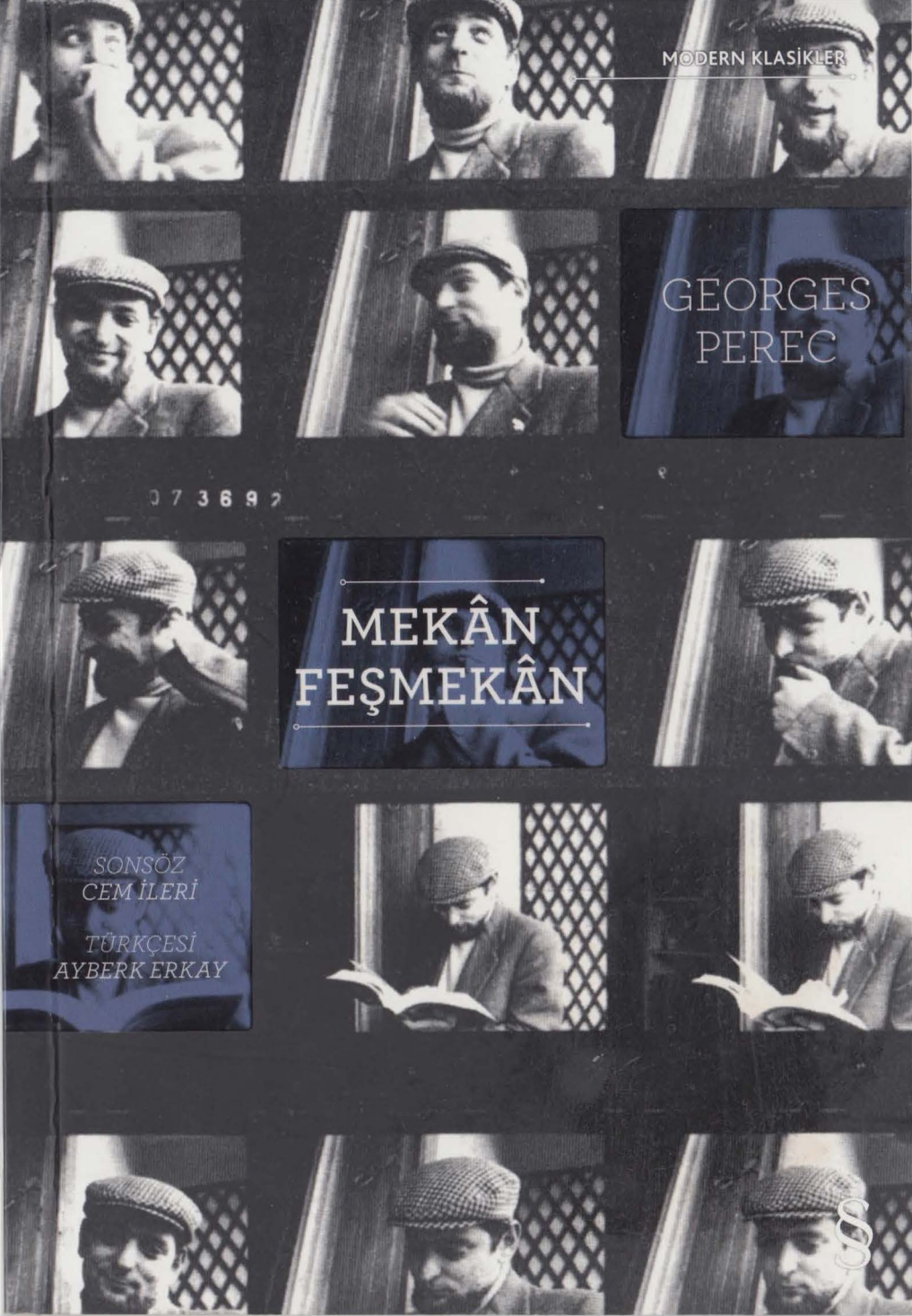

MODERN KLASİKLER
GEORGES PEREC
MEKÂN FEŞMEKÂN
SONSÖZ CEM İLERİ
TÜRKÇESİ AYBERK ERKAY

GEORGES PEREC

7 Mart 1936'da Paris'te doğdu. 2. Dünya Savaşı sırasında Polonya asıllı babası Icek Peretz (1909-1940) cephede, annesi Cyrla Szulewicz (1913-1943) Auschwitz'te hayatını kaybetti. Bu iki kayboluş bütün yaşamını ve yapıtını belirledi. Halası Esther Bienenfeld tarafından evlat edinildi. 1954'te başladığı tarih öğrenimini yarım bıraktı. Erken yaşlardan itibaren çok sayıda roman, öykü, deneme kaleme aldı ama bunların çok azı o dönemde yayınlandı. 1960'ta Paulette Pétras ile evlendi. 1962'de CNRS'te arşiv görevlisi olarak çalışmaya başladı. *Lettre Nouvelles*, *N.R.F.*, *Partisans* ve Paul Virilio ile birlikte kurdukları *Cause Commune* gibi dergilerde yazdı. 1965 yılında yayımlanan ilk romanı *Şeyler* ile Renaudot ödülünü kazandı. 1967 yılında, 1960'ta Raymond Queneau ve François Le Lionnais tarafından kurulan OULIPO grubuna (Ouvroir de Littérature Potentielle - Potansiyel Edebiyat İşliği) katıldı. 1978'de *Yaşam Kullanma Kılavuzu* ile Médicis ödülüne değer görüldü. Bu dönemde CNRS'teki işini de bırakarak kendisini tamamen yapıtına adadı. Bronş kanserine yakalanarak, 3 Mart 1982'de Ivry-sur-Seine'de (Val-de-Marne) hayata veda etti, külleri Père-Lachaise mezarlığına defnedildi.

Başlıca yapıtları: *Şeyler*, 1965; *Bahçedeki Gidonları Kromajlı Pırpır da Neyin Nesi?*, 1966; *Uyuyan Adam*, 1967; *Kayboluş*, 1969; *Karanlık Dükkân*, 1973; *Mekân Feşmekan*, 1974; *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*, 1975; *Bir Paris Semtinin Tüketilme Denemesi*, 1975; *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, 1978; *Harikalar Odası*, 1979.

AYBERK ERKAY

Fransız edebiyatı, çağdaş felsefe ve tiyatro kuramları eğitimi aldıktan sonra bu alanlarda uzmanlaştı, akademik ve yazınsal çalışmalarını bu alanlarda sürdürdü. Başta Fransızca olmak üzere, farklı Batı dillerinden çok sayıda edebi eseri Türkçeye çevirdi. Türkçeye kazandırdığı yüzden fazla tiyatro oyunu, çok sayıda düzyazı ve poetik metnin büyük bir kısmı farklı yayınevleri tarafından yayımlandı, oyun çevirilerinden birçoğu profesyonel ve amatör topluluklar tarafından sahneye taşındı. Rimbaud, Stendhal, Mallarmé, Apollinaire, Valéry, Jarry, Tzara, Artaud, Vian, Céline, Blanchot, Genet, Koltès gibi Batı edebiyatının farklı mecralarında eserler vermiş ve öncü rolü oynamış isimlerden yaptığı çevirilerin yanı sıra kıyıda kalmış metinler üzerine yaptığı araştırmalar, yazınsal çalışmalar, çeviriler ve hazırladığı edebi ve sanatsal metin koleksiyonlarıyla alana katkıda bulundu.

GEORGES PEREC

MEKÂN FEŞMEKÂN

Türkçesi: Ayberk Erkay

§

Yayın No **1644**
Modern Klasikler 43

Mekân Eşmekân
Georges Perec

Kitabın özgün adı: *Espèces d'espaces*

Editör: Cem İleri
Fransızca aslından çeviren: Ayberk Erkay
Kapak tasarımı: Emir Tali
Sayfa tasarımı: Zülal Bakacak

© 1974, 2001, Editions Galilée
© 2017, bu kitabın tüm yayın hakları
Everest Yayınları'na aittir.

1. Basım: Nisan 2017

ISBN: 978 - 605 - 185 - 132 - 7
Sertifika No: 10905

Baskı ve Cilt: Melisa Matbaacılık
Matbaa Sertifika No: 12088
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8
Bayrampaşa/İstanbul
Tel: (0212) 674 97 23 Faks: (0212) 674 97 29

EVEREST YAYINLARI
Ticarethane Sokak No: 15 Cağaloğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 513 34 20-21 Faks: (0212) 512 33 76
e-posta: info@everestyayinlari.com
www.everestyayinlari.com
www.twitter.com/everestkitap
www.facebook.com/everestyayinlari
www.instagram.com/everestyayinlari

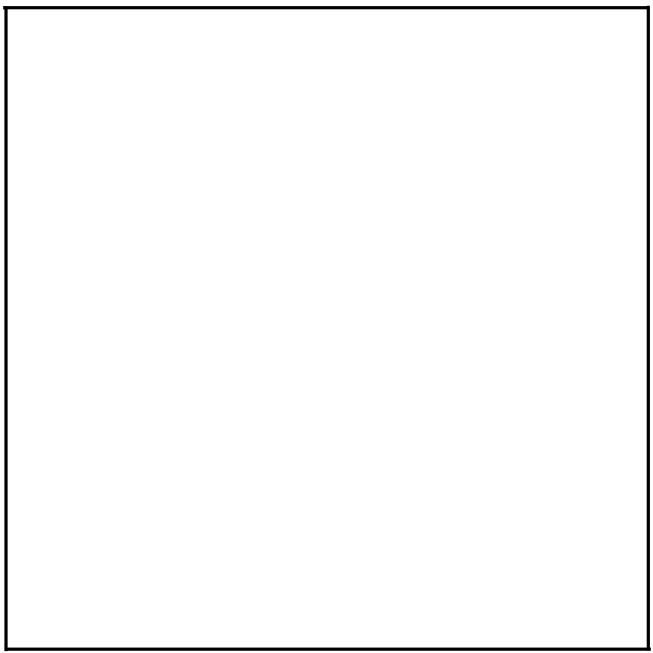
Everest, Alfa Yayınları'nın tescilli markasıdır.

İÇİNDEKİLER

Önsöz 13
Sayfa 19
Yatak 29
Oda 37
Daire 45
Apartman 65
Sokak 73
Mahalle 89
Şehir 95
Sayfiye 107
Ülke 115
Dünya 121
Mekân 127

Sonsöz 151

Pierre Getzler'e



Resim 1 *Okyanus haritası*
(Lewis Carroll, *Kōpan Avı*'ndan alıntı)

MEKÂN
BOŞ MEKÂN
KAPALI MEKÂN
DIŞARI MEKÂN
MEKÂN NOKSANLIĞI
HESAPLANMIŞ MEKÂN
YEŞİL MEKÂN
YAŞAMSAL MEKÂN
UÇ MEKÂN
MEKÂNDAKİ KONUM
KEŞFEDİLMİŞ MEKÂN
MEKÂNIN KEŞFİ
MEYİLLİ MEKÂN
BAKİR MEKÂN
ÖKLİDİYEN MEKÂN
HAVA MEKÂNI
BULANIK MEKÂN
EĞRİ MEKÂN
DÜŞSEL MEKÂN
ARA MEKÂN
MEKÂNDA GEZİNTİLER
MEKÂN GEOMETRİSİ
MEKÂNDA GEZİNEN BAKIŞLAR
ZAMAN MEKÂN
ÖLÇÜLMÜŞ MEKÂN
MEKÂNIN FETHİ
ÖLÜ MEKÂN
ANLIK MEKÂN
İLAHİ MEKÂN
HAYALİ MEKÂN
ZARARLI MEKÂN
BOŞ MEKÂN
İÇ MEKÂN
MEKÂNDA YÜRÜYÜŞ
BÖLÜNMÜŞ MEKÂN
TERTİPLİ MEKÂN
YAŞANMIŞ MEKÂN
CANSIZ MEKÂN
MÜSAİT MEKÂN
KAT EDİLMİŞ MEKÂN
PLAN MEKÂN
TEKTİP MEKÂN
MEKÂNIN ETRAFI
MEKÂN TURU
MEKÂNIN SINIRLARINDA
BİR SABAHKİ MEKÂN
MEKÂNDA KAYBOLAN BAKIŞ
BÜYÜK MEKÂNLAR
MEKÂNLARIN EVRİMİ
SESSEL MEKÂN
EDEBİ MEKÂN
MEKÂNDA YOLCULUK

Lütfen iliştiriniz

Yaşamlarımızın mekânı ne devamlı, ne sonsuz, ne türdeş, ne de eşyönlü. Peki tam olarak biliyor muyuz nerede kırıldığını, nerede büküldüğünü, nerede bağını kopardığını ve nerede bütünleştiğini? Yarıklar, ses boşlukları, sürtüşme noktaları hissediyoruz belli belirsizce, bazen bir yerlerde sıkıştığına ya da yarıldığına ya da çarptığına dair muğlâk bir hisse kapılıyoruz. Bundan fazlasını bilmeyi nadiren istiyor, oluşan aralıkları tetkik etmeye, hesap etmeye, hesaba katmaya lüzum duymadan, bir yerden başka bir yere, bir mekândan başka bir mekâna geçiyoruz. Mesele mekânı icat etmek değil, mekânı yeniden icat etmek hiç değil (çevremize kafa yoran çok sayıda insan var günümüzde...), mesele mekânı sorgulamak, daha yalın bir ifadeyle, mekânı okumak; çünkü alışılagelmişlik adını verdiğimiz şey belirginlik değil, bulanıklıktır: Bir körlük biçimi, bir uyuşma hali.

Bu kitap –bir mekân kullanıcısının günlüğü– bu temel çıkarımlardan yola çıkılarak oluşturuldu.

G.P.

Önsöz

Bu kitabın konusunun boşluk olmadığını söyleyerek başlayalım, bu kitabın asıl konusu, boşluktan ziyade, boşluğun etrafında ya da içinde olan şey ya da şeyler (bkz. Resim 1). Bu da elimizde fazla bir şey olmadığı anlamına geliyor: Boşluk, elle tutulamaz olan, gerçek anlamda maddi olmayan: Kapsam, dışarısı, dışarımızda olan, sınırları dâhilinde bir yerden başka bir yere gittiğimiz, bizi kuşatan alan, etrafımızı saran mekân.

Mekân. Fakat her zerresine yayılan sessizliğin insanın içinde korkuya benzer bir şeyleri tetiklediği sonsuz mekânlardan ya da neredeyse daha şimdiden evcilleştirilmiş olan gezegenlerarası, yıldızlararası, galaksilerarası mekânlardan bahsetmiyorum, bize çok daha yakın olan –en azından prensipte böyle olan– mekânlardan bahsediyorum: Mesela şehirler ya da sayfiyeler ya da metronun koridorları ya da bir park.

Mekânlarda yaşıyoruz, bu mekânlarda, bu şehirlerde, bu sayfiyelerde, bu koridorlarda, bu parklarda. Bunun bariz bir durum olduğunu düşünüyoruz. Belki de sahiden bariz bir durum olması gerekirdi. Fakat işin aslı öyle değil, kendiliğinden olan bir şey değil bu. Gözümüzle görebildiğimiz kadarıyla gerçek ve dolayısıyla pek tabii ki mantığa uygun.

Dokunabiliyoruz. Hayalini bile kurabiliyoruz. Mesela ne şehir ne sayfiye (ne de banliyö) olan bir şeyi ya da aynı zamanda hem park hem de metro koridoru olan bir şeyi gözümüzde canlandırabilmemiz gayet mümkün. Bir köyün ortasından geçen bir metro hayal etmemize engel olan yok (hatta bu fikri işlemeye çalışan bir reklama denk gelmiştim ama, nasıl desem, görünen köy meselesi). Fakat kesin olan şu ki, belleklerimizde izine rastlanmayacak denli uzak bir geçmişte, bunların hiçbiri yoktu: Ne koridorlar vardı, ne parklar, ne şehirler, ne sayfiyeler. Mesele bu noktaya nasıl vardığımız değil, bu noktaya varmış olduğumuzun, şu an bu noktada olduğumuzun farkına varmak: Tek bir mekân yoktur, hepimizin etrafını saran, bizleri içine alıp, güzelce sarıp sarmalayan tek bir mekân yoktur, her yer mekân kırıntılarıyla doludur, mesela bu kırıntılardan bir tanesi bir metro koridoru, bir tanesi bir parktır; yine mesela başlarda avuç içi kadar olan bir tanesi vardı (özel amaçlı mekânlardan bahsetmeye başladık bile) ama zamanla büyüdü, devasa boyutlara ulaştı ve Paris oldu; komşusuysa, başlarda ondan aşağı kalır yanı olmamasına rağmen Pontoise olarak kalmakla yetindi. Başka bir tanesinin ise etrafına –ama bu dediğim, bahsi geçenlerden çok daha büyüktü ve altıgene benziyordu– koca koca çizgiler çektiler (çok sayıda hadisenin –ki bazısı gerçek birer felaketti– yegâne sebebi bu çizgilerin çekilmesiydi) ve bu çizgilerin *içinde* kalan her şeyin mor renge boyanmasına ve adına Fransa denilmesine karar verildi; buna karşın bu çizgilerin dışında kalan yerler başka bir renge boyanacaktı (fakat bu sözü geçen altıgenin dışında kalanlar aynı renge boyanma fikrine hiç sıcak yaklaşmadılar; her mekân parçası kendine ait farklı bir rengi olsun istiyordu, buradakiler

bu renkte olayım, şuradakiler şu renkte olayım diye tutturunca, bugüne dek çözümsüz gelen meşhur dört renkli topoloji sorunu ortaya çıkmış oldu) ve başka bir isimle anılacaktı (epeyce bir zaman, sözü geçen altıgene dâhil olmayan, hatta bazıları çok uzakta bulunan mekân parçalarını da mor renge boyamak –ve bu suretle adına Fransa demek– gibi bir heves sardı insanları fakat bu çok uzun soluklu olmadı).

Kısacası mekânlar çoğaldı, parçalara ayrıldı ve farklılaştı. Bugün her boyuttan, her çeşitten, her türlü kullanıma uygun ve her türlü işleve sahip mekânlara rastlamak mümkün. Yaşamak, bir mekândan başka bir mekâna geçmek demektir, tabii başkalarına çarpmamaya gayret ederek.

Ya da dilerseniz:

BİRİNCİ PERDE

Bir ses (dışarıdan): Kuzeyde hiçbir şey yok. Güneyde hiçbir şey yok. Doğuda hiçbir şey yok. Batıda hiçbir şey yok. Merkezde hiçbir şey yok.

Perde iner. Birinci perdenin sonu.

İKİNCİ PERDE

Bir ses (dışarıdan): Kuzeyde hiçbir şey yok. Güneyde hiçbir şey yok. Doğuda hiçbir şey yok. Batıda hiçbir şey yok. Merkezde bir çadır.

Perde iner. İkinci perdenin sonu.

ÜÇÜNCÜ ve SON PERDE

Bir ses (dışarıdan): Kuzeyde hiçbir şey yok. Güneyde hiçbir şey yok. Doğuda hiçbir şey yok. Batıda hiçbir şey yok.

Merkezde bir çadır,

ve

çadırın önünde,

bir emir eri postal boyamakla meşguldür

"KARA ASLAN" AYAKKABI BOYASIYLA!

Perde iner.

Üçüncü ve son perdenin sonu.

(Yazarı bilinmiyor. 1947 civarında öğrenilmiş, 1973'te hatırlanmıştır.)

Ya da mesela:

Paris'te bir sokak var;
Bu sokakta bir ev var;
Bu evde bir merdiven var;
Bu merdivende bir oda var;
Bu odada bir masa var;
Bu masada bir halı var;
Bu halıda bir kafes var;
Bu kafeste bir yuva var;
Bu yuvada bir yumurta var;
Bu yumurtada bir kuş var;

Kuş yumurtayı devirdi;
Yumurta yuvayı devirdi;
Yuva kafesi devirdi;
Kafes halıyı devirdi;
Halı masayı devirdi;
Masa odayı devirdi;
Oda merdiveni devirdi;
Merdiven evi devirdi;
Ev sokağı devirdi;
Sokak Paris'i devirdi.

Les Deux-Sèvres'den çocuk şarkısı
(Paul Éluard, *Poésie involontaire et poésie intentionnelle*)

Sayfa

Kendimi kat etmek için yazıyorum.

Henri Michaux

1

Yazıyorum...

Yazıyorum: yazıyorum...
Yazıyorum: "yazıyorum..."
Yazıyor olduğumu yazıyorum...
vesaire.

Yazıyorum: Bir sayfanın üzerinde sözcüklerin izini sürüyorum. Harf harf bir metin oluşuyor, meydana geliyor, katılaşıyor, sabitleniyor, mıhlanıyor:
son derece düzgün şekilde y

a
t
a
y
l
a
m
a
s
ı
n
a

uzanan bir çizgi boş sayfanın üzerine konuyor, bakir mekânı karartıyor, ona bir istikamet veriyor, onu vektörleştiriyor

soldan sağa

yukarıdan

aşağıya

Önceleri hiçbir şey yoktu, hemen hemen hiçbir şey; sonrasında da pek bir şey yok, üç beş tane işaret, yine de yetiyorlar bir yukarısı ve bir aşağısı olmasına, bir başlangıç ve bir son, bir sağ ve bir sol, bir ters ve bir düz olmasına.

2

Bir kâğıdın mekânı (Devlet dairelerinde kullanılan ve bütün kırtasiyelerde bulunan uluslararası nizami tür) 623,7 cm²'ye tekabül eder. Bir metrekarelik alanı doldurmak için on altı sayfadan biraz daha fazla yazı yazmak gerekir. Bir kitabın ortalama boyutunun 21 x 29,7 cm. olduğunu varsayarsak, Ulusal Kütüphane'deki tüm basılı eserlerin sayfalarını teker teker koparıp, bu sayfaları dikkatlice yan yana bitiştirmek suretiyle, Sainte-Hélène adasını ya da Trasimène gölünü bütünüyle kaplayabiliriz.

Ayrıca bu şekilde Alexandre Dumas (Père)'in bütün eserlerinin basımı için gerekli olan kâğıt miktarını üretmek için kaç hektar orman kesilmesi gerektiğini de hesaplamak mümkündür – ki Dumas, hatırlayalım, her birinin üzerine bir eserinin isminin kazınmış olduğu taşlarla kendisine bir kule inşa ettirmişti.

3

Yazıyorum: Sayfamda ikamet ediyorum, onu kuşatıyorum, onu kat ediyorum.

Beyazlıklar ortaya çıkarıyorum, *boşluklar* (anlamda sıçramalar: Devamsızlıklar, pasajlar, geçişler).

Marjda yazıyorum.

Satır başı yapıyorum. Sayfanın altındaki bir dipnota gönderiyorum.[1]

Sayfa değiştiriyorum.

1 Dipnotları çok severim ama burada özel olarak belirtmem gereken bir şey yok.

4

Geriye en azından yazılı bir iz bırakmayan olay yok denecek kadar azdır. Hemen her şey, o ya da bu anda, farklı hızlarda ve farklı tekniklerle (yere, saate ya da ruh haline bağlı olarak değişebilir), bir kağıda, bir defter yaprağına, bir ajanda sayfasına ya da insanın bahtına çıkan herhangi bir vasıtaya (metro bileti, gazetenin kenarı, sigara paketi, zarfın arkası vs.) aktarılır ve bu suretle gündelik yaşamı oluşturan bazı unsurlar kayıt altına alınmış olur: Tabii bu liste, söz konusu şayet ben isem (çıtayı yükseltmem kaçınılmazdır zira yazmak, başlıca yaşamsal faaliyetlerimden biridir), yürürken alınan bir adresten, aceleyle not alınmış bir randevuya, üzeri yazılmış bir çekten, bir zarftan, bir paketten, özenle kaleme alınmış resmi bir mektuptan, usanma garantili bir form doldurma vazifesine (vergi beyannamesi, sağlık raporu, otomatik gaz ve elektrik faturası ödeme talimatnamesi, abone formu, mukavele, kira sözleşmesi, tasdik belgesi, makbuz vs.), acilen tedarik edilmesi gereken ihtiyaçlar listesinden (kahve, şeker, kedi kumu, Baudrillard kitabı, 75 vatlık ampul, pil, iç çamaşırı vs.), zor çözümlü bir Robert Scipion kare bulmacasına, nihayet tamamlanıp temize çekilmiş bir metinden, bir konferansta, cepte kalem niyetine ne varsa onunla alınan kargacık burgacık notlara (bir sözcük oyunu, bir sözcü koyunu, bir harf oyunu ya da halk arasında bilinen adıyla bir "fikir"), edebi bir "iş"ten (yazmak, evet, masanın başına oturup yazmak, daktilonun başına oturup yazmak ve yazmak, bütün bir gün boyunca yazmak, bütün bir gece boyunca yazmak, bir taslak çıkarmak, büyük 1'ler, küçük a'lar sıralamak, plan hazırlamak, bir harfin yanına başka bir harf iliştirmek, sözlüğe bakmak, kopya etmek, baştan okumak, üstünü çizmek, fırlatıp atmak, baştan yazmak, sınıflandırmak, keşfetmek, gelmesini beklemek,

yumağa benzeyen ne idüğü belirsiz bir şeyden, metne benzer bir şeyler çıkarmaya çalışmak, bunu becermek, bunu beceremmemek, (bazen) gülümsemek vs.) basbayağı (temel düzeyde, basit) bir işe kadar uzanır: Mesela fen bilimleri (life sciences) alanında yayınlanan ve az çok emsallerinin özetine tekabül eden herhangi bir akademik dergide –bibliyografik verilerini elde etmem, kartotek fişlerini hazırlamam, kaynaklarını toparlamam, provalarını düzeltmem vs. gereken– araştırmacıların ilgisini çekmesi muhtemel olan başlıkları işaretlemek.

Vesaire.

5

Mekân işte böyle başlar, boş bir sayfanın üzerine çizilen sözcüklerle, işaretlerle. Mekânı tasvir etmek: Onu adlandırmak, onun izini sürmek, tıpkı kıyıları –ta ki sonunda karayla denizi, metinden oluşan bir şeritle ayırabilecek hale gelene kadar– liman isimleriyle, burun isimleriyle, koy isimleriyle dolduran deniz haritacılarının yaptığı gibi. Alef, tüm dünyanın eşzamanlı olarak görülebilir olduğu şu Borges mekânı, alfabeden başka bir şey midir?

Envanter mekân, icat edilmiş mekân: Mekân, Petit Larousse Illustré'nin eski baskılarında yer alan, 60 cm^2 üzerinde mucizevî bir şekilde bir araya getirilmiş, kasten soyut bırakılmış 65 civarı coğrafi terimi temsil eden küçücük haritayla başlar: İşte size çöl, vahası, kuru deresi, tuzlu gölü, işte size kaynak, dere, akarsu, nehir, kanal, koyar, ırmak, haliç, ırmak ağzı ve delta, işte size deniz ve adaları, takımadaları, adacıkları, resifleri, gizli kayaları, kör kayaları, kordon boyu ve işte size boğaz, kıstak, yarımada,

küçük koy ve liman ağzı, körfez ve açıt, burun ve koy, çıkıntı, uç, işte lagün ve falez, işte kum tepeleri, işte kumsal ve işte gölcükler, bataklıklar, işte göl, işte dağlar, tepe, buzul, volkan, sahil ayağı, yamaç, geçit, boğaz, işte ova, plato ve tümsek ve tepecik, işte size şehir ve limanı, rıhtımı ve deniz feneri...

Sanal mekân, terminolojiye katkıda bulunmak için güzel bir bahane: Çağrışımı sözcüklerle sağlanan bu mekânın, bu sözlük mekânının, bu kâğıt mekânının canlanması, kalabalıklaşması, insanlarla dolması için gözlerimizi kapatmaya bile lüzum yoktur: Buharlı bir lokomotif tarafından çekilen uzun bir yük treni bir viyadükten geçiyor; çakıl taşı yüklü mavnalar kanallardan geçiyor; küçük yelkenliler gölün üzerinde ilerliyorlar; römorkörlerin eşlik ettiği bir transatlantik limana giriyor; çocuklar kumsalda top oynuyorlar; başında hasır şapkasıyla bir Arap, eşeğinin sırtında, vahanın gölgeli yollarında ilerliyor...

Şehrin sokakları otomobillerle dolu. Başı örtülü bir temizlikçi kadın pencerede halı dövüyor. Banliyö bahçeciklerinde, bir sürü fideci meyve ağaçlarını buduyor. Bir subay, boynunda üç renkli fularıyla, bir generale ait olan heykelin açılışını yaparken, askeri bir müfreze silahlarıyla selam duruyor.

Çimenliklerde inekler, üzüm bağlarında bağcılar, ormanlarda oduncular, dağlarda dağcı kafileleri var. Bir patikanın virajlı dar yollarında kan ter içinde yokuşu tırmanmaya çalışan bisikletli bir postacı var. Nehrin kıyısında çamaşır yıkayan kadınlar, yolların kenarında işçiler, tavuklara yem veren çiftçiler var. Okulun bahçesine ikişer ikişer çıkan çocuklar var. Camlı dev binaların arasında yüzyıl sonu üslubuyla boy gösteren bir villa var. Pencerelerde kareli küçük perdeler, kafelerin bahçelerinde müşteriler, güneşte

ısınan bir kedi, eli kolu paketlerle dolu halde taksi çağıran bir kadın, bir devlet binasının önünde nöbet tutan bir asker var. Çöp arabalarını dolduran çöpçüler, iskele kuran sıvacılar var. Parklarda dadılar, rıhtımlar boyunca sıralanmış sahaflar var; fırının önünde kuyruk, köpeğini gezdiren bir adam, bankta oturmuş gazetesini okuyan bir başka adam ve bir bloğu yıkan işçileri izleyen bir başka adam var. Trafiği kontrol eden bir polis memuru var. Ağaçlarda kuşlar, nehirde gemiciler, kıyılarda balıkçılar var. Dükkânının çelik kepengini kaldıran tuhafiyeci bir kadın var. Kestane satıcıları, lağımcılar, gazete satıcıları var. Alışveriş yapan insanlar var.

Çalışkan okurlar kütüphanelerde kitap okuyorlar. Öğretmenler derslerini işliyorlar. Öğrenciler not tutuyorlar. Muhasebeciler alt alta rakam sıralıyorlar. Pastacı çırakları, sıra sıra keklerin arasına krema dolduruyorlar. Piyanistler tuşlarda geziniyorlar. Yazarlar, masalarının başında, derin düşüncelerde, sözcükleri yan yana diziyorlar.

Masallara layık. Ferah mekân.

Yatak

Uzun zaman yazıda yattım.

Parcel Mroust

1

Sayfayı genellikle uzun kenarı boyunca yukarıdan aşağıya doğru kullanırız. Aynısı yatak için de geçerlidir. Yatak (ya da sayfa, hangisini tercih ederseniz) içinde ya da üzerinde, ekseriyetle uzun kenarı boyunca uzanmak suretiyle yattığımız, boyu enine oranla daha uzun, dikdörtgen biçimli bir mekândır. "İtalyan tarzı" cibinlikli yataklara yalnızca masallarda (mesela Parmak Çocuk ve kardeşleri, Canavar'ın yedi kızı vesaire) ya da tamamen olağandışı ve çoğunlukla vahim durumlarda (toplu göç, bombardıman sonrası vs.) rastlanır. Bununla birlikte, yatağı yaygın olduğu üzere uzunlamasına kullanıyor olsak dahi, şayet birden fazla kişinin aynı anda yatıyor olması söz konusuysa büyük bir felaket kapıda demektir: Yatak, bir ya da iki kişinin –fazlası sakınca arz eder– gece istirahatı için kullanılan bir araçtır.

Dolayısıyla yatak, tercihen kişisel bir mekândır, boğazına kadar borca batmış bir insanın bile sahip olma hakkının bulunduğu, bedenin asal mekânıdır (yatak-monad): İcra memurlarının yatağınıza el koyma hakkı yoktur; bu aynı zamanda –pratikte doğrulanması oldukça kolay olmakla birlikte– her birimizin yalnızca tek bir yatağı olduğu anlamına gelir, işte o yatak *bizim* yatağımızdır; evde ya da dairede başka yataklar varsa, bunlara misafir yatağı ya da yedek yatak adı verilir. Demek ki insana yalnızca kendi yatağında huzur vardır.

2

Lit = île
Michel Leiris

Yirmi Yıl Sonra'yı, *Gizemli Ada*'yı ve *Jerry Adada*'yı yatakta yüzükoyun uzanarak okumuştum. Yatağım bazen tuzak avcılarının kulübesine, bazen hiddetle kabarmış okyanustaki bir kurtarma salına, bazen yangın tehdidi altındaki bir baobab ağacına, bazen çölün ortasında kurulmuş bir çadıra, bazen de düşmanlarımın birkaç adım önümden geçmelerine rağmen beni bulamadıkları dolambaçlı bir mağaraya dönüşürdü.

Yatağımın kuytularında kim bilir kaç seyahate çıkmışımdır. Hayatta kalmak için mutfaktan çaldığım şekerleri yatağa çıkartır, yastığımın altına saklardım (çatır çutur...) Korku –hatta dehşet– bir an olsun eksik olmazdı, çarşafların ve yastığın himayesine rağmen.

Yatak: Tanımlanmamış tehdidin meskeni, tezatların meskeni, fani haremleriyle dolu yalnız bedenin mekânı, arzuya yasak mekân, bağlılığın umulmadık mekânı, düşün ve ödipal özlemin mekânı:

Ne mutlu uyuyabilene korkmadan kahırlanmadan
O heybetli, o kutsal yatağında babanın
Soyundan gelenlere hem beşik hem mezar olan.

José Maria de Heredia
Trophées

3

Yatağımı seviyorum. İki yıldan uzun zamandır kullanıyorum. Benden önce bir kadın arkadaşıma aitti, kendisi taşınmaya karar verince ve yeni odası beklediğinden küçük çıkıp da gayet normal boyutlarda olan yatağı içeri sığmayınca yatakları değiştirdik, ben onun yatağını aldım, o da benim o sıralar kullandığım ve biraz daha dar olan yatağı.

(Günün birinde –bir sonraki bölüme bakınız– yataklarımın hikâyesini –de– yazacağım mutlaka.)

Yatağımı seviyorum. Yatağıma uzanıp, boş gözlerle tavana bakmayı seviyorum. Zamanımın büyük kısmını böyle geçirebilirdim (bilhassa sabahları) şayet daha acil olduğu kabul edilen ihtiyaçlarla (listesini yapmaya üşendim şimdi) uğraşmak zorunda kalmasaydım. Tavanları seviyorum, pervazları ve kartonpiyer göbekleri seviyorum: Kendimi bir anda hayallerle, düşüncelerle ve sözcüklerle dolu o labirentlerde bulmamı sağlayan Musalarım ya da dallı budaklı alçı süslemelerim onlar benim. Kimsenin tavanları umursadığı yok artık. Dümdüz yapıverip geçiyorlar, hatta daha kötüsü, kirişleri açıkta bırakıp çok güzel bir halt yediklerini zannediyorlar.

Uzun ve genişçe bir tahta, epey bir süre yatak başı olarak işimi gördü. Esaslı besinlerin haricinde (yatakta kaldığım sürece genelde acıkmam) ihtiyacım olan ne varsa, lüzumlu olanı da, lüzumsuz olanı da, muhakkak orada dururdu: Bir maden suyu şişesi, bir bardak, bir tırnak makası (maalesef körelmiş), daha evvel adı geçen Robert Scipion tarafından hazırlanmış bir kare

bulmaca derlemesi (hazır fırsatını yakalamışken minnacık bir sitemde bulunayım; yazarımız, kusursuz bir derleme hazırlamış olmakla birlikte, 43 numaralı bulmacada, sorunun cevabı olan "mamafih" sözcüğünün iki "a"yla yazılması gerektiğini öngörmüş ki bu da, doğal olarak, yukarıdan aşağıya aynı hizaya denk gelen sözcüğün ("bumaltı" yazamayacağımıza göre) yanlış yazılmasına sebep oluyor ve bulmacanın çözümünü ciddi anlamda tehlikeye sokuyor), bir paket kağıt peçete, kedimin (daha doğrusu dişi kedimin) tüylerini taramamı sağlayan sert kıllı bir fırça, görenleri hayran bırakan bir avize, arkadaşlarıma sağlığım hakkında bilgi vermeme ve ısrarla arayan çok sayıda kişiye Michelin Şirketi olmadığımı ifade etmeme fırsat tanıyan bir telefon, şayet havam yerindeyse, sabahtan akşama kadar açık kalmak suretiyle, dakika başı trafik durumunu rapor eden mırıltılarla kesilen farklı türden müzik programları yayınlayan transistörlü bir radyo, onlarca kitap (mutlaka okuyacağım deyip de sayfasını açmadıklarım ve elli kere baştan okuduklarım), çizgiroman albümleri, gazete yığınları, tütün içenlere lazım olan aparatlar, çeşitli ajandalar, not defterleri, defterler, başıboş kağıtlar, bir çalar saat, tabii ki bir kutu Alka-Seltzer (boş), başka bir ağrı kesici (yarısı dolu ya da yarısı boş, neresinden bakmayı tercih ederseniz), bir tane daha, Céquinyl (grip ilacı, hiç açılmamış), bir lamba, tabii ki atmaktan imtina ettiğim çok sayıda prospektüs, mektuplar, keçeli kalemler, tükenmez kalemler (kurumuş oluyor bunlar genelde), kurşun kalemler, bir kalemtıraş, bir silgi (bu son üçü, bahsi geçen kare bulmacaların çözülmesinde kullanılıyor), Dieppe plajı menşeli yassı bir çakıl, birkaç ufak tefek hatıra daha ve bir posta işletmesi takvimi.

4

Üç beş bayık ayrıntı daha:

İnsan ömrünün üçte birinden fazlası yatakta geçer.

Yatak, insanın, kabaca yatay pozisyonda durduğu nadir yerlerden birisidir. Bunun dışındakiler özel amaçlar için tasarlanmıştır: Ameliyat masası, sauna yatağı, şezlong, plaj, psikanaliz divanı...

Uyku teknikleri: Yatmak kavramının doğal bir insan davranışı olduğu tam anlamıyla gerçeği yansıtmaz (Marcel Mauss, "Bedenin Teknikleri", *Sosyoloji ve Antropoloji*, sayfa 378; paragrafın tümü –maalesef kısacık!– alıntılanmaya değer).

Okunacak : FLUSSER, V. "Yatağa dair", *Cause commune* 2, no 5, 21-27 (1973).

Peki ya hamak? Ot minder? Dolap-yataklar? Mezarlar kadar derin divanlar? Döşekler? Trenlerdeki kuşetler? Kamp yatakları? Halının üzerine serilmiş havalı şiltelerin üzerine serilmiş uyku tulumları?

Oda

1

Halen üzerinde çalışılan bir işten fragmanlar

Her şeyin bir ortaokul yatakhanesinin alışılagelmiş sıkıcılığına karıştığı –savaşın sonlarına tekabül eden– çocukluğuma dair hatıralarımı bir kenara bırakırsak, uyuduğum yerlere yönelik istisnai, hatta tanrısal olduğunu düşündüğüm bir belleğe sahibim. Bir yere uzanıp gözlerimi kapatmam ve belirli bir mekânı asgari bir dikkatle düşünmem, o odaya ilişkin bütün ayrıntıları, kapıların ve pencerelerin yerini, mobilyaların nerede durduğunu gözümün önüne getirmeye yeter, hatta bununla da kalmaz, sanki o sırada bedenen o odada yatıyormuşum hissine kapılırım.

Misal:

ROCK (Cornouailles)
1954 yazı.

Kapıyı açınca hemen sol tarafta yatak durur. Çok dar bir yataktır, oda da hakeza çok dardır (yatağın genişliğiyle kapının genişliğini toplasanız, bir metre elli santimetreyi ancak bulur) ve geniş olmadığı gibi uzun bir oda da değildir. Yatağın ucunda küçük bir elbise dolabı vardır. En dipte sürmeli bir pencere. Sağda, üzeri mermer kaplı bir tuvalet masası, masanın üzerinde kullanmış olduğumu hiç zannetmediğim bir kâse ve bir sürahi.

Yatağın tam karşısında, soldaki duvarda, çerçevelenmiş reprodüksiyon bir resmin asılı durduğundan eminim diyebilirim: Dandik bir şey değil, Renoir ya da Sisley olabilir.

Yerler muşamba kaplı. Masa yok, koltuk yok, bir tane sandalye belki, soldaki duvarın önünde, yatmadan önce kıyafetlerimi üzerine atardım, üzerine oturduğumu sanmıyorum, yalnızca uyumak için geliyordum bu odaya. Oda evin üçüncü ve en üst katındaydı, ev sahibemi ve ailesini uyandırmamak için gece geç döndüğüm zamanlar merdivenleri çıkarken çok dikkatli olmam gerekiyordu.

Tatildeydim, bakaloryamı yeni almıştım; aslında aileleri tarafından İngiliz dilini kullanma becerilerini kusursuz seviyeye taşımaları istenen Fransızları lise öğrencilerinin toplandığı bir pansiyonda kalmam gerekiyordu. Fakat pansiyonda yer kalmamış olduğundan o civarda oturan birinin yanına yerleştim.

Ev sahibem her sabah kapımı açıyor ve yatağımın ayakucuna, bir kez olsun sıcak içmeye muvaffak olamadığım, dumanı üzerinde tüten bir fincan *morning tea* bırakıyordu. Hep çok geç kalkıyordum, pansiyonda verilen bol kepçe kahvaltıya taş çatlasa bir, bilemedin iki sefer vaktinde yetişebilmiştim.

Herkes hatırlayacaktır, bütün gezegenin, Cenevre Anlaşması ve Tunus ve Fas ile yürütülen müzakerelerin ardından, uzun yıllardan beri ilk defa barışla yeniden tanıştığı yazdı o yaz: Birkaç gün ya sürdü ya sürmedi barış, o günden beri de ortalarda yok.

Hatıralarım, o yatağın darlığına, o odanın darlığına, o son derece keskin ve son derece soğuk çayın kalıcı burukluğuna sımsıkı bağlılar: O yaz bir sürü *pink*, bir sürü angostura aromalı cin içtim, İskenderiye'den yeni dönmüş bir iplik fabrikası sahibinin kızıyla çıktım –verimli geçmedi ama olsun– yazar olmaya karar verdim, bugüne dek öğrenebildiğim yegâne şarkıyı armonyumla

çalabilmek için gecemi gündüzüme kattım: Johann Sebastian Bach'a ait bir prelüdün ilk 54 notası – tabii sadece sağ elle, sol el hemen pes ediyordu.

Odanın mekânının dirilmesiyle, en silik, en ehemmiyetsiz hatıralar birdenbire en önemli hatıralar olup çıkar, hayat bulur, anımsanırlar. Yataktaki bedenimin karşılaştırılamaz kesinliği ve odadaki yatağın topografik kesinliği, belleğimi harekete geçirmeye yeterlidir ve ona, başka herhangi bir vesileyle –neredeyse– hiçbir zaman sahip olamadığı bir keskinlik ve bir kesinlik kazandırırlar. Nasıl ki bir rüyadan çekip çıkarılan bir sözcük, daha yazıya dökülmeden dahi, rüyanın hatırasını bütünüyle baştan inşa edebiliyorsa, burada, duvarın sağımda olduğunu, kapının hemen yanımda solda olduğunu (kolumu kaldırınca kapı koluna dokunabiliyorum), pencerenin tam karşıda olduğunu bilmek bile (çaba sarf etmeye gerek bile duymaksızın, yalnızca gözlerimi kapatıp, bir süre uzanarak) bir anda, ne olduğuna anlam veremeden, canlılıklarıyla beni şaşkına çeviren bir yığın ayrıntıyı gözlerimin önüne getirmeye yetiyor: Oyuncak bebekler gibi hareket eden bir genç kız, burnu hafif eğri, sırık gibi bir İngiliz (onu Londra'da tekrar gördüm, sözde dilbilimsel amaçlı bir seyahatin ardından üç günlüğüne Londra'ya geçmiştim; beni türlü türlü yeşillikle dolup taşmış, maalesef bir daha bulamadığım bir puba ve Larry Adler için özel olarak yazılmış, Sir John Barbirolli'nin şefliğinde icra edilmiş olması kuvvetle muhtemel, orada bulunmuş olmaktan büyük onur duyduğum bir armonika ve orkestra konçertosunu dinlemeye Albert Hall'a götürdü), marşmelovlar, Rock lolipopları (renkli çubuk şeker, sahil şeridi tesislerinin spesiyalitesi; en meşhur çeşidi olan Brighton Rock, bir sözcük oyunu olmasının yanı sıra – Brighton'ın kayalıkları,

Étretat'nın falezleri vs.– Graham Greene'in bir romanına adını vermiştir; Rock'ta bile kaçış yoktu bundan), boz kumsal, soğuk deniz, eski taş köprüleriyle, cinlerin ya da hayaletlerin her an hortlamasına müsait orman manzaraları...

Birkaç yıl önce bütün *Uyuduğum Yerler*'in envanterini çıkarmak gibi yorucu ve azami ölçüde titizlik gerektiren bir işe kalkışmamın sebebi hiç kuşkusuz odanın mekânıyla kurduğum ilişkinin, Proust'un madleniyle kurduğu ilişkinin bir benzeri olmasıdır (şüphesiz onun tesiri altında teşebbüs edilmiş bir proje bu: *Kayıp Zamanın İzinde*'nin birinci cildinin (*Swann'ların Tarafı*) birinci bölümünün (*Combray*) ilk kısmının 6. ve 7. paragraflarının sadık bir uzantısından ibaret her şey). Pratikte henüz başlamış değilim bütün bu odaları tasvir etmeye; öte yandan, bütün listeyi eksiksiz çıkardığımı zannediyorum: Üç aşağı beş yukarı iki yüz tane oda (artık her yıl beş altı tane ancak ekleniyor listeye, ev kuşu oldum çıktım). Onları neye göre sınıflandıracağım konusunda henüz tam olarak karar vermiş değilim. Kronolojik bir sıraya sokmayacağım kesin. Alfabetik bir sıralama da yapmayacağım (gerçi geçerliliği sağlamaya ihtiyaç duymayan tek yöntem bu ama olsun). Belki coğrafi konumlarına göre ayırırım, böylece eserimin "rehber" kimliği de ön plana çıkmış olur. Hatta belki de en güzeli, yatak odalarına dair bir tipolojinin elde edilmesine vesile olacak tematik bir perspektiften faydalanırım:

1. *Benim* yatak odalarım
2. Yatakhaneler ve koğuşlar
3. Misafir odaları
4. Arkadaşların yatak odaları
5. Yatak niyetine ne varsa (divan, kaplama halı + yastıklar, halı, şezlong vs.)

6. Sayfiye evleri
7. Kiralık villalar
8. Otel odaları
   a) izbe oteller, pansiyonlar, kiralık daireler
   b) lüks oteller
9. Beklenmedik durumlar: Trende, uçakta, arabada geçirilen geceler, gemide geçirilen geceler, nöbette geçirilen geceler, karakolda geçirilen geceler, çadırda geçirilen geceler, hastanede geçirilen geceler, sabahlanan geceler vs.

Bu odaların yalnızca ufak bir kısmında aylar ya da yıllar geçirdim; çoğunu yalnızca birkaç gün ya da birkaç saatliğine kullandım; her birini hatırlayabileceğimi ileri sürerek belki de haddimi aşmış oluyorum: Mesela Saint-Chély-d'Apcher'deki (Lozère kantonunun merkezi olan bu şehrin ismi –siz bir de telaffuzunu duyun asıl– nedendir bilmiyorum, üçüncü sınıftan beri aklımdan çıkmamıştı ve o yüzden orada durmamız için epeyce ısrar etmiştim) *Lion d'Or* isimli otelde kaldığım odadaki duvar kâğıdı ne renkti? Neyse, yine de bu geçici odalarda canlanan hatıraların, beni en büyük keşiflere ulaştıracağını düşünüyorum.

2

Küçük bir problem

Şayet herhangi bir odada yatağın yerini değiştirecek olursak, oda değiştirmiş olduğumuzu söyleyebilir miyiz ya da buna ne demeliyiz?

(bkz. topo-analiz)

3

Bir odada ikamet etmek ne demektir? Bir yerde ikamet etmek, o yere sahip olmak mı demektir? Bir yere sahip olmak ne demektir? Bir yer neden ve nereden itibaren bütünüyle bize ait olur? Plastik pembe bir leğenin içinde üç çift çorabı yıkadığımız zaman mı? Bir tüpün üzerinde spagetti ısıttığımız zaman mı? Elbise dolabındaki her biri ayrı telden çalan bütün askıları kullanmış olduğumuz zaman mı? Carpaccio'nun *Azize Ursula'nın Düşü*'nü resmeden eski bir kartpostalı duvara çivilediğimiz zaman mı? Boşa çıkan beklentilerin acısını ya da tutkuyla alevlenen azgınlıkları ya da çürüyen dişlerin verdiği ıstırabı tecrübe ettiğimiz zaman mı? Perdeleri keyfimize göre çektiğimiz, duvar kâğıtlarını yapıştırdığımız, parkeleri zımparaladığımız zaman mı?

4

İddiasız fikircik no 1

> Hangi kedi sahibine sorarsanız sorun, haklı olarak, kedilerin, bir evde ikamet etmeyi, insanlardan daha iyi bildiğini söyleyecektir. Kediler, en korkunç şekilde düzenlenmiş mekânlarda bile, en rahat köşeleri bulmakta uzmandırlar.

İddiasız fikircik no 2

> Zaman geçip giderken (benim Tarihim) geriye yığınla tortu bırakır: Fotoğraflar, çizimler, fi tarihinde kurumuş keçeli kalem cesetleri, gömlekler, depozitolu şişeler ve depozitosuz şişeler, sigara kâğıtları, kutular, silgiler, kartpostallar, kitaplar, toz ve biblolar: Servetim saydığım işte bunlar.

Daire

1

İki yıl boyunca, çok yaşlı bir kadınla komşuluk yaptım. Yetmiş yıldır o dairede yaşıyordu, altmış yıldır duldu. Ömrünün son yıllarında, kalça kemiğinin kırılmasından sonra, dairesinin bulunduğu katın sahanlığından öteye geçememişti. İhtiyaçlarını kapıcı kadın ya da apartmandan bir delikanlı getiriyordu. Birçok defa beni durdurup, hangi günde olduğumuzu sordu. Bir gün ona bir dilim jambon almaya gittim. Bana bir elma ikram etti ve beni içeri davet etti. Bütün zamanını sürtünerek geçirdiği son derece kasvetli mobilyaların arasında yaşıyordu.

2

Birkaç yıl önce, bir arkadaşım, bir ay boyunca uluslararası bir havaalanında, hiç dışarı çıkmadan yaşamak gibi (zira bütün uluslararası havaalanları, emsal tanımları gereği, insanı başka bir uluslararası havaalanına götürecek bir uçağa bindirmek için mevcutturlar) bir proje üretti. Bildiğim kadarıyla bu projeyi hayata geçiremedi fakat açıkçası ona neyin engel olduğunu anlamakta zorlanıyorum: Yaşamsal faaliyetlerin zaruri olanları ve sosyal faaliyetlerin büyük çoğunluğu uluslararası bir havaalanının sınırları dâhilinde kolaylıkla yapılabilir: Hemen her şey bulunur

havaalanlarında, geniş koltuklar, konfordan yana pek bir şey vaat etmeyen banklar, hatta transit yolculara yönelik dinlenme odaları; tuvaletler, duşlar, bazılarında saunalar, hamamlar; kuaförler, pedikürcüler, hemşireler, kinestetik masaj uzmanları, ayakkabı boyacıları, aynı anda hem ayakkabınızın topuklarını tamir ettirmenin, hem de anahtar yaptırmanın keyfini yaşayabileceğiniz kuru temizlemeciler, saatçiler ve gözlükçüler; restoranlar, barlar, kafeteryalar, dericiler, parfümeriler, çiçekçiler, kitapçılar, müzik dükkânları, tütüncüler, şekerciler, kırtasiyeler ve fotoğrafçılar; gıda dükkânları, sinemalar, postaneler, sekreterlik hizmetleri ve tabii ki bir yığın banka (zira insanın günümüzde bankayla işi olmadan yaşaması pratik anlamda mümkün değil).

Böylesi bir teşebbüs, şüphesiz ki ancak egzotizmiyle cazibe uyandırabilir: Fiiliyatta geçerliliği olmayan alışkanlıkların ve hayat düzeninin değişikliğe uğraması, ufak tefek adaptasyon sorunları. Yine de çok geçmeden sıkıcı bir hale bürüneceği kesin; nihayetinde hiç de zor olmayan, mücadele gerektirmeyen bir görev: Havaalanı dediğimiz yer, bu açıdan bakıldığında, bir alışveriş merkezinden fazlası değildir: Bir mahalle simulakrası; bir otelde aradığınız ne varsa, hemen hepsini bulabilirsiniz. Dolayısıyla böylesi bir girişimden gerçekçi bir sonuç elde edemeyiz, ister var olanı yıkmak açısından ele alalım, ister ortama uyum sağlamak açısından. En iyi ihtimalle bir röportaj konusu çıkar bundan, ya da bir komedi senaryosunun –daha– çıkış noktası.

3

Yatak odası, içinde yatak bulunan odadır; yemek odası, içinde masa ve sandalyeler ve genelde bir büfe olan odadır; salon, içinde birkaç tekli koltuk ve bir uzun koltuk olan odadır; mutfak, içinde

bir fırın ve su tesisatı olan odadır; banyo, içinde bir küvet ve küvetin üzerinde su tesisatının olduğu odadır; eğer odada sadece duş tesisatı varsa, buraya duş denir; eğer odada sadece lavabo varsa, buraya tuvalet denir; antre, kapılarından en az bir tanesi, dairenin dışına açılan odadır; antrede aksesuar olarak bir portmanto bulunabilir; çocuk odası, içine çocuk konulan odadır; kiler, içine süpürgelerin ve elektrikli süpürgenin konulduğu odadır; hizmetçi odası, öğrencilere kiralanan odadır.

Kolaylıkla sürdürebileceğimiz bu sayım vesilesiyle, tanım olarak ileri sürdüğüm şu iki temel sonuca varmamız mümkündür:

Her apartman dairesi, değişken fakat sonlu sayıda odadan oluşur;
Her odanın özel bir işlevi vardır.

Bu bulguların doğruluğunu sorgulamak hemen herkese zor, daha doğrusu gülünç gelir. Apartman daireleri, bir antrenin, bir oturma odasının (*living-room*, misafir ağırlama odası), bir ebeveyn odasının, bir çocuk odasının, bir temizlikçi odasının, bir koridorun, bir mutfağın ve bir banyonun ne olması gerektiğine dair son derece kesin fikirleri olan mimarlar tarafından inşa edilirler. Öte yandan, başlangıçta bütün odalar az çok birbirine benzerler, modüller falan gibi teknik zırvalarla milleti etkilemeye çalışmanın lüzumu yok: Oda dediğimiz şey bir tür küptür, dilerseniz paralel yüzlü dikdörtgen diyelim; içerisine yerleştirilen bir radyatörle ısıtılır ve bir ya da iki prizle donatılmıştır (fazlasına nadiren rastlanır ama şimdi müteahhitlerin cimriliğinden konuşmaya başlarsam sonu gelmez). Sonuç olarak, oda dediğimiz şey, şekillendirilebilir bir mekândır.

İşlevselliğin nerede başladığını, nerede bittiğini bilmiyorum, bilmek de istemiyorum. Fakat gördüğüm kadarıyla, işlevsellik, günümüz dairelerinin bölümlere ayrılmasında, tartışmasız, ardışık ve niktomeral bir prosedür uyarınca büyük rol oynuyor[2]: Günlük faaliyetler, saat dilimlerine tekabül ediyor ve her saat dilimi, dairenin bir odasına tekabül ediyor. Buyurun kabaca bir model:

07:00	Anne kalkar ve	MUTFAĞA	kahvaltı hazırlamaya gider
07:15	Çocuk kalkar ve	BANYOYA	gider
07:30	Baba kalkar ve	BANYOYA	gider
07:45	Baba ve çocuk	MUTFAKTA	kahvaltı ederler
08:00	Çocuk	ANTREDEN	kabanını alır ve okula gider
08:15	Baba	ANTREDEN	kabanını alır ve işe gider
08:30	Anne	BANYODA	hazırlanır
08:45	Anne	KİLERDEN	elektrik süpürgesini çıkartır ve evi süpürür (dairenin bütün odalarından bu şekilde geçer ama teker teker saymayacağım)
09:30	Anne	MUTFAKTAN	alışveriş çantasını ve
		ANTREDEN	kabanını alır ve alışverişe gider
10:30	Anne alışverişten döner ve	ANTREYE	kabanını asar
10:45	Anne	MUTFAKTA	öğle yemeğini hazırlar
12:15	Baba işten döner ve	ANTREDE	kabanını asar

2 İşte kitabın en güzel cümlesi!

12:30	Baba ve anne	YEMEK ODASINDA	öğle yemeği yerler (çocuk yarı yatılı okuyor)
13:15	Baba	ANTREDEN	kabanını alır ve işe gider
13:30	Anne	MUTFAKTA	bulaşık yıkar
14:00	Anne	ANTREDEN	kabanını alır ve çocuğu almaya okula gitmeden önce alışveriş yapmaya gider
16:15	Anne ve çocuk eve dönerler ve	ANTREDE	kabanlarını asarlar
16:30	Çocuk	MUTFAKTA	ikindi kahvaltısını eder
16:45	Çocuk	ÇOCUK ODASINA	ödevlerini yapmaya gider
18:30	Anne	MUTFAKTA	akşam yemeğini hazırlar
18:45	Baba işten döner ve	ANTREYE	kabanını asar
18:50	Baba	BANYOYA	ellerini yıkamaya gider
19:00	Ailecek	YEMEK ODASINDA	akşam yemeklerini yerler
20:00	Çocuk	BANYOYA	dişlerini fırçalamaya gider
20:15	Çocuk	ÇOCUK ODASINA	gider uyur
20:30	Baba ve anne	SALONA	giderler ve televizyon izlerler ya da radyo dinlerler ya da kağıt oynarlar ya da baba gazetesini okurken anne dikiş diker, kısacası takılırlar
21:45	Baba ve anne	BANYOYA	dişlerini fırçalamaya giderler
22:00	Baba ve anne	YATAK ODASINA	gidip uyurlar.

Fark edilecektir ki, aynı zamanda hem problematik, hem kurgusal olan karakterinin altını çizmiş olmakta birlikte temelde doğruluğuna inandığım bu modelde (elbette hiçbirimiz tam olarak böyle yaşamıyoruz, fakat aşağı yukarı böyle yaşadığımız da bir gerçek, mimarlar ve şehirciler bizim böyle yaşadığımızı düşünüyorlar ya da böyle yaşamamızı istiyorlar), salon ve yatak odası, kilere nazaran biraz daha fazla önem arz etmektedir (kilere elektrik süpürgesi, yatak odasına yorgun bedenler konulur: Aynı bakım onarım işleminin farklı suretleri) ve öte yandan, şayet burada olduğu gibi –ve günümüzde uygulandığı üzere– yatak odasını, salonu, yemek odasını, mutfağı vs. sınırlandıran duvarlarla ayrılmış alanlara sahip olmak yerine güya tek, sözde modüler bir mekân tasarlamaya kalkışacak olursak, modelimin gerçekçi anlamda biçimlendirilmeye müsait olması söz konusu olmaktan çıkar; o takdirde, evimizin, bir mutfağı değil, bir mutfak-köşesi olur, bir yatak odası değil, bir dinlenme-köşesi olur, bir yemek odası değil, bir yemek-köşesi olur.

Günlük alışkanlıklara göre değil de ilişkilerin işleyişine göre düzenlenmiş bir apartman dairesini gözümüzde kolaylıkla canlandırabiliriz: Zaten XVIII. yüzyıla özgü otellerdeki ya da yüzyıl sonundaki büyük burjuva dairelerindeki resepsiyon adı verilen bölümler bu şekilde işlev görüyordu: Geniş bir antreyi takip eden ve birbirlerinden ağırlama mefhumuna ilave ettikleri ufak varyasyonlarla ayrılan ardı ardına sıralanmış salonlar: Büyük salon, küçük salon, Beyefendinin çalışma odası, Madamın yatak odası, sigara salonu, kütüphane, bilardo salonu, vesaire.

Duyuların işleyişine göre düzenlenen bir apartman dairesini zihinde canlandırmak içinse elbette biraz daha fazla hayalgücü gerekiyor: Bir tatalıryumun ya da bir duyaryumun neye ben-

zeyebileceği az çok tahmin edilebilir fakat bir görüryumu, bir koklaryumu ya da bir dokunuryumu zihinde canlandırmak hiç de kolay olmayacaktır...

Biraz daha ileri giderek, yirmi dört saatlik düzene değil de yedi günlük düzene dayanan bir bölümleme tasarlayabiliriz:[3] Böylece yedi odalı daireler elde ederiz ve odaların isimleri şu şekilde sıralanır: Pazartesilik, salılık, çarşambalık, perşembelik, cumalık, cumartesilik ve pazarlık. Bu son iki odanın hâlihazırda mevcut olduğuna dikkatinizi çekerim, "ikincil rezidanslar" ya da "hafta sonu evleri" adı altında ticaretin bir parçası olmuş durumdalar. Yalnızca pazartesiye ayrılmış bir oda düşünmek, senenin yalnızca altmış gününde *işe yarayan* bir villa düşünmekten daha aptalca değildir. Pazartesiliği çamaşırlık olarak kullanmak mümkün olduğu gibi (taşralı atalarımız çamaşırlarını pazartesi günleri yıkarlardı) salılığı da salon olarak gönül rahatlığıyla kullanabiliriz (şehirli atalarımız misafirlerini salı günleri kabul ederlerdi). Sanıyorum ki işlevselliği bir kenara bırakmamış olduğumuz açıkça meydanda. Hazır yeri gelmişken, tematik bir düzenlemeye de kafa yorabiliriz, zamanında kerhanelerde kullanılan yönteme az çok benzeyen bir düzenlemeden bahsediyorum (bu evler, kapılarına kilit vurulduktan sonra, 50'li yıllara kadar, öğrenci evi olarak iş gördüler; birkaç arkadaşım Arcade sokağındaki eski "ev"de oturuyorlardı; birisi "işkence odasında", birisi "uçakta" (kokpit görünümlü bir yatak, sahte lombarlar vs.) birisi

3 Değer yargılarını, seyahat eğilimlerini, iklim şartlarını ve kültürel mecburiyetlerini uyumlu hale getirmelerine olanak sağlayacak miktarda ikametgâha sahip olan mutlu bir azınlık, yaşamını, yıllık bir düzen üzerine inşa edilmiş bir ortamda sürdürür. Kendilerine ocakta Meksika'da, şubatta İsviçre'de, martta Venedik'te, nisanda Marakeş'te, mayısta Paris'te, haziranda Kıbrıs'ta, temmuzda Beyrut'ta, ağustosta Dordogne'da, eylülde İskoçya'da, ekimde Roma'da, kasımda Fransız Rivierası'nda ve aralıkta Londra'da rastlayabilirsiniz.

de "avcının kulübesinde" (sahte kütüklerle kaplanmış duvarlar) kalıyordu; hatırlanmaya layık hadiselerdi bunlar, bilhassa "Sıradışında ikamet etmek" isimli makaleyi kaleme almış olan (*Cause Commune* 1, no. 2, 13-16, 1972) ve okumakta olduğunuz bu metni hazırladığı diziye dahil eden dizinin yönetmeni için: Mesela pazartesilik bir gemi olarak tertip edilebilir; hamaklarda uyunur, parkeler kovalarla su boca ederek yıkanır ve balıkla beslenilir; salılık, insanın tabiat karşısındaki en büyük zaferlerinden birinin hatırasını, Kutupların keşfini (Güney ya da Kuzey, isteğe göre) ya da Everest tırmanışını yad edebilir, neden olmasın: Oda ısıtılmaz, kalın kürkler altında uyunur, kurutulmuş et bazlı besinler tüketilir (ay sonlarında sığır konservesi, kutlamalarda Grisons eti); çarşambalık çocukların günü olur; ne zamandır çarşambaları okula gitmiyorlar nasılsa; Dame Tartine Sarayı gibi bir şey olabilir, duvarları baharatlı ekmekten, mobilyaları oyun hamurundan vs. vs.

4

Yararsız bir mekâna dair

Birçok defa, yararsız, kasten yararsız, mutlak anlamda yararsız bir odası olan bir apartman dairesi hayal etmeyi denedim. Bir sandık odası olmamalıydı burası, sonradan eklenmiş bir oda olmamalıydı, bir koridor, bir göz, bir köşe olmamalıydı. Burası işlevsiz bir mekân olmalıydı. Hiçbir işe yaramamalı, hiçbir şeyle alakalı olmamalıydı.

Tüm çabalarıma rağmen, bu düşünceyi, bu resmi sonuna kadar götürebilmeyi başaramadım. Dilin kendisi bile bu hiçliği,

bu boşluğu tanımlamaktan aciz kaldı, sanki yalnızca dolu olan, yararlı olan, işlevsel olandan konuşmamız mümkünmüş gibi.

İşlevsiz bir mekân. "Belirli bir işlevi olmayan" değil, tam anlamıyla işlevsiz olan; çok-işlevli de değil (bunu nasıl yapacağını herkes bilir), na-işlevsel. Burası, diğer odaları "ferahlatmaya" yarayan bir mekân da olmamalıydı (kırkambar, gardırop, elbise dolabı, kiler vs.); işlevsiz bir mekân, tekrar ediyorum, hiçbir şeye yaramayan bir mekân olmalıydı.

Arada sırada hiçbir şey düşünmemeyi başardığım oluyor, XVI. Louis'nin ölümü karşısındaki Pierrot gibi bile değil: Birdenbire, burada olduğumun, doksan küsur saniye önce Dugommier'yi geride bırakan metronun şimdi durduğunun ve tam da şu anda Daumesnil'de olduğumun farkına varıyorum. Fakat yine de yalnızca hiçin kendisini düşünmeyi başarmış olmuyorum. Hiç nasıl düşünülür? Hiçin etrafına istemsiz olarak bir şeyler koymadan hiç nasıl düşünülür, o hiçi içini doldurmaya çalıştığımız bir deliğe, bir pratiğe, bir işleve, bir kadere, bir bakışa, bir ihtiyaca, bir eksikliğe, bir fazlalığa çevirmeden?

Bu gevşek düşüncenin izini sürmeye gayret ettim. Kullanılamaz olan ve kullanılmayan birçok mekânla karşılaştım. Ama ben ne kullanılamaz olanı, ne de kullanılmayanı istiyordum, ben yararsız olanı istiyordum. Nasıl defetmeli işlevleri, nasıl defetmeli düzenleri, alışkanlıkları, nasıl defetmeli gerekliliği? Devasa bir dairede yaşadığımı hayal ettim, kaç odası olduğunu aklımda tutamadığım kadar büyük bir dairede (eskiden biliyormuşum ama unutmuşum gitmiş, baştan sayacak gücü de bulamıyormuşum artık bu yaşta): Dairedeki bütün odaların, biri hariç, bir işlevi vardı. Bütün mesele sonuncu odayı bulmaktı. Neticede, diğer kitapların anahtarının saklı olduğu kitabı bulmak zorunda olan *Babil Kitaplığı*

okurlarından daha zor olmamalıydı işim. Tabii insan Joseph Haydn'ın Maria-Theresa adıyla bilinen do majör 48. senfonisinin dinlenilmesi ya da barometrenin okunması ya da sağ ayağının başparmağının temizlenmesi için özel olarak ayrılmış bir salonu gözünde canlandırmak istediğinde Borgesci bir baş dönmesine kapılmadan edemiyordu.

Oğlunun kadersizliği yüzünden perişan olup uykusundan olan ve uykuya yeniden kavuşacağı yatağı bulabilmek için umutsuz geceler boyunca elinde şamdan, peşinde kürk örtüleri taşıyan uşağı Tikhon'la birlikte o oda senin, bu oda benim dolaşıp duran Prens Bolkonski'yi düşündüm. İkamet mefhumunun yeryüzünden silindiği bir bilimkurgu romanı yazmayı düşündüm; yaşamaya ve ölmeye artık ihtiyaç duymayan insanların harabe saraylar ve kullanılamaz merdivenler inşa ettikleri Borges'in bir başka öyküsünü (*Ölümsüz*) düşündüm; Escher'in gravürlerini ve Magritte'in resimlerini düşündüm; dev boyutlarda bir Skinner kutusu düşündüm: Bütünüyle karanlığa gömülmüş bir oda, bir duvarında tek bir düğme: Düğmeye basınca, bir iki saniye sonra, beyaz fonun önünde gri bir Malta haçına benzeyen bir şey beliriyor; Piramitleri ve Saenredam kilisesinin içini düşündüm; Japonca bir şeyler düşündüm; anlatıcının, kapısı ve pencereleri olmayan bir oda keşfettiği Heissenbüttel'in bir metninden aklımda kalan bulanık hatıraları düşündüm; kendi dairemde bilmediğim bir oda keşfettiğimi gördüğüm rüyaları düşündüm...

Tatmin edici bir neticeye asla varamadım. Yine de bu mümkün görünmeyen sınıra ulaşmayı denerken zamanımı tamamen boşa harcadığımı düşünmüyorum: Bu çaba vesilesiyle, ikamet edilebilir olanın yasasını ya da onun gibi bir şeyi görür gibi oldum...

5

Taşınmak

Bir daireyi terk etmek. Etrafı boşaltmak. Ayrılmak. Tahliye etmek. Çekip gitmek.

Envanter çıkarmak toparlamak sınıflandırmak ayırmak

Elemek atmak sallamak

Kırmak

Yakmak

İndirmek çözmek sökmek çıkartmak vida açmak kanca çıkarmak

Prizden çekmek koparmak kesmek çekmek ayırmak katlamak kesmek

Sarmak

Paketlemek ambalaj yapmak kayışı sıkmak düğüm atmak yığmak toparlamak üst üste koymak bağlamak sarmalamak korumak kapatmak kuşatmak kilitlemek

Kaldırmak taşımak havaya kaldırmak

Süpürmek

Kapatmak

Gitmek

temizlemek kontrol etmek denemek değiştirmek düzenlemek imzalamak beklemek hayal etmek icat etmek para yatırmak karar vermek bükmek katlamak eğilmek kılıfa koymak donatmak soymak yarmak döndürmek vurmak söylenmek saldırmak yoğurmak yön vermek korumak örtmek ziyan etmek sökmek dilimlemek bağlamak saklamak çalıştırmak harekete geçirmek tesis etmek halletmek tutkallamak kırmak bağlamak geçirmek sıkıştırmak istiflemek ütülemek cilalamak sağlamlaştırmak çökertmek takoz koymak asmak sıralamak testerelemek sabitlemek çivilemek işaretlemek not almak hesaplamak tırmanmak metreyle ölçmek zapt etmek görmek adımlamak bütün gücüyle yüklenmek sıvamak zımparalamak boyamak ovmak kazımak bitiştirmek tırmanmak sendelemek üzerinden atlamak kaybolmak bulmak eşelemek samanlıkta iğne aramak fırçalamak macun çekmek süsleri çıkarmak kamufle etmek macun çekmek ayarlamak gidip gelmek parlatmak bırakmak kurutmak hayran olmak şaşırmak kızmak sabırsızlanmak ertelemek beğenmek toplamak araya katmak damgalamak çivilemek vidalamak cıvata koymak dikmek çömelmek tünemek sıkılmak ortalamak erişmek yıkamak çamaşır suyuyla yıkamak değerlendirmek saymak gülümsemek desteklemek çıkarmak çarpmak ağaç olmak taslak çizmek satın almak elde etmek teslim almak geri getirmek boşaltmak bozmak kenar çekmek çerçevelemek oturtmak gözlemlemek gözden geçirmek hayal etmek sabitlemek oymak alçıları kurutmak yerleştirmek derinleştirmek yükseltmek temin etmek oturmak yaslanmak dayanmak çalkalamak ağzını açmak tamamlamak sınıflandırmak süpürmek iç çekmek çalışırken ıslık çalmak nemlendirmek düşkün olmak söküp almak afiş asmak yapıştırmak küfretmek ısrar

etmek çizmek parlatmak fırçalamak boyamak oymak fişi prize sokmak çalıştırmak girişmek lehimlemek eğilmek çivi sökmek sivriltmek nişan almak oyalanmak azaltmak tutmak kullanmadan önce çalkalamak bilemek kendinden geçmek tertiplemek sürgülemek kazımak toz almak abramak püskürtmek dengelemek doğrulamak nemlendirmek ağzını tıkamak boşaltmak ufalamak taslak çizmek açıklamak omuz silkmek yoluna koymak bölmek yukarı aşağı yürümek gerdirmek müsveddesini hazırlamak yan yana koymak yaklaştırmak uydurmak beyazlatmak verniklemek tıkamak yalıtmak hacmini ölçmek iğnelemek çekidüzen vermek badanalamak asmak baştan başlamak araya katmak sermek yıkamak aramak girmek solumak

yerleşmek

ikamet etmek

yaşamak

Kapılar

İnsan kendini korur, insan dışarıya set çeker. Kapı durdurur ve ayrı tutar.

Kapı mekânı kırar, onu böler, geçişime müsaade etmez, bölüşümü şart koşar: Bir yanda ben ve *benim ev*, mahrem, yuva (mülkiyetimle dolup taşan mekân: Yatağım, duvardan duvara halım, masam, daktilom, kitaplarım, *La Nouvelle Revue Française* sayılarım...), öbür yanda başkaları, dünya, toplum, politika. Birinden diğerine keyfince geçip gidilemez, birinden diğerine ne bir yönde, ne aksi yönde geçiş yapılamaz: Geçmek isteyen parolayı söylemek zorundadır, eşiği aşmak zorundadır, izin belgesini göstermek zorundadır, iletişim kurmak zorundadır, tıpkı dışarıyla iletişim kurmak isteyen bir mahkûm gibi.

Yasak Gezegen filmindeki kapıların üçgen biçimlerinden ve devasa boyutlarından yola çıkarak o kapıları inşa eden kadim mimarlara dair morfolojik özellikleri kavramamız mümkündür; temelsiz olduğu kadar (neden üçgen?) muhteşem bir fikir ama hiç kapı olmamış olsaydı, çok daha şaşırtıcı sonuçlara varabilirdik.

Kesin bir neticeye nasıl ulaşacağız? Kapıyı açmak ya da kapıyı açmamak gibi bir durum mevcut değil, "anahtarı kapıda bırakmak" gibi bir durum mevcut değil; mesele anahtarın olup olmaması değil: Eğer kapı olmasaydı, anahtar da olmazdı.

Belli ki kapısı olmayan bir evi hayal etmesi bile zor. Bundan birkaç yıl önce bir tane görmüştüm, Amerika Birleşik Devletleri'nde, Michigan, Lansing'de. Frank Lloyd Wright tarafından inşa edilmiş bir ev: Giderek yılankavileşen bir patikadan yürümeye başlıyorsunuz, patikanın sol tarafında, fazla belli etmeden giderek eğimini artıran, baş taraflardaki eğik

açısı ilerledikçe dikey açıya yaklaşan hafif bir yamaç yükseliyor. Patika, yavaş yavaş, sanki tesadüfen oluyormuş gibi, bir an olsun düşünmenize ya da bir geçiş, bir kesinti, bir pasaj ya da devamlılığı kesintiye uğratan bir unsura yorabileceğiniz herhangi bir şey algılamanıza fırsat vermeden taşlı bir yola dönüşüyor, demek ki başlarda yalnızca otlar vardı, sonra otların arasında çakıl taşları belirmeye başladı, sonra daha fazla çakıl taşı kapladı etrafı ve patika en sonunda otlarla ve döşeme taşlarla kaplı bu yola dönüştü; öte yandan sol tarafta, arazinin eğimi, belli belirsizce önce alçak bir duvara, sonra giderek düzensiz taş döşeme bir duvara benzemeye başlıyor. Sonra kafesli bir sayvanı andıran ve baştan aşağı sarmalanmış olduğu bitkilerden görünürde ayrılması pek mümkün olmayan bir yapı çıkıyor karşınıza. İçeride mi yoksa dışarıda mı olduğunuzu bilmek için artık çok geç: Patikanın sonunda döşeme taşları birbirlerine bitişiyor ve uzantılarından birinin büyük bir havuzla süslenmiş bir bahçeye çıktığı devasa bir odaya doğruca açılan –normalde antre adını verdiğimiz– şeyin içinde buluyorsunuz kendinizi. Evin geri kalanı da en az burası kadar şaşırtıcı –yalnızca konforu ya da lüksü bakımından söylemiyorum– yastığının içinde kıvrılıp kaybolmuş bir kediyi andırıyor, tepenin içinde kayıp gitmiş gibi bir intiba uyandırıyor insanda.

Öngörülebilir olduğu kadar hisse çıkarılabilecek bir anekdot: Özel bir golf kulübünün arazisine serpiştirilmiş birbirinin hemen hemen aynı bir düzine ev: Golf sahasının etrafı çitlerle çevrilmiş; ellerinde pompalı tüfeklerle beklediklerini hayal etmenin hiç de zor olmadığı nöbetçiler (gençliğimde çok Amerikan filmi izledim), tesisin tek giriş kapısında nöbet tutuyorlar.

Merdivenler

Merdivenlere kimse kafa yormuyor artık.

Eski evlerin en güzel yeri merdivenleridir. Bugünkü binaların-sa en çirkin, en soğuk, en saldırgan, en boktan yeri merdivenler.

Merdivenlerde daha fazla yaşamayı öğrenmemiz gerek. Ama nasıl?

Duvarlar

Bir duvar varsa, neler olup biter arkasında?
Jean Tardieu

Duvara tablo asarım. Sonra orada bir duvar olduğunu unuturum. O duvarın ardında ne olduğunu artık bilmiyor olurum, orada bir duvar olduğunu artık bilmiyor olurum, o duvarın bir duvar olduğunu artık bilmiyor olurum, bir duvarın ne olduğunu artık bilmiyor olurum. Dairemde duvarlar olduğunu ve duvarlar olmasaydı dairemin de olmayacağını artık bilmiyor olurum. Duvar artık, yaşadığım yerin sınırlarını çizen ve onu belirleyen şey değildir, başkalarının yaşadığı başka yerlerden onu ayıran şey değildir, yalnızca tablo için bir dayanaktır. Ama tabloyu da unuturum, artık ona bakmam, artık ona bakmayı bilmiyor olurum. Bir duvar olduğunu unutmak için duvara bir tablo astım ama duvarı unutarak, tabloyu da unutmuş oldum. Duvarlar olduğu için tablolar vardır. Duvarların olduğunu unutabilmemiz lazım ve şu ana kadar bunun için tablolardan daha iyi bir yöntem bulamadık. Tablolar duvarları ortadan kaldırır. Ama duvarlar da tabloları öldürür. Sürekli olarak ya duvarı ya da tabloyu değiştirmek lazım, duvarlara sürekli başka tablolar asmak ya da tabloyu sürekli başka duvara asmak lazım, bunlar da başka ihtimaller.

Evin duvarlarına yazı yazmak mümkündür (binaların dış duvarlarına, şantiyelerin iskelelerine, hapishanelerin duvarlarına yazıldığı gibi) ama bunu çok ama çok nadiren yaparız.

Apartman

1

Roman projesi

Dış duvarı tamamen ortadan kaldırılmış bir Paris apartmanı tahayyül ediyorum –*Topal Şeytan*'da çatının kaldırılmış olması ya da *Gengi Monogatori Emaki*'de resmedilen go oyunu sahnesi gibi– öyle ki giriş katından tavan arasına kadar, apartmanın ön cephesinde bulunan bütün odaların içi o anda ve eşzamanlı olarak görülebilir olacak.

Yaşam Kullanma Kılavuzu adını taşıyacak olan bu roman, bu vesileyle örtüsü kaldırılan odaları ve bu odalarda yapılmakta olan faaliyetleri, şu an için ayrıntılarına girmeyi lüzumlu bulmadığım fakat kabaca ifade etmekten kendimi alamayacağım biçimsel prosedürlere göre tasvir etmekten (tamamlandığında dört yüz sayfa civarında bir hacme kavuşacak bir kitap için bu fiili kullanmamda bir sakınca yoksa) öteye gitmeyecek: Satranç atının poligrafisi (dahası 10x10'luk bir satranç tahtasına uyarlanmış olarak), 10'luk *pseudo-quenine* sisteminde, 10'lu dik çifte Latin kare (Euler'in var olmadığını sandığı fakat varlığı 1960 yılında Bose, Parker ve Shrikhande tarafından ispat edilen).

Bu proje birden fazla kaynaktan besleniyor. Bu kaynaklardan birisi Saul Steinberg imzası taşıyan, *The Art of Living*'de

yayımlanmış (Londra, Hamish Hamilton, 1952), dış duvarının bir kısmı ortadan kaldırılmış olan ve böylece içerideki yirmi üç civarı odanın (civarı diyorum çünkü arkadaki odalardan bazıları da aralardan seçilebiliyor) görülebilir olduğu bir pansiyonun (bir pansiyon olduğunu biliyoruz çünkü giriş kapısında *No Vacancy* yazılı bir tabela bulunuyor) resmedildiği çizim: Bu binada bulunan eşyaları ve gerçekleştirilen eylemleri kabaca listelemek bile –ki eksiksiz olduğu iddia edilemez– insanın başını döndürmeye yetiyor:

3 banyo; 3. kattaki boş, 2. kattakinde bir kadın banyo yapıyor, giriş katındakinde bir adam duş alıyor.

3 şömine, farklı boyutlarda, aynı hizada. Hiçbiri çalışmıyor (kimse içlerinde ateş yakmıyor da denebilir) 1. ve 2. kattakilerin demir ayakları var; 1. kattaki, silmeleri ve tavan göbeğini de ayıran ince bir duvarla ikiye bölünmüş.

6 avize ve 1 taşınabilir Calder

5 telefon

1 kuyruksuz piyano ve taburesi

10 erkek cinsiyetinde, yetişkin birey, bunlardan

1'i içki içiyor

1'i daktiloda yazı yazıyor

2'si gazete okuyor, biri koltukta oturmuş, diğeri divana uzanmış

3'ü uyuyor

1'i duş alıyor

1'i tost yiyor

1'i içinde bir köpek bulunan bir odanın kapı eşiğinde

10 kadın cinsiyetinde, yetişkin birey, bunlardan

1'i ev işi yapıyor

1'i oturuyor
1'i kucağında bir bebek tutuyor
2'si okuyor, biri oturarak gazete okuyor, diğeri yatarak roman okuyor
1'i bulaşık yıkıyor
1'i yıkanıyor
1'i örgü örüyor
1'i tost yiyor
1'i uyuyor
6 küçük yaşta çocuk, ikisinin kız, ikisinin oğlan olduğu kesin
2 köpek
2 kedi
1 tekerlekli ayı
1 tekerlekli at
1 küçük tren
1 oyuncak bebek, çocuk arabasının içinde
6 sıçan ya da fare
bol miktarda termit (termit oldukları kesin değil, döşemelerde ya da duvarlarda yaşayan bir tür hayvan diyebiliriz)
asgari 38 çerçevelenmiş tablo ya da gravür
1 Afrika maskesi
29 lamba (avizelere ilaveten)
10 yatak
1 çocuk yatağı
3 divan, biri rahatsız bir yatak olarak vazife görüyor
4 mutfak, daha doğrusu niş
7 parke zeminli oda
1 halı
2 küçük halı ya da paspas
9 duvardan duvara halı kaplı oda

3 taş döşeli oda
1 iç merdiven
8 ayaklı yuvarlak masa
5 alçak masa
5 ufak kitaplık
1 raf, kitap dolu
2 sarkaçlı saat
5 komodin
2 masa
1 çekmeceli masa, sumen ve hokka
2 çift ayakkabı
1 banyo taburesi
11 sandalye
2 koltuk
1 deri evrak çantası
1 banyo tarağı
1 elbise dolabı
1 çalar saat
1 baskül
1 pedallı çöp kutusu
1 şapka, çengele asılmış
1 takım elbise, askıya asılmış
1 ceket, sandalyenin sırtına konulmuş
3 küçük banyo dolabı
çok sayıda şişe ve parfüm şişesi
çok sayıda tanımlanması zor olan eşya (örneğin masa saatleri, küllükler, gözlükler, bardaklar, fıstık dolu fincan tabakları)

Binanın "cephesizleştirilmiş" kısmını yazıya dökmüş olduk. Çizimin geriye kalan çeyreklik kısmını inceleyerek kayıt altına

alabileceğimiz unsurlar ise: Kaldırımın bir bölümü ve yerdeki çöpler (eski bir gazete, bir konserve kutusu, üç zarf), ağzına kadar dolu bir çöp kutusu, vaktiyle gösterişli, şimdiyse pasaklı bir sundurma ve pencerelerde beş kişi: İkinci katta, saksıların arasında, piposunu içen yaşlı bir adam ve köpeği, üçüncü katta, kafesindeki bir kuş, bir kadın ve bir küçük kız.

Mevsimlerden yaz gibi geliyor bana. Akşam sekiz civarı olmalı (çocuklar neden hâlâ ayaktalar acaba). Televizyon henüz icat edilmemiş. Görünürde radyo da yok. Binanın sahibi hiç şüphesiz örgü ören kadın (zannettiğimin aksine birinci katta oturmuyor, sundurmanın konumunu göz önüne alınca dairesi zemin kata tekabül ediyor, zemin kat zannettiğim de bodrum katıymış: Ev yalnızca iki katlı): Zor zamanlar geçirmiş, evini pansiyona dönüştürmekten başka çare bulamamış ama bu da yetmemiş, en güzel iki odasını da ikiye bölmek zorunda kalmış.

Çizime biraz daha dikkatli bakınca hacimli bir romanın ayrıntılarını yakalamak hiç de zor olmuyor: Mesela dalgalı saçların moda olduğu bir dönemde olduğumuz belli (üç kadın bigudi sarmış); rahatsız divanında uzanmış olan beyefendinin öğretmen olduğuna kuşku yok; deri evrak çantası ona ait ve masasının üzerinde sınav kâğıtlarına çok benzeyen bir tomar duruyor; ev işlerini yapan kadın, oturan genç kızın annesi ve elinde kadehiyle şömineye yaslanmış halde şaşkın şaşkın Calder'a bakmakta olan beyefendiyse kadının müstakbel damadı; dört çocuğu ve bir kedisi olan komşusuna gelince, beyefendinin, editörünün üç haftadır göndermesini beklediği yazıyı yazmak için daktilosunun başında can çekişir gibi bir hali var...

2

Arada bir düzenli olarak yapmamız gereken şeyler

Oturduğunuz binada:

- komşuları ziyarete gitmek; mesela komşu duvarda neyin asılı durduğuna bakmak; dairelerin homotopik nitelikte olduklarını teyit etmek ya da bunun aksini ispat etmek. Neyin ne amaçla kullanıldığını incelemek;
- A merdiveni yerine B merdiveninden çıkarak ya da mesela ikinci katta ikamet ediliyorsa beşinci kata çıkarak varılabilecek alışılmadık hissiyatları tecrübe etmek;
- aynı binanın sınırları dahilinde müşterek bir yaşam ihtimalinin temellerini tahayyül etmeye çalışmak (18. arondismandaki eski bir evde, dört farklı daire tarafından ortak kullanılan bir tuvalet görmüştüm; ev sahibi bu tuvaletin aydınlatılması için para vermeyi kabul etmiyor, kiracılar yalnızca kendi paylarına düşen miktarı ödemek istiyor ve ortak bir sayaç taktırıp, faturayı dörde bölmek fikrine yanaşmıyorlardı. Dolayısıyla tuvalet, her biri bu dört daire tarafından ayrı ayrı kontrol edilen dört farklı ampulle aydınlatılıyordu: Tek bir ampul taktırıp, on yıl boyunca gece gündüz açık bıraksalar, her biri ayrı hatta bağlanmış dört ampulün harcayacağı elektriğin yarısını zor harcarlardı).

Genel olarak binalarda:

- onlara bakmak;
- tavanlara bakmak;
- mimarın ismini, müteahhidin ismini, inşaat tarihini aramak;
- neden her yerde "her katta gaz" yazıyor diye düşünmek;
- yeni bir binaysa, eskiden yerinde ne olduğu hatırlamaya çalışmak;

vesaire.

Sokak

1

Binalar yan yana dururlar. Düz bir hat üzerinde sıralanmışlardır. Düz bir hat üzerinde sıralanmaları öngörülmüştür, şayet öyle değillerse, bu onlar açısından vahim bir durumdur: Böylesi bir durumda "hizalanmada kusurlu" olduklarına kanaat getirilir ve bu da, söz konusu binaların, diğer binalarla aynı hizada olacak şekilde yeniden inşa edilmeleri adına yıkılmaları gerektiği anlamına gelir.

İki sıra binanın birbirine paralel olarak uzanması sokak adını verdiğimiz şeyi meydana getirir: Sokak, genellikle iki uzun kenarı boyunca evler tarafından sınırlandırılmış bir mekândır; sokak, evleri birbirinden ayıran, ayrıca boylu boyunca ilerlemek ya da karşıdan karşıya geçmek suretiyle bir evden başka bir eve gitmemize olanak sağlayan şeydir. Bununla birlikte, sokak, evlerin yerini tespit etmemize yardımcı olur. Farklı tespit sistemleri mevcuttur; günümüzde ve bu coğrafyada en yaygın olanı, sokaklara birer isim, evlere birer numara vermektir: Sokakların isimlendirilmesi, üzerine çok sayıda kitap yazılabilecek, son derece karmaşık, çoğunlukla zahmetli bir konudur; numaralandırma işleminin de bundan aşağı kalır tarafı yoktur: İlk önceleri sokağın bir tarafındaki evlere tek, diğer tarafındaki evlere çift numa-

ra verilmesine karar verilmişti (iyi de Raymond Queneau'nun *Le Vol d'Icare*'ındaki bir kişinin gayet haklı olarak sorduğu üzere, 13 *bis*, tek sayı mıdır çift mi?), sonra, sokağın yönüne göre, sağ taraftaki evlere çift numaralar (soldaki evlere de tek numaralar) verilmesi uygun görüldü ve son olarak da, sokağın yönünün, genelde (fazlasıyla istisna bulunmakla birlikte) belirli bir eksen göz önüne alınması adına Seine nehrine göre belirlenmesi kabul edildi: Seine nehrine paralel uzanan sokaklarda akıntı yönünün tersine doğru, dikey uzanan sokaklarda Seine nehrinden başlayarak artan bir numaralandırmaya gidilmesi uygun görüldü (bu açıklamalar görüldüğü üzere yalnızca Paris şehriyle alakalı fakat başka şehirler için de buna benzer çözümlere başvurulduğunu varsaymak pek tabii mümkün).

Binaların ekseriyetle birilerine ait olmasının aksine, sokaklar prensipte hiç kimseye ait değildir. Motorlu araçlar için ayrılmış olan ve yol adı verilen bir bölge ile daha dar olmak suretiyle yayalar için ayrılmış olan ve kaldırım adı verilen iki bölge arasında, mümkün olduğunca eşit olarak pay edilmişlerdir. Bazı sokaklar, kalıcı olarak ya da bazı özel durumlar sebebiyle geçici bir süreliğine yalnızca yayalara ayrılmıştır. Yol ile kaldırım arasındaki irtibatı sağlayan bölgeler, yola araçlarıyla devam etmek istemeyen şoförlere araçlarını park etme imkânı sağlar. Yola devam etmek istemeyen motorlu araç sayısı, müsait park yeri sayısından çok daha fazla olduğundan dolayı, söz konusu park etme olanakları, "mavi alan" adı verilen belirli perimetreler dâhilinde duraklama süresinin kısıtlanması ya da –daha sık olarak– ücretli park sisteminin devreye sokulması suretiyle sınırlandırılmıştır.

Sokaklarda nadiren ağaç bulunur. Olanları da kafeslerle çevrilmiştir. Öte yandan, sokakların büyük çoğunluğu, vatan-

daşa farklı hizmetler sunmaya yönelik çok sayıda özel olanakla donatılmıştır: Mesela gün ışığı belirgin ölçüde azalmaya başladığı andan itibaren yanmaya başlayan sokak lambaları; otobüsün ya da taksinin gelmesini beklememize olanak sağlayan duraklar; telefon kulübeleri, banklar; vatandaşlar tarafından içine atılan mektupların posta görevlileri tarafından belirli saatlerde toplandığı kutular; süreli park karşılığında ödenmesi gereken ücreti toplamaya yönelik saatli mekanizmalar; kullanılmış kâğıtlara ve diğer atıklara özel olarak ayrılmış, yanından geçenlerin içgüdüsel olarak kaçamak bir bakış attıkları çöp kutuları; trafik lambaları. Bunların yanı sıra, ayın ilk ya da ikinci yarısında bulunulmasına göre belirlenmek suretiyle yolun hangi tarafına park edilebileceğini (ki buna *dönüşümlü tek taraflı park* adı verilir) ya da yakınlarda bir hastane bulunmasından dolayı sessiz olunması gerektiğini ya da belki de en mühimi, yolun tek yönlü trafiğe açık olduğunu belirten trafik işaret levhaları bulunur: Motorlu araç sayısındaki yoğunluk öyle bir noktaya ulaşmıştır ki şayet son yıllarda uygulandığı üzere, çoğu meskûn alanda yolun tek yönlü olarak kullanılmasını –ki bu durum bazen şoförlerin uzun mesafeler kat edip geri dönmelerine sebep olur– alışkanlık edinmemiş olsaydık, trafiğin işlemesi mümkün olmayabilirdi.

Tehlikeli olarak addedilen bazı kavşaklarda, normalde serbest olan yol ile kaldırım arasındaki geçiş bağlantısı, aralarına zincir gerilmiş metal kazıklar vasıtasıyla engellenir; yine bu türden kazıklar, kaldırımların üzerine sabitlenerek, motorlu araçların kaldırımların üzerine park etmesine engel olmaya da yararlar, ki motorlu araçlar, engel olunmadığı takdirde, bunu yapmaya son derece meyillidirler. Son olarak, bazı özel durumlarda –askeri geçit törenleri, devlet başkanı kafilesinin geçişi

vs.– yolun bütün bölümleri, birbirine kenetlenen hafif metal bariyerlerle kullanıma kapatılabilir.

Kaldırımların bazı bölümlerinde bulunan ve halk arasında "cep" adı verilen yarım daire şeklindeki girintiler, o hizadaki binaların içinde park etmiş motorlu araçların bulunabileceğine ve bu araçların diledikleri zaman çıkış yapmasına olanak tanımak gerektiğine delalet eder; yine kaldırımların bazı bölümlerinde, kaldırımın yolla birleştiği kısmın küçük fayans karolarla kaplanmış olması, kaldırımın bu bölümünün kiralık araçların park etmesine ayrılmış olduğuna işaret eder.

Yol ile kaldırımın birleşme noktası oluk adını taşır: Burası hafif meyilli bir alandır ve sayesinde yağmur suları, taşıt trafiğini ciddi anlamda sıkıntıya sokabilecek ölçüde bütün yolu kaplamak yerine yolun altında bulunan lağım sistemine akarlar. Asırlar boyunca yolun tam ortasında bulunan tek bir oluktan fayda sağlanıyordu; şu anda kullanılan sistemin daha iyi sonuç verdiğini söylememiz lazım. Yağmur suyu yokluğunda, yolun ve kaldırımların bakım ve temizliği, hemen hemen bütün kavşaklara yerleştirilmiş olan ve yolların bakımından sorumlu belediye görevlilerinin yanlarında taşıdıkları T biçimli anahtarlarla açılabilen musluklarla sağlanabilir.

Yolun bir tarafından karşı tarafına geçmek, prensipte, motorlu araçların yaklaşırken son derece dikkat etmeleri gereken yaya geçitlerini kullanmak suretiyle günün her saati mümkündür. Bu yaya geçitleri, yola dik olarak uzanan, birbirine paralel iki metal çivi dizisiyle –ki başları yaklaşık on iki santimetre çapında olan çivilerle belirlenmiş bu alanların "çivili geçitler" olarak anılmasının sebebi budur– ya da yolu boydan boya kaplayan verevine

boyanmış geniş beyaz çizgilerle (ki bu geçitlere *yaya geçidi* adı verilir) belirtilir. Çivili geçit ya da yaya geçidi sistemleri vakti zamanında sahip oldukları kuvvetli tesiri gün geçtikçe yitirmiş olduklarından, genellikle, üç renkli (kırmızı, sarı ve yeşil) trafik ışıklarıyla desteklenmeleri gerekir ki bu ihtiyaç, giderek artmak suretiyle, nihayetinde, dünyanın en gelişmiş bilgisayarlarının ve çağımızın en parlak zihinleri olarak kabul edilen matematik dehalarının durmadan çözmek için uğraştıkları son derece karmaşık senkronizasyon sorunlarına sebebiyet vermiştir.

Bazı noktalarda bulunan uzaktan kumandalı kameralar, olan biteni kayıt altına alır: Bir tanesi Meclis'in tepesinde, üç renkli bayrağın hemen altında; bir diğeri, Edmond-Rostand meydanında Saint-Michel bulvarı yönünde; Alésia'da, Clichy meydanında, Châtelet'de, Bastille meydanında vs.

2

Linné sokağında iki kör görmüştüm. Kol kola girmiş yürüyorlardı. İkisinin de son derece esnek uzun bastonları vardı. Birisi ellili yaşlarında bir kadın, diğeri gencecik bir delikanlıydı. Kadın, kaldırım boyunca karşısına çıkan tüm dikey engelleri bastonunun ucuyla hissediyor ve delikanlının bastonuna yön vererek, engellere onun da bastonuyla dokunmasını sağlıyor, son derece süratli bir şekilde ve asla hataya düşmeden söz konusu engellerin ne olduklarını ona açıklıyordu: Sokak lambası, çöp kutusu, posta kutusu, trafik levhası (doğal olarak levhanın neyi işaret ettiğini söyleyememişti), kırmızı ışık...

3

Pratik faaliyetler

Ara sıra, belki sistemli bir şekilde, sokağı gözlemlemek.

Yoğunlaşmak. Ağırdan almak.

Not etmek: Yeri: Bac-Saint-Germain kavşağına yakın bir kafenin bahçesi

Saati: akşam yedi

Tarihi: 15 Mayıs 1973

Hava durumunu: açık

Gördüğünü not etmek. Olan biten dikkate değer şeyleri. Dikkate değer olan şeyleri görmeyi biliyor muyuz? Şaşırtan bir şey var mı etrafta?

Şaşırtan hiçbir şey yok. Görmesini bilmiyoruz.

Daha yavaş ilerlemek lazım, gerekirse salak gibi. En alakasız olanı, en bariz olanı, en sıradan olanı, en silik olanı not etmeye kendini zorlamak lazım.

Sokak: Sokağı tasvir etmeyi denemek, neden yapıldığını, neye yaradığını. Sokaktaki insanları. Arabaları. Ne tip arabalar? Binalar: Hangileri daha konforlu, daha kalburüstü; konutlarla işyerlerini ayırmak.

Dükkânlar. Neler satılıyor dükkânlarda? Gıda ürünü satan dükkân yok. Ah hayır, bir tane fırın var. Mahalle sakinlerinin alışverişlerini nereden yaptıklarını merak etmek.

Kafeler. Kaç tane kafe var? Bir, iki, üç, dört. Bunun neden daha fazla müşterisi var? Çünkü tanıdık mekân, çünkü güneş vuruyor, çünkü sigara satıyor. Diğer dükkânlar: Antikacılar,

kıyafet satan dükkânlar, müzik sistemi satan dükkânlar vs. "Vs." dememek, "vs." yazmamak. Gülünç de gelse, lüzumsuz da gelse, aptalca da gelse konuyu tüketmeye gayret etmek. Daha doğru dürüst bakmadık, zaten bildiklerimizi hatırlamış olduk.

Kendini daha düz bakmaya zorlamak.

Bir ritim belirlemek: Arabaların geçişi: Arabalar küme halinde geliyorlar çünkü yolun aşağısında ya da yukarısında kırmızı ışıkta durmak zorunda kalıyorlar.

Arabaları saymak.

Arabaların plakalarına bakmak. Paris plakalı olanlarla diğerlerini ayırmak.

Etrafta hiç taksi olmadığını not etmek, bilhassa bir sürü insan taksi bekliyorken.

Sokakta yazanları okumak: Afiş sütunları, gazete büfeleri, ilanlar, trafik levhaları, grafitiler, yere atılmış bildiriler, dükkân tabelaları.

Kadınların güzelliği.

Çok yüksek topuklar moda.

Şehrin bir parçasını deşifre etmek, bariz olguları ortaya koymak: Mesela mülkiyet takıntısı. Bir motorlu araç şoförünün, yüz gram şekerleme satın almak uğruna, aracını park etmek için yapmak zorunda kaldığı işlemlerin sayısını not etmek:

- belirli sayıda manevra sonrasında aracı park etmek
- kontağı kapatmak
- anahtarı çıkarmak, direksiyon kilidini takmak

- arabadan kendini dışarı atmak
- sol ön kapının camını kapatmak
- sol ön kapıyı kilitlemek
- arka sol kapının kilitli olup olmadığını kontrol etmek, değilse:
kapıyı açmak
içeriden kolu kaldırmak
kapıyı çarpmak
kilitlendiğinden emin olmak
- arabanın etrafında tur atmak; gerektiği takdirde bagaj kapısının kapalı olduğunu kontrol etmek
- sağ arka kapının kapalı olduğunu kontrol etmek, değilse, sol arka kapı için uygulanan işlemleri aynı sırayla uygulamak
- sağ arka kapının camını kapatmak
- sağ arka kapıyı kapatmak
- sağ arka kapıyı kilitlemek
- fazla uzaklaşmadan önce arabanın hâlâ yerinde durduğundan ve etrafta onu götürmeye kalkışacak kimse olmadığından emin olmak istercesine sağa sola dikkatli bir bakış atmak.

Şehrin bir parçasını deşifre etmek. Hatlar: Neden otobüsler falanca yerden filanca yere gidiyorlar? Güzergâhları kim belirliyor ve neye göre belirliyor? Paris şehir içi otobüs güzergâh numaralarının, ilk numarası merkez son durağı, ikinci numarası çevre hattı son durağı işaret eden iki rakamlı bir sayıyla belirtildiğini hatırlamak. Bu bağlamda örnekler bulmak, istisnalar bulmak: Güzergâh numarası 2 rakamıyla başlayan bütün otobüsler Saint-Lazare Garı'ndan, 3 rakamıyla başlayan bütün otobüsler Doğu Garı'ndan kalkar; güzergâh numarası 2 rakamıyla biten bütün otobüslerin son durağı kabaca 16. arondisman ya da Boulogne'dur.

(Önceleri numaralar yerine harfler vardı: Queneau'nun favorisi olan S, sonradan 84'e dönüştü; platformlu otobüsleri, biletlerin şekillerini, kemerine asılı duran makinesiyle gezinen biletçiyi hatırlayıp duygulanmak...)

Sokaktaki insanlar: Nereden geliyorlar? Nereye gidiyorlar? Kim bunlar?

Acelesi olanlar. Ağırdan alanlar. Paketler. Yağmurluğunu yanına almış tedbirli insanlar. Köpekler: Görünürdeki tek hayvanlar onlar. Ortada hiç kuş yok –oysa kuşların var olduklarını biliyoruz– sesleri de duyulmuyor. Arabanın altına giren bir kedi görmek de mümkün oysa ama denk gelmiyor.

Neticede hiçbir şey olmuyor.

İnsanları sınıflandırmaya çalışmak: Mahalleden olanlar ve mahalleden olmayanlar. Etrafta turist yok gibi. Mevsim müsait değil, ayrıca mahalle turistik bir yer de değil. Mahallede görülmesi gereken yerler neler? Salomon Bernard Oteli? Saint-Thomas-d'Aquin Kilisesi? Sébastien-Bottin sokağı 5 numara?

Zaman geçiyor. Bira içmek. Beklemek.

Ağaçların uzakta olduğunu (ta oradalar, Saint-Germain bulvarında ve Raspail bulvarında), sinema olmadığını, tiyatro olmadığını, görünürde şantiye olmadığını, çoğu evin onarım ve yenileme talimatlarına uymuş olduklarını not etmek.

Bir köpek, nadir bir tür (Afgan tazısı? Saluki?)

Sahra'yı geçebilecek ekipmanla donatılmış bir Land-Rover (insan kendine bir türlü engel olamıyor, alışılmamış, acayip, dandik istisnaları not etmekten vazgeçemiyor: Oysa aksini yapmak gerek).

Devam etmek
Manzara tahmin edilebilir olmaktan çıkana kadar
Azıcık bir süreliğine yabancı bir şehirde olduğunu hissedene kadar, hatta etrafta neler olup bittiğine ya da neler olup bitmediğine anlam veremeyinceye kadar, manzara tamamen yabancılaşana, buraya bir şehir mi, bir sokak mı, bir bina mı, bir kaldırım mı denildiğini bilemeyene kadar...

Tufanları kıskandıracak yağmurlar yağdırmak, her şeyi kırıp dökmek, topraktan ot çıkartmak, insanların yerine inekleri koymak, Bac sokağıyla Saint-Germain bulvarının kesiştiği köşenin tam ortasına, apartman boyunda, yüz metrelik bir King-Kong ya da Tex Avery'nin dev faresini kondurmak!

Hatta: Kendini mümkün olabildiğince ayrıntılı olarak –yeryüzündeki hayatın devam edebiliyor oluşunu borçlu olduğumuz– sokakların altındaki tünellerde, lağım labirentlerinde, metro hattı geçitlerinde, yeraltındaki görünmez nakil hatları yığınında (elektrik, gaz, telefon hatları, su hatları, mektup hava hatları) hayal etmeye çalışmak.

Altımızdaki, hemen altımızdaki Eosen döneme yeniden hayat vermek: Kalker, marn, kireçtaşı, alçıtaşı, Saint-Ouen gölcül kalkeri, Beauchamp kumları, sert kalker, Soissons kumları ve linyitleri, plastik kil, tebeşir.

4

Ya da:

Mektup taslağı

Seni düşünüyorum, sık sık
bazen bir kafeye giriyorum, kapının yanına oturuyorum,
bir kahve söylüyorum
sahte mermer masanın üzerine sigara paketimi, bir kutu kibriti, bir tomar kağıdı ve keçeli kalemimi koyuyorum
kahve fincanının içinde küçük kaşığı uzun süre karıştırıyorum (oysa kahveye şeker koymuyorum, şekeri ağzımda eriterek içiyorum kahveyi, Kuzeyliler gibi, Ruslar ya da Polonyalıların çay içerken yaptıkları gibi)
İşim varmış gibi, düşünüyormuş gibi, vermem gereken bir karar varmış gibi davranıyorum.
Kâğıdın sağ üst köşesine tarihi yazıyorum, bazen yeri, bazen saati ekliyorum, mektup yazıyormuş gibi yapıyorum

yavaşça yazıyorum, çok yavaşça, mümkün olabilecek en yavaş şekilde, çiziyorum, her harfi, her aksanı resmediyorum, noktalama işaretlerini kontrol ediyorum

tüm dikkatimi vererek küçük bir ilana bakıyorum, dondurma mönüsüne, demirden bir aksesuara, bir jaluziye, sarı renkli altıgen bir takvime (aslında eşkenar bir üçgen; uçları kesilerek, üzerine sigara koymak için yarım daire biçiminde girintiler oluşturulmuş)

Dışarıda azıcık güneş var
kafe neredeyse boş

iki inşaat işçisi barda rom içiyorlar, patron kasanın arkasında kestiriyor, garson kadın kahve makinesini temizliyor

seni düşünüyorum
sokakta yürüyorsun, mevsimlerden kış, kürklü mantonun yakasını kaldırmışsın, yüzünde tebessüm, uzaksın

(...)

5

Yerler
(Halen üzerinde çalışılan bir işe dair notlar)

1969 yılında Paris'te 12 yer belirledim (sokaklar, meydanlar, kavşaklar, bir pasaj), bunlar ya içlerinde yaşamış olduğum ya da bende özel hatırası olan yerlerdi.

Niyetim her ay bu yerlerden ikisini tasvir etmekti. Bir tasviri bizzat o yerde bulunarak ve mümkün olabildiğince tarafsız bir gözle yapmaya karar vermiştim: Bir kafede oturup ya da sokakta yürüyerek, elimde defter kalem, evleri, mağazaları, karşılaştığım insanları, afişleri ve genel anlamda ilgimi çeken bütün ayrıntıları yazıya dökmeye çalışıyordum. Diğer bir tasviriyse o yerden farklı bir yerde kaleme alıyordum: Böylece o yeri yalnızca belleğimden tasvir etmek zorunda kalıyor, orası hakkında aklıma gelen bütün hatıraları, orada olmuş olan olayları, orada karşılaşmış olduğum insanları gözümde canlandırmaya çalışıyordum. Bu tasvirleri kaleme aldıktan sonra, onları balmumuyla mühürlediğim bir zarfa koyuyordum. Birkaç seferinde, tasvir etmek niyetinde olduğum yere bir erkek ya da kadın fotoğrafçı arkadaşımla bir-

likte gittim; arkadaşlarımın orada kendi dileklerince ya da benim yönlendirmemle çekmiş oldukları fotoğrafları, hiç bakmadan (bir tanesi hariç), ilgili zarfların içine koydum; ayrıca bu zarflara, vakti gelince delil vazifesi görebilecek çeşitli parçalar koyduğum da oldu; mesela metro biletleri, fişler, sinema biletleri, broşürler vs.

Her yıl, büyük bir özen göstererek, daha evvel değinmiş olduğum bir algoritmaya sadık kalarak (dik çifte Latin kare, bu defaki 12'li), bu yerlerden her birini yılın farklı bir ayında gündeme almak ve aynı ay içinde aynı yer çiftine yer vermemek kaydıyla bu tasvirleri kaleme almaya baştan başlıyorum.

Dolayısıyla, prensipte bir "zaman kapsülünden" çok da farkı olmayan bu girişimin tamamlanması on iki yıl sürecek, her bir yer, iki çarpı on iki defa tasvir edilmiş olduğunda tamamlanacak. Geçtiğimiz yıl *Uyuyan Adam*'ın çekimleriyle meşgul olduğumdan (ki bu yerlerin birçoğu bu eserde karşımıza çıkıyor) 73 yılını atlamış oldum ve bu yüzden ancak 1981 yılında bu deneyimin ürünü olan 288 metnin tümüne sahip olacağım (başka bir gecikme daha yaşamazsam). Bu kadar zahmete değip değmediğini o zaman göreceğim: Aslına bakarsanız, yegâne beklentim geriye kalacak izlere tanık olmak, üç yaşlanmışlığın izine: Bu yerlerin, hatıralarımın ve yazımın.

Mahalle

1

Mahalle. Nedir mahalle? Bizim mahallede mi oturuyorsun? Bizim mahalleden misin? Mahalleni mi değiştirdin? Hangi mahalledensin?

Bu mahalle denen şeyin ne olduğu cidden bir muamma: Bir tür cemaat ya da bir tanım vermek gerekirse, bir arondismanın çevreğine tekabül eden alan, şehrin bir polis karakoluna bağlı bulunan küçük bir bölümü...

Daha genel anlamda: Şehrin, sınırları dâhilinde yaya olarak kolaylıkla yer değiştirebildiğimiz bir parçası ya da bilinen bir gerçeği dile getirecek olursak, şehrin, gitmeye ihtiyaç duymadığımız zira zaten orada olduğumuz bir parçası. Gayet açık aslında, yine de izah etmek gerekirse, bir şehirde oturanların büyük çoğunluğu açısından, mahalle adı verilen bölge –işin doğası gereği– aynı şehrin içinde bulunan ve çalışılmayan alandır: İkamet ettiğimiz alana mahalle deriz, mesleğimizi icra ettiğimiz alana mahalle demeyiz: Buna ilaveten ikamet edilen alanlar ile iş yapılan alanlar çok ama çok nadiren kesişir: Bunu da, sonsuz sayıda sonuç doğurmakla birlikte, ileri sürdüğümüz savı doğrulayan bir kanıt olarak değerlendirebiliriz.

Mahalle yaşamı

Çok büyük bir sözcük.

Öyle olsun, komşular var, mahalle sakinleri var, esnaf var, mandıra var, günlük ev işleri için aradığınız her şey var, pazarları açık olan tütüncü var, eczane var, postane var, içinde bizim oturduğumuz ya da sık gelen bir müşterinin oturduğu ya da en kötü ihtimalle bir müdavimin (patronla ya da garson kadınla el sıkışan türden) oturduğu kafe var.

Bu tür alışkanlıkları değiştirmek mümkündür kuşkusuz, hep aynı kasaba gitmek, paketlerini bakkala bırakmak, eczacıda hesap açtırmak, eczacı kadına ismiyle hitap etmek, kediyi gazete satıcısı kadına bırakmak, fakat bunlarla bir netice elde edemezsiniz, bunlar size bir yaşam vermez, yaşıyor olduğunuz hissine bile kapılamazsınız: Bunlar ancak tanıdık bir mekân yaratır, bir güzergâh belirler (evden çıkmak, gidip bir gazete, bir paket sigara, bir paket çamaşır deterjanı, bir kilo kiraz almak vs.), üç beş samimiyetsiz tokalaşmaya bahane olur (merhaba Madame Chamissac, merhaba Monsieur Fernand, merhaba Mademoiselle Jeanne) ama ihtiyaçların ruhsuzca giderilmesinden, ticaretin allanıp pullanmasından öteye bir adım bile götürmez.

Bir mahalle orkestrası kurulabilir, sokakta tiyatro yapılabilir. Derler ya hani, mahalleye hareket getirmek. Bir sokağın ya da birkaç sokağın insanlarını uyduruk bir suç ortaklığı vesilesiyle değil, daha fazlasıyla, mecbur bırakarak, mücadeleye zorlayarak kaynaştırmak.

Mahallenin ölümü

Bu da büyük bir sözcük
(ölüp giden bir sürü şey var zaten: Şehirler, sayfiyeler vs.)

Ben bilhassa mahalle sinemasını özlüyorum, köşedeki kuru temizlemecinin verdiği berbat reklamları bile.

2

Şu ana dek ortaya konulmuş olanlardan, tatmin edici olacağını iddia etmemekle birlikte, bir mahallenin ne olduğuna dair, uzak olmadığını varsaydığım tek bir düşüncem olduğu sonucunu çıkarabilirim. İşin doğrusu şu ki son yıllarda çok mahalle değiştirdim: Birine iyiden iyiye alışacak vaktim hiç olmadı.

Mahallemin bana fazla bir faydası dokunmuyor. Dostlarımdan bazılarının benimle aynı mahallede oturuyor olmaları tamamen tesadüf. İlgi alanlarıma hitap eden bölgeler, ikamet ettiğim eve nazaran epey uzakta kalıyorlar. Öte yandan taşınma eylemine karşı bir nefretim de yok.

Neden dağılıma daha fazla kıymet vermiyoruz? Tek bir mekânda yaşamak ve bütün bir hayatı o mekâna sığdırmaya çabalamak yerine, neden Paris'e serpiştirilmiş beş altı oda edinmiyoruz? Ne güzel olurdu Denfert'de uyusam, Voltaire meydanında yazsam, Clichy meydanında müzik dinlesem, Poterne des peupliers'de sevişsem, Tombe-Issoire sokağında karnımı doyursam, Monceau parkı civarında kitap okusam vs. Ne yani, bütün mobilyacıları Faubourg Saint-Antoine'a, bütün billuriyecileri Paradis sokağına, bütün terzileri Sentier sokağına, bütün Yahudileri Rosiers sokağına, bütün öğrencileri Latin mahallesine, bütün yayıncıları Saint-Sulpice'e, bütün doktorları Harley Street'e, bütün Zencileri Harlem'e tıkıştırmak daha mı akıllıca?

Şehir

1

Paris'in çatıları, sırt üstü uzanmışlar,
küçük patileri havada.

Raymond Queneau

Aceleye gelecek iş değildir şehre dair bir tanım oluşturmak; şehir çok büyük bir şeydir, yaş tahtaya basmamaya özen göstermek gerekir.

İlk adım, gördüklerimizin dökümünü yapmak. Emin olduklarımızı listelemek. Temel düzeyde farklılıklar belirlemek: Mesela şehir olanla şehir olmayan arasında.

Şehir olanı şehir olmayandan ayıran şeye dair kafa yormak. Şehir durduğu zaman neler olduğunu gözlemlemek. Mesela (bu konuya sokaklardan bahsederken değinmiştim) Paris'in içinde mi yoksa Paris'in dışında mıyız sorusuna kesin bir yanıt almak istiyorsanız, şaştığı görülmemiş bir yönteme başvurmanız, yani otobüs numaralarına bakmanız yeterli olacaktır: Eğer otobüsün numarası iki rakamlıysa Paris'in içindesiniz demektir, eğer üç rakamlıysa, Paris'in dışındasınız demektir (doğrusunu söylemek gerekirse bu yöntemin şaştığı oluyor, prensipte olmamalı tabii, orası ayrı).

Banliyölerin, banliyö olarak kalmamaya yönelik kuvvetli bir eğilime sahip olduklarının farkında olmak.

Bir şehrin, ezelden beri aynı şehir olmadığını iyi anlamak. Mesela Auteuil'ün uzun zaman boyunca taşrada yer aldığını akıldan çıkarmamak; XIX. yüzyılın ortalarına kadar, doktorlar, yüzü sararıp solmuş bir çocuk gördükleri zaman, aileye Auteuil'e gidip birkaç gün temiz kır havası almalarını tavsiye ederlerdi (Auteuil'de hâlâ Auteuil Çiftliği adını kullanmakta ısrar eden bir mandıra var).

Zafer Anıtı'nın da sayfiyede inşa edildiğini akıldan çıkarmamak (gerçi tam anlamıyla sayfiye sayılmazdı, daha ziyade Boulogne ormanının emsaliydi, yine de şehirde olmadığı kesin).

Saint-Denis'nin, Bagnolet'nin, Aubervilliers'nin, Poitiers'den, Annecy'den ya da Saint-Lazare'dan çok daha önemli şehirler olduğunu akıldan çıkarmamak.

Adında "Faubourg" geçen her yerleşim yerinin şehrin dışında bulunduğunu akıldan çıkarmamak (Faubourg Saint-Antoine, Faubourg Saint-Denis, Faubourg Saint-Germain, Faubourg Saint-Honoré).

Bugün Saint-Germain-des-Prés diyorsak, bir zamanlar orada gerçekten kırlar olduğu için dediğimizi akıldan çıkarmamak.

"Bulvar" dediğimiz şeyin, aslen, genellikle eski surların bulunduğu arazide tertip edilmiş olan, şehrin etrafını dolanan ve iki tarafında ağaçların sıralandığı bir yürüyüş yolu olduğunu akıldan çıkarmamak.

Şehrin etrafında surların yükseldiğini akıldan çıkarmamak...

2

Rüzgâr denizden eser: Şehirlerdeki mide bulandırıcı kokular Avrupa'da doğuya doğru, Amerika'da batıya doğru yayılır. Bu nedenledir ki şık mahalleler Paris'in (On altıncı arondisman,

Neuilly, Saint-Cloud vs.) ve Londra'nın (West End) batısında, New York'un ise (East Side) doğusunda yer alırlar.

3

Bir şehir: Taş, beton, asfalt. Yabancılar, anıtlar, kurumlar.
Megapoller. Çarpık kentleşme. Arterler. Kalabalıklar.
Karınca yuvaları?
Bir şehrin kalbi nedir? Bir şehrin ruhu?
Bir şehrin güzel olduğunu ya da bir şehrin çirkin olduğunu neye göre söyleriz? Bir şehirde güzel olan ya da çirkin olan ne vardır? Bir şehri nasıl tanırız? İnsan kendi şehrini nasıl tanır?

Yöntem: Ya şehirden bahsetmekten, şehir hakkında konuşmaktan bütünüyle vazgeçmek gerek, ya da ondan bahsederken, kendini basit sözcüklerle, debdebesiz söylemlerle ifade etmeye, kapalı cümlelerden kaçınarak konuşmaya zorlamak gerek. Peşin hükümlü her fikre mesafe koymak gerek. Hazır tanımlarla düşünmeyi bırakmak, şehircilerin ve sosyologların söylediklerini unutmak gerek.

Şehir fikrinin kendisi bile ürkütücüdür aslında; gözümüzün önüne yalnızca iç karartıcı ve çıkışsız manzaralar gelecekmiş gibi hissederiz: Metropolis, madeni kâinat, harabe dünya; elimizden yanıtsız soruları üst üste yığmaktan başka bir şey gelmeyecek hissine kapılırız.

Şehri açıklamaya ya da onaylamaya asla muvaffak olamayacağız. Şehir işte burada. Şehir bizim mekânımız ve ondan başka mekânımız yok. Bizler şehirlerde doğduk. Bizler şehirlerde büyüdük. Şehirlerde nefes alıyoruz. Trene bir şehirden bir başka şehre gitmek için biniyoruz. Şehirde insana dair olmayan hiçbir şey yoktur, kendi insanlığımız hariç.

4

Benim şehrim

Paris'te oturuyorum. Fransa'nın başkenti. Fransa'nın adının Galya olduğu devirlerde Paris'in adı Lutetia'ydı.

Çoğu şehir gibi, Paris de yedi tepenin üzerine inşa edilmiştir. Bunlar: Valérien tepesi, Montmartre, Montparnasse, Montsouris, Chaillot tepesi, Buttes-Chaumont ve Butte-aux-Cailles, Sainte-Geneviève dağı vs.

Paris'in bütün sokaklarını elbette bilmiyorum. Ama her sokağın az çok ne tarafa düştüğünü bilirim. İstesem bile Paris'te kolay kolay kaybolamam. Kullanabileceğim çok sayıda referans noktam var. Hangi yönde metroya binmem gerektiğini mutlaka sezerim. Otobüs güzergâhlarını iyi bilirim; taksiye bindiğim zaman şoföre gidilecek güzergâhı tarif edebilirim. Bir sokak ismini ilk defa duymuşluğum çok ama çok azdır, mahallelerin kendine özgü karakterlerine aşinayımdır; kiliseleri ve diğer tarihi yapıları çok zorlanmadan ayırt edebilirim; garların nerede olduğunu bilirim. Çoğu yerin bir hatırası vardır: Uzun zamandır görüşmediğim dostların vaktiyle oturdukları evler, altı saat boyunca aralıksız olarak tilt oynadığım bir kafe (yirmi kuruşla çalışıyordu) ya da bir yandan oyun oynayan küçük yeğenime göz kulak olurken bir yandan *Tılsımlı Deri*'yi okuduğum bir park.

Paris'te yürümeyi severim. Bazı günler akşama kadar yürürüm, belli bir amacım olmadan, yine de şansa bırakmadan, ya da macera aramadan, kendimi kaptırmaya çalışarak. Bazen önümde duran ilk otobüse binerek (artık otobüslere hareket halinde binilmiyor). Ya da kendime sistematik bir güzergâh çizerek. Vaktim olsaydı, Königsberg köprülerine benzeyen bulmacalar tasarlayıp çözmek isterdim ya da mesela yalnızca C harfiyle başlayan sokakları kullanarak Paris'i uçtan uca kat edecek bir güzergâh keşfetmek.

Şehrimi seviyorum, ama nesini sevdiğimi tam olarak bilmiyorum. Kokusu olduğunu hiç sanmam. Tarihi yapılara o kadar alıştım ki bakmak bile gelmiyor artık içimden. Sevdiğim ışıklar var, birkaç köprü, kafe bahçeleri. Uzun zamandır geçmediğim bir yerden geçmeyi çok seviyorum.

5

Yabancı şehirler

Gardan ya da *air terminal*'dan otele nasıl gideceğimizi biliriz. Çok uzakta olmamasını temenni ederiz. Merkezde olmasını isteriz. Büyük bir dikkatle şehir haritası üzerinde çalışırız. Müzeleri, parkları, mutlaka gidip görülmesi tavsiye edilen yerleri belirleriz.

Görülmesi gereken tablolar ve kiliseler vardır. Canımız gezmek, aylak aylak dolaşmak ister ama cesaret edemeyiz; kafamızın estiği yere gidemeyiz, kaybolmaktan korkarız. Yaptığımız şeye yürümek bile denmez aslında, yolları arşınlarız. Nelere gerçekten dikkatle bakmamız gerektiğini bilmeyiz. Air France bürosuyla karşılaşınca kendimizden geçer, bir gazete büfesinde *Le Monde* görünce ağlayacak gibi oluruz. Hiçbir yerden geriye bir hatıra, bir duygu, bir sima kalmaz. Çay salonlarının, kafeteryaların, milk-barların, birahanelerin, restoranların nerede olduklarını belirleriz. Bir heykelin önünden geçeriz. Meşhur bira yapımcısı Ludwig Spankerfel di Nominatore'nin heykeli. İngiliz anahtarı takımlarını ilgiyle inceleriz (harcayacak iki saatimiz vardır ve iki saat boyunca dolaşırız; ilgimizi neden şunlar değil de bunlar çeker? Henüz yerleşilmemiş, referans noktası bulunmayan, nötr mekân: bir yerden bir yere gitmenin ne kadar vakit alacağını bilemeyiz; gerçi nasılsa erkenden varıp bekleyeceğiz).

Alışmaya başlamak için iki gün yeterli olabilir. Bulmak için yarım saat dolanıp durduğumuz halde Ludwig Spankerfeldi Nominatore'nin heykelinin (meşhur bira yapımcısı) otele (Prince-Adalbert sokağının sonunda) yalnızca üç dakikalık mesafede olduğunu fark ettiğimiz gün, şehre hâkim olmaya başlamışız demektir. Fakat bu, o şehirde ikamet ettiğimiz anlamına gelmez.

Henüz yeni yeni tanıştığımız bu şehirlerden geriye tarif etmesi zor, büyülü bir hatıra kalır: Kendi kararsızlığımızın, tereddütlü adımlarımızın, nereye bakacağını bilmeyen ve gördüğü hemen her şeyle heyecanlanan bakışlarımızın hatırası: Belgrad'da dev çınarlarla dolu neredeyse boş bir sokak (çınar mıydı onlar?), Sarrebrück'te seramik kaplı bir bina duvarı, Edinburgh sokaklarının yokuşları, Basel'de Ren nehrinin genişliği ve nehri geçen feribota yön veren –teknik olarak adı askı halatı– halat...

6

Turizme dair

> *Şehri gezip görmek aklının ucundan bile geçmiyordu, zira geçtikleri ülkeleri hizmetçilerine gezdiren İngilizlerin soyundan geliyordu.*
>
> Jules Verne
> *Seksen Günde Devri Âlem*

Londra'yı gezip görmek yerine, evinde, şöminenin başında oturup, Baedeker'in (1907 baskısı) sunduğu eşsiz bilgileri okumak:

Sezon (season), yani mayıs, haziran ve temmuz ayları, Londra'yı ziyaret etmek için en uygun dönemdir; bu dönemde Parlamento toplanır, yüksek sosyete şehirde ikamet eder, ülkenin en önde gelen oyuncuları ünlü tiyatrolarda sahne alır ve sanat sergileri tüm görkemleriyle kapılarını açar. Ülkenin geri kalan bölümü, dağlık kesimler hariç olmak üzere, bütün sene boyunca ziyaret edilebilir.

... Yakınınızda polis memuru bulunmuyorsa, ihtiyacınız olan bilgileri bir dükkândan edinmeye çalışınız. Zorunluluk arz etmediği sürece bir yabancıya danışmayınız ve yoldan geçen birinin sorularına, bilhassa Fransızca olarak cevap vermeyiniz zira bir hırsızlık ya da dolandırıcılık teşebbüsüyle karşı karşıya olmanız kuvvetle muhtemeldir. Bir yabancı olarak sürekli tetikte olmanız ve özellikle para kesenize ve saatinize dikkat etmeniz gerektiğini unutmayınız. Bu uyarıyı, trene ve omnibüse binişlerinizde ve bu araçlardan inişlerinizde, nihayetinde kalabalığın olduğu her yerde hatırlayınız. Kalabalık olan kaldırımlarda yayaların yolun sağ tarafını kullanmaları tavsiye edilir. Akşam saatlerinde yoksul mahallelerden ve ıssız sokaklardan uzak durunuz.

Şehir içi trenleri (...) Londra sınırları içinde yapılması planlanan uzun mesafeli yolculuklar için önemli ulaşım vasıtalarıdır. Genellikle yerin altında, zeminin az aşağısında bulunan ve yüksek duvarlarla çevrelenmiş tünellerin ya da geçitlerin içinde yol alırlar. (...) Trenler iç hatta sabah 5 buçuktan geceyarısına kadar hizmet verirler. (...) Gişeden (booking-office) bilet (ticket) satın alındıktan sonra peronlara inilir. İlk kapıda sizi karşılayacak olan kontrolör size hangi perona (platform) gitmeniz gerektiğini söyleyecektir. Biletlerdeki büyük kırmızı O, "outer" yani dış hat, büyük kırmızı I, "inner" yani iç hat anlamına gelir. Perona yaklaşan trenin hangi istikamete gideceği bir görevli tarafından duyurulacaktır. Trenin gideceği son durağın ismi,

lokomotifin ön tarafında, büyük harflerle yazılıdır. Kondüktörler, seyir esnasında, varılan istasyonları anons ederler, bu isimler aynı zamanda istasyonlarda bulunan tabelalarda, fenerlerin üzerinde ve perondaki bankların sırt kısmında yazılıdır. Trenler istasyonlarda çok kısa süre dururlar: Acele ediniz.

Doktorlar. Tavsiye edilen doktorlar: L. Vintras, Fransız Elçiliği ve Fransız hastanesi doktoru (...); H. De Méric (cerrah) (..); H. Dardenne (...); P. J. Baranoff, Fransız hastanesi doktoru (...); Naumann, İtalyan hastanesi doktoru (...) Dişçiler: A. A. Goldsmith (Amerikalı) (...); K. A. Davenport (Amerikalı) (...) H. L. Coffin (Amerikalı) (...); Pierrepoint (Amerikalı) vs. Eczaneler (Fransız eczanesi bulunmamaktadır)...

Vaktinizi iyi değerlendirin: Şehre şöyle bir göz atmakla yetinmeye karar veren yorulmak bilmez bir gezginin bile, Londra ve çevresi hakkında az çok fikir sahibi olabilmesi için en az iki haftalık süreye ihtiyacı vardır. Vaktinizi doğru ayarlamak işinizi bir hayli kolaylaştıracaktır (...) sabahları ve öğleden sonraları, birçoğu bütün gün açık olan kiliseleri ziyaret edebilir, parklarda, botanik bahçelerinde, hayvanat bahçelerinde dolaşabilirsiniz. Akşama doğru, akşam yemeğinden önce saat 5 ile 7 arası, her zaman büyük bir kalabalığa sahne olan, dikkat çekici atlı askerleri ve zengin askeri teçhizatlarını görebileceğiniz Hyde Park'ta ya da Regent Street'te tur atabilirsiniz. Londra köprüsüne yakınsanız, köprüyü ve çevresini, limana girip çıkan gemileri ve limandaki müthiş hareketliliği seyretmek için kendinize zaman ayırabilirsiniz. Dünyada eşi benzeri bulunmayan ve muhteşem bir deneyim fırsatı sunan Gravesend turuna katılmanızı tavsiye ederiz.

7

Faaliyetler

Baedeker'in 1907 yılında Londra metrosunu tanıtırken göstermiş olduğu titizlikle metroya binerken sırayla yapılan işlemleri kaleme almak

Sürrealistlerin şehri güzelleştirmek için ileri sürdükleri bazı fikirleri yeniden gözden geçirmek:

Dikilitaş: Yuvarlayıp, tepesine kendi boyunda metal bir tüy dikmek

Saint-Jacques Kulesi: Hafifçe eğmek

Belfort aslanı: Ağzına kemik verip, yüzünü batıya çevirmek

Panthéon: Diklemesine ortadan ikiye bölüp, iki parçayı 50 santimetre mesafeyle ayırmak

Haritaları ve uygun planları kullanarak, başkentteki bütün otobüslere sırayla binmemize olanak verecek bir güzergâh hesaplamayı denemek.

Paris'in neye dönüşeceğini hayal etmeye çalışmak:

Paris bir kış bahçesine dönüşecek –bulvarın üzerinde yemiş ağaçları. Seine nehri süzülecek ve suyu sımsıcak olacak – yığınla suni değerli taş – her taraf altın kaplama – aydınlatılan evler – ışık depolanacak zira bu ürüne sahip olan bünyeler var yeryüzünde, şeker gibi, bazı yumuşakçaların eti gibi ya da Bolonya fosforu gibi. Evlerin dış cephesi fosforla sıvanacak ve yayılan radyasyon sokakları aydınlatacak.

Gustave Flaubert
Bouvard et Pécuchet'ye ait taslaklar,
son, *Pléiade*, II. cilt, sayfa 986.

Sayfiye

1

Sayfiye hakkında fazla bir şey söylemeyeceğim: Sayfiye diye bir şey yoktur, bu bir göz yanılsamasıdır.

Sayfiye, benim gibilerin birçoğu için, ikincil ikametgâhlarını içine alan, cumartesi akşamları bu ikametgâha giderken kullandıkları otoyolun bir bölümüyle sınır komşusu olan ve pazar öğleden sonraları, eğer cesaret edebilirlerse şehre dönmeden evvel birkaç metresini yürüyerek kat ettikleri ve bu suretle, haftanın geri kalanı boyunca, doğaya dönüşe dair methiyeler düzdükleri keyfe yönelik bir mekândır.

Herkes gibi ben de birçok defa sayfiyede bulundum tabii ki (son olarak, çok iyi hatırlıyorum, 1973 Şubatında; çok soğuktu). Zaten ben sayfiyeyi severim (şehri de severim, söylemiştim, zor beğenen biri değilim): Sayfiyede olmayı severim: Köy ekmeği yenir, temiz hava alınır, şehirde görmeye alışık olmadığımız bazı hayvanlarla karşılaşılır, şöminede ateş yakılır, scrabble ya da o türden oyunlar oynanır. Şehre nazaran daha fazla alana ve en az şehirdeki kadar konfora, bazen bir o kadar da huzura sahip olur insan, bunun altını mutlaka çizmek gerek. Fakat yine de belirgin bir ayrım yapmak adına yeterli görünmüyor bunlar bana.

Sayfiye yabancı bir ülkedir. Öyle olmaması gerekir aslında ama öyledir; öyle olmayabilirdi ama öyle olmuş bir kere ve bundan sonra da öyle olacak: Olduğu şeyi değiştirmek için artık çok geç.

Ben bir şehir insanıyım; şehirlerde doğdum, büyüdüm ve yaşadım. Alışkanlıklarım, düzenlerim ve söz dağarcığım, bir şehir insanının alışkanlıkları, düzenleri ve söz dağarcığı. Ben şehre aidim. Şehirde evimdeyim: Asfalt, beton, parmaklıklar, sokaklardan oluşmuş ağlar, uçsuz bucaksız binaların gri duvarları, beni şaşırtabilecek ya da dehşete düşürebilecek şeyler bunlar, fakat öte yandan kendi enseme bakmaya çalışırken yaşadığım inanılmaz zorluk ya da sinüslerimin (frontal ya da maksiler) var olduklarını bilmeme rağmen var olduklarını kanıtlayamamam da beni aynı ölçüde şaşırtıyor ya da dehşete düşürüyor. Sayfiyede hiçbir şey beni dehşete düşürmez; gerçi geleneklere uyup her şeyin beni şaşırttığını söyleyebilirim fakat işin en doğrusu, sayfiyede her şeye kayıtsız kalırım. Okulda çok şey öğrendim, Metz, Toul ve Verdun'in Üç Piskoposluk'u oluşturduğunu, deltanın b kare eksi 4ac'ye eşit olduğunu ve asit artı bazın tuz artı su neticesi verdiğini halen biliyorum fakat sayfiyeye dair ya hiçbir şey öğrenmedim ya da öğretilenlerin hepsini unuttum. Kitaplardan okuduğum kadarıyla sayfiyelerde köylüler yaşar, köylüler güneşle birlikte uyanıp, güneşle birlikte uykuya dalarlar, günlük işleri arasında kireçlemek, gübrelemek, tohum atmak, ekin ekmek, kumlamak, sürgü geçirmek, tırmıklamak, yabani otları ayıklamak, yolmak, sökmek ya da çapalamak ve çok daha fazlası vardır. Bu fiillerin ifade ettiği işlemler –ne anlama geldiklerini katiyen bilmemekle birlikte– merkezi ısınmaya bağlı karma kalorifer kazanının onarımına nazaran bana çok daha egzotik geliyorlar.

Güneşin altında ışıl ışıl parlayan makinelerin izlerini taşıyan büyük sarı tarlaları, korulukları, yoncalarla örtülü çimenlikleri

ve uçsuz bucaksız üzüm asmalarını da unutmamak lazım. Fakat bu mekânlara dair hiçbir şey bilmiyorum, bana faaliyet imkânı vermiyor bu mekânlar. Benim bilebileceğim şeyler şunlar: Küçük Vilmorin ya da Truffaut paketleri, vaktiyle öküzlere vurulan boyundurukların artık duvar askısı vazifesi gördüğü, kilelerin çöp sepeti olarak kullanıldığı (bende bir tane var, çok seviyorum) yenilenmiş çiftlikler, buzağıların yetiştirilmesi üzerine yazılmış acıklı makaleler ve dalından koparılıp yenilen kirazların özlemi.

2

Kasaba ütopyası

Postacıyla birlikte okulda olurdunuz.

Okul müdürünün balının, istasyon şefinin (hayır, istasyon şefinin değil, bekçinin, istasyon şefi gideli çok oldu, sadece bir bekçi kaldı geriye, uzun yıllardan beri istasyona tren uğramıyor, otobüs kullanıyor herkes, ama hemzemin geçit duruyor hâlâ, henüz otomatik bariyer kurulmamış) balından daha iyi olduğunu bilirdiniz.

Tepenin üzerindeki bulutların şekline bakarak yağmurun yağıp yağmayacağını bilirdiniz, nereden kerevit çıkacağını bilirdiniz, garaj sahibinin atları nalladığı zamanları hatırlardınız (biraz abartmakta sakınca yok, ama inandırıcı olmaya özen göstermek şartıyla...)

Şüphesiz herkesi tanır, herkesin öyküsünü bilirdiniz. Her çarşamba sucuk getiren Dampierre şarküterisinin arabası evinizin önüne gelince kornaya basardı. Her pazartesi Madame Blaise çamaşıra gelirdi.

Çocuklarla beraber, çukurlu yollar boyunca sıralanan ağaçlardan dut toplardınız; mantar toplamaya giderken peşlerine takılırdınız; onları sümüklü böcek avlamaya götürürdünüz.

Saat yedide arabanın geçecek olduğunu aklınızdan çıkarmazdınız. Kilisenin karşısında, yüz yıllık karaağacın altında duran köyün bankına oturmaktan keyif alırdınız.

Ayağınızda çizme, elinizde uzun boylu otların başını uçurduğunuz ucu demirli sopayla tarlalardan geçerdiniz.

Korucuyla manila oynardınız.

Koruluktan odun toplardınız.

Ötüşlerinden kuşları tanırdınız.

Yemişinden ağaçları tanırdınız.

Mevsimlerin dönüşünü beklerdiniz.

3

Alternatif (ve sahte) özlem:

Ya kök salmak, köklerini bulmak, köklerine biçim vermek, kendine ait olacak yeri boşluktan çekip çıkarmak, inşa etmek, dikmek, mülkleştirmek, milimetre milimetre, "yuva": Doğma büyüme kasabadan olmak, kendini Cévenollü bilmek, kendini Poitoulu bilmek.

Ya da üzerindeki kıyafetten başka şeye sahip olmamak, hiçbir şeyi muhafaza etmemek, otelde yaşamak ve sık sık otel değiştirmek, şehir değiştirmek, ülke değiştirmek; dört beş farklı dilde konuşmak, okumak; kendini hiçbir yerde evinde hissetmemek ama hemen her yerde evinde hissetmek.

Harekete dair

Bir yerde yaşarız: Bir ülkede, bir ülkenin bir şehrinde, bir şehrin bir mahallesinde, bir mahallenin bir sokağında, bir sokaktaki bir binada, bir binadaki bir dairede.

Yer değiştirmeyi, özgürce yer değiştirmeyi, bedelsizce yer değiştirmeyi çok uzun zaman önce alışkanlık edinmemiz gerekirdi. Ama yapmadık: Olduğumuz yerde kaldık, şeyler oldukları gibi kaldılar. Neden orada duruyorlar da başka yerde durmuyorlar, bu neden böyle de başka türlü değil diye sormadık. Sonra, doğal olarak, çok geç oldu, alışkanlıklar yer etti. Olduğumuz yerde olmaktan mutlu olduğumuza inanmaya başladık. Nihayetinde şikayetçi de değildik halimizden.

Değiştirmek zor geliyor, mobilyaların yerini bile. Taşınmak, başlı başına bir mesele. Aynı mahallede kalıyoruz, değiştirince özlüyoruz.

Hareket etmeyi kabul etmemiz için son derece vahim olayların gerçekleşmesi gerekiyor: Savaşlar, kıtlıklar, salgın hastalıklar.

Çok zor alışıyoruz. Sizden birkaç gün önce gelenler, size yukarıdan bakıyorlar. Köşenize çekiliyorsunuz, sizin köşenizden olanlarla yetiniyorsunuz; o küçücük köyünüzü, küçücük ırmağınızı, otoyoldan çıkarken gözünüze çarpan büyük hardal tarlasını hatırlayınca gözleriniz doluyor.

Ülke

1

Sınırlar

Ülkeler birbirlerinden sınırlarla ayrılırlar. Bir sınırı geçmek ekseriyetle heyecan yaratır: Temsil etmesi gereken çizginin tam üzerinde bulunduğu hemen hiç görülmemiş, söz konusu çizginin onlarca ya da yüzlerce metre ilerisine ya da gerisine denk gelen tahta bir bariyerle somutlaştırılan hayali bir sınırın varlığı her şeyi değiştirmeye yeter, manzarayı bile: Hava aynı hava, toprak aynı topraktır ama yol aynı yol değildir artık, trafik levhalarındaki yazılar değişir, fırınlar, daha bir saniye evvel fırın dediğimiz şeye benzememeye başlarlar, ekmekler şekil değiştirir, yere atılmış sigara paketleri aynı sigara paketleri değildir artık...

(Aynı kalanı not etmek: Evlerin şekli? Tarlaların biçimi? Yüzler? Benzinliklerdeki "Shell" amblemleri, yakın zamandaki bir fotoğraf sergisinde şahit olunduğu üzere, Ateş Ülkesi'nden İskandinavya'ya, Japonya'dan Grönland'a birbirinin aynısı olan "Coca-Cola" tabelaları, trafik kuralları (birkaç istisna hariç), demiryolu traversleri arasındaki mesafe (İspanya hariç) vs.)

1952 yılında Kudüs'te, bacağımı dikenli tellerin üzerinden atmak suretiyle Ürdün'e ayak basmak üzereydim ki yanımdaki arkadaşlarım tarafından durduruldum: Arazi mayınlıymış.

Basmış olsaydım da basmış olduğum yer Ürdün olmayacaktı, bi[r] hiç olacaktı, *no man's land*.

1970 Ekiminde, Bavyera'da, Hof'ta, hani bir bakışta görmek denir ya, ben de işte bir bakışta hem Batı Almanya olan şeyi, hem Doğu Almanya olan şeyi, hem de Çekoslovakya olan şeyi gördüm: Ağaçların yer yer kümelendiği, kasvetli, külrengi, geniş bir düzlük. Bu manzaraya baktığımız –Batı Almanya'daki– pansiyon çok kalabalıktı.

1961 Mayısında, Tunus'ta, Kassarin civarında, Sbeitla harabelerine yakın bir yerde Cezayir sınırını gördüm: Bir sıra dikenli tel; birkaç yüz metre ötede, Cezayir sınırlarında olan bir çiftlik harabesi görünüyordu. Dediklerine göre Maurice Hattı, ki o zamanlar halen faaldi, çiftliğin hemen arkasından geçiyordu.

Sınırlar çizgilerdir. Milyonlarca insan bu çizgiler yüzünden öldü. Milyarlarca insan bu çizgilere ulaşamadıkları için öldü: Hayatta kalmaları sıradan bir nehre, küçük bir tepeye, sakin bir ormana ulaşmaktan geçiyordu: Ötesi İsviçre'ydi, tarafsız ülke, serbest bölge...

(*Büyük Aldanış*: Sınıra ulaşan kaçak mahkûmlara ateş edilmez...)

Ufacık mekân parçaları için savaştık, tepebaşları için, birkaç metre kıyı için, sivri kayalar için, bir sokak köşesi için. Aralarında yüz metre bile bulunmayan iki nokta arasındaki seviye farkı milyonlarca insanı ölüme götürdü: Kot 532'yi almak ya da geri almak için haftalar boyunca savaş verdik.

(1. Dünya Savaşı'nda Fransız ordusunu kumanda eden komutanlardan birinin adı General *Nivelle*'di...)

2

Benim ülkem

Ulusal saha (Anavatan – Almancada *Vaterland* – Ulus, Ülke, Fransa, Altıgen) Cisalpine Galya topraklarının büyük bölümüne karşılık gelen bir Batı Avrupa ülkesidir. 42° 20' ve 51° 5' kuzey enlemleriyle 7° 11' batı boylamı ve 5° 10' doğu boylamı arasında yer alır. Yüzölçümü 528.576 kilometrekaredir.

Bu saha, Fransız "kara sularını" oluşturan, takriben 2.640 kilometre uzunluğundaki deniz sahasına sahiptir.

Ulusal sahaya ait olan "hava sahası", ülkenin toprak bütünlüğüne tümüyle hâkimdir.

Bu üç yeryüzü parçasının, kara, deniz ve hava mekânının savunulması, bütünlüğünün korunması ve güvenliğinin sağlanması, görevdeki iktidarın daimi vazifelerinden biridir.

Ülkeme ilişkin olarak ilave edebileceğim şahsi ya da mekânsal başka bir şey olduğunu sanmıyorum.

Avrupa

Dünyanın beş parçasından biri.

Eski Kıta

Avrupa, Asya ve Afrika

Yeni Kıta

Yandık beyler, bizi buldular!
(Kristof Kolomb'u karşısında bulan bir Yerli)

Dünya

Dünya büyüktür.
Her saniye, dört bir yöne doğru geçen uçakların izlerini taşır.

Seyahat etmek.
Belirli bir enlemi takip etmeyi kendimize şart koşabilir (Jules Verne, *Kaptan Grant'in Çocukları*), alfabetik sıraya bağlı kalarak Amerika'nın eyaletlerini kat edebilir (Jules Verne, *İlginç Bir Vasiyet*) ya da aynı ismi taşıyan şehirler arasında bir köprü oluşturarak eyaletler arasında geçiş yapabiliriz (Michel Butor, *Mobile*).

Seyahatlerdeki büyülenme ve hayal kırıklığı. Mesafeyi yenmiş olma, zamanı silmiş olma yanılsaması.
Uzak olmak.

Öteden beri eski bir sözlükteki bir resimden ibaret olan bir şeyi *gerçekten* görmek: Bir gayzer, bir şelale, Napoli limanı, Gavrilo Princip'in 28 Haziran 1914 günü, saat on biri çeyrek geçe, Saraybosna'da, François-Joseph sokağı ile Appel rıhtımının kesiştiği köşede, Simic kardeşlerin içki dükkânının tam karşısında, Arşidük François-Ferdinand d'Autriche ve Düşes Sophie de Hohenberg'i vurduğu yer.

Ya da varsayılan menşeinden çok uzakta bir yerde, son derece çirkin bir nesne görmek, mesela Kara Orman'daki bir dağ evinde, üzerinde "Dinard hatırası" yazılı, deniz kabuklarından yapılma bir kutu, ya da son derece sıradan bir şey görmek, mesela Inverness'taki bir yatak + kahvaltı pansiyonda "Saint-Vincent Oteli, Commercy" yazılı bir askı, ya da son derece tahmin edilemez bir şey görmek, Regensburg'da (Fransa'da Ratisbonne adıyla bilinir) bir aile pansiyonunun salonunda, 1865 yılında Paris'te Mr. H. Crozes tarafından kaleme alınmış olan – in-4, 123 sayfa – *Tarn Bölgesinin Arkeolojik Envanteri.*

Her zaman görmeyi hayal ettiğimiz şeyi görmek. Ama her zaman neyi görmeyi hayal ettik? Piramitleri mi? Cranach imzalı Melanchthon portresini mi? Marx'ın mezarını mı? Freud'un mezarını mı? Buhara'yı ve Semerkant'ı mı? Katherine Hepburn'ün *Sylvia Scarlett*'ta kullandığı şapkayı mı?

(Bir gün, Forbach'dan Metz'e giderken, yolumu değiştirip, Saint-Jean-Rohrbach'a, General Éblé'nin doğduğu yeri görmeye gittim.)

Ya da daha önce hiç görmemiş olduğumuz şeyi, görmeyi hiç beklemediğimiz şeyi, tahayyül etmediğimiz şeyi keşfetmek. Peki buna nasıl örnek vereceğiz? Yıllar geçtikçe genişleyen bu dünyaya ait bir sürprizler ve mucizeler yelpazesine karşılık gelen bir şeyden bahsetmiyorum; gösterişli ya da etkileyici bir şey olması, yabancı bir şey olması da gerekmiyor: Hatta tam aksine, yeniden kavuşulmuş olan bir aşinalık, kardeş mekân...

Dünyaya dair ne bilebiliriz? Bakışımız, doğduğumuz andan öldüğümüz ana kadar, ne kadar miktarlık bir mekânı taramış

olabilir? Pabuçlarımızın tabanları, Dünya adı verilen gezegenin kaç santimetrekaresine dokunmuş olabilir?

Dünyayı kat etmek, dünya üzerinde farklı istikametlerde yol almak, yalnızca birkaç hektarlık, birkaç dönümlük araziyi tanımış olmaktan öteye geçmez: Sahipsiz kalıntılara doğru miniskül akınlar, serüven heyecanları, yavan bir sisin içinde, geriye birkaç hatıradan fazlasını bırakmayacak neticesiz arayışlar: Bu garların, bu yolların ötesinde, bu ışıltılı pistlerin, son hızla giden bir trenin bir anlığına aydınlattığı bu daracık arazi şeritlerinin ötesinde, çok uzun zamandır beklenen ve çok geç keşfedilen manzaraların, yığılmış taşların, yığılmış sanat eserlerinin ötesinde, belki de bembeyaz bir yolda koşan üç küçük çocuk ya da Avignon çıkışında, kafesli –bir zamanlar– yeşil bir ahşap kapısı olan ufak bir ev, Sarrebrück yakınlarında bir tepenin başında ağaç siluetleri, Napoli'nin bir kenar mahallesindeki bir kafenin bahçesinde oturan dört gürültücü şişko, Noel'den iki gün önce, saat akşam altıya doğru, Eure şehrinde, Brionne bulvarında, Safakes'teki bir kapalı çarşının serinliği, İskoçya'daki bir gölün üzerindeki minik bir baraj, Corvol-l'Orgueilleux'nün yakınlarında virajlı bir yol... Ve beraberinde, indirgenemez, dolaysız, dokunulabilir bir şeyin, dünyanın somutluğunun hissiyatı: Aşikâr bir şey, bize daha yakın bir şey: Dünya, durmadan başa dönülmesi gereken bir parkura, bitiş çizgisi olmayan bir yarışa, sürekli bir meydan okuma zorunluluğuna, umut kırıcı bir yığılmanın tek bahanesine, bir fetih yanılsamasına karşılık gelen değil, bir yönün yeniden keşfine, bir yeryüzü yazısının, bizzat yazarı olduğunu unuttuğumuz bir *coğrafyanın* algılanmasına denk düşen dünya.

Mekân*

* Fransızcada "espace" hem mekân hem uzay anlamına gelmektedir.

...artık uzay ve dünya birbirinin aynısı gibiydiler, her biri minik hiyeroglifler ve çizelgelerle kaplanmıştı, bunların her biri bir işaret sayılabileceği gibi sayılmayabilirdi de: bazalt üzerine kireçtaşından bir kabartı, çöl kumunda rüzgâr tarafından oluşturulmuş bir yükselti, tavuskuşu kuyruğundaki göz şekilleri (yaşam işaretler arasında sürdükçe, yavaş yavaş, o zamana dek kendi varlıklarını sergilemekten başka bir iş yapmayan şeyler bile işaretler gibi görünmeye başlamıştı, bu yaşam onları kendilerinin işaretlerine dönüştürmüş, işaret yapmış olmak için işaret yapanlar tarafından yapılan işaretler arasına eklemişti), kayalık duvarda alevlerin bıraktığı izler, bir mozolenin alınlığındaki –biraz yamuk olmakla birlikte– dört yüz yirmi yedinci yiv, manyetik bir fırtına esnasında ekranda beliren çizgiler (işaretler dizisi, işaretlerin işareti dizisine, birbirinin aynısı ama oraya tesadüfen yansıyan işaretin, bilerek oraya gelen işarete eklenmesinden dolayı her seferinde farklı bir şekilde, sonsuz defa tekrar edilen işaretlere dâhil olarak çoğalıyordu), bir akşam gazetesindeki R harfinin mürekkebi taşmış bacağı, Melbourne'daki iki dok arasında katranlanmış bir duvardaki soyulmuş sekiz yüz bin yapraktan biriyle karşılaşıyordu, bir istatistik eğrisi, asfalttaki bir fren izi, bir kromozom...

Italo Calvino
Kozmikomik Öyküler

Görmek için gözlerimizi kullanıyoruz. Bakış alanımız bize sınırlı bir mekân sunuyor: Yuvarlağa yakın, bir yanından öbür yanına bir çırpıda varılan, aşağı inmeyen, yukarı da fazla çıkmayan bir şey. Gözlerimizi kısınca, burnumuzun ucunu görmeyi başarıyoruz; gözlerimizi kaldırınca, bir yukarısı olduğunu görüyoruz, aşağı indirince, bir aşağısı olduğunu görüyoruz; başımızı önce bir tarafa, sonra öbür tarafa çevirsek bile etrafımızda olan her şeyi görmeyi başaramıyoruz; arkamızda olanı görmek için bedenimizi kendi etrafında döndürmek zorunda kalıyoruz.

Bakışımız mekânı kat ediyor ve bir engebe ve mesafe yanılsaması yaratıyor. Mekânı işte böyle inşa ediyoruz: Bir yukarı ve bir aşağıyla, bir sol ve bir sağla, bir ön ve bir arkayla, bir yakın ve bir uzakla.

Bakışımız, önü kesilmediği takdirde, çok uzaklara ulaşabiliyor. Buna karşın, herhangi bir şeyi görmesi, ancak o şeye çarpmasıyla mümkün oluyor; yalnızca çarptığı şeyi görebiliyor: Mekân, bakışımızı durduran, görüşümüzün takıldığı şeydir: Engel: Tuğlalar, bir açı, bir kaçış noktası: Bir açı oluştuğunda, hareket kesildiğinde, yeniden yola çıkmak için dönmek gerektiğinde mekân var olur. Mekân ektoplazmik bir unsur barındırmaz: Sınırları vardır, aynı anda her yöne sapmaz, tren yolu raylarının sonsuzluktan evvel kesişmeleri adına yapılması gereken her şeyi yapar.

Düz çizgiler üzerine

Eğri çiziler üzerine bir bölüm kaleme almıştım, düz çizgilerin kusursuzluğunu kanıtlamak için...

Düz bir çizgi! Gerçek Hıristiyanların yürümesi gereken yoldur, der Kilise'nin azizleri.

Ahlaki dürüstlüğün simgesidir, der Cicero.

Çizgilerin en iyisidir, der lahana yetiştirenler.

En kısa çizgidir, der Archimedes, iki nokta arasında uzanan.

Fakat ben bir yazarım, başka yazarlar gibi bir yazarım, geometri âlimi değilim; o yüzden düz çizgiyi bıraktım.

Laurence Sterne
Tristram Shandy, 240. bölüm

Ölçüler

Sıfır noktaları, sanırım herkesi olduğu gibi beni de cezbediyor: Kâinattaki herhangi bir nesnenin konumunu ve uzaklığını kesin olarak belirlemeye yarayan eksenler ve referans noktaları:

- Ekvator
- Greenwich meridyeni
- Deniz seviyesi

ya da Fransa'daki bütün karayolu mesafelerini hesaplayabilmemize olanak sağlayan, Notre-Dame'ın avlusunda bulunan şu meşhur çember (maalesef park yeri inşaatı sırasında ortadan kayboldu ve yerine koymak kimsenin aklına gelmedi!).

Tunus şehrinden Safakes'e giderken, Trablusgarp'ın, Bingazi'nin, İskenderiye'nin ve Kahire'nin o noktaya uzaklığını gösteren tabelanın (bu da uzun zamandır ortalarda yok) önünden geçmek hoşuma giderdi.

1744 yılında Laon'da doğmuş olan Pierre-François-André Méchain'in ve 1749 yılında Amiens'da doğmuş olan Jean-Baptiste-Joseph Delambre'ın, Dunkirk'ten Barselona'ya, yalnızca bir metrenin tam olarak ne kadar uzun olması gerektiğini teyit etmek amacıyla gitmiş olduklarını bilmeyi seviyorum (Méchain'in hesap hatası yaptığı aşikâr).

Vesdun Komününe bağlı Cher departmanında bulunan Frapon ve La Presle isimli iki küçük köyü birbirine bağlayan yolun tam ortasında Metropolitan Fransa'nın tam merkezinde bulunduğumuzu gösteren bir tabelanın bulunduğunu bilmeyi seviyorum.

Şu anda, şu bulunduğum yerde bile kendi konumumu derecelerle, dakikalarla, saniyelerle, saniyenin onda ya da yüzde birleriyle belirlemek imkânsız bir şey benim için: 49° dereceli kuzey enlemi civarında, Greenwich meridyeninin batısına düşen 2° 10' 14" 4 dereceli boylamın oralarda (ya da Paris meridyeninin batısına düşen birkaç saniyelik dilimde) ve deniz seviyesinin kırk elli metre üzerinde bir yerlerde olsam gerek.

Geçenlerde İngiltere'den gönderilmiş olan ve adres kısmına yalnızca enlem ve boylamın yazılmış olduğu bir mektup okudum. Gönderen, doğal olarak, ya bir coğrafyacı, ya bir arazi mühendisi ya da bir kadastro memuru, alıcıysa, başkalarınca bulunmamak için özenle izole edilmiş bir evde yalnız başına yaşayan bir adamdı. Ama tüm bunlar mektubun ona ulaşmasına engel olamadı. Posta ve Telgraf Bakanlığı'nın Britanya'daki karşılığı olan *Postmaster-General*, postacılarına duyduğu büyük güveni dile getiren bir bildiri yayımladı fakat gelecekte buna benzer şekilde adres bildiren mektupların kabul edilmeyeceği yönünde uyarıda bulundu; aynı şey şiir biçiminde yazılmış adresler için de geçerli: Postacıların bilmece çözmekten başka işleri var; bir mektubun çıkış noktasından varış noktasına yol alabilmesi, kurallı bir kodlama sistemiyle mümkün olabilir: Mektubunuzu Mallarmé, Latis ya da kartografyanın getirmesini bekliyorsanız, daha çok beklersiniz...

Mekân, zamana nazaran, daha evcilleştirilmiş, daha zararsız görünür: Saat taşıyan insanlara her yerde rastlarız ama pusula taşıyan birilerine rastlamak zordur. Saati bilmeye her zaman ihtiyaç duyarız (peki güneşin konumundan saati anlamayı bilen kaldı mı?) ama nerede bulunduğumuzu hiç merak etmeyiz. Bildiğimizi varsayarız: Evimizde, büromuzda, metroda, sokaktayızdır.

Bunun aşikâr olduğuna şüphe yok – aşikâr olmayan ne var ki bu arada? Yine de arada bir tam olarak *nerede* (neyin neresin-

de) olduğumuzu öğrenmek ihtiyacı duyarız: saptamak: yalnızca ruhsal durumlarımızı, sağlımızı, hırslarımızı, inançlarımızı ve varlık nedenlerimizi değil, topografik konumumuzu da (ve yalnızca yukarıda değinilen referans noktalarına göre değil, düşündüğümüz ya da bu vesileyle düşüneceğimiz bir yere ya da varlığa göre). Mesela, Invalides'in önünden Orly havaalanına giden otobüse binerken, karşılayacağımız kişinin dikey anlamda Grenoble'ün tam üzerinden geçtiğini gözümüzde canlandırmak, otobüs Maine caddesindeki korkunç trafikte ilerlemeye çalışırken, sırasıyla Ain geçidini, Saône-et-Loire'ı, Nièvre'i, Loiret'yi ardında bırakan misafirimizin Fransa haritası üzerinde yavaş yavaş ilerlediğini hayal etmek... ya da daha sistematik bir yöntemle, bazı arkadaşlarımızın, günün belirli bir anında, bize göre ve başkalarına göre bulundukları konumu hesaplamaya çalışmak: Seviye farklılıklarını (bizim gibi birinci katta oturanlar, beşinci katta oturanlar, on birinci katta oturanlar vs.), istikametleri listelemek, uzay boşluğundaki hareketlerini hayal etmek.

Vakti zamanında, sanıyorum herkes gibi, geçen öğretim yılının Carpentier-Fialip ve Roux-Combaluzier'sini yeni öğretim yılının Carpentier-Fialip ve Roux-Combaluzier'siyle takas etmek için gittiğim Gibert Kitabevi tarafından okulların açılmasına az bir zaman kala dağıtılan üç aylık küçük ajandalardan birinin üzerine adresimi şöyle yazmıştım:

Georges Perec
Assomption sokağı 18 numara
A merdiveni
3. kat
Sağ kapı
Paris 16. arondisman
Seine
Fransa
Avrupa
Dünya
Kâinat

Mekânla Oynamak

Büyük sayılarla oynamak (faktöriyeller, Fibonacci dizileri, geometrik progresyonlar):

Dünya'nın Ay'a olan uzaklığı: Bir milimetre elde etmek için 1000 tanesi gereken incecik bir sigara kâğıdını 49 defa üst üste ikiye katlayın;

Dünya'nın Güneş'e olan uzaklığı: aynısı, 58 defa ikiye katlayın;

Plüton'un Güneş'e uzaklığı: aynısı, ilaveten 4 kere daha katlayın, üstüne 5 kere daha katlarsanız Plüton'u 3.000.000.000 kilometre geride bırakırsınız.

Dünya'nın Alpha Centauri'ye uzaklığı: 15 defa daha katlayın.

Mesafelerle oynamak: Evinizden 314,60 km. mesafede bulunan tüm yerleri ziyaret etmenizi ya da görmenizi sağlayacak bir yolculuk planı hazırlamak;

Plan üzerinde, kara haritası üzerinde kat edilen yolu takip etmek.

Ölçülerle oynamak: Adım ve fersah kullanmaya yeniden alışmak (sırf Stendhal'i, Dumas'yı ya da Jules Verne'i daha kolay okumak için bile yapılabilir); bir deniz milinin (ve böylece bir notun) neye tekabül ettiğini öğrenip, bir daha unutmamak; *günlük*'ün bir yüzölçümü birimi olduğunu hatırlamak: Bir tarım işçisinin bir günde işleyebileceği arazi miktarı.

Mekânla oynamak:

Serçe parmağını havaya kaldırarak bir güneş tutulması yaratmak (*Ulysses*'te Leopold Bloom'un yaptığı şey).

Pisa Kulesini yandan desteklerken fotoğraf çektirmek...

Yerçekimsiz ortamda yaşamaya alışmaya başlamak:
Dikeyleri ve yatayları unutmak: Escher'in gravürleri, *2001 Uzay Macerası*'ndaki uzay araçlarının iç mekânı.

Şu iki (bütünleyici nitelikteki) dâhiyane fikir üzerine düşünmek:

Cenevre gölünü et suyuna çevirmek için kaç dana gerekir diye düşünür dururum.
Pierre Dac
L'os à moelle

Genellikle, filler gerçek boyutlarından daha küçük, pirelerse daha büyük resmedilir.
Jonathan Swift
Thoughts on Various Subjects

Mekânın Fethi

1

Raymond Roussel'in Yürüyen Evi
(Revue du Touring-Club de France'dan alıntı)

Saygın kalemler tarafından büyük övgüye layık görülen Afrika İzlenimleri*'nin yazarı, taslağını bizzat çizmiş olduğu, 9 metre uzunluğunda ve 2,30 metre genişliğinde bir otomobil yaptırdı.*

Bu arabanın küçük bir evden farkı bulunmuyor. Dâhiyane iç tertibi sayesinde, bir salon, bir yatak odası, bir stüdyo, bir banyo ve hatta üç kişiden oluşan (iki şoför ve bir hizmetçi) personele yönelik ufak bir yatakhaneye ev sahipliği yapıyor.

Aracın Lacoste tarafından imal edilen karoseri büyük bir zarafete sahip, özgün iç tasarımıysa müthiş bir el işçiliğini yansıtıyor. (...) Yatak odası, gündüzleri stüdyo ya da salona dönüşüyor; ön bölüm ise (şoför koltuğunun hemen arkası) akşamları, araç personelini oluşturan üç kişinin rahatça istirahat edebilecekleri ve hazırlanabilecekleri küçük bir odaya dönüşüyor (şoför koltuğunun ve direksiyonun solundaki yuvada bir lavabo bulunuyor).

Raymond Roussel Beyefendi'nin Yürüyen Evinin iç dekorasyonu Maple imzası taşıyor.

Arabada elektrikli ısıtma ve gaz yağıyla çalışan bir soba mevcut. Şofben de aynı şekilde gaz yağıyla çalışıyor.

Mobilyalar bütün gereksinimleri karşılamak üzere tasarlanmış. Fichet marka bir kasa bile mevcut.

Aracın gelişmiş radyo alıcı sistemi sayesinde tüm Avrupa istasyonlarını dinlemek mümkün.

Bu kısa tanıtım yazısından bile anlıyoruz ki, bu yürüyen –ve bir römork mutfakla tamamlanabilen– villa, sahibine, sıcak bir yuvanın insana sunduğu bütün imkânlara, daha küçük bir ölçekte sahip olma olanağı veriyor.

Bu lüks donanım bir Saurer şasisi üzerine kurulmuş. Aracın süratı, düz yolda saatte 40 kilometreyi buluyor. En zorlu yokuşları motor freni düzeneği sayesinde güçlük yaşamadan aşıyor.

Direksiyon sistemi, tümsekli dağ yollarında büyük kullanım kolaylığı sağlayan, övgüyü fazlasıyla hak eden, kaliteli bir "yön verme" sistemine sahip.

(...) Araç, yapımı tamamlanır tamamlanmaz yola çıktı (...) İsviçre ve Alsace'ı geçerek 3000 kilometre yol yaptı. Roussel Beyefendi her akşam farklı bir ufku seyretme imkânı buldu.

Seyahatinden eşi benzeri olmayan izlenimlere döndü.

2

Aziz Jérôme Atölyesinde
Antonello da Messina (Londra, National Gallery)

Aziz Jérôme'un atölyesi, bir katedralin zeminine yerleştirilmiş ahşap bir yapıdır. Üç basamakla çıkılan bir kürsünün üzerine inşa edilmiştir ve ana hatlarıyla söylemek gerekirse, kitapların ve farklı eşyaların (bir sürü kutu, bir vazo vs.) konulmuş olduğu altı bölmeden ve iki kitabın, bir hokkanın, bir tüy kalemin ve –eğik kısmında– Aziz'in okumakta olduğu kitabın durduğu bir çalışma masasından müteşekkildir. Bütün bu unsurlar yerlerinde sabittir, diğer bir deyişle, bu ahşap yapının, bu mobilyanın bütününü oluşturmaktadırlar; bunların haricinde, kürsünün üzerinde, Aziz'in oturmakta olduğu bir koltuk ve bir sandık bulunmaktadır.

Aziz, kürsüye çıkmadan evvel ayakkabılarını çıkarmıştır. Kardinal şapkasını sandığın üzerine bırakmıştır. Kırmızı bir elbise (kardinal elbisesi) giymiş ve yine kırmızı renkte bir tür takke takmıştır. Koltuğunda son derece dik oturmakta ve okuduğu kitaptan hayli uzakta durmaktadır. Parmakları sayfaların arasındadır, sanki okumaktan ziyade kitapta göz gezdiriyor ya da önceki sayfalara sık sık dönme ihtiyacı hissediyor gibidir. Aziz'in tam karşısına düşen ve boyu epey yüksek olan rafın tepesinde küçük bir İsalı haç durmaktadır.

Rafın yan yüzüne monte edilmiş olan iki basit çengelden birinde yakalık ya da şal olması muhtemel fakat daha ziyade havluya benzeyen bir giysi asılı durmaktadır.

Kürsünün uzantısında, birinde muhtemelen cüce portakal ağacı dikili olan iki çiçek saksısı ve oturuşundan hafif bir uykuya dalmak üzere olduğu anlaşılan küçük bir tekir kedi vardır. Çalışma masasının yan tarafına, portakal ağacının hemen üzerine denk gelen yere, Antonello da Messina tablolarında aşina olduğumuz üzere, ressamın adını ve tablonun bitiriliş tarihini belirten bir etiket yapıştırılmıştır.

Atölyenin üst ve her iki yan tarafına bakarak, katedralin geri kalan kısmına dair bir fikir sahibi olmamız mümkündür. Katedral, atölyenin sağ tarafında, bir ayağı havada duran ve çalışmakta olan Aziz'i rahatsız edip etmemekte tereddüt eden bir aslanın haricinde boştur. Üst taraftaki uzun ve dar pencere yuvalarında yedi tane kuş göze çarpmaktadır. Aşağı taraftaki pencerelerin manzarası, hafif engebeli bir arazi, bir servi ağacı, zeytin ağaçları, bir şato ve üç kişi taşıyan bir kayıkla üç balıkçının yol aldığı bir nehirden oluşmaktadır.

Bütün bu sahneye, eşiğinde bir tavuskuşunun ve körpe bir avcı kuşun göz alıcı bir bakır tasın yanı başında keyifle poz verdiği, ojival kemerli geniş bir girişin hemen dışından şahit oluruz.

Bütün mekân, bu *mobilyanın* (ve bütün mobilya, kitabın) etrafında düzenlenmiştir: Kilisenin soğuk mimarisi (zemindeki karoların çıplaklığı, sütunların düşmanlığı) devre dışı bırakılmıştır: Açılar ve dikey hatların, dile dökülemeyen bir inancın yegâne mekânını sınırlandırmasına müsaade edilmemiştir, mobilya bütününe ölçek teşkil etmekten ve onun *mekâna kazınmasına* olanak sağlamaktan başka işlevleri yoktur: Mobilya, bu yaşanmaz yerin tam ortasında, kedilerin, kitapların ve insanların huzur içinde yaşamlarını sürdürdüğü evcilleştirilmiş bir mekânı işaret eder.

3

Firari

Demek dörtnala koşan bir köprü gördün.
Jacques Roubaud

Bu öyküye nerede rastladığımı hatırlamıyorum, gerçekten yaşanmış olduğuna garanti veremem, doğru sözcükleri seçebileceğimden de hiç emin değilim; tüm bunlara rağmen, anlatmak istediklerimi öyle güzel resmediyor ki.

Fransız bir mahkûm, kendisini Almanya'ya götüren trenden gece vakti firar etmeyi başarmış. Karanlıkta göz gözü görmüyormuş. Mahkûmun nerede olduğuna dair hiçbir fikri yokmuş. Uzun süre, burnunun dikine, rastgele yürümüş. Sonunda bir akarsuyun kıyısında bulmuş kendini. Birden bir düdük sesiyle inlemiş ortalık. Birkaç saniye sonra, geçen geminin oluşturduğu dalgalar gelip kıyıya vurmuş. Firari, düdüğün ötüşüyle dalgaların kıyıya vurması arasında geçen süreyi ölçerek, ırmağın genişliğini hesaplamış; genişliğini anlayınca nehri tanımış (Ren nehriymiş) ve nehri tanıyınca nerede olduğunu anlamış.

4

Karşılaşmalar

Başka türlü yapılmış olsaydı hiçbir anlamı olmazdı elbette. Her şey çalışılmıştı, her şey hesaplanmıştı, yanılma payı yoktu, santimetrelik, milimetrelik bir hataya düşmek dahi mümkün değildi.

Yine de Mont Cenis tünelinin orta noktasında Fransız işçileriyle İtalyan işçilerinin buluştuğu an gözümün önüne geldiğinde, her defasında hayretler içinde kalıyorum.

Yaşanmaz yer

Yaşanmaz yer: Çöp denizler, dikenli tellerle çevrili kıyılar, çorak araziler, toplu mezarlar, iskelet yığınları, çamurlu nehirler, mide bulandıran şehirler

Yaşanmaz yer: Tahkir ve gösteriş mimarisi, kulelerin ve gökdelenlerin sığ kibri, üst üste yığılmış milyonlarca fare deliği, şirket merkezlerinin tenzilatlı cakası

Yaşanmaz yer: Daraltılmış, nefes alınmaz, küçük, pespaye, daracık, milimi milimine hesaplanmış

Yaşanmaz yer: Kuşatılmış, yasaklanmış, kafeslenmiş, kilitlenmiş, kırık cam şişelerden yapılmış duvarlar, gözetleme delikleri, zırhlı kapılar

Yaşanmaz yer: gecekondu mahalleleri, naylon şehirler

Düşman, gri, isimsiz, çirkin, metronun koridorları, hamamlar, hangarlar, park yerleri, manevra garları, gişeler, otel odaları

fabrikalar, kışlalar, hapishaneler, tımarhaneler, huzurevleri, liseler, duruşma salonları, okul bahçeleri

mekândan tasarruf eden özel mülkler, dönüştürülmüş çatı katları, süper garsoniyerler, yeşile komşu şık stüdyo daireler, zarif konutlar, üçlü misafir odaları, göğün mavisiyle buluşan evler, muhteşem manzara, çift cepheli, ağaçlar, kirişler, özgün, dekoratör imzalı lüks tasarımlar, balkon, telefon, güneş, koridorlar, sahici şömine, veranda, çift taraflı evye (paslanmaz çelik), huzurlu, müstakil bahçe, kelepir

Akşam ondan sonra lütfen isminizi söyleyiniz

Tanzim:

39533/43/Kam/J 6 Kasım 1943

Konu: Toplama kampı I ve II numaralı fırınları etrafına yeşillik döşenmesi adına bitki temin edilmesi.
Ref: SS-Obersturmbannführer Höss, Kamp Komutanı ve Sturmbannführer Bishoff arasındaki görüşme.
Auschwitz toplama kampı (Yukarı Silezya) Tarımsal Hizmetler müdürü SS-Sturmbannführer Ceasar'a.
Kamp komutanı SS-Obersturmbannführer Höss'ün talimatı üzerine, toplama kampının I ve II numaralı fırınları etrafına, kampın sınırlarını oluşturmak suretiyle, yeşilliklerden oluşan bir hat çekilecektir.
Orman stoklarımızdan tedarik edilecek bitkilerin listesi:
Tümü fidanlık stoklarından temin edilmek suretiyle, üç ila beş metre arası yükseklikte 200 yapraklı ağaç; bir buçuk ila dört metre arası yükseklikte 100 filiz; çit yapımında kullanılmak üzere bir ila iki buçuk metre yüksekliğinde 1000 adet çalılık.
Sözü edilen bitkilerin tedarik edilerek tarafımıza göndermenizi arz ederiz.

Waffen SS Merkez İdare Binası ve Auschwitz Polis müdürü:
imza: SS-Obersturmführer

(David Rousset'den alıntı, *Le Pitre ne rit pas*, 1948)

Mekân (devamı ve son)

İsterdim ki sabit, hareketsiz, dokunulamaz, dokunulmamış ve neredeyse el sürülemez, hareket ettirilemez, köksüz yerler olsun: Referans, çıkış noktası, kaynak vazifesi görecek yerler:

Doğduğum ülke, ailemin beşiği, doğmuş olduğum ev, büyüdüğünü gördüğüm (babamın ben doğduğum gün diktiği) ağaç, çocukluğumun el değmemiş hatıralarla dolu tavanarası...

Böyle yerler mevcut değiller ve mevcut olmadıkları için mekân bir soruya dönüşüyor, aşikâr olmaktan, anonim olmaktan, sahiplenilmiş olmaktan çıkıyor. Mekân bir şüphedir: Belirtilmesine, işaret edilmesine ihtiyaç duyuyorum: Ona asla sahip olamıyorum, o bana verilmedi, onu fethetmem lazım.

Benim mekânlarım kırılgan: zaman onları yıpratacak, onları yok edecek: hiçbir şey olduğu haline benzemeyecek, hatıralarım ihanet edecekler, unutuş hafızama sızacak, kenarları kıvrılmış, sararmış fotoğraflara tanımadan bakacağım. Coquillière sokağındaki küçük kafenin camında, yarım daire şeklinde yapıştırılmış beyaz porselen harflerle "Burada Bottin bulunur" ve "Her saat yemek" yazmayacak artık.

Mekân erir, parmakların arasından kayıp giden kum gibi. Zaman onu alır götürür ve geriye kalır biçimsiz parçalar:

Yazmak: Özenle bir şeyleri saklamaya, bir şeyleri idame ettirmeye çalışmak: Giderek oyulan boşluktan birkaç kıymık koparıp almak, bir yerlere bir çizik, bir iz, bir im ya da birkaç işaret bırakmak.

Paris,
1973-1974

Bu Eserde Kullanılan Bazı Sözcüklere İlişkin Repertuar

Adler, Larry 41
ajanda 24
Amiens 131
ampul 24, 72
anavatan 119
angostura 40
armonyum 40
askı halatı 102
aslan 139
Avery, Tex 84
Aziz Jérôme 138

Bach, Johann Sebastian 41
baobab 32
barış 40
barometre 56
baskül 70
bazalt 128
Beauchamp kumları 84
bekçi 111
Belfort aslanı 105
beşik 32
Beyrut 53
bigudi 71
bilardo 52
Bottin 83, 145
Büyük Aldanış 118
büyük kırmızı O 103

c harfi 100
Cicero 130
çakıl taşı 26, 61
çamaşırlık 53
çamaşır yıkayan kadınlar 26
çengel 70, 139
çınar 102

çizme 112
çocuk arabası 69
çürüyen dişler 44

dadı 27
dağcı 26
Dame Tartine 54
dandik 40
demir ayak 68
deniz haritası 25
dikiş 51
dolandırıcılık 103
Dugommier 55
Dumas, Alexandre 23
düdük sesi 140
düzensiz taş döşeme 61

Éblé, Jean-Baptiste 131
elma 47
et suyu 136
Euler, Léonard 67

fırın 27, 49, 80, 117, 143
fideci 26
fil 136
fotoğraflar 44, 87, 145
Freud, Sigmund 124

gemiler 104
Gengi Monogatori Emaki 67
go oyunu 67
görüşme 143
graffiti 81
Grisons eti 54

hafif uyku 139
halı 16, 17, 26, 35, 42, 60, 69
hamam 48, 142
harem 32
Haydn, Joseph 56
heykel 26, 101, 102
hokka 70, 138

Icare 76
ikindi kahvaltısı 51
ingiliz anahtarı 101
iskelet 142

jambon 47

kaçamak bakış 77
kara aslan 16
kasa 86, 137
kaynak 25, 67, 145
kek 27
kemik 105
kepenk 27
kerevit 111
kestane 27
kış bahçesi 105

kıyıya vuran dalgalar 140
kiraz 92, 111
Kolomb, Kristof 120
koruluk 110, 112
köy ekmeği 109
kromozom 128
kuru temizlemeci 48, 93
kuş 16, 27, 42, 71, 83, 112, 139
küçük kaşık 85
küçük yeğenim 100

Leopold Bloom 135

Malta haçı 56
marşmelov 41
Maurice Hattı 118
Melbourne 128
Michelin 34
Michigan 60
mor 14, 15
Musa 33

Noel 125
no man's land 118
Nouvelle Revue Française 60

özgün 137, 142

paralel yüzlü dikdörtgen 49
Parmak Çocuk 31
pazar 109
pedallı çöp kutusu 70
pedikürcü 48
pipo 71
Pisa 135
piyanist 27
Polonyalı 85
pompalı tüfek 61
Pontoise 14
porselen 145
portakal ağacı 139
portmanto 49
posta işletmesi takvimi 34
Poterne 93

radyo alıcı sistemi 137
r harfi 128
Rostand, Edmond 79
ruh 24
rüzgâr 128

Saenredam, Pıeter 56
sahra 84
Saint-Antoine 93, 98
Saint-Chély-d'Apcher 43
Saint-Cloud 99
Saint-Denis 98
Sainte-Hélène 23
Saint-Germain 80, 83, 84, 98
Saint-Honoré 98
Saint-Jacques 105
Saint-Jean-Rohrbach 124
Saint-Lazare 82, 98

Saint-Ouen 84
Saint-Thomas-d'Aquin 83
sarı 79, 85, 110
satranç atının poligrafisi 67
servi 139
Simic Kardeşlerin İçki Dükkânı 123
sis 125
Sisley, Alfred 40
Skinner kutusu 56
spagetti 44
sürahi 39
Sylvia Scarlett 124
şamdan 56
şekerleme 81
şişko 125

Tarn 124
tavanarası 67, 145
teçhizat 104
tekerlekli at 69
t harfi 78
tırnak makası 33
tost 68, 69
Toul 110
Trasiméne 23
tuzlu göl 25

uçak 43, 53, 123
Üç Renkli Bayrak 79

Verdun 110

Wright, Frank Lloyd 60

XVI. Louis 55

Yasak Gezegen 60
yastık 42
yemek 48, 52, 145
yeşillik 41, 143
yonca 110

zaman kapsülü 87

Yararsız Bir Mekâna Dair

Cem İleri

"Bu lütuf duygusu kimi zaman dakikalarca sürerdi ve böyle zamanlarda Bartlebooth bir kâhin olduğu duygusuna kapılırdı: her şeyi kavrar, her şeyi anlardı."

Sayfa

2000-2005 yılları arasında Galata, Kuledibi'ndeki Şahkulu Çıkmazı'nda yer almış bir sanatçı kolektifi olan *Oda Projesi*'nin 2000 yılı ocak ayındaki ilk sergisi, sergileme fikrinin çevresinde dolaşıyordu ve Perec'in bir metni de mekânda sergilenen biricik nesneydi. Çalışma Perec'in *Mekân Feşmekân* boyunca sürdürdüğü, iç içe halkalar şeklinde adım adım büyüyen, genişleyen mekânlar silsilesini en iyi temsil eden işlerden biriydi.

Boş odanın bir köşesine öylesine, gelişigüzel, biraz tesadüfen, nereden ve niçin geldiği bilinmeyen, fark edilmesi pek fazla istenmiyormuş gibi bırakılmış tek bir sayfa, "yararsız bir uzama dair" metin, Perec'in stratejisini mekânsallaştırıyor, sayfadan, yatak, oda, daire, apartman, sokak, mahalle, şehir, sayfiye, ülke ve dünya sıralamasını izleyerek mekâna ulaşan genişlemenin mekânsal karşılığını oluşturuyordu. Tıpkı Éluard'ın şiirinde olduğu gibi; Galata'da bir sokak var; bu sokakta bir ev var; bu evde bir oda var; bu odada bir sayfa var; bu sayfada bir yazı var; bu yazıda bir mekân var...

Mekân Feşmekân "sayfa" ile başlar; boş sayfa Perec'in her seferinde, her projesiyle geri döndüğü, sıfırdan başladığı yerdir. Yazma alışkanlıklarını, yazar reflekslerini, takıntılarını, biçem deposunu geride bırakıp, ilk kez bir boş sayfanın başına oturuyormuş gibi düşünerek davrandığı, her seferinde yeni kurallarla, yasaklarla çerçevelediği, kendini sayfanın sınırlarına hapsettiği ilk mekândır bu. "Mekân işte böyle başlar, boş bir sayfanın üzerine çizilen sözcüklerle, işaretlerle."

Mekânı tasvir etme, adlandırma, onun izini sürme arzusu, yazıyla başlayan fakat orada kalmayıp bütün bu matruşka gibi iç içe geçmiş mekânları, uzaya ulaşana kadar yazıyla doldurma, yazıyı somut, elle tutulur, üçboyutlu bir nesneye dönüştürme, metni coğrafi terimlerin karşılıkları gibi konumlandırma tutkusuna dönüşür: "ta ki sonunda karayla denizi, metinden oluşan bir şeritle ayırabilecek hale gelene kadar."

Bunun en iyi örneklerinden biri, *Olağan-içi/Gündelik Hayatın Envanteri*'ndeki "Still life / Style leaf" adlı metindir.

> Üzerinde yazı yazdığım çalışma masası dört büyük çekmeceli, masif ahşaptan eski bir kuyumcu masası. Çalışma alanı kenarların-

dan içe doğru hafifçe çukur -geçmişte, büyük olasılıkla, ayıklanmış incilerin buradan yere düşmesini önlemek için- ve üzerine çok sıkı dokulu siyah bir çuha gerilmiş.[1]

Bu şekilde başlayan metin, yazarın içinde bulunduğu, yazmakta olduğu odada yer alan yazı masasının son derece ayrıntılı betimlemesiyle devam eder; lamba, silgi, kalemtıraş, kretuvar, kül tablası, içi kalem dolu bir çömlek, bronz figürler, yarı değerli taşlar, dosyalar, not defterleri, vs. Betimleme, sonunda, kırılma noktasına ulaşacaktır:

> Ön planda, masanın siyah çuhasının üzerinde açıkça fark edilen 21 x 29,7 cm boyutlarında, aşırı sıkışık bir yazıyla neredeyse tamamen kaplı ve üzerinde şunların okunabildiği kareli bir yaprak kâğıt bulunuyor: "Üzerinde yazı yazdığım çalışma masası dört büyük çekmeceli, masif ahşaptan eski bir kuyumcu masası. Çalışma alanı kenarlarından içe doğru hafifçe çukur -geçmişte, büyük olasılıkla, ayıklanmış incilerin buradan yere düşmesini önlemek için- ve üzerine çok sıkı dokulu siyah bir çuha gerilmiş.

Metin tam ortasında(n) ikiye katlanıverir. Bu kırılma ânına kadar okumakta olduğumuz, yazarın yazdığı metin değildir; yazarın yazdığı metin, diğer şeylerle birlikte masanın üzerinde durmaktadır ve bir başkası (belki bir okur) ancak şimdi, yazarın daha önce yazmış olduğu metni okumaya başlamıştır.

Ya da tam tersi: (belki bir okur) baştan beri yazarın yazmış olduğu ve kendi çalışma masasını betimlediği metni okumaktadır, o kırılma ânında karşısına çıkan ise yazarın daha önceden yazmış olduğu ve artık diğer şeylerle birlikte masasının üzerinde

1 Georges Perec, *Olagan-içi*, Everest, s. 65.

durmakta olan eski bir metinden (belki bir eskizden) başka bir şey değildir.

Bunu anlamanın tek yolu, mekânsallığı sağlayan, yazıyı bir anda somut, elle tutulur bir nesneye dönüştürüveren üçüncü boyutun, zamanın izini sürmektir. Hangisinin asıl hangisinin kopya, hangisinin önce/sonra, hangisinin yazı/okuma olduğunu anlamak için, bu iki metni karşılaştırarak okumak, bir yerlerde bir sapmanın, farklılaşmanın, zamansal bir kaymanın gerçekleşip gerçekleşmediğini araştırmak gerekmektedir.

Herkes bu yararsız karşılaştırmayı yapmamayı tercih eder. Fakat ancak böyle yapıldığında, iki metin yan yana getirilerek aralarındaki çok küçük farklar tespit edildiğinde, mekân ve zaman doğru olarak saptanabildiğinde sahne gözümüzde canlanıverir, hikâyenin parçaları birleşir, masanın etrafında dönen tuhaf yaşantının izleri belirginlik kazanır.

Aynı metnin iki aynı/ayrı parçasının karşılıklı okunması, Roland Barthes'ın *S/Z*'de uyguladığı kesitleme işlemini andırır. "Sarrasine" öyküsü, daha henüz okunmadan irili ufaklı kesitlere, okuma birimlerine, birbirine bitişik bir dizi küçük parçaya, "lexie" adı verilen sözlüksel birimlere, "sözelbirim"lere ayrıştırılmıştır. Okuma başlamadan metin çatlatılmıştır: "Öyleyse metni, küçük bir yer sarsıntısında olduğu gibi, anlam bloklarını birbirinden ayırarak yıldızlı biçiminde çatlatacağız, okuma bu blokların ancak, tümcelerin başlamasıyla, öykülemenin akıcı söylemiyle, günlük dilin büyük doğallığıyla fark edilemez bir biçimde lehimlenmiş kaygan yüzeyini kavrar."

Metnin karşılaştırmaya hazır hali şuna benzeyecektir:

> 1 Üzerinde yazı yazdığım 2 çalışma masası 3 dört büyük çekmeceli, masif ahşaptan eski bir 4 kuyumcu masası. 5 Çalışma alanı kenarlarından içe doğru hafifçe çukur -geçmişte, 6 büyük olasılıkla,

ayıklanmış incilerin 7 buradan yere düşmesini önlemek için- ve üzerine 8 çok sıkı dokulu 9 siyah bir çuha gerilmiş.

Yazarla birlikte hem yazmakta hem de eşzamanlı olarak yazılanı okumaktayız, şu an.

Önce, gerçekten küçük farklar: yaldızlı metal bir balık pirinçten bir balığa, çaydanlık mavi sırlı bir kahvedana dönüşür; kıskaç cımbız olur; kimyasallı kibrit yerini kükürtlü kibrite bırakır; plastikten mavi bir zar mavi plastikten bir zarla yer değiştirir; okurun gözü, masanın üzerindeki nesneleri tek tek, her biri birer delil ya da suç aletiymişçesine gözden geçirmektedir.

Burada tam olarak ne olmaktadır, ne olmuştur? Perec önce masada duran metni yazmış, sonuna geldiğinde, yazmış olduğu metnin de artık masadaki nesnelerden birine dönüştüğünü fark ederek, o metni de içeren ikinci bir masa betimlemesi yazmak üzere yeniden, "gövdesi ile kapağı boydan boya ince yivlerle bezeli yaldızlı metal tükenmezkalem"i eline almış olabilir.

İkinci varsayım, metnin sürekli yinelenen bir icraya dönüşümünü gösterir. Perec yazı masasındaki nesneleri temsil etmek üzere yazmaya başlayıp, tam da halen yazmakta olduğu kâğıda geldiğinde, yazının da temsil edilmesi gereken nesneler arasında yer aldığını fark ederek yeniden başlar. Bu kez önünde iki seçenek vardır, ya masasını yeniden, sıfırdan betimlemeye başlayacaktır ya da tıpkı tam karşısında duran az önce yazıya geçirilmiş masa mobilyasından bir farkı olmadığını düşünerek, önünde duran üzeri yazılarla kaplı kâğıdı, betimlemeyi, betimleyecektir.

Metnin ikinci bölümü, bu ikisini bir arada yürütmeye çalışan, hem az önce betimlediği masasına hem de masanın betimlemesine aynı anda bakmaya çalışan yazan kişinin tuhaf durumunu içerir.

Mekân Feşmekân'ın girişinde dillendirdiğine benzer sonsuz bir döngüye kapılmıştır. *Yazıyorum... / Yazıyorum: yazıyorum... / Yazıyorum: "yazıyorum..." / Yazıyor olduğumu yazıyorum... vesaire.*

Perec'in kendine özgü bir şekilde kullandığı bir tür *mise-en-abîme* söz konusudur. Zaten Perec'te yapıtın tamamı, sürekli olarak, indirgenmiş biçimlerde karşımıza çıkar. "Yazıyorum: 'yazıyorum...' "un iki eşit sayfası, hem ölüdoğa hem de biçem sayfası anlamına gelebilecek olan "still life / style leaf" başlıkları birbirlerinin *mise-en-abîme*'i olan iki yapboz parçasıdır. (Aynı metnin farklı bağlamlarda yinelenmesi *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nda da çıkar karşımıza. Yapboz sanatına ilişkin "Öndeyiş", 44. bölümde, Winckler'in dilinden yinelenir. Acaba bu iki metin arasında bir fark var mıdır?) Yazıda bir ölüdoğa var; bu ölüdoğada bir yazı var; bu yazıda bir ölüdoğa var...

Bu girdaptan çıkabilmesi için elindeki kalemi bırakması gerekmektedir. Bu arada kendince küçük oyunlar oynar; ilk metinde, üzerindeki 315308 sayısı tersten okunduğunda BOESIE kelimesi hecelenen CASIO marka küçük bir hesap makinesi; sıra yeniden kendisine geldiğinde üzerindeki 35079 sayısı tersten okunduğunda GLOSE kelimesi hecelenen CASIO marka küçük bir hesap makinesine dönüşür. Değirmi çerçevenin içindeki dışbükey ayna, çerçevesi balık pulundan, dışadönük yirmiye yakın küçük aynanın birleşmesinden oluşmuş, bir arı kovanının altıgen gözelerine benzeyen bir aynaya evrilir. NIC HAVANE markalı, 50 mini-puroluk yarısı içilmiş bir kutu; NIC HAVANE markalı, çoğu içilmiş, 50 mini-puroluk bir kutuya dönüşür. Zaman hızla akıp gider, ortada, şu an 10:18'i gösteren SATEK marka, kuarslı elektronik çalar saat; şu an 12:50'yi göstermektedir.

Metin, kendi yapısına ilişkin ipuçlarını da sunar: Vasarely tarzı kırmızı desen taşıyan bir cep kibriti. Fakat bu ölüdoğanın ilk akla getirdiği op-art değil, M. C. Escher'in bir litografisidir.

(Bruce Nauman'ın *"none sing/neon sign"* anagramıyla da başka bir bağlantı kurulabilirdi.) 1948 tarihli *Çizen Eller*de, boş beyaz kâğıda çizilmiş tek boyutlu bilekler, kâğıttan dışarıya uğrayarak, kalem tutan ve diğerini çizmekte olan üç boyutlu iki ele el verirler. Foucault, Hollanda resminde aynaların ikizleştirme rolünden söz ederken, "Tabloda sunulmuş olanı gerçekdışı, daralmış, eğik bir mekân içinde tekrarlarlardı. Tablonun ilk sahnesinde gördüğümüz şeyi aynada başka bir yasaya göre çözülüp yeniden biraraya getirilmiş halde görürdük," diyor. Bu belki de Escher'in geleneği sürdürme biçimiydi. Perec'in "Yazan Eller" paradoksu, sonsuza kadar birbirlerini yinelemeye, çizmeye, tamamlamaya mahkum edilmiş bu ellerin yazınsal karşılığıdır. Yazar, sayfanın üzerinde sözcüklerin izini sürer. Harf harf bir metin oluşur, katılaşır, sabitlenir, mıhlanır. Perec'in bu katılaşmaya, sıkışmaya, kapanmaya son verip devamlı, sonsuz, türdeş, eşyönlü bir mekân bulma umuduyla sürdürdüğü arayışında bulabildiği yararsız çözümlerden biridir bu. Yazı, sayfadan kurtularak masaya, mekâna, odaya açılır, mekânı okur, mekânsallaşır, sonra yeniden, diğer şeylerle birlikte, kendisini yaratmış olan sayfaya geri döner.

Oda

Sergi mekânı olarak *Oda*, kendisini, Ev'in birbirine açılıp tren gibi art arda sıralanan diğer iki odasından yalıtarak, iki özel alanın ortasında kamusal alana dönüşerek, işlevlerinden feragat edip bir süreliğine yararsız bir uzam olmayı tercih ediyor.[2] Bu

2 *Oda Projesi*, Özge Açıkkol, Seçil Yersel ve Güneş Savaş tarafından kuruldu, etkinliklerini 2000-2005 yılları arasında Galata'da sürdürdü. Halen farklı mekânlarda, şehirlerde, ülkelerde çalışmalarına devam etmektedir. Perec'in sergide yer

hareket noktası (hep, yine, tren imgesi) sayfanın açık çağrısıyla, odayı, daireyi, apartmanı, Şahkulu Sokağı'nı, Kuledibi mahallesini, İstanbul şehrini vs. işin içine katmaya başlıyor. Oda bir ay boyunca o işlevsiz, yararsız mekânın izindeki işlevsiz, yararsız metne ve gelen herkese evsahipliği yapıyor; bütünüyle işlevsiz bir odanın mümkün olup olamayacağı sorusunun hep birlikte düşünüldüğü bir mekâna dönüşüyor.

Evin, avlunun, pasajın, sokağın, mahallenin, şehrin içinde açılan bir gedik, bir boşluk, bir dehliz, bir kaçış noktası burası. Dışarısı ile içerisinin, ev ile sokağın, sanat ile sanat-olmayanın, kamusal ile özelin, yararlı ile yararsızın birbirine karıştığı bir arayer. Perec'in görür görmez yaşamak isteyebileceği tuhaf bir yer aynı zamanda; 'yararsız uzam' olarak adlandırılan oda, çepeçevre binalarla çevrilmiş bir avluya, avlunun ortasındaki dünyanın en küçük parkına açılıyor, bu haliyle de kendisini kuşatan bütün odaların, "barbacak olmuş" evlerin, apartmanların, çocukların seslerinin, yansımalarının, imgelerinin toplandığı bir tür *camera obscura* niteliği taşıyor. Tam da bu yüzden yararsız; tek yararı bütün yaşamın süzülerek orada birikmesini sağlamak.

Metni okuyunca bu yararsız ayrıntıların ne anlama gelebileceğini daha iyi göreceksiniz. *Oda Projesi*'nin hikâyesiyle, "Tek bir mekânda yaşamak ve bütün bir hayatı o mekâna sığdırmaya çabalamak yerine, neden Paris'e serpiştirilmiş beş altı oda edinmiyoruz?" diyen Perec'in hikâyesi birbirinden çok da uzak değil.

1997 yılında proje üyeleri Galata'daki Şahkulu Sokağı'nda bir ev kiralarlar. Artan fiyatlar, tarihi bir semt olarak değer kaza-

---

alan metni "Yararsız Bir Uzama Dair" adıyla Özge Açıkkol tarafından çevrilmişti. *Especes d'espaces*'ı karşılayacak iki başlık üzerinde sıkı tartışmalar yapıldığını anımsıyorum, biri *Mekân Feşmekân* diğeri de sergide kullanılan başlık olan *Evler Türevler*'di.

nan Galata'da yaşama koşullarının değişmesi ile ekip yerinden edilince, mahalleli onlara aynı sokakta boş bir daire gösterir, kiralanan yerde üç oda, bir mutfak, bir tuvalet vardır, toplam 45 metrekare.

Perec de güncel sanatçı gibi çalışmıştır; tanıdığı tanımadığı herkesi, her gün karşılaştığı insanları, mahallesinde yaşayanları, yanından geçip gidenleri, dostlarını, farklı disiplinlerden sanatçıları bir araya getirmek için projeler üretip durmuş, *Oda*'nın odayı, avluyu, meydanı, sokağı, sanat galerisini, gazeteyi, kitabı, radyoyu kullanışı gibi, ulaşabildiği her tür mekânı farklı bir anlamla yeniden betimlemenin yollarını aramıştır.

Bu sorular ikisi için de geçerlidir, farklı zamanlarda farklı mekânlarda aynı sezgiyle sorulmuştur: "Bir odada ikamet etmek ne demektir? Bir yerde ikamet etmek, o yere sahip olmak mı demektir? Bir yere sahip olmak ne demektir? Bir yer neden ve nereden itibaren bütünüyle bize ait olur? Plastik pembe bir leğenin içinde üç çift çorabı yıkadığımız zaman mı? Bir tüpün üzerinde spagetti ısıttığımız zaman mı? Elbise dolabındaki her biri ayrı telden çalan bütün askıları kullanmış olduğunuz zaman mı? Odanın ortasına sallanılamayacak kadar alçak bir salıncak yerleştirip tüm pencereleri bu olanaksızlığa açtığımız zaman mı? Perdeleri keyfimize göre çektiğimiz, tahtaların gıcırtısına kulak verdiğimiz, duvar kâğıtlarını yapıştırdığımız, parkeleri zımparaladığımız zaman mı?"

Uyuyan Adam'ın, kayıtsız şartsız kayıtsızlığın tüm kataloğunu, tek tek tüm retorik alanlarını deneyimlemek için kendisini kapattığı odası da, hem romanın hem dünyanın hem de Perec'in bitmek bilmez projelerinin, uçuk fikirlerinin merkezinde yer alır. Tek bir oda olan evinden, hatta yatağından çıkması bile gerekmez. Yalnızlığın, kayıtsızlığın, sabrın ve sessizliğin tüm sıfatlarını,

tıpkı bir sözlük inşa eder gibi art arda dizmek için tek ihtiyacı olan şey, yatağında sırtüstü uzanıp gözlerini tavana dikmektir.

Birkaç yıl önce bütün *Uyuduğum Yerler*'in envanterini çıkarmak gibi yorucu ve azami ölçüde titizlik gerektiren bir işe kalkışmamın sebebi hiç kuşkusuz odanın mekânıyla kurduğum ilişkinin, Proust'un madleniyle kurduğu ilişkinin bir benzeri olmasıdır (şüphesiz onun tesiri altında teşebbüs edilmiş bir proje bu: *Kayıp Zamanın İzinde*'nin birinci cildinin (*Swann'ların Tarafı*) birinci bölümünün (*Combray*) ilk kısmının 6. ve 7. paragraflarının sadık bir uzantısından ibaret her şey).

Uyuyan Adam da, "Uyuduğum Yerler" gibi Proust'un bir cümlesinden doğmuştur, adı geçen yapıt, 5. paragraf, ilk cümle: "Uyuyan kişi, saatlerin akışından, yılların ve dünyaların sıralanmasından oluşan bir halkayla çevrelenmiştir." Sonraları, *Kayıp Zaman*'ın ilk cümlesinin bir dizi çeşitlemesini üretecektir: "Uzun zaman, geceleri erkenden yattım."

Bu düpedüz Perec'in icat ettiği bir tür okuma biçimidir. Yattığı yerden, tavandaki çatlaklarla gölgelerin karmaşık oyununa katılırcasına, Proust'un her bir cümlesi için yepyeni fikirler, metinler geliştirmektedir sanki.

Perec, Proust'a yaptığını kendi metnine de yapar; *Uyuyan Adam*'ın her bir cümlesi de, sonradan (hatta yazarın ölümünden sonra) ortaya çıkacak (ya da henüz çıkmamış) yapıtların habercisidir.

Okurken, cümlelerin altlarını çiziyorum, her biri bir kitaba gönderiyor:

"Bazen, zamanın efendisi, dünyanın efendisi olarak, *ağının ortasında dikkatli küçük örümcek* olarak, Paris'e hükmediyorsun."

"Sokakları, mahalleleri, binaları sınıflandırmayı düşünüyorsun: deli mahalleler, ölü mahalleler, pazar yeri-sokaklar, yatakhane sokaklar, mezarlık sokaklar, sıvası dökülmüş cepheler, çürümüş cepheler, paslanmış cepheler, maskelenmiş cepheler."

Sen, *yapboz oyununun eksik parçası* olmayı yeğliyorsun."

"Önünde bir bardak bira ya da bir fincan sütsüz kahveyle, bir kahvenin terasında oturup *sokağa bakıyorsun*."

"Pazar günü Louvre'a gidiyor, hiç durmadan bütün salonlardan geçiyor, sonunda tek bir tablonun ya da objenin karşısında duruyorsun: Bu, üst dudağının üstünde, solda, sana göreyse sağda, *küçücük bir yara izi taşıyan* bir Rönesans adamının inanılmaz derecede enerjik portresi."

"Kendini görüyorsun, *kendini gören kendini görüyorsun*, sana bakan sana bakıyorsun."

"Kıyılar boyunca, şehrin eski kapılarının yakınlarında yapılan yol çalışmalarını, kanalizasyonları, *yerle bir edilen binaları* görmeye gidiyorsun."

"Unutmayı öğrendiğini, günün birinde unutmak için kendini zorladığını unutuyorsun."

"Yaşamına ucubeler girdi, fareler, benzerlerin, kardeşlerin. (...) Hücresinde bir mahkûm, bir deli gibi. *Labirentte çıkış arayan bir fare* gibi."

"Sürgünler, paryalar, dışlanmışlar, *görünmez yıldız taşıyıcıları*."

Bu cümlelerin ne anlama geldiklerini henüz bilmiyoruz. Bunlar yalnızca birer alıntı. Henüz yazılmamış kitaplardan yapılmış alıntılar. Vincent Degraël'in kabusunun tersten bir türevi ya da: Sanki gözlerimin önündeki cümleler birden tanıdık geliyor, bana dayanılmaz bir biçimde bir şeyleri anımsatıyor, sanki her okuduğum cümle, yazarı tarafından henüz yazılmamış bir cümlenin hem kesin hem bulanık anısıyla üst üste oturuyor.

Daire

Perec'in yapıtı, yerin anlatıya, anlatının yere dönüşüm süreçlerini araştırır baştan sona: uyuduğum yerler, yaşadığım yerler, anımsadığım yerler bir süre sonra anımsamadığım yerleri, yaşamadığım, hiç görmediğim ama bana, geçmişime, anneme babama ait olduğunu hissettiğim yerleri de içine alarak genişler, bireysel bellek kolektif bellekle birleşir, özyaşamöyküsü tamamlanır. Yer, yazının bağlamını belirleyen temel biçimdir; *gerçek yerler* ya da yazıldıktan hemen sonra zarflanıp beklemeye terk edilen ve bir süre sonra, akıp giden zamanın, eskiyen mekânların ölçüsü olmak üzere tekrar ele alınan yazılar aracılığıyla ortaya çıkan *gerçek zaman*, kurmacaya dâhil edilmiş, yazı serüveni bir performansa dönüşmüştür.

Yerleri ele geçirmek, yerlere sahip olmak zor, neredeyse olanaksızdır. Yararsız mekân tam da bu olanaksızlığın geçici panzehiri olarak çıkar ortaya. "Yararsız bir mekâna dair" adlı metin hem *Mekân Feşmekân*'ın hem de Perec'in tüm yapıtının merkezinde yer alan bu boşluğa işaret eder. Yazar, kasten yararsız, mutlak anlamda yararsız, hiçbir işe yaramayan, hiçbir şeyle alakalı olmayan, tam anlamıyla işlevsiz bir odayı imgeleminde canlandırmaya çalışmaktadır.

Başarılı olamayacaktır. "Dilin kendisi bile bu hiçliği, bu boşluğu tanımlamaktan aciz kalır, sanki yalnızca dolu olan, yararlı olan, işlevsel olandan konuşmamız mümkünmüş gibi." Bu yeri doldurulamaz, tanımlanamaz, betimlenemez boşluk ele geçirilemeyeceğine, daha metnin başında, "yazıyorum"un boşluğu engelleyen jestiyle bu olanak ortadan kalktığına göre, tek bir şey kalmaktadır geriye. Perec, tıpkı bir heykelin, kendisini de içeren kütlede potansiyel olarak varlığını sürdürmesi gibi, döngüyü tersine çevirerek, sonunda boşluk kendi kendisini tanımlasın,

kendisini var etsin diye, yararsız mekâna varasıya hemen her şeyin olabilecek en kesin şekilde betimlenmesini, kaydedilmesini, kataloglanmasını gerektirecek deli saçması bir işe girişmekte bulacaktır çözümü: mekânı, mekânların tümünü, geriye yararsız mekân kalana kadar art arda dizmek, düzenlemek.

Kitabın başında söylediği gibi: "Bu kitabın konusunun boşluk olmadığını söyleyerek başlayalım, bu kitabın asıl konusu, boşluktan ziyade, boşluğun etrafında ya da içinde olan şey ya da şeyler (bkz. Resim 1). Bu da elimizde fazla bir şey olmadığı anlamına geliyor: Boşluk, elle tutulamaz olan, gerçek anlamda maddi olmayan: Kapsam, dışarısı, dışarımızda olan, sınırları dâhilinde bir yerden başka bir yere gittiğimiz, bizi kuşatan alan, etrafımızı saran mekân."

"Yararsız bir mekâna dair" metni bir odaya yerleştirildiğinde, kitap mekânından oda mekânına geçtiğinde, anlamı da değişir. Artık hem bir metin hem de odanın bir parçasıdır. Bu yer değiştirmenin, kaydırma hareketinin metnin okunmasına, algılanmasına getirdiği yeni bakış açısı, tam da Perec'in yapıtının gerçekleştirdiği yeniliğin simgesidir. Yer değiştiren metinle birlikte okur da eleştirmen de yer değiştirmek durumundadır. Salt okumadan değil, okumanın da içinde yer aldığı bir dizi farklı etkinlikten söz edilebilir bundan böyle. Kitap ile Oda arasında bir eşikte. Perec, Gertrude Stein'ın resmin yazınsal karşılığı olarak gördüğü "duvara asılabilir" metinden plastik, mekânsal, yerleştirilebilir, gerektiğinde yeniden üretilebilir, kopyalanabilir, sökülebilir olan, anlatmaktan ya da görünmekten sıyrılıp düpedüz varolan, "duvara dönüşebilir" metne geçiş yapar.

Bu temel strateji aslında birinden diğerine geçerken, hatta birinin içinden diğerini doğururken bütün işlerinde uygulayacağı yöntemi de göstermektedir. *Kayboluş*, görülemeyen, öngörülemeyen, anlamsız, yararsız "e"nin boşluğunu göstermek için, geriye

kalan tüm harflerin çılgınca istiflendiği bir kütle değil midir? *Şeyler*'in genç çifti, yaşamlarındaki asıl boşluğu fark etmelerine engel olacak kadar körleşip, nesnelerin albenisine kapılarak bir tür kişisel antoloji yaratmaya kalkışmazlar mı? *Harikalar Odası*, aslında hiçbir zaman yapılmamış olan, kimsenin görmediği, görenin de betimlemekten aciz kalakaldığı o bilinmeyen başyapıtın boşluğunu bir an olsun geciktirmek için kurgulanan devasa bir sahte imge makinesi değil midir?

Mekân Feşmekân hem bu stratejilerin tümünü yeniden üreten, mekânlara yansıtan hem de sonradan ortaya çıkacak olan yapıtları birer iddiasız fikircik, düşünme alıştırması, fantezi, koza olarak, potansiyel olarak barındıran olağanüstü bir laboratuvar işlevi görmektedir. "Her beş altı yılda bir böyle bir metin hazırlarım, üstünde çalışmakta olduğum her şeyin –bunlar birbirinden çok uzak şeyler olsa da– bir özeti gibi." Aynı zamanda "bir mekân kullanıcısının günlüğü"; yeni başlayanlar için mekâna ilişkin notlar, çıkmalar, ödevler, bakma, görme alıştırmaları, planlar, şemalar, takıntılar, sınıflandırmalar, listelemelerden oluşan bir mekân kullanma kılavuzudur.

Aslında son derece basit bir itkiden doğmuştur metin: "Kendimi mekâna göre tanımlamam istendi ve bir şehri sanki hayatımda ilk defa görüyormuşçasına, kanıksadığımız, duyumsayamaz hale geldiğimiz bir nesne değil de yabancı bir nesneymişçesine tasvir etmeyi denedim, çünkü bu duyum yitimi o raddeye varmış ki dolaysız dünyayı algılamaz olmuşuz. Bunun sonucunda, bu algı yokluğunun yerine olayı, heyecan uyandıran, ses getiren olayı koyuyoruz. Sıradan olana, cause commune'de "olağan-içi" diye adlandırılan şeye bakmıyoruz."

Perec'in yazı hayatını ikiye böler, tam orta noktada yer alır *Mekân Feşmekân*, hem kendisinden önceki metinlerin bir tür açılımı, hem kendisinden sonrakilerin habercisidir.

Apartman

Perec yazı masasında aynı anda yazılmakta ve okunmakta olan sayfaların zamansal üst üste binişlerinin benzerini öteki mekânlara da uygular.

"Halen üzerinde çalışılan" fakat gerçekleştirilemeyen "Yerler", önceden belirlenmiş 12 Paris mekânının hem bizzat o yerde bulunarak hem de başka bir yerde orayı anımsamaya çalışarak gerçekleştirilen farklı betimlemelerinin belirli bir algoritmaya sadık kalınarak 12 yıl boyunca çeşitlendirilmesi esasına dayanır: 12 ahşap parçacıktan oluşan bir yapboz bulmaca. Sonuçta ortaya, her biri balmumuyla mühürlenmiş bir zarfa yerleştirilen iki çarpı on iki çarpı on iki metinden oluşan bir zaman kapsülü çıkacaktır. Bir tür eskitme, yıprandırma, zamana karşı direnç gösterme stratejisidir bu. 12 yıl içinde mekânlar da hatıralar da yazı da zamanın korkunç etkilerinden paylarına düşeni alacaklardır.

Burada zaman, mekânla ilişkisinde, "Still Life"takinin tersi bir işlev üstlenir. Farklı zamanlarda, farklı sınırlamalarla yazılmış 12 metin, gerçek bir mekânın yavaş yavaş elimizden kayıp gidişine, belleğin boşlukları, yazının kıvrımları arasında yokoluşuna, üçboyuttan ikiboyuta geçerek bir tür hayalet mekâna dönüşmesine tanıklık eder.

Yaşam Kullanma Kılavuzu'nun olmayan-yeri Simon-Crubellier Sokağı 11 numaraya gönderen bir dizi hayalet apartman, Perec'in "Yerler"ine kılavuzluk edebilir.

Okurun Belleği'nde, Sebald'ın kitaptan olası çıkışlarından birini, Paris'in bu yok-mekânlarından birine denk getirmeye çalışmıştım. Tabii ki bunun görülmesini, merak edilmesini, anlaşılmasını beklemiyordum. Bu küçük hınzırlık, çünkü, ardında, başka bir gerçekliği saklıyordu. Sebald'ın "oyuncu" metinler üretmesinin ardında yatan gerçekliğe yaklaşımının bir değişkesiydi yalnızca.

Kendimden alıntı yapıyorum.

Yapıtının, ele aldığı konulara yaptığının aynısını, bir yazar olarak kendisine yapmayı, tam anlamıyla bir araya girme, sızma, kendine mal etme operasyonu gerçekleştirmeyi düşünmüş müydü? Tüm yaptığı, Barthes'ın roman yazma fantezisinin, Benjamin'in tamamlanmayan çalışmasının, Proust'un tüm yaşamını yazıp yazamayacağını anlamaya çalışarak geçirmesinin izdüşümlerini taşıyan bir "roman yazmayı düşünme üzerine düşünme" çabası mıydı? Her şey, o sanat yapıtlarına bakarken, orada sadece resimlerin asılı olmasından dolayı duyduğu hayalkırıklığından kaynaklanmış olabilir mi? Günün birinde, belleğinde yer eden tüm bu yapıtları da içinde barındıracak kendi alternatif müzesini kurma düşüncesi, tam o anda, bu sıradan okurun zihninde belirmiş olabilir mi? Şüpheli, güvenilmez bir işe bulaşmak üzere olduğunu düşünüp bıyık altından gülmüş, sonra da La Fayette Sokağı 145 numaradaki odasına gitmek üzere, Centre Georges Pompidou'dan yavaşlayan adımlarla uzaklaşmış olamaz mı?[3]

La Fayette Sokağı 145 numaradaki apartman, aslında 1850 yılında inşa edilmiş ve yüz yılı aşkın bir süre kullanılmış, fakat sonradan metro havalandırması için kullanılmasına karar verilerek yalnızca cephesi korunmuş bir hayalet yapıdır.

Eco, *Foucault Sarkacı*'nda bu binanın yeraltına açılan bir geçit olduğundan bahseder.

(...) Doğal olarak, Paris'te de yeraltı mezarları, yeraltı mağaraları var; metroyu bir yana bıraksak da. La Fayette Sokağı 145 numaraya gittiniz mi hiç?

"Doğrusu hayır."

"Yeri biraz sapa. Gar de l'Est ile Gar du Nord arasında. İlk bakışta göze çarpmıyor. Ama dikkatlice bakılırsa, kapıların, ahşaba

3 Cem İleri, *Okurun Belleği*, Everest, s. 527.

benzese de aslında yağlıboyayla boyanmış demirden yapıldığı, pencerelerinse, yüzyıllardan beri içinde yaşanmamış odalara ait olduğu anlaşılıyor. Hiç ışık görünmez. İnsanlar önünden geçip giderler, ama bilmezler.

"Neyi bilmezler?"

Evin sahte olduğunu. Yalnızca bir yüzey. Ne çatısı var ne içi. Bomboş. Bir baca ağzıdır bu. Bölgesel metronun havalandırılmasına, buharların çıkmasına yarıyor. Bunu anlayınca, yeraltı dünyasının ağzında duruyormuş duygusuna kapılıyor insan. Bu duvarlar aşılabilseydi, yeraltı Paris'ine girilebilirdi. O kapının -kapıların kapısını gizleyen o kapının-, yerin merkezine yolculuğun başlangıç noktasının önünde saatler geçirdim.[4]

Paris'teki hayalet apartmanların listesi şöyle:

1. 145 rue La Fayette, Paris 10
2. 174 rue du Faubourg Saint-Denis, Paris 10
3. 44 rue d'Aboukir, Paris 2
4. 29 rue Quincampoix, Paris 4
5. 3 rue de l'Aqueduc, Paris 10
6. 54 rue des Petites Écuries, Paris 10
7. 141 boulevard Diderot, Paris 12
8. 78 rue La Condamine, Paris 17
9. 49 rue des Archives, Paris 3
10. 27 rue Bergère, Paris 9
11. 14 rue Duvergier, Paris 19
12. 1 bis rue Chapon, Paris 3

Bu 12 hayalet apartman, Perec'in "Yerler"ini yararsız mekânlarına bağlayacak birer gizli geçit, yeraltıyla yerüstünü, geçmişle

4 Umberto Eco, *Foucault Sarkacı*, Can, s. 291-292.

geleceği birbirine bağlayacak birer zaman kapsülü olarak da görülebilir. Ama asıl bağlantı *Kılavuz*'a açılan kapıdır.

Mekân Feşmekân, *Kılavuz*'un nasıl basit bir fikirden doğuverdiğini gösterir: "Dış duvarı tamamen ortadan kaldırılmış bir Paris apartmanı tahayyül ediyorum, öyle ki giriş katından tavan arasına kadar, apartmanın ön cephesinde bulunan bütün odaların içi o anda ve eşzamanlı olarak görülebilir olacak."

Kılavuz'un ilham kaynaklarından biri, Saul Steinberg'in meşhur apartman çizimidir. Yalnızca bu değil tabii ki, Steinberg'in daha pek çok çalışması Perec'in imgelemini harekete geçirmiştir. "Still Life"ta Steinberg'in kendi kendisini çizen adamlarının, birbirlerini resmeden tuvallerinin izini görmek mümkün.

Ama biz öteki kapıyı kullanacağız, şimdi. Simon-Crubellier Sokağı 11 numara, tıpkı La Fayette Sokağı 145 numara gibi olanaksız bir mekândır.[5] Perec, 1981 yılında yazdığı "Çepeçevre Beaubourg" adlı metinde, Beaubourg'u tüketme denemesine girişirken bu hayalet yapılardan birine işaret eder: "Meydanın eteklerinde ve hemen yakınındaki dar sokaklarda sanat, "tasarım" ve öteberiler hemen hemen eşit olarak alanı paylaşıyor: ötede, Fabio Rieti'nin yaptığı bina taklidinin -Beaubourg park yerindeki havalandırma kanalını örten zarif göz aldatmacasının- penceresindeki bayanın sonsuz bakışları altında, Merkez'e olan yakınlığın cezbettiği tablo satıcıları, Haussmann Bulvarı veya La Boétie Sokağı'ndaki fazlasıyla saygıdeğer ana ofislerinden daha hareketli sanat galerilerini şimdiden açmaya başladılar."[6]

---

5 Simon-Crubellier 11 numara bana her zaman Tati'nin *Mon Oncle*'daki kahramanı Monsieur Hulot'nun Saint-Maur-des-Fossés'deki olanaksız evini anımsatır. Bu iki yapı tam ortadan ikiye bölünmüş gibidir, iki yapboz parçası: biri, diğerinden söküp alınmış ön cepheden ibarettir.

6 Georges Perec, *Olağan-içi*, Everest, s. 21.

Perec'e sormak isterdim: "*Kılavuz*'la delicesine, yaşamı pahasına uğraştığı bir dönemde, Paris'teki yürüyüşlerinden birinde, ortasına devasa bir delik açılmış, yıkılmakta olan binayı görmüş müydü, gördüyse bunun, yazmakta olduğu romanın benzeri bir iş olduğunu sezmiş miydi?"

Yanıtı bilmiyorum, düşlemeye devam edebilirim yine de:

"Les Halles'de dönüşüm adını verdikleri korkunç yıkım devam ediyor. Rambuteau Sokağı'ndan batıya doğru birkaç adım sonra, hemen Marais'nin merkezinde olacaksınız, zamanında şık konakların girişlerinin yer aldığı bu sokaklardaki bütün sundurmalar sonraları terk edildi, talan edildi, günümüzdeki prestijli konumlarına kavuşmadan önce ise çamaşırhane, kömür deposu, garaj, eskici veya hurdacı deposu, selüloit oyuncak bebek fabrikası halini almışlardı. İnşaatı devam eden ve tamamlandığında tarih ve efsaneyle fazlasıyla yüklü bu evlerin ortasında, uzay giysisini ve bir yığın zırhını çıkardıktan sonra hayatta kalıp kalmayacağı bilinmeyen kocaman bir dünyadışı varlığı andıran bir edaya sahip olacak Pompidou'nun hemen yanıbaşında iki mütevazı bina göreceksiniz. Beaubourg Sokağı 27-29, 1690 yılında Bay ve Bayan Bonnville adına inşa edilmiş ve Les Halles-Plateau Beaubourg bölgesinin yenilenme planının ortasında yıkımdan kurtularak ayakta kalmış son yapıdır. Merkeze, yeniliğe, güce, ensesinde bitivermiş görkemli bir köprüyü andıran dev iskelete direnen tarih; müzenin anıtsal-olmayan muadili."

Gordon Matta-Clark'ın 1975 yılında, 9. Paris Bienali için gerçekleştirdiği *Conical Intersect / Konik Kesişim* adlı iş, Beaubourg Sokağı 27-29'da yer alan bu hayalet apartmanın cephesine, yıkımdan hemen önce, sarmal şeklinde içeriye, diğer binaya doğru daralarak ilerleyen dört metre çapında bir delik açmaktan ibaret. Bak, bütün gözlerinle bak. Şaşırtan bir şey var mı etrafta? Perec'in dış duvarı tamamen ortadan kaldırıl-

mış Paris apartmanı, Simon-Crubellier Sokağı 11 numara, bu apartman olabilirdi.

Simon-Crubellier Sokağı 11'in, "Paris'te bir binanın önünde durup da onun yıkılmaz olduğunu düşünmüş olan var mıdır?" sorusunu sık sık kendine soran en eski kiracısı Serge Valène, projesini "geçmişinin çatlaklarını, bugününün yıkılışını ortaya çıkaran bir delik deşik bina düşüncesi" olarak nitelendirir. Tam da Paris'teki büyük yıkımın başladığı dönemde, olanaksız projesiyle özdeşleştirdiği apartmanın geleceğine ilişkin karamsar düşüncelere dalıp gider: "Ve özellikle de bir gün ev bütünüyle kaybolup gidecek, bütün sokak ve mahalle ölecek. (...) Yıkıcılar gelecekler ve sıvaları ve yer karolarını çatlatacaklar, bölmeleri yıkacaklar, demirleri bükecekler, kirişleri, çatı merteklerini, molozları ve taşları sökecekler: devrilen, koca koca eldivenli hurdacıların arta kalan yığınları paylaşmaya üşüşecekleri hammaddelerine indirgenmiş bir binanın kaba görüntüleri. (...) Düzleyicilerin yorulmak bilmez buldozerleri geride kalanları sürüp geçecektir: Tonlarca ve tonlarca moloz ve toz."[7]

Eylemin kendisi, yararsızlığın başyapıtı olarak, ters çevrilmiş, geçerliğini yitirmiş bir tür işlevsiz işgal olarak, yıkımı önceliyor, zaten yıkılmasına karar verilmiş bir binayı, yıkılmadan önce yıkmaya kalkışıyor. Böylelikle, farklı yıkım biçimlerini bir arada görebildiğimiz bir durum çıkıyor ortaya. Ekskavatör bir yandan yıkılmasına karar verilmiş, yıkılmakta olan, yıkılacak olan apartmanı yıkarken, binanın yıkılmasına karşı çıkmak amacıyla bu yıkımdan önce gerçekleştirilen yıkma eyleminden arta kalan devasa deliğe yavaş yavaş yaklaşıyor. Sokaktan geçenlerin kafalarını kaldırdıklarında gördükleri manzara, aslında iki farklı yerden yapılan "aynı" yıkma eyleminden başka bir şey değil. Oysa durum

7 Georges Perec, *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, İmge, s. 158.

göründüğünden biraz daha karışık: Yıkım ekibi, aynı zamanda ikonik bir sanat yapıtını da yıktığının farkında değil. Yapım ve yıkım eşzamanlı olarak ilerliyor, hangisinin yıkım hangisinin yapım olduğu bir süre sonra belirsizleşiyor. İnşa ile imhanın birbirini yinelediği bu tuhaf sahne, bir yandan da hemen arkasında sürmekte olanın *mise-en-abîme*'i, ön-oyunu, öngörüsü aslında. Kentin en önemli tarihsel bölgelerinden birini dümdüz ederek, iç organlarını, bağırsaklarını, tesisat donanımını, bu kez gerçek havalandırma borularını, içeride olması gereken ne varsa hepsini cepheden sergileyerek, Paris'in tam ortasında muazzam bir delik açan Pompidou'ya eski Paris'ten bakan, yaşlı binanın hapsedilmiş güçlerini sadece bir delik açarak serbest bırakan öteki göz bu.

Perec *Mekân Feşmekân*'da, son derece basit bir dille, *Konik Kesişim*'in bir, iki, üç yapının içinden aynı anda geçip giden konik görme aygıtının, inşa edilmiş ters-teleskopunun fark etme/algılama/bakma/görme oyununu açığa çıkarır: "Bakışımız, önü kesilmediği takdirde, çok uzaklara ulaşabiliyor. Buna karşın, herhangi bir şeyi görmesi, ancak o şeye çarpmasıyla mümkün oluyor; yalnızca çarptığı şeyi görebiliyor: Mekân, bakışımızı durduran, görüşümüzün takıldığı şeydir: Engel: Tuğlalar, bir açı, bir kaçış noktası."

Gordon Matta-Clark, hiç tanışmadığı Georges Perec'ten 4 yıl önce, Perec'ten çok daha genç bir yaşta, henüz 35'indeyken, 27 Ağustos 1978 tarihinde hayata veda eder. *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nun yayımlandığı 25 Ağustos 1978 tarihinden 2 gün sonra.

Matta-Clark, sahte emlak simsarı, şehir planlarından artakalan sahipsiz bölgelerin işgalcisi, tersinden tapu-kadastrocu olarak, şehirlerin ritmini belirleyen çizgilerin üst üste gelişiyle ortaya çıkan metaforik boşluklarla, aralıklarla, arta kalmış mekânlarla, işlevsiz, erişilemez, görünmeyen, gelişmemiş yerlerle ilgileniyor-

du. Bir tür kişisel yıkım düşüncesinin parça parça kente uygulanmasıydı düşü. Bir yıkım sanatçısı, arazi parsellerinin, varla yok arasındaki daracık arsaların, kaldırım taşlarının, bahçe aralarında kalan kimsesiz yerlerin, sınır çizgilerinin, kentten geriye kalan fragmanların koleksiyoncusuydu. Yapıtı, Perec'in yapıtının plastik karşılığı gibidir. Kent ölçeğinde oynanan, icrasını büyük ölçüde, müellifin kişisel fantezileriyle içine girilebilir, içi dışına çıkarılabilir, ele geçirilebilir, işgal edilebilir mekânların sınırlarının karşılıklı gövde gösterisinin belirlediği devasa bir yapboz oyununu kurup parçalama, kentten parçalar yontma, onları başka yerlerde, başka benzerleriyle eşleştirme, eksikleri, boşlukları imleme düşüydü ikisininki de.

"Sonunda varılan yer bir kitap oluyor, yani birinin eline alacağı bir nesne, maddi bir nesne, birinin açıp sonuna kadar okuyacağı (sonuna kadar okumazsa başarısız olmuştur) bir tuğla," diyordu Perec. Varılan yer, tuğla bir metafor mu, yalnızca? Perec ile Matta-Clark arasındaki ilişki, Victor Hugo'nun meşhur "*Ceci tuera cela*" önermesini getiriyor akla. *Bu onu öldürecek.* Kitap yapıyı öldürecek. "Bu, insan düşüncesinin biçim değiştirirken ifade tarzını da değiştireceğinin, her kuşağın temel düşüncesinin bundan sonra aynı maddeyle ve aynı şekilde yazılmayacağının, pek sağlam ve kalıcı olan taştan kitabın yerini daha da sağlam ve kalıcı olan kâğıttan kitaba bırakacağının önsezisiydi." *Notre-Dame'ın Kamburu*'ndaki bu sözler, *Kılavuz*'un ilk taşlarını yerleştirirken Perec'i düşündürmüş olmalı. Taştan, tuğladan yapının, kitabın karşısına (yerine) kâğıttan kitap nasıl dikilecek? Hugo, Claude Frollo'nun ağzından, mimarlığın da bir tür yazı gibi başladığını, önce taş taş alfabe gibi dizildiğini, ardından sözcüklerin dolmenler, tümülüsler şeklinde belirdiğini, sonra üst üste yığılmış cümlelerin ve nihayet Süleyman'ın Tapınağı gibi kitapların ortaya çıktığını söyler. "İnsan türünün iki kitabı, iki kayıt kütüğü, iki

vasiyetnamesi vardır: yapı ve baskı metin, taştan kitap ve kâğıttan kitap." Taştan kitap yıkılırken yapıt yapılmakta, yapıt yıkılırken kâğıttan kitap yazılmaktadır. Bir sanatın bir başka sanatı tahtından indireceğini söyleyen Başdiyakoz'un son cümlesi, matbaanın, yazının mimarlık karşısındaki zaferini dile getirirken Perec'in şantiyesinin sınırlarını da çizer: "Burada da gittikçe büyüyen ve sonsuz bir sarmal halinde yükselen bir inşaat söz konusu; burada da dillerin karmaşası, sürekli bir faaliyet, yorulmak bilmeyen bir emek, bütün insanlığın azimli katkısı, yeni bir tufana, yeni bir barbar istilasına karşı akla vaat edilmiş bir sığınak var. İnsan türünün ikinci Babil Kulesi bu..."[8]

Tarih yirmi üç haziran bin dokuz yüz yetmiş beş ve saat birazdan akşamın sekizi olacak. Bartlebooth biraz önce yapbozunun başında öldü.

Yaşam Kullanma Kılavuzu, işte tam o anda, burada, merdivenlerde daha fazla yaşamayı öğrenmemiz gerek diyen yazarının dileğini yerine getirircesine, 3. ve 4. katlar arasında, merdivende başlar. Bartlebooth'un ölümüyle birlikte her şeyin sonsuza kadar donup kaldığı 23 Haziran 1975 tarihinde, tek bir günde, tek bir apartmanda gerçekleşir. Aşağı yukarı o tarihlerde Matta-Clark, Paris'e gelip 19 Eylül-2 Kasım 1975 tarihlerinde gerçekleştirilen bienal kapsamında yer alacak işi için mekân araştırmalarına başlamış olmalı. Yazarla sanatçı arasındaki bu tesadüfler, *Kılavuz* okuru için pek de şaşırtıcı olmasa gerek!

Matta-Clark'ın doğumgünü 22 Haziran'dır. Enis Batur, *Perec Kullanım Kılavuzu*'nda, yazarın neden Bloomsday'i çağrıştıran o tuhafın tuhafı 23 Haziran gününü seçmiş olduğuna

8 Victor Hugo, *Notre-Dame'ın Kamburu*, Can, s. 253.

ilişkin bir şüphesini dile getirir: "Bu beş günlük yanılgının nedenini Perec'e sormak isterdim. (Ama nedenini biliyorum: Bkz. Zamandizin.)" Bloomsday'in tarihi 16 Haziran. Üstelik *Kılavuz*'un sonundaki zamandizinde 1904 yılının 16 Haziran günü Bloomsday olarak işaretlenmiş durumdadır. Arada yedi günlük bir yanılgı var aslında. Bu iki günlük yanılgının nedenini EB'ye sormak isterdim. (Ama nedenini biliyorum: Bkz. "EB Kullanım Kılavuzu.")

Kılavuz'un başkahramanı Percival Bartlebooth'un, romanın *mise-en-abîme*'lerinin en önemlisi olan çılgın projesi şudur:

> 1925'ten 1935'e kadar on yıl içinde Bartlebooth kendisini suluboya sanat çalışmalarına verecekti.
>
> 1935'ten 1955'e kadar yirmi yıl içinde, her on beş günde bir suluboya resim, aynı boyutlarda (büyük tabaka kâğıt, 65x50) beş yüz deniz manzarası yaparak, dünyayı dolaşacaktı. Bitirilen her deniz manzarası uzman bir sanatkâra (Gaspard Winckler) gönderilecekti; o da bunları ince bir tahta parçasına yapıştırarak yediyüz elli parçalık bir yapboz oluşturacaktı.
>
> Fransa'ya dönmüş olan Bartlebooth 1955'ten 1975'e kadar, yirmi yıl içinde, hazırlanan parçaları her on beş günde bir yeni bir yapboz oluşturacak biçimde düzenleyecekti. Bu bitince, deniz manzaraları üzerlerinde tutturulmuş oldukları gereçlerden sökülüp, -yirmi yıl önce- yapıldıkları yere götürüldüklerinde ve ilaçlı bir solüsyona batırıldıklarında yeniden el değmemiş, tertemiz bir Whatman kâğıdı olarak çıkacak biçimde yeniden yapılanacaklardı.
>
> Böylece yaratıcısını elli yıl boyunca seferber etmiş olan bu hareketten geriye hiçbir iz kalmamış olacaktı.

Bartlebooth'un yaşam projesi, gerçekleştirilemeyen "Yerler"in türevi gibidir: 500 dünya mekânının hem bizzat o yerde bulunup

resmini yaparak hem de Paris'te orayı anımsamaya, yapbozu bütünlemeye çalışarak gerçekleştirilen farklı betimlemelerinin 50 yıl boyunca çeşitlendirilmesi, zamana karşı baştan kaybedilmiş aynı oyundur. Mekânlar, resimler ve anılardan geriye bir kutuya sığdırılmış boş yapboz parçalarından başka bir şey kalmayacaktır.

Bartlebooth adını iki farklı karaktere borçludur: Herman Melville'in Kâtip Bartleby'si ve Valery Larbaud'nun A. O. Barnabooth'u.

Larbaud'nun kahramanı, Bartlebooth'un büyük projesinin 30 yıllık ilk kısmını temsil eder: büyük bir tutku, haz, zenginlik, ihtişam, gövde gösterisi; yapmanın, yapabilmenin, cesaret edebilmenin cazibesi.

Oysa Larbaud'nun hayatı aynı zamanda büyük bir trajediyi barındırmaktadır. Hem büyük bir servetin mirasçısı olan bir *dandy* olarak bütün Avrupa'yı gezmiş, dört dil öğrenmiş, Joyce'un *Ulysses*'inin Fransızca çevirisine danışmanlık yapmış hem de 1935 yılında yakalandığı hemiparezi ve afazi sonucunda tüm servetini ve on beş bin kitaplık kütüphanesini kaybederek ömrünün son yirmi iki yılını bir koltuğa mıhlanarak tüketmek zorunda kalmıştır. 1908 yılında A. O. Barnabooth adıyla yayınladığı *Zengin Bir Amatörün Şiirleri* ile Goncourt ödülünü kazanır. Archibald-Orson Barnabooth, yolculukları sırasında aklına gelen hayali ikizidir. Larbaud'nun 1927 yılında, Portekiz'de bir otel odasındayken, uykusuzluğuna çare bulmak amacıyla kaleme aldığı *200 Oda 200 Banyo*, tam da Perec'in hayalini kurduğu türden bir anlatıdır. Larbaud, dünyanın en zengin insanlarından biri olan Barnabooth'un hikâyesinde, geleceğini öngörür gibi, oteldeki yaşamın devinimle devinimsizlik arasında salındığını, sürekli yabancılaşmanın kucağında bir yaşam şekli olduğunu dile getirir. Kitaba önsöz yazan Alberto Manguel'in dediği gibi bu "kesintili

bir yolculuktur, yazar, tüm dünya gözlerinin önünden akıp giderken bir köşeye oturup bunu gözlemlemekle yetinir." 1922 yılında *A. O. Barnabooth: Özel Günlük* adıyla kahramanının günlüğünü kitaplaştıran Larbaud, 1901'de başladığı kendi günlüğüne, tam da Bartlebooth'un suluboya resimler yapmak amacıyla yolculuğa çıktığı 1935 yılında son vermek zorunda kalacaktır.

Perec'in Larbaud'yla ilgilenmesinin bir nedeni de, ortak takıntıları ve idolleri olan Aziz Jérôme'dur. *Şeyler*'in girişinde hemen çıkacaktır karşımıza: "İkinci kapıdan çalışma odası görünecekti. Duvarlar baştan aşağı kitaplarla, dergilerle kaplı olacak, ciltlerin, dergilerin sıra sıra görüntüsünü bölmek için sağda solda gravürler, desenler, fotoğraflar – Antonello da Messina'dan Aziz Jérôme..."[9]

Mekân Feşmekân'da yine aynı resmin betimi yer alır: *Aziz Jérôme Atölyesinde*. Hieronymus'un *Vulgata*'sına gömülmüş bir halde resmedildiği tablo, bu atölyenin, tam da Messina'nın imgelemindeki haliyle, Perec'in yapıtının bir başka amblemi olduğunun kanıtıdır. Larbaud'nun yaşamı boyunca tutkuyla sürdürdüğü çeviri uğraşı üzerine, çevirmenlerin pîri, ustası *Aziz Jérôme'un Çağrısıyla* kaleme aldığı kitapla Perec'in imgelemini sürekli meşgul eden resim birleşir. Duvarları ve tavanı olmayan, içle dışın, yukarıyla aşağının birbirine karıştığı atölye, kitaptan, bu kitabın yazılması için tasarlanmışa benzeyen "mobilya"ya, oradan bir çerçeve gibi atölyeyi kuşatan, Larbaud'nun 1919-1937 yılları arasında yaşadığı ve 1921 Haziran'ında Joyce'a *Ulysses*'i tamamlayacağı bir daireyi kira istemeden verdiği Cardinal-Lemoine Sokağı 71 numaranın girişine tuhaf bir biçimde benzeyen kemere, içinde yer aldığı katedralin içlerine, pencerelerden gözüken manzaralara

9 Georges Perec, *Şeyler*, Metis, s. 11.

doğru adım adım genişleyen, derinleşen ve aynı hızla daralarak kitaba geri dönen resmin merkezinde yer almaktadır.

Paralı Asker'in sahteci Gaspard Winckler'inin takıntısı da bir Antonello da Messina yapmaktır. Daha doğrusu tam da Messina'nın *Paralı Asker*'ini taklit etmek istemektedir.

Gaspard bir yandan Vasari'nin *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*'sini okumakta, dersini çalışmaktadır: Antonello da Messina, daha Napoli'deyken Hollandalı ustaların üslubunu taklit etmeye çalışıyor ama kullandıkları resim yordamlarını bilmiyor ve pek tatmin edici sonuçlar elde edemiyordu. Jan van Eyck'ın bir tablosunu görünce kararını verdi. Başladığı tüm tabloları bırakıp, uzun ve masraflı bir yolculuk olsa da, hemen Flandra'ya gitti, Brugeslü ustayı buldu, yapıtına ne kadar tutkulu bir hayranlık duyduğunu anlattı ona, Jan van Eyck, Antonello'yu öğrencisi olarak kabul etti. Ona yağlıboya resmin sırlarını, daha çok da yağlıboyayı kullanmanın pratik yollarını anlattı. Vasari, Messina'nın, yağlıboya tekniğini İtalya'ya getiren ressam olduğunu söyler. Özellikle 1475 yılında geldiği ve bir yıl kaldığı Venedik'teki ressamlar üzerinde, şu an Louvre'da bulunan *Bir Adamın Portresi (Il condottiero)* gibi resimleriyle büyük bir etki yaratmış, Vivarini'lere, Bellini'lere ve Vittore Carpaccio'ya yağlıboya yapma konusunda öncülük etmiştir.

Winckler, Antonello da Messina tutkusu yüzünden on iki yıl boyunca mahzenlere, çatı katlarına, çelik kaplanmış odalara, ıssız atölyelere, terk edilmiş evlere, hangarlara, inlere, bomboş taşocağı dehlizlerine kapanarak ruhsuz, kof, sahtelerle dolu bir düşsel müze inşa etmiştir kendine: Geçmiş yapıtların yokluğu, boşluğu, kalıbı, kalfası, sahte yaratıcısı, mekânik işleyicisi. Sahteci Gaspard. Gaspard Winckleriarus. Gaspard Theotokópoulos, "El Greco" diye anılır. Messinalı Gaspard. Gaspard Solario, Gaspard

Bellini, Gaspard Ghirlandajo, Gaspard de Goya y Lucientes, Gaspard Rodríguez de Silva y Velázquez, Gaspard Boticelli.

Gaspard'ın sonunda yıkımla sonuçlanacak olan taklit projesi, Bartlebooth'unkini andırır, ustası Van Meegeren'i de aşan bir çılgınlıkta düğümlenir, sonunda tamamen anlamsız, olanaksız, yararsız bir girişime dönüşür: "Geçmişten bir yapıtın özgün yaratımı, on iki yıllık delice bir çalışmanın ardından, teknik sırların, üretimdeki marifetlerin, *gesso duro* ve tek renkli resmin bütünüyle bayağı bilgisinin ötesinde, o zafer patlamasının, o süreğen kavuşma halinin, hareket halindeki bir egemenlik olarak Rönesans'ın doğrudan ve duyarlı bir yeniden keşfi."

Gaspard, ustası Van Meegeren'in, Vermeer'in üç dört tablosundan yola çıktığını, her birinden farklı parçalar alıp bunları bir tür yapboz gibi bir araya getirdiğini ve yeni bir Vermeer yarattığını düşünüyordu. Yanılıyordu tabii, durum bundan biraz daha karışıktı. Van Meegeren, başlangıçta, standart kalpazanlık uygulamalarının hepsini denemişti. İşe giriştiğinde, tam da hiç kimsenin cesaret edemeyeceği bir biçimde, en bilinen Vermeer'lerin üzerine gitmişti. Bir iç mekân sahnesini ele alıyor, filmi yavaşça geriye ya da ileriye sararak, bir an öncesine ya da sonrasına yerleştiriyordu kendi mizansenini, böylece birebir taklit etmemiş, bir tür değişke, *work in progress* gerçekleştirmiş oluyordu. Resmin gerçekliği yeni bir biçimde yeniden bir araya getiriliyordu. Fakat bu "yakın" taklitlerle istediğini elde edememişti. Özgün resmin aynısını yeniden üretmek, tam da sıradan kalpazanların, bu işi para için yapanların yöntemiydi. Bunları yinelemek ve birkaç resimden alınan öğelerle yeni bir Vermeer yaratmak son derece kolaydı. Fakat hiç de akıllıca değildi, çünkü çoğu zaman, yapıtın farklı bir boyutta yinelenmesi söz konusu olduğundan, karşılaştırma olanağı tanıyan ve çuvallayan bir yöntemdi, evet, artık Vermeer gibi resmedilemezdi. Van Meegeren, Vermeer'in o

billur ışığını birebir taklit etmeye çalışmanın ne kadar zor, hatta olanaksız bir iş olduğunu, bunun hiçbir işe yaramayacağını kısa sürede fark etti. Onun istediği, yalnızca kendisinin adlandırabileceği, anlamlandırabileceği bir şeydi. Yakınlaşmak değil, mesafeyi açmak, uzaklaşmak gerekiyordu belki de, benzerliği ortadan tamamen kaldırmak. Başka bir yol aramaya başladı.

Van Meegeren sıradan bir taklitçi değildi. Zaten büyük sanat yapıtlarının hiçbirini birebir taklit etmemişti. Onun niyeti, Vermeer'e benzemeyen, ne geçmişte ne bugünde var olan bir resim yapıp uzmanları bunun bir Vermeer olduğuna ikna edebilmekti. Van Meegeren resmin yapıldığı ya da yapıldığı düşünülen zaman ile kendi zamanı, resmin biçemi ile kendi sahte biçemi, özgün yapıt ile yeniden-üretim, yakın ile uzak arasındaki sınırları ortadan kaldıracak yeni ve şimdiye dek hiç denenmemiş bir formül bulmuştu. Tıpkı bir eleştirmen gibi, üzerinde çalıştığı ressamın yapıtına ilişkin bağlamı bir parça kaydırıyor, ressamın biçemini taklit etmek yerine, ressamın, kendi biçemine doğru hareket etmesini sağlıyordu. Vermeer'in biçemine hiç benzemeyen, ama, hakkında neredeyse hiçbir şey bilmediğimiz kayıp bir döneminde pekâlâ kullanmış olabileceği bir tür sahte biçem yaratmayı, Vermeer'in yaşamöyküsüne bir ek getirmeyi, diğer Vermeer'lere benzemeyen, dolayısıyla hiçbir resimle karşılaştırılamayacak bir gerçek sahte yaratmayı düşlüyordu.

Oysa Gaspard Winckler bu kavramsal kalpazanlığı da, *Paralı Asker*'i muştulayan başka bir *Paralı Asker* yapmayı da, deneyip Antonello söz konusu olduğunda işlemediğini gördüğü yapboz tekniğini de istemiyordu, onun düşü hiç kimselere benzemiyordu; geçmişe geri dönmek, Pierre Menard gibi, Messina'nın kendisinden önce, kendisinden daha iyi yaptığı jestleri tam olarak bulmaya çalışarak, her hareketini, her bakışını, her duruşunu, her fırça darbesini, her sözcüğünü, denediği, bir kez daha denediği

her dokunuşu, tuvale işlenen her sezgiyi, her çekiç darbesini, her nefes alışı yinelemek, tek bir yerini bile değiştirmeden bir Rönesans başyapıtını, o zamanda, o mekânda, yeniden, özgün bir şekilde yaratmak istiyordu.

Olanaksız bir iş: *Paralı Asker*'den yola çıkarak, "aynı düzeyde ama farklı" bir *Paralı Asker* yapmak.

Buna ne ad vereceğimi bilemiyorum. Bu bir teknik değil, böyle bir teknik yok. Belki de yalnızca biri olmak, kim olursa olsun, herhangi biri olmak, adı Gaspard olan sıradan biri olmak, Antonello da Messina olmak, yalnızca varolmak istiyordu. Gerçeği istiyordu, gerçek bir yüze sahip olmayı, bir geçmişe, bir çocukluğa, bir eve, bir isme, gerçek bir isme, öylesine, gelişigüzel, biraz tesadüfen, nereden ve niçin geldiği bilinmeyen, fark edilmesi pek fazla istenmiyormuş gibi, bütünüyle zararsız gibi gözüken bir yere kavuşmayı istiyordu. Üst dudağının üstünde, solda, sana göreyse sağda, Georges Perec'inkine benzeyen küçücük bir yara izi taşıyan Rönesans adamına dönüşmek istiyordu.

Gaspard'la Georges'u birleştiren bir başka kalıcı iz daha: "Önceden varolan bir şeyi aktarmak, başka bir dil yaratmak zorundaydım ama özgür değildim: dilbilgisi ve sözdizimi zaten karşımdaydı, ama sözcüklerin hiçbir anlamı yoktu; onları kullanmaya hakkım yoktu artık. Yaratmam gereken de buydu, yeni bir söz dağarcığı, yeni bir göstergeler bütünü..."

Bu bir yazarın 125. düşü, 38. arzusu olabilirdi pekâlâ: Başkalarının yapıtlarının ardına saklanan, onlardan alıntılar, gizli alıntılar yapıp duran, sonra bu alıntıları farklı kombinasyonlarla bir araya getiren, her bir yapıttan fark edilmeyecek şekilde ufak parçalar aşıran, bulduğu, buluşturduğu binbir ayrıntıyı doğrulamaya çalışan, bir sürü kitaptan kendini haklı çıkaracak gereksiz bilgiler devşiren, parçaların en sonunda bir yapıta dönüşeceği umuduyla yaşayan bir yazarın yararsız düşü.

Paralı Asker'in alt kısmında, resmin içinde yer alan bir resim çerçevesinin alt kısmına benzer bir parçanın üzerine bir kâğıt parçası, katlanmış olarak çivilenmiş, iğnelenmiştir. Üzerinde şöyle yazar: *Antonellus Messinaeus me pinxit.*

"Beni Antonella da Messina resmetti."

Kimdir burada konuşan? Kim kimi resmetmiştir? "Panoya çivilenen, iğnelenen, etiketlenen, tanımlanan, sonunda gücüyle, serinkanlılığıyla, kesinliği ve tasasızlığıyla sınırlandırılan" resim, bu ayrıntıyla kendisini bir anda resmin dışına taşır. Messina, ustası van Eyck'ın *Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi*'ne, duvardaki dışbükey aynanın tam üstüne yazılmış *Johannes de eyck fuit hic 1434* yazısına mı göndermektedir?

"Jan van Eyck buradaydı."

Metsys'in *Tefeci ile Karısı* tablosunun her ayrıntısını, aynayı, kitabı, paraları, teraziyi, kutuyu, başlıkları, yüzleri, elleri beş kere, on kere, yirmi kere, yüz kere kopyalayarak, öykünerek, kopyalayarak, taklit ederek, tıpkısını üreterek, kopyasını çıkararak, didik didik ederek ömrünü tüketen Gaspard Winckler, şimdi, van Eyck kopyacısı Messina kopyacısı Gaspard Winckler'e dönüşmektedir. "Öykündüğü şeye öykünen bir sahtecinin, öykündüğünü aşan, bildiklerinin ötesinde, modeli üzerinden kendi bakışının kuşkulu sıkıntısına kavuşmuş bir sahtecinin ikili, üçlü, dörtlü oyunu"dur söz konusu olan. Taklitçi, *me pinxit* ile *fuit hic* arasında donakalmıştır: "Beni Gaspard Winckler resmetti" de diyememektedir "Gaspard Winckler buradaydı" da.

Bartlebooth'un öteki yarısı, Kâtip Bartleby, Perec'in en çok atıfta bulunduğu edebiyat kahramanıdır hiç şüphesiz. *Uyuyan Adam*, odasından çıkmamayı tercih eden karakterin adım adım Bartleby'nin hikâyesini yeniden deneyimlemesinin de hikâyesidir. *Ücret Artışı*, tersinden yazılmış, grafik haline getirilmiş, parodileştirilmiş bir Bartleby durum komedisidir. Bartleby'nin kesinlikle yapmayı tercih etmeyeceği bir şeyi, sürekli yinelenerek okunmaz hale gelen, kendi kendisini değilleyen bir olasılıklar ağına dönüştürerek içinden çıkılmaz bir talepsizliğe indirger. Bu artık "Hiçbir talepte bulunmamak için servis şefine yanaşmamayı tercih etme sanatı ve biçimi"dir. Perec *Olağan-içi*'nde yer alan "Kutsalların Kutsalı" metninde, "Bureau" sözcüğünün, keşişlerin meşakkatli yaşamını hatırlatan "bure" adı verilen bir kumaştan masa örtüsüne, yazı masasından masanın içinde bulunduğu odaya, odadaki mobilyalardan bu odada yapılan etkinliklere doğru genişleyen etimolojisini verirken, büroyu, ofisi, yönetici odasını bir tür *harim*, ölümlülerin ulaşamayacağı, yabancının giremeyeceği yer, kutsal bir mekân olarak tanımlar. "Böylece, bir gün bu sessiz, rahat ve dış dünyadan kopuk bürolarının derinlerinden bir el, kırmızı küçük bir düğmeye basıp aptalca bir olayın başlatıcısı olmazsa, dünya uzun, çok uzun bir zaman boyunca olduğu gibi sürüp gidecek..."

Tam da bu "aptalca olay"dır Bartleby'nin başlattığı. Bu sistem-dışı adamın Perec'e başından beri cazip geldiğini, ölülere gelen mektupları sınıflandıran memurun melankolisinin onda doğrudan bir karşılık bulduğunu, kendisi gibi hayatını arşivci, belgeci olarak kazanan bu tuhaf adamda kendi geçmişinin boşluğunun bir benzerini kolaylıkla tanıyabileceğini, yazıcılık işinin kopyalama-nakletme-temize çekme-üzerinden geçme-doğrulama-karşılaştırma düzeneğinin kendi uğraşının alegorisi olarak ilgiye değer olduğunu söyleyebiliriz hemen.

Öte yandan Bartleby, Borges'in de dediği gibi "evrenin gündelik ironilerinden biri olan gerçek yararsızlığın" baş temsilcisidir. Bartleby kasten, mutlak anlamda yararsız, hiçbir işe yaramayan, hiçbir şeyle alakalı olmayan, tam anlamıyla işlevsiz bir adamdır. "*Yazıyorum*"u "*yazmamayı tercih ederim*"e dönüştüren, içinde bulunduğu mekânı tüm yararsızlığıyla işgal eden, boş bir odanın ortasında bir mabedin son sütunu gibi, dünya maskesini düşürsün diye dikilip bekleyen, hareketsiz bir manzaraya, soluk pencerenin bir metre ötesinde dümdüz ve engelsiz yükselen kocaman, cansız tuğla duvara gözlerini dikmiş, en derin kör seyirlerinden birine dalıp gitmiş bu adam, Bartlebooth'un başlangıçta kesinleştirdiği üç belirleyici ilkenin en önemlisi olan özyıkım düşünün simgesidir: "Yararsız ve kesinliğinin tek garantisi karşılıksızlığı olan proje, tamamlandıkça kendi kendisini yok edecekti; mükemmelliğinin özelliği, sonunda çıkış noktasına dönmesi olacaktı: Bartlebooth'un, yapıtın tamamının yaratılmış olduğu yerlerde yok edilmesiyle sonuçlanan yaratıcı döngüsüne benzer şekilde, birbirlerine bağlandıkça kendi kendilerini feshedecek bir olaylar dizisi."

Kılavuz, bir yerinden daha bağlanır *Mekân Feşmekân*'a: "Devasa bir dairede yaşadığımı hayal ettim, kaç odası olduğunu aklımda tutamadığım kadar büyük bir dairede (eskiden biliyormuşum ama unutmuşum gitmiş, baştan sayacak gücü de bulamıyormuşum artık bu yaşta): Dairedeki bütün odaların, biri hariç, bir işlevi vardı. Bütün mesele sonuncu odayı bulmaktı." Kitapta Perec'in kılı kırk yararak uyguladığı sistem bir yerde kesintiye uğrar. Anlatı, her katında on oda bulunan on katlı dairenin tüm katlarını, her kattaki tüm odaları, tüm kareleri, satranç tahtasındaki atın hareketini yineleyerek ve hepsine yalnızca bir kez uğrayarak dolaşmanın bir yolunu bulacaktır. Bir eksikle. Her şeyin

başladığı ve bittiği en baştaki kare, ilk oda, son oda boş olarak kalacak, o odada ne olduğu, orada kimin yaşadığı tam bir muamma olarak kalacaktır. Burası Perec'in yararsız odasıdır. İşlevsizdir, hiçbir şeyle alakalı değildir.

Bu eksiklik belki de Perec'in satranç oynamayı bilmemesinden kaynaklanmaktadır. Roubaud ve Lusson'la birlikte kaleme aldıkları *İncelikli GO Sanatını Keşfetmeye Çağıran Küçük Kitap*'ta bir tür "anti-satranç" olan GO'yu boşlukbilimin zirvesine yerleştirirler. Boş bir "dama tahtası" karşısında başlayan oyun, devinimsiz, birbirine benzeyen, değerleri kuşattıkları *boş* alanlar kadar olan taşlarla oynanır. "GO'nun olağanüstülüğü, kesin olarak, içinde barındırdığı, her an, her düzeyde örtüsünü kaldırdığı farklı, sıradüzenli gizemlerden ileri gelir; her seferinde ilerleyen ustalık ise oyunu çatallanan yollarla dolu bir bahçeye, labirente, Babil oyununa dönüştürür; her ilerleme kesin ve her ilerleme hiçtir; öğrenmemiz hiç bitmez."[10]

Bu kasten, mutlak anlamda yararsız, hiçbir işe yaramayan, hiçbir şeyle alakalı olmayan, tam anlamıyla işlevsiz proje, Bartlebooth kadar fazla zamanları olmadığı için kendi yapbozları üzerinde ancak on beş-yirmi yıl çalışabilmiş olan Perec ve Matta-Clark'ın ortak fantasmagoryasıdır. Yapımın yıkımı, yeniden yapımın yeniden yıkımı izlediği, her fikrin aslında ta başından o sondaki boşluğa ulaşmak için tasarlandığı, geriye elle tutulabilir tek bir şeyin bile kalmadığı devasa bir yararsızlık makinesinin mucidi olmak; usta belledikleri Bartleby gibi, yapmamayı tercih etmek, bir mimar gibi inşa etmemeyi, bir yazar gibi yazmamayı...

---

10 Pierre Lusson, Georges Perec, Jacques Roubaud, *İncelikli GO Sanatını Keşfetmeye Çağıran Küçük Kitap*, İmge, s. 33.

Sokak

Perec 18 Ekim 1974 tarihinde, saat tam 10.30'da, Saint-Sulpice Meydanı'ndaki bir kafeye oturup, kendisini gerçek zamanın, gelen geçenlerin, orada olma deneyiminin içine bırakır bir süreliğine. Bu kayıt denemesini, bu meydanda daha önce betimlenmiş, listelenmiş, fotoğraflanmış, anlatılmış ya da sayılıp dökülmüş olan şeyleri değil, onlardan geriye kalan şeyleri betimlemek amacıyla gerçekleştirdiğini belirtir; genellikle dikkate alınmayan, fark edilmeyen, önemsiz şeyleri, "hiçbir şey olmuyorken olup bitenler"i kaydetmek istemektedir. *Bir Paris Mekânını Tüketme Girişimi* adlı metin, 18 Ekim Cuma sabahından 20 Ekim Pazar saat 14.00'e kadar süren, mekânsal ve zamansal olarak sınırlandırılmış bir deneyimden, aynı meydana bakan farklı yerlerde gerçekleştirilen 9 kayıt seansından elde edilen verileri bir araya getirir.

Yer ve zaman çizelgesi şöyle:

Tarih: 18 Ekim 1974 Cuma
Saat: 10.30
Yer: Tabac Saint-Sulpice
Tarih: 18 Ekim 1974
Saat: 12.40
Yer: Café de la Mairie
Tarih: 18 Ekim 1974
Saat: 15.20
Yer: Fontaine Saint-Sulpice
Tarih: 18 Ekim 1974
Saat: 17.10
Yer: Café de la Mairie

Tarih: 19 Ekim 1974 Cumartesi
Saat: 10.45
Yer: Tabac Saint-Sulpice
Tarih: 19 Ekim 1974
Saat: 12.30
Yer: Çeşmeye bakan bir bank
Tarih: 19 Ekim 1974
Saat: 14.00
Yer: Tabac Saint-Sulpice
Tarih: 20 Ekim 1974 Pazar
Saat: 11.30
Yer: Café de la Mairie
Tarih: 20 Ekim 1974
Saat: 13.05
Yer: Café de la Mairie

Mekân Feşmekân'da bu fikrin ilk kez ortaya çıkışına tanıklık ederiz.

Pratik faaliyetler
Not etmek:
Yeri: Bac-Saint-Germain kavşağına yakın bir kafenin bahçesi
Saati: akşam yedi
Tarihi: 15 Mayıs 1973
Hava durumunu: açık
Gördüğünü not etmek. Olan biten dikkate değer şeyleri. Dikkate değer olan şeyleri görmeyi biliyor muyuz? Şaşırtan bir şey var mı etrafta?
Şaşırtan hiçbir şey yok. Görmesini bilmiyoruz.

Perec bu kalabalık, gürültülü meydanda görünür olan hemen her şeyin -belirli bir yerde belirli bir süre içindeki- envanterini tutmak istemektedir. İşe başlamadan önce kafasında kaydede-

ceklerine ilişkin bir taslak oluşturur: alfabenin harfleri, sözcükler, kısaltmalar, sıradan simgeler, trafik işaretleri, rakamlar, yer, taş, evler, ağaçlar, gökyüzü, bulutlar, araçlar, insanlar. Sonra da sistematik bir şekilde işe koyulur. Paris'te bir kahvede otururken aklına birden hayatının bir şemasını çıkarma düşüncesi gelen Benjamin gibi, Perec de önünden hızla akıp gitmekte olan yaşamı tüm gerçekliğiyle kaydetmek istemektedir.[11]

---

11 İlhan Berk'in *Galata*'sı da "Bir İstanbul Mekânını Tüketme Girişimi" olarak okunabilir. Matrakçı Nasuh'un minyatürünü kerteriz alan şair, Galata bir gün yakılırsa bu kitapla yeniden kurulabilsin diye, adım adım, pafta pafta, sokak sokak gezer, betimler, listeler, haritalandırır Galata'yı. Bu kitap bir gün yakılırsa, o günkü Galata'ya bakıp yeniden yazılması mümkün değildir oysa ki. Kentin yıkılmasına karar verilmiş, yıkılmakta olan, yıkılacak olan en önemli tarihsel bölgelerinden birindeki dönüşümü, mutenalaşmayı önceleyen, kayda geçiren metin, bugün en azından hâlâ bir gezinti güzergâhına eşlik edebilir durumdadır. İlhan Berk gibi, adımlarımı elimden geldiğince hep aynı tutarak, Yüksekkaldırım'ı 1338 adımda tüketmeyi deneyerek ya da Voyvoda Caddesi'nin 1982 yılı 28 Mayıs günündeki sakinleri arasında kendi gölgemi, geçmişimin izlerini arayarak metni adımladığımı hatırlıyorum. İlhan Berk, Yüksekkaldırım'ın sokakları arasında Şahkulu Sokağı'na ayrı bir yer verir. 1983 yılı 22 Nisan günkü dökümde şunlar kayıtlıdır: "Şahkulu Sokağı (bu satırların yazarı Yüksekkaldırım'ın bu sokağını enine boyuna anlatmadan geçemez, değil mi ki bu sokakta o çok pabuç eskitmiş, sonra da yine Yüksekkaldırım'ın en sevdiği sokağıdır o, bırakalım anlatsın öyleyse) iki küçük sokakçığı bir de adsız bir çıkmazı koluna takıp, aşağılarda, çok aşağılarda Küçükhendek Sokak'la buluşup (dünya güzeli bir arslan başlı kemeri geçip, ki bir zamanların ünlü Psalty Pasaji'dır bu) kendini çocuklara (Galata'nın en çok çocuklu sokağı da diyebiliriz ona), Galata'nın en kara kaşlı, en kara gözlü kadınlarına, adamlarına, acayip kuşlara, çamaşırlara (bir uçtan bir uca asılı çorap, don, sutyen, yatak çarşafı, mendil, havlu, peçete) iplere, kör ampullere, boş şişelere, takılıp kalmış bulutlara, konserve kutularına, hamamböceklerine, deterjanlara, dumanlara, eski gazetelere ve kâğıtlara ve tuzlanmış ete ve tuza ve benzin ve deri kokularına ve elenmiş una ve pekmeze ve pestile ve pamuğa ve tellere ve soluk

İlk başta son derece saçma, anlamsız, yararsız görünen bu eylemin amacı nedir? Perec bir olayın olmasını mı ummaktadır? Bir kaza, bir gösteri, taraftarların akını, büyük bir kavga, ya da daha büyük bir komplo; gidip gelmelerin, gündelik seyrin kaosu

---

el yazılarına ve kedilere ve küpeçiçeklerine bırakıp düşer." Psalty Pasajı, Salti Pasajı, Şahkulu Çıkmazı, Fransız Geçidi, İtalyan Avlusu, hepsi de aynı kapıya çıkar: Burası, ortalarındaki avluyu kuşatan üç bloktan oluşan bir levanten yapısı, 1899 yılında inşa edilen Rigo Apartmanı'dır. Sonradan, sonraki sahibi Sami Salti'nin adını alarak Salti Pasajı'na dönüşür, yazıyor, pasajın girişindeki tabelada. Oysa tarihler tutmuyor. Sami Salti 1966'da ölmüş, kardeşi İsrael ve Nedim Kohen'le Eczai Kimyeviye Ticareti yapmış. Pasaja adını veren Maison Psalty'nin kurucusu, Tünel, Tepebaşı, Cadde-i Kebir ve Galata'da 4 adet mağazası olan, dönemin en ünlü mobilya tasarımcısı ve tüccarı, Konstantinopolis'in efsane ustalarından Jean Psalty'dir. "Eski Galata sur duvarları ve kulelerin izi üzerinde planlanmış olan Rigo apartmanlarının kendi aralarındaki kurgu hem oldukça akıllıca tasarlanmış bir planlama hem de ilginç bir girişim olarak öne çıkmaktadır. Sonuçta bir büyük parsel içinde birbirinden bağımsız üç apartman planlanmış, ancak Şahkulu Sokağı'nın (*Impasse Chahkouli*) aksından gelen bir yolu Küçükhendek Sokak'a bağlayan bir geçit ve avlu planlanarak hem bu apartmanların arka cepheleri ortak mekân kazanıp kentsel ölçekte zenginleşmiş hem de yaya ulaşımları sağlanmıştır. Bu binaların hiçbiri, önlerindeki sokak veya yaya geçitleri dışında açınım imkânına sahip bulunmamakta ve bu ortak alana yönlenmektedir." (Ayşe Derin Öncel, *Apartman*, Kitap Yayınevi) Şahkulu Sokağı'nı Küçükhendek Sokağı'na bağlayan karanlık kemerin tam ortasında durup yukarıya baktığımda, Matrakçı'nın minyatürüne çıkmayan, merdivenlere, avluya, çocuk çığlıklarına, gökyüzüne doğru genişleyerek uzanan, binaların arasına inşa edilmiş bir tür koni görüyorum: sesten, ışıktan, boşluktan bir koni. İlhan Berk de Galata Kulesi'ni bir koni olan İsa'nın yüzüne benzetiyor: "Minyatürde İsa'ya benziyor Galata Kulesi. / (...) Bir koni olan yüzüne İsa'nın, bir koni ucu haçlı ve bir koni nasıl inerse öyle iniyor / (...) Bir koni, köşksü cumbalı ve dönüp duran olduğu yerde ve öyle düşen / Öyle de tanımlayan kendini, ölümünü yani (oturup hesaplamalı ölümünü bir koninin)"

içinde kentteki belirli bir düzenin varlığına işaret edecek bir delil? Mekânla metin kesişecek midir?

Şeyler üst üste yığılır, yinelenir, dönüp geri gelir, uzun, upuzun bir liste oluşur böylece: insanlar, isimler, harfler, ilanlar, sloganlar sürekli olarak bir görünüp bir kaybolmakta, hepsi de bir tür resmi geçitteymişçesine Perec'in oturduğu masanın önünden geçmektedir. Sanki meydanda her şey ta ki oyundan sıkılana kadar masanın üzerindeki defteriyle meydan arasında işleyen Perec'in bakışının çevresinde fırdönmektedir.

Meydanın bütününe vurgu yapan her öğe, parçalar, fragmanlar, işaretler dizisi olarak onu yeniden üretmektedir. Perec yer değiştirdikçe, şeyler de onu izler, küçük bir masada, şimdi bir bankta, sonra yeniden bir kafede, her seferinde geliş gidiş yönleri, mesafeler değişir, hiçbir şey olmuyorken olup bitenler de onları dikkatle izleyen göz dışında hiç kimsenin fark etmeyeceği kadar küçük çapta değişikliklere uğrarlar.

Bir olay yoktur aslında ortada, Perec'in bir vakanüvisin dikkatiyle kaydettiği kentsel sahneler, yalnızca gelişigüzel, tesadüfi, fark edilmez olayımsılar, anlık titreşimler, sendelemeler, mikro-kazalardan ibarettir.

Benjamin'in *Moskova Günlüğü*'ne düştüğü not, bu icrayı anlatıyor gibi: "Bir meydanın farkına varabilmek için, insanın oraya dört ayrı yönden yaklaşması, hatta orayı dört ayrı yönden terk etmesi gerek. Aksi halde oraya çıkacağınızı kavrayana kadar, meydan üç-dört kez hiç beklemediğiniz bir anda yolunuzu kesiyor."

Gündelik kent kültürünün görünmeyen yüzü, ritmi, yavaş yavaş, bir kabartma haritada belirir. Farkındalık eşiği aşılmış, sıradan olaylar sıradışı bir deneyime sızmaya başlamıştır. Kayıt ilerledikçe, kurmaca ile gerçek arasındaki sınır giderek bulanıklaşır.

Perec bir yerleştirmeye değil, eylem durumundaki bir oluşuma, bir performansa gönderme yapmaktadır. Kaydettiği biricik

şey aslında zamanın ta kendisidir. Mekâna, oradan da boş kâğıda boşalan zaman. Eksik parçaları tamamlayacak olan zamanın geçişidir. Zaman, birtakım yinelemeler aracılığıyla görünürlük kazanır: belirli aralıklarla geçen otobüsler, kiliseden yükselen çan sesleri, vs. Perec uzak ya da yakın geçmişe, geçmekte olana, şimdinin içindeki akışa yönelik takıntılı ilgisini bir virtüöz tavrıyla harekete geçirir birdenbire. Kent manzarasını betimleyen bir ressam gibi, her fırça darbesiyle zamanın geçişini tuvale yansıtır. Mekânı kendine mal eder, oradan, yapıtının temelinde yer alan izleklerin dökümünü çıkartır.

Girişim, yazı yazmakta olan yazar olarak kendisini, günün değişen ışıklarıyla kafenin camlarına yansıyan imgesini, rastlantı eseri oradan geçmekte olan ve Georges Perec olduğunu bilerek kendisine selam verenleri, yazar, yayıncı, entelektüel arkadaşlarını da barındıran gerçek zamanlı bir yazı çalışmasına, olanaksız bir anlatı projesine dönüşür.

Bir anlatının iskeletini oluşturan tüm öğeleriyle, kurmaca-öncesi haliyle kentin bir röntgeni çekilmektedir sanki. Bakış o kadar inceltilmiştir ki, yazar kafasını her kaldırdığında, bir şeyi her fark ettiğinde, kâğıda düşülen her işaretle, okur bir yazın olayının "operasyonu" içinde buluverir kendini. Kavram olarak meydan, kavram olarak yazı.

Perec, belki de heyecanla başladığı projesinin ilerleyen aşamalarında, hemen hiçbir şeyin olmaması karşısında, bu 'olmayan' üzerine de notlar almaya başlar. Dikkati giderek zayıflamıştır, yinelemelerin betiminde kısaltmalara, genellemelere başvurur, bazı olayları görmezlikten gelmeye başladığını itiraf eder. Tam da istediği noktaya ulaşmıştır aslında: yararsız bir işlemi sonuna kadar sürdürmek. Yazı, meydan, imgeler, mekânlar, zaman, her şey anlamını yitirene dek.

18 Ekim 1974 tarihinde, geri geldiğinde, sorar: 17 Ekim 1974'ün Saint-Sulpice Meydanı ile bugünkü meydan arasında

ne fark vardır? Hemen hemen hiç. Çoğu şey hiç değişmemiş, hatta yerinden bile oynamamıştır: harfler, simgeler, çeşme, kilise. Kendisi bile önceki günün masasında oturmaktadır.

Giderek daha da hüzünlü ve komik bir girişime dönüşen *Girişim*'i izlerken, Perec'le birlikte, yazı deneyimine ilişkin dile getirilmesi hiç de kolay olmayan bir duygu yoğunluğuna ulaşır okur. "Her biri çeşitli durumları, devindirici davranışları, kendilerine özgü enerji tüketimlerini işin içine sokan, onlarca, yüzlerce eşzamanlı eylem, mikro-olay" karşısında şaşkındır yazar; farklı devinim, taşıma, çekme-itme, yürüme, yürümeme tarzları, bedenin farklı konumları karşısında yenilgiye uğradığını hisseder.

Aslında Perec'in amacı bu tüketme girişiminin barındırdığı potansiyeli araştırmaktır. Sayısız olay aynı anda gerçekleşmektedir ve bu çoğulluğun içinden bir şeyleri seçip ayrıştırmanın, belirginleştirmenin, daha sonra da bunları belirli bir düzenleme içine yerleştirmenin, yazma işinin ta kendisi olduğunu bir kez daha kanıtlamış olur böylece.

Hafiflik, hızlılık, kesinlik, görünürlük, çokluk; *Amerika Dersleri*'nin tamamlanmamış son konferansının (Tutarlılık) notlarını bir araya getiren "Başlamak ve Bitirmek" adlı metinde, Calvino, yazmaya başlama ve yazmayı bitirme deneyimlerinden söz eder. Kendisine, hemen her şeyi, mümkün olan hemen her biçimde dile getirme olanağı sunulan yazarın tek bir şeyi belirli bir biçimde söylemek için bir karar vermesi gerektiğini belirtir. Yazar, bu karar ânında, sınırsız ve çokbiçimli potansiyeller içinden, ancak belirli sınırlar ve kurallar kabul edildiğinde var olabilecek birini seçmek, diğerlerini elemek zorundadır.

Perec'in melankolik girişimi, bu karar ânının bir adım gerisinde yer alır. Yazarı, yazar olarak kendisini, henüz seçeneklerin çoğulluğu içinden bir seçim yapmamışken, kıskıvrak yakalayıverir. Kafede oturan yazar, tam da eşikte durmaktadır: gerçekle

kurmaca arasında, yazı ile yazı-olmayan arasında, yaşayan, cıvıl cıvıl meydan ile onun soğuk kaydı arasında. Her satırda okura da yansıyan gerilimi de bu dengede durma çabasından kaynaklanmaktadır: gözden kaçan tek bir otobüsün, tek bir yanlış hesabın, eşiği aşmasına, gerçeklikle kurmaca arasında bir seçim yapmak zorunda kalmasına neden olacağını bilmektedir.

Şehir

Perec'in *Mekân Feşmekân*'da sürdürdüğü gündelik faaliyetlerinden birçoğu, Matta-Clark'ın "program"ında yer alabilirdi: Sürrealistlerin şehri güzelleştirmek için ileri sürdükleri bazı fikirleri yeniden gözden geçirirken düşlediği gibi, örneğin: "Panthéon: Diklemesine ortadan ikiye bölüp, iki parçayı 50 santimetre mesafeyle ayırmak." Bu Matta-Clark'ın New Jersey'deki bir evin ikiye bölünmesiyle gerçekleştirdiği "Splitting"le birlikte başlayan alametifarikalarından biridir.

Perec'in şu cümlesini Matta-Clark başka bir projede hayata geçirecektir: "Kendini, mümkün olabildiğince ayrıntılı olarak -yeryüzündeki hayatın devam edebiliyor oluşunu borçlu olduğumuz- sokakların altındaki tünellerde, lağım labirentlerinde, metro hattı geçitlerinde, yeraltındaki görünmez nakil hatları yığınında (elektrik, gaz, telefon hatları, su hatları, mektup hava hatları) hayal etmeye çalışmak."

İki kafadar, Paris'in havalandırma bacalarını aşıp yerin merkezine doğru bir yolculuğa çıkmayı düşlemişlerdir. İkilinin mimar olanı, 1977 yılında, tam da *Kılavuz*'un inşaatının bitmesine yakın, Paris'in yeraltını keşfe çıkar. *Sous-sols de Paris (Paris'in Yeraltı)*, Paris'in yeraltı mezarlıklarını, Notre-Dame'ın mahzen mezarlarını, Opéra Garnier'nin altındaki gizli geçitleri ve bu

unutulmuş mekânlara ait hikâyeleri, efsaneleri gözler önüne seren bir gezidir. Aynı düşü New York için de kurmuştur zamanında: "New York'un yeraltıyla ilgileniyorum. Yapısal yüzeyleri ve mimari konteynerleri delmekle uğraştım; bugünlerde ilgimi çekense, şehrin altında ne olduğu... Neye dayanıyor... Temelleri neler... Ama bu temellerin içine girmek bir hayli zor."[12]

Mekân üzerine düşünmenin benzer yolları: yeni bir şey eklemeksizin, sadece o an orada olan malzemeyi kullanarak, bir anlığına görünür olup sonra yeniden kalabalığın, koşuşturmanın, yapım ve yıkım faaliyetlerinin arasına karışıp silinecek geçici işlerin kataloğunu çıkartmak; Richard Serra'nın 1967-68'de gerçekleştirdiği "Verb List"ine benzer şekilde, keserek, yıkarak, bükerek, delerek, kırarak, çökerterek ya da işaretleyerek, sabitleyerek, ölçerek, hesaplayarak, sıralayarak, adımlayarak, yerleşerek, ikamet ederek, yaşayarak arkada kalanı, görünmeyeni, gizleneni göstermek.

Perec gibi o da önce boş sayfa üzerinde başlar, *Kesilmiş Desenler*, sokağa, kente çıkmadan önce, sonradan gerçekleştireceği işlerin, kesiklerin, müdahalelerin, yıkımların kâğıt üzerinde denendiği, duvarlar, kirişler, cepheler yerine üst üste yığılmış kâğıtların kullanıldığı öncü çalışmalardır. Mimar olmak istemeyen mimar, mimarlık bilgisini kâğıt üzerine hacimler, oyuklar, farklı boyutlar, katmanlar oluşturarak geçirir.

"Ben her işimi, sürekli bir metamorfoz halinin özel bir aşaması olarak görüyorum; insanların mekâna müdahalelerinin olduğu kadar, mekânda devinimlerinin bir tür modeli. Çoğu kişinin zihninde yapı sabit bir varlıktır. İnsanın kendi evi söz konusu olduğunda bile değişken mekân kavramı neredeyse tabudur. İnsanlar mekânlarında korkutucu bir cüretle yaşarlar. Ev sahipleri genellikle mülklerine bakımın ve sıradan onarımın ötesinde pek

12 *Gordon Matta-Clark*, Lemis, s. 51.

bir şey yapmazlar. Bir yapının bozularak değiştirilmeye kalkışılmasına şaşırtıcı denecek kadar seyrek rastlanır."

Mekân Feşmekân, mimarın bu sözünün çeşitlemeleriyle doludur: mekânların, odaların, binaların alternatif kullanımları, değişebilir mekân kavramının çeşitlemeleri, kente, insanlara, olan bitene müdahale etme, gündelik akışı kesintiye uğratma stratejileri. Bir dairenin ideal düzenleniş biçiminin günlük alışkanlıklara göre mi ilişkilerin işleyişine göre mi, haftanın günlerine göre mi, tematik mi yoksa duyuların işleyişine göre mi gerçekleştirilmesi gerektiğinin sorgulanması gelir sonra. "Yatak odası, içinde yatak bulunan odadır" gibi basit bir önerme, Perec'e özgü yüzeysel karmaşıklığa evrilir: "Şayet herhangi bir odada yatağın yerini değiştirecek olursak, oda değiştirmiş olduğumuzu söyleyebilir miyiz ya da buna ne demeliyiz?"

Perec yararsız mekânın izindeki arayışının, bu mümkün görünmeyen sınıra ulaşma çabasının, kendisine "ikamet edilebilir olanın" yasasını ya da onun gibi bir şeyi gösterdiğini söylüyordu. Matta-Clark'ın *Sahte Emlaklar* adlı işi, tam Perec'lik imgelemin ikizi olarak, bu kez "ikamet edilemez"in kent düzeyindeki ironik keşfine açılır: Mimar, 1973 yılından itibaren, New York Eyaleti Tapu Mühürdarlığı'nda ve şehir planlarında resmi olarak yer alan, üzerinde hak iddia edilebilen fakat varla yok arasında, daracık, bir kaldırımla bir bahçe arasına sıkışıp kalmış, bir tür fragmana, sınır çizgisine dönüşmüş, hiçbir işe yaramayan, düpedüz "yararsız" arazi parsellerini yok pahasına satın alır. Bu kent boşluklarından, sahte emlaklardan küçük bir koleksiyon oluşturur. Onları haritalandırır, belgeler, sergiler. Her şey yasalara uygun bir şekilde, gayet resmi yollardan yapılır, tıpkı bir ev satın alır gibi. Hayatı boyunca tek bir yapı inşa etmemiş olan mimarın düşü gerçekleşir; mekânın yeniden keşfi, haritanın kalıntılarının, bu kent artıklarının, içine girilemeyen, içinde ikamet edilemeyen,

inşa edilemeyen, olmayan-yerlerin açtığı gedikle, yalnızca kâğıt üzerinde var olan bu yararsız mekânların bir araya getirilmesiyle başlayacaktır: iki ev arasında kalmış incecik bir şerit, üçgen bir tarh, bir kenartaşı, bir garajın önü, yağmur oluğu...

Perec "Dünyaya dair ne bilebiliriz? Bakışımız, doğduğumuz andan öldüğümüz âna kadar, ne kadar miktarlık bir mekânı taramış olabilir? Pabuçlarımızın tabanları, Dünya adı verilen gezegenin kaç santimetre karesine dokunmuş olabilir?" diye sorarken tam da böyle bir düşsel yararsızlığın, gerekirse kendimizi bir salak gibi, ailenin budalası gibi görmeye gönül indirerek, en bariz olana, en sıradan olana, sahipsiz kalıntılara doğru sonuçsuz akınlar gerçekleştirmenin heyecanını dile getirir; otomobillerin dışı, sinemaların kapısı, camekânlar...

Matta-Clark'ın 1976 yılında çektiği *City Slivers/Şehir Kıymıkları*, Perec'in gerdanlığıyla açılabilirdi: "Giderek oyulan boşluktan birkaç kıymık koparıp almak, bir yerlere bir karık, bir iz, bir im ya da birkaç işaret bırakmak."

Uyuyan Adam, kafes-odasından dışarıya sürgün çıktığı nadir zamanlarda, gerisingeri döneceği biricik yaşam alanına yönelik bakma-görme alıştırmaları yapmayı âdet edinir: "Resim galerilerinde sergilenen tablolara sanki duvar parçalarıymış, tavan parçalarıymış gibi, duvarlara, tavanlara da yağlıboya resimlermiş gibi bakmayı öğreniyorsun, üstlerindeki hep başa dönen onlarca, binlerce yolu, amansız labirentleri, kimsenin çözemeyeceği metni, parçalanmakta olan yüzleri bıkmadan yorulmadan izliyorsun."

Matta-Clark, Uyuyan Adam'ın bu düşünü gerçekleştirecek; bakışı tersine çevirerek duvar parçalarını müzede sergileyecektir.[13] Duvarı görmeye başlamak, duvarları da yağlıboya resimler

13 Serkan Özkaya 14 Mayıs-18 Haziran 2016 tarihleri arasında New York'taki Postmasters galerisinde gerçekleştirdiği "Bir New York Mekânını Tüketme Gi-

rişimi" adlı işinde, boş bir galerinin duvarlarının tam arkasına birer kamera yerleştirerek görüntüleri içerideki duvarlara yansıtır. İzleyici, bir sanat galerisinin içindeyken, sanat yapıtlarını izlemek yerine duvarın ardında olup bitenleri gerçek zamanda izleyebilir. Görüntüler, duvarın, şimdi görünmeyen şimdi ve buradalığının, duvar da görüntülerin işte şimdi gördüğümüz şimdi ve buradaymış gibiliğinin teminatıdır. Bu varla yok arasındaki duvar, üzerine kendi yararsızlığını geçirerek, (gerçek) görüntü ile görüntünün görüntüsü arasında asılı kalmış; gerçekliğin dışarıdan içeriye duvarı (delmeden) geçerek girişini sağlayan süreyi yansıtan bir duvar saatine dönüşmüştür. İzleyici çelişkili bir durumda kalakalmıştır şimdi: resim galerisinde sergilenen duvar parçasına sanki bir duvar parçasıymış gibi bakmayı, duvarda zamanın açtığı delikten hem duvarı hem gerçekliği hem de gerçekliğin kopyasını aynı anda görmeyi öğrenmek zorundadır. Arkalarında ve üstlerinde bir sokak, bir galeri, bir ofis ve bir apartman boşluğu yer alan bu saydam duvarları içeriden yıkmanın son derece basit, son derece yararsız, son derece işlevsiz bir yolunu bulan Özkaya, galerinin tam ortasında durup olan biteni anlamaya çalışan izleyicinin, Perec'in *Girişim*'i yazarken içinde bulunduğu ruh haline yakın bir konuma ulaşmasını sağlar, metni yeniden duvara dönüştürür. Yazar, oturduğu yerden, önünden akıp geçen yaşamı canlı olarak kaydetmeye çalışırken, burada da duvarların dışında olup bitenler canlı yayın olarak içeriye yansıtılır. Her an her yerde yinelenebilir, yeniden üretilebilir olan, yere özgü olmayan, başka bir yerde de aynı etkiyi yaratabilecek potansiyele sahip olan bu çalışma, olağanüstü hiçbir şeyin gerçekleşmediği bir görüntü akışını, hiçbir şey olmuyorken olup bitenleri kayda geçirerek olağanüstü bir etki yaratır. (Tam da bu cümleleri yazmışken, Serkan'ın işinin İstanbul Modern'deki "Liman" sergisinde "Bir İstanbul Mekânını Tüketme Girişimi" adıyla sergilendiğini gördüm. Tabii burada bir oda söz konusu değil, binanın denize ve limana bakan cephesindeki tek duvar kullanılmış, böylece duvarın arkasında çalışan işçilerin, sürmekte olan Galataport inşaatının, vinçlerin görüntüleri müzenin içine aksettirilmiş. İstanbul Modern yakında yıkılacak, Paket Postanesi'ne taşınacağı söylenmişti ama orası çoktan yıkıldı. "Liman" şimdilik, müzenin son sergisi olacak gibi görünüyor. Galataport içindeki yeni İstanbul Modern'i, Pompidou'nun mimari Renzo Piano gerçekleştirecek. Burada yine farklı yıkım prosedürlerinin iç içe geçtiğini görüyoruz. Bu kez müzenin, zaten yıkılmasına karar verilmiş binanın ortasına, yıkımı önceleyen bir delik açılıyor. Bu delik,

"tüketme" eylemini ironik bir biçimde çiftanlamlı hale getiriyor. Bir İstanbul Mekânını Tüketme Girişimi tüm hızıyla sürüyor.) Çalışma bir yandan da, dış duvarı tamamen ortadan kaldırılmış bir Paris, New York ya da İstanbul apartmanının içinde neler olup bittiğini bütün ayrıntılarıyla betimleme takıntısının tam tersidir: duvarları yıkmaya gerek duymaksızın her şey eşzamanlı olarak görülebilir. Serkan "gerçek yararsızlığı" sanatının merkezine yerleştiren bir kavramsal sanatçı. Bartleby'nin ama özellikle Gaspard Winckler'in soyundan geliyor. İşleri tamamlandıkça kendi kendisini yok eden, kendine özgü bir başarısızlıkla, taklitle, aşırmayla, kendine mal etmeyle, fiyaskoyla, özyıkımla sonuçlanan türden. Eylül 2000'de gerçekleşen *Bugünkü Program-Gelecek Program* sergisindeki işini anımsıyorum. Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'nin caddeye bakan devasa cephesindeki camların tamamını binlerce dia ile kaplayan "Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği (Büyük Cam)", "Girişim"i andıran bir biçimde, galeri mekânıyla sokağı, içle dışı, gündüzle geceyi, asıl ile kopyayı tersyüz etmişti. Sizinle sergi yapacağım diyerek amatör fotoğrafçılardan, gönüllülerden, sanatsevicilerinden, fotoğraf kulüplerinden, eş dosttan toparladığı ve kullandığı yapıştırıcılar yüzünden sergi sonunda tamamen işlevsiz hale gelen binlerce dianın oluşturduğu yapboz, gündüz saatlerinde içeriden gece boyunca da dışarıdan izlenebiliyordu. Sergi kataloğuna şunları yazmışım: "Serkan Özkaya, serginin tümünü "aydınlatan", eleştiren, yineleyen, yücelten, kapsayan; sergileme biçimleriyle, galerilerle, sanat sevgisiyle, koleksiyonlar ve koleksiyoncularla, çevre/merkez ilişkisiyle, arşivleme, belgeleme, kaydetme, veri tabanı oluşturma saplantısıyla kaba, ironik, cüretkâr bir şekilde alay eden, eğretilemeleri tersine çeviren, çıkış noktasına iade eden (Bkz. *Çeşme* - Duchamp; *Sanatçının Çeşme Olarak Portresi* - Bruce Nauman; *Sanatçının Bitmez Tükenmez Kaynak Olarak Portresi* - Serkan Özkaya) karnavalesk bir tablo, Duchamp referanslı bir Büyük Cam, caddeden geçenleri kendi içine çeken dev bir akvaryum, beynimizi iğfal eden çok kanallı bir ekran ve nihayet Malraux'nun "Düşsel Müze"sini andıran bir tür sonsuz katalog yaratıyor. Binlerce diadan oluşan ışık huzmesi, Beyoğlu'na "uyum sağlıyor", koyu karanlığa işaret ediyor." Serkan bu işle ilgili tüm süreci yanlış anımsadığı bir söyleşisinde Yapı Kredi Kâzım Taşkent Sanat Galerisi'ndeki "Ressam, Sultan ve Portresi" (Gentile Bellini'ye Göre Fatih Sultan Mehmet) sergisinden de bahsediyor. "(Büyük Cam)" o tarihte (8 Aralık 1999-7 Ocak 2000) yani aşağı yukarı bir yıl önce gerçekleşseydi, çok

daha etkileyici bir görünüm ortaya çıkacaktı hiç şüphesiz. Galerinin tam ortasında tek bir yağlıboya resim, Orhan Pamuk'un "çeşit çeşit kopyasından, ona bakılarak yapılmış eski-yeni başka pek çok resminden, röprodüksiyonundan ve ders kitapları, dergiler, kitap kapakları, gazete, posterler, kâğıt paralar, pullar, okul afişleri ve resimli romanlardan" yüzlerce-binlerce kez görülmüş dediği tek bir figür, Gentile Bellini'nin 1480 tarihli Fatih Sultan Mehmet portresi, galerinin camlarını boydan boya kaplayan, günün değişen ışıklarıyla birlikte renk değiştiren binlerce farklı, anonim, gündelik, kötü, bulanık, silik, gün ışığından solmuş, sararmış, taklit imgeden oluşan devasa bir yapboza dönüşecek; sultanın karşısındaki ressama, ressamın karşısındaki tabloya, tablonun karşısındaki izleyiciye, izleyicinin içinde bulunduğu galeriye, galerinin dışındaki fuayeye, fuayenin devasa camlarına, camlardaki binlerce görüntüden süzülerek dışarıya, İstiklâl Caddesi'ne, oradan genişleyerek İstanbul'a ulaşacaktı. Orhan Pamuk "Bellini ve Doğu" yazısında hem Kâzım Taşkent'teki sergiden hem de National Gallery'de aynı isimle açılan sergiden bahseder. Bellini'nin portresini Sinan Bey adlı nakkaşa atfedilen "II. Mehmet Gül Kokluyor" adlı suluboya ve John Berger'ın "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne" yazısındaki bakış açısıyla birlikte ele alır. Berger'ın öldüğü gün şöyle yazmıştım: "YKY'de *Sanat Dünyamız* dergisinin toplantılarına girmeye başladığım günlerden bugüne, Enis Batur'un başlattığı ve sonunun aşağı yukarı nereye varacağını hepimizin bildiği bir diyaloğun muhataplarından oldum defalarca. Yurtdışından birilerine yazı sipariş etsek, cümlesi hep aynı şekilde sürerdi, "mesela John Berger gibi birine?" Hiç değişmezdi bu vurgu. Hepimizin aklına o meşhur Şeker Ahmet Paşa yazısı gelirdi. 1979 yılında yazılmıştı yazı. "Daha bakar bakmaz beni ilgilendirmeye ve aklımı kurcalamaya başladı bu resim," diye başlayıp, yavaş yavaş çözümlemeye çalışıyordu Berger *Ormanda Oduncu* resmindeki bu "aynı zamanda bizden uzaklaşan ve bize yaklaşan" ağacı, ormanı, oduncuyu, katırı ve manzarayı. Sonunda çözümü o da bulamıyordu ama gizini çözemediği, iki kültür, iki görme biçimi arasında kalmış olmanın biricikliğini harikulade biçimde kullanan bu olağanüstü resmin etkisinden kurtulamadığını da itiraf ediyordu: "Şeker Ahmet Paşa nasıl olmuş da bu resmi böyle yapmıştı? Bir anlamda, bu sorunun karşılığını bulabilmek olanaksız, belki de bunu hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Ama hayalgücünün iki karşıt görme biçimini uzlaştırmak için nasıl köklü bir çaba harcadığını kestirebiliriz." Neredeyse 40 yıl olmuş bu yazı yazılalı. Üstelik

yazılır yazılmaz, Eylül 1979'da "Sanat Çevresi"nde "Şeker Ahmet Paşa'nın Bir Resmi Üstüne" başlığıyla yayımlanmış. O tarihten bugüne, bu 3-4 sayfalık yazının derinliğine, seviyesine, ufkuna ulaşabilen başka bir okuma yapılamadı. 40 yıldır, Berger'ın bu gizi, bizim için çözmesini bekliyoruz. Resim tarihimizin bu en önemli yapıtlarından biri hakkında kapsamlı, dişe dokunur, anlamlı, ufuk açıcı, Berger'ınkiyle boy ölçüşebilir bir yorum geliştirememişiz. Bu resim hakkında tek bir kitap yayınlamamışız, Berger'ın kurduğu Heidegger / Şeker Ahmet Paşa ilişkisi üzerine düşünmemişiz, bu resmi ve bu bağlamı merkeze alan bir sergi düzenlememişiz. Resmin nerede sergilendiğini bildiğimizden bile şüpheliyim. Hepimiz bekliyoruz, birilerinin gelip bizim yerimize de bakmasını, görmesini, anlamaya çalışmasını. Mesela John Berger gibi birinin." Orhan Pamuk, aynı yazının devamında, Berger'ın yorumunu devam ettirerek, iki kültür, iki resmetme geleneği, iki dünya görüşü, iki inanç arasında arafta kalarak bakana bir tür huzursuzluk veren bu iki resimden son derece farklı bir biçimde resmedilmiş bir başka Bellini resmine de değinir. Şu an Boston'daki Isabella Stewart Gardner Müzesi'nde bulunan 18.2 x 14 cm ölçülerindeki *Oturan Kâtip* adlı "bir minyatür küçüklüğündeki bu yalın, harika suluboya resim, bağdaş kurarak oturmuş genç bir nakkaşı ya da hattatı gösteriyor." Nakkaşın üzerinde bu derece yoğunlaştığı kâğıdın tamamen boş olmasının, resimdeki esrarın esas sebebi olduğunu söyleyen yazar, bir yandan da nakkaşın tamamen yoğunlaşmış bir halde olduğunu, ne çizeceğini bildiğini, bunu kaleminin ucunun kâğıda dokunmasından olduğu kadar oturuşundan ve bakışından da anlayabildiğini ekliyor. "Bağdaş kurmuş ressamın kucağına aldığı boş bir kâğıt parçasına eğilişini, Batılı bir ressamın resmine bakışıyla, mesela Velâzquez'in *Las Meninas*'ı ile karşılaştıralım. İki resimde de resmin yapıldığı kağıdın ya da tuvalin kenarını bir eşya olarak fark ediyoruz, ressamın kalemini ya da fırçasını ve nakkaş-ressamın yüzünde beliren yaratıcı yoğunluğu görüyoruz. Bellini'nin Doğulu nakkaşının bakışı çevresine ve dünyaya değil, kucağındaki boş kağıda dönüktür ve yüz ifadesinden onun kafasının içindeki dünyayı düşündüğünü anlarız. Velâzquez ise başını hayali bir ufuk çizgisine doğru kaldırmış, aynadaki dünyaya, bütün dünyaya ve resmettiği şeylerin karmaşıklığına bakmaktadır. Onun yaptığı resmi de doğrudan göremeyiz (baktığımız resmin, resmin içindeki resim olduğunu tahmin ederiz) ama Velazquez'in kafasının koskocaman resminin sınırsız kompozisyon sorunlarıyla dolu olduğunu yüzündeki yorgun ve

gibi görmeye başlamak için zorlu bir öğrenme sürecini kat etmesi gerekmiştir. Önce evin tüm bileşenlerini tıpkı bir yapbozun parçaları gibi birbirinden ayırır; kirişleri söker, çatıları atar, duvarlardan pencereler, pencerelerden kapılar çıkartır, tavanları tabana, tabanları kapıya dönüştürür, merdivenleri keser, binaları ikiye böler, yapılarını değiştirir, görünümleriyle oynar, katmanlarına ayırır, desen haline getirir, mekânlara bakmak için yeni bir dil geliştirir: gündelik, delik, gedik, kesik, eksik...

New York, Niagara Falls'ta gerçekleştirdiği *Bingo* için, önce bir evin ön cephesini dokuz parçaya ayırır, sonra da bu parçaların

---

sorgulayan bakıştan çıkarabiliriz. Bellini'nin genç ressamı ise, ezberlediği şiiri hatırlayan bir gencin mutluluğuyla -bir çeşit metafizik ilham ile- boş kağıda bakıyor." Burada "resim içinde resim" türünün iki Batılı ressam tarafından farklı şekillerde ele alınışını görüyoruz. Düşsel Müze'min "Gerçekleştirilemeyen Sergiler / Kaçırılmış Fırsatlar" bölümünde, *Ormanda Oduncu*'yu merkeze alan galerinin hemen yanındaki odada, şimdi daha da zengin bir bağlama ulaşmış olan bu sergi yer alıyor: "Ressam, Nakkaş, Kâtip, Troublemaker, Sultan, Kral, Modeli ve Portresi (Bir Sanat Galerisinin Gerçekte Nasıl Olması Gerektiği)". Gentile Bellini'nin Fatih portresi; Sultanın, nakışta Frenk usûllerine merak sarmasından dolayı bir İtalyan'a yaptırdığı kendi portresini taklide zorladığı Selim Bey (Şiblizâde Ahmed?) tarafından gerçekleştirilen o tuhaf resim; Bellini'nin, bu kez nakkaşın tam tersine Osmanlı minyatürüne özenerek, Sultan'ın portresini yapabilme şerefine ulaşabilmek için, kendisini kanıtlamak adına yaptığı ve belki de bu yüzden, kağıdı; minyatürü yapanın her hareketi, yüzlerce, binlerce nakkaş tarafından kendisinden önce yüzlerce, binlerce kez tekrarlandığı, çizmeyi düşündüğü, hayalini kurduğu her motif, denediği her renk, her dokunuş bir başkası tarafından kararlaştırılmış, hesaplanmış olduğu için ne çizeceğini bilen kâtipten, nakkaştan farklı bir niyetle, bir tür olasılık olarak boş bıraktığı *Oturan Kâtip* resmi; Velázquez'in, kendisini, aceleyle nakışlanmış ucuz kitaplarda, ressamın dikkatsizliği yüzünden bazı kadınların gözleri yere, hatta resmin içinde başka bir şeye, ne bileyim bir kadehe ya da sevgiliye bakacak yerde doğrudan okuyucuya bakması gibi, doğrudan izleyiciye bakarken resmettiği *Nedimeler*'i ve son olarak da *Büyük Cam*. Temsilin temsili. Taklidin taklidi.

sekizini söker, geriye bingo oyunundaki gibi, yapbozdaki gibi tek bir parça kalır: evin yüzeyinin sökülüp alındığını gösteren eksik parça. Mimar daha sonra bu dokuz parçadan üçünü müzede sergiler. Bir pencerenin üçte birlik kısmı, bir merdivenin kalıbı, duvar boyasının kalıntısı...

"Duvarın kendisi çok daha büyüleyici bir ortamken, ona bir şeyler asmak neden?" diye sorar Mimar. Duvar olarak Tablo / Tablo olarak Duvar ikilemi Perec'te karşımıza sık sık çıkar. Odasında, yatağına uzanmış, ışığın devinimlerini izlerken başlayan bu alışkanlık, bu yerdeğiştirme jesti, yaşamın her anına, gündelik rutinine, düşünme biçimine etki eder.

"Duvara tablo asarım. Sonra orada bir duvar olduğunu unuturum. O duvarın ardında ne olduğunu artık bilmiyor olurum, orada bir duvar olduğunu artık bilmiyor olurum, o duvarın bir duvar olduğunu artık bilmiyor olurum, bir duvarın ne olduğunu artık bilmiyor olurum."

Perec'in mekânları sonsuz çeşitlilik içinde birbirlerinin içinden türeyerek çoğalır, aynı organizmanın farklı bileşenlerini oluşturarak bir tür mekânsal fauna yaratır. Mekân boş sayfadan dünyaya tatalıryum, duyaryum, görüryum, koklaryum, okuryum, anımsaryum, yazaryum, yaşaryumların farklı işlevlerine, hassasiyetlerine, algılarına göre yeniden düzenlenir.

Perec *Mekân Feşmekân*'da ayrıntılı şekilde betimlediği Frank Lloyd Wright evinde (bir süreliğine de olsa) yaşamak istemişti bana kalırsa. Giriş kapısı olmayan, dümdüz bir çizgi boyunca ilerleyen, patikanın yamaca, yamacın yola, yolun eğimli bir araziye, arazinin önce alçak sonra yüksek taş döşeme bir duvara dönüştüğü ve sonunda kendinizi, içeride mi yoksa dışarıda mı olduğunuzu bilmeksizin içinde bulduğunuz bir mekân burası.

Söz konusu evin FLW tarafından 1940 yılında Michigan'da inşa edilen "Goetsch–Winckler House" olduğunu düşünüyorum.

Evi bulana kadar Wright'ın bütün Michigan evlerinde sanal gezilere çıkmak durumunda kaldım. Bu tuhaf takıntıyı kendisine açtığımda hemen olaya dâhil olacağını bildiğim mimar arkadaşım Hakan Tüzün Şengün betimlemenin "Palmer House"a işaret ettiğini düşündü. 70'ten fazla ev söz konusuydu, her birini tek tek incelemek günler, haftalar alabilirdi, yine de denemeye karar verdim, betimlemeyi oluşturan parçaları ayrıştırdım, ayrıntıları tek tek ele almaya karar verdim. Böylece ortaya tepe, patika, yamaç, yol, duvar, sayvan, antre, oda, teras, havuz gibi bir güzergâh çıktı. Bütün bu parçalar sürekli mekân algısı uyarınca birbirlerine eklemlenerek, hatta birbirlerine açılarak devinimin bir an olsun kesilmesine izin vermeyen bir parkur oluşturuyorlardı. Zaman zaman özgün metni, Türkçe ve İngilizcesini de karşılaştırarak bir sonuç elde etmeye çalıştık. Bir süre sonra *Mekân Feşmekân*'ın çevirmeni Ayberk Erkay da işe dâhil oldu. Çevirdiği mekânın gerçekte nasıl bir yer olduğunu merak etmişti o da. Hakan içe kapanan, kıvrılan, yamaçla bütünleşen duvarlarda ısrar ediyordu. Acaba taş duvar mı diyordu Perec, tam olarak, yoksa tuğla mı? "Opus incertum" demiş. Antik Roma inşa tekniklerinden biri. Farklı boylarda, biçimlerde, kesilmemiş taşların bir arada kullanılmasıyla oluşturulan düzensiz duvar anlamına geliyor. "Wright'ta duvarlar yapıdan uzaklaşırken bahçe duvarlarına dönüşür, yapı neden yapılmışsa o şekilde devam eder." Peki. Yapının betimi ile fotoğraflar, videolar arasındaki tuhaf mütekabiliyetsizlik ilişkisinin izini sürmek ayrı bir düşünce katmanı oluşturdu zihnimde. Hakan, Wright'ın Michigan evlerinin tümünün bir parça da olsa birbirine benzemesinin, mimarın akan mêkan prensibiyle, akışkan, geçişken, birbirine açılan, eklenen, birbirini hazırlayan mekânların art ardalığıyla ilgili olduğunu söyledi. Bu arada Goetsch–Winckler House'un sahiplerine ulaşmayı başardım. Okemos'ta (Lansing, Michigan) dört adet Wright evi olduğunu, bunlardan biri olan

kendi evlerinin, metindeki dramatik betimlemeye uymadığını, Donald Schaberg House'un daha büyük bir olasılık olabileceğini dile getirdiler. Ayrıca Greater Lansing Housing Coalition'a ve Frank Lloyd Wright Trust'a da yazdım. Onlar da Schaberg olabileceğini söyledi. Olasılıkların sayısı yeniden üçe çıktı böylece. Şimdi oturmuş bu üç evin ulaşabildiğim görüntülerini yan yana getirip Perec'in tam o anda, orada, hangisine doğru yaklaşmakta olduğunu anlamaya çalışıyorum. David Bellos'un biyografisinde Amerika yolculuğuna ilişkin neredeyse hiçbir şey bulamadım. Evden şöyle bir bahsediyordu, o kadar. Sanırım şimdiye dek hiç kimse Perec'in Wisconsin'de hangi Wright evini ziyaret ettiğini merak etmemişti. Belki de Perec bütün bu ayrıntıları uydurmuş, hatta herhangi bir FLW evini görmemişti bile. Ya da Amerika yolculuğundan birkaç yıl önce yayımlanmış olan Butor'un *Mobile*'ine öykünmüştü: (Steinberg'in çiziminde 1 adet "taşınabilir" Calder yer almaktadır.) "Alfabetik sıraya bağlı kalarak Amerika'nın eyaletlerini kat edebilir (Jules Verne, *İlginç Bir Vasiyet*) ya da aynı ismi taşıyan şehirler arasında bir köprü oluşturarak eyaletler arasında geçiş yapabiliriz (Michel Butor, *Mobile*)."[14]

Perec gerçekten oraya gitmiş miydi diye düşünüp dururken, aklıma bu aralar yayına hazırlamakta olduğum bir roman geldi, Kerem Eksen'in *Uyku Krallığı*.[15] Parisli bir yazarın Wisconsin'deki

14 Perec yanlış hatırlamaktadır: ilkini Jules Verne'e atfettiği iki sınırlandırma da *Mobile*'de yer alır, kitap, eyaletleri alfabetik olarak kat ederken bir yandan da aynı ismi taşıyan şehirleri birbirine bağlar: "Cut Off, Louisiana'ya hoş geldiniz." *İlginç Bir Vasiyet*'teki durum farklıdır, orada sıradışı bir kişiliğe sahip milyoner William J. Hypperbone'un, mirasını bağışlamak için kurguladığı Birleşik Devletler ölçeğinde bir kaz oyunu söz konusudur. Her kare bir eyaleti temsil eder ve "Excentric Club"ın mirasa aday yarışmacıları, zar atarak hem oyun tahtası üzerinde hem de gerçekten seyahat ederek parkuru tamamlamaya çalışırlar.

15 Kerem Eksen, *Uyku Krallığı*, Everest, 2017.

bir evi ziyaret edip etmediği üzerine kafa patlatan İstanbullu bir editörün hikâyesi ancak Kerem'in bu harika romanında karşıma çıkabilirdi, diye düşündüm. Romanın kahramanı Fiko'nun, Akıncılar'da bir pazar günü, geçmişte kalmış Amerika yaşantısını, tarihçi ya da şair, hatta hem tarihçi hem şair (neden olmasın!) olma düşlerinin henüz tazeliğini koruduğu o güzel günleri, hocası Paul Nathan'ın Wisconsin'deki evindeki o muazzam akşamı anımsadığını anımsadım. Hatta romanın bu sürekli gidiş geliş hareketinden, adını tam koyamadığım etkileyici iç düzeninden dolayı, ve tabii Kerem'in ilk romanının *Buradayız* adını taşımasından dolayı, içimden acaba ikinci romanın adı da *Buraya Nasıl Geldik?* mi olsa diye geçirdiğimi de. Sonra aklıma Frank Lloyd Wright'ın Wisconsinli olduğu geldi, orada da sayısız ev yapmıştı. Hatta kendi evi de oradaydı. Acaba Paul Nathan'ın evi bunlardan biri olabilir miydi? Nathan ya da Fiko bunu biliyorlar mıydı, en azından? Acaba Paul Nathan'ın sofrasında bu evlerden bahsedilmiş miydi? Ya da Kerem bu evlere baksa, düşlediği evlerden birini görebilir miydi? Fikret, Akıncılar'daki o pazar gününde bütün bunları düşünmüş olabilir miydi? Kerem de bu Perec'vari oyuna katılır mıydı? Dalıp gitmişken, FLW'nin, Jules Verne'in kaz oyunu haritasında, öyle gerektiği için tam 14 karede yinelediği Illinois'da, kendi evinin yakınlarında yaptığı Nathan G. Moore House geldi aklıma. Bunları kesinlikle Kerem'le paylaşmalıydım!

Evleri inceliyorum. Metni tekrar tekrar okuyup görüntülerle eşleştirmeye çalışıyorum: "Belli ki kapısı olmayan bir evi hayal etmesi bile zor. Bundan birkaç yıl önce bir tane görmüştüm, Amerika Birleşik Devletleri'nde, Michigan, Lansing'de. Frank Lloyd Wright tarafından inşa edilmiş bir ev: Giderek yılankavileşen bir patikadan yürümeye başlıyorsunuz..." Goetsch–Winckler House'da ısrar etmemin nedeni, tabii ki G-W House'un sahiplerinden birinin Winckler adını taşıyor olması, olabilir. Opus

magnum'un başkahramanlarından, oyunbozan, yapboz ustası, sahteciler kralı, katil, paralı asker, araba tamircisi Gaspard Winckler! Sonuç olarak günler boyunca uğraşmama rağmen evi bulamadım. Kimi zaman çok yaklaştığımı hissettim, Perec'in yürüyüşüne eşlik edecek imgeleri bir süreliğine art arda yerleştirebildim, fakat parçaların tümünü birleştirmeyi başaramadım, hepsinde mutlaka bir parça eksik kaldı. Bir de, yalnızca "-miş gibi" yapmanın, gidilmemiş, görülmemiş bir şehrin, yararsız bir mekânın peşinde saatler harcamanın getirdiği o haz, o ürperti...

Wright'ın mimarisi, Perec'in parçalı hatta paramparça yaşamının, mekân algısının ve yazısının karşı kutbunda, bir tür ideal yapı olarak konumlandırılabilir. Belki de hep Wright gibi bir yapı inşa etmek istemişti ama o geçişli, akışkan çizgi, her seferinde kırılmış, Wright'ın yaptığının benzerine bambaşka araçlarla, mimarlığın tersini icra ederek ulaşan Matta-Clark'ın yıkım sanatına yaklaşmıştı.

Kayboluş'un, romanın yapısını hem ifşa eden hem gizleyen sonsözü de bu hesaplaşmayı doğrular niteliktedir: "Tam o sıralarda yazar, bina yapan bir Frank Lloyd Wright gibi, günümüz Fransız romanının yapısını, kurgusunu, hayalgücünü sınırlandıran kalıpları kırıp araziyi hazırlayarak, çok kişi tarafından ulusal yazınımızın istinat duvarı vasfını taşıdığı savunulan, psikolojik, ahlâki tahlil çabasını büsbütün bir yana bırakarak, bir tür yazınsal ürün prototipi inşasına giriştiğini kavradı."[16]

Uluslararası Biçem'in modernist dili değildir artık söz konusu olan; iç mekân ile dış mekân ilişkisini bu kadar narin, zarif bir şekilde kurmak mümkün değildir. Başka yollar denemek, duvarı yeniden görebilmek, gösterebilmek için tabloyu söküp atmak ya da sürekli olarak duvarla tabloyu değiştirmek ya da bağlamı

16 Georges Perec, *Kayboluş*, Ayrıntı, s. 309.

değiştirmek, Matta-Clark'ın, kendisine Berlin Duvarı'ndan bir parçayı söküp almasının olanaksız olduğu söylendiğinde, eylemini dönüştürüp duvara resimler, imgeler asması gibi; Matta ile Clark arasındaki doğum lekesine, sanki yapıtı öngörmüş gibi iki ismi hem ayıran hem birleştiren "-" işaretine vurgu yapmak, bir duvarın üzerinde bulunup da duvara dâhil olmayan şeyi duvara dâhil etmek gerekmektedir.

Ülke

Perec *Mekân Feşmekân*'da, "ufacık mekân parçaları, tepe başları, birkaç metre kıyı, sivri kayalar ya da bir sokak köşesi" uğruna çıkan savaşların, çizgiler yüzünden ölen milyonlarca insanın kaderini belirleyen hayali sınırlardan bahseder. Sınır, çizgi, duvar, ötesi, berisi, bir adım, bir metrekare, *nerede* olduğunuza bağlı olarak her şeyi değiştirebilir.

İtalya topraklarından beş milyon göçmen
Irlanda topraklarından dört milyon göçmen
İsveç topraklarından bir milyon göçmen
Almanya topraklarından altı milyon göçmen
Avusturya ve Macaristan topraklarından üç milyon göçmen
Rusya ve Ukrayna topraklarından beşyüz bin göçmen
Büyük Britanya topraklarından beş milyon göçmen
Norveç topraklarından sekizyüz bin göçmen
Yunanistan topraklarından altıyüz bin göçmen
Türkiye topraklarından dörtyüz bin göçmen
Hollanda topraklarından dörtyüz bin göçmen
Fransa topraklarından altıyüz bin göçmen
Danimarka topraklarından üçyüz bin göçmen

Bütün bu yıllar boyunca, Cunard Line'ın,
Red Star Line'ın, Anchor Line'ın, Italian Line'ın,
Hamburg-America Line'ın, Holland-America Line'ın
buharlı gemileri Kuzey Atlantik'e doğru hareket ettiler

Rotterdam'dan, Brême'den,
Göteborg'dan, Palermo'dan, İstanbul'dan, Napoli'den, Anvers'den,
Liverpool'dan, Lübeck'ten, Selanik'ten, Bristol'den,
Riga'dan, Cork'tan, Dunkerque'ten, Stettin'den,
Hamburg'dan, Marsilya'dan, Gênes'den, Danzig'den,
Cherbourg'dan, Pire'den, Trieste'den, Londra'dan,
Fiume'den, Havre'dan, Odessa'dan, Tallin'den, Southampton'dan
demir aldılar

adları Darmstadt'tı, Furst
Bismarck'tı, Staatendam'dı, Kaiser Wilhelm'di,
Königin Luise'ydi, Westerland'dı, Pennland'dı,
Bohemia'ydı, Polynesia'ydı, Prinzess Irene'ydi, Princeton'dı,
Umbria'ydı, Lusitania'ydı, Adriatic'ti,
Coronia'ydı, Mauretania'ydı, San Giovanni'ydi,
Guiseppe Verdi'ydi, Patricia'ydı, Duca degli Abruzzi'ydi,
New Amsterdam'dı, Martha Washington'dı,
Turingia'ydı, Titanic'ti,
Lidia'ydı, Susquehanna'ydı, Albert-Balin'di,
Hansington'dı, Columbus'tu, Reliance'tı, Blücher'di

Perec'in son işi, son projesiydi *Ellis Island*, ölmeden yapmayı istediği şeylerin başında geliyordu hiç şüphesiz. Yapıtıyla örtmeye, gizlemeye, yok etmeye çalıştığı sözü artık daha fazla taşıyamayacağına karar vermiş, ölmeden söz almak istemiş olabilir. Amerika'ya bu yüzden gitmiş olabilir. Son bir kez yüzleşmek için. Tabii bunu yine yapıtının içinden, onun stratejilerini kullanarak yapacaktır. Kendisini konumlandıracak bir yer bulması gerekmektedir. Ne

içeride ne dışarıda, tam sınır çizgisinde yer alan, kendi tarihini kendisi dile getiren, kendi dökümünü yapan, terkedilmiş, görmezden gelinmiş bir kayıp mekân, kayıp arşiv, yararsız bir uzam bulmak gerekmektedir. Unutmak için bir anımsamak için iki el, bir de.

"Altı milyon göçmen geçecektir Ellis Island'dan toplamda, günde beş on bin hesabıyla. Çoğunluğu burada yalnızca birkaç saat kalacaktır, yüzde ikisi, üçü reddedilecektir yalnızca. Sonuçta Ellis Island 'Amerikalılar' üretmek için kurulan bir fabrikadan başka bir şey değildir."

Perec projesinden bahsettiğinde, Paris'te hemen herkes filmin "ne hakkında?" olduğunu sorar, New York'ta ise soru farklıdır: "neden?" Neden Ellis Island hakkında bir film, neden siz, neden sizi bu kadar ilgilendiriyor bu konu? Aslında bütün bu yolculuk, bir şey hakkında, bir yer hakkında, bir konu ya da olay hakkında değildir. Perec'in asıl derdi, yazının bir mekânla karşılaşma anında nasıl işlediğini görmektir, her şeyden önce. Perec'in yazısından başka bir yaşamöyküsü, belleği, anısı yoktur. Yapıt söz konusudur. Aksi takdirde pekala Auschwitz üzerine bir belgesel de çekebilirdi. Ama yapıtın tamamı zaten Auschwitz üzerine değil miydi? Ne hakkındaydı, öyleyse?

Ellis Island metni, Perec'in Robert Bober ile birlikte gerçekleştirdiği *Récits d'Ellis Island* adlı filmin yazılı kısmıdır. Metin ve film, iki farklı yapıya sahip. Metin, tek başına okunduğunda, Perec yazısının tüm özelliklerini yansıtır. Düşünmek, sınıflandırmak, parçaları bir araya getirmek, betimlemek, konunun, içeriğin soğuk, mesafeli bir dökümünü yapmak, dile getirilemeyen karşısında sessizliklere başvurmak. Görüntü devreye girdiğinde ise metnin *davranışı* değişir. Yazının sessizliklerle geçiştirdiği tüm boşluklar, kayboluşlar karşımıza en gerçek halleriyle çıkarlar. Göçmen kayıtlarını okuyan Perec'in sesini duyduğumuz ilk sahne, ardında İkiz Kuleler siluetiyle Özgürlük Heykeli'ni

göstermektedir. Okumanın hızına ayak uyduran kamera yavaş yavaş dönerek adaya yönelir. Bu iki farklı metni, görüntüyü ve yazıyı ayrı ayrı ve eşzamanlı okuduğumuzda, Perec'in yazınsal stratejilerine yönelik birçok ipucu elde ederiz. Görüntü, yazının boşluklarını, atlamalarını, sessizliklerini ortaya koyar. Yazının plastik malzemesini gösterir. Perec'in yapıtı sanki Kafka'nın tam tersi yönde hareket etmektedir. Kafka gerçek bir mekânla, gerçek bir mekân düşüncesiyle başlarken, Perec aynı yere bitirmek için gelir. Burada, Ellis Island adındaki bu bellek mekânında yapıtın tüm mekânizması, işleyişi çıkar ortaya.

"Orası tam bir sürgün yeri benim için, yani mekânsızlığın yeri, dağılıp savrulma yeri." Perec devasa kataloglarını, bellek arşivini apaçık çıkarır karşımıza. Şeylerle bu ilk karşılaşma, Perec'e orada olmanın getirdiği deneyimin aynısını okurun yapıt karşısında yaşamasına olanak tanır. Perec'in, özyaşamöyküsünün en derinlerinde bir olasılık olarak saklanmış yerin gerçekliğiyle karşılaşma anı ile okurun yapıtın deneyimiyle karşılaşma anı aynıdır. "Benim tarihim olabilecek bir tarihin bir yerlerinde yazılıymış gibi, sanki olası bir otobiyografinin, potansiyel bir belleğin parçasıymış gibi ilgilendiriyor beni, büyülüyor, zorluyor, sorguluyor." Böyle bir mekân yoktur Perec'in hayatında, burası onun için böyle bir mekânın olmayışının mekânıdır ama tek bir adımla, tek bir anımsamayla bu sınırı aşabilir, bu yok-yeri kendi yapıtının, belleğinin bir parçası haline getirebilir.

"Bazı kitaplarımı nasıl yazdım?" sorusunun eşsiz bir şekilde görüntüye dönüştüğü andır bu. Yazarla birlikte, tam o anda, ilk kez görmekte olduğu şeyi görürüz. New York'tan gelen turist grubunun içindedir Perec. O anda kurulmakta olan yazıyı, Perec'in sesinden duyarız. Görüntü yazıya, yazı görüntüye dönüşmektedir.

En heyecan verici sahnelerden birinde, Perec, bir odadaki her şeyi tek tek sıralar. Yapıtın alışık olduğumuz bir jesti, bu kez gör-

meyle eşzamanlı olarak işlemektedir. Kurmaca sinema ile belgesel sinemanın karmaşık ilişkisi, burada, yazı lehine kullanılır. *Ellis Island*, sinema ile sanatın iç içe geçtiği, kurmaca ile belgeselin bir araya getirilerek başka bir anlatı uzamına dönüştüğü dönemde, kurmaca anlatı ile belgesel anlatının sınırlarını yok eden ilk yapıtlardan birini ortaya koyar böylece. Kafka'da olduğu gibi, Perec'te de, yapıtın kıyısında köşesinde ortaya çıkan başka bir serüven. Büyük yapıtın şaşmaz kuralı, başka yapıtları, olasılıkları, başkaları için barındırması.

Ellis Island artık tamamen yararsız, işlevsiz bir mekân, tuhaf bir yer, anlamsız bir müze. Yok olmaya terk edilmiş, sonradan, zorunluluktan müze haline getirilmiş, sanki. Perec'in kamera-gözü bu ikilemi göstermekte ısrar ediyor. Adaya ayak basıştan itibaren oraya buraya özensizce yerleştirilmiş siyah-beyaz fotoğraflarla adanın şimdiki hali arasında sürekli bir gidiş geliş.

Filmde Perec bir dizi söyleşi gerçekleştirir: Amerika'ya Ellis Island'dan geçerek girmiş olan son göçmenlerin tanıklıklarına başvurur. Onlar aracılığıyla kurar anlatısını. Bu yaşlı göçmenler, çat pat İngilizceleriyle, çat pat İngilizce konuşan Perec'e Avrupa'dan yola çıkışlarını, yolculuklarını, adaya varışlarını ve Amerika'ya yerleşme hikâyelerini anlatırlar. "Benim Ellis Island'da aramaya gittiğim şey, bu dönüşü olmayan noktanın bıraktığı izlenim, bu köklü kopuşun bilinci. Yoklamak, sorgulamak, sınamak istediğim, bu mekânsızlıktaki, bu yokluktaki, ize, söze, Öteki'ne dair her türlü arayışın temellendiği bu çatlaktaki köklenişim."

Tam da bu yüzden ideal Perec mekânıdır burası, hemen işe koyulur: rakamların, gemilerin, insanların, limanların, eşyanın dökümü, adadaki prosedürün en ince ayrıntısına kadar betimi, tek tek her aşamayı, her işlem masasını, her odayı gözden geçiriş, istatistikler, arşiv belgeleri, fotoğraflar, dizilimler, sıralamalar, belleği çalıştırmaya yarayan hemen her şey, isimler, değiştirilmiş

isimler, yok edilmiş isimler, kaç intihar yaşanmış, kaç kişi geri dönmüş, kaç bavul kaybolmuş, kaç kişinin parası çalınmış. Perec için gerçek bir Babil'dir ada, bir seferinde aynı gün adada bulunanların sayısı oniki bini, o gün konuşulan farklı dillerin sayısı yirmibeşi bulmuştur.

Kafka atlamış değildir aslında, binlerce insanı alacak büyüklükteki *Büyük Oklahoma Tiyatrosu*, Ellis Island'ın ta kendisidir. Büyük Oklahoma Tiyatrosu sizleri çağırıyor. Yalnız bugün, yalnız bir kereliğine sizleri çağırıyor. Bugün fırsatı kaçıran, bir daha onu ele geçiremez. Yararını düşünenler bize buyursun! Herkese kapımız açık!

Dünya

Mekân Feşmekân'ın ilk sayfasında bir harita yer alıyor. Boş bir harita. Lewis Carroll'ın *Köpan Avı*'nın ilüstrasyonlarından biri. Kitabın 1876 yılındaki ilk baskısında, Henry Holiday imzasıyla yer almış. Bu bir okyanus haritası. Köpan'ın peşindeki balıkçılara yol gösteren son derece karmaşık bir rehber. Tellalın söylevinde ne menem bir şey olduğu açıklanıyor:

Getirmişti kocaman bir deniz haritası,
Çizilmemiş üstüne zırnık kara parçası.
Memnun oldu tayfalar çok şükür bulduk diye,
Kolayca anlaşılır bir gemici atlası.

"Sorarım neye yarar, Kuzey Kutbu, Ekvator
Dönenceler, Kuşaklar ve Boylam Çizgileri?"
Bağırıyordu Tellal, yanıtlıyor tayfalar:
"Boş gelenek, boş inanç, olmaz olsun hiçbiri!"

"Ya öbür haritalar, adalar da burunlar
Sağolsun bizim yiğit, gözüpek kaptanımız,
(Homurdandı tayfalar) en iyisi onda var:
Yetkin ve kesin bir hiç, bomboş bir kâğıt yalnız!"[17]

Boş sayfa gibi boş tuval de boş harita da derinlemesine ürpertir Perec'i. Kuzeyde hiçbir şey yok. Güneyde hiçbir şey yok. Doğuda hiçbir şey yok. Batıda hiçbir şey yok. Yapıtın temel amaçlarından biri, yapıttan geriye hiçbir şeyin kalmaması, inanılmaz uğraşlarla gerçekleştirilen her şeyin tek bir iz bırakmadan silinmesidir. Her sözcüğün atılabilir, her imgenin silinebilir olduğu, hiçbir cümlenin altının çizilmeye değer olmadığı, tamamen gereksiz, tamamen anlamsız, boş bir sayfa kalacaktır yalnızca. Herhangi biri, herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde aynı işi gerçekleştirmeye kalksa, aşağı yukarı Perec'inkine yakın bir metin oluşturması işten bile değildir. Herkesin yapabileceği, Perec'in ardından defalarca yinelenmiş, Perec'ten önce defalarca yinelenmiş bir *this has been done before*'un çeşitlemeleridir söz konusu olan. Metnin anlamı, değeri, metnin kendisinden kaynaklanmamaktadır. Kavramsal edebiyatın en has örneklerinden biridir bu anlamda. Bir fikrin, yinelenebilir, yenilenebilir, başkası tarafından icra edilebilir olduğunu, sanat yapıtının maddi, fiziksel değerinin, aurasının artık çok anlamsız bir kavram olduğunu dile getiren kavramsal sanatın yazın alanındaki birkaç kalesinden biridir. Dünyanın, sonunda yetkin ve kesin bir hiçliğe, bomboş bir kâğıt parçasına, bomboş bir tuvale dönüşecek betimi.

Kılavuz'da, farklı yollardan ilerleyerek aynı kaçınılmaz boşluğa ulaşan iki büyük imgesel eylem söz konusudur: Birincisi

17 Lewis Carroll, *Köpan Avı*, İkinci Bab, Tellalın Söylevi, İyi Şeyler, 1991, Türkçesi: Barış Pirhasan.

Percival Bartlebooth'un ömrünü adadığı ve 20 yıl boyunca dolaştığı, betimlediği her yerin, fethedilen tüm mekânların, tüm deniz manzaralarının, enlem ve boylamların, mesafelerin, izlerin, sayıların, planların, sıfır noktalarının, ölçülerin, anıların silinmesiyle sonuçlanan çılgın projesi; ikincisi, bir kenarı yaklaşık iki metreyi aşkın, kare biçiminde, büyük *ve yalnızca füzenle titizce atılmış birkaç çizgiyle düzenli bir biçimde karelere bölünmüş olan, hemen hemen bembeyaz* bir tuvalin yanıbaşındaki yatağında, giyinik, sakin, telaşsız, şişmiş ellerini göğsüne kavuşturmuş şekilde yatan Serge Valène'in, her şeyi içerecek bir tür mikrokozmos yaratma olanaksız düşü.[18]

Biri, kendi resimlerini defalarca, her seferinde farklı bir yol izleyerek yok ediyor, öteki, ilki de dâhil olmak üzere her şeyi içeren bir resme ulaşmaya çalışıyor. Biri yüzlerce parçadan oluşan bir yapboz yaratıp parçalıyor, öteki yüzlerce parçadan oluşan bir yapbozu bütünlemeye, betimlemeye çalışıyor. Birinin yok ettiğini öteki var etmeye çalışıyor.

---

18 Serge Valène'in iki yazınsal karşılığı vardır: Balzac'ın iki sanatçısı. İlki, on yıl boyunca mutlak bir yalnızlık içinde üzerinde çalıştığı gizemli *La Belle Noiseuse* portresini tamamladığında, bir sürü garip çizginin içine toplanmış karmakarışık renklerin meydana getirdiği boyadan bir duvardan ve bir köşesinde, biçimsiz bir sisi andıran bu renk, ton ve belli belirsiz gölge kaosundan dışarıya uğramış çıplak bir ayağın ucundan başka bir şeyin görünmediği hemen hemen bomboş bir tuvale, bilinmeyen başyapıtına ulaşan usta Frenhofer; ikincisiyse, *La Zambinella* adlı primadonnaya duyduğu tutkulu aşk sonucunda kendisini kaybederek ideal güzelliğin bu temsilcisini saplantı haline getiren, bir kadından çok daha fazlası, bir başyapıt olan bu güzelliğin eskizlerini çizip duran, eşsiz orantılarını farklı farklı modellerden, boynunu bir genç kızdan, ellerini bir kadından, düzgün dizlerini bir çocuktan almış ve bu parçaların toplamını aşmış gibi görünen bu canlı yontuyu yeniden hak ettiği sonsuzluğa ulaştırmayı, onu yeniden içinden çıktığı yontuya dönüştürmeyi amaçlayan heykeltıraş Sarrasine. Betimlenemez olanın peşinde yıkımla sonuçlanan iki Pygmalion versiyonu.

1953 yılında, genç bir sanatçı olan Robert Rauschenberg, de Kooning'ten kendisine bir resmini vermesini rica eder. Ünlü ressam nedenini sorduğunda da şu akılalmaz yanıtı verir: "Resmi silmek istiyorum!" O dönemde de Kooning, soyut dışavurumculuğun öncülerinden biridir. Rauschenberg'in bu kavramsal jestini son derece olağan bir şekilde karşılayan ressam, kendisine silgiyle silinmesi en zor resimlerinden birini vererek projeye ortak olur.

Percival Bartlebooth ile Serge Valène'in tuhaf ilişkisi bu sanattarihsel ânı anımsatır. Bartlebooth'un suluboya resimleri silmesi bir "yeniden yapılandırma"dır. Son derece radikal bir final. Bartlebooth'un bu performansında iki ressam arasındaki ilişkinin bir benzerini görmek mümkün. Serge Valène, Bartlebooth'un ustasıdır. Resim yapmayı kendisine o öğretmiştir. Bartlebooth sırf resim yapabilmek için on yıl boyunca ders almış, yirmi yılını dünyayı gezerek resimlerini gerçekleştirmeye ayırmış, hocasından öğrendiği ifade etme tutkusunu, duygusal yoğunluğu, doğaçlama güdüsünü, ben'in sahnelenmesi tavrını, bilinçaltını açığa çıkaran betimleme arzusunu resimlerine aksettirmiştir. Bir süre sonra suluboyaların macerası, korunmalarından ya da birilerinin onları izlemesinden çok daha önemli hale gelmiştir. Bartlebooth'un yirmi yıl boyunca evinden uzak kalmanın getirdiği psikolojiyle resmettiği günlüğü, anlık izlenimleri, heyecanları, dikkatleridir ortaya çıkan; resmetmenin kendisi yapılan resimden çok daha önemlidir. Sonu yıkıma varan bu elli yılık tasarı, bir özyıkım denemesi olduğu kadar ustaya, ustanın temsil ettiklerine, sanat tarihine yönelik bir jesttir.

Bartlebooth inanılmaz bir genişlemeyi, dünyaya açılımı, zamanlar ve mekânlararası olanaksız bir yolculuğu öngörmüş, rastlantının, kazanın, hatanın olmadığı, tıkır tıkır işleyen bir temsil sistemi kurgulamıştı. Valène ise bunun tam tersi istikamette yol almış, belki de Gaspard Winckler'in, umutsuz bir aşkla bağlandığı

karısı Marguerite'in dört santimetreye üç santimetre bir çerçeveye bütün bir manzarayı sığdırabilen minyatürcülüğüne öykünerek, içinde hem *Kılavuz*'un hem de *Kılavuz*'u ve bütün apartmanı ve bütün romanı tuvaline sığdırmaya çalışan yaşlı ressamın yer aldığı, aynı anda hem genişletilmiş hem daraltılmış bir tür *mise-en-abîme*'e ulaşmayı düşlemişti. Michel Tournier, *mise-en-abime* tarzı resimleri ele aldığı "Dipsiz Resim" yazısında, yüzeyde açılan bir delik aracılığıyla ortaya çıkan vertigo etkisinden, delip geçmenin eksik parçayı da beraberinde getirişinden bahsederken tam da bu gel-git hareketinin, imgenin kendi içinde kendisini, kopyasını, benzerini taşıması, yinelemesi, sonsuzca yansıtmasının genişleme ve daralmayı aynı anda barındıran tuhaf etkisinin altını çizer: "Bir yerlerde bir delik, tam da dipsiz bir delik oluşmuşçasına, dibin yalnız bir bölümünün eksik olduğu durumlar vardır. İçinde bu resmin kendisini de canlandıran bir resimde durum budur. Tam anlamıyla bir bölümü dipsizleşmiş bir resim söz konusudur." Yüzeyde, cephede, resim içinde resimde açılan delik, sonsuz, dipsiz bir genişleme yaratırken daralmayı da beraberinde getirir: "Bakış boşlukta kalır, resmin her evrede uğradığı *daralma* dışında hiçbir şeyin durduramadığı, sonsuz bir sürecin tuzağına düşer. Bu daralma çok önemlidir, çünkü dipsizleşmiş resmin bizi içine attığı başdöndürücü kaçışa ancak o son verebilir."[19]

Tam burada, ressam, kendi resmini yapmakta olan kendi resmini yapmaktadır.

> Bu tabloda kendisi olacaktı, yeryüzünün krallarının ve erkânının, vasallarının, askerlerinin, din adamlarının ya da tüccarlarının ortasında kendilerine her zaman küçük bir yer ayıran şu Rönesans res-

19 Michel Tournier, *Kısa Düzyazılar*, YKY, s. 89.

> samları gibi; belli bir eksendeki merkezde, ayrıcalıklı, kesişme noktasında belirgin, şu ya da bu aydınlatıcı perspektifte, bütün tablonun yeniden yorumlanmasına neden olabilecek derin anlamlı bir bakışın uzantısında bir yer istemiyordu, bütünüyle zararsız gibi gözüken bir yer istiyordu; öylesine, gelişigüzel, biraz tesadüfen, nereden ve niçin geldiği bilinmeyen, fark edilmesi pek fazla istenmiyormuş gibi, tablonun sahibinin, ressamın eserini imzalamasını hoş göreceğinin belirtisi gibi bir şey, herhangi bir şey gibi tanınıp, hemen unutulacak herhangi bir şey gibi bir yer istiyordu: Ressam ölür ölmez, nesilden nesile, atölyeden atölyeye geçecek bir anekdot, artık hiç kimsenin inanmayacağı bir efsane olacaktır bu, günün birinde bölük pörçük rastlantısal göndermeler sayesinde ya da tablonun bir müzenin tavanarasında bulunmuş ön taslaklarıyla karşılaştırılması sırasında veya bir kitap okunurken, daha önce başka kitaplarda okuduğumuzu sandığımız cümlelere rastladığımız gibi bütünüyle beklenmedik bir biçimde değeri yeniden kanıtlanıncaya kadar... (...) Tablosunda kendisi olacaktı, hemen hemen en üstte, sağda, pırıldayan ağını ören dikkatli küçük bir örümcek gibi, ayakta, tablosunun yanında, elinde paleti, her tarafı boyalı, uzun, gri gömleği ve mor atkısıyla.

Kendi resmini yapmakta olan kendi resmini yapmakta olan Serge Valène'in tam olarak nerede olduğunu öğrenemeyiz. Odasında, 9 numaralı chambre de bonne'dadır, fakat diğer bölümlerde apartmandaki her oda tek tek betimlenirken, Valène'in odasına dair tek bir cümle edilmez. Oda yerini doğrudan tabloya bırakmıştır. Olanaksız odadır burası. Resmedilemeyen, betimlenemeyen, özneyle nesnenin yer değiştirdiği, resmedenin resmedilene dönüştüğü tablo-oda, imge odası. Bu odanın, kitabın tam da ikiye katlanıverdiği yerde, kendisinden önce gelerek okuru hazırlayan 50. odanın ardında yer alması rastlantı değildir. Geneviève Foulerot'nun odası, "Still life/Style leaf"in *Çizen Eller* ile kurduğu ilişkinin çok daha karmaşığını, başka bir Escher litografı

ile kurmaktadır. Oda daha yeni boyanmış. Odada hiç eşya yok. Çok büyük boyutlarda bir tablo sağ taraftaki duvara dayanmış. Tabloda bir oda betimlenmiş. Ardına kadar açılmış pencereden bir kır manzarası görülüyor. Mavi gömlekli bir ressam bir meşe ağacının dibinde çalışıyor. Pencerenin sol tarafında bir tablo var. Pencerenin sağ tarafında bir ayna var. Aynadan... vesaire. Bizi korkunç bir hızla içine doğru çekip, görülebilirin dibine ulaştığında aynı hızla geri sararak bu kez taşları yerli yerine yerleştiren, hikâyesini açıklığa kavuşturan sarmal oda, hiç şüphesiz, Escher'in bir kenti, kentteki bir galeriyi, galerideki bir resmi, resme bakan adamı, adamın baktığı resimdeki kenti, kentteki bir galeriyi sonsuza kadar izlememiz için tasarladığı *Resim Galerisi*'nin yazınsal karşılığıdır. Valène'in odası, bu sürekli odanın devamında yer alır. Bu yüzden de yoktur zaten, *Resim Galerisi*'nin tam ortasında yer alarak arkasındaki sonsuz döngüyü gizleyen beyaz boşluktur 51. bölüm; resim odanın içinde, oda resmin içindedir.

Yaşam Kullanma Kılavuzu'nun türü roman değil "romanlar"dır. İçinde barındırdığı yüzlerce irili ufaklı roman konusu, roman kişisi, olay, entrika, bağlantı, gizem birbirinden çarpıcı 3 ana proje etrafında şekillenir. Gaspard Winckler'in çok sevdiği, eşinin ölümünden sonra evdeki bütün eşyayı atmasına rağmen elinde tuttuğu, bir sofadaki siyahlar giymiş üç kişinin melankolik bir biçimde resmedildiği kare biçimli tabloda yan yana betimlenmiş olan üç kişinin, Percival Bartlebooth, Gaspard Winckler ve Serge Valène'in, birbirlerinin içine girip çıkan, düğümlenen ve sonunda boşlukta, iki kat arasında donup kalan, farklı imgesel stratejilere, temsil niyetlerine dayalı yaşamsal oyunları.

Kılavuz'da 3 farklı resmetme tekniği iç içe geçmiştir. Aslında bu 3 tarz, Perec'in yapıtını şekillendiren 3 arayışa da karşılık gelmektedir: otobiyografik, romanesk ve oyuncul. Bartlebooth'un, kendi anılarının temsil edilmesi, paketlenmesi ve yeniden yorum-

lanması üzerine kurduğu otobiyografik peformans, *Uyuyan Adam*'ı, *Şeyler*'i, *Karanlık Dükkân*'i, *Doğdum*'u, *Hatırlıyorum*'u, "Yerler"i, *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*'nı da içine alan otobiyografik metinlerdendir. Valène'inki en gelişmiş halini *Kılavuz*'da bulan romanesk üretimdir. Winckler'inki ise, Oulipo serüvenini, her türlü kelime, harf oyununu, şiirleri, bilmeceleri, lipogramları, anagramları, *Kayboluş*'u, *Les Revenentes*'ı da kapsayan alanda yer alır. Perec bunu bir piyanistin, bir parçayı yorumlamaya başlamadan önce parmaklarının pasını, uyuşukluğunu gidermek amacıyla yaptığı alıştırmalar olarak görür.

Bartlebooth ile Valène'in ilişkisi, bir dereceye kadar anlaşılabilirdir fakat Winckler'in devreye girmesi, işleri iyiden iyiye çetrefilleştirir. Winckler, iki ressam arasında kalan, rollerin sürekli değişmesine yol açan, onyıllar sonra ortaya çıkacak asıl kumpası kuran, o kadar sabırla ve o kadar titizlikle uzun bir intikam peşinde tüm hayatını harcayan yapboz yapıcısı, zanaatkâr, yapboz sanatçısı, siparişle iş yapan emekçidir.

Bartlebooth, Winckler, Valène: bu *ménage à trois*'nın zorluğu, metaforik anlamda hemen yerli yerine oturtulamayacak bir ilişki biçimini ortaya koyması, kolay bir okumayı engellemesidir.

Kendi resimlerini yok eden ressam; ressamın siparişiyle resimleri parçalayan zanaatkâr; bütün bu süreci tuvaline aksettirmek isteyen bir başka ressam; tablo içinde tablo; tablo olarak kitap; kitap olarak tablo; her bir parçası yapboz olan kitap; her bir parçası yapboz olan apartman... hepsi iç içe girmiş durumda, hangisi hangisinin içinden çıkıyor, kim kimi görüyor, temsil ediyor belli değil.

Perec bu çetrefilli ilişki yumağını çözümleyebilmek, daha doğrusu daha da karmaşıklaştırmak için *Harikalar Odası*'nı yazar.

Kılavuz'un devamı, eleştirisi, okuması, yapbozun eksik parçası, içine kimsenin giremediği yararsız odadır bu *cabinet de curiosités*.

Harikalar Odası, Perec'in, nadire kabinelerinden ilk koleksiyonlara, portre geleneğinden atıf mekânizmasının işleyişine, resmin metalaşmasından özgün-sahte ilişkisine, sanatçı müzelerinden kavramsal tasarımlara uzanan koca bir tarihi kat eden hızlandırılmış sanat tarihi okumasıdır. Ama daha önce, yazarın, yapıtının kurgusuna ve zaman içinde değişen algılanma biçimlerine yönelik eleştirisi olarak okumak gerekir. Yapıtın her seferinde nasıl sıfırdan, yeniden, başka düzenekler, ölçütler içinden ortaya çıkartılabileceğine ilişkin bir sorgulama, bir tür ars poetica denemesi, daha.

Koleksiyoner, kendisini koleksiyonuna bakarken gösteren tabloya bakmakta; ressam, kendisini bir tablo koleksiyonunu gösteren bir tablo yaparken görmektedir.

> Ressam tablosunu tablonun içine yerleştirmiş çünkü, ve harikalar odasına oturmuş koleksiyoncu dipteki duvarda, bakışının ekseninde, kendisini tablo koleksiyonuna bakarken gösteren tabloyu görüyor, yeniden çoğaltılan ve birinci, ikinci, üçüncü yorumdaki ayrıntılardan hiçbir şey yitirmeden tekrar tekrar çoğaltılan bütün bu tablolar, sonunda tuvalde minicik fırça darbelerine dönüşene dek uzayıp gidiyor: *Harikalar Odası* betime dayalı özel bir müze temsili değil yalnızca, birbirini izleyen bu suretlerin oyunuyla, gitgide küçülen bu yinelemelerin neredeyse büyülü çekiciliğiyle cazibesini sonsuzca büyüterek tam anlamıyla düşsel bir evrene uzanan bir yapıt.[20]

Bartlebooth, Winckler, Valène ilişkisi burada Hermann Raffke, Heinrich Kürz, Humbert Raffke ilişkisinde yinelenir. Koleksiyoncu

---

20 Georges Perec, *Harikalar Odası*, Sel, s. 18.

Hermann Raffke, Raffke'nin koleksiyonundaki yüzden fazla tuvali tek bir tuvalde asıllarına sadık ve titiz bir biçimde bir araya getiren ressam Heinrich Kürz ve gerçek olduklarının kanıtı olarak *Harikalar Odası*'nda yerlerini alan sahte resimlerin yaratıcısı sahte ressam Humbert Raffke (nâm-ı diğer Heinrich Kürz).

Tabii bir farkla. Burada amaç baştan itibaren koleksiyondaki sahte tabloların gerçek olduklarının düşünülmesini sağlayacak çılgın bir dümenken *Kılavuz*'dakiler gerçek resimlerin adım adım yokoluşa sürüklenmesi için akla gelmedik fikirler icat etmekle meşguldürler. Daha önemlisi: *Harikalar Odası* sonuca bağlanır, resimlerin, koleksiyonun ve "Harikalar Odası" tablosunun akıbeti bellidir, oysa *Kılavuz* her şeyin sonsuza kadar belirsizliğini koruyacağı, tüm resimlerin sahipleri, ressamları, koruyucuları, yapbozcuları, tasarlayıcıları ile birlikte donup kalacağı bir ölüdoğaya dönüşecektir. Dolayısıyla *Kılavuz*'u açıklamak için başka bir resme bakmamız gerekir:

> Ressam hafifçe uzaklaşmış tuvalinden. Şöyle bir bakıyor modeline; belki son bir kez dokunacak fırçasıyla, ama daha ilk çizgiyi çekmemiş de olabilir. Fırçayı tutan kolu sola, palete doğru kıvrılmış; tuvalle boyalar arasında bir an için öyle hareketsiz duruyor. Bu maharetli el ressamın bakışına takılıp havada asılı kalmış; bakış da o yarım bırakılmış jestin üstünde duruyor. İşte fırçanın incecik ucu ile çelikten bakış arasındaki bu alanda gerçekleşecek gösteri. Karmaşık bir sıyrılma sistemi de var tabii. Biraz uzaklaşarak üzerinde çalıştığı eserin yan tarafına ilişmiş ressam. Yani, resmin sol kenarını boydan boya kaplayan o yapmakta olduğu tablonun, kendisine bakan seyirciye göre, sağına. Tablonun sırtı yine bu seyirciye dönük: Kocaman çerçevesiyle birlikte arkasını görüyor sadece. Ressamsa bütün endamıyla mükemmelen görülüyor; birazdan bir adım atıp işine devam etmek isteyince muhtemelen arkasında büsbütün kaybolacağı o heybetli tuval en azından şu anda gözlerden gizlemiyor onu; ressam

sanatını işlediği yüzeyin geriye doğru uzanan –adeta– büyük kafesinden tam o anda çıkıp seyirciye görünüvermiş şüphesiz. Şu anda, bir duraklama ânında, bu git-gelin nötr merkezinde görebiliyoruz onu. Karanlıkta kalan gövdesi ve aydınlık yüzü görünürle görünmezin ortasında duruyor: Bir yüzünü görmediğimiz tuvalin arkasından çıkan ressam şu anda gözümün önünde; ama birazdan sağa doğru bir adım atıp gözden kaybolunca, eserini işlediği tuvalin tam karşısına yerleşmiş olacak; bir anlığına ihmal edilmiş olan tablonun –kendisi için– yeniden gölgesiz ve gizlisiz saklısız, gözle görülür olacağı o bölgeye girmiş olacak. Durum adeta şöyle: Ressam aynı anda hem temsil edildiği bu tabloda görünür olup hem de bir şeyleri temsil etmeye çalıştığı o tabloyu göremez. Birbiriyle uyuşmayan iki görünürlüğün eşiğine hükmetmektedir kendisi.

"NEDİMELER! Yine mi? Hayır! Hayır! Ne olur yapma! *Nedimeler* yetti artık! Her şey söylendi üstüne!" Daniel Arasse'ın tepkisi haklı belki de, ama o da sonunda dayanamayarak, *Nedimeler* üstüne bu metni yazması gerektiğini düşünecek.

*Kılavuz*da, Rorschashların oturduğu büyük dubleksin holünde yer alan 1907 üretimi "Maison Psalty" damgalı çalışma masasının üstündeki bronz heykelciği de mi fark etmedin! (Hani şu küçük bir çağlayanın yanına uzanmış çıplak kadın biçimindeki saatin yanında duran!):

> Ressam büyük bir resim sehpasının önünde, başını hafifçe arkaya atmış ve iyice kasılmış durumda ayakta duruyor; ince ve uzun bıyıkları var, saçları bukleler halinde omuzlarına dökülüyor, bol bir hırka giymiş, bir elinde paleti, ötekinde fırçası var.

Perec zaten bağlantıyı göstermiş. "Cahier des charges"da Velázquez'in *Las Meninas*'ından ve metinde anıştırıldığı yerlerden yeterince söz ediliyor. Valène de Kürz de *Paralı Asker*'in

Winckler'i de gelip bu resme bağlanıyor. Eni üç metreden biraz az, boyu da iki metreden biraz fazla olan "Harikalar Odası" tablosunun, boyutlarıyla da *Las Meninas*'a gönderdiği apaçık ortada! "Peki ne diye daldın bu serüvene? Bize daha ne söylemek istiyorsun? Resmin her şeyi yorumlandı, görülmeyen şeyleri bile. Onunla ilgili bilinebilecek her şey biliniyor."

Yaşam Kullanma Kılavuzu, *Nedimeler*'in yazınsal karşılığı değil, bir yandan! Hoş bir oyun, keyifli bir alıştırma olurdu, resmi karşımıza alarak, romanın karakterlerinin resimsel ikizlerini, benzerlerini bulmaya çalışmak! (Bunu denemediğimi düşünmüyorsunuz sanırım!) Tam da Velázquez'in *Las Meninas*'ta olduğu yerde, tablosunun yanında, elinde paleti, ayakta duran, düzenli bir biçimde karelere bölünmüş bir planı, 11 Rue Simon-Crubellier'nin planını, apartmandaki odaların yerleşimini, 10x10 Greko-Latin çifte-dördülün diyagramını, At'ın Gezisi'ne göre belirlenmiş betimleme güzergâhını, her bölümde kullanılması gereken kırk iki konuyu içeren yükümlülükler çizelgesini çizmeye henüz başlamış ya da resmi çoktan bitirmiş, donakalmış zaman ve mekânda, tuval karşısında işlemeye devam eden zihne dönüşmüş bir Valène, hepimize cazip gelecektir. Hele Foucault'da şunu okuyunca: "Ressamın hükümran bakışı bir üçgen çizilmesini ister, çizilirken bu tablonun tablosunu tanımlayacak bir üçgen: Gözle görülebilen tek nokta olan tepede sanatçının gözleri; üçgenin taban çizgisinin bir yanında modelin gözle görülemeyen yeri, bir yanında da sırtı dönük tuval üzerinde muhtemelen resmedilmeye başlanmış olan figür."[21]

---

[21] Foucault'nun yorumladığı şekliyle, resmin merkezinde, "görünürde" resmedilmek üzere poz verenlerin (apartman sakinlerinin) dışında kalarak asıl gerçekliği tablonun içine yansıtan tablodaki ressam, aynadaki figürler ve arka taraftaki ziyaretçinin, Valène'in resmindeki apartmana asıl anlamını kazandıran "ev sahip-

Bir anlığına da olsa ressam, modeli ve resim üçlemesinin birebir karşılığını görür gibi oluruz ama bu ilişkiyi aşırıyoruma kaçmadan, benzerliği metaforik düzeye hapsetmeden, simgeler denizinde kaybolmadan resmin diğer parçalarına bağlayabilmek imkânsızdır. Foucault da, sözle imgenin birbirlerine indirgenemezliğini vurgulayarak bu tehlikeye işaret edecektir zaten: "Dil ile görünürün ilişkisini açık bırakmak istiyorsak, aralarındaki uyuşmazlığa rağmen değil de o uyuşmazlıktan yola çıkarak konuşmak, ikisine de olabildiğince yakın durmak istiyorsak, o zaman işte özel isimleri silip görevin sonsuzluğu içinde kalmamız lazım. Resim belki de bu gri, müphem, isimsiz, çok geniş olduğu için hep titiz ve mükerrer olan bu dil sayesinde yavaş yavaş aydınlanacaktır."

Resme bakıyorum. Aynı anda romanı okuyorum.

Yaşam Kullanma Kılavuzu, *Nedimeler*'in kavramsal karşılığı olabilir, öte yandan! Resimdeki tasavvuru, ilişki düzenini, mekânsallığı, temsil oyunlarını, özne-nesne değişimini romanda yineleyen bir yapıdan söz etmek mümkün olabilir.

Nedimeler, 1656 yılından bugüne sürekli farklı yorumlar üretebilme potansiyelini korumuş bir yapıt. Resimde görünen ya da görünmeyen her öğesinin diğer öğelerle farklı farklı kombinasyonlar halinde eşleştirildiği; tablodaki ressamın, gerçek ressamın, resmedilenlerin, tablodaki tabloda resmedilen resmin, modellerin, aynaya yansıyan figürlerin, mekânda yer alan diğer

---

leri", betimlenmeyen bir tablo-odada yaşayan Valène, X yerine W'yi geçirerek yapbozun bir köşesini yok eden Winckler ve ressamın sözleşmesini imzalayarak *Aile Tablosu*'nu sipariş eden Bartlebooth olabilecekleri yollu daha da cazip yorumu bile esgeçmek zorunda kalırız.

resimlerin, izleyicilerin hem saf resimsel kurmaca uzamı içinde hem de gerçek tarihsel bağlam içinde farklı yorum düzlemlerinde ele alındığı; ortaya çıkan her yeni bilgiyle, yorumla, bakış açısıyla tüm bu öğelerin oluşturduğu karmaşık ilişkiler ağının yeni baştan düzenlenmesini gerektiren bir imge kullanma kılavuzu.

Tablodaki tuval boş mudur, *Nedimeler* mi Kral ile Kraliçe mi resmedilecektir? Foucault'nun ortaya çıkardığı aynaya model konumundaki Kral ile Kraliçe mi yansımaktadır tuvalin kendisi mi? Resmin kaçış noktası tam olarak neresidir, aynaya yansıyan Kral mı, arkada yer alan ikinci Velázquez'in kolu mu? İki numaralı Velázquez'in perdeyi havada tutan kolu, ressamın etkinliğinin dipyüzeydeki bir eğretilemesi midir? Resmin imgesel yapısıyla geometrik düzeni arasındaki perspektif farkı, resmin kuramsal izleyicisinin de yerini değiştireceği için, Foucault'nun özne yorumu düşer mi?

Resim hakkındaki en önemli tartışma "temsil" meselesidir. Foucault resmin "klasik resmin temsili" olduğunu söyler. "Klasik temsil bu tabloda, kullandığı imgelerle, kendi kendine yönelttiği bakışlarla, görünürleştirdiği yüzlerle, kendisini doğuran jestlerle kendi kendini bütün unsurlarında temsil etmeye çalışmıştır." Daniel Arasse, *Yakın Bakış*'ta yer alan "Ustanın Gözü"nde, Foucault'nun yorumunu bir adım ileri taşır ve bizi *Kılavuz* bağlamında ilgilendiren asıl meseleyi şu şekilde ele alır: "Velázquez *Nedimeler*'de temsilin koşullarını temsil etmiş."

Resmin düzeninin, dikkati temsil edilen nesneden (anlatısal kurmacada, kralla kraliçe) temsil koşullarına kaydırarak, temsilin nesnesini belirsiz kıldığını, dolayısıyla da, bu nesnenin, en az, Foucault'nun "düşürülmüş" olduğunu söylediği özne kadar düşürülmüş olduğunu iddia eder. Böylece hem temsil eden özne hem de temsil edilen nesne, yerini temsil edilme koşullarının temsiline bırakmıştır. *Nedimeler*'in gizemi çözülemeyen temsil

sorunları, tam da bu yüzden, *Kılavuz*daki paradoksların ve yine temsil sorunlarının çözümü için kılavuzluk edebilir.

Kılavuz'un dört bir yanına, neredeyse her odaya temsille ilgili yüzlerce gösterge, imge, biçim yerleştirilmiştir. Bunlar asıl görülmesi gerekeni, henüz görünmeyeni gizlemek amacıyla yazar tarafından uydurulmuş sahte temsiller, temsil-olmayanlar, hilelerdir. Okur, gerçekliğe ulaşabilmek, hikâyeyi tamamlayabilmek amacıyla bu farklı temsillerden anlam çıkarmakla yükümlü hisseder kendisini. Çabası tümüyle boşa çıkacaktır. Bunların tamamı, kare biçiminde eski, kapağında bisküvinin bir köşesini yiyen küçük bir kız resmi bulunan teneke bisküvi kutusu, atın ertelenmiş hareketiyle boşlukta asılı kalmış mahzen, Geneviève Foulerot'nun odası, "kelime öldürücü" Cinoc'un "Unutulmuş Sözcükler Sözlüğü", Marvel Houses International'ın uçuk otel zinciri, Marguerite'in minyatürleri, kavramsal sanatçı Hutting'in ünlü tabloların titizce gerçekleştirilmiş kopyalarından oluşan "sisler dönemi" serisi, Winckler'in dolabı ya da yüzükleri ya da büyülü aynaları, irili ufaklı, önemli önemsiz, anlamlı anlamsız yüzlerce fotoğraf, gravür, desen, heykel, kitap, röprodüksiyon, nesne, biblo, mulaj, "unicum", hepsi de okurun bakışını meşgul etmek amacıyla, temsilin koşullarını temsil etmeleri için Perec tarafından yerleştirilmiştir.

Kılavuz'un Türkçesindeki bir çeviri hatası, anlamlı tashih şeklinde ortaya çıkarak, metnin metaforik katmanlarından birini istemeden de olsa açığa çıkarır. Bu, Bartlebooth'un, Winckler'in stratejisine nasıl karşı koyabileceğini düşündüğü pasajda yer alır: "Şu ya da bu parçada bir kuş, bir insan, bir arma, köşeli bir şapka, sahibinin sesi bir köpek ya da Winston Churchill gördüğü sürece bu parçanın belirgin biçimde çevrilmeden, döndürülmeden, merkezi kaydırılmadan, simgesizleştirilmeden, nasıl *biçimi bozulmuş* bir sözcüğe dönüştürüleceğini bilebilmesi imkânsızdı."

Burada "biçimi bozulmuş bir sözcük" değildir tabii ki söz konusu olan, aslında şöyle olmalıydı: "(...) bu parçanın belirgin biçimde çevrilmeden, döndürülmeden, merkezi kaydırılmadan, simgesizleştirilmeden, tek kelimeyle *biçimi bozulmadan* (dé-formée/de-formed) diğer parçalara bağlanabileceğini bilebilmesi imkânsızdı." Çevirmenin istemsiz hatası sonucunda, yapbozu oluşturan her bir parçanın simgesizleştirilmiş, deforme edilmiş bir sözcüğe tekabül edebileceği düşüncesi ortaya çıkar. Perec tam bu noktada "en un mot"yu bile isteye kullanmış, çağrışımı tetiklemiş de olabilir tabii. Yapboz parçalarının sözcüklerden oluşması, zaten metnin temel metaforudur.

Winckler ressam değildir, sadece Bartlebooth'un kendisine önerdiği işi kabul etmiş ve yaşamının büyük bölümünü, ressamın yolculuklarından gönderdiği suluboyaları yapboza dönüştürerek geçirmiştir.

Winckler ressam değildir, resimlerin üzerine, iç ilişkilerini, düzenlerini, sırlarını yalnızca kendisinin bildiği şeffaf, görünmez bir ağ atan, onları içerikle biçimin bir daha birbirinden ayrılmamacasına birleştiği bir çerçevede donduran ustadır.

Winckler ressam değildir, imgeler yaratmaz, imgelerin sıradüzenlerini, imge haline gelmeden önceki hallerini, potansiyel olarak taşıdıkları görünümleri ortaya çıkaran taşıyıcı yapıyı inşa eder.

Winckler ressam değildir, yaptığı sadece boşluklar, delikler, gedikler, farklı geometrik şekillerde kesikler yaratmaktan ibarettir. Yalnızca verili bir plan içinde yer alacak çizgileri oluşturmak, parçaları belirlemek, yapının üzerinden geçmek.

Winckler yapboz ustasıdır. Winckler'in stratejisi biçimle içerik arasındaki alışılageldik ilişkiyi bozmak, suluboyada betimlenenle ressamın resmini yapacağı manzaraya dair, o manzaranın resmini yapmasına dair anıları arasına girmek, standart yapboz

parçaları yerine resimde yer alan öğeleri çağrıştıran figüratif parçalar eklemektir.

Winckler resmetmenin resmini yapmakta, resmin bir tür üst-okumasını, eleştirisini gerçekleştirmektedir.

Winckler'in sanatı, dolayısıyla, bir tür üst-metin olarak görülebilir. Varolan bir şey üzerine, bir tür palimpsest olarak, onunla bağlantılı yeni bir şey, bir iz, bir yazı, bir yapı yerleştirme sanatı. Winckler resme hiç dokunmadan, yalnızca parçaları özel bir biçimde gruplandırarak, kutuplaştırarak, aralarında yeni ilişkiler icat ederek yeni bir resim yaratır; görünmeyen, ancak başka bir imge aracılığıyla var olabilen, bütün gücünü kendisinden önce gerçekleştirilmiş bir yapıtı kaide olarak kullanmasından alır.

Bu Barthes'ın kesitleme işleminden başka bir şey değildir. Winckler suluboya deniz manzarasını irili ufaklı kesitlere, parçalara, imgebirimlere ayırır, çatlatır.

Bu iki metni yan yana, alt alta, karşılıklı olarak, kesitleme tekniğini kullanarak, sözelbirimlerle imgebirimlerin ilişkisinin *altını çizerek* okuyalım yeniden:

1. **Bartlebooth küçük tahta parçalarına yakınlaştıkça, bunları özel bir eksene göre algılamaya başlıyordu; bu parçalar kutuplaşıyor, yöneysel bir duruma giriyor, onları dayanılmaz bir çekimle imgelere, biçimlere, bildik siluetlere bağlayan özel bir algı biçiminde donuyorlardı adeta: bir şapka, bir balık, uzun kuyruğu, Avustralya'da görmüş olduğu gibi dibindeki çıkıntıyla eğri uzun gagasıyla şaşırtıcı biçimde belirgin bir kuş**
   • ALNT. "Metin, bütünlüğü içinde, hem düz hem de derin, kaygan, kıyısız ve göstergesiz bir gökyüzüne benzetilebilir; bazı ilkelere göre kuşların uçuşunu yorumlamak için sopasının ucuyla gökyüzünden düşsel bir

dikdörtgen kesen bir kâhin gibi yorumcu da anlamların göçünü, düzgülerin yan yana gelişini, alıntıların geçişini gözlemlemek için metin boyunca okuma kuşakları çizer." •• Yorumcunun geometrik araç gereçleri: küre, koni, dikdörtgen, küp.

2. **(...)** • Üç nokta'dan farklı olarak, parantez içinde üç nokta: Barthes'ın Proust'u okuma biçimini kendime mal ederek, atladığımı, atlayarak okuduğumu gösterir.
3. **Gaspard Winckler bu parçaları keyfine göre çoğaltıyordu. (...)** • ALNT. "Bu kesitleme olabildiğince nedensiz olacaktır; hiçbir yöntemsel sorumluluk içermeyecektir,"
4. **Bartlebooth hemen her seferinde bu ayrıcalıklı işaretleri arıyordu. Kimi zaman Gaspard Winckler onları kaybetmeyi başarıyordu: Sözgelimi bu küçük sarı kırmızı lekeyi öylesine sonsuz parçalara ayırıyordu ki sarı ve kırmızı, tabloya bir bütün olarak bakıldığında gözün kesinlikle algılayamayacağı bu küçük taşmalarda, neredeyse mikroskobik saçılmalarda anlaşılmaz biçimde yok olmuş, boğulmuş, erimiş gibi gözüküyor ya da kırılan dalgalarla öbek öbek gökyüzünü oluşturan, küçük beyaz varyasyonlarıyla aynı mavi renkteki şu iki parçanın yerlerini bulmaları iki saatlik bir çalışmayı gerektiriyordu; çoğu zaman daha sinsice bir biçimde, bu belirgin biçimin Bartlebooth'un hafızasına nakşedilmiş olduğunu anlamışçasına, çevresi son derece belirgin olup, çevresini neyin belirleyeceği hiç bilinmeyen, işe yaramaz, tekbiçimli, tekrenkli şu bulutu, şu silueti, şu renkli beneği olduğu gibi tek parça halinde bırakıyordu.** • ALNT. "çünkü kesitleme işlemi gösteren üzerine kurulmuştur oysa önerilen çözümleme yalnızca gösterilene dayanmaktadır. Sözlüksel birim kimi zaman az sayıda

sözcüğü, kimi zaman da birkaç tümceyi kapsayacaktır, nasıl uygun gelirse öyle yapılacaktır."

5. **Gaspard Winckler'in hayallerinin temeli şu ilkeye dayanıyordu:** • Perec, Roland Barthes'ın (Eleştirmen Molinet?) 1967-69 yıllarında École pratique des hautes études'deki derslerini mi izledi, 1970 yılında yayımlanan *S/Z*'i mi okudu, bilmiyorum. *Karanlık Dükkân*'ın 21 numaralı düşü, Eylül 1970 tarihli: "S/Z". "Bir kitap buluyorum; yazarın ismi tanıdık, ama sadece o kadar. Devasa bir cilt: Balzac'ın eserlerindeki S/Z varyasyonları derlemesi ya da sözlüğü. (...) Sayfalar dolusu gidiyor böyle. Her kelime, daha doğrusu kelime çifti, o kadar aşikâr ki, insan nasıl olup da başkasının daha önce düşünmediğini merak ediyor, bunu fark etmek için Roland Barthes'ı beklemek zorunda kalmamıza şaşıyor." Perec, düşünde, bu dönüştürülmüş kelimeler derlemesinde *Kayboluş*'a yönelik bir övgüyü kabul ediyor fakat asıl trajik dönüştürümü, *W*'de uzun uzun anlattığı, ailesinin soyadının, İbranicede "delik" anlamına gelen "Peretz"in "Perec"e dönüşümünü gizliyor. "Size ismini veren kişiye ne olduğunu daha önce hiç düşündünüz mü?" sorusu çınlıyor kulağımızda. Harfin belleği ortaya çıkıyor yeniden: "Tarih yirmi üç haziran bin dokuz yüz yetmiş beş ve saat birazdan akşamın sekizi olacak. Bartlebooth biraz önce yapbozunun başında öldü. Masa örtüsünün üstünde dört yüz otuz dokuzuncu yapbozun alacakaranlık içindeki gökyüzünde bir yerde henüz yerine konmamış tek parçasının kara deliği bir X'in neredeyse eksiksiz siluetini çiziyor. Ama ölünün parmakları arasında tuttuğu parça uzun bir süredir ve hatta ironik bir biçimde bir W şeklinde." X ile W'nin yer değiştirmesi, *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*'ndaki dönüşümü anımsa-

tır: •• ALNT. "Hatıram sahneye ilişkin bir hatıra değil, kelimeye ilişkin bir hatıra, kelime halini almış o harfin, tek bir harften oluşan dildeki o biricik adın, işaret ettiği şeyin biçimini taşıması açısından da biricik olan o adın tek hatırası; ama aynı zamanda geçersiz diye üstü çizilmiş kelimenin de işareti." Burada V, X'e, X gamalı haça, en sonunda da Yahudi yıldızına dönüşür. Peretz'in kaptırılmış Z'si de bu dizgede yerini alacaktır, tıpkı Sarrasine'in bedeninin merkezine yerleştirilmiş yazım hatasında olduğu gibi: ••• ALNT. "Z sakatlama harfidir: sesbilgisel açıdan, Z cezalandırıcı bir kamçı gibi, cehennem bekçisi bir böcek gibi şaklar; yazımsal olarak, sayfanın değişmez beyazlığının içinden alfabenin yuvarlaklıklarının arasına eğik ve yasadışı bir kesici olarak çaprazlamasına elle atılmış olup, keser, karalar, çizgi çizgi yapar."

6. **Bartlebooth'u, boş alanı yararsız ve önemsiz, açık, kolayca tanımlanan ve aynı zamanda bu alanı doldurmaya yönelik parçaların algılanmasını bütünüyle farklı bir yöne doğru zorlamak. (...) Bütün iş aslında parçaya, tanıma anlamını veren ve bir anda bütün açıklamaları anlamsız ve yararsız kılan bu yer değiştirmeyi işlemeye dayanmaktadır.** • ALNT. "Sözelbirimin anlamlarının gözlemleyebileceğimiz en iyi uzam olması yeterli olacaktır, deneysel bir biçimde göz kararı belirlenen boyutu, yananlamların metnin anlarına göre değişken olan yoğunluğuna bağlı olacaktır: yalnızca her sözelbirimde sayılacak üç ya da dört anlam bulunması istenecektir."
7. **Bartlebooth resmini yapmaya başlamadan önce bu deniz manzaralarını yeterince yoğun bir dikkatle seyretmişti; öyle ki yirmi yıl sonra Gaspard Winckler'in kutu-**

nun içine yapıştırdığı küçük notlardaki "Hammamet, Tunus, Şubat 1938" yazılarını okur okumaz... • ALNT. "Bununla birlikte, düşlerindeki evi, evlerin en güzelini bir gün Tunus'ta gördüler. Ev Hammamet'te, zamanlarını Tunus'la Floransa arasında geçiren ve baş başa can sıkıntısından ölmemek için tek çıkar yolu konuk ağırlamakta bulan yaşlı bir İngiliz çifte aitti. Ev cennet gibiydi. Tatlı bir eğimle, incecik kumlu bir kumsala doğru inen büyük bir parkın ortasında, yerel tarzda, oldukça küçük, tek katlı, eski bir yapı yıldan yıla gelişerek, parkın içinde sağa sola serpiştirilmiş, verandalarla çevrili, kafesli geçitlerle birbirine bağlanan her boy ve tarzdan pavyonlar, bahçe köşkleri, mescitler ve bungalovlarla kuşatılmıştı." •• Jérôme ve Sylvie, *Şeyler*'in sonunda, bir süreliğine de olsa yaşamak isteyecekleri bu düşsel evden de, Tunus macerasından da sonsuza kadar vazgeçmek zorunda kalacaklardır. Tamamen anısız, belleksiz, isteksiz, kayıtsız bir dünyada bulurlar kendilerini. 1938'de Percival ve Mortimer'in, 1960'ta Georges ve Paulette'in, 1962'de Jérôme ve Sylvie'nin düşleri aynı yerde, Arap kentlerinin labirent gibi yollarında kesişir, birbirine karışır. Altı yıl boyunca yaşamlarını oluşturan bu muğlak yolun, onları hiçbir yere götürmeyen, hiçbir şey öğretmeyen bu belirsiz soruşturmanın sonunda...

8. **... gözünün önünde bir tepe üzerindeki bir kuş kadar hafif bir bulutun anısı canlanıveriyordu: Anının kendisi değil -çünkü bu anıların yalnızca önce suluboya sonra yapboz ve yeniden bir hiç olmak üzere oluştukları çok açıktı- imgelerin, kalem çizgilerinin, silgi darbelerinin, dokundurulan fırçaların anıları.** • Bartlebooth'un parçayı hem Winckler'in kendisine sunduğu "biçimde", onun

koyduğu kuralları ihlal etmeden, oyunu bozmadan, parçanın bir kuşa, bir insana, o an kendi üzerinde ya da dâhil olduğu birkaç parça üzerinde temsil edilmiş olan imgeyle hiçbir bağlantısı olmayan başka bir imgeye benzediğini ya da benzetilmek istendiğini yadsımadan kabul etmesi hem de yirmi yıl önce gerçekleştirmiş olmasına rağmen, yer ve tarih bilgisini görür görmez manzaradan çok manzaranın betimini yapmış olduğunu hemencecik anımsayıverdiği suluboya resmin bağlamına, sanki daha dünmüş gibi oturtuvermesi gerekmektedir.

Bu tam da Perec'in kimi zaman kendisini çok kolayca ifşa ettiği yollu eleştiriler almasına yol açan yazınsal anlayışının temelinde yatan bakış açısıdır. Sonuçta ortaya çıkan ve aslında basit bir liman görüntüsünden başka bir şey olmayan suluboya resim, bir tür anı, sahte anı, düpedüz gerçeklik, hatta ileti, kaba mesaj olarak ilk düzlemdeki yerini alır; fakat belleğin kıvrımlarında çoktan yitip gitmiş, parçalara ayrılmış, tamamen yok olmadan önce son bir anımsanma şansı elde etmiştir. Winckler'in, kendi anısını anımsamaya çalışan Bartlebooth'a sunduğu oyun, Perec'in okura sunduğundan farklı değildir.

Perec okura hem basit bir suluboya resim hem de aynı resmin son derece karmaşık, hilelerle, tuzaklarla dolu yapbozunu sunar. *Kayboluş*'u ele alalım: bir tür polisiyedir bu metin. Kitabın sonunda ulaşacağımız şey bundan fazlası değildir. Ama metin bize aynı zamanda bir yapboz da sunmaktadır. Bu yapbozu yazarının belirlediği kurallara, hilelere, tuzaklara uymaksızın, yapboz parçalarının merkezini kaydırmaya, onları simgesizleştirmeye, biçimlerini bozmaya çalışarak çözmek olanaksızdır.

İkili bir oyun söz konusudur: "Sanıldığı gibi tek başına oynanan bir oyun değildir yapboz: parçaları yerleştirenin her hareketi,

bu parçaların üreticisi tarafından kendisinden önce tekrarlanmıştır; eline aldığı, tekrar aldığı, incelediği, okşadığı her parça, denediği, bir kez daha denediği her kombinasyon, her dokunuş, her sezgi, her umut, her cesaretsizlik bir başkası tarafından kararlaştırılmış, hesaplanmış, incelenmiştir."

Görmenin, okumanın ikili oyununa ilişkin bu çarpıcı eğretilemenin benzeri *Mekân Feşmekân*'da çıkar karşımıza. Boş yüzeyden, yararsız parçadan sokağa, kente, dünyanın betimine uzanan bir kılavuzluk bilgisidir, iki körün usta-çırak ilişkisi. "Linné Sokağı'nda iki kör görmüştüm. Kol kola girmiş yürüyorlardı. İkisinin de son derece esnek uzun bastonları vardı. Birisi ellili yaşlarında bir kadın, diğeri gencecik bir delikanlıydı. Kadın, kaldırım boyunca karşısına çıkan tüm dikey engelleri bastonunun ucuyla hissediyor ve delikanlının bastonuna yön vererek, engellere onun da bastonuyla dokunmasını sağlıyor, son derece süratli bir şekilde ve asla hataya düşmeden söz konusu engellerin ne olduklarını ona açıklıyordu: Sokak lambası, çöp kutusu, posta kutusu, trafik levhası (doğal olarak levhanın neyi işaret ettiğini söyleyememişti), kırmızı ışık..."

Yaşlı kadın, görmeme bilgisiyle, görmediği yerlerin anısıyla, delikanlıya görmemeyi görmeyi, boşlukbilgisini öğretmekte, yapboz olarak resim yapboz olarak kente dönüşmektedir. Delikanlının bastonuyla ya da parmaklarının ucuyla fark ettiği, incelediği, denediği her engel, her boşluk, her dehliz, her ürkek dokunuş, her sezgi kadın tarafından kendisinden önce tekrarlanmıştır.

Bartlebooth kör olmakta olduğunun farkına 1972 yılının son aylarında vardı. Bütün gün yapbozları üzerinde çalıştığında görmesinin bulanıklaştığını, nesnelerin konturlarının belirsiz biçimde silikleştiğini hissetti. Görüş alanı gittikçe daraldı. Körlüğe doğru gidiş kaçınılmazdı. Bartlebooth on sekiz yıldan beri küçük

yapbozları eline alıyordu. Çalışmalarını sürdürebileceğini kendinden geçerek fark etti, bundan böyle renksiz resimler yapmak zorunda kalacaktı sanki. Birkaç yıl sonra bir yardımcı bulmaya karar verdi. O zamandan beri Véronique Altamont adlı zayıf ve narin bir genç kız her gün bir iki saatliğine yaşlı İngilize geliyor ve tahta parçalarına bir bir dokunduruyor elini ve sessizce belli belirsiz renk ayrımlarını tanımlıyor bir yandan da.

Resim ve yapboz, inşa ve imha, metin ve okur, gören ve görülen ilişkisi sonsuza kadar yer değiştirmiştir. Matta-Clark, Beaubourg projesinden bahsederken şöyle diyor: "Eserin içindeyken, bir kattan diğerine geçtiğinizde, normal yerçekimi hissiniz altüst oluyor. Aslında en üst kata çıkıp oval kesitten baktığınızda, bir apartmanın bölümlerini görmeliydiniz ama ben öyle bir şey göremedim. Neredeyse bir havuz gibi görünüyordu. Bunun nedeni, yansıtıcı bir niteliğinin ve aslında sadece altındaki mekânların görüntülerinin birikimi olan bir yüzeyinin olmasıydı. Böylesine garip bir *tersine çevirme* mevcuttu."

Resmi yapboza dönüştürürüm. Sonra orada bir resim olduğunu unuturum. Yapbozun gösterdiği resmi artık bilmiyor olurum, orada bir resim olduğunu artık bilmiyor olurum, o resmin bir resim olduğunu artık bilmiyor olurum, bir resmin ne olduğunu artık bilmiyor olurum. Resim artık herhangi bir deniz manzarasını temsil eden şey değildir, yalnızca yapboz için bir araçtır. Ama yapbozu da unuturum, artık ona bakmam, artık ona bakmayı bilmem. Resmi parçalamak için resmi yapboza dönüştürdüm ama resmi unutarak yapbozu da unutmuş oldum. Resimler olduğu için yapbozlar vardır. Yapbozlar resimleri ortadan kaldırır. Ama resimler de yapbozları öldürür. Ya da sürekli olarak ya resmi ya yapbozu değiştirmek lazım, resmi sürekli başka yapbozlara dönüştürmek ya da yapbozu sürekli başka resimlerle yapmak lazım.

Perec'in "*Yaşam Kullanma Kılavuzu* için Dört Şekil" adlı yazısına almadığı, romanın başlangıcını belirleyen eskizlerden biri olarak görmediği (belki de sabah kalktığında hiçbir şey hatırlamıyordu?) fakat Nisan 1972'de gördüğü (ve sonradan *Karanlık Dükkân*'da kayda geçirdiği) 114 numaralı düş, (suluboya) resim, (yağlıboya) tablo, yapboz ilişkisini pekiştirir.

> "Salonlardan birinin en dibinde, hafif eğimli upuzun bir masanın üzerine yerleştirilmiş devasa bir yapbozun önüne geliyoruz. Uzaktan bakınca, ilkin, ortada hemen hemen bitmiş bir yapboz -çok gözalıcı ve parlak renkleri olan bir Rönesans tablosu- ve etrafında da başka nesneler durduğu izlenimi ediniyor insan. Yaklaştıkça, aslında hepsinin yapboz olduğu anlaşılıyor. Yapbozun kendisi de (tablo) bitirilmesi imkânsız olduğu için bitmemiş daha büyük bir yapbozun parçasından ibaret; zira yapbozun özgünlüğü, bütün yüzleri serbestçe yan yana getirilebilen hacimli parçalardan (kabaca söylersek küp; tam olarak söylersek çokyüzlü) oluşması: Bir A kübünün bütün yüzleri bir B kübünün bütün yüzleriyle birleşebilir, yani çocukların (küp) oyuncaklarında olduğu gibi, her bir kübün sadece birer yüzü değil birbiriyle yan yana gelebilen. Dolayısıyla, sonsuz demesek de, son derece fazla olasılık söz konusu. Bu tablo o olasılıklardan sadece biri, tablonun etrafındaki öbeklerse taslaklar, başka yapboz önerilerinin eskizleri."[22]

Tam burada, tam da bu düşte, her şey iç içe geçmiştir: harf, imge, gösterge, sözcük, metin, yapboz, resim, yorum, okuma, izleme. Perec'in gördüğü düşle Barthes'ta okuduğu düşlem birleşir: "Sözelbirim bir anlam oylumunun sarıp sarmalanmasından, söylemin akıcılığı altında olanaklı anlamların gelip üstüne oturduğu

22 Georges Perec, *Karanlık Dükkân*, Metis, No: 114.

bir sıra gibi yerleştirilmiş çoğul metnin doruk çizgisinden başka bir şey değildir: böylece sözelbirim ve onun içindeki birimler sözcükle, sözcük öbeğiyle, tümceyle ya da paragrafla bir başka deyişle "doğal" ara maddesi olan *dille kaplanmış ve küçük küçük bir çok yüzü bulunan bir küp* oluşturacaklardır."[23]

Bir sonraki düş, okura ait: o Rönesans tablosunun *Las Meninas* olduğunu, yapboz gibi düzenlenmiş resmin, içinde yer aldığı daha büyük yapbozun, *Kılavuz*'un bir parçasına dönüştüğünü düşlüyor (düşlüyorum).

Gördüğümüz *Nedimeler*, *Nedimeler*'den sadece biridir. Küpler harekete geçtikçe, başka resimler ortaya çıkar: Resmin *Aile Tablosu* adını taşıyan ilk hali, Velázquez'in, Alcazar Sarayı'nda bulunan van Eyck'ın *Arnolfiniler*'ini uzun uzadıya incelemeden önceki hali, sonradan kendi portresini eklemeden önceki hali, sonradan göğsüne kraliyet madalyasını iliştirmeden önceki hali, Kralın ilk erkek oğlunun doğmasından önceki hali, Foucault'nun dipteki resmin bir ayna olduğunu fark etmesinden önceki hali, Perec'in Collège de France'ta Foucault'nun derslerini izledikten sonra Prado Müzesi'nde saatlerce, günlerce incelemeden önceki hali...

Foucault'nun, olasılıklarını, olanaklarını kendi içinde barındıran *Nedimeler* hakkındaki sözü *Kılavuz*'a da kılavuzluk eder: "Görülenin derin görünmezliği görenin görünmezliğiyle birlik

23 Roland Barthes, *S/Z*, YKY, s. 24. *Abç*. Barthes, biraz ileride yine "küp" metaforunu kullanır: "'gerçekçi' portrenin okunması, gerçek bir okuma değildir; bu kübist bir okumadır: anlamlar yığılmış, yerinden oynatılmış, üst üste konmuş ama birbirini ısıran küplerdir, bu küplerin aktarılması tablonun tüm mekânını üretir ve bu mekândan ek bir anlam yaratır.

içindedir belki – aynalara, yansımalara, taklitlere, portrelere rağmen."

Azıcık kenara çekilip bakmak, Perec'in söyleşilerinde sık kullandığı, ironiyle özdeşleştirdiği bir eğretilemedir, böylece şeyler görünür olmaktadır. "Bir adım yana çekildiğimiz andan itibaren şeyleri farklı bir şekilde görürüz, derken bir şeyler gün ışığına çıkar." Foucault'nun ilk cümlesi, tablodaki ressamın ilk jestidir bu: "Ressam hafifçe uzaklaşmış tuvalinden."

Daniel Arasse bu geri çekilmeyi, bir adım yana kaymayı görmenin koşulu olarak görerek, *Nedimeler*'i ve *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nu boş bir tuvale, boş bir kâğıt parçasına, boş levhaya dönüştüren olanağın altını çizer:

"(John Moffitt) Velázquez'in *Nedimeler*'deki elinin konumuyla Carducho'nun *Dialogos de la pintura*'sının son amblemi arasında bir koşutluk kuruyor. Bir başlığı (ya da *motto*'yu), bir çizimi ve dört dizelik bir yorumu bir araya getirdiği için resim sanatına dair tam bir simge olan bu amblemde, bilmeceli "*Potentia ad actum tamquam tabula rasa*" (Edim olanağı boş levhadır) başlığının altında, henüz boş olan bir levhanın üstüne eğik olarak konmuş bir fırça görülür."[24]

Amblem kitabı, 16. ve 17. yüzyıllarda son derece yaygın olan, dinsel, alegorik, simgesel, hermetik ve simyasal anlamlar içeren melez bir türdür. Amblem üç bölümden oluşur: motto, alegorik imge ve yorum metni (*inscriptio, pictura, subscriptio*). Amblem, kendi içlerinde farklı kurallara sahip olan bu üç fragmanı yan yana getirerek izleyici ile okuru birleştiren bir tür bilmecedir.

"Yorum -"Velázquez'in aynada tersine dönmüş fırçasının ikizi- fırçadan da çok etkiliyor seni: "Beyaz tuval (tabula rasa) her şeyi olanak olarak görür; yalnız fırça, egemen bir bilimle, olanağı

24 Daniel Arasse, *Yakın Bakış*, Metis, s. 143.

edime zorlayabilir. (...) Velázquez'in resmettiği tam bu işte. Beyaz tuval, "tabula rasa", gördüğümüz tuvalin arkası, yüzüyse bizim bilmediğimiz ve yalnız bize bakan ressamın kafasında canlandırdığı bir tabloyu barındırıyor olanak halinde - seçilen an da fırçanın, resmin o kuvvesini, tuvalin içerdiği o olanak halindeki resmi edime geçirmesinden önce, 'fırçanın ince ucuyla çelik bakış arasında' bekleyiş ânı."

Porbus'ün dediği gibi, "Ressamlar tefekküre ancak ellerinde fırça varken dalmalıdır."

Perec'te edim olanağı boş levhadır. Oulipo'dan başlayarak tüm yapıt, olanaklı olanın, potansiyelin, boş kâğıtta zaten var olanın yazılabilirliği üzerine kurulmuştur. Yapılabilir olanın sınırlarını zorlamak, yapılması gerekenleri bir an önce gerçekleştirmek, yazma uğraşını gündelik hayatın tam ortasına, fotoğraf makinesi ya da kamera kadar kullanılabilir bir araç olarak yerleştirmek, olanak olarak dünyayı temsil etme olanağını genişletmek, yazıya musallat olan tüm ağırlığı, ağırlamayı, ağırkanlılığı, ağırbaşlılığı uzaklaştırmak, gerektiğinde bir çocuk gibi, bir salak gibi, bir ruh hastası gibi, bir acemi gibi, bir kaçak gibi, bir göçmen gibi, bir suçlu gibi, bir cahil gibi olabilmeyi, davranabilmeyi, düşünebilmeyi becerebilmek.

Olanaklının aranışı, yararsız mekânın keşfi, olanaksız olanın, geri döndürülemez olanın, kayıp belleğin, kayıp çocukluğun ikamesidir. Yararsız mekân, boş kâğıt, boş levhaya dönüşen bellekte hâlâ olanak halinde barınana ulaşmanın yolunu sunar. Böylece mevcut olmayan yerlerin, doğduğum ülkenin, evin, ailemin beşiğinin yokluğu mekânsal bir şüpheye dönüşür: kırılgan, geçirgen, delikli, uçucu, tuzaklı, hileli, çelişkili, ele geçirilmez, yararsız mekânların kataloğu kayıp belleğin yerini alır. Bunlar yaşamla yaşam kullanma kılavuzu arasındaki boşluğun, kaçışın, anımsama endişesinin, unutma acısının mekânlarıdır.

Mekân

Perec, yapıtındaki "Bellek Çalışması"nda üç görünüşün ortaya çıktığından bahseder; bunlar aynı zamanda yapıtın üç temel yönelimi, üç resmetme tekniği ve üç mekânsal kategoridir: "Tamamen ortaya serilmiş gündelik şeyler, kendi hikâyemin geleneksel tarzda aranışı ve kurmaca bellek." Bu üç araştırma alanı (bellek, imge ve mekân) üç biçem arayışıyla (otobiyografik, romanesk ve oyuncul/gündelik) birleşerek her seferinde farklı farklı kombinasyonlar oluşturur. Her proje, bu öğelerden birkaçını barındırır ve bir gelişim çizgisi içinde yer alır. Her metin, kendisini oluşturan, biçimlendiren, yönlendiren öteki metinlerin bir dökümünü, listesini sunar, onları yorumlar, çoğaltır, yineler, eleştirir. Bellek üzerine otobiyografik bir metin ("Yerler") mekân üzerine oyuncul/gündelik biçem arayışının izlerini taşır. İmge üzerine romanesk bir metin (*Harikalar Odası*), otobiyografik *Karanlık Dükkân*'ın prelüdü olarak okunabilir. İlk bakışta oyuncul bir araştırma olarak görülen *Kayboluş*, bireysel ve kolektif bellek üzerine otobiyografik bir metindir. Bellek üzerine oyuncul bir metin (*Hatırlıyorum*), tamamen otobiyografik bir alt-metni gizler ve *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*'yla eşleşir. "Bunlar tam olarak birbirine paralel olmayan ama bir noktada kavuşup, bir yere yerleştirmek istedikleri şeyi enine boyuna inceleme ihtiyacıyla hareket eden farklı yollardır." *Yaşam Kullanma Kılavuzu*, bütün öğelerin oluşturduğu bütün kombinasyonları içeren devasa mekânizmadır. Ama bütün öğelerin bir arada bulunması için metnin ille de hacimli olması gerekmez. 10 sayfalık "Bir Kaçışın Mekânları", *Kılavuz* kadar verimlidir bu konuda.

Perec'in olanaksız projesi şöyledir:

Georges Perec 1936'da doğacaktı. 1940 yılında babasını savaşta, 1943 yılında annesini Auschwitz'te kaybedecekti.

1942 yılında halasının evinde yaşamaya başlayacaktı.

11 Mayıs 1947 tarihinde, 11 yaşındayken, Assomption Sokağı 18 numaradaki evinden kaçacaktı.

1947'den 1965 yılına kadar, yaklaşık yirmi yıl boyunca bu kaçışı unutacaktı.

1965 yılında, yeniden anımsadığı bu kaçış hikâyesini kaleme alacaktı.

1976 yılında, metnin yazılmasından yaklaşık on yıl sonra, kaçışı, kaçışın anımsanmasını ve kaçışın metinleştirilmesini birleştiren bir film yapacaktı.

Yaşam Kullanma Kılavuzu'nun bu indirgenmiş, minyatürleştirilmiş, kapsülleştirilmiş versiyonu, işin içine filmin de girmesiyle, bellek-imge-mekân üzerine düşünme pratiğini hem otobiyografik hem romanesk hem de oyuncul/gündelik dille birleştirir. Yazılı metin, filmde kullanılan metin ve film ilişkisi de bu yapının üzerine eklenen bir diğer katman olarak çıkar ortaya.

Filmi izliyorum. Sesi dinliyorum. Aynı anda metni de takip ediyorum.

Metin, anımsama biçimini, ayrıntıların birer birer ortaya çıkışını, geri gelişini taklit ediyor gibi görünüyor. Zamandizini yok eden fragmanlar biçiminde, çocuğun küçük pul defterindeki parçalar gibi gelişigüzel, bir baştan bir sondan sahneler. Kaçışın bütün güzergâhı altüst edilmiş, yeniden çizilmiş sanki.[25]

25 Metnin aynen bu şekilde mi yoksa paragraf birimle işleyen bir tür genişletilmiş cut-up tekniğiyle mi yazıldığı anlaşılmıyor, gerçi Perec'in çizgisel bir metni küçük parçalara ayırıp rastgele yeniden birleştirmeye gereksinimi yok, zihni, belleği,

Perec *Hatırlıyorum*'u hatırlarken, bu yüzeye çıkışa değiniyor: "Genelde hatıralardan birinin su yüzüne çıkması için bir çeyrek saatle üç çeyrek saat arasında bir dalgalanma, tamamen belirsiz bir arayış oluyordu."

"Kaçış", *Hatırlıyorum*'un 455 parçasından biri, olabilir.

"11 yaşındayken evden kaçtığımı hatırlıyorum."

Parça, diğerlerinden kopar, genişler, uzaklaşır, başka bir metne, "Kaçış"a dönüşür: "Ve o anda, zamanın durduğu o ânı, o önemsiz hatırayı aradığım ânı gösteren, başka bir metnin konusu olabilecek bir yığın şey ortaya çıkıyordu."

Yeniden başlıyorum. Metinle, (şimdilik metne birebir sadık) sesle, görüntüler eşleşmiyor. Metin görüntülere eşlik etmiyor, önceliyor ya da gecikiyor. Atlıkarıncanın tahta atlarından bahsedildikten sonra görüyorum onları. Ne oluyor?

Eşzamanlı 4 kayma hareketi söz konusu sanki: Anımsama anıyı kaydırıyor, metin anımsamayı kaydırıyor, ses metni kaydırıyor, görüntü sesi kaydırıyor. Aynı olayın, aynı anı parçasının 4 farklı şekilde kaydedilmesi ve tüm bu kayıtların üst üste bindirilmesi sonucunda ortaya çıkan bütünlüktür "Kaçış". Bu 4 öğe, 4 farklı kayıt tekniği de kendi icralarını gerçekleştiriyor. Her biri, diğerlerinin anıyı ele geçirme, kapatma biçimine karşı direniyor, sağa sola, ileriye geriye kaçıyor. Kaçış yaratıkları, kaçış mekânları, kaçış imgeleri bunlar.

"Kaçış"ın bir katmanı da filme eşlik eden müziktir: Robert Schumann'ın *Kreisleriana*'sı. Yapbozun bir başka parçası.

---

yazısı bu bilgiye ve bu rastlantısallığa karşı alacağı binlerce tedbire kendiliğinden sahip. "Bellek Çalışması"nda, başka bir bağlamda, biyografik öğelerin kurmacaya alttan alta, sezdirmeden girişinden bahsederken "Burroughs tarzı biyografik bir cut-off" diyor, metni kesmekten değil kesintiye uğratmaktan bahsediyor.

Bestecinin, E.T.A. Hoffmann'ın *Kedi Murr'un Dünya Görüşü - Orkestra Şefi Johannes Kreisler'in Bazı Müsvedde Kâğıtlarından Alınmış Parçalar Halindeki Biyografisiyle Birlikte* adlı başyapıtının kahramanı ünlü besteci Kreisler'den hareketle bestelediği eser. Kreisler'den Hoffmann'ın müzik konusundaki denemelerinden oluşan *Kreisleriana*'da da söz edilir ama karakter asıl bu erken postmodern romanda belirginleşir. Kedi Murr özyaşamöyküsünü yazmak için Kreisler adlı bir besteci hakkında yazılmış bir yaşamöyküsünün sayfalarını kullanır, böylece iki yaşamöyküsünün birbirine karıştığı, Murr'un anılarının birtakım fragmanlarla kesintiye uğradığı bir tür palimpsest çıkar ortaya. Jeremy Adler, Kreisler'in ani duraklamalarla şekillenen anlatısının döngüselliğe, duygusal ve yapısal parçalanmışlığa hapsolduğunu söyler. "Döngüsel yapı ilkesi burada baskın anlatı motifini oluşturur. Nihayet Kreisler'in hikâyesinin ters kronolojisini keşfedince, zamanın sonsuz döngüsüne girmeye başlar; Kreisler'in arzuladığı geçmiş, şimdi ve geleceğin bir olduğu mutlak ana yaklaşırız."[26] Perec bu bağlantıyı düşünmüş olabilir mi? Bilmiyorum. Yalnızca merak ediyorum. Müziğin birbirinden son derece farklı yapıdaki 8 parçasının bir bütün oluşturma biçimi de seçimini belirlemiş olabilir, doğal olarak.

Perec, film projesinden önce, Roland Barthes'ın 1975 yılında *Kreisleriana* hakkında yazdığı "Rasch" adlı yazıyı okumuş muydu acaba? Barthes'ın sözdizimini *patchwork*'e benzettiği eser hakkındaki yorumu, müzik eleştirisi açısından da son derece önemlidir. Müziğin bedenle kurduğu ilişkiye yepyeni bir bakış açısı getirir Barthes. "Schumann'ın *Kreisleriana*'sında hiçbir nota, hiçbir tema, hiçbir tasarı, hiçbir genel kural, hiçbir anlam, yapıtın düşünmeyle kavranan bir tür yapısını yeniden kurmaya izin verecek hiçbir şey

26 E.T.A. Hoffmann, *Kedi Murr'un Dünya Görüşü*, İletişim, s. 48.

duymuyorum. Hayır, duyduğum vuruşlardır: Bedende çarpanı, bedeni çarpanı, ya da daha doğrusu bu bedeni duyuyorum."[27] Filmin temel farklılığı, bedenlerden, anlatıcının, anımsayanın ya da çocuğun bedeninden arındırılmış olmasıdır. Kamera nesnelere, mekânlara odaklanır oysa beden görünmezdir. Bedenin devinimini yalnızca söz ve ses aracılığıyla keşfederiz. "Kaçış" bu anlamda, *Kreisleriana*'nın müzikal dilini yazınsal-sinematografik anlamda kendine mal ediyor gibidir. "Beden ne *yapar* sözcelerken (müzikal olarak)? Schumann yanıt veriyor: Bedenim çarpar, bedenim toplanır, patlar, kesilir ve kimi zaman konuşur bile, tumturaklı biçimde konuşur, sesini ikiye katlar: *Konuşuyor ama hiçbir şey söylemiyor*: çünkü müzikal olduğu andan itibaren, söz artık dilsel değil, bedenseldir, sadece şunu söyler: *Bedenim söz haline geçiyor*: *quasi parlando*: Bu, konuşacak olan bedenin hareketidir." Konuşacak olan, her an söz alabilecek olan ama konuşmayan ya da hiçbir şey söylemeyen beden imgesi, Perec'in çocukluğunun kırılma anlarından biri olan "Kaçış"ın biçimsel dilini de yansıtır.

Bellos, biyografisinde, Jojo'nun müzikle dolu bir evde büyüdüğünden söz ediyor. Halası Esther bir alet çalamadığı için hep pişmanlık duymuş ama plak koleksiyonunu genişleterek müzik kültürünü artırmış. Kuzenleri piyano dersi almışlar. Bianca pek başarılı değilmiş ama Lili piyanist olmak istiyormuş. Assomption Sokağı 18 numaradaki evin salonundaki yarım kuyrukta her gün bıkmadan alıştırma yapıyormuş. İcrasını mükemmelleştirmek için saatlerce çalıştığı eser ise Schumann'ın *Kreisleriana*'sından başkası değilmiş.

"Les lieux d'une fugue"ü "Bir Kaçışın Mekânları" ile karşılamak doğru değil. "Lieu" yer demek; mekândan farklı olarak,

27 Roland Barthes, *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, YKY, s. 270.

sınırları belirlenmiş, öznelliğin, belleğin, deneyimin süzgecinden geçmiş, toplumsal, bireysel bir aidiyet kazanmış, içselleştirilmiş, çerçevesi çizilmiş, sabitlenmiş, adlandırılmış mekân. Bir kaçışın yerleri. "Fugue" hem kaçış hem de füg demek. Bir fügün yerleri.

Kayma, birbirini izleme ve kaçma hareketleri, tüm yapının füg biçiminde tasarlandığını gösteriyor. Kaçış teması, farklı biçimlerde, farkı araçlarda, farklı katmanlarda birbirini takip ediyor. Bu takip boyunca aynı imge, burada aynı anı, tek bir anı parçası, farklı şekillerde, anlara ayrıştırılmış anının parçalanabilir akışında yineleniyor.

"Füg formunda yazılmış bir yazıda, okurun bir anda tek bir cümleyi okuyabiliyor olması, okuyanın ve yazanın zihinlerinde okumadan önce, okuma esnasında ve okumadan sonra yalnızca tek bir düşünce çizgisine yetecek yer olduğu anlamına gelmiyor:" diyor tam olarak, Armağan Ekici'nin "Sınırlama Altından Yazı"sında, birdenbire araya girerek, füg formunda bir yazının yazılıp yazılamayacağı üzerine birbirlerinden farklı düşüncelerini birbirleriyle uyum içinde ama çatışarak, ayrılıp buluşan çizgiler çizerek dile getiren seslerden biri.[28]

Anımsama, anının yerlerini bir dalgalanmanın içinden bulup yan yana dizer; metin geçmişin bu hayal meyal görünen, bilinen yerlerini 20 yıl sonrasının gerçek yerleriyle eşleştirme oyununu başlatır; görüntü, metnin gerçekmiş gibi önüne sürdüğü, aslında 20 yıl sonra bulup buluşturulmuş bu sahte girişleri, 10 yıl sonra yeniden tanımlar. Ortaya çıkan şey, anının anısının anısının anısından başka bir şey değildir. "Çalışmamda erişmek istediğim şey, çocukluğun bana geri veriliş tarzı. Bütün bir yazı çalışması artık orada olmayan, bir an için bir iz gibi yazıda donabilen ama kaybolmuş bir şey çerçevesinde kotarılıyor."

---

28 Armağan Ekici, *Lacivert Taşından Tabletler*, Everest, s. 48-49.

Anlatıcının, gün ortasına doğru, Colisée Sokağı'ndaki bir fırına girip on franga küçük bir sütlü ekmek aldığını anımsadığı sahnede, öylesine, gelişigüzel, biraz tesadüfen, fark edilmesi pek fazla istenmiyormuş gibi, kaşla göz arasında, artık 40 yaşındaki yazarı *Les lieux d'une fugue*'ü filme alırken görürüz: "Georges Perec buradaydı."

"Kaçış"ı boş levhaya, geri gelmeyecek çocukluğun izinde yararsız bir arayışa indirgeyen son kayma hareketiyse, sese yazılmıştır. Film boyunca metne eşlik eden ses, sonda, birdenbire, üçüncü tekil anlatımdan vazgeçer. Her şey aydınlanmış, zaman durmuş, kaçış kayboluşa kaymıştır.

Yirmi yıl sonra hatırlamaya kalktığında (yirmi yıl sonra hatırlamaya kalktığımda), başlarda her şey donuk ve belirsizdi.

Sonra ayrıntılar birer birer geri geldi:
bilye, bank, küçük ekmek; (...)
Assomption Sokağı, metro, metrolar; (...)
su içtiği büyük beyaz seramik kâse
(su içtiğim).

Ve uzunca bir an boş sayfanın karşısında titreyerek öylece kaldı

(ve uzunca bir an boş sayfanın karşısında titreyerek öylece kaldım).

Son derece zarif bir biçimde, beyaz bir kağıdın yazılı kısmıyla alttaki pürüzlü tabanını birbirinden ayırırcasına, metni tam ortasından ikiye ayırıverir. Bu kayma anına, yazıdan, kurmacadan, başkasının hikâyesini anlatıyormuş gibi yapmaktan caydığı kaçış anına kadar okumakta olduğumuz yazarın yazdığı metin değildir.

Yazar daha henüz tek bir satır bile yazmamıştır. Uzunca bir an boş sayfanın karşısında titreyerek öylece kaldığını bile. Hafifçe uzaklaşmıştır önündeki boş kâğıttan. Kalemi tutan kolu havada asılı kalmış.

"Kaçış"ın geri verdiği çocukluk, " *Yazıyorum : yazıyorum : 'yazıyorum...'* "un döngüsel boşluğundan başka bir şey değildir. Böylece yaratıcısını kırk yıl boyunca seferber etmiş olan bu hareketten geriye hiçbir iz kalmamış olacaktır.

Çocukken, ajandasının üzerine adresini şöyle yazmıştır:

Georges Perec
Assomption Sokağı 18 numara
A merdiveni
3. kat
Sağ kapı
Paris 16. arondisman
Seine
Fransa
Avrupa
Dünya
Kainat

Karanlık Dükkân'ın, Haziran 1972 tarihli, 119 numaralı düşü "Assomption Sokağı" adını taşır.

Assomption Sokağı'na dönüş güzergâhı olarak, birlikte dikdörtgen oluşturan yolların diğer yarısını seçiyorum

ASSOMPTION SOKAĞI

D M

A O

V Z

I A

O R

U T

D

C

S A

O D

K D

A E

Ğ S

I İ

RANELAGH SOKAĞI

Ölmeden 4 ay önce kaleme aldığı "Ölmeden Önce Her Şeye Rağmen Yapmam Gereken Şeylerden Birkaçı" arasında şu da yer alıyor:

Prado Müzesi'ne gitmek isterdim

(Prado Müzesi'ne gitmek isterdim).

"İsterdim ki sabit, hareketsiz, dokunulamaz, dokunulmamış ve neredeyse el sürülemez, hareket ettirilemez, köksüz yerler olsun: referans, çıkış noktası, kaynak vazifesi görecek yerler: doğduğum ülke, ailemin beşiği, doğmuş olduğum ev, büyüdüğünü gördüğüm (babamın ben doğduğum gün diktiği) ağaç, çocukluğumun el değmemiş hatıralarla dolu tavanarası..."

GEORGES PEREC

Mekân Feşmekân, Georges Perec'in yapıtının tüm stratejilerini yeniden üreten, sonradan ortaya çıkacak kitapları birer düşünme alıştırması, fantezi, koza, potansiyel olarak barındıran olağanüstü bir laboratuvar.

Perec boş sayfa ile başlayıp yatak, oda, daire, apartman, sokak, mahalle, şehir, sayfiye, ülke, dünya ve uzay sıralamasını izleyen, iç içe halkalar oluşturarak adım adım genişleyen kitap boyunca yaşamöyküsel verilerin mekânlarla ilişkisi; yararsızlık, sıradanlık, ikamet edilebilir, yaşanabilir olan; pencereler, ölçüler, sınırlar; yerlerin bellekle kurduğu tuhaf etkileşim üzerine düşünüyor, düşlüyor, yeni projeler, biçimler üretiyor, sorular soruyor:

Bir odada ikamet etmek ne demektir? Bir yer neden ve nereden itibaren bütünüyle bize ait olur? Bir odada yatağın yerini değiştirecek olursak, oda değiştirmiş olduğumuzu söyleyebilir miyiz? 'Hiç' nasıl düşünülür? Neden otobüsler falanca yerden filanca yere gidiyorlar? İnsan kendi şehrini nasıl tanır? Dünyaya dair ne bilebiliriz?

Yeni başlayanlar için mekâna ilişkin notlar, çıkmalar, ödevler, bakma, görme alıştırmaları, planlar, takıntılar, sınıflandırmalar, listelemelerden oluşan bir mekân kullanma kılavuzu; "bir mekân kullanıcısının günlüğü."

EVEREST
www.everestyayinlari.com
/everestyayinlari
/everestkitap
/everestyayinlari