

### ABSTRACT

In almost every field of art, it is highly possible to come across with works of art depicting war and the atrocities it causes. In most cases, the artists try to create an impact on their audience by using these images of war in their works. Nevertheless, to what extent these expectations are met has always been controversial. Francisco Goya, a Spanish artist lived between the years of 1746-1828, produced a series of paintings entitled as "Disasters of War" to depict the brutal face of the war fought under French occupation of his country, Spain. This study examines these works in terms of their potential to realize this purpose.

**Key Words:** Goya, "The Disasters of War", war and art

Geride kalan yüzyılın iki büyük savaşından geçerek yaşamış olan Louis Aragon, bu şiddet dolu çağı neredeyse boydan boya kat ederek 1982 yılında yaşamını yitirdiğinde onun ömrünü kuşatan yangın yeni yüzyıla doğru yayılıyordu. Bu en uzun çağın sanatçıları yalnızca sanatın algılanışına ilişkin tutumlarıyla değil savaşı algılayış tarzlarıyla da tartışıldılar ister istemez. Yüzyılın başındaki büyük savaşın geleceğe ilişkin vaat ettikleri üzerinden yürüyen bir tartışma sanatın ve hayatın çatallanan yollarını da işaret ediyordu aynı zamanda. Ayrım yalnızca savaşın içinde olmak ya da dışında kalmak gibi görece yalın . bir düzlem üzerinde gerçekleşmiyordu. Savaşın içinde olmakla ona karşı olmanın aynı bireyin davranışları içinde buluşması, bugünden bakıldığında çelişkili gibi görünen o benzersiz alarım, kendi tarihsel anı içinde çözülmesi olanaklı görünmeyen bu açmaz yeni savaşlara sürükledi sanatçıları da. Aragon, daha birinci savaşın külleri soğumadan kendisini yeni bir savaşın içinde bulmuştu. Bu sürüklenişi şöyle anlatıyor Aragon:

"Açık söyleyeyim, 'bu sondur, bir daha savaş olamaz' sanıyordum, böyle bir çılgınlığın, en azından benim ülkemde bir kez daha yinelenemeyeceğini^ sanıyordum. Ama bir gün, 1924-26'larda, savaşın dönüp dolaşıp yeniden kapımızı çaldığını gördüm, ve kendimi yeniden

savaşın içinde buldum, yaşantımın tüm yönünü işte bu savaş değiştirdi. Rif savaşının üstümdeki etkisi çok kesin oldu, çağdaş tarih olaylarından hiçbiri beni onun kadar etkilememiştir." (Aragon, 1985)

Aragon'un Rif savaşına yüklediği anlamın izlerini sanat üretimindeki tutumu bakımından gözlemenin belki de en dolaysız yolu, gerçeküstücülükten gerçekçiliğe doğru yönelen bir yaklaşımı benimsediği sürece bakmak olacaktır. Aragon, büyük bir bölümünü 1919'da yazdığı romanı Anicet'nin ilk bölümünü 1918 yazında, cephede iken yazdığını söyler ve ekler, "Bizzat savaşın içindeyken savaşı bitmiş gibi göstermek ona bir tür karşı koymaktır şeklinde düşünmüştüm." Bu oldukça masum, ama bir o kadar da gerçekle örtüşmeyen gerçeklik algısı Birinci Dünya Savaşı'nın daha birçok sanatçı tarafından romantik bir serüven olarak görülmesiyle de örtüşür. Oysa savaş, beklentilerin aksine hiçbir çözüm getirmeden sona ermiş, ikinci büyük savaşa kadar geçen sürede Avrupa anakarasındaki iç hesaplaşma gerilimi toplumsal değişim özlemlerini de tetiklemiştir. Aragon bu alt üst oluşu gerçekliğin başka bir biçimde ele alınması yoluyla kavramaya yönelmiştir. 1934'de yayımlanan romanı Bale Çanları'nın 'Her şey Orada Başladı' başlıklı önsözünde söyledikleri bu yeni düşünme biçiminin ne denli berraklaştığını gösterir. "Romanı yaratan gerçekçi karardır,

gerçeğin bilincidir", "...nesnel gerçeği anlamak için, roman, yaratmayı da kendi yaratır", "...romanda yalan olan, yazara da özgürlük sağlar ve onun, gerçeği bütün çıplaklığıyla göstermesini elverişli kılar..." (Aragon, 1985)

Argon'un İkinci Dünya Savaşı yılları, sanatın tanıklığı ve buradan elde edilen deneyimin savaşa karşı dolaysız bir davranışa denk düşmesi bakımından ele alınabilir. Savaş boyunca çeşitli cephelerde çarpışmalara katılmasının yanında Fransız direniş hareketi içinde çalışmalarını sürdürür. "Direnişe bağlı illegal yayınevi Editions de Minuit (Geceyarısı Yayınları) Musée Greven'i yayınladı." (Aragon, 1985) Musée Greven'in bir bölümünde, savaşın en trajik haliyle kendisini gösterdiği Auschwitz kampından söz edilir. Ne var ki, orada olanları dile getirmekte o ana özgü bir güçlük vardı. Aragon şöyle anlatır süreci:

"Kamplarda olup bitenlerin, Ancak Almanya'nın istilasından sonra açığa çıkması, onca zaman gizli kalabilmesi olacak şey değil gibi gelir, ama gerçek. Auschwitz'e değgin haberleri de, iki yıl öncesinden, 1943'ün yazlarından başlayarak ele geçirebilmemiz de olmayacak şeylerdendi." Auschwitz'in, neredeyse bir giz gibi bu ölçüde saklı tutulabilmesi savaşın sürdüğü her yerde saklısı gizlisi olmadan yaşanan pek çok insanlık dramının yanında orada yaşananların aşkın karakterini işaret etmesi bakımından anlamlı sayılmalıdır. Bu açık ve gizli vahşet arasındaki doğrusal ilişkiyi dile getirmek savaşın karakterinin apaçık sergilenmesi bakımından yaşamsal öneme sahiptir. Düzensiz, dolaylı ve denetlenmesi güç bilgi akışının orada olanlara odaklanan sanat ürünleri açısından kimi zorlukları olacaktır kuşkusuz. Nitekim şiirde hem tutukluların sayısı hem de isimlerine ilişkin yanlışlar vardır. Aragon bilgi akışındaki güçlükler ve bunun Musée Greven'in yazılışına yansıyan etkileri üzerine şunları söyler:

"Musée Greven'in Auschwitz'ten söz eden bölümünü ve uzun şiirin kalan kısmını bin dokuz yüz kırk üç'ün o yaz aylarında, o kuraklık aylarında, kamptan kurtulmuş en son tanıdığın deyimlerle 'yavaş yavaş öldürme kampı'nda olup bitenlere değgin çok az ve kesin olmayan bilgilerin bize ulaştığı o boş umut aylarında yazdım. Şiirimdeki kurbanların sayısı tam olarak belirtilmemişse, düşük bir sayı olmuşsa, bunun sorumlusu elimize geçen belgelerdir. İsimlerin yanlış geldiği, kamplardaki tutsaklarımızın

sayısını öğrenmeye çalıştığımız günlerdi o günler. Şiirimdeki şu dize de, on iki heceyi tamamlama zorunluluğunun değil, bize gelen belgelerdeki bir isim yanlışlığının sonucudur:

Marie-Louise Fleury oldu ilk giden Musée Greven'in ikinci baskısı Paris'in kurtarılmasından sonra yapıldı ve ben Bayan Fleury'nin gerçek adının Marie-Louise değil de Marie-thérèse olduğunu o sıralarda öğrendi m... Yüreğimden böyle kopup gelen bir dizeyi sonradan değiştirmek, hecelerle uğraşıp özenliğini bozmak istemedim." (Aragon, 1985) Bir sanat ürününün ne türde bir bilgi taşımaya yatkın olduğu sorusundan bakıldığında Aragon'un kendi yapıtını savunmakla değil sanatın gerçekliği ele alışının kendine özgü olanaklarına yakın durmayı doğru bulduğunu söylemek istediği anlaşılacaktır. Şiirde geçen adın şu ya da bu olması Auschwitz gerçeğinin şiirin alanı içinde açığa çıkarılmasına gölge düşürebilir mi?

Aragon'un Auschwitz'i kimi özel ayrıntılar içine sıkıştırmadan, tam da yaşandığı anda, savaşın kusursuz vahşiliği bağlamında ele alması, sanatçıyı kendi anıyla eşzamanlı bir devinimde, sürecin etkin ögesi kılar. Öte yandan, kuramcı kimliğiyle Adorno için Auschwitz, Alman faşizminin vahşetinden kaçarak kurtulan bir aydının kendi geçmişiyle hesaplaşmasının nesnesi olarak ortaya çıkar. Bu hesaplaşmada kişisellik ögesi belli bir ağırlığa sahip olsa da, Alman toplumunun savaş sonrası süreci yakın tarihin olağan dışı karakterine ilgisiz kalarak yaşamakta oluşu Adorno'nun arayışını toplumsal bir hesaplaşma düzeyinde örmesine yol açar. Martin Jay, Adorno başlıklı kitabının giriş bölümünde bu saptama üzerinde durur:

"Özellikle, 1953 yılında Almanya'ya kesin dönüş yaptığında, gerektiği gibi sahip çıkmadığı bir geçmişin hesabını görmekte fazla istekli davranmayan yeni Alman toplumuyla karşılaştığı andan itibaren, Adorno için, Auschwitz hiç unutulamayacak bir olay haline almıştır. Ondan sık sık yapılan bir alıntıdaki deyişle, Adorno, 'Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır' demiştir." (Aragon, 1985)

Martin Jay'ın, Adorno'nun Auschwitz'i algılayışını açımlayan şu alıntısı bir tarihsel olay ile hesaplaşma isteğinin kapsamını işaret eder:

"Auschwitz'den sonra, ölümü hakketmiş biri olduğunuz halde rastlantılar sayesinde onun elinden kurtulmuş ve hayatta kalmış olabilirsiniz.

Böyle biri olmak, alabildiğine vurdu duymaz olmayı gerektirir; onsu tek bir Auschwitz'in bile olamayacağı ölçülere varmış bir vurdu duymazlığı gerektirir. Bu vurdu duymazlık, Auschwitz'i atlatabilmiş, diğerlerinden ayrı tutulmuş herkesin üzerinden atıp kurtulamayacağı kendi suçudur." (Jay, 2001)

Auschwitz'in sorumluluğunu şu ya da bu düzeyde taşıyan herkes için herhangi bir çıkış yeri bırakmayan bu kuşatıcı analizin izini süren Jay, Adorno'nun estetik kuramının ana hatlarından birini gösteren şu görüşe ulaşır:

"Umutsuzluğun her yeri sardığı zamanlarda bir sorumluluk olarak yüklenilmesi, uygulanması gereken tek felsefe, her şeyi özgürleşim beklentisi açısından değerlendirilmesi gerektiği biçimde görüp değerlendirmeye çalışmaktır. Çekilen acılardan kurtuluş gelmeyecek olduktan sonra bilginin ışığı kendini bile aydınlatamaz: Özgürleşim beklentisini bağrında barındıramayan bir bilgi sadece bir yeniden-inşadır, tekniktir. Bakışımız, kavrayışımız varolan dünyanın algılanmasını değiştirmeli, onun aldatıcı görünümünden kurtulabilmiş olmalı; günü geldiğinde küçücük çiziklerinde, ufacık çatlaklarında ortaya çıkacak mesihgil ışıkların aydınlığından anlaşılacağı üzere, içinde yaşadığımız bugünkü dünyanın bütün bunlara muhtaç, çarpıtılmış bir dünya olduğunu anlamamızı sağlayabilmelidir." (Jay, 2001)

## II.

Adorno Auschwitz'i tarihsel akışın kritik eşiği olarak işaretlediğinde eşiğin ardına Auschwitz'i üreten her şeyi yıgar aynı zamanda. Oradan ve o andan sonrası, insanlığın kendini bağışlamasını sağlayabilecek çözümlerin arandığı bir arınma alanı olmayacaktır kuşkusuz. Böyle bakıldığında, hiç unutmamayı ve ama yeniden şiir yazabilmeyi olanaklı kılmaktan söz ettiği düşünülebilir Adorno'nun.

Auschwitz'in üzerinden yarım yüzyılı aşan bir süre geçti. İnsan uygarlığının, geçen zamanı Adorno'nun aydınlattığı içerikte bir Auschwitz algısıyla geçirdiğini söylemek olanaklı değil. Savaşlar gelişen teknolojinin eşliğinde sürüyor; yeryüzü coğrafyasının bilinen ve bilinmeyen pek çok yerinde Auschwitz kültürü varlığını duyuruyor. Argon'dan Adorno'ya, sözün edebiyatta ya da kuramda yoğunlaşan gücüne

dayanan onca düşün insanı, sürüp gitmekte olan şiddet kültürü karşısında karşılığını yeterince bulamayan bir uğraşın öznesi olarak öne çıktılar. Oysa, Susan Sontag'ın hatırlattığı gibi, daha 1915 Henry James The New York Times'a şunları Yazmıştı:

"Bütün Yaşananların ortasında sözcüklerin, düşüncelerin ağırlığını taşıyacağını düşünmek son derece zorlaşmış bulunuyor. Savaş, sözcükleri tüketip bitirdi; sözcükler iyice zayıfladı, sözcüklerin iler tutar bir tarafı kalmadı..." (Sontag, 2005)

Adorno, sözün en ucunda duran şiirin olanaksız hale geldiğini söylerken ardında sözün sınırlılıklarıyla yaralı bir sözcükler evreni olduğunu biliyordu elbet. Böyle düşünüldüğünde, Adorno'nun, sözün bin bir emekle kurulmuş alanını terk etmeyi değil onu her şeye rağmen korumaya çalıştığını anlamak gerekir. Bir eşik olarak Auschwitz'in arkasına yığılan uzun tarihe bakıldığında, sözü tüketen geçmişin, bir bakıma sözden daha eski başka bir dil alanı olarak resme karşı da aynı boşa düşürücü kayıtsızlığı takındığı görülecektir, Aragon ve Adorno'nun çağdaşı Picasso, yirminci yüzyılın savaşlar adasındaki iki nirengi noktasına yöneltmişti dikkatini. Bunlardan ilki 1937'de İspanya'daki iç savaş sırasında Guernica'nın bombalanması, diğeri de 1950-1953 yılları arasındaki Kuzey Kore ile Güney Kore arasındaki savaştır. Guernica, faşist general Franco'yu desteklemek üzere Alman savaş uçakları tarafından bombalanan bir kenttir. Guernica'nın bombalanması, İspanya'nın yasal Halk Cephesi Hükümeti'ne bağlı güçlerin yenilgiye uğramasında önemli bir etkiye neden olmuştur. Bunun yanı sıra, neredeyse kaçınılmaz hale gelmiş yeni bir büyük savaşın nasıl bir karaktere sahip olacağını da habercisi olmuştur. Kore'de süren savaş İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından başlayan yeni süreci karakterize etmesi bakımından önemlidir. İlk iki savaşın aksine çatışma merkezi Avrupa'nın uzağımdadır ve zaten bu savaşların ateşi Amerika topraklarına neredeyse hiç ulaşmamıştır. Kore, savaşmaya gidilen uzak bir yerdir batı dünyası için. Picasso, Guernica'nın bombalanmasının hemen ardından yapmıştır bu kentin adıyla anılan devasa resmi. Guernica, olmuş olandan yola çıkan ama olacak olanı da duyuran bir sanat ürünüdür. Belki de onun toplumsal bellekte bu denli geniş bir alan kaplaması, Alman faşizminin ateşlediği büyük

savaşın neler vaat ettiğini öngörme yeteneğine duyulan ilgidir. Kuşkusuz bu etki, resmin yapıldığı ve insanların dikkatine sunulduğu tarihsel anda en üst düzeye ulaşmanın çok uzağındaydı. Onun bir yalvaç duyarlılığında dile getirdiği öngörü gelmekte olan felaketi önlemeye yetmemiştir kuşkusuz. Bu düzeyde bir etki iddiasını üstlenmek bir sanat ürünü için karşılı bulunamayacak bir beklentiye denk düşer çünkü. Ancak burada üzerinde durulması gereken şey, bu yaşamsal önemdeki öngörünün bir sanat ürünü içinde yapılaşmış olmasıdır.

Picasso, "...Amerika Birleşik Devletlerimin Kore'de başlattığı saldırıyı protesto etmek amacıyla, 1951 yılı Ocak ayında, Goya'nın 3 Mayıs 1808 yapıtından esinlenerek ürettiği Kore Soykırımı resmine başlamış ve bu çalışma, 1951 yılı Mayıs ayında, Paris'te Salon de Mai'de sergilenmiştir.

"Picasso bu çalışmasında, yüzleri, hatta tüm bedenleriyle insan olup olmadıkları bile pek kolay anlaşılmayan, emperyalist toplum ürünü militarizmin robot benzeri yaratıklarının insanlara, ana ve çocuklara saldırısını işlemiştir..." (Teber, 1985)

Picasso'nun Kore Soykırımı adlı resmi hiçbir zaman Guernica kadar yaygın bir üne kavuşmamıştır. Bu resim, tıpkı Guernica gibi, savaşın benzersiz vahşetine odaklanmış olsa da kurgusal yapısı ve içinde barındırdığı elemanlar bakımından daha iddiasızdır. Öte yandan, öykünün kahramanlarının ki şi leştiri l mel eri bakımından daha açık bir tutum görülür. Gerçekte, Amerikan askerlerinin Kore'de bulunuşunun, derin siyasal ya da kültürel analizleri gerektirecek bir yanı da yoktur.

### III.

Picasso, Kore Soykırımı ile Goya'nın 3 Mayıs 1808'ine gönderme yaparak Kore'de olmakta olanlar için kusursuz bir tarihsel arka plan işaret etmiştir. 3 Mayıs 1808'de kurşunlanan İspanyol direnişçiler, işgalci Fransız ordusu karşısında yurtlarını savunmaktadırlar. İki resim arasındaki dolaysız ilişki, bu yazının başından beri izi sürülmekte olan soruyu uzunca bir tarihsel dönemi kendi üzerine katlayarak kat edip, bu kez Goya'nın zamanında ve yaşadığı coğrafya da yanıt aramayı olanaklı kılıyor.

Goya uzun savaş ve işgal yılları boyunca bu sıcak gündemi ele alan bir dizi çalışma yapmıştır. 3 Mayıs 1808, bunlar arasında özel bir yere sahip olmakla birlikte kendi arka planında yıllardır adeta gizlice sürmekte olan bir dizi çalışmayı barındırmaktadır. Bu yazının, bundan sonraki bölümleri 3 Mayıs 1808'i besleyen kaynak çalışmaları ele alacaktır. Ve o kartezyen içinden geçerek, bir tür tarih yazıcılığına dönüşen resim yapma eylemi, Aragon ve Adorno örneklerinde ortaya konulan boşunalık düşüncesi bakımından tartışılacaktır.

"Goya'nın sanatının biçimlenmesinde hem yaşadığı dönem hem de coğrafya son derece önemli bir rol oynamıştır. 1746 yılında, İspanya'nın Fransa sınırına 75 mil uzaklıkta olan Saragosa kenti yakınındaki Aragon'da dünyaya gelmiştir. Babası bir kuyumcu, annesi ise bir küçük soyludur. Doğduğu yerin Aydınlanma dönemi Fransa'sına yakınlığı ve ailesinde toplumun hem zanaatkar hem de soylu kesiminin izlerinin bulunması, onun sanatının genel karakterini yansıtan başlıca unsurların ipuçlarını vermektedir.

"Gençliğinde, barok tarzda resimler üreten ve bu bölgenin en tanınmış ressamlarından biri olan Martinez'in yanında çıraklık yapmıştır. Daha sonra, 1763 yılında San Fernando Akademisi'ne girmek üzere Madrid'e gelmiş, Akademiye girememiş ancak saray ressamı Bayeau ile tanışmıştır. Bu dönemde Madrid'te Anton Raphael Mengs ve Giambattista Tiepolo gibi farklı sanat anlayışlarına sahip iki ressamı tanıma imkanı da bulmuştur. Her ikisinden de etkilenmiştir. Ancak onu daha fazla etkileyen isim, oğul Domenico Tiepolo olmuştur ve onun insanı ve davranışlarını konu edinen resimlerinin izleri Goya'nın sanatında belirgin bir şekilde takip edilebilmektedir.

(...)

"Goya'nın saray ve kilise için yaptığı çalışmalar, nihayet 1786 yılında Pintor del Rey yani Kralın Ressamı olarak görevlendirilmesi sonucunu beraberinde getirmiştir. Kralın Ressamı olarak gerçekleştirdiği erken çalışmalardan birisi Osuna Dükü ve Ailesi (1788) adlı resimdir. Dük, bir sanat ve bilim koruyucusu, İspanya Kraliyet Akademisi üyesi ve Madrid'in en tanınmış sanat çevrelerinin ve entelektüel kişiliklerinin katıldığı tertulia adı verilen salonun cömert ev sahibidir.

Belirsiz bir mekanın önünde yer alan figür grubu, resmîyetten uzak bir yaklaşım içerisinde ele alınmıştır. Aile büyükleri ve çocuklar arasındaki yakın bağ, ailenin Fransa ve İsviçre'de gelişen yeni pedagojik idealleri savunduklarını kanıtlamaktadır. Osuna'nın kütüphanesinde Rousseau, Voltaire ve Fransız ansiklopedistleri ile Ramon de la Cruz ve Leandro Fernandez Moratin gibi İspanyol yazarların eserleri bulunmaktadır.

"1789 Fransız Devrimi'nin akisleri ve saray çevresindeki bu tür aydınlanmacı kişilerle geliştirdiği ilişkiler, Goya'nın giderek daha liberal bir tavrı benimsemesine ve Aydınlanma düşüncesi ile gelişen toplumsal, psikolojik ve zihinsel kavramlarla yakından ilgilenmesine kaynaklık etmiştir." (Üstünipek, 2006)

Goya'nın Aydınlanma düşüncesinin ortaya koyduğu değerlere duyduğu yakınlık ile İspanyayı yöneten geleneksel iktidar ilişkilerinin egemenlik ortamında hayatını kazanıyor olması, İspanya'nın içine sürüklendiği kaotik ortamda takındığı tutumda kimi belirsizlik olduğu yönünde bir izlenim oluşmasına neden olmuştur. Goya'nın değişen iktidar çevrelerinin taleplerine karşılık verdiği resimleriyle "Savaşın Felaketleri" dizisi ve bu dizinin doğurduğu diğer resimler, kendi değerleriyle hayatın önüne koyduğu gerçekler arasında hayatını kurmaya çalışan olağandışı bir sanatçı portresi çıkarmıştır ortaya. Belki burada, "Savaşın Felaketleri" dizisinin ancak sanatçının ölümünden otuz beş yıl sonra sergilenebilmiş olmasını dikkate alarak, bilinçli olarak gölgede bıraktığı bu işlerin Goya'yı anlamak için bir işaret olarak açığa çıktığını görmek olanaklı olacaktır. "Savaşın Felaketleri" dizisi Goya'nın hayatında gizli bir yeraltı nehri gibi akıp durmuş ve kendi yatağını bulduğunda son sözün nasıl olacağını biçimlemek üzere ortaya çıkmıştır.

"1793 yılı başlarında Fransa- İspanya Savaşı başlamıştır. Bundan sonraki 30 yıl boyunca İspanya; devrim, savaşlar ve sivil savaşlar, askeri darbeler ve toplumsal ayaklanmalar yaşamıştır. Aydınlanma ve geleneksel kültür arasındaki çatışma, aristokrat- burjuva ve popüler sınıflar arasında ulusal kimlik ve İspanyolluk üzerine süren ideolojik tartışma ve Fransız Devrimi'nin neden olduğu karışıklıklar, İspanya'da halkın yaşamından çıkan yeni kültürel atmosferi körüklemiş gözükmektedir." (Üstünipek, 2006)

Goya'nın bu süreçten nasıl etkilendiğini gözlemeyi olanaklı kılan ve "Savaşın Felaketleri"

dizisini önceleyen çalışmalardan ilki "Ocak 1794'de bakır üzerine basılmış 11 küçük resimden oluşan" (Üstünipek, 2006) bir seridir. İkincisi ise 1799 yılına tarihlenen Los Capriccios'dur. "...Los Capriccios'da Goya, yaşadığı dönemin İspanya'sındaki açgözlülük, ahlaksızlık ve batıniligi ele almıştır. Hem alegorik hem de edebi kaynaklı figürlerle tanımlanan bu resimlerde, yarı gerçek ve yarı doğa üstü bir anlatım görülmektedir." (Üstünipek, 2006) Bu iki dizide görülen eleştirel tutum, Goya'nın aristokrat çevrelerden gelen siparişler üzerine yaptığı resimlere örtük bir şekilde de olsa yansımıştır. "1808 yılında Fransa ordularının İspanya'ya girmesi ve tahta Napoléon'un kardeşi Joseph Bonaparte'ın geçmesiyle birlikte, halk Fransız istilacılara karşı ayaklanmış ve 2- 3 Mayıs'ta başlayan ayaklanmalar Joseph Bonaparte tahttan çekilinceye ve İspanya özgürlüğünü kazanıncaya kadar altı yıl boyunca sürmüş ve kanlı olaylara sahne olmuştur." (Üstünipek, 2006) Francisco de Goya "Savaşın Felaketleri" serisini, bir bölümü işgal yılları içinde olmak üzere, 1812 ile 1820 arasında 82 levha olarak üretmiştir. 3 Mayıs 1808 adlı resim bu sürecin işgal döneminin sona erdiği 1814 yılında yapılmıştır.

#### IV.

"Savaşın Felaketleri" dizisi içinde yer alan resimleri tartışmaya başlarken Adorno'nun, "Bakışımız, kavrayışımız varolan dünyanın algılanmasını değiştirmeli, onun aldatıcı görünümünden kurtulabilmiş olmalı; (...) içinde yaşadığımız bugünkü dünyanın (...) çarpıtılmış bir dünya olduğunu anlamamızı sağlayabilmelidir." Sözleriyle ortaya koyduğu görüşü anımsamak yararlı olacaktır. Goya'nın her bir sahneyi kurgularken izlediği yöntem, gözün görüş alanı içinde görünenlerin aktarılmasına değil onların görünüşlerinden kaynaklanan sınırlılıkların etkisizleştirilmesine dayanır. Böyle düşünüldüğünde, göz, pasif bir araç değil, aktif zihinsel eylemin görüş gücünün gerçekleşme alanıdır. Bunu, kaydetmekle tanımlamak arasındaki fark olarak açıklamak olanaklıdır. Eğer başka bir şekilde söylemek gerekirse, kayıt altına almanın kısıtlayıcılığından uzak durmak istemiştir Goya. Bu saptama, kaçınılmaz olarak iki uçlu bir tartışmanın önünü açar. İlki, bu görüntü oluşturma tarzı öznelliğin egemenliğini onaylayarak

izleyiciyi ikna etmekten kandırmaya doğru evirilen bir alımlama sürecini tetiklemez mi? Diğer soru da en az ilki kadar zorludur: Kayıt altına almak ile tanığı olmak arasındaki ilişki dağıtmak tanıklığın dayanaktan yoksun bırakılması olarak sonuçlanmayacak mıdır?

Her iki soruyu da yanıtlayabilmek için soruların çıkış yerine geri dönmek gerekiyor. Sorular, resimlenen olayların hayali bir anlatıma emanet edilmesinin yaratacağı olası inandırıcılık kuşkusuna dayanıyor ve kusursuz bir berraklıkla soruyor: Resimlendirilmiş olayların tanık olunmuş olması veya tam aksine hayali olması onları değerlendirmemizi nasıl etkiler? Dizinin başlığı olan "Savaşın Felaketleri", kararlı bir açıklıkla, içerdiği görüntülerin gerçek olduğunu ima eder, savaşın neye benzediğini temsil ettiğini söyler. Goya, arkadaşı Cean Bermudez'e 1824 yılında bıraktığı çalışmaların setine şu başlığı not düşerek imzalamıştır: "85 baskıda Bonaparte ile İspanya'daki kanlı savaşın ölümcül sonuçları ve diğer anlamlı ifadeler. Orijinal, ressam tarafından yaratılmış, çizilmiş ve oyulmuştur, Don Francisco de Goya y Lucientes." Bu başlık dolaysız şekilde gösteriyor ki, sanatçı, doğrudan anlatmak yerine ima yoluyla bir şeyi vurgulamayı veya uyarıda bulunmayı seçmiştir. Buradan giderek, Goya'nın görüntülerini yaratırken bir tür özgürlük alanı açmak istediği düşünülebilir. Başlıkta yer alan "yaratılmış" sözcüğü izleyiciyi Goya'nın gerçekten de "Savaşın Felaketleri"ni yaparken yorumunu kullandığı yargısını desteklemektedir.

"Yaratılmış" görüntüler belli bir gerçeği nasıl bu kadar sahici olarak yansıtabilir diye sorarken iki şeyi göz önünde bulundurmamak önemlidir. Öncelikle, izleyicisine baskıların hayal ürünü olduğunu belirterek Goya bunların birer kayıt olmadıkları mesajını gönderir. Bunu söylemiş olmakla Goya, izleyicisiyle aynı yerde durduğunu belirtmiş olur. Belki bugün daha çok basın fotoğrafçılığında görülen haliyle, kurgulanmış olduğu halde dolaysız bir kayıt olduğunu düşündüren görüntüler gibi, gerçekmiş edasıyla davranmaktan uzak durur Goya'nın kurguladığı sahneler. Tersine, dolaylı ya da dolaysız bir tanıklığı arkasına alarak, kayıt altına aldıklarını, izleyiciyi hiçbir yanılsamaya neden olmayacak bir görüş noktasına yerleştirmek üzere sahneler. Goya'nın "yaratmak" dediği şey budur. Başka bir deyişle, sahneler olmasa bile, "Savaşın

Felaketleri" ile aktarılmak istenen anlam ve duygu gerçektir.

Görüntülerin gerçek ya da sahnelerin dolaysız bir yansıma olduğuna izleyiciyi inandırmaya çalışmaz Goya. Çünkü resimler uzaklarda olanlara değil tam da izleyicinin bulunduğu yerde yaşadıklarına dayanmaktadır. Belli ki, daha çok yaşananlar üzerine eni konu düşünebilmek için sarsıcı bir belek alanı ve içeriği oluşturmaya çalışmıştır. Savaşın gerçek olayları ile "Savaşın Felaketleri"ndeki sahneler arasındaki çiziyi bulandırarak Goya, savaşın görünen gerçeğinden farklı ama aynı zamanda eşsiz bir gerçek oluşturur.

Bu yöntem izleyiciye büyük bir özgürlük alanı açar. Çünkü o her bir sahne kapsamında belli bir yer veya kimlik farz etmek zorunda değildir. Bunun yerine, daha çok kişisel deneyimlere bağlı yollarla görüntüleri canlandıran çağrışımlar yapabilir. Belli ki, izleyici açısından farkında olmak hali, hayal gücünde "Savaşın Felaketlerinde" kendi gerçeğini geliştirmeye izin veren bir yer açmaktadır. Her izleyiciye kendini yerleştirebileceği bir olay veya kendi yüzü yerine koyabileceği bir yüz vererek yapmaya çalışır bunu. Şöyle der; bu önceden olmuştur, tekrar olacaktır, bu sadece bir örnektir, bu senin de başına gelebilir.

Belki, tersinden giderek sonuç çıkarmanın güçlüklerini taşıyor ama, yine de bir tamamlayıcı özetleme olarak söylemek gerekir ki, görüntüler belli olaylara bağlı olmadığından , tarihsel referansların onaylarına da gerek kalmamıştır. Onlar, kendi tarihsel gerçeklikleriyle çatışmayan bir tutarlılığa sahip olmakla, kendine yeten gerçek öyküler haline gelmişlerdir. Kaldı ki, "Savaşın Felaketleri" içinde toplanmış resimler bu savaşın tek görsel "kayıtları" olarak, özellikle kanıt rolüne çok uygun düşmektedirler.

## V.

Goya, kendisini bir dizi beklentiye bağlayarak yol almaya çalışmış gibi görünüyor. Bu durum, genel olarak bütün sanat ürünleri için hem canlı kalabilmenin biricik yolu hem de bir zaafıdır. Bu saptamayı açılmayabilen için Susan Sontag'm beklentilerin karşılanmasına dönük kuşkucu yaklaşımına başvurulabilir. Sontag, acıların dile getirilmesinin tarihine bakarak şunları söyler:

"Acıların ikonografisinin uzun bir geçmişi, deyiş yerindeyse bir soyağacı vardır. Gösterilmeye değer sayılan acılar, kaynağı ister ilahi güçler, isterse insanoğlu olsun, bir gazabın sonucu olarak kavranan acılardır. (...) Yunan mitolojisinde acıyla kıvranan Laokoon ve ikiz oğullarını temsil eden heykel grubu, İsa'nın İstirabı'nın resim ve heykel alanındaki sayısız versiyonları ve Hıristiyan din şehitlerinin gaddarca idamlarıyla ilgili sonsuz sayıda görsel malzeme: Bu eserlerle amaçlanan şey, kesinlikle insanları harekete geçirip alevlendirmek, dahası onları eğitmek ve örnek oluşturmaktır. Dolayısıyla bu eserlere bakan , acı çeken kişilerin acısını paylaşabilir, o acıyı içlerinde duyabilirler (...)" (Sontag, 2005)

Sontag, beklentilerin hemen ardından kuşkularını sıralamaya başlar:

"(...)ancak bu acıların, onlardan dolayı kederlenerek ya da onlarla boğuşmaya çalışarak baş edilemeyecek bir yazgıyı temsil ettiklerini de akıldan çıkarmamak gerekir.

"Anlaşılan o ki, acı çeken bedenleri gösteren resimlere karşı duyulan iştahlı merak, neredeyse çıplak bedenlere gösterilen arzulu merak kadar şiddetlidir. Hıristiyan sanatında, yüzyıllardan beri sergilenen cehennem betimlemelerinde bu doğal güçlü duygulardan ikisi de tatmin ediliyordu. Üstelik bu tür duygulara kapılmanın gerekçesi, yerine göre İncil'deki bir kafa kesme anektodu da olabilir (Hlofernes, Vaftizci Yahya), bir katliam hikayesi de (yeni doğmuş İbrani oğlan çocukları, on bir bin bakire) veya gerçek bir tarihsel olay veya önüne geçilemez bir yazgı da. (...) Bu zalimliklerin temsil edilmesi için hiçbir ahlaki yükümlülük de söz konusu değildi. Sadece, kışkırtma: Bana bakabilir misiniz? Bir görüntüye irkilmeden bakabilmenin yatıştırıcı bir tarafı vardır. Ama irkilmenin de ayrı bir hazzı vardır.

(...) ıstırap verici manzaralar bizi ya bir seyirci olmaya ya da o görüntüye bakamayan bir korkak olarak kalmaya davet eder.Öyle görüntülere bakmayı midesi kaldıranlar ise, acıyla ilgili bir sürü görkemli betimlemenin donattığı bir rol oynarlar. Sanatta kanonik konulardan birini oluşturan eziyet çekme, genellikle seyirlik bir manzara 8(başka insanlarca seyredilen -ya da görmezlikten gelinen- bir şey)olarak resimde temsil edilir. Bu olgunun alttan alta ilettiği mesaj şudur: Hayır, eziyet çekmek önlenemez bir durumdur -duyarsız seyircilerle duyarlı

seyircilerin birbirine karışması da bu gerçeği vurgulayan bir sonuç doğurmaktadır." (Sontag, 2005)

Sontag, sanatın uzun tarihi içinde ana hatları dikkatlice belirlenmiş bir gezi yaptıktan ve bir hayli etkileyici kuşkularını sıraladıktan sonra "Savaşın Felaketleri"ni de tartışmaya elverişli bir kategoriye odaklanır:

"Merhametsizliğin yol açtığı acıları kederle üzülmeyecek ve -eğer mümkünse- önlenilecek bir şey olarak temsil etme pratiği, görüntüler tarihine esaslı bir konuyla birlikte girmiştir: Kazandığı zaferden dolayı çıldırıcısına gözü dönmüş galip bir ordunun eline düşen sivil halkın katlandığı acılar." (Sontag, 2005)

Bütün bir insanlık tarihinin, bir anlamda irili ufaklı savaşların tarihi olarak da kavranabileceği düşünüldüğünde, bir bellek alanı olarak tarihin unutmayı bir gerekçe olarak kabul etmeyecek denli canlı olduğu kabul edilmelidir. Ama yine de, tarih, unutarak yaşamaya uyarlanmış bir kültürel ortamda görünmezliğe mahkum edilmesinin üstesinden kendi başına gelemez. Sontag'ın söyledikleri bu yaklaşıma dayanarak değerlendirilirse, sanatın tarihsel olaylara dönük ilgisi bir bağlama kavuşabilecektir. Sanat, bir savaşın kendi belleğini oluşturulması sayılabilecek bir tematik çerçeve içinde ürünlerini vermeye koyulduğunda, tarihin canlı tutulmasına dışarıdan, ama, dolaysız bir etki yapmaya çalışıyor demektir. Sontag'ın kaygılı ve kuşkulu yaklaşımı dikkate alınırsa, sanatın bu türden bir davranma pratiği ile ortaya koyduğu beklentinin karşılanıp karşılanamayacağı sorusuyla bir kez daha yüz yüze gelinir.

Sontag, "Savaşın Felaketleri"ni irdelemeye resimlerin içerdiği karakteristik özellikleri işaret ederek başlar:

"Goya'nın resimleri, izleyiciyi dehşet duygusuna iyice yaklaştırır. Resmin seyirlik olma özelliğinden gelen bütün tuzaklar ortadan kaldırılmıştır: Manzara bir atmosfer, bir karanlıktır ve ana hatları bile belli değildir. Savaş bir seyir malzemesi değildir.Ve Goya'nın baskı dizisinde de bir anlatı değildir: İşgalci askerlerin aşağılık sefilliğine ve onların müsebbibi oldukları dehşetengiz acılara yas tutan kısa açıklamalarla desteklenmiş olan her resim, diğerlerinden bağımsız olarak ayrı bir yerde durmaktadır. Hepsinin toplam, birikmiş etkisi ise tam bir yıkım tablosudur." (Sontag, 2005)

Sontag'ın değerlendirmelerine devam etmeden önce, yukarıda söylediklerine ilişkin bir not düşmek yararlı olacaktır. Sontag, "Resmin seyirlik olma özelliğinden gelen bütün tuzaklar ortadan kaldırılmıştır." diyerek, bir bakıma, sanatçının ne denli pür bir resimlemeye yöneldiğini vurgulamakta, adeta kurgulanan sahnelerin izleyici üzerinde yaratması beklenen etkinin kaçınılmaz hale gelmesi için Goya'nın her şeyi yaptığını söylemektedir. Sontag'ın "beklentiler" kavramı çevresinde yürüttüğü tartışmaya gizliiden gizliye sinmiş olan çaresizlik duygusu bir kez daha burada göstermektedir kendisini. Sontag, izleyicinin kayıtsızlığına neden olabilecek her şeyi bir yandan sanat ürünü içinde arıyor olsa da, izleyicinin neredeyse her türlü çabayı boşa düşüren kanıksamışlıkla örülü kayıtsızlığı karşısında da derin bir boşunalık duygusu yaşamaktadır. Sontag, şöyle sürdürür değerlendirmelerini:

"Savaşın Felaketleri'nde iğrenç zalimliklerin sergilenmesiyle hedeflenen, besbelli ki o görüntülere bakanları uyandırmak, sarsarak çok etmek ve derinden yaralamaktır. Goya'nın sanatı, Dostoyevski'ninki gibi, ahlâki duygular ve kederin tarihinde (eserlerinin derin, özgün, ilgi ve merak çeken niteliğiyle) bir dönüm noktasında duruyor görünmektedir. Goya'yla birlikte sanata, acıya duyarlılık açısından yeni bir standart gelmiştir. (Ve benzer duyguları hisseden sanatçılar için de yeni konular: örneğin, Goya'nın, bir inşaattan taşınan yaralı bir işçiyi çizdiği resminde göze çarpan türden.) Savaşın zalimliklerinin dökümü, izleyicinin duyarlılığına bir saldırı biçiminde tasarlanmıştır. Her resmin altındaki yazılı açıklayıcı ifadeler, resmin bıraktığı izlenime kışkırtıcı bir boyut katarlar. Resimler, her görüntü gibi, 'bakma'ya çıkarılmış bir davetiye iken, resimlerin altındaki yazılar çoğunlukla sadece bakmanın güçlüğü ve yetersizliği üzerinde dururlar. Bir ses - muhtemelen sanatçının sesi- izleyiciyi kızdırıp köşeye sıkıştırır: Bu resme bakmaya dayanabilir misiniz? Bir resmin başlığında açıkça şu bildirilir: "Buna bakılamaz" (No se puede mirar). Başka bir resim yazısı şunu söyler: "Bu kötüdür" (Esto es malo). Başka bir resim yazısı anında kesip atar: "Bu daha kötüdür" (Esto es lo peor!). Bir başkası şöyle haykırır: "Barbarlar!" (Barbaros!). Bir başkası feryat eder: "Bu ne delilik!" ( Que locura!). Bir diğeri şöyledir: "Artık bu çok fazla!"

(Fuerte cosa es!). Bir başkası da der ki: "Niçin?" (Porqué?)." (Sontag, 2005)

Goya'nın, neredeyse izleyicinin yakasından tutup sarsarcasına kurguladığı sahneler, her şeyden önce, bunlara kayıtsız kalmayı olanaksız hale getirmeyi arzulayan bir sanatçı tutumunu işaret etmektedir. Goya, başka türlüünü düşünmenin olanaksız olacağı türden bir tepkiyi yönlendirmek üzere kurgulamıştır resimlerini. Ama yine de, resmin olanaklarının tükenmeye yüz tutabileceği karşılaşma anlarını öngörerek sözün katkısını taşımıştır resimlerinin içine. Söz burada, tam anlamıyla içindedir resmin. Ama birinin öne çıkması pahasına diğerini geri çekerek değil. Öyle ki, resimlerin diliyle sözün dili, her ikisi de bir haykırışa, görsel belleğe kazınan bir ize dönüşmüş olarak birbirlerinin üzerine yapııştırılmışlardır.

## VI.

Sontag, "...modern hayatın (belirli bir mesafeden, fotoğraf aracılığıyla) başkalarının acısına bakmak açısından sunduğu sayısız fırsatı" (Sontag, 2005) işaret eder. Teknolojik iletişim ağıyla, basılı ve görüntülü yayın organlarından insanların görsel belleğine her an akın eden sayısız savaş fotoğrafının şiddet kültürünün etkisizleştirilmesi beklentisini karşılayıp karşılamadığı sorusu, bu yazının Aragon'dan Adorno'ya, oradan Picasso ve Goya'ya uzanan izleğine bağlanmalıdır. Aslında bu soru, beklentilerin karşılanma biçimlerinden yol açıcı çözümler üretmeye yoğunlaşmış bir düşünüş çabasını işaret etmektedir. Bu düşünüş bir dizi dikenli soruyu izleyiciye sormakla yükümlüdür:

Goya'nın resimlerindeki katliam sahnelerinde karşılık bulan, ancak bu duyguyu dünya daki herhangi başka bir yerde gerçekleşen benzeri olaylarla ilişkilendiremeyen bir izleyici tavrı düşünülebilir mi? Bu resimler ile her gece haberlerde görülen Irak görüntüleri arasında paralellik kurmak, iki ayrı görsel olanağı ya da iki ayrı tarihsel anı, şiddeti kutsayan bir düşünüş tarzının şifrelerini çözmek için bir tür zihinsel reaksiyona sokmak olanaklı olabilir mi? Bu reaksiyon, başkalarının acısını izleyen tenine taşıyarak aradaki mesafeyi ortadan kaldırabilir mi? Söz ve resim kendi masumiyetine sahip çıkarak şiddet kültürünün "herkesi şeyleştirme"ne (Sontag, 2005) karşı bir deneyim üretebilir mi?



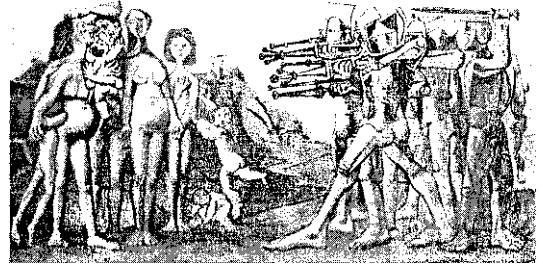
#### KAYNAKÇA

- Aragon, L. (1985). Gerçekçiliğin Boyutları, Çev. Alkan, E. İstanbul: de Yayınevi. 17, 154, 156, 81.
- Jay, M. (2001). Adorno, Çev. Oskay, Ü. İstanbul: Der Yayınları. 14, 15.
- Sontag, S. (2005). Başkalarının Acısına Bakmak, Çev. Akınhay, O. İstanbul: Agora Kitaplığı, 11, 25, 40, 42, 44,
- Teber, S. (1985). Picasso, İstanbul: de Yayınevi, 205.
- Üstünipek, M. Goya (1746- 1828), <http://www.lebriz.com>

#### RESİMLER



Guernica / Pablo Picasso



Kore'de Katliam / Pablo Picasso



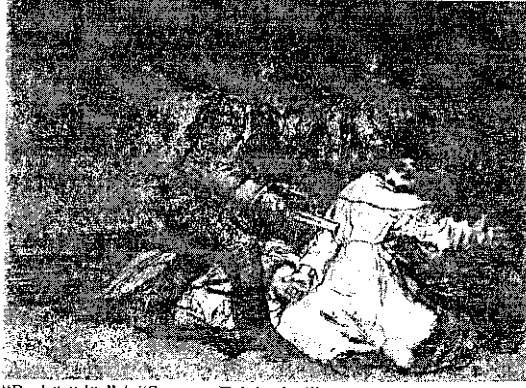
3 Mayıs 1808 / Francisco de Goya



"Buna bakılamaz" / "Savaşın Felaketleri"



"Barbarlar!" / "Savaşın Felaketleri"



"Bu kötüdür" / "Savaşın Felaketleri"



"Bu ne delilik!" / "Savaşın Felaketleri"



"Bu daha kötüdür" / "Savaşın Felaketleri"



"Artık bu çok fazla!" / "Savaşın Felaketleri"