Italo Calvino

Kum Koleksiyonu

Çeviren: Kemal Atakay

DENEME



YKY

Dünyanın çeşitliliği konusunda saplantılı bir kılı kırk yarma ve tutkulu bir "seyreyleme"... Italo Calvino'nun sınırsız ansiklopedik merakını ve her türlü uzmanlığa ölçülü mesafe koyuşunu ortaya koyduğu, sıra dışı metinlerini içeren *Kum Koleksiyonu* ilk kez Türkçede...

"... Şu var ki, benim paylaşmadığım, tam da bu idealdir. Duvarlardaki söz, ister üst kesimden olsun, ister alt kesimden, herhangi birisinin iradesinin dayattığı, onu görmemezlik ya da algılamamazlık edemeyecek bütün öteki kişilerin gözüne gözüne soktuğu bir sözdür. Şehir her zaman iletiler aktarımıdır, her zaman söylemdir, ama bu söylemi insanın yorumlamak, düşüncelere ve sözlere çevirmek durumunda olması başka şeydir, bu sözlerin kaçış yolu olmaksızın ona dayatılması başka şey. İster otoriteyi yücelten yazıt, ister saygınlığı yıkıcı hakaret, hep insanın kişisel olarak seçmediği bir anda üzerine çöküveren sözcükler söz konusudur ve bu, saldırıdır, keyfiliktir, şiddettir."

Kapaktaki fotoğraf: Metehan Ozcan

ISBN 978-975-08-1489-1
12 YTL
9 789750 814891

KUM KOLEKSİYONU

Italo Calvino 1923'te Küba'da İtalyan bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Oğulları iki yaşındayken, Calvino ailesi İtalya'ya döndü ve San Remo'ya yerleşti. Savaş sırasında Direniş hareketine katılan Calvino savaştan sonra Komünist Parti'ye girdi. Yirmili yaşlarında, Einaudi Yayınevi için çalışan antifaşist entelektüellerle, özellikle de Cesare Pavese ile ilişki kurdu. Daha sonra 1945 yılında, *Aretusa* isimli dergide onun ilk öykülerinden birini yayımlatan Pavese olmuştur. Yazarlığın yanı sıra gazetecilik yapan, editör olarak çalışan Calvino, çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarıyla savaş sonrası İtalyan edebiyatının önemli isimlerinden biri haline geldi. 1972 yılında, İtalya'nın en prestijli edebiyat ödüllerinden biri olan Feltrinelli Ödülü'nü kazandı. Calvino, 1985 yılında geçirdiği beyin kanaması sonucu Siena'da öldü.

Başlıca Yapıtları: *Ağaca Tüneyen Baron* (1957), *Varolmayan Şövalye* (1959), *Marcovaldo ya da Kentte Mevsimler* (1963), *Kozmokomik Öyküler* (1965), *Görünmez Kentler* (1972), *Kesişen Yazgılar Şatosu* (1973), *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* (1979), *Palomar* (1983), *Amerika Dersleri* (1988).
Italo Calvino'nun eserleri, YKY tarafından bir külliyat olarak yayımlanmaktadır.

Kemal Atakay 1962'de Ankara'da doğdu. İÜ Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Illinois Üniversitesi (Urbana-Champaign) Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde Ortaçağ-Rönesans İngiliz ve İtalyan edebiyatları üzerine lisansüstü öğrenim gördü. Başta *Adam Sanat* ve *Kitap-lık* olmak üzere çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı. Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. İngilizce ve İtalyancadan çok sayıda çevirisi çıktı. Yayımlanan çevirilerinden bazıları şunlardır: Guido Cavalcanti, *Bütün Şiirleri*; Dante Alighieri, *Rime/Şiirler*; Francesco Petrarca, *Canzoniere*; Giacomo Leopardi, *Hisseli Kıssalar*; Cesare Pavese, *Leuko'yla Söyleşiler*, *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*; Primo Levi, *Boğulanlar, Kurtulanlar*; Italo Calvino, *Amerika Dersleri*, *Savaşa Giriş*, *Jaguar Güneş Altında*, *Örümceklerin Yuvalandığı Patika*, *Klasikleri Niçin Okumalı?*, *San Giovanni Yolu*, *Kum Koleksiyonu*; Umberto Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata*, *Yorum ve Aşırı Yorum*, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*; Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar*.

Italo Calvino'nun
YKY'deki kitapları:

Görünmez Kentler *(2002)*
Palomar *(2003)*
Marcovaldo ya da Kentte Mevsimler *(2004)*
Paris'te Münzevi *(2005)*
Sandık Gözlemcisinin Uzun Günü *(2005)*
Öyküler - Arjantinkarıncası, Emlak Vurgunu,
Kirli Hava Bulutu ve diğerleri *(2007)*
Jaguar Güneş Altında *(2007)*
Amerika Dersleri *(2007)*
Bütün Kozmokomik Öyküler -
Sıfır Zaman ve Yayımlanmış Yayımlanmamış
Bütün Kozmokomikler *(2007)*
Kesişen Yazgılar Şatosu *(2007)*
Örümceklerin Yuvalandığı Patika *(2007)*
Sen "Alo" Demeden Önce *(2007)*
Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu *(2008)*
Atalarımız *(2008)*
Klasikleri Niçin Okumalı? *(2008)*
San Giovanni Yolu *(2008)*
Kum Koleksiyonu *(2008)*

ITALO CALVINO

Kum Koleksiyonu

Çeviren:
Kemal Atakay

Deneme

YKY
İSTANBUL

Yapı Kredi Yayınları - 2775
Edebiyat - 843

Kum Koleksiyonu / Italo Calvino
Özgün adı: Collezione di sabbia
Çeviren: Kemal Atakay

Kitap editörü: Filiz Özdem
Düzelti: Hakan Toker

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Kapak fotoğrafı: Metehan Özcan

Baskı: Şefik Matbaası San. ve Tic. Ltd. Şti.
Turgut Özal Cad. No: 137 İkitelli/İstanbul

Çeviriye temel alınan baskı: Collezione di sabbia, Oscar Mondadori
1. baskı: İstanbul, Ekim 2008
ISBN 978-975-08-1489-1

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2008
Sertifika No: 1206-34-003513
COLLEZIONE DI SABBIA
Copyright © The Estate of Italo Calvino, 2002

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr
http://www.yapikredi.com.tr

İÇİNDEKİLER

Sunuş / Italo Calvino • 7

1
SERGİLER - KEŞİFLER
Kum Koleksiyonu • 11
Yeni Dünya Ne Kadar Yeniydi • 16
Haritadaki Yolcu • 24
Balmumu Ucubeler Müzesi • 31
Bir Kültür Mirası Olarak Ejderhalar • 38
Alfabeden Önce • 44
Sıra Dışı Cinayet Haberleri • 51
Bir Tablonun İçindeki Roman • 56
Düğümlerle Anlatın Meramınızı • 64
Çizer Yazarlar • 68

2
GÖZÜN ERİŞEBİLDİĞİ
Roland Barthes'ın Anısına • 77
Kaledeki Susinekleri • 82
Domuz ve Arkeolog • 85
Traianus Sütunu'nun Öyküsü • 92
Yazılan Şehir: Yazıtlar ve Duvar Yazıları • 99
Düşünülen Şehir: Uzamların Ölçüsü • 106
Nesnelerin Kurtuluşu • 111
Gözlerdeki Işık • 117

3
FANTASTİĞE İLİŞKİN DEĞERLENDİRMELER

Üç Saatçi ile Üç Otomatın Serüvenleri • 127
Periler Coğrafyası • 132
Hayalî Yerler Topluluğu • 137
Ruh Hallerinin Pulları • 142
Bir Hayalperestin Ansiklopedisi • 147

4
ZAMANIN BİÇİMİ

JAPONYA
Mor Kimonolu Yaşlı Hanım • 157
"Yüce"nin Tersi • 164
Ahşap Tapınak • 170
Binbir Bahçe • 173
Ay, Ay'ın Peşinden Koşuyor • 177
Kılıç ve Yapraklar • 179
Yalnızlığın Tilt Makineleri • 181
Eros ve Süreksizlik • 184
Doksan Dokuzuncu Ağaç • 185

MEKSİKA • 187
Ağacın Biçimi • 189
Zaman ve Dallar • 193
Orman ve Tanrılar • 196

İRAN • 199
Mihrap • 201
Alevler İçindeki Alevler • 204
Heykeller ve Göçebeler • 210

Not • 214

*Sunuş**

Italo Calvino

Arada bir, Italo Calvino, Paris'ten yazılar yazdığı gazeteye sıra dışı bir sergi üzerine bir yazı gönderir; bu ona bir dizi nesne aracılığıyla bir tarihi anlatma olanağı verir: Eski dünya haritaları, balmumu mankenler, kil çiviyazısı tabletleri, popüler baskılar, kabile kültürleri kalıntıları, vb. "Fırsat çıktıkça" yazdığı bu sayfalarda yazarın çehresinin bazı izleri açığa çıkar: Sınırsız bir ansiklopedik merak ve her tür uzmanlığa ölçülü bir mesafe koyuş; yansız bilgi aktarımı olarak gazeteciliğe saygı ve kendi görüşlerini tali gözlemlerle sınırlamanın ya da satırlar arasında gizlemenin zevki; dünyanın çeşitliliği konusunda saplantılı bir kılı kırk yarma ve tutkulu bir "seyreyleme": *Kum Koleksiyonu*, Paris galerilerinin salonlarındaki gezileri anlatan on yazının yanı sıra, "görülen şeyler"e ilişkin başka sayfaları bir araya getirir – ya da bu sayfalar kitap okumalarından doğmuş olsalar bile, görülür olanı ya da görme edimini (imgelemin görmesi de dahil olmak üzere) konu alır. Başka uygarlıklara –İran, Meksika, Japonya– yolculuklar sırasında not düşülen düşüncelerden oluşmuş üç grup yazı kitabı tamamlar; bu yazılarda, "görülen şeyler"den zihnin öteki boyutlarına açılımlar söz konusudur.

* *Kum Koleksiyonu*'nun ilk basımı (Ekim 1984), Garzanti Yayınevi'nin "Mavi Denemeler" dizisinden çıkmıştı. Calvino, o zamana kadar Einaudi'nin yayımladığı kitaplardan farklı olarak –yayımlandıklarında bu kitaplara hemen her zaman söyleşiler ve yazarın kendi yapıtı hakkındaki yorumları eşlik ederdi–, kitabın arka kapağı için, adını vermeden, aşağıda aktardığımız kısa sunuş yazısını yazmakla yetinmişti. (Oscar Mondadori'nin Yayın Notu)

1
SERGİLER – KEŞİFLER

Kum Koleksiyonu

Kum koleksiyonu yapan bir kişi var. Dünyayı dolaşıyor ve bir kumsala, bir ırmak ya da bir gölün kıyısına, bir çöle, bir fundalığa ulaştığında, bir avuç kum alıp yanında götürüyor. Geri dönüşünde, uzun raflara dizili yüzlerce küçük cam şişe onu bekliyor; bu şişelerin içinde, Balaton Gölü'nün ince gri kumu, Siyam Körfezi'nin bembeyaz kumu, Gambiya Irmağı'nın aşağıya, Senegal'e yığdığı kırmızı kum, uçuk tonlardan oluşan ve çok geniş olmayan renkler yelpazesini gözler önüne seriyor, Ay yüzeyine özgü bir tekbiçimliliği açığa vuruyorlar – Hazar'ın hâlâ tuzlu suya batmış gibi görünen ince siyah-beyaz çakıllı kumundan, Maratea'nın gene siyah-beyaz küçücük çakıllarına, Kenya'da Malindi yakınlarındaki Turtle Bay'in benek benek mor deniz kabuklarıyla kaplı incecik beyaz kumuna, doku ve sertlik farklarıyla da olsa.

Paris'te yakınlarda düzenlenen bir tuhaf koleksiyonlar –inek çanı, tombala oyunu, şişe kapsülü, pişmiş topraktan düdük, tren bileti, topaç, tuvalet kâğıdı kılıfı, işgal işbirlikçisi rozeti, mumyalanmış kurbağa koleksiyonları– sergisinde, kum koleksiyonu vitrini, en az göze çarpanı, ama gene de en gizemlisiydi, şişelerin camına hapsedilmiş derin sessizlik aracılığıyla da olsa sanki söyleyecek en çok sözü olan koleksiyondu.

Bu kumlar güldestesini gözden geçirirken, göz önce en dikkati çeken örnekleri yakalıyor yalnızca: Fas'taki kurumuş bir ırmak yatağının pas rengi, Aran Adaları'nın beyazı ve kömür si-

yahı ya da farklı renklerden –kırmızı, beyaz, siyah, gri– oluşmuş bir karışım; bu sonuncusunun etiketinde daha da çokrenkli bir ad var: Papağanlar Adası, Meksika. Sonra, bir kumdan ötekine küçücük farklar, giderek daha büyük bir dikkate zorluyor insanı ve böylece, bir başka boyuta, bu minyatür kumullar dışında başka ufku olmayan bir dünyaya giriyorsunuz; burada, pembe çakıllı bir sahil, bir başka pembe çakıllı sahille asla aynı değil (Sardinya'da ve Karayipler'in Grenadin Adaları'nda pembe çakıllar beyazlarla karışmış; Korsika'daki Solenzara'da grilerle) ve Jamaika'daki Port Antonio'nun siyah küçücük çakıllı kumları, Kanarya Adaları'ndan Lanzarote'ninkiyle ya da Cezayir'den, belki de çölün ortasından gelen bir başkasıyla eşit değil.

Bu evrensel Çorak Ülke'den örneklerin bize önemli bir şeyler açıklamak üzere olduğu izlenimini ediniyor insan: Dünyanın bir betimlemesi mi? Koleksiyoncunun gizli bir güncesi mi? Yoksa, bu devinimsiz kum saatlerinde, ulaştığım saati irdelemekte olan kendi benliğim üzerindeki bir etki mi? Bunların hepsi, belki de. Seçilen kumlar derlemesi, dünyanın uzun erozyonlardan artakalan bir kalıntısını kayda geçiriyor; bu kalıntı, hem dünyanın nihai tözü, hem onun zengin ve çokbiçimli görünümünün yadsınması niteliğini taşıyor: Koleksiyoncunun yaşamından bütün sahneler, bir dizi renkli slayttakinden daha canlı beliriyor gözümüzde; deyim yerindeyse, sonsuz bir turizm yaşamı bu (zaten slaytlardaki yaşam da öyle görünmez mi?) Ve çağımızı belgelemek üzere geriye bir tek bunlar kalsaydı (egzotik sahillere yolculukların ve en sıra dışı keşiflerin, bir belirsizliği, soluk soluğa bir çabayı açığa vuran coğrafi bir huzursuzluk potasında erimesini kastediyorum), gelecek kuşaklar olduğu gibi yeniden kurabilirlerdi bu yaşamı. Artık bir saplantıya dönüşmüş bir hareketin –eğilip biraz kum toplamak, bir torbaya (ya da plastik bir kaba mı, bir Coca Cola şişesine mi) doldurmak, sonra arkasını dönüp çekip gitmek– hem çağrıştırdığı, hem sildiği sahneler bunlar.

Demek ki, her koleksiyon gibi, bu da bir günce: Yolculuk güncesi, elbette, ama duygular, ruh halleri, keyifli-keyifsiz anlar güncesi aynı zamanda; her ne kadar Leningrad'ın soğuk toprak rengi kumu ya da Copacabana'nın kum rengi incecik kumu

ile bu kumları burada şişelenip etiketlenmiş görmenin yarattığı duygular arasında gerçekten bir benzerliğin var olduğundan emin olamasak da. Ya da belki de, insanı gerek koleksiyon oluşturmaya, gerek günce tutmaya iten o karanlık saplantının –yani, varoluşumuzun akıp gidişini, dağılıp yok olmaktan kurtardığımız bir dizi nesneye ya da düşüncelerin sürekli akışının dışında netlik kazanmış bir dizi yazılı satıra dönüştürme gereksinmesinin– güncesi yalnızca.

Bir koleksiyonun büyüsünü, onu oluşturmaya götüren gizli itkiden nelerin açığa vurulup nelerin gizlendiği belirler. Serginin tuhaf koleksiyonları arasında en etkileyici olanlarından biri, hiç kuşkusuz gaz maskesi koleksiyonuydu: Yuvarlak ve çıkıntılı gözleri, cam ya da bağları çözülmüş boru şeklindeki insan-domuz burunlarıyla bez ya da lastikten yeşil ya da grimsi yüzlerin baktığı vitrin. Koleksiyoncuyu ne gibi bir ruh hali bu koleksiyonu yapmaya yöneltti acaba? Sanırım, hayvansılık ile mekaniklik arası bu tekbiçimli suretlere bürünmeye hazır bir insanlığa karşı hem alaycılık, hem ürküntü içeren bir duygu; ya da belki de fosjen ve iprit* solumaya uyum sağlamak için insan yüzü suretinde yeni biçimler yaratan insanbiçimciliğin kaynaklarına olan, belli bir mizah tadı da içeren bir güven. Ve elbette, çabucak köhne hale gelen, dolayısıyla artık korkunç olmaktan çok, gülünç görünen çehreyi o maskelerle sabitleyerek, savaşa karşı bir intikam duygusu da; ama aynı zamanda, o şaşakalmış ve budala acımasızlıkta hâlâ kendi gerçek görüntümüzü tanıyor olduğumuz duygusu.

Elbette, gaz maskesi koleksiyonu, gene de bir biçimde neşeli ve güç verici bir ruh halini aktarabilirken; biraz ötede, bir Mickey Mouse koleksiyonu, dondurucu ve boğucu bir etki yaratıyordu. Bir zat, belli ki yaşamı boyunca, Mickey Mouse'un basmakalıp özelliklerini yansıtan oyuncak bebekler, oyuncaklar, ürün kutuları, bereler, maskeler, tişörtler, biblolar, bebek önlükleri toplamış. Tıka basa dolu vitrinden, yüzlerce yuvarlak siyah kulak, siyah top burunlu beyaz yüz, beyaz eldiven ve ince siyah kol, "şekerli" taşkın neşelerini bir kâbus görüsü içinde üst üste yığıyor, ürkütücü bir dünyanın ortasında o biricik rahatlatıcı imgeye

* Kimyasal savaşta kullanılan bir tür zehirli gaz. (Ed. N.)

olan takıntıyı açığa vuruyorlar; öyle ki, sonunda dehşet duygusu, sıra sıra sayısız hayaletiyle o tılsımı kendi rengine boyuyor.

Ama koleksiyonculuk saplantısının kendi üstüne eğilerek, kendi bencillik arka planını açığa vurduğu yer, bantlarla birbirine tutturulmuş gösterişsiz karton kitap kapaklarıyla dolu bir camekânda karşımıza çıkıyor; kapaklardan her birinin üzerine bir kadın eli şu tür başlıklar yazmış: *Hoşlandığım Erkekler; Hoşlanmadığım Erkekler; Hayranlık Duyduğum Kadınlar; Kıskançlıklarım; Günlük Harcamalarım; Takip Ettiğim Moda; Çocukluk Çizimlerim; Şatolarım,* hatta *Yediğim Portakalların Sarılı Olduğu Kâğıtlar.*

Bu dosyaların içinde ne olduğu bir sır değil, çünkü amatör bir koleksiyoncu değil, meslekten bir sanatçı söz konusu (Annette Messager, koleksiyoncu: Böyle imzalıyor yapıtlarını); Messager, Paris ve Milano'da, gazete kesikleri, not defteri sayfaları ve eskizler dizilerinden çeşitli kişisel sergiler açmış. Ama şu an bizi ilgilendiren, kapatılıp etiketlenerek yan yana dizilmiş bu kitap kapakları ve kapakların imlediği zihinsel yöntem. Sanatçı kendisi bunu açıkça tanımlamış:

> Bildiğim yaşamı ve olayları sahiplenip kendime mal etmeye çalışıyorum. Bütün gün sayfaları karıştırıyor, derliyor, düzene sokuyor, sınıflandırıyor, eliyorum ve hepsini koleksiyon albümleri biçimine indirgiyorum. O zaman, bu koleksiyonlar kendi resimli yaşamım haline geliyorlar.

Kişinin günlerinin dakika dakika, düşünce düşünce koleksiyona indirgenmesi; bir tanecikler toz bulutu halinde ufalanmış yaşam: bir kez daha, kum.

Geriye, kum koleksiyonu vitrinine dönüyorum. Çözülmesi gereken gerçek gizli günce burada, sahillerden, çöllerden alınmış, camın altında duran bu kumlarda. Koleksiyoncu gene bir kadın (serginin kataloğundan okuyorum). Ama şimdilik ona bir çehre, bir şekil vermek ilgilendirmiyor beni; onu soyut bir kişi, benim de olabileceğim bir ben, iş başında zihnimde canlandırmaya çalıştığım bir zihinsel mekanizma gibi görüyorum.

İşte bir yolculuktan dönmüş, sıralı şişelere yenilerini ekliyor

ve birden farkına varıyor: Denizin çivit mavisi olmadan, kırık deniz kabuklarıyla kaplı o sahilin keyfi yitip gitmiş; toplanan kumda, dere yatağının nemli sıcaklığından bir şey kalmamış geriye; Meksika'dan uzakta, Paricutin Yanardağı'nın lavlarına karışmış kum, bir şöminenin ağzından süpürülmüş siyah bir toz. O sahilin, o orman kokusunun, o kuraklığın hissettirdiklerini anımsamaya çalışıyor, ama etiketli kabın dibindeki bir parça kumu sallamak gibi bir şey bu.

Bu noktada, tek çıkar yol, teslim olmak; vitrinden, bu çöle indirgenmiş görünümler, üzerinde artık rüzgârın esmediği çöller mezarlığından kopmak. Gene de, bu koleksiyonu yıllarca sürdürme azmini gösteren kişi, yaptığı şeyi biliyordu, nereye varmak istediğini biliyordu: Belki tam da çarpıtıcı ve saldırgan duyumlar uğultusunu, yaşanmış olanın karmakarışık rüzgârını kendinden uzaklaştırıp, sonunda her şeyin kumdan tözünü ele geçireceği, varoluşun kumdan yapısına dokunacağı noktaya varmak istiyordu. Bu nedenle, gözlerini o kumlardan ayırmıyor, bakışıyla cam şişelerden birinin içine giriyor, oraya kendi oyuğunu kazıyor, kumla özdeşleşiyor, küçücük bir kum yığınında istifli binlerce bilgiyi çekip çıkarıyor. Her gri, bir kez açık ve koyu, ışıltılı ve mat, küresel, çokyüzlü, düz taneciklere ayrıştığında, onu artık gri olarak görmüyoruz ya da ancak o zaman grinin anlamını kavramaya başlıyoruz.

Böylece, hüzünlü (yoksa mutlu mu?) kum koleksiyoncusunun güncesini çözerek, yaşamımda yan yana dizdiğim o yazılı sözcükler kumunda –şimdi bana yaşamın kıyılarından ve çöllerinden öylesine uzak görünen o kumda– neyin yazılı olduğunu kendime sormaya başladım. Belki kumu kum, sözcükleri sözcükler şeklinde sabitleyerek, erozyona uğrayıp ufalanmış dünyanın nasıl ve ne ölçüde orada hâlâ bir temel ve model bulabileceğini anlamaya yaklaşabileceğiz.

[1974]

Yeni Dünya Ne Kadar Yeniydi

Hepimiz öğrenmişizdir: Yeni Dünya'yı keşfetmek oldukça güç bir girişimdi. Ama bir kez Yeni Dünya'yı keşfettikten sonra, daha da güç olanı, *onu görmek*, *yeni*, *yepyeni* olduğunu, *yeni* olarak hep karşılaşmayı beklediğimiz her şeyden farklı olduğunu anlamaktı. Ve doğal olarak sorulacak soru şu: Bugün yeni bir Yeni Dünya keşfedilseydi, onu *görebilir miydik*? Gözlerimizin önünde belirecek olan gerçek farklılığı yakalayabilmek için, farklı bir dünya beklentisiyle bağlantılandırmaya alıştığımız bütün imgeleri (sözgelimi, bilimkurgunun imgelerini) zihnimizden söküp atabilir miydik?

Bu soruya, Kolomb'un döneminden bu yana bir şeylerin değiştiği yanıtını verebiliriz hemen: Son yüzyıllarda insanlar benzerlikleri ve farklılıkları belirlemede bir nesnel gözlem becerisi, bir kesinlik özeni, sıra dışı ve beklenmedik olan her şeye karşı bir merak geliştirdiler; bunların hepsi, göründüğü kadarıyla, Antikçağ ve Ortaçağ dönemindeki öncellerimizin sahip olmadıkları nitelikler. İnsan bilincinde yeni ile ilişkinin, tam da Amerika'nın keşfinden sonra değiştiğini söyleyebiliriz.

Ama gerçekten de öyle mi? Nasıl Amerika'nın ilk kâşifleri, hangi noktada beklentilerinin yalanlanacağını ya da bildik benzerliklerin doğrulanacağını bilmiyor idiyseler; biz de aynı şekilde, gözlerimizle zihinlerimiz yalnızca sınanıp onaylanmış sınıflandırmalar kapsamındaki şeyleri seçip sınıflandırmaya alışık olduğu için, hiç görmediğimiz olguların yanından geçip bunları fark etmeyebiliriz. Belki de her gün gözlerimizin önünde bir Yeni Dünya açılıyor ve biz onu görmüyoruz.

Karavelaların yolculuğundan sonraki ilk bilgilerden Kıta'daki keşiflerin ve Kıta'ya ilişkin betimlemelerin oluşturduğu aşamalı bilgi birikimine, hepsi de Avrupalıların Yeni Dünya hakkında oluşturdukları imgeyle bağlantılı 350'yi aşkın tablo, baskı ve nesneyi bir araya getiren Paris Grand Palais'deki *Avrupalıların Gördükleri Amerika* sergisini gezerken, bu düşünceler geçiyordu aklımdan.

Bunlar, Kastilya Kralı Ferdinando'nun karavelalara yola çıkma emrini verdiği İspanya kıyıları. Ve bu deniz uzantısı, Kristof Kolomb'un aşıp masalsı Hint Adaları'na ulaştığı Atlas Okyanusu. Kolomb gemisinin pruvasından uzanıyor; peki, ne görüyor? Kulübelerinden çıkan bir çıplak erkekler ve kadınlar topluluğu. Kolomb'un ilk yolculuğunun üzerinden henüz bir yıl geçmişti; buna bağlı olarak, Floransalı bir gravürcü, henüz Amerika olduğu bilinmeyen beldenin keşfini yapıtına aktarır. Henüz hiç kimse dünyanın tarihinde yeni bir çağın açıldığının farkında değildi, ama olayın yarattığı heyecan bütün Avrupa'ya yayılmıştı. Kolomb'un anlattıkları, hemen Floransalı Giuliano Dati'ye sekizlikler halinde yazılmış, şövalye destanı üslubunda bir şiir esinler; bu gravür de, söz konusu kitaptaki resimlerden biri.

Yeni toprakların sakinlerinin Kolomb'a ve ilk yolculara en çarpıcı gelen özelliği çıplaklık olup, çizerlerin düş gücünü harekete geçiren ilk veri de budur. Erkekler henüz sakallı olarak gösterilirler; Amerika Yerlilerinin yüzlerinin tüysüz olduğu haberi belli ki henüz yayılmamıştı. Kolomb'un ikinci yolculuğuyla ve özellikle Amerigo Vespucci'nin daha ayrıntılı ve daha renkli anlatılarıyla, çıplaklığa Avrupa'yı sarsan bir başka özellik eklenir: yamyamlık.

Vespucci'nin anlattığına göre, Portekizliler kıyıda bir grup yerli kadın görünce, kadınlarla konuşması için yakışıklılığıyla ünlü bir denizcilerini karaya çıkarmışlar. Kadınlar, delikanlının çevresini sarmış, onu uzun uzun okşamış, hayranlıklarını dile getiren birçok söz söylemişler, ama bu arada içlerinden biri denizcinin arkasına gizlenmiş ve başına bir topuz darbesi indirip onu sersemletmiş. Zavallı delikanlıyı sürükleyip götürmüşler, vücudunu kesip parçalara ayırmışlar, kızartıp yemişler.

Yeni toprakların yerli halkıyla ilgili Avrupa'nın kendine sor-

duğu ilk soru şudur: Gerçekten, insan soyundan mı onlar da? Antikçağ ve Ortaçağ geleneği, canavarların yaşadığı uzak beldelerden söz ediyordu. Ama bu efsaneler çok geçmeden yalanlanır: Yerliler, insan olmakla kalmazlar, klasik güzelliğin birer örneğidirler. Altın Çağ'daki ya da Yeryüzü Cenneti'ndeki gibi mülkiyetin ve ağır çalışma koşullarının bilinmediği bir mutlu yaşam miti doğar.

Kaba tahta kalıp baskılardan, Amerika Yerlilerinin görsel betimlemesi resme geçer. Avrupa resminin tarihinde resminin çizildiğini gördüğümüz ilk Amerikalı, Müneccim Krallardan biridir; Müneccim Kral, yaklaşık 1505'e tarihlenebilen, yani Kolomb'un ilk yolculuğundan yalnızca on iki yıl, Portekizlilerin Brezilya'ya çıkmalarından daha da az bir süre sonra, bir tabloda yer alır. Henüz yeni toprakların, Uzakdoğu'nun bir parçasını oluşturduğuna inanılmaktadır. Gelenek uyarınca, Müneccim Krallar, İsa'nın Doğumu tablolarında Doğulu giysiler ve saç biçimleriyle gösterilirler. Artık yolcuların anlatıları, Hint topraklarının bu efsanevi halkının neye benzediğine ilişkin doğrudan bir tanıklık ortaya koyduğu için, ressamlar bilgilerini güncellerler. Yerli Müneccim Kral, bazı Brezilya kabilelerindeki gibi, başında yelpaze biçiminde tüylü bir taç taşır ve elinde bir Tupinamba oku tutar. Bir kilise tablosu söz konusu olduğu için, kişinin çıplak temsil edilmesi olanaksızdır: Müneccim Kral'a Batılı ceket-pantolon giydirilir.

1537'de, Papa III. Paulus açıklar: "Yerliler gerçekten insandırlar... Katolik inancı anlama yetileri olduğu gibi, onu öğrenmeye de son derece isteklidirler."

Yeni Dünya'nın tüylü taçları, silahları, meyveleri, hayvanları, Avrupa'ya ulaşmaya başlar. 1517 yılındayız ve bir Alman gravürcü, Kalküta'da yaşayanların oluşturduğu bir tören alayını çizerken, fil ve seyisi, çiçeklerle bezenmiş öküzler, koca kuyruklu koçlar gibi Asya'ya özgü öğelerle yeni keşiflerden gelen özellikleri harmanlar: Başın üzerindeki tüyler (hatta tümüyle hayal ürünü tüylü giysiler), *ara* türü bir Brezilya papağanı, hatta iki mısır koçanı (mısır, yani Kuzey İtalya'nın tarımında ve beslenmesinde onca önemi olacak olan ve Amerika'dan geldiği çok geçmeden unutulup, *granturco* –"Türk buğdayı"– olarak adlandırılacak olan tahıl).

16. yüzyılın büyük haritacılarının yapıtları sayesinde, yeni toprakların bir biçime büründüğünü görmekle kalmayız; hayvanların, bitki örtüsünün ve halkların törelerinin ilk gerçeğe uygun imgelerine de ulaşmış oluruz. Haritacılar, kâşiflerle yakın bir işbirliği içinde çalışarak, ilk elden bilgiler elde ediyorlardı. Atlas Okyanusu kıyılarının dış çizgileri şimdiden büyük ölçüde biliniyordu; buna karşılık, yeni topraklar hâlâ Asya'nın bir uzantısı gibi görülüyordu. Bunun bir sonucu olarak, 1530 tarihli gümüş bir dünya haritasında Meksika Körfezi "Katay Denizi" şeklinde, Güney Amerika ise "Yamyam Toprağı" şeklinde adlandırılıyordu.

Amerika, yani "Amerigo'nun Toprağı" adı ilk kez bir Alman haritasında belirir. "Amerigo'nun Toprağı," çünkü Avrupa özellikle Vespucci'nin yolculuk anlatıları aracılığıyla keşiflerin coğrafi öneminin bilincine varmıştı. Avrupa, ancak Floransalı tacirin mektuplarından sonra, önünde açılan beldenin, gerçekten çok büyük ve kendine özgü özellikleri olan bir Yeni Dünya olduğunu fark eder.

Ve bu noktada, Amerika, Asya'dan kopar. Burada "Küba Toprağı" olarak adlandırılan Kuzey Amerika'nın yalnızca ince bir kıyı şeridi bilinir ve burasının "Zipangri" olarak adlandırılan Japonya'ya oldukça yakın bir yer olduğu sanılır. Amerika adı, "Terranova" ("Yeni Toprak") da denen ve bildik yamyamların yaşadığı Güney Amerika için kullanılır yalnızca. Kıta, özerk bir çehre edinmiştir, ama hâlâ –biçim olarak da– bir engel gibi, Çin'i Hindistan'dan ayıran bir set gibi görülür.

Yeni bir harita izdüşüm yönteminin bulucusu olan Mercator'un düzlemkürelerinde, Amerika adı kuzey yarıküreye de uzanır ve Labrador'a verilen "Morinalar Toprağı" adıyla yan yana durur.

Yerlilerin neye benzediklerine ilişkin kavrayış, uzun süre iki karşıt mit arasında gidip gelir: Âden'deki gibi masum bir yaşamın doğal mutluluğu miti ile acımasız vahşilik –deri yüzmeler, işkenceler– miti. Ama İspanyolların acımasızlığına, *Conquistadores*'in kıyımlarına ve yağmalarına karşı öfke de kendini göstermeye başlar.

Yerlilerin yüzünü gerçek anlamıyla ancak 16. yüzyılın so-

nuna doğru görebiliyoruz. Ve bunu İngiliz haritacısı ve çizeri John White'a borçluyuz; White, 1585'te, Atlas Okyanusu ötesindeki ilk İngiliz kolonisinin –Virginia– kurucusu olan Sir Walter Raleigh'in keşif topluluğuna katılmıştı. John White'ın British Museum'da korunan yetmiş altı suluboya resmi, bir ressamın Amerika'ya ilişkin doğrudan gözleme dayalı ilk tanıklığıdır. White, yalnızca Kızılderililerin göreneklerini ve faaliyetlerini çizmekle kalmamış, Kuzey Amerika'daki hayvanları da çizmiştir: Flamankuşları, iguanalar, kara yengeçleri, kaplumbağalar, uçan balıklar ve su faunasının bin bir örneği.

Amerika'nın Eski Dünya'nınkinden bambaşka bir faunasının ve bitki örtüsünün olması, Avrupalılarm anlamakta geciktikleri bir gerçektir. Kolomb, ilk yolculuğundan beri İspanya'ya Afrika papağanlarından çok daha büyük papağanlar (*"ara"*lar) getirmiş, bunlar hemen merak uyandırmış ve Raffaello, Vatikan odalarının grotesk süslemelerinde onlara da yer vermişti.

Ama genel olarak, Amerika'nın yeni hayvanları çok fazla heyecan yaratmış gibi görünmüyor. Hindi, çok geçmeden Avrupa'da yetiştirilmeye başlanır, ama yanlışlıkla beçtavuğuyla karıştırılarak, Asya kökenli olduğu sanılır.

Bununla birlikte, insanları en çok şaşırtan hayvan, armadillodur; o kadar ki, alegorik tasvirlerde Amerika, bir armadillonun sırtında, yayını ve oklarını kuşanmış çıplak bir kadın olarak gösterilir.

İşin aslı şu ki, bu uçsuz bucaksız ve bereketli kıtada Avrupalılar belki de bir mamutlar faunası bulmayı bekliyorlardı ve biraz düş kırıklığına uğramışlardı. Amerika, tuhaf hayvanlar açısından zengindir, ama genellikle oldukça küçük hayvanlardır bunlar. Gobelins duvar halılarını çizenlerin, Brezilya'nın bitki örtüsüne ve faunasına ilişkin zengin bir görünümü Amerika'yla hiç ilgisi olmayan hayvanlarla bütünleştirme gereğini duymalarının açıklaması bu olsa gerek. Bu halılarda Yeni Dünya'daki hayvanlar âleminin en tipik temsilcileri –karıncayiyen, tapir, tukan, boa yılanı– yok değiller; ama bunlara bir Afrika fili, bir Asya tavuskuşu ve Avrupalıların Amerika'ya ithal ettiği atları andıran bir at eşlik ediyor.

Aynı şekilde ağır ilerleyen, ama çok daha zengin sonuçlar

getiren bir başka olgu, Amerikan bitkilerinin Avrupa'yı fethi olmuştur. Bütün Batı'nın tarımına ve beslenmesine kendini kabul ettirecek olan patates, domates, mısır ve kakaonun, sanayi üretiminde önemli bir yer tutacak olan pamukla kauçuğun ve davranış alışkanlıklarımızda öylesine önemli bir rol edinecek olan tütünün yeni bitkiler olarak tanınması uzun sürer. 16. yüzyılda, doğayı inceleme, hâlâ Eski Yunan ve Roma yazarlarına dayanıyordu: Araştırmacılar, yeni olanla ve farklı olanla değil; haklı ya da haksız olarak, Eski Yunan ve Roma'nın aktardığı adlar altında sınıflandırılabilecek olan şeylerle ilgileniyorlardı yalnızca.

Sergide, Flaman ya da Alman bir ressamın yaptığı, 1588 tarihli bir suluboya resim görüyoruz; bu resmin olağanüstü bir tarihsel değeri var, çünkü Peru'dan İspanya'ya kısa bir süre önce ithal edilen patatesin bilinen ilk tasviri. Bir de, tütün bitkisinin yayımlanmış ilk resmi (1574, Anvers) olan bir baskı söz konusu. Tuhaf bir dikey ağızlık aracılığıyla duman bulutları çıkaran küçük bir yerli başı, Kolomb'dan sonra hiçbir kâşifin fark etmeden geçmediği ve kâh iyileştirici, kâh zehirleyici özellikler atfedilen tuhaf alışkanlığı anımsatıyor.

Felemenkler, 17. yüzyılda, İspanyolları Brezilya'dan kovduktan sonra ve kendileri de Portekizlilerce kovulmadan önce, sömürgenin doğasını incelemek üzere bilim adamlarını ve sanatçıları gönderirler. Ressam Albert Eckhout, Felemenk doğasıyla Brezilya bitki örtüsünün buluşmasının bir örneğini sergiler. Karpuzlar, kajular, bir anona, bir çarkıfelek çiçeği, bir ananas, bir tat ve koku dağı gibi güneşe karşı dururlar. Amerika'nın kabaklarıyla hıyarları, Atlas Okyanusu'nun iki yakasındaki bostanlar dünyasının birleşmesini kutlamak üzere Avrupa'nın lahanaları ve turplarıyla karışırlar.

Franz Jansz Post'un Louvre'da korunan bir tablosu, Felemenk manzara resminin Brezilya'nın doğasıyla temasa girdiği ânı sergiler. Ve burada gerçekten de bir baş dönme hissiyle *başka* bir dünya açılır önümüzde: Geniş ve sakin ırmağın yanında neredeyse yitmiş bir askerî hisar; ön planda bir ağaç gibi dallı bir kaktüs, tuhaf bir hayvan (kemirgenlerin en irisi kapibaradır bu) ve çevreyi kuşatan boğucu bir sıcak.

Franz Post'un 18. yüzyılda Brezilya'da yaptığı tabloları, hâlâ keşfin kaygılı soluğu –belirsiz bir şeyle, beklentilerimizin dışında bir şeyle karşılaşmanın tedirginliği– kuşatır baştan sona. Grand Palais'deki serginin yarattığı ilk izlenim şu: Eski Dünya, henüz neyin söz konusu olduğunu bilmediği, bilgilerin seyrek ve kısmi olduğu ve gerçeği yanlışlarla hayallerden ayırma çabasını gösterdiği dönemde, Yeni Dünya'nın imgelerini daha büyük bir güçle algılıyormuş.

17. yüzyılda, bazı Felemenk ressamları Brezilya'yı keşfederken, Amerika bazı başka ressamların tablolarında alegorik bir kişi haline gelir, dünyanın dört kesiminden biri olarak sınıflandırılır ve nasıl mitolojik figürlere bir dizi geleneksel nitelik atfediliyorsa, ona da belirli nitelikler atfedilir.

Keza Amerika'nın içindeki farklılıklar, farklı kolonilerin üstünkörü bir tipolojisi şeklinde kayda geçirilir. Çocuk XIV. Louis coğrafyayı öğrenmek için, Stefano Della Bella'nın çizdiği alegorik haritalarla oynar.

Başka ressamlar için artık neredeyse gizemsiz Amerika, Avrupalı manzara ressamlarının bakış açısından çizecekleri bir etkileyici görünümler dağarcığı sunar.

18. yüzyıldan itibaren Amerika, Avrupa için siyasal ve entelektüel fikirlerin ve mitlerin ete kemiğe bürünmesidir: Rousseau'nun "soylu vahşi"si, Montesquieu'nün demokrasisi, Kızılderililerin romantik büyüsü, köleliğe karşı savaş.

Avrupa, Amerika'yı kendi şemaları aracılığıyla düşünme, Amerika'nın *farklılığı*, belki indirgenemezliği olan ve öyle de kalan şeyi –yani, Kolomb'un ilk ayak basışından bu güne, Amerika'nın hep Avrupa'ya söyleyeceği, Avrupa'nın bilmediği bir şeylerinin olmasını– kavramsal olarak tanımlanabilir kılma gereksinmesini duyar; alegori, bu gereksinmeye karşılık gelir.

Sergideki son yapıt, bu değişmez alegorik öğenin altını çiziyor: Özgürlük Heykeli'nin nasıl 1871-1886 yılları arasında Paris'te düşünülüp yapıldığını bize anımsatan 19. yüzyıl sonundan bir Fransız resmi. Heykelin yapımına heykeltıraş Bartholdi'yle birlikte, Notre-Dame'ın restoratörü Viollet-Leduc ve Eyfel Kulesi'ni yapan Mühendis Eiffel de katılmışlar. Heykel, bugün nasıl arkadaki gökdelenlerin önünde yükseliyorsa, parça parça sökü-

lüp gemiyle New York'a taşınmadan önce de, Paris'te öyle çatı katlarının üzerinde yükseliyormuş.

Sergi burada duruyor, belki daha ileri gidemezdi, çünkü son yüzyılda koşullar değişti. Amerika'ya kendi geçmişinin, bilgi birikiminin ve duyarlığının doruğundan bakabilecek bir Avrupa yok artık. Artık Avrupa içinde ne kadar Amerika barındırıyorsa, Amerika da en az o kadar Avrupa barındırıyor; birbirine bakmaya duyulan ilgi –eskisi denli güçlü ve asla düş kırıklığına yol açmayan bir ilgi bu– giderek daha çok bir aynanın –bize geçmiş ya da gelecekten bir şeyleri gösterebilme gücü olan bir aynanın– karşısında duyduğumuz ilgiyi andırıyor.

[1976]

Haritadaki Yolcu

Haritanın en basit biçimi, bugün bize en doğalı gibi görünen, yani yeryüzünü dünya dışından bir gözün gördüğü gibi gösteren harita değildir. Harita üstünde yerleri belirleme, öncelikle yolculukla bağlantılı bir gereksinmedir: Harita, birbirini izleyen uğrak yerlerinin anımsatıcısı, bir güzergâhın taslağıdır. Demek ki, ancak uzun bir tomar üstünde gösterilebilen çizgisel bir imge söz konusudur. Roma haritaları parşömen tomarları üzerine çiziliyordu; bu haritaların nasıl yapıldığını günümüze ulaşan bir Ortaçağ kopyasından anlayabiliyoruz: İmparatorluğun İspanya'dan Türkiye'ye bütün yol ağını gösteren *Peutinger Haritası*'dır bu.

O zamanlar bilindiği kadarıyla dünya, haritada bir anamorfozdaki gibi yatay olarak yassılmış gibi görünür. Önemli olan, karayolları olduğu için, Akdeniz daha geniş iki şeridi –yani, Avrupa ile Afrika'yı– ayıran dalgalı dar bir yatay şeride indirgenmiştir; bundan ötürü, Provence ile Kuzey Afrika birbirine son derece yakındır, keza Filistin ile Anadolu da öyle. Bu kıta şeritlerinden her zaman hepsi de yatay ve neredeyse paralel çizgiler geçer; bunlar yollar olup, aralarında yılankavi çizgiler, yani ırmaklar uzanır. Çizgilerin çevresindeki alanlara birçok ad yazılır ve uzaklıklar belirtilir; şehirler, değişik biçimlerde çizilmiş küçük evlerle gösterilir.

Bu çizgisel modelin yalnızca Antikçağ için geçerli olduğu sanılmasın. Londra'dan Galler'deki Aberystwyth'e güzergâhı gösteren, şeritler üzerine çizili 1675 tarihli bir İngiliz haritası

vardır; harita, yolun her kesimi için çizilmiş rüzgârgülleriyle yönü de bulmamızı sağlar.

Haritacılık ile manzara ve perspektif resmi arasındaki sınırda duran bir harita, Tokyo'dan Kyoto'ya güzergâhı gösteren ve uzunluğu 19 metreyi aşan bir 18. yüzyıl Japon tomarıdır: Yolun tepeleri aştığını, koruları geçtiğini, köylerin yanından ilerlediğini, küçük kemerli köprüler üstünden ırmakları aştığını, asla çok engebeli olmayan arazinin özelliklerine uyum sağladığını gördüğümüz son derece ayrıntılı bir manzara. Görülmesi her zaman zevk veren bir manzaradır bu, insan figürleri yoktur, ama somut yaşam izleriyle dopdoludur. (Yola çıkış ve varış noktaları, yani iki şehir gösterilmemiştir; bu imge, elbette manzaranın tekbiçimli uyumuyla karşıtlık oluştururdu.) Japon tomarı, görünmez yolcuyla özdeşleşmeye, her dönemeciyle o yolu katetmeye, küçük köprülere ve tepelere çıkıp inmeye çağırır bizi.

Bir güzergâhı başından sonuna izlemek, gerek yaşamda, gerek edebiyatta (anlatısal yapı olarak yolculuk) özel bir tatmin duygusu verir insana; o nedenle, sormak gerek: Niçin görsel sanatlarda güzergâh teması aynı derecede yer bulmamıştır ve ancak yer yer belirir? (Bir İtalyan ressamının, Mario Rossello'nun yakınlarda gene tomar üstüne, otoyolun bir kilometresini gösteren çok uzun bir resim yaptığını anımsıyorum.)

En başından beri haritacılık, uzam boyutuyla birlikte zaman boyutunu bir imgenin içine sığdırma zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Geçmişin tarihi olarak zaman: Her zaman tarihsel–anlatısal betimlemelerle dolu olan Aztek haritalarını, ama aynı zamanda Ortaçağ haritalarını –sözgelimi, Mayorkalı ünlü haritacı Abraham Cresques'in Fransa Kralı için çizdiği bir parşömeni (14. yüzyıl)– düşünüyorum. Ve gelecekteki zaman: Yolculuk sırasında karşılaşılacak engellerin varlığı olarak. Bu sonuncusunda, hava ile zaman kaynaşır; 12. yüzyıl gibi erken bir dönemde Arap coğrafyacısı El İdrisi'nin çizdiği harita gibi iklim haritaları bu işleve karşılık gelir.

Kısacası, harita statik olmakla birlikte, bir anlatı fikrini öngörür, bir güzergâh göz önünde bulundurularak tasarlanır, bir Odysseia'dır. Bu anlamda en uygun örnek, Azteklerin Yolculuklar Elyazması olup, insan figürleri ve geometrik çizimler yoluyla o

halkın, 1100-1315 yılları arasındaki, günümüzde Mexico şehri haline gelecek olan vaat edilmiş topraklara büyük göçünü anlatır.

(Odysseia-harita var ise, İlyada-haritanın var olmaması olanaksızdır. Gerçekten de, en eski çağlardan beri şehir planları, kuşatım altına alınma, kuşatılma fikrini çağrıştırır.)

Bu düşünceler, Paris'teki Pompidou Merkezi'nde *Yeryüzü Haritaları ve Şekilleri* sergisini gezerken ve sergi vesilesiyle yayımlanan kitabı karıştırırken aklıma geldi.

Kitaptaki bir yazıda François Wahl, karalı-denizli küre tasvirinin, ancak göğü temsil etmek için kullanılan koordinatlar yeryüzüne yansıtıldığında başladığını belirtiyor. Gök parametreleri (kutup ekseni ile ekvator düzlemi, meridyenler ile paraleller) buluşma noktalarına yerkürede, daha doğrusu evrenin merkezinde kavuşuyor ("başka birçok yanılgı gibi verimli bir yanılgı"). Strabon gibi bir erken dönem coğrafyacısı bile, coğrafyayı yeryüzünün göğe yaklaştırılması olarak görüyordu. Yeryüzünün yuvarlaklığı ile koordinatların kareliliği, kozmos şemasının mikrokozmosumuza yansıtılmasıyla belirginlik kazanır. "Yeryüzünü, göğü ona yansıtmamız sayesinde betimleyebildik."

Gerek Doğu, gerek Batı kaynaklı birçok çizimde, gökteki alanlar ile karalı-denizli yerkürenin alanları yan yana yer alır. On iki metre çapındaki iki dev küre –bir yerküre ile bir gökküre– serginin can alıcı parçaları olup, Pompidou Merkezi'nin bütün *Forum*'unu kaplıyor. Bugüne dek yapılmış bu en büyük haritaları, XIV. Louis, Venedikli papaz Vincenzo Coronelli'ye yaptırmış (Venedik'in kozmografyacısı olan Coronelli, başka şeylerin yanı sıra, Lagün'ün adalarının bir kataloğunu da hazırlamıştır; kataloğun çok güzel bir başlığı vardır: *Isolario* [Adalar Kitabı]). Bu küreler, 1915'ten beri Versailles'da sandıkların içinde duruyormuş: Onları Paris'e taşımak, onarmak, anıtsal kaidelerinin ve mermer ve bronzdan yapılmış barok desteklerinin üstünde yeniden kurmak, bu sergiyi unutulmaz kılmaya yeten bir olay.

Gökküre, "Güneş Kral"ın [XIV. Louis] doğduğu gündeki durumuyla gökkubeyi gösteriyor – mavinin tonlarına boyanmış bütün burçlar kuşağı alegorileriyle. Ama asıl olağanüstü olanı, kahverengi ve aşıboyası tonlarına boyanmış, resimlerle bezenmiş (sözgelimi, vahşi yamyamların acımasızlıkları) yerküre.

Yerkürede kâşiflerin ve misyonerlerin aktardığı bilgileri içeren yazılar da var; bunlar, yerlerin biçiminin henüz kesinlik kazanmadığı noktalarda boşlukları dolduruyor.

Coronelli, Kaliforniya'yı bir ada olarak gösterir ve şu açıklayıcı bilgiyi verir: "Bazı çılgınlar, Kaliforniya'nın bir yarımada olduğunu söylüyorlar." Bir başka noktada da şunu belirtir: "Burada bir adanın var olduğu söyleniyor, ama doğru değil, dolayısıyla bu adaya yer vermiyorum." Nil'in kaynaklarına gelince, Coronelli bunları belirli bir noktada gösterdikten ve yeni bir tanıklığa dayanarak başka bir yere kaydırdıktan sonra, sonunda nehrin taşmaları üstüne bir metin ekler; metin, şu içten sözlerle son bulur: "Dolduracak boş bir yer buldum ve oraya bu yazıyı koydum."

Bu dönemde yeni keşifler üzerine Paris'e ulaşan coğrafi belgeler, Paris Gözlemevi'nde toplanıyor; Gian Domenico Cassini büyük bir düzlemyuvara yeni bilgileri işliyordu. Coronelli, çalışmasını sürekli düzeltmesini gerektiren bilgileri oradan elde ediyor olsa gerekti; ama haritacılıktaki ilerlemeler, coğrafyayı modern bir bilim gibi değil de, hâlâ Antikçağ derleyicilerinin hayalci tarzı içinde gören bu adama yardım etmekten çok, onun aklını karıştırıyordu.

Belirtmek gerekir ki, ancak keşiflerin ilerlemesiyle, keşfedilmemiş yerler harita üstünde yurttaşlık hakkına kavuşur. Daha önce, görülmeyen şey, yok sayılıyordu. Paris'teki sergi, her yeni bilginin yeni boşluklara ilişkin bilince kapı açtığı bir bilme tarzının bu yönünü vurgular: Sözgelimi, Macellan'ın ilk yolculuğunda ulaştığı Güney Amerika kıyılarının, henüz bilinmeyen Avustralya'nın bir parçası olduğu kanısını sergileyen haritalar dizisinde olduğu gibi. Coğrafya, kuşku ve yanlış yoluyla bilim niteliği edinir. (Popper buna sevinirdi mutlaka.)

Haritacılık tarihinden çıkaracağımız ders, insanoğluna özgü hırsların giderek daha az yer tutmasıdır. Roma haritasında bir bütün olarak dünyayı imparatorlukla özdeşleştirme gururu üstü kapalı yer bulurken, Fra Mauro'nun haritasında (1459) Avrupa'nın dünyanın kalanına kıyasla küçüldüğünü görürüz: Mauro'nun haritası, Marco Polo'nun anlattıklarına ve Afrika kıtasının çevresini gemiyle dolaşmalara dayanarak çizilen ilk düzlemyuvarlardan biri olup, haritada anayönlerin tersine çev-

rilmesi [üst kısmın güneyi, alt kısmın kuzeyi göstermesi], perspektifin tersine çevrilmesini daha da vurgulu hale getirir.

Sanki dünyayı sınırlı bir yüzey üstünde göstermenin, onu otomatik olarak mikrokozmosa geri gitmeye zorlaması –dünyayı içeren daha büyük bir dünya fikrine göndermeyle– söz konusudur. Bu nedenle, harita çoğu zaman iki coğrafya arasında konumlanır: Parçanın coğrafyası ile bütünün coğrafyası, yeryüzünün coğrafyası ile göğün coğrafyası; gök, astronomideki gök de olabilir, Tanrı'nın krallığı da. 16. yüzyılda İstanbul'da yapılmış bir levhada, son derece kesin bir dünya haritası, haritanın üst kısmında da (gerçek) bir pusula yer alır; gümüş bir ibre, inançlı nerede olursa olsun namazını kıbleye dönerek kılabilsin diye Mekke'yi gösterir.

Bütün bu yönlerden, haritacılık gibi en yansız nesnelliğe dayalı görünen bir işlemde bile nasıl öznel bir itkinin hep var olduğu açığa çıkıyor. Rönesans'ın büyük haritacılık merkezi, baskın uzamsal konunun belirsizlik ve değişkenlik olduğu –kara ile deniz arasındaki sınırlar sürekli değiştiği için– bir şehirdir: Lagün'ün haritalarının sürekli yeniden yapıldığı Venedik. (Venedik'te, 17. yüzyılda, Vestri akımların bir haritasını çizer; günümüzde, lagündeki kirlenmeyi belirlemek üzere uydu aracılığıyla elde edilen görüntüler, haritayı her noktasında doğrulamaktadır.) 17. yüzyılda, Venediklilerin üstünlüğü yerini Amsterdamlı Blaeu ailesi gibi büyük haritacı-sanatçı aileleriyle Felemenklerin üstünlüğüne bırakacaktır: Burası da, kara ile deniz arasındaki sınırların belirsiz olduğu bir başka ülkedir.

Keşfedilmemiş olanın bilgisi olarak haritacılık, yaşadığımız çevrenin bilgisi olarak haritacılıkla koşut bir ilerleme gösterir. Bunun kökenini, kadastro haritalarında sınırların belirlenmesinde aramak gerekir; Val Camonica'da tarihöncesi dönemden kalma bir çizim, bu kadastro haritalarının ilk örneklerinden biri olsa gerektir. (İlginç bir nokta da şudur: Kişisel mülklerin sınırları en eski çağlardan beri titizlikle kayda geçirilirken, devletler arasındaki sınırları belirlemede aynı kesinlik belli ki yakın tarihli bir kaygıdır. Sınırların yaklaşık olarak değil, kesin olarak belirlendiği ilk antlaşmalardan biri, 1797'de, askerî ve siyasal coğrafyanın benzersiz bir önem kazandığı Napoléon döneminde imzalanmış Campo Formio antlaşmasıdır.)

Başka yerlere doğru bakan haritacılık ile bildik toprak üzerinde yoğunlaşan haritacılık arasında sürekli bir ilişki vardır. 17. yüzyılda, Fransız donanmasının genişlemesi, düzenli olarak odun üretilmesini gerektiriyordu, ama Fransa'nın ormanları giderek seyrelip cılızlaşıyordu. Bunun üzerine, Colbert, Fransız ormanlarının eksiksiz bir haritasının çıkarılması gereğini duyar; böylece ağaç kaynaklarının durumu her zaman bilinecek ve odunun üretilmesi ve tersanelere taşınması akılcı yoldan planlanacaktı. İşte bu sırada, tam da deniz yoluyla yayılmayı desteklemek için, iç topraklara ilişkin coğrafi bilgi, Fransa'da öncelikli zorunluluk haline gelir.

Bunun üzerine, Colbert Paris Gözlemevi'nin yönetimini üstlenmesi için San Remo yakınlarındaki Perinaldo'da dünyaya gelmiş olan Bologna Üniversitesi profesörü Gian Domenico Cassini'yi (1625-1712) Paris'e çağırır. Ve burada gök ile kara arasındaki ilişkiyle yeniden karşılaşırız: Paris Gözlemevi'nden bir astronomlar ailesi, Cassiniler, dört kuşak boyunca Fransa'nın son derece ayrıntılı bir haritası üzerinde çalışırlar; kuramsal sorunlar –üçgenleme ile ölçüm– bilimsel tartışmanın merkezini oluşturur ve haritanın bütün ayrıntılarıyla tamamlanması altmış yıldan fazla sürecektir.

600 kademe bir "çizgi," yani 1/86.400 ölçekli Cassiniler haritası, sergide bir *stand*'ı olduğu gibi kaplayıp panolardan yere yayılan bir kopyasıyla sergilenmiş. Haritada her orman ağaç ağaç çizilmiş, her küçük kilisenin çan kulesi var, her köy çatı çatı resmedilmiş, öyle ki Fransa Krallığı'nın bütün ağaçları, bütün çanları ve bütün çatıları gözlerinin önündeymiş gibi baş döndürücü bir izlenime kapılıyor insan. Ve Borges'in Çin İmparatorluğu'nun topraklarıyla örtüşen İmparatorluk haritası üzerine öyküsünü anımsamamazlık edemiyorsunuz.

Coronelli'nin, haritasının çeşitli alanlarına koyma gereğini duyduğu insan figürleri Cassiniler'in haritasında ortadan kalkmış; ama tam da bu ıssız, insanların yaşamadığı haritalar, imgelemde onları içeriden yaşama, yoğun imler bütünü içinde yolunu buluncaya kadar iyice küçülme, onları katetme, içlerinde yitme arzusunu uyandırıyorlar insanda.

Yeryüzünün betimlenmesi, bir yandan göğün ve kozmo-

sun betimlenmesine gönderirken, öte yandan kendi içsel coğrafyamıza gönderiyor bizi. Sergilenen belgeler arasında, birkaç yıl önce Fas'taki yeni Fez şehrinin duvarlarında beliren gizemli duvar yazılarının fotoğrafları var. Sonunda, bunları okuma yazma bilmeyen başıboş birisinin çizdiği keşfedildi; köyden kente göç etmiş olan bu adam, şehir yaşamına uyum sağlayamamıştı ve huzur bulabilmek için kendi gizli haritasının güzergâhlarını çizme gereğini duyuyor, bu haritayı yabancı ve düşman hissettiği modern şehrin topografyası üzerine oturtuyordu.

14. yüzyılın başlarında, bir İtalyan rahibinin, Opinicus de Canistris'in izlediği yöntemin karşıtı ve simetriği. Dilsiz, sağ kolu felçli, belleğini kısmen yitirmiş, sık sık mistik görüler gören ve günah kaygısı çeken Opinicus'un baskın bir saplantısı vardır: Haritaların anlamını yorumlamak. Opinicus, yalnızca Akdeniz haritasını, kıyıların biçimini –dik olarak ve yanlamasına– çizip durmuş; zaman zaman bunların üstüne yönü farklı kendi haritasının çizimini oturtmuş ve bu coğrafya çizimlerine insan ve hayvan figürlerini, yaşamındaki kişileri, teolojik alegorileri, cinsel birleşmeleri ve melek hayaletlerini eklemiş, yanlarına da talihsizliklerinin öyküsünü ve dünyanın yazgısı üzerine öngörülerini içeren karınca duası gibi yazılı yorumunu yerleştirmiş.

Olağanüstü bir *art brut* ("ham sanat") ve haritacılık çılgınlığı örneği olan Opinicus'un tek yaptığı, kendi iç dünyasını karaların ve denizlerin haritasına yansıtmaktır. Tersi bir yöntemle, 17. yüzyılın "kibar kadınlar" topluluğu, psikolojiyi haritaların koduyla yansıtmaya çalışacaktır: Matmazel de Scudéry'nin tasarladığı "Sevgi Haritası"nda, bir göl umursamazlığı, bir kaya tutkuyu gösterir, vb. Tekbiçimli bir yüzey üstüne yansıtılmış tutkular arasındaki uzaklık ve perspektif ilişkilerini gösteren bu topografik ve uzamsal yayılmaya dayalı psikoloji kavrayışı, Freud'la birlikte yerini bilinçdışı psikolojisine özgü jeolojik ve dikey –üst üste katmanlardan oluşmuş– bir kavrayışa bırakacaktır.

[1980]

Balmumu Ucubeler Müzesi

Yol üzerindeki bir vitrinde, genç bir kadın dantellerle süslü rahat beyaz giysisi içinde sırtüstü uzanmış, zarif çizgileriyle ölü solukluğundaki yüzü uykuya dalmış, düzenli bir solukla çarpan, inip kalkan göğsü iffetlice örtülmüş. Biraz ötedeki bir afişte, iki Siyam ikizlerinin –daha doğrusu, belden yukarısı birbirinin aynısı iki delikanlıya bölünen tek bir genç– renkli fotoğrafı görülüyor. Çevrede, yaldızlı süslemeleriyle kırmızıya boyalı bez bir afiş ve üzerinde "Dr. P. Spitzner'in Anatomik-Etnolojik Büyük Müzesi" yazısı.

1856'da başlayarak seksen yılı aşkın bir süre, Doktor Spitzner'in anatomik balmumları müzesi, özellikle Belçika şehirlerinde panayırların gözde eğlencesi olmuştu. Başlangıçta müze, bilimsel bir kurumun bütün gerekleriyle donanmış olarak Paris'te, sabit bir merkezde kurulmuştu (müzedeki parçalardan sekseni, Dr. Dupuytren'in ünlü patolojik modeller koleksiyonundan geliyordu). Çeşitli zorluklar, Dr. Spitzner'in müzesini, panayır barakaları, atlıkarıncalar, nişan tahtaları, vahşi hayvan kafesleri arasında gerçek yerini bulan gezgin bir müzeye dönüştürdü. Müze her zaman eğitsel ve ahlaki amacını dile getiriyordu: Program kitapçığı, iyi yurttaşların birincil neşe kaynağı ve birincil görevi olan sağlık üzerine bir tür "on emir"le açılıyordu; müzenin sunduğu tüyler ürpertici görüntüler (tümörler, ülserler ve hıyarcıklar ya da sirozlu karaciğerler ve fibrozlu mideler), gençlere zührevi hastalıklar ve alkol bağımlılığı korkusu aşılamalıydı. Ama bu "günahkâr" hastalıklara ayrılan bölümler, serginin önemli de olsa yalnızca bir parçasını oluşturuyor; serginin bütünü ise, insanları genellikle bakmamayı yeğledikleri şeylere dikkatle bakmaya çağırıyordu adeta: Tenimizdeki olası bozulmalar, iç or-

ganlarımızın gizli fizyonomisi, cerrahi bir müdahaleye tanıklık ettiğimizde içimizde duyduğumuz acı.

Bu ürperti pedagojisi, tuhaf bir biçimde etnolojik belgelerle birleştiriliyordu: Vahşi Buşmanları ya da Avustralyalıları ya da Amerika yerlilerini gerçek boylarıyla gösteren bir dizi balmumu heykel. Sinema öncesi o dönemde, bugün hayal edebileceğimizden çok daha "etkili" bir görünümdü bu. Dikkatle bakıldığında, bu etnolojik bölüme de, bütün müzenin ortak motifi egemendi: Her çıplaklık gibi özel, ama hastalığın, biçim bozulmasının ya da uygarlık veya ırk yabancılığının uzak kıldığı "farklı" çıplaklık. Buna bir de, insan teninin solukluğunu taklit ettiğinde balmumunun insanda yarattığı rahatsızlık duygusunu eklemek gerek.

Doktor Spitzner'in gerçekte kim olduğu açık değil. Doktorlukla ilgisi olmadığından kuşkulanılıyor. Fotoğraflarda, gerek doktor, gerek eşi, birer bilim havarisi olmaktan çok, panayır girişimcisi izlenimini veriyorlar; ama kesin bir şey söylemek olanaksız. Elbette, doktorun bize sunduğu görsel dünyanın temel öğesi olan sadizm, Floransalı Clemente Susini'nin daha lirik, Napolili Raimondo di Sangro'nun daha büyüsel ya da İngiliz uyruğuna geçen Marie Tussaud'nun salt seyirlik sadizminden farklı bir nitelik taşıyor. Ne var ki, bu üç adın üçü de, 18. yüzyıla –bu yüzyılın getirdiği entelektüel ve psikolojik tutumlar bütünüyle birlikte– ait iken; Spitzner Müzesi'nin kuruluş tarihi, bizi pozitivizmin, bilimciliğin ve geniş kitlelere yönelik pedagojinin hüküm sürdüğü bir çağa taşıyor. Her durumda, hem *Kötülük Çiçekleri* ve *Madam Bovary*'nin yayımlandığı tarihle, hem o dönemde tiksinti duyulan ya da yüceltilen "gerçekliğin keşfi"ne karşı benzeri süreçlerin tarihiyle örtüştüğünü düşünürsek, daha az utkulu bir tarih değil bu.

O üstün örnekler gibi, Dr. Spitzner'in tam olarak tanımlayamadığımız girişimi de, tutucuların düşmanlığıyla, yetkililerin yasaklarıyla, aile babalarının protestolarıyla savaşmak zorunda kaldı; aynı savaşlar, dul kalan Bayan Spitzner, gezici müzeyi 1920'li yıllarda yeniden faaliyete geçirince, 20. yüzyılda da yinelendi. Şu bir gerçek ki, çeşitli Belçikalı yazarların ve sanatçıların anılarında, Spitzner Müzesi'ne kaygılı ilk giriş, çekici bir

yer tutuyor: Paul Delvaux'nun düş dünyasının oluşumunda, De Chirico'yu keşfinden de önce, bunun temel deneyim olduğunu açıkladığını belirtmek yeterli olacaktır.

Savaş sırasında dağılan (bir bombardımanda hiç kuşkusuz müzenin büyüsünün göz ardı edilemeyecek bir öğesini oluşturan dışarıdaki renkli panolar parçalanmıştı), bir depoda yeniden bulunan Dr. Spitzner Müzesi, şimdi Belçika Kültür Merkezi'nce yeniden kurulmuş ve Paris'in Beaubourg Meydanı'nda geçici olarak sergileniyor. Göze çarpan ilk şey, doğanın aslına bağlı taklidinin, zamandışı olmak şöyle dursun, dönemin atmosferiyle yüklü olması. 19. yüzyıla özgü olan, bu modellerin tasarımının ardındaki bakış: Hem çekiciliğe hem uzaklığa, hem "gerçeklik"in yüceltilmesine hem mahkûm edilmesine dayalı bir bakış bu.

Ortam yeniden kurulurken, belli ki müzenin o dönemde sahip olduğu bilimsellik ile kuşkululuk arası atmosfer, hastane laboratuvarı, morg ve lunapark barakası bütünü korunmaya çalışılmış – cesetleri andıran çıplak bedenlerin göze çarptığı yarı karanlık ortam ve köy bandosunun hafif müziği de dahil olmak üzere. Bir tek çığırtkanların ve rehberlerin sesi eksik; dönemin kaynaklarına göre, bu kişiler, üstderinin ayartıcı hoş kokusundan kan damarları ve boğumların dolaşık karanlık ağma, sinirler yumağına, iskeletin aklığına kırk parçaya bölünebilen "anatomik Venüs"ü açıklıyorlarmış seyircilere.

Yalnızca balmumu modeller değil, doğal bulgular da sergileniyor – sözgelimi, 35 yaşındaki bir kişinin baştan sona sepilenmiş eksiksiz derisi gibi (başka hiçbir müzede eşi bulunmayan benzersiz bir parça, deniyor katalogda): Bir çiçek gibi bir kitabın sayfaları arasına sıkıştırılmış bu insan halısı, orada, ortadaki en kardeşçe ve dingin imge gibi göründü gözüme. İtiraf etmeliyim ki, iç organlara yönelik bir çekim hissetmedim asla (tıpkı psikolojik iç dünyayı keşfetmeye yönelik güçlü bir itki hissetmediğim gibi); bütünüyle uzama yayılmış, bütünüyle yüzeyden sergilenen, her tür derinliği ve gizli amacı dışlayan bu kişiyi yeğlemem buradan kaynaklanıyor olabilir.

Kısacası, atmosfere ilişkin notların ötesinde, Dr. Spitzner sergisini hakkını vererek anlatabilmem olanaksız: Gözlerim, için dışa taştığı her imgeden içgüdüsel olarak kaçma eğilimi göste-

riyordu. Özellikle, zührevi hastalıklar pavyonunda durmamayı yeğledim – orada sergilenen bazı klinik görünümlerin günümüzde tedavi alanındaki ilerlemelerle artık ortadan kalktığı şeklindeki avutucu bilgiyle içim rahatlamış olarak. (Bazı frengi yaraları artık "patoloji sahnesini terk ettiği" için, uzman doktor için de serginin tarihsel önemi olduğunu öne süren katalogda söyleniyor bu.)

İçinde anarşist Caserio'nun giyotine vurulan başının bir kopyasının bulunduğu cam fanus üzerine dikkatle eğilmeyi yeğliyorum. Bu balmumu kopya, Caserio'nun başı sepete düştükten hemen sonra (1894), boyundaki kesik bir kasap dükkânındaki gibi henüz yeniyken yapılmış; fal taşı gibi açık ve yuvasından fırlamış gözlerdeki, iki yana açılmış burun deliklerindeki, sımsıkı kapalı çenedeki ifade sonsuza dek sabitlenmiş: Flaşla aniden çekilen bir fotoğraftakinden pek de farklı olmayan bir sonuç, ama burada nesnelleştirme mutlak ve eksiksiz.

Sadist-gerçeküstücü fantezinin en inanılmaz örneği, doğumun aşamalarını ve jinekolojik ameliyatları gösteren görsel temsillerde karşımıza çıkıyor. Sezaryenle doğum yapan bir hastanın tam boy modeli, gözleri açık, acıdan kasılmış yüzüyle, kusursuz saç biçimiyle, bağlı ayak bilekleriyle gösterilmiş; üstünde dantelli bir hamile giysisi var, giysinin yalnızca neşterle kesilmiş ve fetüsün göründüğü kısmı açık. Dört insan eli kadının gövdesi üstünde duruyor (ameliyatı yapan iki el ile belini sıkan iki el): Tırnakları bakımlı, zarif ve balmumu eller; düşsel eller bunlar, çünkü ellerin uzantısı olan kollar yok, ellerde yalnızca bembeyaz kolluklar ve siyah ceket kollarının kenarları var, sanki bütün tören, gece giysilerine bürünmüş kişiler arasında geçiyormuş gibi.

Hem geçmişte, hem bugün halkın sergiye koşmasını sağlayan çekici gösteriler arasında, katalogda "ucubeler koleksiyonu" adıyla anılan gösteri de yer alıyor elbette. John Chiffort adında birisinin kasık kemiğinin balmumu kopyası var; kopya "Lancashire'da doğan John Chiffort yirmi yaşındayken, doğrudan kendisinden alınmıştır; Chiffort'un üç bacağı ve her ikisi de üremeye elverişli iki penisi vardır." Ortadaki körelmiş ve açık söylemek gerekirse görüntüsü tiksinti uyandıran bacak olmasa,

simetrik ve paralel iki peniste öyle bir doğallık ve zariflik var ki, bunun pekâlâ her erkeğin normal "teçhizat"ı olabileceği kanısı uyanıyor insanda.

Tersi bir örnek, 1877'de Sardinya'da doğan Tocci kardeşlerin durumu; kardeşlerden her birinin tamamıyla normal kendi başı, kolları ve omuzları varmış, ama karın hizasından aşağıya tek kişi imişler, tek bir mideleri ve yalnızca iki bacakları varmış. Kardeşlerin serginin afişlerinde de yer alan balmumu heykeli, belli ki dokuz ya da on yaşındaki halleriyle gösteriyor onları ve yüzlerinin son derece canlı, çok güzel iki çocuğun yüzleri olması, heykelin yarattığı etkiyi daha da vurgulu hale getiriyor. "Halen sağlıkları son derece iyi ve Avrupa'nın önde gelen başkentlerini içeren bir turneye çıktılar. Kardeşler, tartışmasız olarak, bugüne dek görülmüş en ilginç fenomendirler." Eski katalogdan alınan bu metni, bir güncelleme notu izliyor; notta şöyle denmiş: "1897'de, Tocci kardeşler, servet sahibi olduktan sonra, iki kız kardeşle evlendiler ve Venedik dolaylarındaki bir çiftliğe çekildiler; burada, 1940'ta, 63 yaşında öldükleri tahmin ediliyor."

Sorun şu ki, kataloğun aktardığı bu bilgilerin büyük bir kısmı düzmece. Bunu kesin bir dille söyleyebiliyorum, çünkü tam da bu günlerde Leslie Fiedler'in yakınlarda çıkan *Freaks* (Hilkat Garibeleri) başlıklı kitabı geçti elime; kitap, cüceler, devler, sakallı kadınlar, erdişiler üzerine bölümlerin yanı sıra, Siyam ikizleri üzerine temel bilgiler açısından zengin otuz kadar sayfa içeriyor. Bu sayfalardan şu sonuç çıkıyor: Yedinci kaburgadan aşağıya tek kişi olmalarına karşın, iki ayrı kişi olarak adlandırılan Giovanni Battista ile Giocomo Tocci, bir başka ciddi engele katlanmak zorunda kalmışlar: Yalnızca iki bacak, ayakta durmalarına ve yürümelerine elvermiyormuş. (Gerçekten de, Dr. Spitzner'in modelinde, onları bir tırabzana yaslanmış görüyoruz.) Bu hareketsizlik, "canlı fenomenler" sergilerinde yapabileceklerini son derece sınırlıyormuş; bu yüzden, oldukça kısa, ama yorucu bir uluslararası turneden sonra, sirk kariyerinden vazgeçip İtalya'ya çekilmiş, orada hazin bir şekilde ölmüşler (tarih verilmemiş, ama herhalde genç bir yaşta).

İki kız kardeşle evlilik bilgisi, büyük bir olasılıkla başka bir gerçek öyküyle (bir biçimde "mutlu sonla" bittiğini kabul ede-

bileceğimiz bu tür tek öykü) karıştırılmasından kaynaklanıyor: Bu olguya adını veren Siyam ikizleri Chang ile Eng (başka bir deyişle, vücutlarının bir kısmı yapışık bütün ikizlere "Siyamlı" denmeye başlanmasını ünlerine borçlu olduğumuz kardeşler). Chang ile Eng, 1811'de, yoksul bir Çinli ailenin çocukları olarak Siyam'da dünyaya gelmiş ve 1874'te Amerika Birleşik Devletleri'nde ölmüşler. Çok geçmeden, kardeşleri bir nesne gibi sahiplenebileceklerini sanarak onları Amerika'ya götüren ilkesiz girişimcilerin eline düşen Chang ile Eng, bağımsızlıklarını korumayı ve 1839'a kadar sirkinde gösteri yaptıkları para düşkünü Barnum'un bile onları sömürmesine izin vermeyip kendi servetlerini idare etmeyi başarmışlar.

Chang ile Eng'in öyküsü, hem Çinli sağduyunun, hem talihsizliklerin ve önyargıların aşılabileceğine olan Amerikan inancının zaferi: Gerçekten de, kardeşler North Carolina'da bir çiftlik evine çekilmeyi ve beyaz çiftçilerin kapalı dünyasında saygın bir yer edinmeyi başarmışlar; o kadar ki, iki kız kardeşle, aynı zamanda Baptist Kilisesi'nin pastörü olan varlıklı bir çiftçinin kızlarıyla evlenmişler. Eşlerinden ilkinin on iki, ikincinin on çocuğu –hepsi de normal– olmuş; bu nedenle, onların soyundan gelen Amerikan yurttaşlarının sayısı yaklaşık bini buluyor.

Tocci kardeşlerin duvar afişlerindeki imgesi, Mark Twain'in ilgisini çekmiş, yazar onların durumundan esinlenen bir öykü yazmış; keza Chang ile Eng vakası, bir başka öyküsü için ona malzeme sağlamış. ("İkiz" teması, Twain'in yapıtlarında sık sık karşımıza çıkar.) Fiedler'in altbaşlığı *Myths and Images of the Secret Self* (Gizli Benliğin Mitleri ve İmgeleri) olan kitabında tarihsel bilgilerin kayda geçirilmesi, edebiyattaki ve sinemadaki yaratılarla ve mitsel arketiplerin anılmasıyla iç içe geçiyor. Kitabın en ilginç sayfaları, gerçek öyküler, yani "canlı fenomenler"in sirk dünyasındaki yaşamı; bunların hemen hepsi son derece hazin öyküler.

Ama Fiedler'in bu kitabının çıkış noktasını, *freaks* ("hilkat garibeleri") sözünün değişen kültürel imaları üzerine bir düşünce oluşturuyor: Bir zamanlar büyüleyici dehşet duygusunu imleyen bu söz, artık "fizyolojik olarak normal, ama düzene karşı gençlerce –hipiler ya da uzun saçlılar olarak da bilinir-

ler– onurlandırıcı bir unvan olarak" özümsenmiş. Fiedler buradan yola çıkıp, insan varoluşunu belirleyen sınırlar ve roller üzerine bir sorgulama şeklinde, fiziksel "farklılık" biçimlerinin çeşitli kültürlerde edindiği değeri araştırıyor. Bu bağlamda, Doktor Spitzner'in balmumu modeller müzesi, ek bazı düşüncelerin çıkış noktasını oluşturabilir.

[1980]

Bir Kültür Mirası Olarak Ejderhalar

Başka birçok şey gibi, Fransa'da yerel ağızlara ilişkin araştırmalar, Napoléon döneminde başlar. 1807'de, İçişleri Bakanlığı'na bağlı İstatistik Dairesi, bütün illerde bir araştırma başlatır: *İncil*'deki "savurgan oğul meseli"nin Fransa'da konuşulan değişik ağız ve lehçelerdeki biçimlerinin derlenmesi söz konusudur. Bu temel metnin seçimine, başka girişimlerden (sözgelimi, bir Dominiken vaazlar derlemesi) sonra ulaşılmış ve sonunda sözünü ettiğimiz meselde karar kılınmıştır; çünkü bu epizot, *Luka İncili*'ndeki ayetlerde anlatıldığı biçimiyle, yalınlık, evrensellik ve günlük konuşmayı temsil eden sözcük dağarcığı koşullarını yerine getirmektedir. Restorasyon'la birlikte, İstatistik Dairesi kaldırılır, ama araştırmayı Kraliyet Antikçağ Araştırmaları Derneği yürütür ve üç yüz çeşitlemeyi bir araya getirir.

Bu bilgiler bile, Fransa'da halk kültürü araştırmalarına ilişkin sorunların, bizdekinden [İtalya'dakinden] nasıl farklı ele alındığı hakkında bir fikir vermeye yetiyor. Fransa'da, yerel kültürlerin çokluğu, ulusun dil ve kültür birliğinin oluşturduğu dev boyutlu egemenliğin ardında saklı gibi duruyor (oysa İtalya'daki oranlar bunun tam tersi) ve bu gizli dünyayı tanıma itkisi, onun yok olmak üzere olduğu bilinciyle birlikte doğuyor. (Fransa'da ve İtalya'da, tarihsel olarak varlığını sürdürme süreleri farklıdır: Bizde, geleneksel alışkanlıklar ve zihin yapıları düne kadar sarsılmaz biçimde kök salmış gibi görünürken, sonra birden ortadan yok olur; Fransa'da bu alışkanlıklar ve zihin

yapıları, kısa sürede marjinal hale gelir, ama bu nitelikleriyle çok uzun süre varlıklarını sürdürür.)

Paris Grand Palais'de düzenlenen *Yarın İçin Dün: Sanatlar, Gelenekler ve Kültür Mirası* başlıklı sergi, *Encyclopédie*'nin "mekanik sanatlar"ın araçlarını ve işlemlerini değerlendirip sınıflandırdığı Aydınlanma Çağı'nda Fransa'nın "etnografik" keşfinin kökeninin izini sürüyor. Sergide, meslekler ve zanaatlara ayrılan panoların yanında, dönemin gerçek bir çorap dokuma tezgâhı –18. yüzyılda yapılmış çok güzel işli ipek çoraplarla birlikte– yer alıyor. Diderot'nun felsefi yorumu şöyle: "Çorap dokuma tezgâhı, sahip olduğumuz en karmaşık ve sonuçları açısından en önemli makinelerimizden biridir. Onu tek bir uslamlama; imal edilen ürünü ise, o uslamlamanın sonucu gibi görebiliriz."

Aynı dönemde, Kraliyet Ziraat Derneği belirleyici bir adım atmış, güzel sanatlardaki ve edebiyattaki pastoral geleneğin "yumuşatarak aktardığı" çoban figürü şu tür elkitaplarıyla teknik bilginin konusu haline gelmiş: *Yün Hayvanları ya da Sürülerin Yetiştirilmesi ve Yönetilmesi Yöntemi* (1770) ya da *Çobanlar ve Sürü Sahipleri İçin Bilgiler* (1782). Burada da, Grand Palais'deki sergi, yazılı ve sanatsal belgelerle pratik yaşamdan nesneleri ve aletleri –bu kez, sivri demir çıkıntılarıyla köpek tasmaları ya da emirlere uymayan koyunlara toprak sıçratmak için kaşık uçlu sopalar– bir araya getiriyor.

Salgın ve mesleki hastalıkların kökeninin ve yaygınlığının izini sürmek için köyleri araştıran Kraliyet Tıp Derneği'nin hekimleri, farkına varmaksızın birer etnograf olmuşlar. Onların "tıp topografyaları" köylü ailelerin yaşadıkları ortamlara ve yaptıkları işlere –dantelcilik ya da cam üflemeciliği gibi– ilişkin betimlemeleri içeriyor.

Fransız Devrimi, ilginç tip bir araştırmacı olan Başrahip Grégoire'ın çabalarına karşın –Grégoire, köylülerin ağızları ve töreleri üzerine bir anketi dağıtmak için yerel "yurtsever dernekler" ağından yararlanmak istiyordu–, halkı tarihin sahnesine sürüklerken, onu somut olarak tanımak için çok şey yapmaz. Aslında Devrim, şehirli plebler (mızraklarını kuşanmış devrimciler) ile köylü plebleri (oraklarını kuşanmış kralcılar) birbirinden ayıran büyük kültürel farkı saptamak zorunda kalır ve "yabanıl

Fransa"yı kesin olarak yok edilmesi gereken geçmişin kalıntıları arasına gönderir. Kısacası, Devrim, Jakoben merkeziyetçilik mantığı içinde, Aydınlanma kültürünün iki yönünden –tekçizgi üzerinden seyreden, birleştirici ilerleme yönü ile farklılıklara ve nedenlerine ilişkin ayrıntılı bilgi yönü– yalnızca ilkini özümser.

İkinci devre, artık Aydınlanma'ya Romantik tepki atmosferinde gerçekleşecektir – Kelt Akademisi, devrimcilerin gözdesi Yunan-Roma uygarlığına karşı yerli bir uygarlığın, Druidler Galya'sının imgesini yeniden kurma görevini üstlendiğinde. Ama bu ideolojik karşıtlıklar, gerçeklerden çok, bizim şematik bakış açımızdan kaynaklanır; çünkü her durumda, Kelt Akademisi araştırmacıları da, Aydınlanma kültürü içinde yetişmiş kişiler olup, araştırmaları ve araştırma yöntemleri, bilimsel modernitenin modelleriydi.

Kelt Akademisi'nin ilk girişimlerinden biri, ejderhaların sayısını belirlemek olmuştu: Her yıl, ezme kâğıttan bir ejderhanın tören alayıyla taşındığı (günümüzde olduğu gibi) Fransız şehirlerinin sayısı yaklaşık yirmidir. Şenliğin gönderme yaptığı efsane, aşağı yukarı her yerde aynıdır: Kız çocukların canavara sunulması, bir aziz ya da azize sayesinde kurtulmaları. Ejderhanın iki çehresi vardır: Efsanede korkunç bir düşman iken, tören alayında şehrin özdeşleştiği ve korunmak için sığındığı halim selim bir karnaval yaratığı haline gelir. Tarascon şehrinin, canavarları *Tarasque*'la nasıl övündüklerini anımsayan *Tartarin* okurları, bu sergide yollarda *Tarasque*'ı taşıyan Tarascon ahalisinin büyük naif bir resmini bulacaktır.

Serginin afişlerinde de yer alan bu resim, ziyaretçiye aslında olduğundan daha canlı ve daha neşeli bir sergi vaat ediyor. Kolayca tahmin edebileceğimiz gibi, 19. yüzyılda köylü yaşamı üzerine görsel malzemeyle dolu duvarlardan daha sıkıcı bir şey olamaz. Ve Bröton kıyafetine bürünmüş çamaşırcı kadınların fotoğrafları da öyle pek ahım şahım değil. Gerçek şu ki, 19. yüzyıl edebiyatında ve sanatında, köy yaşamı imgesinin ardında rahatlatıcı bir ideoloji yatıyordu: Köy, şehrin aksine, sağlıklı dünya ve yitirilmiş erdemler demekti. Böylesine düzmece ve sıkıcı bir fikirden, serginin bol bol ortaya koyduğu gibi, olsa olsa düzmece ve sıkıcı görsel temsiller çıkabilirdi.

Buna karşılık, bu çerçevenin dışında kalanlar, bizi ilgilendiriyor. Sözgelimi, (günümüzde gerek feminist bakış açısından, gerek burada sözünü ettiğimiz "etnografik" açıdan yeniden yayımlanmaya ve okunmaya başlayan) George Sand'ın oğlu Maurice Sand, annesinin "köy efsaneleri"ni Doré tarzında romantik çizimlerle resimlemiş; bu çizimler, oldukça tedirgin edici olmayı başaran sanrılı görülerle yüklü. Özellikle, çizer-etnograf Gaston Vuillier'den (1845-1915) söz etmeliyiz; büyücülüğün ve köylü okültizminin çekiciliğine kapılan Vuillier'de hem belgesel aslına bağlılık titizliği, hem beklenmedik etki duygusu vardı. (Sicilya ve Sardinya'yı da gezip büyü uygulamalarının çizimlerini yaptığı anlaşılıyor; bu çizimlerin izini sürmeye değerdi.)

Elbette, resimlerden, fotoğraflardan ve her zamanki, öngörülebilir yöresel kıyafetlerden çok, nesneler konuşuyor. Bu malzemelerin büyük bir bölümü El Sanatları ve Halk Gelenekleri Müzesi'nden geliyor; müzenin on iki yıldan bu yana, Bois de Boulogne'da müze sunumuna örnek teşkil eden bir merkezi var. Müzede malzeme sistematik bir sınıflandırmaya göre sunulurken, burada sergide (düzenleyicisi, gene müzenin görevlilerinden Jean Cuisenier) düzenleme tarihsel: Fransa'nın kendine yönelik "etnografik" ilgisinin tarihi. Bu nedenle, sergiyi dolaşmak, biraz da Giuseppe Cocchiara'nın *Storia del Folklore in Europa* (Avrupa'da Folklorun Tarihi) kitabını karıştırmak gibi – yaklaşık otuz yıl önce yayımlanmış olup, entelektüel kültürün kendinden uzak topraklara farklı türden yaklaşımlarını tarihsel bir çerçeveye oturtmak açısından en yararlı sentez olma özelliğini koruyan bir kitap.

Son yıllarda, tarihsel araştırma, bu ilişkiler ağının kapsamını geriye doğru genişletmeye, yani Ortaçağ'dan bu yana değilse de, Rönesans'tan bu yana entelektüel kültür ile halk kültürü arasındaki karşıtlıkları ve etkileşimleri belirlemeye çalışıyor; İtalya'da bu konu üzerine yayımlanan en yakın tarihli kitap –bir İngiliz tarihçisinin, Peter Burke'ün yapıtı *Modern Avrupa'da Popüler Kültür*– bu yönü irdelemeyi hedefliyor.

Doğal olarak, bu açıdan da, 18. yüzyıl-19. yüzyıl düğümü belirleyici bir nitelik taşıyor. Şöyle diyor Peter Burke:

> Popüler kültürün keşfi, daha çok Avrupa'nın kültürel periferisi olarak adlandırılabilecek ülkelerde, öte yandan tek tek ulusların periferisinde gerçekleşmiştir. İtalya, Fransa ve İngiltere'nin uzun bir süredir ulusal edebiyatları ve bir edebiyat dilleri vardı; bu ülkelerin entelektüelleri, sözgelimi Ruslardan ya da İsveçlilerden farklı olarak, halk türkülerine ve halk hikâyelerine her zaman daha uzaktı. Büyük Britanya'da halk kültürünü yeniden keşfedenlerin İngilizler değil, İskoçlar olması ve Fransa'da halk türküsü modasının geç bir tarihte başlaması ve bu modaya *Bazzaz Braiz* adlı derlemesi 1839'da yayımlanan bir Brötonun, Villemarqué'nin yön vermesi şaşırtıcı değildir. Onun İtalyan eşdeğeri Tommaseo, Dalmaçya kökenliydi; daha sonra, en önemli katkılar Sicilya'dan geldi. Almanya'da da, girişim periferiden geldi; Herder ile Von Arnim, Elbe Irmağı'nın doğusunda dünyaya gelmişlerdi.

Paris'teki serginin belgelerindeki tarihler, İngiliz tarihçisinin tezini doğruluyor: Fransa'nın, kendi halk ve köy geleneklerini incelemeye koyulan son Avrupa ulusu olduğu söylenebilir; o kadar ki, Arnold Van Gennep'in yazdığı ve bu incelemelerin anıtı niteliğindeki dokuz ciltlik tamamlanmamış *Fransız Folkloru Elkitabı*, 1937 ile 1958 tarihleri arasında yayımlanır. Ama benim için en önemli nokta, bir başkası: Bu alçakgönüllü kalıntılara yönelik acıma duygusunu harekete geçiren şey, her zaman bir şeyleri yitirmek üzere olduğumuz bilincidir. "Merkez," bu bilince daha geç, kültürel homojenleştirme eyleminin sona erdiğini söyleyebileceğimiz ve kurtarılacak pek az şeyin kaldığı an ulaşır; "periferiler," daha önce –merkezileştirici baskıdan gelen tehdit olarak– farkına varırlar bunun.

Bu yıl, "kültür mirası yılı" ve sergi, rustik seramiklere ve ahşap yontulara değer kazandırmada önce özel koleksiyonların ve antika piyasasının, sonra bölgesel müzelerin, şimdi de daha kapsamlı bir çevre koruma programıyla karşımıza çıkan "bölgesel parklar"ın oynadıkları role özel bir dikkatle, böyle bir bağlamda düzenlenmiş. Balzac romanlarından bildiğimiz tutumlu Fransa'nın yaşlı yüreğinin gözdesi "miras" sözcüğü, sağlam, özlü ve paraya dönüştürülebilecek bir şeyler izlenimini yaratıyor (oysa

biz İtalyanlar, her tür mülkiyet ve somutluk çağrışımından yoksun bir ifade olan "kültür anıtları" sözünü kullanıyoruz); galiba, olsa olsa maddi çıkar düşüncesi, çağdaş insanın içgüdüsel jestini yerine getirme itkisini –çöpe atma– dengeleyebiliyor.

[1980]

Alfabeden Önce

Yazı, Aşağı Mezopotamya'da, Sümerlerin ülkesinde, başkent Uruk'ta, İÖ 3300 dolaylarında doğar. Kil ülkesindeyiz; idari belgeler, satış sözleşmeleri, dinsel metinler ile kralları yücelten metinler, bir kamış ya da kalemin üçgen ucuyla tabletler üzerine işlenir, daha sonra bu tabletler güneşte kurutulur ya da pişirilir. Tablet ile yazı aracı, ilkel resimyazıda kısa sürede aşırı bir basitleştirmeye ve üsluplaştırmaya gidilmesine yol açar: Resimyazı imlerinden (bir balık, bir kuş, bir at başı), kil üzerinde iyi sonuç vermeyen kıvrımlar kalkar; bu yolla, im ile temsil edilen şey arasındaki benzerlik yok olmaya yüz tutar; anlık bir dizi kalem darbesiyle çizilebilen imler kendini kabul ettirir.

Genellikle bu imler, bir çizgi halinde uzayarak bir tür çivi oluşturan ya da bir piramit gibi iki çizgi halinde açılan üçgen bir tepe noktasıyla gösterilir: Bir hız ve hareket, zariflik ve kompozisyon düzenliliği izlenimi aktaran çiviyazısıdır bu. Taş üstüne işlenen yazıtlarda imlerin baskın sırası dikey yönde iken, kil üstüne yazı doğal olarak paralel yatay satırlar şeklinde yayılma eğilimi gösterir. Çiviyazılarından bildiğimiz çizgisel, sinirli, keskin grafik jest, hâlâ günümüzde eline bir dolmakalem ya da tükenmezkalem alan kişinin yapacağı jestle aynıdır.

O andan başlayarak, yazı, acele yazmak anlamına gelecektir. Yazının gerçek tarihi, yatık yazının tarihidir; ya da, en azından, çiviyazısı erken talihini bu yatık kullanıma borçludur. Zamandan tasarruf, ama aynı zamanda yerden tasarruf: Belirli bir yüzeye olabildiğince çok yazı sığdırmak, çok kısa sürede üstesinden geli-

nen bir ustalıktır. Karınca duası gibi bir çiviyazısıyla yazılmış, ayin sırasındaki yakarıları içeren, iki santimetreye iki santimetre büyüklüğünde, otuz satırlık bir tablet parçası günümüze ulaşmıştır.

Sümerlerin, bitişimli bir dilleri vardı: Tekheceli sözcüklere önekler ve sonekler ekleniyordu; imler, başlangıçtaki resimyazı ve düşünce yazısı kökeninden koparak, zamanla hece seslerini gösterir hale geldi. Ama çiviyazısı, evriminin çeşitli aşamalarının kalıntılarını korumayı sürdürdü. Aynı metinde, aynı satırda, düşünce yazısı yöntemine göre yazılmış imler (kral, tanrı, "görkemli" ve "güçlü" gibi sıfatlar), hece-ses imleri (özellikle, özel adlarda: Rahip Dudu, iki ayak çizimiyle yazılır, çünkü Du "ayak" demektir), belirleyici-dilbilgisel imler (dişil biçim için, başlangıçta kadının kasık kemiğini gösteren üçgen biçimli bir im kullanılır) birbirini izler.

Louvre Müzesi'nde bu tür pek çok belge –kil tabletler, yazı kazınmış taşlar ya da madeni levhalar, oyma dikilitaşlar– bulunuyor; ama bu belgeleri konuşturmak, uzmanların ayrıcalığıydı. Şimdi, Grand Palais'de açılan, *Yazının Doğuşu* (çiviyazısı ve hiyeroglif) konulu sergide, üç yüzden fazla parça (hemen hepsi Louvre'dan, birkaçı British Museum'dan) seyirciyle buluşuyor ve geniş bir alana zekice yerleştirilmiş açıklayıcı yazılarla bunları değerlendirme olanağı sunuyor bize. Baştan sona okunması gereken bir sergi: Vazgeçilmez nitelikteki açıklayıcı panolarıyla ve çok azını okuyabilsek de taş, kil ya da papirüs üstüne yazılmış özgün belgelerdeki yazılarıyla. Gerek bölümler, gerek bilgi olarak belki çok fazla şey var; ama gözünü çok fazla yormayan ve fikirleri birbirine karıştırma (ilk anda kaçınılmaz bir aşama) korkusunu atlatan ziyaretçi, sonunda alfabe yazısına nasıl ulaştığımızı anladığını söyleyebilir.

Yazının çizgiselliğinin hiç de çizgisel olmayan bir tarihi var, ama bu tarih, iki bin beş yüz yıllık bir süre içinde son derece belirli bir coğrafi bölgede geçiyor: Her şey Basra Körfezi, Doğu Akdeniz kıyısı ve Nil arasında gerçekleşiyor (Mısır, bu tarihin başlı başına uzun bir bölümünü oluşturuyor). Hint yazısının da, hatta büyük bir olasılıkla Çin yazısının da aynı kökten geldiği doğruysa, yazı için (dilden farklı olarak) tek-kökenden söz edebiliriz. (Peki, Kolomb öncesi Amerika? Sergi, bu sorunu ele almamış.)

Şurası kesin: Yazı, dil için öne sürebileceğimiz gibi bir doğa olgusu değil, bir kültür olgusu ve başlangıçta sınırlı sayıda uygarlığı ilgilendiriyor. Serginin kataloğunda Jean Bottéro anımsatmış bunu (Vernant'ın genel yayın yönetmenliğini üstlendiği ve Einaudi Yayınevi'nin İtalyancaya çevirttiği *Kâhinlik ve Rasyonellik* kitabındaki Mezopotamya'nın kâhinlik teknikleri üzerine olağanüstü yazısından biliyoruz onu); Bottéro, konuşulan dillerin çok büyük bir bölümünün asla yazıya geçirilmediğini belirtiyor – günümüzde bu dillerden birçoğu sonunda "yabancı" bir alfabe yoluyla yazıya geçirilmiş olsa da.

Niçin özellikle Aşağı Mezopotamya? Beş bin yıl önce, bu kıraç topraklarda, merkezini şehrin ve rahipler monarşisinin oluşturduğu yeni bir siyasal-ekonomik sistem oluşur; sulama çalışmaları, tarımda büyük bir gelişmeyi olanaklı kılar ve bir nüfus patlamasına tanık olunur: Geniş topraklar üstünde çok sayıda kişi arasındaki alıp verecekleri, değiştokuşları, kadastro işlerini denetlemek için karmaşık bir muhasebe sistemi zorunluluğu doğar. Belleğin baş yardımcısı kil, yazıdan da önce salt sayısal iletileri kayda geçirmeye yarıyordu; zamanla, rakamları gösteren kertiklerin yanına malları (hayvanlar, bitkiler, nesneler) ya da kişi adlarını gösteren şekiller kazınmaya başlanır.

Öyleyse, yazılı kültürün sınırsız ruhsal alanlarını açan, pratik, ticari, hatta alıp verecek hesabıyla ilgili bir zorunluluk mu olmuştur? Durum bundan daha karmaşıktır. Alacak verecek kayıtlarında ilk grafik simgecilik biçimlerinin benimsenmesi, bunların daha önce sanat alanında, özellikle boyalı seramik çömleklerde geliştirilmiş olmasından kaynaklanır. Uzun bir süredir, cenaze ve tapınma törenlerinde olduğu kadar gündelik kullanım nesnelerinde de, bireylerin ve tanrıların "ad"ı aynı anda hayranlık, korku, sevgi ya da egemenliği –ruh hallerini, dünyaya karşı tutumları– gösteren şekillerle temsil edilmişti. Demek ki, şimdiden şiirsel olarak betimleyebileceğimiz anlatım ile ekonomik kayıt, yazının doğuşuna yön veren iki gereksinmedir; bu öğelerin her ikisini göz önünde bulundurmadan yazının tarihini kuramayız.

Çiviyazısı, İÖ 2500'e doğru Sümerlerden Akadlara (başşehir-

leri Akad ya da Akkadu) geçer ve Akadlar yazıyı imparatorluklarında Kuzey Mezopotamya'ya kadar yayarlar. Akadların Sami kökenli (sözcüklerinin kökleri, üç ünsüzden oluşan), Sümerceden bambaşka bir dilleri vardır. Aynı imler aynı şeyi göstermek için kullanılır, ama farklı ses dizilimlerine karşılık gelirler (başka bir deyişle, bunlar sessel imler iken, düşünce yazısı imlerine dönüşmüşlerdir) ya da eski anlamın anısını yitirerek yeni sesle özdeşleşirler (başka bir deyişle, düşünce yazısı imleri iken, sessel imlere dönüşürler).

Sayısı birkaç yüzü bulan imlerin çoğalması, işleri daha da karmaşık hale getirir; gene de, Akadlar aracılığıyla çiviyazısı, Asur-Babillere ve Suriyelilere, Güney Pers'teki Elamitlere, Filistin'deki Kenanlılara, dilleri İÖ 1. binyılda Hindistan'dan Mısır'a kadar yayılan Aramilere geçerek, bütün Ortadoğu'ya yayılmıştır (yakınlarda bulunan Ebla Kütüphanesi'nde bu yazıya rastlarız).

En eski belgelerde tümceler halinde eklemlenmemiş tek tek sözcükler, özellikle adlar yer alırken (sanki insanlar yazmanın ne olduğunu öğrenmeden önce yazmayı öğrenmişler gibi); Ninova ve Babil zamanında, bu son derece sık yazılmış "tavuk pençesi izleri" bize Gılgamış destanını anlatırlar ya da bir sözlük, bir kütüphane kataloğu, Babil Kulesi'nin boyutları üzerine bir inceleme (incelemeye göre, yedi katlı, 90 metre yüksekliğinde bir ziguratmış kule) olarak karşımıza çıkarlar.

Mezopotamya'da bir ön yazıdan (ya da ön rakam yazısından) çiviyazısına evrimin izi sürülebilirken, Mısır'da hiyeroglifler birden ortaya çıkar, elbette başta biraz acemice yazılmış, düzensiz imlerdir, ama bilinen bir öncelleri yoktur. Bu, yazının Mısır'a Mezopotamya'dan ithal edildiği anlamına mı gelir? Kronoloji (ilk Uruk resimyazıları ile ilk hiyeroglifler arasında birkaç yüzyıllık fark vardır), bu tezi destekler; ama Mısır sistemi bütünüyle farklıdır. Öyleyse, bağımsız bir buluş mu söz konusu? Belki de, gerçek ikisinin arasında bir noktada yer alır: Mısırlıların Mezopotamya'yla sıkı ticari ilişkileri vardı ve Sümerlilerin "yazdığını" öğrenmekte gecikmediler; bu bilgi, Mısırlıların yaratıcı gücüne yeni ufuklar açar ve yalnızca kendilerine özgü kalacak olan özgün bir yazı yöntemini geliştirmeleri uzun sürmez. Daha İÖ 3080'e doğru, yetmiş kadar mezar dikilitaşı, Mısır hiyerog-

liflerinin tam yirmi alfabe imi içerdiğini kanıtlar bize (bizim bütün ünsüzlerimiz daha o zamandan bunların arasında yer alıyordu). Bunun yanı sıra, Mısır hiyeroglifleri, harf gruplarını, rebus sözcükleri gösteren başka imleri ve başka imlerin anlamlarını belirlemeye yarayan imleri içeriyordu.

Resim ile yazı arasındaki kararsızlık, en az iki bin yıl boyunca çizim etkinliğine eşlik eder; Grand Palais'deki sergiyi görmeyi, "okuyup" incelemek açısından doyurucu olmanın ötesinde güzel kılan da, bu anlam belirsizliği. Çok güzel bir Mısır dikilitaşında, bir doğan, bir yılan ve bir şehrin surları kabartma olarak gösterilir; bu uyumlu görsel kompozisyon hakkında, yazılı bir şeyleri düşündürdüğü dışında her şey söylenebilir. Oysa, surlar, bir kralı gösteren imdir; düşünceli kuş, Tanrı Horus'tur (kral onun yeryüzünde büründüğü biçimdir) ve kıvrak sürüngen, kralın adıdır. Buna karşılık, bazı öteki kuş kabartmaları, Ptolemaios döneminden son derece rafine bir çizerin U ve A'yı gösteren çizim örneklerinden başka bir şey değildir.

Hiyeroglifler, kuralları büyük ölçüde belirlenmiş bir yazı sistemi haline geldiğinde bile, Mısırlı yazıcı, çizgisel bir düzenlemeyi izlemek yerine, bütünün güzelliğini amaçlayan gruplandırmalar oluşturmayı yeğler – bu güzellik, mantıksal düzenle ve imlerin büyüklükleri arasındaki oranlarla karşıtlık oluştursa da.

Orta İmparatorluk sırasında yatay düzen (sağdan sola) kendini kabul ettirmeden önce egemen olan dikey sütunlar halinde düzenleme, hiyeroglifleri dikey ya da yatay, sağdan ya da soldan dizilim içinde okumakta özgür bırakır okuru; bunun üzerine, yazıcıların bilgece oyunları başlar: Yazıcılar, bir okuma yönünü ötekiyle birleştirir ve çapraz bulmacayı yaratırlar!

Aynı zamanda, üç boyutlu hiyeroglif-heykeller ya da rebuslar vardır: 18. hanedan döneminden yekpare bir heykel, tek bir blokta bir yılanı, yukarı kaldırılmış iki kolu, bir sepeti, diz çökmüş bir kadını bir araya getirir. Anlamı ne olsa gerek? Özetlemeye girişmeyeceğim şifreli yazı açıklamasında, imgeler mantığı yoluyla değil, sesler sıralaması yoluyla bir anlama ulaşılıyor.

Eski Mısır kabartmalarında ve mezar resimlerinde, kişilerin resimlerinin yanında sütunlar halinde yazılar yer alır; bunlar, günümüzdeki çizgiromanlar gibi, o kişilerin sözleridir. Ama

işin hoş yanı, üsluplaştırılmış [stilize] ve hepsi profilden gösterilen insan figürlerinin, grafik imlerle aynı doğayı paylaşıyor gibi görünmeleri olup, onlardan tek farkları, boyutlarıdır; öte yandan, hiyeroglifle yazılmış sözcükler, her zaman şekiller dünyasının bir parçasını oluşturur. Grand Palais'deki sergi, çizgiromanlar ile bu Mısır yöntemleri arasındaki benzerliği vurguluyor: Sergi yönetimi, çizgiroman çizerlerine bu sahnelerin modern eşdeğerlerini çizdirmiş. Bu çizimlerde, firavunlar ile rahipler, ruhban sınıfına özgü sözler söylüyorlar birbirlerine; savaşçılar, tehditler ve hakaretler savuruyorlar; denizciler ile balıkçılar, alaycı sözlerle birbirlerini paylıyorlar.

İmgeler evreni sonsuzdur, bu sayede hiyeroglifler galaksisine hep yeni imler eklenebiliyordu; "Ptolemaios" yazısı, 5000'i aşkın im içerme noktasına ulaşmıştı. Hiyeroglif yazısının pratik elverişsizliği esnekliğinden kaynaklanır, ama şiirsel zenginliği de öyle: Bir cenaze papirüsünde Tanrı Amon'un adı, beş farklı tarzda yazılmış, her bir tarz farklı bir felsefi ve dinsel içeriğe karşılık geliyor. Ama çiviyazısı bütün Ortadoğu'yu egemenliği altına alırken, hiyeroglif yazısının kapalı bir sistem haline gelmesinin olanaksız olması, Mısır'ın dışına yayılmasını engellemiş.

Ne var ki, İÖ 1. binyılda, Mısırlı yazıcılar kendi yatık yazılarını geliştirmişler; İS ilk yüzyıllara kadar sürecek olan, çiviyazısından da daha hızlı ve anlatım gücü zengin bir yazı bu. Baykuş ya da M harfi, önce bir karalama, sonra bir tür Z, daha sonra bir tür 3'e dönüşür; ama hep başlangıçtaki hiyerogliften bir şeyleri korur. Burada da (çiviyazısında olduğu gibi), yazı aracı ve yazının yazıldığı malzeme belirleyici olmuş: bu durumda, mürekkep ile papirüs. Hepsi bu: Yazı sanatına eklenecek hiçbir şey yok artık. Temel bir şey dışında: alfabe.

Alfabe ya da her biri bir sese karşılık gelen ve farklı biçimlerde gruplandırıldıklarında bir dilin bütün sesbirimlerini gösterebilen imler dizisi, Fenike (bugünkü Lübnan) kıyısında, İÖ 1100'e doğru 22 imle doğar. Moabi, Arami, İbrani ve daha geç dönemde Yunan alfabesi doğrudan "ünsüzlere dayalı, çizgisel Fenike alfabesi"nden türemiştir. Mısır yatık yazısından ve Arap alfabelerinden türeyen Kopt alfabesinin gene bu tarihle bağlantılı olmakla birlikte, başlı başına bir tarihi vardır.

Dikkat: Artık uzmanların "Fenikeliler"i tırnak içine alarak yazdıklarını ya da "Fenikeliler adıyla bilinen halklar" dediklerini görüyorum. Bunun ardında neyin yattığını bilmiyorum ve bilmek için acele etmeye niyetimin olmadığını söylemeliyim. Elimdeki birkaç kesin bilgiden biri Fenikelilerdi. Şimdi, tam alfabeyi buldukları kanıtlanmış gibi görünürken, sanki hiç var olmadıkları kuşkusu belirliveriyor. Artık hiçbir şeyin ve hiç kimsenin güvende olmadığı bir çağda yaşıyoruz.

[1982]

Sıra Dışı Cinayet Haberleri

Paris'teki El Sanatları ve Halk Gelenekleri Müzesi'nin haber konularına ayrılmış "Haber Öykü" başlıklı sergisinin afişlerinde bir kızı parçalayan bir beyaz ayıyla karşılaşıyoruz. Kitlelerde heyecan yaratan sıra dışı örnekler, gazetecilik tarihi açısından değil, folklorun modern biçimi gibi sunulmuş.

Beyaz ayı, 1893 tarihli *Petit Journal*'in "Frankfurt-am-Main'da Intihar"ı gösteren bir çiziminden alınmış; haberin özlü olarak, ama okuru etkilememesi olanaksız sadist ayrıntılarla betimlediği sıra dışı bir intihar: Umutsuz bir aşka kapılmış olan genç bir hizmetçi kız, hayvanat bahçesine gitmiş, soyunmuş, şarkı söyleyerek vahşi hayvanın bulunduğu bölüme girmiş ve hayvan kızın üstüne atlamış.

Sergilenen malzemenin önemli bir bölümü, *Petit Journal*'in resimli ekinden alınmış; renkli resimli sayfalarıyla *Petit Journal, Domenica del Corriere*'nin modeli haline gelecektir (otuz yıl arayla: *Petit Journal*, 1863'te yayımlanmaya başlar, *Domenica* ise 1899'da). Burada sirklerden kaçan kaplanlarla filler, Paris batakhanelerinde Dante'nin *Cehennem*'ine özgü facialar, bir kasap dükkânında bir aşk cinayeti, bir mezarın içinde bir intihar, evde yapılmış bir giyotin aracılığıyla bir başka intihar, erkek gözdeleriyle şık bir kulübe giren silindir şapkalı çıplak bir adam ve o içeri girince gözlerini kapayan hanımlar görüyoruz. Güncel konuları ele alan filmlerden ve televizyondan önce, haberin görselleştirilmesinde bir ilk (bir çizerin imgelemi yoluyla yeniden kurulmuş olsa da), ama "haber öykü" sözünün ilk kez *Petit Journal*'de kullanıldığı

doğruysa, aynı zamanda dilsel ve özellikle kavramsal bir öncelik bu.

Bununla birlikte, serginin ele aldığı dönem çok gerilere uzanıyor: Kaba gravürleri ve gelişiminin ilk aşamalarındaki metinleriyle 18. yüzyıl pazarlarında satılan, haydut ve cinayet öyküleri ve resimleri içeren basılı yapraklarla başlıyor – bunlar, 19. yüzyılın büyük bir bölümü boyunca *canard* adıyla basılmaya devam etmiştir. "Ördek" anlamına gelen ve "gerçekdışı ve büyük bir olasılıkla yalan haber"i gösteren *canard* sözcüğü, yüzyıllardır halk Fransızcasında varlığını sürdürür ve kökeni bilinmemektedir; panayırlarda *canard* satıcılarının ördek sesini andıran bir kornet sesiyle kendilerini duyurduklarını öne sürenler var, ama etimoloji kanıtlanmış değil. 18.-19. yüzyılın *canard*'larını andıran yapraklar, çok gelişkin olmayan çizim araçlarıyla yüzyılımıza kadar varlıklarını sürdürür ve güncel olaylar hakkında yazılmış şarkı kıtalarını yayarlar. Sözgelimi, 1909'da, Messina depremi, insanların üzerine yıkılan Roma tapınaklarının yıkıntılarıyla resmedilir.

Doğal olarak, bu belgelerdeki baskın kişi, yasaları çiğneyen kişidir: Kırsal bölgelerdeki soyguncular ve 19. yüzyıldan itibaren metropoldeki yeraltı dünyası, ama aynı zamanda para ya da aşk uğruna ya da cinnet geçirerek cinayet işleyen tek tek katiller. Bize 20. yüzyıl başındaki otomobil kültürüne özgü dinamik ve zarif imgeleri çağrıştıran *chauffeur* (şoför) sözcüğünün, 18. yüzyıl ile 19. yüzyıl arasında dehşet verici bir anlamı varmış: Kır evlerini basan ve paraları nereye gizlediklerini açıklamaya zorlamak için kurbanlarının ayaklarının altını yakan soyguncular *chauffeurs* (yakıcılar) deniyormuş.

Yasadışı kişinin ve suçlunun imgelem üzerinde yarattığı büyüleyici etkiyi (suçun öteki sektörler gibi bir sektör haline gelmediği bir çağda), soyguncuları ve ünlü katilleri gösteren resimli kartpostallar da kanıtlıyor: Sarışın "Altın Miğfer"in güzel gözleri uğruna "Apaçiler" arasında yaşanan ünlü kanlı olay (İkinci Dünya Savaşı sonrasında güzel bir filme esin kaynağı olacaktır), 1907'den itibaren bir dizi kartpostalla bir fotoroman gibi görsel imgelerle anlatılmış. Aynı şekilde, 1913'te, "Bonnot Çetesi" de resimli posta kartlarına konu olmuş.

Merak uyandıran, suçun acımasızlığı değildir yalnızca; onun yanı sıra, kısastır her zaman, cezanın acımasızlığıdır. Giyotin, halk ikonografisinin (ve şarkılarının) başlıca konularından biridir; bir dizi resimli kartpostal, siyah-beyaz hüzünlü fotoğrafların nesnelliğiyle hapishanenin bir panoramasını, ayrıntılarıyla –mahkûmun başının sokulduğu delik ve [kesilen başın düştüğü] sepet– giyotinin genel bir görünümünü, hatta kullanılmadığı dönemlerde bu idam aletinin tutulduğu deponun bir görüntüsünü aktarıyor bize: 20. yüzyılın başlarının bürokratik-teknolojik ruhu, burada en iç karartıcı çehresiyle belgeleniyor.

Eski cellatların, idam edilenlerin ipini muska olarak satmaları göreneği, giyotin idamları andaçlarına yönelik tüyler ürpertici bir kültle sürdürülüyor. Burada, çerçeveye alınmış olarak ve bir camekân içinde, Cumhurbaşkanı Carnot suikastının (1899) faili anarşist Caserio'nun idamdan önce *toilette*'i için kesilen kazağının yakasını ve gömleğinin yakasını içeren bir *derleme* sergileniyor. (Bu günlerde Paris'te gösterilen Wajda'nın *Danton* filmi, Fransız Devrimi sırasındaki bu *toilette*'in ayrıntıları üzerinde durur.)

Cinayet, tıpkı azizlik gibi, andaçlar üretir: Landru evinin mobilyaları 1923'te açık artırmaya çıkarılmış ve doğal olarak en büyük bedel, Landru'nun "nişanlılar"ının kalıntılarını yok ettiği ünlü odun ocağına ödenmişti. Ocağa "bir İtalyanın 40 bin liret" ödediğini öğreniyoruz. (Ocak İtalya'da mı acaba? Korumamız gereken bir kültür varlığı olarak mı görmeliyiz onu?)

Duruşma, kanlı olayın ve cezanın aynı anda gündeme geldiği an olup; gazeteler, duruşmadan yola çıkarak halkın duygularını harekete geçirirler. Bu belgelerden büyük bir bölümünün "ünlü duruşmalar" çevresinde dönmesi bir rastlantı değil; bu duruşmalar, 1825 gibi erken bir tarihten başlayarak, *Gazette des Tribunaux*'nun (Mahkemeler Dergisi) yayımlanmaya başlamasıyla, hem Stendhal ve Balzac'tan Sue'ye büyük yazarların, hem tefrika romancılarının esin kaynağını oluşturacak olan bir uzman gazeteciliğe sırtlarını yaslayabiliyor.

Cinayetler ve idamlar üzerine "kara mizah"ın yalnızca "bıkkın" ruhlar arasında değil, popüler basında da okurları var: 1884'te, *Caniler Dergisi, Birleşik Bıçaklayıcıların Resmi Yayın Organı*

("Abonelik: Gece yarısı, sokak başlarında") yayımlanır; derginin birinci sayıdan öteye gidip gitmediğini bilemiyorum.

Hancıların müşterileri öldürüp sobada yaktıkları "kanlı hanlar," bir başka "kalıp konu" olup, 19. yüzyılın Fransız taşrasının cinayet haberlerinden edebiyata ve tiyatroya geçer (Camus'nun *Le Malantendu*'sünün [Yanlış Anlaşılma] son biçimi). Bunların en ünlüsü, Martin çiftiyle Melez lakaplı hizmetkâr Rochette'in belli sayıda insanı –kesin rakama asla ulaşılamamış– yok ettikleri ve sonra 1833'te cinayetleri işledikleri yerde giyotinle idam edildikleri Peirebeille Hanı'ydı. Sonradan, söz konusu hanın kartpostallar ve hatıralık eşyalarla turistik bir çekim merkezi haline gelmesi için, bu kadarı yeterli olmuştu.

Bu kanlı öyküler, (romanlaştırılmış ünlü cinayetler üzerine 10 kuruşluk fasiküllerle gazeteleri yakından izleyen) halk edebiyatının, ürpertici çekiciliğini Cinayet Bulvarı'ndaki yerinden alan ve bu tür konuları sahneleyen tiyatrodaki oyunların (Carné, *Cennetin Çocukları* filminde bu tiyatroyu ölümsüzleştirir), Grévin Müzesi'ndeki balmumu heykellerin, daha sonra sinemanın sahiplendiği mitsel hammaddeyi sağlar: Fransa'dan modern dünyanın evrensel mitolojisine geçen bütün bir imgelem boyutudur bu.

(İtalya'da hammadde eksik değildi; yıllar önce Rizzoli Yayınevi'nin yayımladığı Ernesto Ferrero'nun *La Mala Italia* [İtalya'nın Karanlık Çehresi] antolojisini anımsatalım; ne var ki, İtalya'nın bütün bunları dönüştürebilecek bir edebiyat uygarlığı ya da yalnızca fantastik bir eğilimi olmamıştır.)

Ama Paris'teki serginin incelediği "haber öykü," yalnızca cinayet haberlerini içermez. Kahramanlık, özveri, cesaret edimleri de –özellikle kurtarmalar– haber öykünün bir parçasını oluşturur. Fransız Devrimi'nden hemen önce, 1787'de yayımlanan bir kitapçıklar dizisi, "Halkın Erdemleri"ni –alt kesimden kişilerin, Rousseau'nun insanların doğal iyiliği üzerine görüşlerini doğrulayacak şekilde "insanca davranışlar"ıyla öne çıktıkları olayları– konu alıyordu.

Yalnızca insan ruhunun kötü ya da iyi yönündeki aşırılıkları değil, normun dışına çıkan her olay, haber ya da "haber öykü" konusu olabilir: 1827'de ilk zürafanın Paris'e gelişi, yıllarca tahta

bakılarda ve taşbaskılarda, takvimlerde, çini tabaklarda, bronz kaplarda anlatılmaya devam eden bir olaydır.

Bir de, Antikçağ'dan beri mucize halesini, tanrıların belirtisini üzerinde taşıyan canlı varlıklar var. Canavarlar, sirenler, cüceler, devler, Siyam ikizleri açısından sergi çok zengin değil, ama hiç kuşkusuz her gün göremeyeceğimiz bir parça var: Sakallı bir kadının (yaklaşık yüz yıl önceden kalma) "doğal büstü"; başka bir deyişle, kadının bir portresi değil, ölümünden sonra bilimsel belge amacıyla mumyalanmış gerçek başı söz konusu ve başı mumyalayan kişi, hem sanatsal hem soylu bir özenle, boyna işli dantelden bir yaka iliştirmiş.

Doğal olarak, ne kadar az rastlanır ya da yeni ise, o kadar değerli olan her tür rastlantı ve kaza, haber öykülerin bir parçasını oluşturur. İşte ilk araba kazaları: Bir ekspres trenin üstüne yuvarlanmış bir otomobil (Amerika'da: Arka planda kayalık dağlar, egzotik bitki örtüsü görülüyor).

Petit Journal kapaklarının birçoğunda, düşmek üzere olan, havada asılı kalmış, uçmakta olan insanları görüyoruz: Tiyatroda bir seyirci locadan partere düşüyor, bir havacı hava balonundan aşağı düşüyor, uzun etekli bir kadın bir pencereden aşağı uçuyor ("cinnetin yol açtığı dram"), bir başka pencereden tüylere bürünmüş "yeni bir İkaros" aşağı atlıyor.

Ve şiddet ve cinayet sahneleri, hep bir hançer ya da bıçak sallayan, havaya kaldırılmış kollarla gösteriliyor. Eşyanın doğal düzenini altüst eden olay, sanki zamanın dışında bir âna, sonsuza dek sabit kalan anlık bir harekete yerleştirilmiş.

[1983]

Bir Tablonun İçindeki Roman

Louvre Müzesi'nin, ünlü bir tabloya ya da bir tablolar grubuna ilişkin, o tablonun doğuşunu aydınlatmak için gerekli bütün belgeleri (çizimler, taslaklar, öteki yapıtlar) bir araya getirerek dönemsel olarak düzenlediği "dosya" sergiler, her zaman ilginçtir ve her zaman bu sergilerden öğreneceğimiz çok şey vardır. Bu kış "dosya" sergi, 19. yüzyılın en ünlü resimlerinden birini figür figür inceleme olanağı sunuyor: Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük*'ü. Çok kişili bir tablo, birçok olayın iç içe örüldüğü bir roman gibidir biraz da; sanat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin alanına girmeden, yalnızca sergide açıklananları anlatarak ve tabloyu bir kitabı okuduğumuz gibi okumaya çalışarak sergiden söz etme yetkisini kendimde görmemin nedeni bu. Temmuz 1830'da, Paris'te üç gün süren halk ayaklanması ("Şanlı Üç Gün"), X. Charles'ın hükümdarlığına ve Bourbon Restorasyonu'na son vermişti; birkaç gün sonra, Orléans Dükü Louis-Philippe'in meşruti monarşisi kuruluyor; aynı yılın son aylarında, Delacroix, Temmuz Devrimi'ni yüceltmek amacıyla büyük resmini çiziyordu. Bugün bile, bir halk savaşının özgürleştirici gücünü, konunun gerektirdiği vurguyla yücelten bir imgeye gerek duyulduğunda, bütün dünyada bu tabloya başvurulur. Sergi, tablonun nasıl "almtılandığını," çoğaltıldığını, karikatürleştirildiğini, her renge büründürüldüğünü gösteren bir salonla, tablonun bu daha sonraki etkisini de gözler önüne seriyor: Elbette, konusunun, ama her şeyden önce bu tür resimler arasındaki eşsiz resimsel değerlerinin getirdiği bir etki. Bu yapıt

öncelikle resim tarihinde bir devrim yarattı; çünkü bugün bize her şeyden önce alegorik bir tablo gibi görünürken, o dönemde eşi görülmemiş ve şoke edici bir "gerçekçilik"in ilk anlatımı olarak görülmüştü.

İlk olarak, resmin hiç de Delacroix'nın siyasal militanlığının bir ürünü olmadığını belirtmek zorundayız: X. Charles'ın hükümdarlığı döneminde, ressam zaten ayrıcalıklı bir konumdaydı, sarayda onu destekleyenler vardı, devlet ona resimler sipariş ediyordu. 1827'de, ahlaksız bulunan *Sardanapalus'un Ölümü* tablosunun yarattığı skandal, Delacroix'nın ününün pekişmesiyle sonuçlanmıştı; aynı zamanda, o sıralar liberal muhalefetin başı olan, yeni resme tutkun Orléans Dükü de –geleceğin Louis-Philippe'i– onu destekliyor, resimlerini satın alıyordu.

Temmuz 1830'da ayaklanma patlak verdiğinde, Delacroix barikatlara çıkmaz, ama başka birçok sanatçı gibi Louvre'daki koruma hizmetlerine yazılır; bu birimin amacı, müzenin koleksiyonlarını başıboş kalabalığın olası yağmalarından korumaktır. Bu gece ve gündüz nöbetlerine ilişkin tanıklıklar var elimizde: Nöbetler sırasında devriye gezen sanatçılar arasında öfkeli kavgalar patlak veriyordu – siyasetle ilgili değildi bu kavgalar, sanatçıların kişisel sanatsal eğilimleri ya da Raffaello'yu değerlendirme tarzlarıyla ilgiliydi. Bu cılız anekdotlar bütününün yarattığı görünüm, devrimin gergin atmosferini olağanüstü bir gerçeklikle canlandırıyor zihnimizde: Geceleri, ayaklanma halindeki şehrin merkezindeki Louvre'un salonları; eşsiz bir tutkuyla mesleklerinin ideallerini tartışarak Mısır lahitleri arasından geçen, bu silahlarını kuşanmış ve harmanilerine bürünmüş siviller; bu arada Sen Nehri'nin ötesindeki Hotel de Ville taraflarından gelen silah ve çığlık seslerinin uzak yankıları...

Delacroix bu yıllarda güncesine ara vermişti ve devrime karşı tutumunu öğrenmek için elimizde yalnızca birkaç mektup var; bu mektuplarda, bir kargaşa döneminde sakin bir adamın kaygıları kendini gösteriyor yalnızca. Alexandre Dumas'nın bir tanıklığı (ne var ki, anılarını sürekli olarak değiştiriyordu Dumas), silahlı halk güçlerini görünce gözle görülür biçimde korkan, sonra Fransa bayrağının Napoléon zamanındaki gibi yeniden dalgalanmaya başladığını görünce heyecanlanan ve o

andan itibaren halkın davasına gönül veren bir Delacroix gösterir bize.

Devrimden sonraki günlerde, X. Charles'ın kaldırdığı ulusal muhafız birliği yeniden kurulur ve Delacroix hemen gönüllü olarak bu birliğe yazılır – mektuplarında, görevin katılığından yakınsa bile. Delacroix'nın yol alma tarzı hep son derece çizgiseldir: Tepkileri, mutlakiyetçilik karşıtı halk hareketinin özgürlükçü bir monarşinin kurulmasıyla sonuçlanmasına olumlu bakan ve doğal olarak yeni Orléans düzeninin bir parçası haline gelen kişinin son derece olağan tepkileridir.

Ama 1830 yılı, yalnızca bir hanedandan ötekine ve burjuva eğilimli bir aristokrasiden aristokrasi eğilimli bir burjuvaya geçişi göstermiyordu; işçi kitleleri ilk kez *kişisel olarak* meydanlara inmişti ve rejim değişikliğinin belirleyici öğeleriydiler (oysa 1789 Devrimi'nde girişimi başlatmak, halkı ayaklandıran ideolojik önderlere düşmüştü). Delacroix'nın olaylardan sonraki aylarda (en köktenci cumhuriyetçiler ile demokratlar arasında düş kırıklığı ve hınç duygusunun çoktan kendini hissettirmeye başladığı dönemde) üzerinde çalışacağı resminin konusunu, o zamanlar bütün konuşmalara egemen olan bu *yenilik* oluşturacaktır. Delacroix, Ekim ayında kardeşine şunları yazar: "Modern bir konuyu, bir barikatı ele alıyorum; vatan uğruna savaşmamış olsam da, en azından onun için resim yapacağım. Onun için, keyfime diyecek yok."

Bakan kişinin gözlerinde atılımı, hareketi, coşkuyu temsil eden bir tablonun, hızlı bir çalışma süreciyle yapıldığını düşünürüz. Oysa, resmin öyküsü, kararsızlıklar ve yeniden düşünmelerle dolu zorlu bir kompozisyonun öyküsüdür; ressam her şeyi en ince ayrıntısına kadar hesaplamış, heterojen ve kısmen önceden var olan öğeleri resminde yan yana getirmiştir. Alegorik bir yapıt olarak resme yalnızca tutkuyla hissedilmiş bir idealin can verdiği düşünülebilir; oysa, giysilerdeki her ayrıntının, çekilmiş her silahın seçiminin bir anlamı ve bir öyküsü vardır. Gerçekçi bir yapıt olarak resmin gözlemden, savaş alanında yakalanmış duygu-heyecanlardan esinlendiği düşünülebilir; oysa, müzedeki yapıtlardan bir alıntılar dağarcığı, bir görsel kültür derlemesidir.

Serginin kanımca inandırıcı bir biçimde gösterdiği ilk şey şu: Resmin ortasındaki kadın –resim tarihindeki en ünlü Özgürlük tasviri– o anda Delacroix'nın imgeleminde doğmamış; bu figür yaklaşık on yıldır çok çeşitli çizimlerde boy gösteriyordu. 1820'de Yunan bağımsızlığına yönelik ilk hareketlerin ortaya çıktığı andan başlayarak, Delacroix'nın bir resmini adamayı istediği "Türkler'e Başkaldıran Yunanlar"dı bu. Yunansever dayanışma, Avrupa Romantizminin çok üzerinde durduğu bir konuydu, Delacroix da 1821'de alegorik bir tablo düşünerek, çizmeye koyulur; ertesi yıl, Sakız Adası'nda meydana gelen kanlı bastırma haberi üzerine, onu 1824 tarihli ünlü resme –*Sakız Adası'ndaki Katliamlar*– götürecek olan bir başka fikir geliştirir; daha sonra, *Mesolongion Harabeleri Üzerindeki Yunanistan* (Bordeaux Müzesi, 1827) yapıtına dönüşecek olan kadın figürü için çalışmalarına başlar. Ama Delacroix'nın *Özgürlük*'te yeniden döneceği kol ve gövde hareketini, bu tablodan çok, sanatçının çizimlerinde görüyoruz (başka ayrıntılar temelinde, bunların *Yunanistan* resmine yönelik hazırlık çalışmaları olduğu anlaşılıyor); keza, aynı çizimlerde figürün başında önce kuleli bir taç, sonra bir Frigya beresi taşıdığını görüyoruz.

Dahası var. Delacroix'nın *Özgürlük* için daha önce boyadığı bir tuvali kullanıp kullanmadığı –*Yunanistan* için yıllar önce yaptığı bir taslağı düzelterek– kızılötesi ışınlı radyografiyle araştırılmış. Araştırmanın sonuçları, sık sık olduğu gibi, son derece belirsiz ve sorulara yanıtlar getirmekten çok, yeni sorular sorulmasına yol açıyor. Özgürlük'ün ilk aşamada eteğinin daha geniş, barikata çıkmaya daha az elverişli olduğu kesin; yüzü, çizimlerde olduğu gibi önden görülüyormuş; öyle görünüyor ki, yüzü profilden gösterme, böylece o unutulmaz etkiyi yaratma fikri, tuval üzerinde çalışırken gelmiş ressamın aklına, daha önce değil; bunun, 1830 tarihli konuyla bağlantılı bir fikir olduğu kesin: Özgürlük, halkı savaşa tevşik etmek için yüzünü halka doğru dönüyor. Sonra, soldaki işçinin tuhaf gömlek kolu var, resimde yama gibi duran seyrek noktalardan biri bu: Bir Yunan ya da Türk giysisini örtmek için yapılmış bir düzeltme olabilir. Bir de, barikatın eğri tahtaları var: Tablonun sözdiziminde arka plandaki Paris görünümünü uzaklaştırmaya ve yüceltilen figürleri

adeta bir sahne üzerindeki gibi öne çıkarmaya yarayan barikat, daha önce çizilmiş başka bir görünümü –Mesolongion sahilini, denizi– gizlemeye de yarıyor olabilir...

Bu varsayımlar dışında kesin hiçbir şey yok. Sonuç şu ki, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1830'da düşünülüp çizilmiş olan özerk bir tablo; önceki çalışmalardan yararlanılmış olması, bir çelişkiyi ya da konu açısından bir umursamazlığı –konu, halkların özgürlüğüdür– göstermez, ülküsel alegoriden yaşanmış deneyime geçişle –bu, resme görsel ve somut bir nitelik kazandırır– bir zenginleşmeyi gösterir. Tablonun biçimsel yapısı, bütünüyle 1830'daki kurgudan kaynaklanır: Kompozisyonun doruk noktasını bayrak oluşturur ve tablonun kalanındaki birbiriyle uyumlu üçgen yapıları ve üç rengi o belirler.

Serginin küratörleri, koşut bir örnek olarak Picasso'yu anıyorlar; Picasso, Guernica'nın bombalandığı haberini alınca, ünlü tabloyu çizmek için geçmiş yıllardaki boğa güreşi çalışmalarına geri döner (bu çalışmalar, bir süre sonra gerçekleşecek olan İspanyol trajedisine ilişkin öngörüyü zaten içerir).

Delacroix, ele almaya karar verdiği konuyla uyumlu olarak, Özgürlük'ün soluna üç işçi figürü yerleştirir: "Halk" ile kol emekçileri kastediliyordu. (Arka plandaki şapkalı figür –isyana katılan Politeknik Okulu öğrencilerinden biri olabilir bu figür– bir yana bırakılırsa, tabloda tanınabilir tek bir burjuva yok.) Delacroix, belirgin bir "sosyolojik" amaçla, üç farklı kol emekçisi betimler: Silindir şapkalı olanı, bir zanaatkâr, bir meslek loncası üyesi olabilir (evet, silindir şapka, o dönemde sosyal imaları olmayan, herkesin taktığı bir başlıktı; ama bol pantolon, kırmızı kumaş kemer, işçilerin karakteristik özellikleridir); kılıçlı olanı, iş önlüğüyle bir atölye işçisidir; dizlerinin üzerine çökmüş, başında mendil, gömleği kemerinin üstünde kıvrılmış, yaralı olanı, inşaat şantiyelerinden bir işçi olup, köyden şehre göç eden mevsimlik kol gücünün bir parçasını oluşturur.

Özgürlük'ün sağında, günümüzde herkesin Gavroche adını verdiği (ama 1830'da *Sefiller* henüz yazılmamıştır; Hugo'nun romanı 1862'de yayımlanacaktır) siyah bereli, iki tabanca kuşanmış ünlü sokak çocuğu vardır. Serginin açıklayıcı yazısında, enerjik atılımıyla daha önce de dönemin öteki ressamlarına

esin kaynağı olmuş olan –ama hep profilden, oysa burada figür önden görünür– Giambologna'nın bir Mercurius heykeliyle karşılaştırılır çocuk.

Tablonun solunda, süngü kuşanmış, üst üste yığılı kaldırım taşları arasına gizlenmiş, ulusal muhafız bereli bir başka çocuk vardır. Üniformaların bütün ayrıntıları kesin olarak belirlenebilir; silahların da öyle: Sokak çocuğunun ele geçirdiği, kraliyet muhafızlarının omuzdan geçmeli çantasından (iki tabanca ise, atlı birliğinin teçhizatındandır), gene omuz çantasıyla önlüklü işçinin elinde tuttuğu, seçme piyade birliklerine özgü kılıca. Tıpkı şövalye şiirlerindeki kahramanların silahları gibi, tabloda gösterilen bütün silahların da tarihinin izi sürülebilir; ne var ki, burada, gerçek devrimlerde hep olduğu gibi, silahlar o an ele geçirilmiş olup türdeş değildir, çünkü gelişigüzel yardımlarla ya da düşmandan vurgun yoluyla elde edilmişlerdir. Askerî olmayan tek silah, silindir şapkalı işçinin elinde tuttuğu çifte namlulu av tüfeğidir.

Bu kılı kırk yaran ikonolojik araştırma, tam da hepsinden en işçi görünümlü olanıyla, önlüklü kişiyle ilgili ideolojik sürprizleri açığa vurmuş: Bu kişinin beresinin üstünde kırmızı kurdeleli beyaz bir kokart var (beyaz kokart, monarşi yanlısı anlamını taşır); bunun yanı sıra, kemerinde Eski Rejim'in renklerine boyanmış bir fular ve bir tabanca taşıyor; ama liberalizmden yana saf değiştirmiş (kırmızı kurdele): Demek ki, tahta bağlı olup, mutlakiyetçiliğin baskısına isyan eden alt kesimden birisi söz konusu... Ama bilginlerin, onları çürütebileceğimiz korkusuna kapılmadan istediklerini anlatabildikleri bu varsayımlara girmemizin yararı yok.

Daha kolay okuyabileceğimiz bir ayrıntı, ön plandaki üç ölü. Biri, idealleştirilmiş klasik görünümüyle alegori, mit kapsamında bir figür; gerçekten de, çıplak, daha kesin bir dille söylemek gerekirse pantolonu yok, ama hiçbir eleştirmen bunun bir skandal olduğunu düşünmemiş (oysa, Özgürlük'ün çıplak göğsü, kanatlı Zafer tanrıçalarının geleneksel bir özelliği olmasına karşın, itirazlarla karşılaşmıştır), çünkü klasik repertuvarda çok yaygın bir klasik modele karşılık geliyor. Bacaklarından Akhilleus'un arabasına bağlı Hektor'un bedeni böyle tasvir edilirdi. Öteki ölü-

ler, yenilgiye uğrayan hükümdarın iki askeri olup, evrensel bir acıma duygusu içinde, Devrim uğruna yaşamlarını yitirenlerle bir araya getirilmişler: Birinin üzerinde, İsviçreli Kraliyet Muhafız Birliği'nin (Louis-Philippe, bu birliği kaldıracaktır) üniforması var ve başlığı (*shako*) yanına yuvarlanmış; öteki, bir Fransız, bir zırhlı süvari. Bu yerdeki figürlerin (yaralı işçi de dahil olmak üzere), Antoine-Jean Gros ve Jacques-Louis David'in resimlerinde öncelleri vardır: Delacroix'nın resmi, resim tarihinin eski ve yeni motiflerinin bir buluşma yeridir, tıpkı Temmuz Devrimi'nin Fransa tarihi için öyle olduğu gibi.

Arka plandaki Paris görünümü, başka sorunlara yol açıyor. Burada Notre-Dame Kilisesi'nin görkemli yapısını görüyoruz, oysa katedral ancak Sen Nehri'nin sol kıyısından bu açıdan görülebilirdi, ama bu durumda, kilisenin sağındaki yüksek binalara açıklama getirmek olanaksızlaşır, çünkü orası hemen nehrin başladığı yerdir. Kısacası, düşsel, simgesel bir görünüm söz konusu. Niçin Notre-Dame? Katedral, Orléans Dükü'yle ilgili simgeler kapsamına değil (Louis-Philippe, laik ve Aydınlanma ilkelerine bağlı bir hükümdar kimliği sergiliyordu), Lamennais'nin Hıristiyan demokratlığı da dahil olmak üzere dönemin toplumsal kuramlarıyla ilgili simgeler kapsamına giriyordu; üstelik, bunlar, Victor Hugo'nun *Notre-Dame* romanını yazmaya başladığı ve katedrali bir özgürlük simgesine dönüştürdüğü yıllardır.

Bütün bu artalanla, tablo 1831 Salonu'nda sergilendiğinde, ziyaretçileri ve eleştiriyi sarstı. Ayaklanan işçilerin gerçekçiliği –eleştirmenler bu işçileri "ağır ceza mahkemesi suratlılar," "alçaklar," "toplumun safraları" gibi sözlerle tanımladılar– ve Özgürlük'ün gözüpekliği –özellikle, bir koltukaltının tüylü görünmesinden ötürü (klasik çıplaklıkta tüylerin gösterilmemesi gerekiyordu)– protestolara yol açtı. Bütün bunlara karşın, İçişleri Bakanlığı tabloyu satın aldı; ama resim, yeni rejimin yeni halk çalkantılarıyla karşılaşmaya başladığı 1832 gibi erken bir tarihte dolaşımdan kalkmıştı. 1848 devriminden sonra yeniden sergilenmeye başladı, ama kısa bir süre için; 1849'da, konu yakıcı hale gelmeye başladı ve tablo depoya kaldırıldı. Ressam, 1855'teki Evrensel Sergi için tablosunu oradan çıkarmaya çalıştı. Ama Marianne'ın [Özgürlük] başındaki Frigya beresi o dönemde hâlâ

yıkıcı bir imgeydi – Delacroix, yanlı bir tutum takınmak gibi bir niyeti olmaksızın, yalnızca klasik modellerin izinden gitmiş olsa da. Artık resimde Frigya beresinin devrimcilerinki gibi kırmızı değil, koyu kahverengi olduğunu görüyoruz. Ve radyografik araştırmalar, bu sönük tonun altında kırmızı bir kat olduğunu açığa çıkardı. Buradan bir adım daha atıp, Delacroix'nın bu fazlaca tahrik edici rengi, İkinci İmparatorluk sansürcülerini hoşnut etmek için hafiflettiği sonucu çıkarılabilir. Her durumda, III. Napoléon'un isteği üzerine, *Özgürlük* sonunda Evrensel Sergi'ye kabul edilmiştir. İnişli çıkışlı birçok olayın ardından, Üçüncü Cumhuriyet'le birlikte tablo Louvre'a girer ve daha sonra dünya çapında ünlenir.

[1983]

Düğümlerle Anlatın Meramınızı

Yeni Kaledonya'da savaş ve barış iletileri, banyan (*Ficus benghalensis*) kabuğundan basit bir sicimin değişik şekillerde düğümlenmesiyle dile getiriliyormuş. Bir ucu halka düğümlü bir sicim parçası, bir askerî ittifak önerisiymiş; alıcının, ittifakı kabul ediyorsa, yapması gereken tek şey, öteki uca benzeri bir düğüm atıp iletiyi göndericiye geri yollamakmış; böylece bozulmaz bir antlaşmaya "imza atılmış" oluyormuş. Buna karşılık, küçük bir meşaleye –sönmüş, ama yanık izleri olan bir meşaleye– dolanan bir düğüm, bir savaş ilanıymış ve anlamı şuymuş: "Gelip kulübelerinizi yakacağız." Yenilenlere barış öneren ileti, daha karmaşıkmış: Onları yıkılan köye dönüp köyü yeniden kurmaya ikna etmek söz konusuymuş (galipler, başkalarına ve onların ölülerinin ruhlarına ait olan bir köye yerleşmekten uzak duruyorlarmış); bu yüzden, iletinin düğümü, kulübelerin yapılmasına yarayan kamış parçaları, çalılar ve yapraklar bir araya getirilerek onların çevresine atılıyormuş.

Bu düğümlü lifler, sıra dışı bir sergide sergileniyor: Rue Berryer'deki Ulusal Grafik ve Plastik Sanatlar Vakfı'ndaki "Düğümler ve Bağlar" başlıklı bu sergi, düğümlerin dili üzerine "ilkel" bir yazı biçimi üzerine düşünürcesine düşünmeye davet ediyor insanı.

Düğümler, Victor Segalen'in *Immémoriaux* (Çok Eskiler) adlı romanında sözünü ettiği Maoriler'in iplerini akla getiriyor (gene Pasifik adalarındayız): Bir zamanlar Polinezya hikâyecileri ya da ozanları, birbirine bağlanmış iplerden yardım

alarak şiirlerini ezbere okurlarmış; bu iplerin düğümleri, anlatının sahnelerini izleyerek parmakların arasından geçirilirmiş. Hikâyecilerin ya da ozanların, adlar, kahramanlık eylemleri ve atalar sırası ile farklı aralıklara göre dizilmiş değişik biçim ve büyüklükteki düğümler arasında ne tür bir denklik kurdukları, açık değil; ama ip yığınının, sözlü bellek için, her tür yazı fikrinden önce vazgeçilmez bir araç, metni belirlemenin bir yöntemi olduğu kesin. Şöyle yazıyor Segalen: "Bu örgüye, adeta sözcüklerin doğmasını sağladığı için Sözün Kökeni adı verilmişti." Yazının gelişi, daha doğrusu yalnızca beyazların bellek lerini beyaz sayfalar üstündeki siyah imlere emanet ettiklerini bilme olgusu, sözlü belleğin yöntemlerini açmaza sokar: Ozanlar, şiirlerini unuturlar, ipler elleri arasında suskun kalır. Segalen'i açımlayan Giorgio Agamben'in yazdığına göre, sözlü gelenek sözün mitsel kökeniyle, yani yazının yitirdiği ve sürekli olarak ardından gittiği kökenle temasını korur; edebiyat, bu unutulmuş kökeni yeniden ele geçirmeye yönelik aralıksız girişimdir.

Rue Berryer'deki sergide, Peru İnkalar'ının bir *quipu*'su da –değişik renkteki pamuk ipliklerinden oluşmuş bir püskül– var: İnka İmparatorluğu'nun üst düzey görevlileri devlet hesapları, nüfus sayımları, tarım ürünlerinin değerlendirilmesi konularında bu püskülden yararlanıyorlarmış; kısacası, hesapların ve sınıflandırmaların kesinliği üzerine dayalı bu toplumun bilgisayarıymış bu püskül.

Neredeyse barok tarzı karmaşık bir desen içinde düğümlenmiş ahşap yapraklardan oluşmuş bir Japon nesnesi var; bu nesne, kış sırasında dağların doruklarına sığınan, sonra baharda pirinç tanrısı olarak ovaya inip genç bitkileri gözeten dağ tanrısını simgeliyormuş. Japon Şintoizmi geleneğinde, göğü toprağa, ruhu maddeye, canı bedene bağladıkları için "düğümleyiciler" adı verilen tanrılar var. Tapınaklarda, düğümlü bir hasır ip, dış dünyaya kapalı, tanrıların durabileceği arınmış mekânı gösteriyormuş. En gelişkin Budist törenlerinde, düğümün gücü, maddi desteği olmadan da varlığını sürdürür: Tören alanının zararlı etkilere kapanması için, rahibin düğüm atıyormuş gibi parmaklarını oynatması yeterlidir.

Sergilenen nesneler arasında etnografik nesneler büyük bir yer tutmuyor; olanlar da, İnsan Müzesi'nden, Afrika ve Okyanusya Sanatları Müzesi'nden, özel koleksiyonlardan, bir de Halk Sanatları ve Gelenekleri Müzesi koleksiyonlarından ödünç alınmış. Aslında, sergi öncelikle çağdaş sanatçıların yapıtlarındaki düğümlere adanmış; bunlar, çeşit çeşit bağları, düğümleri ve "kördüğümler"i açısından, antropologların inceledikleri nesnelerin ilkel gücünden, ama aynı zamanda düğümün gündelik yaşamdaki sayısız pratik kullanımının yaratıcı imalarından esinleniyor.

Sanat eleştirmenlerinin alanına girmek gibi bir amaç gütmeksizin, şu yapıtlardan söz etmekle yetineceğim: Etienne–Martin'in çok güzel bir derlemesi (ipler, kayışlar, koşum takımları, hasırlar), Titus-Carmel'in direkler, ipler, dertop edilmiş çadırlardan oluşma seti, Jackie Windsor'un kenevir yumaklarıyla ördüğü bir kazıklı çit, Christian Jaccard'ın kömürleşmiş ip kalıntıları üstüne oturttuğu çakıllı kumdan döşeme, Jean Clareboudt'un birçok renkli büyücülük nesnesi, Louis Chacallis'in püsküllerle süslü kemerleri, Claude Faivre'in birbirine bağladığı kurşun borularla oluşturduğu düzenleme, Danièle Peronne'un halatlarla yaptığı kökler, doğadaki düğüm biçimli malzemeden başka örnekler (Lous Pons'un bir kökü ve bir kuş iskeleti, Marinette Cucco'nun iç içe geçmiş bitki lifleri).

Serginin bir vitrini –"tutsak kitaplar" vitrini– bir lanetlenme kâbusunu andıran özel bir "mesleki" duygu yarattı üzerimde: Her biçimde bağlanmış, "ağzı kapatılmış," zincirlenmiş, asılmış ciltler, bir kenevir yumağıyla sarmalanmış ve ıstakoz kırmızısına boyanmış bir kitap (Barton Lidice Benès) ya da en hafif görünüm: İşlemeli örümcekağları gibi tül sayfaları olan bir kitap (Milvia Maglione).

Gilbert Lascault'nun düzenlediği serginin kataloğunda, bir matematikçinin, Pierre Rosenstiehl'in bir deneme-öyküsü de yer alıyor; çünkü üç boyut üzerinde çizgisel düzenlemeler olarak düğümler, bir matematik kuramının konusunu oluşturuyorlar. Kuramın gündeme getirdiği sorunlar arasında, "Borromeo düğümü"yle (yalnızca üçüncü halkanın öteki ikisini bağladığı, birbirine bağlı üç halka) ilintili sorunlar var. "Borromeo düğü-

mü" Jacques Lacan için de çok önemli olmuştu (bkz. *Seminer XX*, "İp Halkaları" Bölümü).

Lacan'a göre Borromeo düğümünün bilinçdışıyla ilişkisini kendi sözlerimle tanımlamayı deneme cesaretini asla kendimde bulamam; ama bu ilişkiden çıkarmayı başardığım geometrik-uzamsal fikri formüle etmeye çalışacağım: Üç boyutlu uzam, aslında altı boyutludur, çünkü bir boyutun ötekinin üstüne ya da altına veya sağına ya da soluna geçmesine bağlı olarak, bir düğümdeki gibi, her şey değişir.

Bunun nedeni şudur: Düğümlerde, iki kıvrımın kesişme noktası asla soyut bir nokta değildir; bir ip, halat, palamar, sicim, şerit ya da telin, kendisi ya da benzeri başka bir öğe üstüne, altına ya da çevresine aktığı, dolandığı ya da bağlandığı noktadır, denizciden cerraha, kunduracıdan cambaza, dağcıdan terziye, balıkçıdan ambalajcıya, kasaptan sepetçiye, halı dokumacısından piyano akortçusuna, kampçıdan hasır sandalye örücüsüne, oduncudan dantelciye, ciltçiden raket üreticisine, cellattan kolye dizicisine çok sayıdaki mesleğin son derece kesin jestlerinin ortaya koyduğu gibi... Aynı anda zihinsel soyutlamanın ve el becerisinin doruk noktası olan düğüm yapma sanatı, dil kadar, belki ondan da çok tam anlamıyla insana özgü özellik olarak görülebilir...

[1983]

Çizer Yazarlar

Fransa'da Romantizm akımıyla birlikte, yazarlar çizim yapmaya başlarlar. Kalem, kâğıt üstünde ilerler, durur, kararsızlık geçirir, dalgın ya da sinirli bir tutumla kâğıdın kenarına bir siluet, bir karikatür, girift bir desen yerleştirir ya da bir süslemeyi, gölgeli bir taramayı, geometrik bir labirenti inceden ince ayrıntılandırmaya koyulur. Çizim enerjisi itkisi zaman zaman bir yol ayrımı karşısında bulur kendini: Yazar, hayaletlerini tekbiçimli alfabeden damıtarak canlandırmaya mı devam etmelidir, yoksa hızlı bir eskizin görsel doğrudanlığı içinde mi onların peşine düşmelidir? Göründüğü kadarıyla, bu ayartı her zaman söz konusu olmuyor: Yazı yazan ressamlar her zaman var olmuştur, ama çizen yazarlar seyrektir. Birden, 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başı arasında, edebiyatçı olacak olan gencin eğitimi, çizim ya da resimde bir hazırlık dönemini içermiyorsa eksikmiş gibi görülmeye başlanır; şairlerle yazarların yaşamöyküleri, bazı durumlarda, yazarlık eğilimleri daha ağır basmasa, onları sanat alanında profesyonel bir uğraşa götürebilecek olan bir pratiğe ve bir tutkuya açılır. Aynı zamanda, herhangi bir sanat eğitimi görmemiş olanların elyazmaları da, küçük resimlerle ya da karalamalarla süslenmeye başlar. Yazarın kültürel fizyonomisi değişmektedir; Romantizm döneminde Almanya'da "bütünsel sanat yapıtı" biçimini alan bir yönelim söz konusudur: Novalis'in benimsediği (formülü bulan odur) ve Wagner'in programı haline gelecek olan bir hayaldir bu. Fransızcaya 1829'da çevrilen Hoffmann, hemen yeni Fransız edebiyatı için bir model haline

gelir, yalnızca yeni bir türü, *Contes fantastiques*'i (Fantastik Öyküler) –Almancada bir eşdeğeri olmayan bu tanımı yaratanlar, kültürel yenilikleri adlandırmaya her zaman hazır olan Fransızlardır– yarattığı için değil, aynı zamanda hem yazar, hem çizer, hem müzisyen olarak sunulduğu için: Romantizmin uyandırdığı çok yönlü yeteneğin yeni tipi.

Bu gözlemlerin çıkış noktasını, Balzac Evi'nde düzenlenen *19. Yüzyıl Fransız Yazarlarının Çizimleri* başlıklı bir sergi oluşturuyor. Sergide ünlü ya da ikincil ya da unutulmuş, ama hepsi de görsel anlatım ile yazı arasındaki ilişki açısından önemli 45 şair ve yazarla ilgili (basit eskiz ve karikatürlerden suluboya ve gerçek resimlere kadar) 250 belge yer alıyor. Hemen belirtmeliyiz ki, resim–yazı ilişkisi söylemi, genel bir düzlemde kaldığı sürece geçerlidir, çünkü belirli bir yazarın üslubu ile çizimlerinin üslubu arasında bir ilişki kurma iddiası, çoğu kez şu gerçeğin karşısında pes etmek zorundadır: Çizimlerde, asıl göze çarpan, üslubun olmayışıdır – ister bu üslupsuzluk, çok beceriksiz bir çizimden, ister fazlaca yansız bir beceriden kaynaklansın. Aynı şekilde, kanımca, niçin birçok yazarın çizim yaptığını, birçoğunun ise, sayfaları görsel çağrışımlar açısından zengin olsa da, hiç çizim yapmadığını belirlemek olanaksızdır. (Aralarında Chateaubriand, Madame de Stäel, Flaubert ve Zola'nın da bulunduğu çizer olmayanlar listesi de, önemli bir listedir.)

19. yüzyıl Fransız yazarları arasında en parlak amatör ressamın Victor Hugo olduğunu zaten biliyorduk ve sergi bunu doğruluyor: Victor Hugo Evi'nden (Paris'te müzeye dönüştürülen bir başka –ve daha ilginç– yazar evi) şairin mürekkeple çizdiği etkileyici gizemli şehirler ve hayalet manzaraları çizimlerinden bazıları sergiye getirilmiş – Hugo, huzursuz geçen yıllarında, bu çizimlerle Romantizminin en karanlık damarını açığa vurmuş, aynı zamanda malzemeye yönelik denemeleriyle başarılı bir yaratıcılık sergilemişti.

Yazılı üretimin nicel olarak da öteki şampiyonuna, Balzac'a gelince, çizime hiç yeteneği yoktu ve elyazmalarının boşluklarına, dikiş tutturamadığı işlerinin bitmek bilmez hesaplarına ilişkin rakamlarla birlikte biraz çocuksu küçük çizimler (özellikle yüzler) karalamakla yetiniyordu. Demek ki, Balzac, onun evinde

bulunmamıza karşın, sergide yalnızca iki sayfayla –bunlar da sayfaların asılları değil, kopyası– temsil ediliyor. Öteki boşluk, Stendhal; ama *Henri Brulard'ın Yaşamı*'na eşlik eden "ilkel" eskizleri bildiğimiz için, onu neredeyse çizer olmayan yazarlar arasında görebiliriz. Fransız Devrimi'nde ölenler için bir anıt önerisindeki son derece üstünkörü bir eskizinden hükme varacak olursak, Michelet'nin de pek çizim yeteneği yokmuş.

Bir de, çok iyi çizebilen, bu nedenle de daha az ilginç olan yazarlar var. Merimée, Alfred de Vigny, Théophile Gautier, düzenli sanat çalışmaları yapmışlardı ve burada sergilenen birçok örneklerinden –tarihsel konulu resimler, suluboya manzara resimleri, karikatürler, mimarlık çizimleri– biraz anonim bir izlenim kalıyor geriye. Merimée'nin, yetkili üyesi olduğu birçok resmî komisyonun toplantıları sırasında resmî antetli kâğıtlara çizdiği çizimler bile, ölçülü, akademik çizimler; ülkelere ve göreneklere ilişkin keskin gözleminden ötürü –bunlar öykülerinde bambaşka bir güçle karşımıza çıkar– yolculuk defterlerindeki eskizler daha ilginç. Gautier'nin çizimleri arasında, grotesk–"lanetli" (*maudit*) beğeniye tanıklık eden kırmızı mürekkeple yapılmış iki çizim göze çarpıyor: Bir cadının mutfağı ile erotik-sadist bir yaklaşımla çizilmiş bir Aziz Antonius'un ayartılması sahnesi.

Karakalem ve suluboya manzara resimleri yapan George Sand da fazla yetenekliymiş, ama hiç olmazsa yeşil-gri ve açık kahverengi tonlarının hâkim olduğu bir grup dağ görünümünde sıra dışı bir şeyleri iletmeyi başarıyor: Diken diken, durgun, minerallerin hükmündeki bir ıssızlık. Sand'ın bulduğu bir suluboya tekniğiyle yapılmış küçük tablolar bunlar; farklı renkte dallar ve damarlar biçimindeki ince bir desenin belirdiği kristallerin adından esinlenerek "dendritler" adını veriyormuş bunlara.

Serginin en beklenmedik keşfi, "çizgibant"ın öncüsü Alfred de Musset. Romantik "yüzyılın çocuğu" Musset, kendini, arkadaşlarını ve aile üyelerini eğlendirmek için, karikatürleştirilmiş ünlü kişilerin yer aldığı çizgibant öyküler çizermiş; burada bunlardan iki eksiksiz dizi sergileniyor. Biri, şairin erkek kardeşinin çıktığı bir Sicilya yolculuğunu anlatıyor; öykünün doruk noktası, kardeşin pek de namuslu olmayan Messinalı bir kızla yaşa-

dığı gönül serüveni. Öteki, Paris'teki bir dedikodunun öyküsü: Koca burunlu bir beyefendinin nasıl şarkıcı Pauline Garcia'ya (Malibran'ın kız kardeşi) evlenme teklif ettiği, iki nişanlının darılıp barışmaları sırasında nasıl damat adayının dikkat çekici burnunun biçim ve boyut değiştirdiği. İşin hoş yanı şu ki, şarkıcının bir başka talibinin, Alfred de Musset'nin ta kendisi olması; Musset, akciğer rahatsızlığından ötürü yatağa düştüğü için, rakibinin bir bozulup bir düzelen talihinin yol açtığı rahatsızlanmalar ve iyileşmelerle kendini geri çeker. Gene karikatürleştirilmiş haliyle Pauline, biraz şaşkın, ilgisini ondan esirgemez, ama entrikadaki "kötü kişi," purosu ya da uzun ağızlığıyla ve elinde salladığı kılıcıyla gösterilen George Sand'dır.

Çizgiromanın habercisi bu çizimler, anlatısal kurgu ve çizimdeki zariflik açısından şaşırtıcı bir modernlikte olup, kısmen Toppfer'i, kısmen Edward Lear'i anımsatır, hatta neredeyse 20. yüzyıla özgü, Sergio Tofano tarzı bir üslup kıvraklığına ulaşır. Musset'yle, bir kız arkadaşa resimlerle süslenmiş mektuplar gönderme alışkanlığı da başlar (hep aynı kişilerin karşımıza çıktığı tiyatro çevresinden dedikodular). Musset, bir sanatçının çiziminden farklı bir şey olarak "yazarın çizimi"nden söz edebileceğimiz örneklerden biridir, çünkü çizimi anlatısal bir buluş ile üslubun ve bir tür ironi ile özironinin sonucudur: Yazarın yazılı yapıtlarında kullandığı yöntemlerden önemli ölçüde ayrılsa da, bunların hepsi yazınsal yöntemlerdir.

Serginin gün ışığına çıkardığı öteki tür "yazar çizimi," çizim haline gelen yazı olup, burada şaşırtıcı örnek Barbey d'Aurevilly'dir. D'Aurevilly, çeşitli renkte mürekkeple yapılmış çizimlerin yer aldığı bir günlük ya da günce tutuyormuş; günlükte, yazılı tümcelerin arasında oklar, kalpler, güneşler, kadehler, geometrik süsler yer alıyor, hepsi de oldukça basit ve düzensiz çizilmiş, ama *Art Brut*'ye (Ham Sanat) özgü etkilere ulaşan büyük bir canlılık ve çizimsel neşe içeriyor. Büyük *"dandy"*nin birçok renkli mürekkebi ve uçları farklı şekillerde sivriltilmiş tüy kalemleri ve fırçaları varmış. Sözgelimi, kalemle attığı imzasının üstünden guaşla geçer, sonunda imzayı yoğun ve kopkoyu bir kaligrama dönüştürür ya da tuhaf böcekleri veya "uçaklar"ı andıran soyut hiyeroglifler çizermiş.

Baudelaire, çizmeyi bilmekle kalmıyor, karakaleme (ya da kömür kaleme ya da mürekkebe) zekâsını geçirmeyi de biliyordu; nitekim otokarikatürleri içe işleyici bir keskinlik içerir. Baudelaire'in damgasını vurduğu dönem, yani 19. yüzyılın ikinci yarısı, kâğıt üstüne figürler çizme açısından en cüretli, akademiklikten oldukça uzak şairler ve yazarlara tanık olur. (Fromentin gibi birincil uğraş olarak ressam olanlar, Jules de Goncourt gibi bütün kurallarıyla suluboya resim yapanlar ya da Pierre Loti gibi egzotik yolculuklarını titiz bir aslına bağlılıkla resme geçirenler dışında.)

Dikkati çekenler, romancılardan çok (oğul Dumas iyi bir karikatüristti, Maupassant esprili karikatürler çiziyordu, Anatole France zarif bir ustalığı olan bir çizerdi), şairlerdir. Öncelikle, hiç çizim dersi görmemiş olan, ama espri ve yaratıcılık dolu ve son derece modern çizgide bir mizah çizeri olan Verlaine. Çinli Mandarin çehresini belirgin kılan küçücük burnunun altındaki uzun çenesini karikatürize eden birçok otoportresi var. Bir kâğıttaki çizimde böyle görünür: Burada yüz çizgileri, üst üste bindirilmiş üçgenler ve gerçek bir Kübizm öncesi düzlemler kaydırması yoluyla basitleştirilerek çizilmiştir. Ama en heyecan verici olanı, çizdiği bir Rimbaud portresidir: Rimbaud, somurtkan çocuk suratıyla, bir kahvenin masasına yanlamasına yaslanmış ve önünde bir şişe apsentle gösterilir. (Rimbaud'ya gelince, o, en azından sergideki iki örnekten bir hükme varmak gerekirse, ilginç bir çizer değilmiş.)

Mektuplarında yazısına özel bir özen gösteren bir şair François Coppée olup, her mektubunun sayfa düzenini titizlikle ayarlıyor ve mektupları ideogramlar ya da rebuslarla süslüyormuş. Méry Laurent'a (geçimini Amerikalı bir diş hekiminin sağladığı bir kibar yosma) yazdığı aşk mektuplarında, kadın arkadaşını "kuş," kendisini ise "dişi kedi" olarak adlandırıyormuş; ama kulağımıza bir cinsiyetler değişimi gibi gelen bu adlara, imin çağrışım gücü yoluyla dişil ve eril ideogramlar olarak kendini kabul ettiren narin bir güvercin ile kurumlu bir kedinin çizimi eşlik ediyormuş her zaman.

Aynı dönemde, Mallarmé de aynı Méry Laurent'la arkadaşlık ediyor, o da Méry'ye çizimler içeren mektuplar yazıyor-

muş. Mallarmé de, Méry'yi kuş görünümünde betimliyormuş, ama daha fazla mürekkep harcayarak: Mallarmé için Méry "tavuskuşu"ymuş. Mallarmé'nin çizime hiç yeteneği yoktu, herhangi bir teknik de geliştirmemişti, ama çizdiği figürlere eşsiz sözel yeteneğine can veren büyük eğlenceden bir şeyler aktarmayı başarmış. Trenle gelecek olan "tavuskuşu"yla bir randevu ayarlamak için yazılmış bir pusula, neşeyle çizilmiş, Mallarmé'ye özgü, ince beğenili bir "çizgiroman"a dönüşür.

Sözcüklerin ufkundan farklı bir anlatım ufkunun peşinden gitme, yazıyla dolu sayfaların kenarına çizilen bu resimyazıların birçoğuna can veren itkidir. Burada yazarın ressama karşı duyduğu ebedi, bastırılması olanaksız kıskançlığı nasıl hissetmeyiz? Goncourt kardeşlerin *Günce*'sinin 1 Mayıs 1869 tarihli bölümünde şunları okuyoruz:

> Edebiyatçının uğraşıyla karşılaştırıldığında, ne talihli bir uğraş ressamınki! Birindeki el ve gözün mutlu etkinliğine, ötekindeki zihinsel işkence karşılık geliyor ve biri için çalışma bir zevk iken, öteki için bir işkence...

[1984]

2
GÖZÜN ERİŞEBİLDİĞİ

Roland Barthes'ın Anısına

Rue des Ecoles ile Rue Saint-Jacques'ın kesiştiği kavşakta geçirdiği trafik kazasıyla ilgili öğrendiğimiz ilk ayrıntılar arasında, Roland Barthes'ın yüzünün tanınmayacak hale geldiği de vardı; o kadar ki, orada, Collége de France'dan iki adım ötede, kimse onu tanıyamamış, onu alan ambulans adsız bir yaralı olarak (üzerinde herhangi bir kimlik belgesi yokmuş) onu Salpêtrière Hastanesi'ne götürmüş ve hastane koğuşunda, bu şekilde, saatlerce kimliği belirlenmeden kalmış.

Birkaç hafta önce okuduğum son kitabı *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*'de, özellikle kişinin fotoğrafının çekilmesi deneyimi üzerine, kişinin yüzünün nesneye dönüştüğünü görmekten duyduğu rahatsızlık üzerine, imge ile benlik arasındaki ilişki üzerine olağanüstü güzellikteki sayfalarını çok çarpıcı bulmuştum. Bu yüzden, yazgısına yönelik kaygı içinde aklıma gelen ilk düşünceler arasında, bu yakın tarihli okumanın anısı, birden bir fotoğrafın yırtıldığı gibi yırtılan kendi imgesiyle kırılgan ve kaygılı bağ, su yüzüne çıkıyordu.

Oysa, 28 Mart günü, tabutun içinde yüzü hiç de bozulmuş değildi: Quartier Latin'in caddelerinde, ağzının bir köşesinden sarkan sigarasıyla –gençliğini İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde geçirmiş kişilerin edasıyla (*Camera Lucida*'daki birçok temadan biri olan imgenin tarihselliği, yaşamımız boyunca her birimizin kendimizle ilgili olarak sunduğumuz imgeye uzanır)– pek çok kez rastladığım haliyle oydu; ama burada sonsuza dek sabitleşmişti çehresi. Ve daha sonra kitabın hemen yeniden oku-

maya koyulduğum 5. Bölümünün sayfaları, şimdi bundan, yalnızca bundan –nasıl imgenin sabitliğinin ölüm demek olduğundan, fotoğrafımızın çekilmesine karşı içsel direncimizin ve razı oluşumuzun da buradan kaynaklandığından– söz ediyordu:

> Denebilir ki, dehşet içindeki Fotoğrafçı, Fotoğraf'ın Ölüm olmaması için büyük bir savaşım vermek zorundadır. Ama ben, şimdiden nesne olan ben, savaşmam.

Şimdi, Salpêtrière'de artık konuşamadan geçirdiği ay boyunca onunla ilgili öğrenebildiklerimizde yankısını buluyor gibi görünen bir tutum.

(Ölüm tehlikesinin, başındaki kırıklara değil, kaburgalarındaki kırıklara bağlı olduğu hemen açığa çıkmıştı. Ve kaygı içindeki dostlarının aklına hemen, *Roland Barthes*'da anlattığı başka bir alıntı geliyordu: Gençliğinde pnömotoraks yüzünden ampüte edilen ve bir çekmecede sakladığı, sonunda atmaya karar verdiği kaburga.)

Bu çağrışımlar bir rastlantı değil. Şimdi farkına varıyorum: Barthes'ın bütün yapıtı, dilsel ve bilişsel mekanizmanın kişiden arınmışlığını [*impersonalità*], yaşayan ve ölümlü öznenin fizikselliğini değerlendirmeye zorlamaktan ibarettir. Barthes üzerine şimdiden başlamış olan eleştirel tartışma, bir Barthes'ın üstünlüğünü savunanlar ile öteki Barthes'ın üstünlüğünü savunanlar arasında olacaktır: Her şeyi bir yöntemin katılığına bağımlı kılan Barthes ile hazzı tek kesin ölçüt gören Barthes (zekânın hazzı ile hazzın zekâsı). Gerçek şu ki, bu iki Barthes aslında tektir ve zihninin birçoğumuzun üzerinde yarattığı büyüleyici etkisinin gizi, iki çehrenin sürekli ve değişik dozlardaki birlikteliğinde yatar.

O boz rengi sabah, hastanenin arkasındaki ıssız yollarda dolaşıyor, "amfitiyatro"yu arıyordum; Barthes'ın naaşının son derece özel bir törenle buradan alınıp bölge mezarlığına götürüleceğini, orada annesinin mezarının yanına defnedileceğini öğrenmiştim. Benim gibi erken gelmiş olan Greimas'a rastladım; bana 1948'de, İskenderiye'de Barthes'la tanıştığı, Saussure'ü okumasını ve *Michelet*'yi yeniden yazmasını sağladığı günleri anlattı. Metodolojik kesinliğin ödün vermez ustası Greimas'ın

hiç kuşkusu yoktu: Gerçek Barthes, *Système de la Mode* (Moda Dizgesi) gibi, disiplin ve kesinlik ile yürütülmüş göstergebilimsel çözümlemelerin Barthes'ıydı; ama ölümünün ardından gazetelerde yazanlardan asıl ayrıldığı nokta, yaşamında yaptığı her şeyi aşk uğruna yaptığı için hiçbir sınıflandırmaya gelmeyen bir kişiyi, filozof ya da yazar gibi mesleki kategoriler çerçevesinde tanımlamaya çalışmalarıydı.

Önceki gün, François Wahl bana bu neredeyse gizli törenin yerini ve saatini telefonla bildirirken, Barthes'ın ölümü üzerine oluşan erkekli kızlı bir "sevgi çevresi"nden söz etmişti: Adeta sessizlik dışında başka bir tezahüre katlanamayan bir acının üzerine titreyip onu sahiplenen bir çevre. Peşlerine takıldığım allak bullak olmuş grup çoğunlukla gençlerden oluşuyordu (aralarında pek az ünlü kişi vardı; Foucault'nun kel başını tanıdım). Binanın üstündeki levhada üniversitede kullanılan "Amfitiyatro" değil, "Salle des Reconnaissances" yazıyordu; morg olması gerektiğini anladım. Bütün salonu çevreleyen beyaz perdelerin içinden, arada bir, cenaze taşıyıcılarının cenaze arabasına kadar omuzlarında taşıdıkları bir tabut çıkıyor ve tabutu ufak tefek insanların –kısa boylu ve yaşlı kadıncağızlar– oluşturduğu bir aile izliyordu; her aile, bir önceki cenazenin ailesiyle aynıydı, sanki ölümün tekbiçimleştirici gücü tekrar tekrar gözler önüne seriliyormuş gibi. Barthes için orada olan, sanki cenaze töreninin göstergelerini en aza indirmek için verilmiş gizli emre uyarak avluda kıpırtısız ve sessiz bekleyen bizim için, o avluda olup biten her şeyin gösterge işlevi dev boyutlara ulaşıyordu; o zavallı resmin her ayrıntısı üzerine, *Camera Lucida*'nın fotoğraflarında bir şeyleri açığa vuran belirtileri keşfetmeye çalışmış keskin bakışın düştüğünü hissediyordum.

Böylece, Barthes'ın şimdi yeniden okuduğum bu kitabı, bütünüyle o yolculuğa, o avluya, o boz sabaha yönelikmiş gibi geliyor bana. Çünkü Barthes'ın düşüncesine yön veren, kitabın ikinci kısmında uzun uzun anlattığı gibi, kısa süre önce ölen annesinin fotoğrafları arasında bir gerçeği fark edişi olmuştu: Olanaksız bir annesine kavuşma arayışının ardından, sonunda annesinin çocukken çekilmiş bir fotoğrafında, "yitik, uzak, ona benzemeyen" bir imgeye, "tanımadığım bir kız çocuğunun fotoğrafı"na

ulaşmış. Fotoğrafa kitapta yer verilmez, çünkü biz fotoğrafın Barthes için edindiği değeri asla anlayamazdık.

Öyleyse, önceki (*Bir Aşk Söyleminden Parçalar*) nasıl aşk üzerine idiyse, bu da ölüm üzerine bir kitap mıydı? Evet, ama bu da aşk üzerine bir kitaptı, kişinin kendi imgesinin "ağırlığı"ndan, kendi yüzüne vereceği "anlam"dan kaçmasının zorluğu üzerine şu bölümün kanıtladığı gibi:

> İmgeden ağırlığı kaldırıp atan, umursamazlık değil –hiçbir şey "nesnel" otomatik bir fotoğraftan daha çok, polis gözetimindeki, suçlu bir bireye dönüştüremez seni–, sevgidir, aşırı sevgi.

Barthes ilk kez söz etmiyordu fotoğrafının çekilmesinden: Japonya üzerine kitabında (*Göstergeler İmparatorluğu*) –en az bilinen, ama son derece ince gözlemler açısından en zengin kitaplarından biri– olağanüstü bir keşifte bulunur: Japon gazetelerinin bastığı kendi fotoğraflarını gözden geçirdiğinde, çehresinin tanımlanması olanaksız biçimde Japon havasına büründüğünü görür; bunun açıklaması, Japonya'daki alışılmış fotoğrafları rötuşlama biçimi olup, bu rötuş gözbebeklerini yuvarlak ve siyah hale getirir. İmgemiz üzerine oturtulan bu belli bir amaca yönelmişlik –daha önce belirttiğim gibi, tarihsellik, belli bir kültüre ait olma, ama özellikle bizim dışımızdaki ve imgemizi araç olarak kullanan bir öznenin amaca yönelmişliği– üzerine söyleme, *Camera Lucida*'da röprodüksiyona özgü *truquages subtils*'in gücü üzerine bir bölümde yeniden dönülür: Yakın tarihli bir yasın acısını gördüğüne inandığı bir fotoğrafıyla, daha sonra kendisine karşı iğneleyici bir kitabın kapağında karşılaşır; burada yüzü ifadesiz ve uğursuz bir anlatım edinmiştir.

Kitabı okuma ile yazarın ölümü, bunları birbirinden ayıramayacağım kadar yakın arayla oldu. Ama kitabın niteliği hakkında bir fikir verebilmek için bunu yapabilmem gerekir: "Antropolojik açıdan yeni bir nesne" olan fotoğrafın açtığı o kendine özgü bilginin bir tanımına adım adım yaklaşma.

Kitaptaki görsel malzeme, bu "fenomenolojik" diyebileceğimiz akıl yürütmeye bağlı olarak seçilmiş. Barthes, bir fotoğrafın bizde uyandırdığı ilgide iki düzeyi birbirinden ayırır: Bir *stu-*

dium düzeyi ya da imgenin aktardığı bilgi ya da duyguya kültürel katılım ile bir *punctum* düzeyi, yani bazı imgelerin –belli imgelerin ya da imgelerin belli ayrıntılarının– ilettiği şaşırtıcı, irade dışı, içe işleyen öğe. Barthes'ın ünlü ya da anonim fotoğraf yapıtlarını okuyuşu, hep beklenmediktir: Barthes'ın tekilliğini öne çıkardığı ayrıntılar, çoğu zaman fiziksel (eller, tırnaklar) ya da giysilerle ilgili ayrıntılardır.

Fotoğrafa ilişkin yakın tarihli kuramsallaştırmalara –fotoğrafın kültürel kalıp-gelenek, kurgusal nesne, gerçek dışılık olduğu gibi– karşı Barthes işlemin "kimyasal" temelini öne çıkarır: Varolan, orada olan bir şeyden çıkan ışık ışınlarının izi olma. (Fotoğraf ile dil arasındaki temel farklılık da budur; dil, var olmayan şeylerden söz edebilir.) Bakmakta olduğumuz fotoğrafta bir şeyler var olmuştur ve artık yoktur: Barthes buna fotoğrafın *écrasé* zamanı adını verir.

Camera Lucida, terminolojik ağının ilmiklerini çoğalta çoğalta artık çıkış yolu bulamıyormuş gibi göründüğü en spekülatif anlarıyla ve şaşırtıcı ve kesin armağanlar gibi çıkagelen, apaçık ışık çakmalarını andıran açımlamalarıyla tipik bir Barthes kitabı olup, daha ilk sayfalardan Barthes'ın her zamanki yöntemine ve programına ilişkin bir açıklama içerir – yazar "fotoğrafın tümel bir tanım"ını vermekten vazgeçerek, yalnızca "benim için var olduklarından emin olduğum" fotoğrafları göz önünde bulundurmaya karar verdiğinde.

> Öznellik ile bilim arasındaki sonuçta geleneksel bu tartışmada, şu tuhaf görüşe ulaşıyordum: Niçin bir biçimde her nesne için yeni bir bilim olamasın? Artık "tümel"in değil, "tikel"in bir bilimi.

Roland Barthes'ın hem bilimsel genellemenin araçlarıyla, hem tekil ve yinelenemez olanın tanımlanmasına yönelik şiirsel duyarlıkla sürekli olarak yaklaştığı bu her nesnenin biricikliğinin bilimi (bu estetik bilgi kuramı ya da anlamanın hazcılığı), onun bize –öğrettiği demiyorum, çünkü bir şey öğretilemez de, öğrenilemez de– olanaklı olduğunu ya da en azından aranmasının mümkün olduğunu gösterdiği büyük şeydir.

[1980]

Kaledeki Susinekleri

Bir susineği sürüsü havada uçarken bir kaleyle karşılaşmış, kalenin burçlarına konmuş, kaleye saldırmış, kalenin çevresindeki güvenli bölgeyi ve kuleyi işgal etmiş. Saydam kanatlarındaki sinirler, taş duvarlar arasında süzülüyormuş.

"Tel gibi kollarınızı, bacaklarınızı uzatmak için boşuna yoruluyorsunuz," demiş kale. "Yalnızca kalıcı olmak için yapılmış olanlar, var olmaya hakları olduğunu öne sürebilirler. Ben kalıcıyım, öyleyse varım; sizin için geçerli değil bu."

"Biz hava boşluğunda yaşarız, zamanı kanatlarımızın titreşimleriyle ölçeriz. Bundan başka ne demektir ki var olmak?" karşılığını vermişler bu narin yaratıklar. "Sen, daha çok, bizim içinde var olduğumuz uzam ve zamanın sınırlarını göstermek üzere oraya koyulmuş bir yapıdan ibaretsin."

"Zaman benim üstümden akıp gider, ben kalırım," diye ısrar ediyormuş kale. "Siz var olmanın yüzeyine değersiniz ancak, derelerin su yüzeyi gibi."

Ve susinekleri şöyle demişler: "Biz, ak kâğıt üstündeki yazı ve sessizlikte flütün nağmeleri gibi boşlukta kıpır kıpır dolanırız. Biz olmasak, yalnızca her şeye hükmeden ve her yeri kuşatan boşluk kalır geriye, öyle ağırdır ki dünyayı ezer, yok edici gücü dev kalelere bürünen boşluk, ancak hafif, hızlı ve ince olanın çözüp ortadan kaldırabileceği dolu-boşluk."

Bu konuşmanın, Fausto Melotti'nin hava gibi hafif heykellerinin sergilendiği Floransa'daki Belvedere Kalesi'nde geçtiğini

hayal edebilirsiniz; Melotti'nin heykellerinden birinin adı tam da *Geçici Anlar*'dır: Tül bir filtrenin koruduğu pirinç bir arkalık üstünde uçuşuyormuş gibi görünen su böcekleri gibi ağırlıksız bir ideogramlar kurgusu.

İsterseniz, yukarıdaki konuşmanın arka planında, bu yıl İtalya'da "geçici olan"ın estetiği üzerine yapılan tartışmaların olduğunu da hayal edebilirsiniz. Ama pekâlâ bir yana bırakabiliriz bunu, çünkü Fausto Melotti'nin söylemi farklı: Melotti'nin sıradan ve bozulabilir malzemeler –lehimlenmiş pirinç çubuklar, tül, küçük zincirler, yaldız kâğıt, karton, ip, demir tel, alçı, paçavralar– kullanması, çocukların ve Shakespeare oyuncularının iyi bildikleri gibi, olağanüstü ve hayranlık uyandırıcı bir düşler beldesine ulaşmanın en hızlı aracıdır.

Buna karşılık, serginin ne yazık ki 8 Haziran'da son bulacağını –adeta Floransalı sergi düzenleyicilerinin "geçici olan"ın değerine ilişkin yanlış, sözcüğü sözcüğüne bir yorumu sonucu– hatırlatmaktan kaçınmak olanaksız. Dolayısıyla, birçoğu özellikle Belvedere Kalesi'ndeki sergi mekânları için gerçekleştirilen bütün bu yapıtlar (ister yeni yaratılar söz konusu olsun, ister önceki yapıtların "geliştirilmesi"), yalnızca iki ay süreyle sergilenecek. Bu zaman sınırlaması, ancak geç yaşında önde gelen sanatçılar arasında olduğu kabul edilen bir sanatçının yaşamında bir başka paradoks.

Belvedere'nin yeşil burçlarındaki parlatılmış çelikten geometrik biçimli bir kazıklı çit (ucu yukarı kalkık mızrakların kimi çitin üstünde, kimi yere saplanmış), barbarlar ya da uzaylılar arasındaki bir savaşı çağrıştırabilir, ama hemen farkına varırız: Yapıt, üstün gelen gücün içsel güç olduğu bir uzamı savunmak üzere yerleştirilmiştir; direnme ince çizgilerden oluşur, meydan okumayı ironi ayakta tutar.

Bence, Melotti'nin imgeleminin ritimleri ile Belvedere Kalesi'ndeki yerleştirme, yaklaşık bir metre yükseklikteki boyutlarda büyük bir mutlulukla buluşur. Ve burada mutluluk, en üst derecedeki neşe ile hüznün bir aradalığı demektir, *Yolcu* heykelinde olduğu gibi – ip atkısıyla yolcu, kumaştan bir göğün altındaki madeni geometrik bilbordlarla kaplı bir duvarın yanından geçer.

Ya da bir kuş gövdesi gibi cılız gövdesi, bir direk üzerindeki küçük alçı başıyla *Ulysses'in Gemisi* gibi. (Şunu belirtmek gerek: Soyut sanatın "kurucuları"ndan biri olan Melotti, "ödün vermezlik"in asla onu en çok beklediğimiz yerde olmadığını ima edercesine, hemen her zaman yapıtlarına küçücük de olsa figüratif bir unsur koyar.) Ya da bir ayna üstüne koyulmuş delikli tuğlalardan oluşan *Canal Grande* gibi.

Melotti, Adelphi Yayınevi'nin "Küçük Adelphi Kütüphanesi" dizisinden çıkan *Linee* (Çizgiler) başlıklı küçük bir aforizmalar kitabında şöyle yazar:

> Malzeme aşkı diye bir şey var, bir de malzemeye saygı diye bir şey. Aşk bir tutkudur, nefrete dönüşebilir: Zanaatkâr sanatçı için güç verici bir dram. Saygı, yasal bir ayrılık gibidir: Malzeme haklarını talep eder ve her şey soğuk bir ilişkiyle son bulur. Gerçek sanatçı, malzemesini ne sever, ne ona saygı duyar: Malzeme hep "sınanma halinde"dir ve her şey altüst olabilir (Leonardo, Michelangelo ve mermerleri).

[1981]

Domuz ve Arkeolog

Orbetello yakınlarındaki Settefinestre Roma villası kazılarında bu yılın büyük yeniliği, domuz ağılıdır. Dört yanında alçak duvarlarla ayrılmış birçok bölmesi olan, yere kazılmış yalak çukurlarının bulunduğu bir avlu bu: Avluyu, destek temelleri günümüze ulaşan bir portiko örtüyormuş. Bu yapı gün ışığına çıkar çıkmaz, akla gelen ilk düşünce, her bölümde semirtilmek üzere bir domuzun tutulduğuydu; konu hakkında görüşüne başvurulan bir domuz yetiştiricisi de, ağılın günümüzde kullanılanlara benzer bir tesis olduğunu belirtti. Ama klasik kaynakların okunması, bu varsayımın geçersizliğini hemen kanıtladı.

Columella'nın villayla aynı dönemde (İS 1. yüzyıl) yazılmış tarım kitabında domuzların yetiştirilmesi üzerine bir bölüm vardır; burada hayvanların semirtilmesinden söz edilmez: Domuzlar için en uygun yiyecekler sıralanır, ama hep ormanlarda otlatmaya gönderme yapılır. Domuz ağılı ortamına gelince, burası dişi domuzların gebelik dönemi, doğum ve emzirme için hazırlanmıştı.

Columella şöyle yazar:

> Domuzlar, öteki sürüler gibi bir arada kapalı tutulamazlar, ama bir duvarla ayrılmış domuz ağılları yapıp, doğum yapan dişi domuzları, gebe olanlarını da, buraya kapamak gerekir. Özellikle dişi domuzlar, gruplar halinde ve düzensiz olarak kapatıldıklarında, birbirlerinin üstüne uzanırlar, bu da düşük yapmalarına yol açar. Bu nedenle, duvarlara yaslı, dişi domuzun kaçmama-

sı için dört kadem (1,20 m) yüksekliğinde domuz ağılları kurmak gerekir. Ama ağıl bekçisinin yavru domuzların sayısının tam olduğunu gözden geçirebilmesi ve anne domuzun üstüne uzandığı bir yavruyu onun altından çekip çıkarabilmesi için, duvarlar çok yüksek tutulmamalıdır.

Demek ki, Settefinestre kazısı, Columella'nın betimlemesine tam olarak karşılık gelen bir domuz ağılını –yani, yavru domuzların üretimi için her dişi domuzun ayrı bir bölüme (Latincede *harae*) konduğu büyük bir doğum salonu– gün yüzüne çıkarmış oluyor. Aslında, semirmiş domuzlar üretmeyi hedefleyen modern domuz yetiştiriciliği ile hayvanların sayısını ve hareket edebilme becerilerini gözeten Roma yetiştiriciliği arasında temel bir fark var. Çünkü domuzlar villada kesilmiyor; şehre, büyük sürüler halinde, kendi ayaklarıyla ulaşmaları gerekiyordu (tıpkı soğuk hava vagonları bulunmadan önce, kovboyların Far West'in sığırlarına Chicago mezbahalarına kadar eşlik ettikleri gibi). Öyleyse, erkek domuzlar hep açık havada yaşar ve beslenirken, ağıllardaki bölmeler dört aylık hamilelik ve üç haftalık emzirme dönemi boyunca dişi domuzlara ayrılmıştı. Settefinestre ağılında bu bölmelerin sayısı 27'dir: Her batında 8 yavru doğurabilen ve yılda iki kez doğum yapan 27 dişi domuzdan yola çıkılarak, yılda yaklaşık 400 baş hayvanın doğduğunu hesaplayabiliriz.

Emzirme çeşitli sorunlar içeriyordu: Yalnızca Roma yetiştiricileri için değil, günümüz arkeologları için de. Columella, her dişi domuzun yalnızca kendi doğurduğu yavrulara süt vermesini önerir, çünkü yavrular birbirine karıştığında, herhangi bir dişi domuzun memelerini emmeye başlarlar; anneler de kendi yavruları ile öteki yavrular arasında ayrım gözetmedikleri için, süt vermekten bitkin düşmüş dişi domuzlar, aşırı semirmiş obur yavrular ile açlıktan ölen başka yavrular söz konusu olacaktır. Dolayısıyla, Columella'ya göre, domuz bekçisinin en değerli yetisi, bellektir: Her dişi domuzun yavrularını tanıyabilmeli ve karışıklıkların önüne geçebilmelidir. Çok zor bir görevdir bu: Aynı annenin doğurduğu süt domuzlarına ziftle bir işaret koymak yardımcı olabilir, ama "en rahat yöntem, eşiği anne domuzun

dışarı çıkabileceği, ama süt domuzunun aşamayacağı yükseklikte ağıllar (her zamanki gibi *harae*, yani tek tek bölmeler kastediliyor) yapmaktır."

Bu noktada, Columella'nın söyledikleri, alçak eşiklerin bulunduğu Settefinestre kazılarına uymuyordu; Varro'nun söylediklerine de (onun *Çiftçilik Üzerine* kitabı, Columella'nın kitabından daha az ayrıntılı ve daha az kesin değildir) uymuyordu: Varro, eşiklerin alçak olması gerektiğini, aksi takdirde hamile domuzların karınlarıyla bunlara çarpıp düşük yapacaklarını belirtir. (Ama Varro'nun söyledikleri, kendi söylediklerine de uymuyordu, çünkü birkaç satır aşağıda o da yavru domuzların çıkamaması için yüksek eşikten söz eder.)

Bütün bu çelişkileri çözmenin tek bir yolu var: En küçük ayrıntıları gün ışığına çıkarmaya özen göstererek kazmak. Gerçekten de, bölme eşiklerinin üstünden, başka hiçbir eşiğin taşında rastlamadığımız bir iz geçer. Bu iz, bekçinin, dişi domuz geçsin diye kaldırıp, süt domuzları kaçmasın diye yeniden indirebildiği dikey tahtalardan bir engeli, sürme bir kapının üstüne oturtulmasına yaramıyor idiyse, neye yarıyor olabilirdi? Demek ki, eşikler, gereksinmelere göre alçak ve yüksekti. Demek ki, arkeolojik doğrulama, küreğini yaşanmışın her izine saygıyla kullanarak, olguların klasiklerle çelişmediğini –yalnızca o da değil, klasiklerin kendi kendileriyle de çelişmediğini– kanıtlamaktadır.

Toprağın altında hiçbir şey yitip yok olmaz ya da en azından bilginin çok büyük bölümü korunur; ama teknik uygun değilse, yüzyılların saklamış olduğu şeyi yok etme riski, asıl kazı sırasında ortaya çıkar. İtalyan arkeolojisi her zaman eğilim olarak mimari-anıtsal bir arkeoloji olmuştur: Yalnızca zafer takları, sütunlar, tiyatrolar, hamamlar karşısında heyecan duyar ve kalan her şeyi önemsiz çömlek parçaları olarak görür. Anıtsal kalıntılar açısından daha yoksul ülkelerde farklı bir okul gelişmiştir: Toprağın her katmanında, toplumun gündelik yaşamını, ticaretini, tarımını, tarihinin evrelerini yeniden kurmamızı sağlayacak en küçük göstergeleri ve izleri arayış olarak arkeoloji (artık bütün dünyaya yayılmış olan bu okulun İtalya'da tutkulu bir öncüsü vardır: Andrea Carandini). Bütünüyle varsayımlar ve doğrulamalardan oluşan bir çalışmadır bu; domuz ağılı örneğinde oldu-

ğu gibi, deneme ve yanılmalarla, muammalar ve tümdengelim ve tümevarıma dayalı çıkarsamalarla yol alır.

Beş yıldır Settefinestre'de her yaz yaklaşık elli İtalyan ve İngiliz genci, Andrea Carandini'nin yönetiminde kazıları sürdürüyorlar. Bu gençler, gönüllü olarak staj yapan kızlı erkekli arkeoloji ve restorasyon öğrencileri; her sabah güneşin altında sekiz saat boyunca (ören yerinde çalışma, sabah altı buçuktan öğleden sonra iki buçuğa kadar sürüyor) kazmayla çalıştıklarını, kazdıkları toprağı kürekle kaldırıp attıklarını, buldukları parçaları fırçayla temizlediklerini görüyoruz, bu yorgunluklara yalnızca doğrudan karşılık gördüğümüz etkinliklerde gösterdiğimiz bir şevkle katlanıyorlar. Daha kesin olarak belirtmem gerekirse, göze çarpan ilk şey şu: Kazma vuran, kürekle toprağı kaldırıp atan ve ağır el arabalarını itenler, kızlar; erkekler ise belli ki daha sakin ve hafif işleri yeğliyorlar. Her durumda, onları hep birlikte gördüğümüzde, bildik haberlerin sunduğundan farklı bir günümüz gençliği imgesi oluşuyor zihnimizde; ama belki de bu imge günümüzde eğilim gösterdiğimiz birçok şeyi daha iyi temsil ediyor: Toplu çaba ve bireysel gerçekleştirme, yoğunlaşma ve umursamazlık, tetiktelik ve rahatlık.

Yeni arkeolojinin gizli silahı ya da simgesel göstergesi, İtalyan duvarcılarının kullandıklarından çok daha küçük, ama halen İngiliz duvarcılarının kullandıkları bir maladır. İngiliz arkeologlarının felaketlere yol açmadan kazma teknikleri, belki de ellerinin altında bu basit aletin olmasından kaynaklanıyor. Aletin kendisi gibi kıvrak bir İtalyanca fiil olmadığı için, Settefinestre'de İngilizce *trowel* ("mala") sözcüğünden "*traulare*" ("malalamak") fiilini türetmişler.

Yüzyıllar boyunca meydana gelen çökmelerin parçaları, katman katman gün ışığına çıkarılıyor, bulunduğu biçimiyle çiziliyor ve fotoğrafı çekiliyor, ayrıntılı fişlerle betimleniyor, sonra buradan alınıp bulundukları sıraya göre dizili plastik kaplar içine koyuluyor. Çökmüş çatının kiremit parçaları da olabilir bunlar, duvarların ya da tavanın freskli sıva parçaları da, nesnelerin kırık parçaları da, hatta yerlerdeki mozaiğin parçaları da. Sonra, Siena Üniversitesi'ndeki laboratuvarda sınıflandırılıp numaralandırılıyorlar ve yapboz yeniden oluşturulmaya başlanıyor.

Settefinestre villasının cumhuriyet ve imparatorluk dönemi Eski Roma toplumu ve ekonomisi üzerine söyleyecek pek çok sözü var, üstelik bunların hepsi toprak altına gömülü de değildi. Yirmi bir yüzyıl boyunca gözle görülür olarak kalan şey, o dönemde vadinin derinlerindeki Roma yolundan geçen kişinin gördüğü ilk şey olsa gerekti: kuleli bir duvar (uzaktaki bir şehrin surlarının göründüğü izlenimini vermeye yönelik gerçek olmayan, yapma kuleler). Duvar bir bahçenin çevresini kuşatıyordu; bahçenin bittiği yerde, sütunlu girişi ve onun üzerindeki panoramik *loggia*'sıyla anıtsal bir cephe yükseliyordu (*loggia* çökmüş ve sütunlar alınıp götürülmüştü, ama sütunlu girişin kemerleri görülüyordu; bundan ötürü bu tepe Settefinestre [Yedi Pencere] adını almıştı).

Maremma Bölgesi'nin en ıssız (geçmişte ıssız olduğu gibi, daha sonra da öyle kalacak olan) yörelerinden bazılarına hâkim konumdaki villanın anıtsal görünümünün, şarap ve zeytinyağı üretip ihraç etmeye yönelik büyük bir girişime hem para, hem köle yatırımında bulunmuş olan ailenin önemini vurgulaması gerekiyordu. Cosa (daha sonra varsayımsal bir Ansedonia'yla özdeşleştirilen Roma şehri) dolaylarındayız; şehrin limanında, Sestiler damgasının yer aldığı çok sayıda şarap amforası bulundu: Fransa ve İspanya kıyılarındaki Roma gemileri kalıntıları içinde, keza Rhône ve Loire vadilerindeki arkeolojik kazılarda bulunan amforaların üstündeki damganın aynısı bu. Settefinestre buluntuları arasında aynı baş harflere rastlandığı için, villanın Romalı senatör ailesi Sestiler'e ait olduğu kanıtlanmış görünüyor. Sulla yanlısı Sestiler, Marius ile Sulla arasındaki iç savaştan sonra el koyulan topraklardan yararlandılar ve Cosa bölgesine yerleştiler; burada, belli bir plan çerçevesinde askerlere dağıtılan topraklardaki çiftçi tarımının bir ilk aşaması, uzun süredir çıkmaza girmişti ve can çekişiyordu. Birkaç varlıklı ailenin elinde savaş tutsağı kölelerin olması –ve bunun, vasıflı kol gücü yetiştirilmesini sağlaması–, yoğun tarıma yönelik büyük teknolojik devrimi olanaklı kıldı.

Yazılı kaynaklardan kölelerin yaşamı üzerine oldukça az şey öğreniyoruz; Settefinestre'yi ilginç kılan nedenlerden biri de, villanın kölelere ayrılmış kısmından elde edebildiğimiz bilgiler-

den kaynaklanıyor: Kölelerin kaldığı, hücrelere bölünmüş kısım başlı başına bir yapı oluşturuyor, ama ana binaya bitişik: Roma askeri karargâhlarından izlerin kaldığı yerlerde, asker odalarında gördüğümüz düzene benzer bir düzen bu. Yapılan hesaplara göre, her hücrede dört köle kalabiliyordu ve şimdiye kadar kazılan kısımdan bir hükme varmak gerekirse, villanın kırk kadar kölesinin olduğu söylenebilir – dönemin yazarlarının tanıklıklarıyla örtüşen bir rakam bu. Bu kölelerin yaşamının, kışlaya kapatılmış, kadından yoksun birer tutsak yaşamı mı olduğunu, yoksa bu hücrelerin her birinde eş ve çocuklarla bir ailenin mi yaşadığını (bu vazgeçilmez enerji kaynağını çoğaltmanın yararı ortada olduğuna göre, bir tür köle yetiştirme merkezi oluşturarak), şimdilik anlama olanağımız yok. Köle hücrelerindeki kazılar, "efendiler"in konutlarındaki kazılardan daha "suskun"; çünkü duvarlarda freskler ya da süsler yok ve kalan nesne parçaları az. Üstünde *Encolpius* adının yazılı olduğu seramik bir kupa, kölelerin bize aktardıkları az sayıdaki iletiden biri.

Demek ki, aynı binada, gösterişli bir efendi konutu, bir köle kışlası ve bir çiftlik üretimevi (şarap yapım yerleri, üzüm ve zeytin cendereleri bütünüyle kazılmış ve kullanılan teknikleri anlamamızı sağlamışlardır) bir arada yer alıyordu. Roma "villa"sı bir üretim birimiydi; her villaya bağlı yaklaşık 500 *iuger*'lik (125 hektarlık) ekilebilir toprak vardı. Elbette, Sestiler'in bölgede birçok villası vardı, ama bu villanın hem konut olarak, hem aileyi temsil etme açısından özel bir işlevi olduğu anlaşılıyor. Çiftliklerin kiralanması, hiç olmazsa yılın belli bir bölümünde patronların hazır bulunmasını gerekli kılıyordu; bu nedenle, konut ortamlarının keyifli bir yaşama uygun olması ve şehrin rahatlığını aratmaması gerekiyordu.

Sözünü ettiğimiz rahatlığı açmak gerekirse: "Konuşma yeri" denen bir salon aracılığıyla sütunlu bir iç bahçeye açılan panoramik *loggia*; mozaik döşeli yağmur havuzuyla bir avlu; her biri yılın bir mevsiminde kullanılan, fresklerle bezeli üç, belki de dört *triclinium* ("yemek odası"); aralarında "korent salonu"nun az rastlanır bir örneğinin yer aldığı altı salon; her birinde iki yataklık bölümün ve dolap tabanının bulunduğu dört yatak odası. Bahçenin yalnızca biçimini ve tarhların konumunu biliyoruz,

çünkü tarhlar, içlerini karatoprakla doldurmak için kayalık zemine kazılmış.

Tepenin bir yamacında, yaklaşık bir hektarlık bir alan, yüksek taş duvarla çevrilmiş; büyük bir olasılıkla, bir *leporarium*, yani bir vahşi hayvan avlağı burası: Avcı kölelerin gözetimindeki tavşanlar, yabandomuzları, karacalar. Varro'ya göre, bu avlaklar, dönemin lüks yaşamının göstergelerinden biriymiş. Bir gösteri yeri işlevi de görüyormuş. Varro, orada, çevresinde geyikler ve alageyiklerle, Orpheus kılığında boy gösteren bir çiftlik sahibinden söz eder.

Andrea Carandini'ye göre, villanın işler halde tutulduğu dönem, iki yüzyıldan az bir süreyi –İS 1. yüzyılın ilk yarısından İS 2. yüzyılın başına– kapsıyor; ama en görkemli aşaması, elbette kısa sürmüş. İtalya'nın ekonomik çöküşünün –yalnızca ekonomik de değil– Roma İmparatorluğu'nun doruk noktasında, Roma'nın kendine mal ettiği zenginlikleri, artık yarımada değil, daha uzak imparatorluk bölgeleri ürettiğinde başladığı söylenebilir. Arkeolojik bulgular, Settefinestre'de, İS 1. yüzyıl gibi erken bir tarihte bile çiftlik tesislerinin villanın daha önceki konut kısımlarına yayıldığını kanıtlıyor, bu da orada artık patronların oturmadığının bir göstergesi. Şarap ve zeytinyağı üretimi, artık ihraca değil, yerel tüketime yönelir. İS 1. yüzyılda, imparatorluk *latifundium*'u, aristokrasinin villalarını bünyesine katar: Daha az sayıda ve daha az vasıflı kol gücü gerektiren tahıl ekimi ve otlaklar, bağların ve zeytinliklerin yerini alır.

Yavaş yavaş kemerli çatılar ve fresk bezeli duvarlar çöker, üzüm cendereleri sökülür, şarap yapım yerleri buğday ambarları haline gelir. Villa terk edilir ve yağmalanır; çoban aileleri burada barınmaya başlarlar. Sütunlu giriş altına gömülü, Yüksek Ortaçağ'dan iki iskelet, çok zayıf ve güçsüz, hırpalanmış kemikleri olan insanlara, hayatta kalmanın sınırlarındaki bir varoluşa tanıklık eder. İtalya'da, azgelişmişliğin tarihi, toprak altında daha az iz bıraksa da, "ekonomik mucize" evrelerinden daha uzun bir geçmişe sahiptir. Arkeoloğun küreğiyle malası, uzun karanlık fasılalar içinden tarihin sürekliliğini yeniden kurmaya çalışır.

[1980]

Traianus Sütunu'nun Öyküsü

Bir süredir çeşitli Roma anıtlarının çevresini saran madeni kafeslerle ahşap iskeleler, Traianus Sütunu için eşi bulunmaz bir olanak, sütunun dikildiği tarihten beri –on dokuz yüzyıldır– belki de ilk kez karşımıza çıkan bir fırsat sunuyor: Sütunun üstündeki kabartmaları yakından görebiliyoruz.

Belki de, "ölmek üzereyken" görüyoruz kabartmaları, çünkü yontulmuş yüzeydeki mermer günbegün suda çözünebilen tebeşire dönüşüyor ve yağmur onu alıp götürüyor. Eski Anıtlar Kurulu, iskelelerle tam da artık bu ufalanır hale gelmiş ince katmanı korumaya çalışıyor, yıpranmayı durduracak bir çözüm yolu bulunması beklentisi içinde – henüz var olup olmadığını bilmediğimiz bir çözüm yolu. Sorumlusu ister kirli hava, ister titreşimler, ister bir binyıldan ötekine her şeyi toza dönüştürmeyi başaran zamanın değirmentaşı olsun, gerçek şu ki, Roma kalıntılarının sözde ebediliği belki de son noktasına ulaştı ve sonunun tanıkları olmak bize düşecek.

Bunu öğrenince, Traianus Sütunu'nun iskelelerine bir an önce çıkmak için acele ettim: Elbette, Eski Roma'nın bize bıraktığı en olağanüstü anıt; aynı zamanda, hep gözümüzün önünde olmasına karşın, en az bilineni. Çünkü sütunu olağanüstü kılan şey, yalnızca kırk metrelik boyu değil, üstündeki baştan sona en ince ayrıntılarla örülü son derece güzel görsel "anlatı"; bu sonuncusu, Traianus'un Daçya'daki iki savaşını (İS 101–102 ve 105'te) anlatan iki yüz metre uzunluğundaki kabartmalar sarmalının aralıksız olarak "okunması"nı gerekli kılıyor. Bana bu

okumada Pisa Üniversitesi'nde klasik arkeoloji profesörü olan Salvatore Settis eşlik etti.

Öykü, henüz Roma İmparatorluğu'nun sınırlarının Tuna'ya kadar uzandığı, seferin başlangıcından hemen önceki durumu göstererek başlar. Anlatı şeridi, nehrin kıyısındaki tahkimli bir Roma şehrinin görünümüyle (önce iyice yere yakın, sonra yavaş yavaş yükselerek) açılır: Surlar, nöbetçi kulesi, Daçyalılar'ın akını halinde görsel işaretleşmelere yönelik düzenlemeler (ateş için odun, duman için saman yığınları). Hepsi de, John Ford'un bir Western filmindeki gibi, tetikte olma, beklenti, tehlike etkisi yaratması gereken öğeler.

Böylece bir sonraki sahnenin altyapısı kurulmuş olur: Karşı kıyıda mevzilenmek üzere teknelerden oluşmuş köprüler üstünden Tuna'yı geçen Romalılar. Düşmanların saldırılarına öylesine açık bu sınırı, onların topraklarında ileri karakollar kurarak berkitme zorunluluğundan kim kuşku duyabilir? Sıra halindeki askerler, başlarında lejyonların armalarıyla köprülerin üstünden yürüyorlar; asker figürleri, omuzlarına sarkan bağlı miğferleri, sırıklara asılı karavana tasları ve tavalarıyla, yürümekte olan birliğin tok ayak seslerini getiriyor akla.

Doğal olarak, öykünün kahramanı, bu alçak kabartmalarda altmış kez tasvir edilen imparator Traianus'un kendisi; her sahneyi imparatorun imgesinin yeniden belirişinin belirlediği söylenebilir. Ama imparatoru öteki kişilerden nasıl ayırt ediyoruz? Fiziksel görünüşünde de, giysisinde de ayırt edici göstergeler yok; onu en küçük kuşkuya yer bırakmayacak şekilde belirleyen, ötekilerle ilişkideki konumu. Togalı üç figür varsa, Traianus ortadakidir; gerçekten de, iki yanındaki iki kişi ona doğru bakar ve hareket eden odur; sıra olmuş kişiler varsa, Traianus en öndekidir ya da kalabalığı yüreklendirmekle veya yenilenlerin boyun eğişini kabul etmekle meşguldür; Traianus her zaman öteki kişilerin bakışlarının buluştuğu noktadadır ve elleri anlamlı jestler içinde havaya kalkar. Sözgelimi, şurada onu, bir çukurdan (yoksa ırmağın sularından mı?) çıkan, sırtında temel kazılarından toprak dolu bir sepeti taşıyan bir lejyon askerini göstererek, tahkimli bir yapı çalışmasını yönetirken görüyoruz. Daha ötede, arka plandaki Roma ordugâhının önünde (ortada

imparatorluk çadırı var), lejyon askerleri saçlarından tuttukları bir tutsağı (Daçyalılar, uzun saçları ve sakallarıyla ayırt edilirler) onun önüne sürüklerlerken ve bir diz darbesiyle (neredeyse bir çelmeyle) onu imparatorun ayaklarına kapanmaya zorlarlarken tasvir edilmiş.

Her şey son derece kesin: Lejyon askerlerini parçalı zırhlarından (yatay şeritler halindeki bir zırh) tanıyoruz, istihkâmcılık işleri de onlara düştüğünden, üstlerinde zırhları –pek gerçekçi olmayan bir ayrıntı bu, ama kim olduklarını anlamamızı sağlıyor– taşlarla duvar örerken ya da ağaçları devirirken görüyoruz onları. Buna karşılık, daha hafif silahlarla donanmış olan ve çoğu zaman at üstünde resmedilen yardımcı birlikler (*auxilia*), kısa bir deri ceket giyiyorlar. Sonra, Roma'nın egemenliğini kabul ettirdiği halklardan toplanan paralı askerler var, üstleri çıplak, gürz kuşanmışlar, yüz çizgileri egzotik kökenlerini belli ediyor, aralarında Moritanya'dan Magripliler bile var. Traianus Sütunu şimdiye kadar özellikle bir askerî tarih belgesi olarak incelendiğinden, alçak kabartmalara işlenen binlerce askerin hepsi kesin olarak sınıflandırılmış.

Basitleştirilmiş biçimde ve neredeyse birer ideogram gibi tasvir edilmiş olan ağaçların sınıflandırılması o kadar kesin değil, gene de ağaçları net olarak ayırt edilebilen, sınırlı sayıdaki türler halinde gruplandırmak mümkün: Oval yapraklı bir tür ağaç var, bir de demet demet yapraklı olanı; sonra, yaprakları açıkça belli olan meşeler; bir duvardan sarkan bir incir ağacını da ayırt edebildiğimi sanıyorum. Ağaçlar, en sık rastladığımız manzara öğesi; sık sık onları odun kesen Romalıların balta darbeleriyle yere düşerken görüyoruz: Tahkimli yapılara kereste sağlamak için, ama aynı zamanda yol açmak için. Romalı birlikler el değmemiş ormanda kendine yol açıyor, tıpkı yontma öykünün mermer bloğunda kendine yol açtığı gibi.

Çarpışmalarında da her biri bir ötekinden farklı, büyük epik şiirlerde olduğu gibi. Yontucu onları sentezleyici bir yaklaşımla, yazgılarının belirlendiği andaki halleriyle betimlemiş, apaçık bir belirginlik, büyük bir zariflik ve biçimsel soyluluk içeren bir görsel sözdizimine göre düzenlemiş: Şeridin kenarı üstüne devrilmiş bedenlerden bir süs gibi alttaki ölüler, çarpışan safların

hareketi (yenenler, egemen konumda), daha yukarıda imparator ve gökte tanrısal bir görüntü. Ve epik şiirlerdeki gibi, ölümle ilgili ya da tüyler ürpertici bir ayrıntı hiç eksik olmuyor: İşte Daçyalı bir düşmanın kesik başını dişleri arasında tutan bir Romalı (uzun saçlı baş bir o yana bir bu yana sallanıyor); öteki kesik başlar da Traianus'a sunuluyor.

Her çarpışmanın geometrik üsluplaştırmaya dayalı hep farklı bir motifle ötekilerden ayrıldığı söylenebilir: Sözgelimi, şurada bütün Romalıları bir cirit atacakmış gibi dik açılı olarak kaldırdıkları sağ önkollarıyla görüyoruz; hemen yukarıda İupiter var, harmanisine bürünmüş, uçarak sağ kolunu aynı hareketle kaldırıyor, belli ki artık yitmiş olan yaldızlı bir şimşek tutuyor elinde (alçak kabartmaları ilk yapıldıklarında olduğu gibi renkli hayal etmemiz gerek), İupiter'in hareketi tanrıların Romalılardan yana olduğunun açık bir göstergesi.

Daçyalıların bozgunu, dağılma ve kargaşa biçiminde yansıtılmamış, aksine zorlu çabaları içinde hüzünlü bir ağırbaşlılığı koruyor; çarpışan kalabalığın dışında Daçyalı iki asker yaralı ya da ölmüş bir arkadaşlarını taşımaktalar; Traianus Sütunu'nun ve belki de bütün Roma heykel sanatının en güzel yerlerinden biri; hiç kuşkusuz, Hıristiyan sanatındaki birçok "İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi"ne esin kaynağı olan bir ayrıntı. Biraz daha yukarıda, bir ormanın ağaçları arasında, Kral Decebalus üzüntüyle askerlerinin yenilgisini seyrediyor.

Sonraki sahnede, meşaleli bir Roma askeri Daçyalıların bir şehrini ateşe veriyor. Emri veren, askerin arkasında ayakta duran Traianus'un ta kendisi. Pencerelerden alevler yükseliyor (kırmızıya boyalı hayal edelim alevleri), bu arada Daçyalılar kaçışıyorlar. Tam Roma'nın savaş tutumunu acımasız bulmak üzereyken, daha dikkatlice baktığımızda, Daçya şehirlerinin surlarından kesik başların geçirildiği sırıkların uzandığını görüyoruz. Artık acımasız Daçyalıları mahkûm etmeye ve Roma'nm intikamını haklı bulmaya hazırız: Alçak kabartmaların "yönetmen"i, Roma'yı yüceltme stratejisi çerçevesinde imgelerin duygusal etkilerini kullanmayı iyi biliyordu.

Sonra, Traianus düşmanların gönderdiği elçileri kabul ediyor. Ama artık Daçyalılar arasında yuvarlak başlıkları (*pilleus*)

olan soyluları, uzun saçları açık dolaşan sıradan halktan ayırmayı öğrendik. Gelgelelim, elçiler başları açık kişilerden oluşuyor; bu yüzden Traianus onları kabul etmiyor (üç parmağıyla yaptığı hareket, bir ret göstergesi); elbette, imparator daha üst düzeyde elçiler istiyor (Daçyalıların öteki yenilgilerinden sonra, bu kişiler gelmekte gecikmeyecekler).

Birçok savaş filmi gibi bu bütünüyle eril öyküde, beklenmedik bir görüntü: Bir limandan uzaklaşan bir gemideki üzgün çehreli genç bir kadın. İskelede onu uğurlayan bir kalabalık var ve bir kadın uzaklaşan öteki kadına doğru bir çocuğu uzatıyor, belli ki annenin ayrılmak zorunda kaldığı bir evladı bu. Olmazsa olmaz Traianus da orada, bu vedalaşmaya tanıklık ediyor. Tarihsel kaynaklar, sahnenin anlamını açıklığa kavuşturuyor: Gemiyle ayrılan kadın, Kral Decebalus'un kız kardeşi olup, savaş tutsağı olarak Roma'ya gönderiliyor. İmparator, güzel tutsağı selamlamak üzere bir elini kaldırıyor ve öteki eliyle çocuğu gösteriyor: Kadına çocuğu rehin olarak tuttuğunu anımsatmak için mi? Yoksa kadına, çocuğu Roma usulünce yetiştirip Roma İmparatorluğu'na bağlı bir kral yapacağı sözünü vermek için mi? Ne olursa olsun, sahnede gizemli bir dokunaklılık var; nedendir bilinmez aynı sıra içinde yer verilmiş bir hayvan talanı –öldürülmüş kuzular– bu duyguyu daha vurgulu hale getiriyor.

(Kadınlar, sütundaki en acımasız sahnelerden birinde de karşımızı çıkıyor: Adeta öfkeden gözleri dönmüş kadınlar, çıplak erkeklere işkence ediyorlar; bu erkekler, saçları kısa olduğuna göre Romalılar olsa gerek, ama sahnenin anlamı gizini koruyor.)

Bir sahneyi ötekinden dikey bir unsur, sözgelimi bir ağaç ayırıyor. Ama kimi zaman bu sınırın ötesine geçen, bir sahneden ötekine devam eden motifler de var; sözgelimi, tutsak prensesin yola çıktığı denizin dalgaları, bir sonraki sahnede, bir Roma hisarına saldırıp sonuç alamayan Daçyalıları sürükleyen ırmağın akıntısına dönüşüyor.

Yatay (daha doğrusu eğik, çünkü mermer gövdeyi saran bir sarmal söz konusu) süreklilikle birlikte, sütun boyunca bir sahneden ötekine dikey olarak bağlanan motifler görülüyor. Sözgelimi: Daçyalılar, *Roxolani* ile savaşıyorlar; *Roxolani*, baştan aşağı

bronz pullardan bir zırh kuşanmış atlılar birliği, atlarının üstünde de bu pullu zırhlar var. Sanki Ortaçağ imgeler dağarcığının bir önbildirisi niteliğindeki bu atlı birliğinin gösterişli varlığı, nehir kıyısındaki bir çarpışmaya hükmediyor; ama bunun hemen yukarısında olan bir başka çarpışma sahnesinde bu pullu kişilerden bir başkasını ölmüş, bir tür balık-insan ya da sürüngen-insan gibi yerde yatarken görüyoruz. Daha ileride, bir çarpışmanın hareketi, çapraz bir hat halinde saf oluşturan bir oval kalkanlar dizilişiyle veriliyor; sütunun yukarıdaki kısmında, aynı türden bir dizi kalkanın yinelendiğini görüyoruz, ama bu kez, bir başka çarpışmada teslim olan düşmanların attığı bu kalkanlar yatay bir şerit halinde dizililer.

Sarmal dönüyor ve hem zaman içinde tarihin adım adım gerçekleşmesini, hem uzamdaki güzergâhı izliyor; bu sayede, anlatı asla aynı yerlere geri dönmüyor: Traianus burada bir limanda gemiye biniyor, şurada karaya çıkıyor ve düşmanın peşinden gitmek için yürümeye koyuluyor. İşte, Romalı askerlerin kalkanlarını başlarının üstünde tutarak oluşturdukları siperlerle saldırıya geçip ele geçirdikleri bir kale. Daha ötede, "savaş topları" giriyor sahneye: Arabaların üstlerine oturtulmuş mancınıklar (*carrobalistae*) bunlar. Her yerde her iki yandan ölülerle yaralılar ve Traianus ordusunun ünlü olduğu tıbbi tedaviler işlenmiş sütuna. Roma ordusunun hiçbir birliğinin katkılarını önemsiz göstermemeye yönelik dikkat belirgin; yaralı bir lejyon askeri gösteriliyorsa, yanında destek güçlerinden bir yaralı da yer alıyor.

Birinci Daçya seferinin son çarpışmasından sonra, Traianus'un yenilenlerin ricacılarını huzuruna kabul ettiği görülüyor, bu ricacılardan biri imparatorun dizlerine sarılmış. Daha mesafeli ve ağırbaşlı Kral Decebalus da ricacılar arasında. Kanatlı bir Zafer tanrıçası, birinci seferin öyküsünün sonunu, Traianus'un Ancona limanından yola çıkışıyla başlayan ikincinin başlangıcından ayırıyor. Ama şimdilik burada yapı iskeleleri sona eriyor, dolayısıyla öykünün nasıl sonlandığını göremedim. Kendim öğrenir öğrenmez, öykünün kalanını size anlatacağım.

Bir de, bu anıtın büyük gizeminden söz etmek gerek: Yerden bakınca görülemeyecek kadar ince ayrıntılarla işlenmiş sahnelerle kaplı son derece yüksek bir sütun. Şu var ki, İÖ 1. yüzyılda,

burada çevrede bugün hiçbiri ayakta kalmamış olan yüksek binalar bulunuyormuş; ama bu gözlemcilerin sütunu seyretmek zorunda kaldıkları uzaklık, bütün ayrıntıların "okunması"na elverecek gibi değildi, her durumda sarmal boyunca öykünün sürekliliğini izlemek olanaksızdı. (Avrupa hükümdarlarının –I. François, XIV. Louis, III. Napoléon, Kraliçe Victoria– yolladığı arkeologlar, herhalde bunlardan çok farklı olmayan iskelelerle, yukarı çıkıp çizimler yapmış, kopyalar çıkarmışlar. Daha maceracı bir tutumla, Ranuccio Bianchi Bandinelli, itfaiye merdiveniyle çıkmış buraya. Eksikleri olmakla ve süreklilik göstermemekle birlikte, şimdiye kadar Traianus Sütunu, yüzyıllar boyunca yürütülen bu keşifler sayesinde tanınıyordu.)

Gizemini koruyan tek nokta, bu inceden inceye işlenmiş görsel iletinin kime gönderildiği değil. Sütunun gövdesini oluşturan 18 "*rocco*"yu (başka bir deyişle, içi oyulmuş, ortasından sarmal bir merdivenin geçtiği, silindir biçimli mermer bloklarını) üst üste oturtmak için kullanılan yöntem hakkında da bir şey bilinmiyor. Ayrıca, mermer blokların yerde birer birer mi, yoksa üst üste oturtulduktan sonra mı oyulduğu da bilinmiyor.

Başka gizemli noktalar da var: İhlal edilemez bir Roma yasası, ölülerin "Roma şehrinin kutsal sınırları" (*pomerium*) içinde gömülmesini yasakladığına göre, nasıl olup da Traianus'un ve eşinin külleri sütunun temeline gömülmüştü? (Altın bir kapta toplanan küller, imparatorun gerçek külleri değildi, ama öyleymiş gibi davranılmıştı: Selinonte'de ölen ve orada gömülen Traianus'un yerini Roma'daki zafer alayında balmumu bir heykeli almış, daha sonra heykel göğe yükselmeye yazgılı bir imparatora gösterilmesi gereken saygıyla yakılmıştı.)

Buna karşılık, Karadeniz'deki Roma fetihlerinin getirdiği büyük kazançlar (Daçya, başka şeylerin yanı sıra altın madenleri açısından da zengindi), hem Traianus kültünün görkemini (kutlama şenlikleri 180 gün sürmüş; her yurttaşa eşi görülmemiş armağanlar verilmişti), hem imparatorun mezarı ve tapmağı çevresindeki dev anıtlar bütününü eksiksiz olarak açıklıyor. Geriye bize, günümüze ulaşan bu taş destan –bilinen en kapsamlı ve en kusursuz görsel anlatılardan biri– kalıyor.

[1981]

Yazılan Şehir: Yazıtlar ve Duvar Yazıları

İmparatorluk dönemindeki bir Roma şehrini düşündüğümüzde, tapınakların sütunlu girişleri, zafer takları, hamamlar, sirkler, tiyatrolar, atlı anıtlar, büstler ve büstlerin sütun kaideleri, kabartmalar canlanır zihnimizde. Bu suskun taştan manzarada, Latin kültürünün görsel olarak da en karakteristik öğesinin eksik olduğu aklımıza gelmez: yazı. Roma şehri, her şeyden önce yazılı bir şehirdi, alınlıklara, mezar taşlarına, armalara uzanan bir yazı katmanıyla kaplıydı:

> Her yerde var olan, her yerde sergilenen yazılar: Tasvirlere, duvar yazılarına, oymalara işli, ahşap tabelalara asılı ya da beyaz kare alanlara çizili... Kâh tanıtıma yönelik, kâh siyasal, kâh cenaze törenleriyle, kâh kutlamalarla ilgili, kâh kamusal, kâh son derece özel, paylama ya da hakaret ya da şaka yollu anı amaçlı... Elbette, bazı ayrıcalıklı alanların –meydanlar, forumlar, kamu binaları, nekropol– yeğlendiği olmuş, ama yalnızca en resmî yazılar için geçerli bu; ötekiler için geçerli olmayıp, bu öteki yazılar ayrım gözetmeksizin her yere yayılmış: İster bir dükkânın girişi söz konusu olsun, ister bir dörtyol ağzı, ister insan boyundaki boş bir sıva parçası.

Oysa, Ortaçağ şehrinde yazı yok olmuştu, gerek alfabe artık herkesin ulaşabileceği bir iletişim aracı olmaktan çıktığı, gerek artık yazılara yer verebilecek, onların üzerine bakışları çekebilecek alanlar var olmadığı için. Yollar dar ve dolambaçlıydı, surlar baş-

tan aşağı çıkıntılar, kesme taşlar ve taçkemerlerle kaplıydı; dünya üzerine her tür söylemin anlamlarının aktarılıp korunduğu yer kiliseydi ve kilisenin iletileri, yazılı olmaktan çok, sözlü ya da görseldi.

Bu iki karşıt görünümü, "İdeoloji ile Temsil Arasında Yazı" (114 sayfa ve 122 görsel) adlı yazısının başında Armando Petrucci sunuyor bize. Yazı, Ortaçağ'dan bugüne İtalyan yazıtları üzerine yapılmış ilk tarihsel değerlendirme niteliğini taşıyor; üstelik yazıda yalnızca yazıtlar değil, yazının her tür görsel tezahürü, dolayısıyla bugün grafik adını verdiğimiz alan da kısaca ele alınmış. Aslına bakılırsa, *Grafik ve İmge*, Einaudi Yayınevi'nin *İtalyan Sanatı Tarihi*'nin yeni cildinin (Üçüncü Kısım, İkinci Cilt, Birinci Kitap) başlığı; Petrucci'nin yazısı da, bu ciltte yer alan yazılardan biri.

Ortaçağ şehrinde, Roma mezar taşlarının kalıntıları, artık pek az kişinin anladığı ağırbaşlı sesleriyle konuşmayı sürdürmüşlerdi. Ve bu arada, büyük bir özenle yazı yazma geleneği, şimdiden bambaşka teknikler ve yöntemlerle, yazıcı keşişlerin hücrelerinin dört duvarı arasında, elyazmalarının sayfaları üstünde devam ediyordu. Böylece, 1000 yılından sonra, insanlar katedrallerin ve sarayların duvarlarında sözlere yer verme gereğini duyduklarında, zorlamalı Latincelerini yazmak için iki örneğe –sırasıyla ya da değişik şekillerde birleştirilmiş olarak– başvuracaklardır: Eski yazıtların yatay ve merkezî düzeniyle büyük harflere ve duvarları birer sayfa gibi sık yazılmış bir yazıyla dolduran kitap alfabesine (Gotik üslupta, okunması zor ve birbirine geçmiş harfler).

Latince büyük harflerden daha değişmez ve kurallara bağlı bir şey yok gibidir. Gene de, 15. yüzyılda Roma örneği egemen olmaya başlayınca her harfin geçirdiği serüvenleri, sakınımlı disiplinsizliklerinin "başını alıp giden" içeriğinde izlemek mümkündür. Q, en çok kaprise elveren harftir, çünkü ona karakteristik özelliğini veren öğe, "kuyruğunu istediği gibi sallayabilmesi"dir: Q, kedi gibi kıvrılıp kuyruğunu oynatan kedi-harftir, kâh kuyruğunu bir sonraki harfin altına uzatır, kâh geriye çeker, kâh yıldırımı andıran vuruşlarla titretir, kâh tembelce sürükler ve içbükey ya da dışbükey dalgalanmalarla

yay gibi büker. Ama A da çeşitli özgürlükler tanıyabilir kendine, sözgelimi olanca ağırlığını sol bacağının üstüne verebilir ya da (daha kuraldışı değişkelerde) çubuğunu köşeye doğru eğebilir; M ise, açık bacaklarıyla "rahat!" konumu ile dikey ve paralel bacaklarıyla "hazır ol!" konumu arasında seçim yapabilir. G, yuvarlağımsı bir kıvrımla, kesici bir dişle ya da basık bir kancayla bitebilir ya da bir imbik gibi kendi üstüne kapanabilir. X, kesişme açılarını çeşitlendirerek ya da dalgalı hareketlerle bir kolunun uyuşukluğunu gidererek, aritmetik ve cebire olan eğiliminin dışına çıkabilir. Y'ye gelince, kıvrık yapraklı palmiye tutumu takınarak egzotikliğini vurgulama fırsatını kaçırmayacaktır. Bazen, yazıtlardaki kısaltma formülleri, tek bir ideograma sıkıştırılan NT gibi yeni imlerin bulunduğunu gösterir; nitekim bu köprüharfin, bir papaya adanan bir köprünün (Sixtus Köprüsü, 1475) yapımını öven yazıtta belirmesi bir rastlantı değildir.

Başlangıçta, harflerin biçimini yontma kalemiyle oyma ya da kalemle yazma edimi belirliyordu; çok geçmeden bu biçim, her tür yazıya egemen olan yeni tipografi sanatının gereklerine karşılık vermeye başladı. Ve basılı baş sayfalar, boş alanlar ile harfler arasındaki oranlara, ilişkilere dair yeni bir kavrayışı getirdi; bu kavrayış çok geçmeden yazıtlarda varlığını duyurdu. Düzenleme, tuhaf ve gösterişli sayfa düzenlemelerine yol açmakta gecikmedi – Francesco Colonna'nın Venedik'te basılan, ama tasarımı Roma'da yapılan *Hypnerotomachia Poliphili* (Poliphilo'nun Rüyasındaki Aşk Kavgası) adlı kitabı gibi.

Grafik görselliğin bu tarihinde hemen her şey, Roma kalıntılarının yanında ve onlarla diyalog içinde, Roma'da meydana gelir. Bu tarihte önemli bir yeri olan Michelangelo'dan sonra, klasik düzenin yenilenmesi ile yenilik arasındaki süreçte, barok devrim doludizgin yol almaya başlar. Kurmaca hazzı üstün gelir; artık önemli olan, yazı değil, daha çok, yazıyı çarpıtan ve kimi zaman gizleyen kat kat ve dışa kıvrık süslerdir: Bronz ya da siyah veya kırmızı mermer üstüne kıvrılmış tomar, kumaş, bez ya da vahşi hayvan postu biçiminde yazıtlar, madeni ya da yaldızlı harflerin kıvrımlar arasında dalgalandığı ya da gözden yittiği, kenarları dalga dalga, buruşuk ya da yırtık yüzeyler. Nasıl taş kendini sayfaymış gibi gösteriyorsa, kitapların baş sayfa-

larında da sayfa kendini yazıtmış gibi gösterir. Böylece, Bodoni ve Canova'nın neoklasik ve tasfiyeci 18. yüzyılının yanında yer alan ve ona bir karşı denge oluşturan Piranesi'ye, hayalperest ve eklektik 18. yüzyıla ulaşırız.

Modern çağa gelindiğinde, Petrucci sanatsal ilgisini yitirmekte olan baskın grafik beğenisi çizgisinden koparak, "normun kırılma noktaları"nı sıralamaya çalışır. Bu çerçeve içinde, Petrucci ana çizgileriyle ele aldığı tarihi baştan gözden geçirir, primitivist Siena okulunun yazı süslerini, astrolojik baskıları, lonca armalarını, adakları irdeler. Popüler grafiğin düş dünyası, Bodoni karşıtı devrimi başlatan William Morris'ten başlamak üzere avangard hareketlerin derleyip geliştireceği doğal bir bitkidir.

Hızlı bir özetle 1930'lu yılların İtalya'sına ulaşırız; burada en yalın ve ödün vermez nitelikteki modernite, "değnek," Bauhaus'un işlevsellik dersini klasikçi kesinlik çerçevesinde yorumlayan faşist rejimin resmî yazısı olarak benimsenir. Son yıllara gelince, bu çerçevenin karşısına solcu bir grafikten çok (bu bağlamda Petrucci "yenilen taraf"ı öne çıkarır ve Albe Steiner'in güzel bir portresini çizer), düzene karşı çıkan duvar yazılarının (bunlara yanlış bir nitelemeyle *graffiti* deniyor) yabanıl patlaması çıkar.

Öyleyse, Petrucci'nin yazısının, karakteristik özelliği "estetik karşıtı" irade olan ve "tabandan" gelen bu yazı işgaliyle kapanması doğaldır. Artık on iki yılı aşkın bir süredir gençlerin ve dışlanmışların söz almasının en gösterişli yönü olan bu yeni yazı, doğal olarak Paris-Mayıs'ın ünlü yazılarıyla ve New York metrosundaki "imzalar" olgusuyla (bu olgunun kendine özgü özellikleri vardır ve daha çok sanatsal bir amaç çerçevesinde görülebilir) başlar.

Daha önceki her tür "resmî" yazının (bu resmî yazılar yalnızca bir aktarım ortamı olarak görülürler) üstüne bindirilen ya da karşıt gruplardan militanların arka arkaya müdahaleleriyle kendi aralarında karmakarışık bir görünüm kazanan bu "yabanıl" yazıların oluşturduğu "palimpsestler," burada öncü bir yaklaşımla neredeyse paleografik bir yöntemle inceleme nesnesi haline geliyor. Ama araştırmacının teknik nesnelliği, Petruc-

ci'nin bu yazı cengeline gösterdiği hoşgörülü tutumu gizlemiyor; Petrucci bu yazılarda "yazıyı şehir uzamında anlamlı bir öğe ve yaratıcı bir ürün olarak kabul ettirme iradesi" görüyor. Ama bu, bu girişimlerin yol açtığı yozlaşmayı kayda geçirmesini engellemiyor; yazara göre, günümüzde İtalyan şehirlerinin duvarlarını öylesine sık olarak kaplayan biçimsiz ve enerjisini yitirmiş bir kibir dışında her tür espriden yoksun yazılar, bu yozlaşmaya tanıklık etmektedir. Tarihsel değerlendirme, anlamlı bir biçimde, Roma'daki Foro Italico'nun ıssız görünümüyle son buluyor; burada faşist yazıt retoriğinin ürünü yazılar, fanatik futbol taraftarlarının şiddetli grafik bağırış çağırışıyla iç içe geçiyor.

Bu noktaya ulaştıktan sonra, artık bütün zenginliği ve inceliğiyle yazının içeriğini özetleyerek bilgi verme görevimi yerine getirdiğime göre, "ağzımdaki baklayı çıkarabilir," baştan beri dile getirmek istediğim itirazı dile getirebilirim. Petrucci, baştan aşağı resmî olduğu kadar özel yazılarla kaplı Roma şehrini zihnimizde canlandırdığı ilk sayfadan, 68'in graffiti gerilla savaşını yücelttiği son sayfalara kadar, gözler önüne sergilenen söz birikimi aracılığıyla yaşayıp iletişim kuran bir "yazılı şehir" idealinin, harflerle dile getirilmiş iletilerle yüklü bir yer idealinin izinden gider. Şu var ki, benim paylaşmadığım, tam da bu idealdir. Duvarlardaki söz, ister üst kesimden olsun, ister alt kesimden, herhangi birisinin iradesinin dayattığı, onu görmemezlik ya da algılamamazlık edemeyecek bütün öteki kişilerin gözüne gözüne soktuğu bir sözdür. Şehir her zaman iletiler aktarımıdır, her zaman söylemdir, ama bu söylemi insanın yorumlamak, düşüncelere ve sözlere çevirmek durumunda olması başka şeydir, bu sözlerin kaçış yolu olmaksızın ona dayatılması başka şey. İster otoriteyi yücelten yazıt, ister saygınlığı yıkıcı hakaret, hep insanın kişisel olarak seçmediği bir anda üzerine çöküveren sözcükler söz konusudur ve bu, saldırıdır, keyfiliktir, şiddettir.

(Elbette, reklam yazısı için de aynısı geçerlidir; ama orada ileti daha az tehdit edici ve daha az koşullandırıcıdır –"gizli ikna ediciler"e her zaman pek az inanmışımdır–, daha çok korunma yolları söz konusudur, her durumda birbiriyle yarışan ve eşdeğerdeki binlerce ileti onu etkisiz hale getirir.)

Yazılı söz, bir kitap ya da bir gazeteyle bize ulaştığında, da-

yatma değildir, çünkü algılanabilmesi için bizim önceden hazır olma edimimizi, o kitabı ya da o gazeteyi satın almakla ya da yalnızca açmakla dile getirdiğimiz bir dinleme onayını gerektirir. Ama yazı bize kaçınma olanağı bulamadığımız bir duvardan ulaşıyorsa, her durumda bir zorbalıktır.

Bugün çiğnenmiş haklarını, duvarlara sprey kutularıyla bunları yazarak kabul ettirme gereğini duyan kişinin, iktidarı ele geçirdiği gün, kendini haklı çıkarmak için başka duvarlara gereksinme duymaya devam edeceği öngörülebilir: Mermer ya da bronz yazıtlara ya da –ânın âdetlerine göre– abartılı propaganda pankartlarına ya da başka beyin yıkama araçlarına.

Bu söylediklerim, baskı rejimleri dönemindeki protesto yazıları için geçerli değil; çünkü orada, şehrin görsel görünümünde de baskın unsur, söz söyleme özgürlüğünün olmayışıdır ve yasadışı yollarla bu yazıları yazan kişi, tamamıyla kendini riske atarak bu sessizliği doldurur; kaldı ki, onu okumak da bir ölçüde bir risktir ve ahlaki bir seçimi zorunlu kılar. Keza, şu durumları baştaki savımın istisnaları olarak görmek isterim: Son yıllarda hem Paris'te, hem bizde [İtalya'da] sık sık denk gelip okuduğumuz esprili yazılar ya da aydınlatıcı bir düşünceye, şiirsel bir çağrışıma yol açan ya da grafik biçim olarak özgün bir şeyleri temsil eden yazılar; çünkü bunların düşünce, mizah, şiir ya da görsel-estetik açısından değerini algılamak, edilgen olmayan bir işlemi, bir yorumu ya da bir şifre çözmeyi, kısacası anlık bir zihinsel çaba yoluyla da olsa yazıyı içselleştiren alımlayıcının bir işbirliğini ima eder. Ama yazının, okurdan yalnızca bir kabul ya da ret edimi isteyen çıplak bir kesinleme ya da yadsıma olduğu yerde, okumaya zorlama etkisi, ne zaman sözel saldırıyla karşılaşsak içsel özgürlüğümüzü yeniden kurmamızı sağlayan işleyişin devreye soktuğu gizilgüçlerden daha güçlüdür. Her şey, sabahtan akşama beyinlerimizin maruz kaldığı nöro-ideolojik bombardımanın uğultusu içinde yitip gider.

Roma İmparatorluğu şehirlerini model almak da gelmiyor içimden; bu şehirlerde, resmî yazıtlardaki ve mimari yapılardaki iletiler, imparatorluk otoritesinin ve devlet dininin dayattığı iletilerdi. Bugün Roma yazıtları bizi çekiyorsa, bunun nedeni, iletilerinin bizim açımızdan bir şifre çözmeyi gerektirmesidir;

bir ölçüde bir diyalog, özgür bir katılımdır bu, yazıtların tehdit edici güçleri yok olmuştur. Aynı şekilde, Arap yazısının mimarlıkta ve İslam'ın bütün görsel dünyasında işlevi son derece çekici geliyor bize: Düşünceli bir dinginlik atmosferi içinde mekânları kuşatan yazılı sözün varlığını fark ediyoruz, ama okumadığımız için ya da okumayı bilsek de bize uzak, kendi formülleri içine kapalı göründüğü için sözün buyurucu gücünden kendimizi kurtarıyoruz. (Aynı şey, Uzakdoğu'nun kaligramları için de söylenebilir.) Şehrin aktarması gereken, yazının varlığıdır, onun çeşitli ve sürekli kullanımının içerdiği gizilgüçlerdir, insanları etkilemeye yönelik görünümlerinin sergilediği kötüye kullanım değil. Belki de, Petrucci'nin savı ile benim savlarımın buluştuğu nokta bu: İdeal şehir, üzerinde dibe çöküp kireçleşmeyen bir yazı bulutunun süzüldüğü şehirdir.

Ama İtalyan şehirlerinin zavallı duvarları da, her sözün tatminsizliği ve boşa harcanmış enerjilerin pişmanlığı dışında bir ileti aktaramayacak şekilde üst üste yığılmış bir girift yazı, ideogram ve hiyeroglif katmanları bütününe dönüşmedi mi? Onların üstünde de belki yazı, kibrin ve baskının aracı olmaktan vazgeçtiğinde, değiştirilemez biçimde kendine özgü olan yere kavuşur: Hiç olmazsa bir an için doğru olan bir sözün benzersiz ve hafif sesini ayırt edinceye kadar dikkat ve sabırla kulak kabartmamız gereken bir fısıltı.

[1980]

Düşünülen Şehir: Uzamların Ölçüsü

Avrupa, 1000 yılı dolaylarında, Antikçağ'dan beri hiç görmediği bir kentsel gelişim yaşar. Önceki dört yüzyıl boyunca biçim kazanan Ortaçağ şehri ile Antikçağ şehri arasında derin farklılıklar söz konusudur. Ortaçağ şehri, çoğu zaman Antikçağ şehrinin yerini, adını, bir de taşlarını miras almıştır: Geçmişin toplumsal yaşamına bağlı yapılar yok olmuştur; iki büyük dik eksen üstüne dayalı geometrik plan da artık tanınabilir değildir, o düzenin üstünde dar ve dolambaçlı yolların oluşturduğu labirentler yükselmektedir; Hıristiyan şehrinin ana referans noktaları olan kiliseler, düzensiz olarak, azizlerin yaşamıyla, mucizelerle, din uğruna şehit olanlarla, kutsal emanetlerle bir ilişkisi olan yerlere dağılmıştır.

Aralarında belirlenen hiyerarşiyle şehre biçim veren, kiliseler ağıdır – tersi değil. Piskoposluk merkezi katedral, gerek dinsel, gerek toplumsal merkez olacaktır; ama şehrin, ne kadar mahalle kilisesi varsa, o kadar merkezi vardır (bunlara bir de çeşitli tarikatların manastırlarını eklemek gerekir); tören alaylarının güzergâhları, çeşitli arterlerin önemini belirleyecektir.

Ortaçağ şehri, canlıların ve ölülerin şehridir: Cesetler artık kirli kabul edilmez ve şehir surlarının dışına sürülmezler; ölülerle aşinalık, nekropolle bir arada yaşama, şehir uygarlığının büyük dönüşümlerinden biridir.

Yatay planın yitirdiği düz çizgiler, yeni dikey boyutla yeniden kazanılır: Yüksekten gelen çan seslerinin saatleri belirlediği ve Kilise'ye "zamana ve uzama egemen olma" yetkisini verdi-

ği çanlar şehri belirir (7. yüzyıldan başlayarak); sonra, belediye sarayının ve senyörlerin konutlarının yanında yükselen kuleler şehri, dinsel iktidarın yanında sivil bir iktidarın var olduğunu ortaya koyar (13. yüzyıldan sonra).

Değişen, şehrin işlevidir: Roma İmparatorluğu döneminde olduğu gibi askerî ve idari değil; üretim, alışveriş ve tüketimle ilgili işlev söz konusudur. Pazar, yeni itici merkez haline gelir ve şehir iktidarı giderek şehrin tipik sınıfının eline geçer: burjuvaların.

Dönemin Avrupa şehirleri arasında, İtalyan şehirlerinin karakteristik özellikleri şöyle sıralanabilir: Eski Roma eserlerinin çok daha yoğun varlığı; Germen imparatorlarının egemenliğine ya da bu egemenliğe dirence ilişkin göstergeler (kale, hisar); artık güvenlik için kendilerini şatolarına kapamayan bir şehir aristokrasisinin varlığı; her şehir üzerinde o şehre bağlı kırsal bir çevre alanının ağırlığını duyurması; şehir devletin özerkliği.

Jacques Le Goff'un "Ortaçağ İtalya'sında Şehir İmgeleri (5.-15. yüzyıllar)" başlıklı yazısını özetliyorum; yazıda, özellikle o yüzyıllara özgü yazınsal bir tür çerçevesinde yazılmış metinlerden –*laudes civitatum*, yani "şehrengizler" (en ünlüsü, Bonsevin de la Riva'nın Milano övgüsü)– yola çıkılarak, şehir sakinlerinin İtalyan şehirlerini görüp düşünürken ölçü aldıkları gerçek ya da hayalî modellerin –sözgelimi, dünyasal ya da göksel Kudüs'le ya da Roma'yla karşılaştırmalar– izi sürülüyor. (Yazı, Einaudi Yayınevi'nin yayımladığı ve Cesare De Seta'nın yayına hazırladığı *İtalya Tarihi Yıllıkları*'nın *Manzara* başlıklı 5. cildinin ilk yazısı.)

Leopardi'den bir alıntı, gerçek yerler ile onları düşünüp duyumsama tarzı arasındaki ilişkinin simgesi olarak görülebilir. (Kitaptaki bir başka güzel yazıda –Parini'den Gadda'ya İtalyan edebiyatında manzara– Sergio Romagnoli aktarmış Leopardi'nin sözlerini.) Leopardi, Roma'da kalışının ilk günlerinde (Aralık 1822), kız kardeşi Paolina'ya ona en çarpıcı gelen şeyin, insan ölçüsü ile mekân ve binaların boyutları arasındaki oransızlık olduğunu, "buradaki insanlar üç metre boyunda, bir metre eninde olsalar" bunun bir sorun yaratmayacağını belirtir. Leopardi'de boğuntu yaratan, Roma nüfusunun bile doldurmaya yetmediği San Pietro Meydanı'nın boşluğu ya da şehre gelirken uzaktan

gördüğünde gözüne Apeninler'in dorukları gibi büyük görünen Cupolone'nin kütlesi değildir yalnızca; şu gerçektir:

> Roma'nın olanca büyüklüğü, uzaklıkları ve her kimi bulmak isterseniz çıkmanız gereken basamakların sayısını çoğaltmaktan başka bir işe yaramıyor... Şimdiden Roma'nın bana ıssız gibi göründüğünü söylemek istemiyorum; söylemek istediğim şu: İnsanların böyle geniş bir mekânda yaşamaları gerekseydi –bu binalarda yaşandığı ve bu yollarda, meydanlarda, kiliselerde yüründüğü gibi– insan soyunu barındırmaya yerküre bile yetmezdi.

Yalnızca aşırı nüfus yoğunluğunun geçerli olduğu bir çağa ilişkin bizim deneyimimizden değil, Fielding ile Restif de la Bretonne'un, onlardan bir süre sonra da Balzac, Dickens ve Baudelaire'in kalabalık ve patırtılı Avrupa başkentlerine ilişkin deneyimlerinden net olarak ayrılan bir duyumsama. Leopardi'nin agorafobik bakışı, bizi boşluğun egemen olduğu bir şehir görünümleri boyutuna sokuyor; söz konusu boşluğun, İtalyan zihninin değişmez bir özelliği olduğu ve Rönesans'ın "ideal şehirleri"ni De Chirico'nun metafizik şehirlerine bağladığı söylenebilir pekâlâ.

Leopardi, bu hissi zihninde canlandırabilmesi için, kız kardeşi Paolina'yı üzerinde normal büyüklükte satranç taşlarının hareket ettikleri Recanati Meydanı gibi büyük bir satranç tahtası düşünmeye çağırır. Devler şehri şeklindeki ilk çağrışımdan cüceler şehri çağrışımına: Leopardi'nin imgelemi, Sergio Romagnoli'nin belirttiği gibi, Brobdignag ile Lilliput arasında gidip gelir.

Leopardi, birkaç gün sonra, kardeşi Carlo'ya yazdığı mektupta, insanlar arasındaki ve insanlarla şeyler arasındaki "ilişkiler alanı"na ilişkin ölçütünü belirler: Bu ilişkiler, küçük ortamlarda, küçük şehirlerde somutluk kazanabilir, büyük şehirlerde ise yitip gider. Burada Leopardi şiirinin belirleyici bir özüne dokunuyoruz: Sınırlı, huzur verici bir uzam ile ölçüsüz ve insanlık dışı bir dışarısı arasındaki ilişki. Bir yanda, Recanati'deki ev, pencere, bildik akşam gürültüleri, altın rengi yollar ve bostanlar;

öte yanda, İzlandalı'ya göründüğü biçimiyle uçsuz bucaksız ve kayıtsız doğa; bir yanda çit, öte yanda sonsuzluk. Nefret ile büyülenmenin rol değiştirebileceği bir karşıtlık: Leopardi'nin doğduğu, insan ölçüsünün örneği kasaba da dayanılmaz bir yerdir ve "sınırsız boşluğun denizinde boğulmak tatlı olabilir."* İtalyan manzarası izleğine gelince, Sergio Romagnoli, Leopardi'deki izlekler ile Alman Romantizminde küçük şehrin idealleştirilmesini karşı karşıya getirir.

Leopardi'nin yazdıklarından bir süre önce, eksantrik bir kişi olan Alman Johann Gottfried Seume, küçük İtalya'yla özdeşleştirdiği bir "gerçek İtalya"yı aramak üzere yola çıkmıştı. Seume, posta arabalarını, atlı arabaları ve anıtsal güzergâhları küçümsüyor, yalnızca yürüyerek yol alıyordu (günde otuz kilometre yol gidiyordu). Kuralları tersine çeviren Seume'yle, İtalya'daki aristokratik ve hümanist *Grand Tour* geleneği sona erer; Avrupa kültürü tarihindeki bu son derece önemli deneyim üzerine kapsamlı bir inceleme yazısı yazan Cesare De Seta dile getiriyor bunu.

Kültürlü ve zengin yabancının (Fransız, İngiliz, Alman) İtalyan şehirleri arasında kendini gerçekleştirmekle yükümlü gördüğü güzergâh, 16. yüzyılın sonu ile 18. yüzyılın sonu arasında birçok kez değişir: Belirip yok olan uğrak yerleri ile önemi değişen uğrak yerleri vardır. De Seta, gezi günlüklerini temel alarak, bu perspektif değişimlerini karşılaştırıp yorumlar. Ta ki Napoléon savaşlarından sonra, uluslar arasındaki uzaklıkların giderek azaldığı bir Avrupa'da *Grand Tour* dönemi sona erip turizm dönemi başlayıncaya kadar.

Kitaptaki imge olarak İtalya fikrini açıklığa kavuşturan yazılar arasında, öteki ikisi okuru gülümsetmeye uygun konular üzerine. Biri, Baedeker ve Touring rehberleri üzerine (Leonardo di Mauro); öteki ise, çeşitli şehirlere ilişkin "klişeler," görsel "kalıplar" ve resimli kartpostallardaki kalıplaşmış görünümler üzerine (Maria Antonietta Fusco). Ama içim rahat ederek görüyorum ki, gizli tutkularım arasında olan ve birleşik İtalya'nın

* "İzlandalı," Leopardi'nin *Hisseli Kıssalar*'ındaki "Doğa ile Bir İzlandalının Konuşması"na; "çit" ve "sonsuzluk," keza "sınırsız... olabilir" sözü, "Sonsuzluk" başlıklı şiirine gönderme yapar. (Çev. N.)

yapmayı başardığı iyi şeyler arasında saydığım Touring rehberleri, hak ettikleri saygı ve sevgiyle ele alınmış, zayıf oldukları noktalarda, eksikliklerinde ve basmakalıp yönlerinde bile.

Önde çam ağacı, arkada Vezüv gibi basmakalıplaşmış görünümlere gelince, alay kaçınılmaz oluyor. Ama belki de bunlarda yalnızca "kitle kültürü"nün bir ürününü görmemek gerekir: Bir ülke, belllekte her adla bir imge –bu niteliğiyle o addan başka hiçbir anlama gelmeyen bir imge (her adın barındırdığı o bir parça keyfilik ve bir parça gerekçelendirilmişlik ya da gerekçelendirilebilirlik ile)– arasında bağlantı kurulduğunda var olmaya başlar. [Bologna'daki] Eğik Kuleler ve [Torino'daki] Mole Antoniella'lar, bireşimsel ikonik kısa adlardan, armalardan ya da alegorilerden ibarettir. Önemli olan, Lubitsch'in bir filminde "O sole mio"yu söyleyen gondolcu gibi karışıklık yaratmaya ve küçültmeye değil, ayırt etmeye yaramalarıdır. Şu var ki, bu iki basmakalıp imgenin ["gondolcu" ile "O sole mio"] uyumsuz buluşmasının bile turistik İtalya'yı imlemek açısından hiç kuşkusuz kendine özgü anlamsal bir geçerliliği var; üstelik, günümüzde de hâlâ sürdürülen turistli-şarkılı-gondollu tüketim gerçekliğine de karşılık geliyor.

[1982]

Nesnelerin Kurtuluşu

Mario Praz'ın elli beş yılı aşkın bir süreyi kapsayan yapıtlarından yazıları ve bölümleri bir araya getirerek oluşturduğu *Voce dietro la scena: Un'antologia personale* (Sahne Gerisindeki Ses: Kişisel Bir Antoloji) adlı "kişisel antoloji"sinin ana dayanaklarından biri, yazarın özyaşamöyküsü olmasıdır: Öğrenme ve karşılaştırmada tükenmek bilmez bir merakı olan bu araştırmacının; insanın yazdığı ve çağın belirgin rengini ve ruhun gizli itkilerini dile getirdiği her tür yapıtın –önemli, ikincil, sıradan– bu evrensel katalogcusunun; beğeni akıntılarının çeşitli kollara ayrılıp bütün Batı kültürünü suladığı en uzak kaynakların bu kâşifinin özyaşamöyküsü. Nasıl Praz beğeni tarihçisi olarak yazdığı yapıtlarda çizgisel bir tasarıma göre değil de, her öğenin başka öğeler dizilerine gönderme yaptığı bir malzemeleri yan yana koyma yoluyla ilerliyorsa; o'nun için özyaşamöyküsü de, olayların kronolojik sıralaması içinde düzenlenmiş bir anlatı değil de, bir motifler, fırsatlar ve dilekler birikimidir, daha doğrusu yaşamına destek olan ve biçim veren gerekçeler kataloğudur.

İşte, İngiliz dili ve edebiyatı araştırmacısı Praz'ın bir yaşam boyu süren uğraşı burada bir araya getirilmiş: Başlangıç aşaması, bir zamanlar belli sürelerle İtalya'da, özellikle Toskana'da kalan eksantrik İngilizlerle dostluk (Ruskin ve William Morris'in öğrencisi yazar Vernon Lee gibi – Ön-Raffaellocu estetizm ile Tolstoyçu insanseverliğin birleştiği ilginç bir kişilik); Londra'yı keşif dönemi, yazılarını tam bu dönemde çevirdiği Charles

Lamb'in betimlediği yerleri araştırma (ondan ünlü dizisi "Ruhun Kültürü" için 1924 tarihli bu ilk çalışmayı isteyen Papini olmuştu); öğretim üyeliği ve Liverpool yılları, modern sanayi şehrinin yavanlığından onu çeken yegâne şeyin –eski uygarlığın– büyüsünün her damlamasını damıtma sabırsızlığıyla.

Böylece, ilk ve en ünlü kitabı *La carne, la morte e il diavolo*'nun (Beden, Ölüm ve Şeytan) konusunu oluşturacak olan Dekadanlığın (daha doğrusu Romantizm-Dekadanlık düğümünün) kökenini tanımanın, D'Annunzio'nun öncellerine ve kaynaklarına ilişkin araştırmadan, İspanya'ya bir yolculuktan ve edebiyatta boğa güreşi üzerine düşüncelerden kaynaklandığını görüyoruz. Bu alana komşu Maniyerizme olan ilgisinin kaynağı ise, Tasso'ya olan sevgisidir (bir yazısında beklenmedik biçimde Diderot'nun yanına yerleştirildiğini gördüğümüz Tasso: Praz'ı okumanın hep içerdiği zevklerden biri, konu ve üslup benzerliklerinin beklenmedik buluşmalarında, kısa devrelerinde yatar). Sonra, koleksiyoncunun tutkuları: İmparatorluk stilindeki mobilyalar, öğrenciyken kısıtlı birikimleriyle satın aldığı ilk örnekler kayda geçirilmiş; resim olarak olağanüstü olmadıklarında bile, töre tarihi ve roman olarak söyleyecek çok sözü olan iç mekân resimleri; bir de, canlı çağrışımı ile hayalet görüntüsü çağrışımın en üst derecede bir arada yer aldığı kilise mumları.

Praz'ın *Kişisel Antoloji*'sinin bir başka odak noktası –kanımca en temel olanı– nesnelerle bu ilişkide yatar (*Gusto neoclassico*'dan [Neoklasik Beğeni] *Casa della vita*'ya [Yaşadığımız Ev] en tipik öteki kitaplarının odak noktası da). Praz'ın felsefesi adını verebileceğimiz şey de, bu ilişkide netlik kazanır. Özellikle bu kitaptaki iki yazı söz konusu felsefeyi açımlıyor: "İmparatorluk Stili Üzerine" ile "Bir İç Mekân." İkisi de, İmparatorluk stili mobilyaları, iç karartıcı ve kötü oldukları suçlamasına karşı korumak üzere yazılmıştır; bu, birçok yazınsal tanıklıkla belgelenen bir suçlama olup, Praz içi burkularak onların izini sürer ve biraz onlara –karşıt görüşte olanlara– hak verebilecek etkileri hınzırca vurgular, biraz kendi gerekçelerini öne sürer, ama bu gerekçelerin anlaşılmayacağını, iletilmesi güç bir giz olarak kalacaklarını zaten bilen birisi gibi: "Belli süs motiflerinin yalnızca yinelen-

mesi yoluyla ağırbaşlı bir dinginlik düzeni oluşturan neredeyse büyülü bir atmosfer" bulmayı başaran kişinin gizi.

> Sfenksler, Khimeralar ve öteki masal yaratıkları, varlık nedenlerini doğanın incelikli bir özünde, insan imgelemince yeniden yaşanmış ve bir hayal mantığına göre yeniden birleştirilmiş bir doğada bulmuyorlar mıydı?

Praz, "Bir İç Mekân" başlıklı yazısında, henüz Via Giulia'da, Ricci Aparmanı'ndaki geniş ama karanlık dairesinde yaşarken, Emilio Cecchi'nin onu bir ziyaretini anlatır. Cecchi, "yarı neşeli, yarı kaygılı," Praz'a böylesine rahatsız edici eşyalar arasında nasıl yaşayabildiğini sorar. Praz da, gene neşeyle evi esrarlı ve iç karartıcı gölgelerle yüklü olarak oda oda betimler; sonra aynı odaları bol ışık altında bütün renkleriyle yeniden gözden geçirip yüceltir, amacı şunu kanıtlamaktır: "Neoklasikçilik ruhu soylu ve dingin ve –eleştirenler istediklerini söylesinler– son derece neşelidir."

Ama vurgulamak istediğim nokta, bir başkasıydı: Praz, Cecchi'nin itirazının bu mobilyalara yönelik beğeniden çok, onlara sahip olmaktan kaynaklandığını fark eder:

> Cecchi'ye pahalı güzellik itici geliyor; o, evinin döşemesinde, azami bir anlatımın asgari bir içsel değerle birleştiği nesneleri seviyormuş... Sahip olmanın kişiye hiçbir yarar sağlamadığı nesneleri, kişinin evini benimsemesine yardımcı öğeleri, o kadar... Ama bu benimseme –Cecchi bu noktayı vurgulayacaktır– bütünüyle ruhsal, çıkardan uzak olmalıymış, o *çiğ sahip olma tutkusuyla* kirlenmemeliymiş.

Burada, bir ahlak yapıtında ya da felsefe diyaloğunda olduğu gibi, dünyadan elini eteğini çekmiş kişi ile koleksiyoncuyu karşı karşıya getiren ihtilaflı nokta söz konusudur.

Bir yandan:

> Sahip olma, sapkınlıktı: Cecchi'nin ağzından, Tagore'nin "güzel mobilyalara sahip olmanın budalaca kibiri" (*"the foolish pride in furniture"*) eleştirisinin yinelendiğini işitiyordum.

Öte yandan:

> Bu çilekeşlik, daha önce belirttiğim gibi, bana uzak bir şey. Hiç duraksamadan dostuma bir kez daha şu yüzsüz itirafta bulunabilirim: Ben maddeciyim; o yüzden, nesnelerin somut varlığının büyük bir önemi var.

Bu tartışma, *Kişisel Antoloji*'nin önceki yazılarında da birkaç kez gündeme getirilir; o kadar ki, bunun bir laytmotif olduğunu söyleyebiliriz. Ve bu önceki yazılarda, çilekeşliğin savunucusu rolünü yer yer estetikçiliğin ve dünya malından vazgeçmenin öncüsü Vernon Lee (kitabın birinci yazısında) ya da Rabindranath Tagore ("Imparatorluk Stili Üzerine" yazısında) üstlenmişti. Hintli şair, Floransa'daki bir konferansında:

> Batı'nın eleştirilmesi gereken kötü alışkanlıkları arasında "güzel mobilyalara sahip olmanın budalaca kibiri"ni (*"the foolish pride in furniture"*) gösteriyordu. Gerçekten de, bir insanın güzel bir sehpadan, antika bir sandalyeden ya da bir çift şamdandan gurur duyması saçma görünüyor: Filozofların ve şairlerin dediği gibi, ruh dört duvar arasında da üstünlüğünü koruyabiliyorsa, "güzel bir ev" döşemenin anlamı ne? Diogenes'in fıçısı, meleği andıran kelebekler olmak üzere doğmuş bu insan larvalarını bir kabukla korumaya yeterdi.

Ama Praz karşıt akıl yürütmenin işleyişini devreye sokmakta gecikmez:

> Ama hemen bir kuşku doğuyor içimde; çünkü arasında yaşadığımız bu sevgili dünyevi şeylerin doğası öyledir ki, öteki hepsini reddetmeden bir tanesini reddedemez insan. Benim, gözümü okşayan bir sehpadan ya da bir sandalyeden hoşlanıyor olmam, bir manzaradan hoşlanmamdan biraz daha ağır bir günahtır...

Ne var ki, doğal manzaraları seyretmek, son derece ruhsal bir şey olarak görülür; öyleyse, "manzaranınkiyle aynı ekonomi yasasına uyan mobilyaları" seyretmek niçin öyle olmasın? 1930'lu

yıllarda yazılmış sayfalar bunlar ve Bauhaus'un kuramsal yaklaşımlarından bir yankının bu kadar uzaktaki, bütünüyle geçmişin biçimlerine yönelmiş bir yazarda bile görülebilir olması bir rastlantı değil:

> [Mobilyalar,] yapay biçimlerdir, ama keyfi biçimler değildir; onlar da, tepelere ve ovalara yön veren zorunluluk yasasına uyar ve güzellikleri bu kurala uyumla orantılıdır.

Sorunu bütün yönleriyle irdelemek isteyen kişinin ölçülü tonuyla, ama gene de tutkusunun direncini belli eden bir alaycılık damarıyla, Praz "maddecilik"i olarak adlandırdığı şeyi, yani her tür çilekeş maneviyatçılığm reddini ("gerçek şu ki, güzel mobilyalara karşı zaafım var, ama Rabindranath Tagore'ye karşı hiç zaafım yok") kesin bir dille dile getirir; ama bu, insanı biyolojik, dirimselci, varoluşsal, psikolojik ya da nicel anlamıyla ekonomik bir varlığın çıplak doğasına indirgemeyi de reddir.

İnsan, insanoğlunun şeylerde bıraktığı izdir, yapıttır, ister seçkin bir başyapıt söz konusu olsun, ister bir çağın anonim ürünü. Uygarlığı, türümüzün yaşam çevresini, onun ikinci doğasını oluşturan şey, yapıtların, nesnelerin ve göstergelerin sürekli olarak yayılmasıdır. Bizi yoğun toz bulutuyla çevreleyen bu göstergeler alanı yadsınırsa, insanoğlu varlığını sürdüremez. Dahası var: Her insan, "insan artı şeyler"dir, bir dizi şeyde tanındığı, şeylere bürünmüş insanı, şeyler biçimine bürünmüş kendisini tanıdığı ölçüde insandır.

Burada ana çerçevesiyle sergilemeye çalıştığım felsefe, tümelden tikele, hatta özele kayar, çünkü burada şeylerin dağılmışlığma yeniden birlik ve türdeş bütünlük duygusu veren koleksiyonculuk mantığı devreye girer. Ve sahip olma mekanizması (en azından sahip olma arzusu) devreye girer; bu mekanizma, insan-nesne ilişkisinde gizli olarak hep vardır, ne var ki bununla sona ermeyen bir ilişkidir bu, çünkü amacı nesneyle özdeşleşme, onda kendini tanımadır. Ve sahip olma belli ki bu amaca ulaşmaya yardımcı olur, çünkü uzun süreli gözleme, seyretmeye, birlikte yaşamaya, sembiyoza olanak sağlar. (Ama kitaplarda, yazılı metinlerin cisimsizliğinde de sevdiği nesnelerin izini süren,

alıntıların, anıştırmaların, göndermelerin koleksiyonculuğunu yapan Praz, tutkusunun somutluğunu ne denli maddeden arınmışlığın beslediğinin kanıtıdır.)

İnsan-nesne özdeşleşmesi iki anlamda iş görür, çünkü burada nesnenin edilgen bir rolü yoktur:

> [Koleksiyoncu,] pratik yoluyla, yolun öteki tarafındaki bir antikacı mağazasına bakmayı ve ıvır zıvır ile taklit ürünler arasında *onu yüksek sesle çağıran* gerçek parçaları fark etmeyi başarır. Olanca saflığıyla iyi bir nesneyi, bayağı ve alçaltıcı bir yoldaşlığın kirliliğinden kurtarmak ne büyük bir tatmin duygusudur! Sık sık, şunu hissetmişimdir: Bu mobilyalar konuşabilselerdi, insan onların kulaklarımıza minnet duygularını dile getirdiğini işitebilirdi. Kitaplık, raflarına değerli kitapları kabul etmenin sabırsızlığı içinde cam kapaklarını ardına kadar açar; koltuk, kucaklamasıyla sizi kuşatır; yazı masası, kaleminize yeni bir esin sunmak için önünüzde uzanırdı. İşin hayal kısmı bir yana, ben şundan eminim: Mobilyalar, gerçek ortamlarına yerleştirildiklerinde, fiziksel olarak –az kalsın manevi olarak da diyecektim– kendilerini daha iyi hissederler.

"Eski Koleksiyoncular" yazısından bu alıntı, yazar, hatta hikâyeci Praz'ın ideal antolojisinde haklı olarak yer alır. Ben bunların yanına başka iki sayfayı, dokunaklılıkları açısından benzer iki görüntüyü koyardım: Extremadura Manastırı'nda koleksiyonundaki saatlerin tiktakları arasında dolaşan yaşlı ve hasta V. Karl ve tahtından indirilip sürgüne gönderilen, gece resim galerisinin tabloları arasında dolaşarak onlarla vedalaşan Mazarin. Nesnelerle sevgi dolu ilişkinin arkasında bu hüzün vardır, çilekeşliğin savunucularına vereceğimz son yanıt bu olsun.

[1981]

Gözlerdeki Işık

Arada bir, okuduğum son kitaplar ile kendi kendime okuyacağıma söz verdiğim kitapların bir listesini yapmaya koyulurum (yaşamım listeler üzerinden işler: yarım bırakılmış şeylerin listeleri, gerçekleştirilmeyen projeler). Son ayların kitaplarında, tuhaf bir rastlantı sonucu, yinelenen bir konunun olduğunu fark ediyorum: renkler. Bir Ortaçağ İran şiirini –artık İtalyancaya da çevrilen Nizami'nin *Yedi Prenses*'i– okudum; şiirde, yedi renkten her biri, başlı başına alegorik ve ahlaki bir alana karşılık geliyor. Sonra, Japon Tanizaki'nin *Gölge Kitabı*'nı okudum; romanda "karanlığın sonsuz dereceleri"nden söz ediliyor. Doğal olarak, Wittgenstein'ın yakınlarda İtalyancaya çevrilen *Renkler Üzerine Gözlemler*'ini okudum; Wittgenstein'a göre renkler ancak dil düzeyinde tanımlanabilir. Ve bu kitap beni yakınlarda yeni basımı yapılan Goethe'nin *Renkler Kuramı*'nı yeniden okumaya yöneltti.

Ama bütün bu kitaplardan önce, bende hemen üzerine yazma arzusu uyandıran, ama şimdiye kadar beklettiğim (bir yazıya sığdırılamayacak kadar çok ilginç şey içeren kitaplarda olur bu) başka bir kitap okumuştum. Öteki bütün okumalar bu kitaba bağlanıyor: Kitapta, sözgelimi tayf kırılmasını keşfeden Newton'ın ana renklerin yedi olduğunu belirlediği anlatılıyor: Gerçekten yedi renk gördüğü için değil; yedi, kozmosun uyumunun anahtar rakamı olduğu için (yedi müzik notası, vb). Ayrıca, Newton, mavi ile mor arasında, başlı başına bir rengi –çivit mavisi: çok güzel bir ad, ama hiç var olmamış bir renk– ayırt edebilecek kadar seçici bir gözü olan bir yardımcısına güveniyormuş.

Kısacası, daha fazla erteleyemem; size bu kitaptan söz etmem gerek: Ruggero Pierantoni'nin Boringhieri Yayınları arasında çıkan *L'occhio e l'idea: Fisiologia e storia della visione*'si (Göz ve İde: Görmenin Fizyolojisi ve Tarihi). Kitap, gözlerin nasıl işlev gördüğünü, görmenin aslında ne olduğunu, ışığın doğasının ne olduğunu anlamaya yönelik kuramların bir tarihi. Eski Yunanlar ve Araplardan başlayıp, yavaş yavaş modern çağa kadar, fizyoloji, her kuramın felsefi çıkış noktaları ve sanatlardaki –özellikle, resimdeki– sonuçları açısından incelenmiş bu kuramlar. Arka kapakta okuduğuma göre, kitabın yazarı "hayvan iletişiminin biyofiziksel yönlerinde uzmanlaşmış olup, Tübingen'deki Max Planck Enstitüsü'nde ve Kaliforniya Teknoloji Enstitüsü'nde çalışmıştır, halen Camogli'deki Ulusal Araştırmalar Kurulu'na bağlı Sibernetik Enstitüsü'nde araştırmacıdır." Demek ki, dört dörtlük bir bilim adamı; ama deneme yazarlarına özgü zarif bir üslupla yazıyor ve ilgilendiği konular, bilim tarihinin ve yürütmekte olduğu araştırmanın yanı sıra, düşünce tarihini ve estetiği de kapsıyor.

Görme kuramı ile görsel sanatlar sorunsalı arasındaki sınırda yer alan bir alan vardır; Gombrich'in en ünlü kitapları, bu alanı irdeler. Pierantoni'nin kitabı, özellikle kitabın son bölümleri, Gombrich'e koşut ve onunla tartışma içinde bir seyir izler. Ama ben, ilk üç bölüm üzerinde duracağım; bölümlerin başlıkları şöyle: "Görmeye İlişkin Mitler"; "Uzam, İçerisi ve Dışarısı"; "Işık, İçerisi ve Dışarısı."

Pythagoras ve Eukleides, gözün nesnelere çarpan bir ışın demeti yaydığına inanıyorlardı; kör kişi nasıl bastonunu ileriye doğru uzatarak yol alıyorsa, gören göz de gerçekliği, o gerçekliğe ışınlarıyla dokunarak –bu ışınlar, daha sonra gözün içine geri dönüp ona bilgi verir– algılar. Demokritos, şeylerden maddesel olmayan görüntülerin kopup gözbebeğine girdiğine inanıyordu; Lucretius'a göre ise, onun atom adını verdiği (ve bizim foton dediğimiz) küçücük madde parçaları söz konusuydu. Platon'a göre, gözden yola çıkan ışınlar ile Güneş'ten yola çıkan ışınlar vardı; bunlar nesneler üzerinde yansıyarak buluşuyor ve göze dönüyorlardı. Galenos'a göre, kaynağı beyinde olan bir görme tini vardı, bu tin gözün içinde hareket ediyor, mercekte ışığı ve

o ışığın taşıdığı görüntüleri yakalıyor, sonra bunları beyne iletiyordu.

Yunan biliminin mirasçıları Araplar, Galenos'tan yola çıkıyor, görme tininin aracılığını kabul ediyorlardı, ama gözlerden dışarıya doğru yansıyan ışınlar fikrini net olarak reddediyorlardı: Görme dışarıdan geliyordu, içeriden değil.

Hıristiyan Ortaçağı'nda da, gözün ışık yaydığı kanısı kabul görmemeye başlar. Dünya ile Benlik arasındaki kaynaşma, mercekte (her tür deneyime karşı, mercek gözün merkezine yerleştirilir, tıpkı evrenin merkezindeki dünya gibi) olur: Dante buna inanıyordu. Gözün anatomisini gösteren çizimler, her tür biyolojik yananlamını yitirir, eşmerkezli bir daireler geometrisi haline gelir; Pierantoni'nin belirttiği üzere, "gökkürelerden oluşmuş Ptolemaiosçu bir dünya"yı andırır bu geometri.

Leon Battista Alberti'nin döneminde, gözden çıkan ışınlar, geometrik çizgiler, Eukleidesçi soyutlamalar haline gelir: perspektif piramidi. Ve Leonardo da Vinci bu soyut yapıyı bozar: "Görmemizi sağlayan güç," nokta biçimli değildir (çizgiler piramidinin tepesinde iş görseydi, öyle olurdu), iç gözün bir özelliğidir.

Leonardo'nun optik üzerine düşünceleri, kâh onun dâhice yönteminden –her tür şemanın dışında gerçekliğe bağlı kalma–, kâh deneyim ile kitaplardan öğrendiği geleneği örtüştürme çabasından alır esin kaynağını. Antikçağ'ın, Arap ve Hıristiyan Ortaçağı'nın inandığının aksine, optik sinirin boş bir kanal olamayacağını, çoklu ve karmaşık bir şey olduğunu (öyle olmasa, görüntüler üst üste biner, birbirine karışırdı) anlayan ilk kişi odur. Bu arada, tablolarında, yakalamaya çalıştığı şey, görmenin kavramsal doğası değil, fizyolojik doğasıdır:

> Leonardo'ya göre, ışık asla insanın zihninde ve gözünde hareket eden soyut bir ışın olmamıştır; ışık, her durumda ve aralıksız olarak maddeyle etkileşim halindeki bir *yayılan deniz*'dir. Ve madde, nesneler, insanlar, şehirler, konturlarının kesin, sürekli çizgileri aracılığıyla temsil edilemezler, olsa olsa yüzeylerin sürekli yok oluşuyla zihinde canlandırılabilirler.

Bu arada, bilimde, Vesalio anatominin kadavraların kesilmesine dayalı deneysel bir bilim haline geldiği resimli sayfalarını yayımlıyordu. Ne var ki, bu resimler gözü içermiyor; göz, geleneksel Yunan-Arap şemalarına göre çizilmeye devam ediyordu. Leonardo'nun dâhice varsayımları, kendi özel not defterlerinde gizli kalıyordu.

Rönesans'ın İtalyan ressamlarında "ışık, yokmuş gibi görünecek kadar her yerdedir ve evrenin hiçbir noktasından geliyormuş gibi görünmez": Figürlerin içine battığı bir deniz gibidir. Buna karşılık, Kuzey'de ışık görüşü bambaşkadır:

> Flamanlar ve Felemenkler, ışığın bir yansımalar ağı içinde tutulduğu, hapsedildiği, içlerinden gökkuşakları halinde dönüşmüş olarak yeniden belirdiği maddeleri sevmeyi öğrenirler: Mineler, kristaller, çelikler, mercanlar, kuvarslar. Bundan, ışığı maddedeki ve insan gözünün gizli kapalı alanındaki yolculuğunun kritik anlarında izleyip hazırlıksız yakalayan bütün bir bilim doğar.

Gene de, bir ressamdan ötekine birçok farklılıkla olur bu:

> Van Eyck şeyleri nasıl olmaları gerektiğini bildiği gibi, Vermeer ise algıladığı gibi çizer. Vermeer'de ışık öznel, özel bir konudur... Van Eyck'in mucizevi ellerinde, ışık yalnızca ruhun gözünü hedef edinen ve Tanrı'nın gözünden yayılan ruhsal bir dünyanın mutlak vahyidir.

Antikçağ ve Ortaçağ'dan bugüne gözün işleyişine örnek oluşturan eğretilemeler birçok kez değişmiştir: Baston, ok, mercek, piramit, daha sonra "dünyanın aynası" ve "ruhun penceresi." 1619'da Scheiner gözakını kesip gözün "içerisine" baktığında ve "bir pencereden görürcesine" retinadaki imgenin "bir aynadaki gibi yansıdığını" gördüğünde, bu iki eğretileme belirleyici hale gelir. Ressamlar, portresini çizdikleri yüzlerin gözbebeğinde yansıyan küçük bir pencere çizmeye başlarlar; Dürer'in otlar arasına saklanmış tavşanının dikkatli gözbebeğinde bile bir pencere vardır.

Aynaya gelince, Claude Lorraine sırtını manzaraya vererek resim yapıyor, manzarayı küçük bir dışbükey aynada görüyor, bundan uzak bir belirsizlik etkisi elde ediyordu. Kültürümüzün temel bir öğesi olan uzaklık *pathos*'u doğar.

Görüntü retinaya ters ulaşır. Peki, nasıl düz hale gelir? Leonardo, optik açıdan kusursuz, ama anatomik temellerden yoksun bir sisteme dayanarak, gözün karanlık odasında ek bir mercek olduğunu varsaymıştı. Görüntünün düz hale gelmesinin, fizyolojik değil, zihinsel bir işlem olduğunu anlayarak, engeli aşan kişi Kepler olmuştur. Artık çağ, Descartes'ın düşünen ve maddesel olmayan beninin devreye girebileceği olgunluktadır. Ama Descartes'ın hâlâ anatomik bir desteğe gereksinmesi vardır ve beynin derinlerine gömülü beyin epifizini –görmenin ve öznenin birliğini güvence altına alan iyi korunmuş bir kale (imge, Pierantoni'nin)– seçecektir.

Peki, bu durumda, görme tek ise (ve dünya bir ise), iki gözümüzün olmasının gerekçesi ne? Kiyazmanın (iki optik sinirin buluşma noktası) ve yavaş yavaş kiyazmanın işlev ve işleyişinin keşfi, felsefeyi işin içine sokar.

Ana çizgileriyle gözden geçirdiğimiz tarihi, baştan sona bir soru kuşatır: Görme nerede oluşur? Gözde mi, yoksa beyinde mi? Ve eğer beyinde ise, beynin hangi bölgesinde? Bu sorular sorulunca, insanın başının içinde gizli bir *homunculus* ["küçük adam"] taşıdığını hayal etmek doğal hale gelir; bu "küçük adam" önce merceğin arkasına yerleşerek, gelen görüntüyü irdeler, sonra retinayı gözden geçirip beyne yerleşir. İnsanın insanbiçimcilikten uzak durarak nasıl iş gördüğünü hayal etmek için çaba göstermek gerek.

Sorun, sürecin hangi ânında ışığın imge haline geldiğidir. Berkeley şöyle der:

> Büyük ölçüde hata yapmamıza yol açan şey, düşündüğümüzün, gözün dibinde oluşan görüntü olmasıdır. O zaman, bir başka kişinin gözünün dibine bakmakta olduğumuzu geçiriyoruz aklımızdan. Ya da bir başka kişinin, bizim gözümüzün dibinde oluşan görüntüye bakmakta olduğunu.

Göz ile beyin arasında gidip gelme, mikroskop retina ile görme korteksinin aynı şekilde yapılmış olduğunu gösterinceye kadar sürer. Böylece, retinanın, beyin korteksinin bir dış parçası olduğunu anlamaya götürecek olan yol açılır. Kısacası, beyin gözde başlar. (Bu son tümceyi ben söylüyorum, umarım doğrudur.)

Pierantoni'nin kitabının doruk noktasını oluşturan bölümü, Camillo Golgi'nin keşfini konu alan bölümdür; gerçekten kayda değer etkilerini –hem şiirsel, hem dramatik– bozmamak için özetini vermiyorum.

Böylece bugün bildiğimiz biçimiyle retinaya ulaşırız (betimleme son derece açık, ama bütün "yatay" ve "dikey" ilişkileri görsel olarak izlememize olanak sağlayan bir çizim eklenebilirmiş) ve görmeye ilişkin onun ortaya çıkardığı bütünsel resim, daha önce kurulmuş bütün modelleri bir bir geçersiz kılacak niteliktedir.

Pierantoni, her modelde değişmez "mitsel" öğeler saptar ve kitabının ağırlık merkezini, tam da bu "mitler"in açığa vurulması oluşturur; bilgimize kaynaklık eden bu mitler, bütün gerekli veriler elimizde olduğunda bile, doğal süreçlerin gerçekliğini anlamamızı engeller. Pierantoni'ye göre, bu mitsel modellerden sonuncusu, bilgisayardır.

Bilimin ve kültürün tarihine bu "mitolojik" yaklaşım, bence en doğru ve en gerekli olanıdır: Tek "ihtiyat kaydı"m, bu yaklaşımda gizli "mitlere karşı polemik" tutumu. Bilgi her zaman modeller, analojiler, simgesel imgeler yoluyla ilerler; bunlar belli bir noktaya kadar anlamamızı sağlar, sonra insanlar onları bir yana bırakıp başka modellere, başka imgelere, başka mitlere başvurur. Gerçekten işlevsel bir mitin olanca bilişsel gücünü ortaya koyduğu bir an vardır her zaman.

Olağanüstü nokta, yüzyıllar önce mitsel olarak bir yana bırakılan bir kavrayışın, nasıl yeni bir bilgi düzeyinde verimli hale geldiği, yeni bir bağlamda yeni bir anlam edindiğidir. Buradan şu sonuca varamaz mıyız: İnsan zihni –şiirde olduğu kadar bilimde, siyaset ve hukukta olduğu kadar felsefede– ancak mitler temelinde iş görür ve bunun alternatifi, bir mitsel kodun değil de, bir başkasının benimsenmesidir. Herhangi bir kodun dışında bir bilgi yoktur; dikkatli olmamız gereken tek nokta, yozla-

şan ve bilgiye engel ya da daha da kötüsü insanın ortak yaşamı için birer tehlike haline gelen mitleri ayırt etmektir.

Retinanın biyofiziksel yapısının imgesini "mitsel olarak" kullandığımda, insan zihni bana bir "mit reseptörleri" dokusu gibi görünüyor; bu mit reseptörleri, görmemizi koşullandıran foto reseptörler gibi, birbirlerine durdurucu ve uyarıcı güçlerini aktarıyorlar ve yıldızlara bakınca onları ışıl ışıl görmemizi sağlıyorlar, "aslında" bize nokta biçimli görünmeleri gerekirken...

[1982]

3
FANTASTİĞE İLİŞKİN DEĞERLENDİRMELER

Üç Saatçi ile Üç Otomatın Serüvenleri

Çoğu kez, insanların tam anlamıyla karşılıksız görünen, tek amacı zor bir problemi çözmenin verdiği keyif ya da tatmin duygusu olan etkinliklere harcadıkları çabanın, hiç kimsenin öngörmediği bir bağlamda son derece önemli olduğu, uzak açılımları olan sonuçlar getirdiği açığa çıkar. Şiir ve sanat için geçerlidir bu, bilim ve teknoloji için geçerli olduğu gibi. Oyun, her zaman kültürün büyük itici gücü olmuştur.

18. yüzyılda otomatların yapılması, bu karmaşık oyuncaklar yoluyla düşünülen mekanik çözümleri yararlı hale getirecek olan sanayi devriminden önce olur. Elbette, otomat yapımının yalnızca bir oyun olmadığını söylemek gerekir, öyle sunuluyor idiyse de. Otomat yapımı, insanla makinenin eşit düzeye getirilmesine yönelik bir saplantı, bir egemenlik hayali, felsefi bir meydan okumaydı. Puşkin'den Poe ve Villiers de l'Ile-Adam'a otomatın edebiyat teması olarak gördüğü ilgi, bu büyülenmenin gücünü, onun hem son derece akılcı, hem bilinçdışı öğelerini doğrular.

Bütün bunlar, F. M. Ricci'nin Neuchâtel "androitler"i üzerine yayımladığı sıra dışı ikonografik bir kitabının yol açtığı düşünceler: Franco Maria Ricci'nin yayına hazırladığı, Roland Carrera ve Dominique Loiseau'nun metinlerinin yer aldığı *Androidi, le meraviglie meccaniche dei celebri Jaquet-Droz* (Androitler, Ünlü Jaquet-Droz'ların Mekanik Harikaları). 18. yüzyılda, Neuchâtel yalnızca zanaat olarak değil, bilim olarak da saatçiliğin başkentiydi (Ferdinand Berthoud'nun altı ciltlik *Essais sur l'horlogerie* [Saatçilik Üzerine Denemeler] çalışması). Yakınlarda, Neuchâtel Müzesi,

son derece titiz bir mekanik onarma çalışmasıyla, üç ünlü otomatı yeniden hayata kavuşturdu: Bu geleneğin ustalarınca –baba ve oğul Jaquet-Droz ile J.-F. Leschot– iki yüzyılı aşkın bir süre önce yapılmış "yazıcı," "çizer" ve "müzisyen." Ricci'nin kitabı, renkli şemalarla üç "androit"in dış görünümünü ve iç mekanizmasını, siyah-beyaz çizelgelerle onların çizim çalışmalarını ve klavsende çaldıkları parçaların notalarını ayrıntılı olarak gözler önüne seriyor; kitaptaki metinler ise, yapımcılarının ve otomatlarının tarihini, teknik özelliklerini ve son onarma işlemlerini anlatıyor. (Ayrıca, kitabın yer aldığı kutuya bir de "müzisyen"in onarım öncesi ve sonrası repertuvarını içeren bir disk koyulmuş.)

Nasıl oluyor da böylesine teknik ve olgulara dayalı bir kitap bir tedirginlik duygusu yaratabiliyor? Elbette, bu üç "androit", oyuncak bebek görünümlerini hafifletmek ya da özleri itibarıyla birer aygıt olduklarını gizlemek için hiçbir şey yapmıyorlar. Belki de, bu süregiden büyülenmenin gerekçelerini anlamak için, Baudelaire'in oyuncaklar üzerine ve Kleist'ın kuklalar üzerine sayfalarını yeniden karıştırmak gerekirdi. Hem burada, kollar ve yakalardaki dantellerin sevimli ve kibar 18. yüzyılı ile *Ansiklopedi*'deki şemaların soğuk ve analitik 18. yüzyılı bir arada, üstelik en uç derecede vurgulanmış olarak; "androit" adı da, bu imaları öncü bir bilimkurgu –sonuçta ikizlerimiz olarak göreceğimiz insan ile makine arası bir canlı türünü ya da olası işgalciler topluluğunu konu alan bir bilimkurgu– çağrışımı içinde kaynaştırıyor.

"Yazıcı" ya da "yazar," yüzü daha az zeki, ama mekanizması daha karmaşık olanı: Bileği üç yöne doğru hareket ediyor, tüy kalemi güzel yazı sanatı kuralına göre harfleri eksiksiz çiziyor, kalemi hokkaya batırıyor, bir daktilo gibi satır değiştiriyor ve noktayı koyduğunda bir düzenek onu durduruyor. Mil dirseklerinin hareketlerine dayalı bir sistem, alfabenin harflerini –hem küçük, hem büyük harfleri– çizmesine ve programda belirlenmiş tümceleri kurmasına olanak sağlıyor.

"Çizer"in yaptıkları ilk bakışta daha etkileyici, ama mekanizması "yazar"ınkinden çok daha az karmaşık. Dağarcığı, yapım döneminde belirlenmiş olan dört çizimden oluşuyor; bunların arasında, bir köpek yavrusu ile Kral XV. Louis'nin profili

de var. Bir anekdota göre, XVI. Louis ile Marie Antoinette huzurundaki bir gösteri vesilesiyle, heyecanlanan çalıştırıcı, kısa bir süre önce ölen kralın portresini duyurduktan sonra, çalıştırma kolunu şaşırmış: Otomatın kalemi altında yavru köpek belirmiş, "bu da belli bir huzursuzluğa yol açmış."

İki çizim ustasının yüzü, iki oyuncak bebek yüzü iken; klavsen çalan kadın-bebeğin zekice ve gizemli bir görümü var, ona Tommaso Landolfi'nin ya da Felisberto Hernandez'in anlattıkları gibi sapıkça tutulmaların olduğu tahmin edilebilir. Açımlamanın yazarının açıklamasına göre, bu "dünyada soluk alan tek oyuncak bebektir, böylece yaşamımıza katılır, görünürde varlığının kaynağını bizim varlığımızın da bağlı olduğu havadan alır." Yazar, şu soruyu sorar kendine: O da "yumuşak müziği aracılığıyla, gerçekdışı hazlara kapılmış âşık bir erkeğe kendini sunuyor, hatta Pierre Jaquet-Droz'un zihninde, sonsuza dek yitirdiği genç eşinin ölümsüz anısını canlandırıyor olamaz mı?"

Pierre Jaquet-Droz'un (1722-1790) öyküsü, her şeyiyle tam bir 18. yüzyıl yaşam öyküsüdür. Kendini saatçiliğe adamak için, ilahiyat çalışmalarını terk eder. Sık sık Paris'te kalarak sanatını geliştirir (önceki kuşaktan başlayarak bazı Neuchâtelli ustalar saray saatçisi olarak buraya yerleşmiştir) ve Basel Üniversitesi'nde Jean Bernoulli'nin ve bu ünlü matematikçiler ailesinin öteki üyelerinin derslerine katılarak uğraşını sağlam bir temele oturtur.

Jaquet-Droz'un ünü kısa sürede Jura dağlarından Avrupa'ya yayılır. Neuchâtel o dönemde, İsviçre konfederasyonuna katılmakla birlikte, Prusya Kralı'na bağlı bir prenslikti ve yabancı saraylarla ilişkiler başka yerlerdekinden daha sıkıydı. Sarkaçlı saatlerinin yüklü olduğu bir arabayla Jaquet-Droz Madrid'e kadar ulaşır ve İspanya sarayında ustalığı kabul görür.

Yurduna dönünce, oğlu Henri-Louis (1752–1791) ve manevi oğlu Jean-Frédéric Leschot (1746-1824) ile birlikte La-Chaux-des-Fonds'da bir laboratuvar kurar. Jaquet-Droz artık kendini kabul ettirmiş bir şirketin başındadır ve o zaman, şansının doruk noktasında, "androitler"i yapmaya karar verir. Belirleyici itki kimden gelmiş olsa gerek? Bernoulliler'den mi? Yerel gazetelerin biraz mucit, biraz doğa bilimcisi, biraz büyücü olarak betimledikleri yerel bir hekimden mi? Portresi bilge bir cüce cin yüzünü açığa

vuran (oysa baba ve oğul Jaquet-Drozlar'ın portreleri oldukça ifadesizdir) Leschot'dan mı?

Gerçek şu ki, üç otomatın yapım tarihi olan 1773-1774'ten sonra, üç saatçinin yaşamı değişir; özellikle yaratılarına bağlı olarak yaşarlar, onları ünlü ziyaretçilere gösterir, Avrupa başkentlerine "turne"ye çıkarırlar. Ama aynı zamanda şirketleri büyür; Çin'e ve Hindistan'a değerli saatler, saat çalgıları, kuş nağmeleri ve başka mekanik harikalar ihraç etmek için Londra'da bir şube açarlar.

Ne var ki, belli bir karışıklık kendini göstermeye başlar: "Drozlar" dendiğinde, üç saatçiden mi söz edilmektedir, yoksa üç otomattan mı? "Üç Droz" artık üç otomatı gösterir olmuştur, dönemin basınında bu şekilde adlandırıldıklarını görürüz; üç mekanik oyuncak bebek, aile üyelerinin adlarını ve soyadlarını almışlardır. Basında yazılanların kesin tarihini bilmiyorum: Bastille'in alınmasından önce mi, sonra mı? Deyim yerindeyse, otomatlar isyan etmiş, özerkliklerini ele geçirmiş ve mucitlerinin kimliklerine el koymuşlar.

Jaquet-Droz'nun büyük girişimi bu yüzden mi çıkmaza girip hızla iflas etmişti? Elbette, Fransız Devrimi, lüks maddeler piyasasına ağır bir darbe vurmuş, Napoléon savaşları da ihracatı altüst etmişti; ama öyle görünüyor ki, kriz daha önce başlamıştı, bütün İsviçre saatçiliğinin etkilerini hissettiği bir krizdi bu.

Gerçek şu ki, "androitler" 1789'da artık şirketin envanterinde yer almazlar. Elden ele dolaşır, halka hep çekici bir gösteri olarak sergilenirler. (Yoksa, "otomat hakları"nı ilan ettikten sonra, onlar mı Avrupa'nın dört bir yanında serbestçe dolaşmaktadırlar?) Turneleri sırasında yolları Napoléon güçlerinin kuşattığı Zaragoza'ya düşer, sonra yakalanıp savaş ganimeti olarak Fransa'ya götürülürler. Uluslararası yolculuklar ve sergiler yeniden başlar ve bütün geçen yüzyıl [19. yüzyıl] boyunca sürer.

Benzersiz bir bağlılık kanıtı: Bütün yüzyıl boyunca, Neuchâtel halkı dünyada yollarını yitirmiş bu üç evlatlarının varlığını asla unutmamışlar; arada bir yerel gazetelerde onların izini bulmak ve geri getirtmek için ilanlar çıkıyormuş. Bu da, 1905'te kamusal bir toplu imzayla gerçekleşmiş. (Yoksa yurtlarına geri dönmek isteyenler, onlar, yani otomatlar mıydı? Yaşadıkları

yüzyılın büyük maceracılarının, Cagliostro, Casanova, Candide gibi sakin iyimserlerin izi sıra yolculuklara girişmişlerdi. Ama yeni yüzyıl başlarken, böylesine basit ve saydam yaşamsal mekanizmaların hareket ettirdiği kişi için dünyanın yaşanmaz bir yer haline gelmekte olduğunu zamanında fark etmişlerdi. Çok geç olmadan, İsviçre yurttaşı olduklarını anımsamaları yerinde olurdu.) "Yazıcı"nın programına, hâlâ 18. yüzyıla özgü yazısıyla çizdiği şu tümce eklenmiş: "Bir daha asla ülkemizi bırakmayacağız."

[1980]

Periler Coğrafyası

Başlıca nitelikleri, hafiflik. Ufak tefekler, gövdeleri "yapı olarak şişkin bir buluta" ya da "yoğun havaya" benziyor, kısacası öyle hafif ve yumuşak bir malzemeden yapılmışlar ki, beslenmeleri için sünger gibi gözeneklerine herhangi bir sıvının ya da kara kargalar ve farelerle paylaşım savaşı verdikleri buğday tanelerinin girmesi yetiyor. Yeraltında, tüneller ve yarıklarla delik deşik tepeciklerde yaşıyor, ama kimi zaman uçarak yukarı çıkıyorlar. Belirmeleri, belki varlıkları bile, sürekli değil: Onları ancak uzgörü yetisi olanlar algılayabiliyor, o da kısa sürelerle, çünkü bir belirip bir yok oluyorlar. Yeraltındaki konutlarını, hiçbir yakıt olmadan parlayan sürekli lambalar aydınlatıyor; bizzat onların yeşilimsi bir ışık saçtıklarını söyleyenler var. İnsanlardan çok daha uzun yaşıyorlar, ama onlar da ölümlüler: Belirli bir anda, hastalanmadan ve acı çekmeden, seyrelip yok oluyorlar...

Evlerinin yakınında çekiç vuruşlarının ve "ekmek pişirme" seslerinin işitildiği doğruysa, çalışmaya yabancı değiller. Kadınları dokuyup dikiyorlar: Kimine göre "tuhaf örümcek ağları," kimine göre "ele gelmez gökkuşakları," kimine göre de bizimkilere benzer giysiler. Ama bizim muftaklarımızda da, zaman zaman biz uyurken onlar, yardımsever olduklarından, bulaşıklarımızı yıkayıp her şeye çekidüzen veriyorlar. İnsanlarla ilişkileri, bu küçük hizmetlerden ibaret, ama insanları kızdıracak hareketler ve küçük hırsızlıklar yapıyorlar ya da taş –üstelik büyük taşlar– atıyorlar, ama insanları incitmiyorlar. Daha ciddi

olanı, çocukları ya da dadıları (süte doymak bilmiyorlar) kaçırmaları; kaçırdıkları kişiler bir süre yeraltında onlarla kalıyor, bu arada yukarıda onların yerini bir ikizleri ya da hayaletimsi bir görüntü alıyor.

İnsanlarla cinsel ilişkilere de giriyorlar, özellikle kadınları; ama daha çok, kısa süreli bir cinsel oyun düzeyinde, rüyalardaki gibi, tutku ve dram olmadan. Savaşlar ve acımasızlıktan bağışık değiller, ama kol kırılıp yen içinde kalıyor ve başkalarına pek az şey belli ediyorlar. Yaşadıkları yerlerin insan dillerini konuşuyorlar, ama "hafif bir ıslık gibi." Birçok hoş masal kitaplarının olduğu söylenebilir, ama bu tür okumaların etkisi yalnızca tuhaf neşe nöbetleriyle kendini gösteriyor. Çok sevindikleri ve tedirgin oldukları oluyor, ama en sık duygu halleri, belki de askıdaki doğalarından kaynaklanan hüzün.

Adelphi Yayınları arasında çıkan bir kitabın konu aldığı "küçük halk" bu: Robert Kirk, *Gizli Belde*, yay. haz. Mario M. Rossi (Rossi'nin "Perilerin Papazı" yazısıyla son buluyor kitap). *Siths*, İngilizlerin *fairies* dedikleri yaratıkların (İtalyancada [Türkçede] bu sözün tam bir karşılığı yok, çünkü "periler" sözcüğü yalnızca kadınları gösterir, oysa *fairy* kadınları olduğu kadar erkekleri de kapsar) İskoçya'daki adıdır. Germen dünyasında ise, "elfler" ya da birkaç özgül farkla *gobelins* ve Tolkien'in *hobbits*'i de dahil olmak üzere her çeşit cüce ile cüce cin (çoğu zaman maden ocakları ve gizli hazinelerle bağlantılıdırlar) çıkar karşımıza.

Kelt halklarının doğaüstü dünyası, kıpır kıpır ve çokbiçimlidir, düzene sokulması güçtür. Ya da belki de biz, faunlar, su perileri, orman perileri ve meşe perilerinden oluşan Akdeniz dünyasını, zengin yerel mitolojiler Eski Yunan ve Roma kültürünün hiyerarşik ve benzeştirici eleğinden geçtiği için daha düzenli görüyoruz. Kuzey imgeleminin şiirsel dönüştürme gücü, bize Titania, Oberon ve Puck'ı vermiştir, Spenser'in şiirini verdiği gibi. Ama gene şairlerin sözü aracılığıyla, Kelt perilerinin beldesi, edebiyatın her yönüyle kuşatmayı başaramadığı, mutlak olarak "başka" bir dünyanın el değmemiş gücünü aktarır.

Kelt Fransa'sında bile (özellikle Bretanya ve Normandiya), "küçük halk"ın eski kökleri vardır ve edebiyatta, Nodier'nin fantastik öykülerinde ve Barbey d'Aurevilly'nin bir romanında

iz bırakmıştır; D'Aurevilly'nin *L'ensorcelée* (Büyülenmiş Kadın) adlı romanında, modern dünyada büyülü yeraltı hayaletlerinin belirmesi son derece tedirgin edici bir biçimde tasvir edilir. Ama bu ele gelmez topluluk, en büyük nüfus yoğunluğuna İrlanda'nın yeşil çayırlarında ve İskoçya'nın fundalıklarında ulaşmıştır. Tam bir nüfus sayımını değilse de, hiç olmazsa türlere ve ailelere göre bir sınıflandırmayı İskoçya için Walter Scott (*Demonology and Witchcraft*'ta), İrlanda için de W. B. Yeats (*Irish Folktales*'te) denemişler: Gelenekler kültüne sistematik bir zihniyet getiren iki dâhi.

Robert Kirk'ün durumu farklı; o, 17. yüzyılın sonunda, kısa bir süre önce İngiliz krallığına boyun eğmiş, iç savaşlar ve din savaşlarıyla mahvolmuş İskoçya'da, o son derece yoksul halkların varoluş kaygısı, kültürel ve dinsel kimlik krizi yaşadıkları bir durumda, Highlands sınırlarındaki bir köy olan Aberfoyle'da Presbiteryen kilisesinin rahipliğini yapıyordu. Eski inançların büyük bir güçle varlığını sürdürdüğü yerlerden ve zamanlardan söz ediyoruz: Topografyanın kendisi perilerin varlığıyla "hemhal" olmuştu, uzgörü yaygın bir deneyimdi. Ama aynı zamanda Anglikanlığın ve Presbiteryenliğin kendi savaşlarını verdikleri –teolojik olduğu kadar siyasal izdüşümleriyle– yerler ve zamanlardı bunlar.

17. yüzyıl, Hıristiyanlık öncesinden kalma doğaüstü inanç biçimlerinin çeşitliliğinde, yalnızca insanları diri diri yakarak kökünün kazınması gereken Şeytan'ın tekbiçimli varlığını gören cadı davalarının, Engizisyon yargıçlarının (Katolik olduğu kadar Protestan) yüzyılıdır. Rahip Kirk'ün derin bir içsel masumluk gibi bir gücü vardır, bu ona bir başkasının masumluğunu bilebilme kesinliğini verir. Kilisesinin perilere inanan ve onları gören üyelerinin cadı ya da büyücü olmadıklarını bilir; yoksul İskoçlu köylülere karşı büyük bir sevgi duyar, onların vehimlerini ve yaşamlarının nasıl pamuk ipliğine bağlı olduğunu bilir; gene yoksul bir halk olan, ne fiziksel, ne metafizik bir dayanakları olmadığı için belki de yok olmak üzere olan perilere karşı da büyük bir sevgi duyar; elbette, başkalarının tanıklıklarını aktarmakla yetinse de, o da perilere inanır ve büyük bir olasılıkla onları görür.

Masumluğun verdiği cesaretle, *fairies* beldesi üzerine bütün bildiklerini anlatmak için (çok bir şey de değildir bildikleri) ve özellikle küçük yeraltı perilerinden ve onları görenlerden Şeytan'la her tür gizli anlaşma kuşkusunu uzaklaştırmak için *The Secret Commonwealth* (Gizli Ülke) adlı bir kitapçık yazar. (Burada perilerin varlığı sorunuyla uzgörü, telepati, önseziler sorunu iç içe geçer; oysa bu sonuncular, zorunlu olarak doğaüstü varlıkların aracılığıyla bağlantılı olgular değildirler, aksine seyrek olarak onunla bağlantılıdırlar.) Kirk'ün uslamlamasını savunmak için verdiği Kutsal Kitap alıntıları, kesinlikten uzaktır ve asla tam olarak konuyla ilgili değildir, ama savı açıktır. Kirk, "küçük halk"ın Hıristiyanlıkla da, Şeytan'la da hiçbir ilgilerinin olmadığını belirlemek ister: Bu halkın yargısal konumu, Düşüş'ten önceki Âdem'in konumudur, dolayısıyla ne kurtulacaklar, ne mahkûm edileceklerdir – her zaman ufak tefek ve neredeyse çocuksu günahlarını ve hüzünlerini kuşatan yansız ve yargılanamaz bir limbo beklemektedir onları.

Artık Adelphi'nin yayımladığı cilt, Mario Manlio Rossi'nin keşfedip çevirdiği Kirk'ün incelemesini ve Rossi'nin kapsamlı bir yazısını içeriyor. Rossi bilgi birikimi ve tutkuyla, Kirk'ün, döneminin kültüründeki yerini belirliyor ve Kirk'ün nasıl perilerin varlığına gerçekten inandığını, bunda da hiçbir tuhaflık olmadığını en ince ayrıntısına kadar açıklıyor. Demek ki, kitap üç açıdan ilginç: Periler, "periler papazı"nın kişiliği ve onu keşfedip açımlayan kişinin kişiliği.

Uzun yıllar Edinburgh'ta yaşamış olan İngiliz Dili ve Edebiyatı uzmanı İtalyan Mario Manlio Rossi (1895-1971), ayrıksı ve hep ana hareketin karşısında yer almış bir araştırmacı figürü. Hakkında pek bir şey bilmiyorum, ama ona minnet duyuyorum, çünkü onun bir kitabı aracılığıyla gençliğimde Swift'in büyüklüğünü anlamıştım. Rossi burada etkili bir yaklaşımla, cadı davalarının hiç de bir Ortaçağ kalıntısı olmadığını, tam tersine modern kültürün tipik bir ürünü olduğunu öne sürüyor. Yazısı, zihnimizde canlandırdığı ve belgelerle açımladığı kültür tarihi resminin zenginliği açısından büyüleyici, ama her sayfada kendini gösteren polemikçi alaylar ya da öfkeler nedeniyle de kendini okutuyor (bu da, bilgiye dayalı kesinlik ile taraf tutmanın bir

bütün oluşturduğu tuhaf bir mizacın kanıtı). Rossi'nin polemiğinin birçok hedefi var: Hem Presbiteryen, hem Anglikan hoşgörüsüzlük, cadı avı ve bu konularla ilgilenen bütün tarihçilerin görüşleri, halk anlatılarında hep var olan cinsel öğeyi sansürleyen çocuk masalları; ama Rossi empirizm, idealizm, okültizm ve folklorla, özellikle "kara kedi"si bilimle de hesaplaşıyor. Şiiri ayrı bir yere koyuyor (burada onunla aynı görüşte olduğumdan en küçük bir kuşkum yok): Şiirde "etten kemikten insan ile peri, aynı bilgi kuramsal konumdadırlar, aynı gerçekliği paylaşırlar."

Okumaya devam ederken, Kirk'ün köyünün adı zihnimde dönüp duruyordu: Aberfoyle. Niçin bildik geliyor bana? Öyle ya, Jules Verne'in çok sevdiğim romanı *Les Indes noires*'ın geçtiği yer burası. Roman, bütünüyle yeraltında, terk edilmiş eski bir kömür ocağında –rahip Kirk'ün sayfalarından çıkmış gibi görünen varlıklar gizlenirler burada– geçen bir öyküdür: Hiç gün ışığı görmemiş bir peri kız, bir hayaleti andıran yaşlı bir adam, bir cehennem kuşu... İşte, kâhince Kelt dünyası, pozitivist Verne'in bilim savunusuna sızıyor – Mario Manlio Rossi'nin düşündüğünün aksine, aynı mitolojik özsuyun görünürde karşıt ideolojilerin oluşturduğu çözülmez yumakta akıp karıştığını kanıtlamak üzere... Perilerin, yeraltında ya da gökte, herhangi bir felsefemizin sandığından daha çok yol bildiklerini kanıtlamak üzere...

[1980]

Hayalî Yerler Topluluğu

Pasifik'teki Frivola Adası'nda yaşam hem kolaydır, hem düş kırıklığı yaratır: Ağaçlar lastik gibi esnektir ve dalları, ağızda köpük gibi dağılan meyveleri uzatmak üzere eğilirler; ada halkı, en hafif ağırlığın altında yığılıp kalan narin ve işe yaramaz atlar yetiştirir; tarlaları sürmek üzere, ince tozun içinde saban izleri açılması için kadınların kaval çalmaları yeterli olur ve tohum ekmek için erkekler rüzgârda tohumları saçmakla yetinirler; ormanlarda vahşi hayvanların yumuşak dişleri ve pençeleri vardır ve kükremeleri ipeğin hışırdaması gibidir; yerel para birimi *agatina* olup, döviz piyasasında değeri düşüktür.

Elmas Adaları'nm bir özelliği vardır: Sakınımsız yolcuları etobur elmaslarla yakalayıp yutarlar. Kurnaz tüccarlar, değerli taşları ele geçirmek için, taşlara kanlı domuz eti parçaları sürerler ve elmaslar hemen bunları emmeye başlar; akşama doğru akbabalar aşağı iner, eti pençeleriyle kapıp, üzerlerine yapışık değerli taşlarla birlikte uçarak yuvalarına götürürler. Tüccarlar yuvalara tırmanır, yırtıcı kuşları korkuturlar, elmasları etten ayırırlar ve sonra bunları cahil kuyumculara satarlar. Böylece, bir bakarsınız, bir yüzük bir parmağı ya da bir kolye bir boynu midesine indirivermiş.

Deniz altı bölgesi Capillaria'da kendi kendilerine çoğalan kadınlar yaşar yalnızca; Ohialar adı verilen bu kadınlar güzel ve endamlıdır, iki metre boyundadırlar, yüz çizgileri melekleri andırır, gövdeleri yumuşacıktır, bulutları andıran uzun sarı saçları vardır. Ohialar'ın teni ipek gibidir, sumermeri gibi yarı

saydamdır: Bu saydamlıktan ötürü iskeleti oluşturan kemikler, mavi ciğerler, pembe yürek, damarların sakin atışı görülür. Erkekler bilinmezler, daha doğrusu dışarlıklı asalaklar gibi yaşarlar; Bullpoplar denen erkeklerin, yaklaşık on beş santimetre büyüklüğünde silindir biçimli bir gövdeleri vardır, başları kel ve pütürlüdür, yüzleri insan yüzüdür, kolları ve elleri tel gibi incedir, ama büyük ayak başparmakları, tüyleri, hatta kanatları vardır. Savunmasız Bullpoplar denizatları gibi dikey yüzerler ve Ohialar iliklerinden çok hoşlandıkları için onları yerler; bir biçimde iliğin, çoğalmalarını harekete geçiren özellikleri olduğunu düşünürler.

Odes Adası'nda yollar, canlı varlıklar olup, kendi iradeleriyle serbestçe hareket eder. Ziyaretçiler, adayı gezebilmek için, yolun nereye gittiğini öğrendikten sonra, üstünde yerlerini alıp gidecekleri yere kendilerini taşıtmak zorundadırlar. Dünyanın en ünlü yolları, Odes'e tatile gelir.

Aynı adlı ünlü şehirle karıştırılmaması gereken London-on-Thames, bir kayanın doruğuna oyulmuş bir şehirdir; burada bir goril kabilesi yaşar, kabilenin şefinin VIII. Henry'nin reenkarnasyonu olduğuna ve Catherine, Anne Boleyn vb adlarında beş eşinin bulunduğuna inanılır. Altıncı eş, beyaz bir kadın olup, gorillerce yakalanmıştır ve bir başka kadınla ikame edilinceye kadar tutuklu kalacaktır.

Dionysos Adası'nda, belinden yukarısı kadın olan asmaların bulunduğu bir bağ yetişir; asmaların parmaklarından yapraklar ve salkımlar sarkar, saçları sürgünlerden oluşur. Ziyaretçi bu yaratıkların kendisini kucaklamasına izin verirse, vay haline! Hemen sarhoş olur, yurdunu, ailesini, onurunu unutur, o da kök salıp asma haline gelir.

Malacovia, bütünüyle demirle kaplı bir şehir-kale olup Tuna'nın ağzında kurulmuştur: Yumurta biçimindedir, pedal çevirerek demir yumurtayı aşağı indirip yukarı çıkaran ve onu bataklıklarda saklayan bisikletçi Tatarlar'la doludur. Şehir, bisikletçi Tatar ordularının ayaklanıp Çarların imparatorluğunu işgal edecekleri ânı bekleyerek yaşar.

Bu coğrafi bilgilerin kaynakları, sırasıyla şöyle: Abbé François Coyer, *The Frivolous Island* (Fuzuli Ada), Londra, 1750; *Bin-*

bir Gece Masalları; Frigyes Karinthy, *Capillaria*, Budapeşte, 1921; Rabelais, *Gargantua ve Pantagruel*, Beşinci Kitap; Edgar Rice Burroughs, *Tarzan ve Aslan Adam*, New York, 1934; Samsatlı Lukianos, *Gerçek Bir Öykü*; Amedeo Tosetti, *Karadeniz Üzerinde Pedallar*, Milano, 1884.

En azından yararlandığım kitapta adları bu şekilde veriliyor (konuyla ilgili hiçbir sorumluluk kabul etmem): Gianni Guadalupi ve Alberto Manguel'in yazdığı ve Lester Dennys ile Orpen Dennys'in yayına hazırladıkları *The Dictionary of Imaginary Places* (*Hayalî Yerler Sözlüğü*) (Toronto, 1980). Bu, maddelerin (değişik yerleri gösteren Abaton'dan Elfler'in ticaret merkezi Zuy'a) alfabe sırasına göre dizildiği bir coğrafya sözlüğü şeklinde sunulan kalın bir kitap olup, eski bir ansiklopedideki haritaları ve gravürleri andıran haritalar ve gravürler içeriyor.

Kanada'da yayımlanmış ve bir Arjantinli ile bir İtalyan'ın işbirliğinin ürünü olan bu kitapta, sıra dışı bir coğrafyayı göstermek üzere dört dörtlük haritalara yer verilmiş. Öyle sanıyorum ki, raflarımızda her zaman yer bulmasını istediğim Gereksiz Kitaplar Kitaplığı'nda bir *Hayalî Yerler Sözlüğü* vazgeçilmez bir başvuru yapıtıdır.

Her şehir, ada ya da bölgeye, bir ansiklopedideki gibi bir madde ayrılmış ve her madde coğrafi konum, nüfus ve mümkünse ekonomik kaynaklar, iklim, bitey ve direy üzerine verilerle başlıyor. Sözlük'ün dayandığı kural, her yeri gerçekten varmış gibi sunmak. Veriler, her maddenin sonunda anılan kaynaklardan alınmış: Böylece, Atlantis için Platon'un *Kritias* ve *Timaios*'u, Pierre Benoit'nın romanı, bir de daha az bilinen bir Conan Doyle sıralanmış.

Bir başka kural, romancıların gerçek ya da her durumda gerçeğe bağlı yerleri temsil etmek üzere kullandıkları hayalî adları yapıtın dışında tutmak olmuş: Dolayısıyla, Proust'un Balbec'i ya da Faulkner'in Yoknapatawpha'sı yok. Ve coğrafya geleceği değil, geçmişiyle şimdiyi ilgilendirdiği için de, bütün gelecekçi bilimkurgu –ister uzaylıları konu alsın, ister siyasal ya da sosyolojik bir kurgu söz konusu olsun– dışta bırakılmış.

Hemen insanı çeken bir kitap değil, hatta sayfalarını karıştırdığımızda edindiğimiz ilk izlenim, hayalî coğrafyanın gerçek

coğrafyadan çok daha az çekici olduğu: Francis Bacon'ın Bensalem'inden Cabet'nin Icaria'sına, ütopik şehirlerde yöntemsel bir tekdüzelik kendini gösteriyor, 18. yüzyılın sayısız hicvedici-felsefi yolculuklarında da öyle (Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'inin alegorik-dinsel öğretici uğrak yerlerinden söz etmiyoruz bile). Ve havasızlık değilse de, bir doymuşluk hissi *Oz Büyücüsü*'nün ya da Tolkien'in ya da C. S. Lewis'in tıkış tıkış topografyalarına eşlik ediyor.

Ama tek tek maddelerin içine girdiğimizde, çok geçmeden büyüleyici fantastik bir mantığın ayakta tuttuğu, birkaç örneğini vermeye çalıştığım dünyalarla karşılaşıyoruz; Masolino d'Amico ve Manganelli'nin sayesinde bizde zaten iyi bilindiği için, en zarif ve dâhice buluştan söz etmedim: Abbott'ın geometrik Flatland'i (Düzülke).

Sonsuz mitsel kaynaklar sunan anlatılar, özellikle ikincil anlatılar; hayalî beldelerin eksiksiz atlasları, eğlence edebiyatının usta zanaatçılarının kaleminden çıkmış. Sözlük'te adı en çok anılan yazar, Edgar Rice Burroughs, yalnızca Tarzan dizisinden ötürü değil, hayal gücünün ürünü ülkeleri betimleyen birtakım kitaplarından ötürü de. Bunlar, tüketim ürünleri olarak görülen ve yazarları edebiyat tarihlerinde anılmayan romanlar iken, sinemanın mitleri haline dönüşmüşler: *Yitik Ufuk*'taki Shangri-La, *Zenda Mahkûm*'undaki Ruritania ve trajik avlarıyla Kont Zaroff'un Adası. Sözlük, doğrudan beyazperdede doğan ülkeleri de –Marx Kardeşler'in *Duck Soup*'taki Freedonia'sı ve Beatles'ın *Yellow Submarine*'deki Pepperland'i gibi– derlemiş; ne var ki, René Clair'in siyasal hiciv filmlerindeki şehirleri bulamadım.

İtalyan edebiyatı, bu alanda en zenginleri arasında yer almasa da, Boiardo'nun Albraca'sından *Totò il Buono*'daki Zavattinia'ya iyi temsil edilmiş; Buzzati'nin Bastiani Kalesi, Gadda'nın Maradragal'ı, Collodi'nin Oyuncaklar Ülkesi de eksik değil. Unutulmaması gereken ilginçlikler arasında, iki tüneli anmak isterim: Biri, Sannazzaro'nun *Arcadia*'sında keşfedilmiş olup Yunanistan'dan Napoli'ye uzanan ve yalnızca mutsuz âşıkların kullanabildikleri tünel. Öteki, Adriya Denizi'ni (Brenta Vadisi yoluyla) Tiren Denizi'ne bağlıyor (Spezia Körfezi'nde son bula-

rak): 14. yüzyılda Venedik Cumhuriyeti'ni işgal etmek için Cenevizlilerin yaptığı bu tünelin izini *Meloria Denizcileri* (1903) adlı romanında Salgari sürüp keşfetmiş – orada denizanaları ve dev kabuklulardan oluşmuş ışıltılı bir faunayla karşılaşarak.

[1981]

Ruh Hallerinin Pulları

Bütün yaşamı boyunca Donald Evans pullar yapmış: Düşsel ülkelerin düşsel pulları. Karakalem ya da renkli mürekkeplerle çizilmiş ve suluboyayla boyanmış pullar bunlar, ama bir puldan beklediğimiz her şeye o kadar inceden inceye sadıklar ki, ilk bakışta gerçekmiş gibi görünüyorlar. Evans bir ülke adı, bir para adı, tipik bir imgeler bütünü uydurup, testere dişi biçiminde kesilmiş bir kenarın çerçevelediği küçük kareleri ya da dikdörtgenleri (kimi zaman üçgenleri) dolduruyormuş – eksiksiz seriler halinde. Her serinin basım yılı ve döneme özgü üslubu, her pulun posta pullarının alışılmış renkler yelpazesinden seçilmiş kendi yumuşak tonlardaki rengi var.

Bilimkurgusal, ütopyacı ya da aşırı hiçbir şey söz konusu değil: Devans'ın düşsel atlasının devletleri, gerçekte var olan devletlere benziyor; tek farkları, sınırlı sayıda güven verici simgeyle bütünüyle özdeşleştikleri için, daha tanıdık ve hükmedilebilir hale gelmiş olmaları. Evans, başkentin adını da uyduruyor ve pulları geçersiz kılmak için yuvarlak bir mühür yapıyormuş, böylece gerçeklik etkisi giderek daha inandırıcı hale geliyormuş. Kimi zaman kompozisyon bütünüyle damga ve mühür vurulmuş zarfı da içeriyormuş – elle, uydurma bir el yazısıyla yazılmış adres, uydurma ama her zaman neredeyse gerçekmiş izlenimini veren kişi ve yer adlarıyla.

Pulların büyüleyici etkisi, hep çocuklukta kendini gösterir; bu etkiyi, hem egzotikliğe, hem serilerin sistematikliğine olan tutku harekete geçirir. New Jerseyli Donald Evans, çocukluğun-

dan başlayarak, pul biriktirmenin yanı sıra, yeni pullar yaratmaya başlar; bu da, başkalarının bildiği dünyaya koşut bir coğrafya ve bir tarih yaratmak demektir. Evans büyüdüğünde, bu çocukluk tutkusunu asla bütünüyle bir yana bırakmaz, ama mimarlık çalışmalarının yanı sıra resimle de uğraştığı için, bu tutkusundan neredeyse utanç duyarak onu gizler. 1950'li yılların sonunda, Soyut Dışavurumculuk'un tartışmasız egemenliğinin çağında New York'tayız. Ama hemen sonra, pop sanatın ortaya çıkışı, ilk görsel eğilimlerinin en güncel sanatsal yönelimlere karşılık geldiği kanısına vardırır Evans'ı. Başarılı bir ressam olarak adını duyurmasının yolu açılır; ama Evans'ı bir tek, hoşuna giden şeyleri yaparak yaşamanın getirdiği huzur ilgilendirmektedir. 1960'lı yıllarda, yalnızca pul çizer (42 düşsel ülkeye dağılmış yaklaşık 4000 pul), her yıl bir sergi düzenler, ama New York'ta olabildiğince az kalır. Henüz otuz bir yaşındayken yaşamını yitirdiği yangına kadar, neredeyse sürekli olarak Avrupa'da, özellikle Hollanda'da, Amsterdam'da yaşar. Onu tanımamı sağlayan kitap, bir dostlar ve bilenler çevresinin onun kişiliğine ve yapıtına, bir azizin anısına yönelik tapınmayla yaklaştıklarının bir kanıtı: Willy Eisenhart, *The World of Donald Evans* (Donald Evans'ın Dünyası) (New York: Harlin Quist, 1980).

Willy Eisenhart, Donald Evans'ın kısa yaşamını (1945-1977) en ince ayrıntılarıyla yeniden kurmuş ve düşsel ülkelerin alfabe sırasıyla verildiği bir koleksiyon albümü şeklinde düzenlediği 85 renkli resme yazdığı giriş yazısında yapıtını en ince ayrıntılarıyla yorumlamış. Pul koleksiyonu, aynı zamanda tavukları, yeldeğirmenlerini, güdümlü balonları, sandalyeleri, palmiyeleri, kelebekleri ve direy ile biteyin her tür örneğini bir araya getiren bir derleme ("Direy ile Bitey," Evans coğrafyasının kim bilir neresinde, ama elbette Kuzey bölgelerinde karşımıza çıkan bir federe devletin adıdır). Evans gerçekten de sınıflandırmalara, ad dizinlerine, kataloglara, örneklemelere bayılıyor; bu seri tutkusunu pul serilerinden başka hangi biçim daha iyi dile getirebilir? *Dünya Kataloğu*, Evans'ın bütün yapıtına vermeyi düşündüğü başlıkmış.

Bazı sayfalarda, hepsi aynı pullardan oluşmuş yaprağı bir bütün olarak, henüz delikli çizgiler boyunca ayrılmamış olarak

görüyoruz. Bazı sayfalarda, hepsi aynı, ama damganın siyah gölgesi ve konturun düzensizliğiyle birbirinden ayrılan pulları yan yana dizerek bu başlangıçtaki yaprağı yeniden kurmaya çalışan koleksiyonları görüyoruz. (Evans, serilerde testere dişli çerçeveyi ya da en eski olanlarında –testere dişli çerçeveyi yapan makinenin bulunuşundan öncekilerde– bu çerçevenin yokluğunu taklit etmeye özel bir özen göstermiş.) "Domino Devleti"nin son derece zarif pullarındaki domino taşları ya da İskoç kökenli bir kız arkadaşının onuruna çizdiği "Antiqua"nın İskoç *tartan*'ları gibi, son derece soyut birleşimler de yok değil.

Eisenhart, bu pul koleksiyonu takıntısının kökenini, Evans'ın mizaç olarak içedönüklüğüne bağlıyor. Evans'ı bir günce –ruh halleri, duygular, olumlu deneyimler, simgesel nesnelerde bir araya getirilmiş bir değerler güncesi– tutma gereksinmesinin harekete geçirdiği söylenebilir; ama pul albümündeki nostaljik bakış açısı, bilincin egemen olduğu bir nesnel iç dünya geliştirme olanağı sağlıyor. Albümde seri halinde dizgeleştirme düzeni, adlar uydurmanın ve atfetmenin ironisi, ama aynı zamanda bütün renklerle yinelenen silik manzaralardaki ince hüzün öne çıkıyor.

Donald Evans için pullar yaratmak, her şeyden önce gezdiği ülkeleri, içinde yaşadığı yerleri içselleştirmenin bir yolu: Yurdu olarak benimsediği Hollanda, ona *Achterdijk* (Hollanda'daki ilk adresinden: "Barajın Ardında") ve *Nadorp* (bir arkadaşının adresinden: "Köyden Sonra") pullarını esinlemiş; bu pullarda sanatçı düz görünümlere, değişik şekillerdeki yeldeğirmenlerine, ama aynı zamanda Hollandacaya olan tutkusunu dile getiriyor. En canlı renkleri olan pullar, *Barcentrum* pulları (Evans'ın Amsterdam'da sık sık gittiği barın adından): Aynı zamanda fiyatlarına göre sıralanmış, hepsi farklı bardaklardaki içkilerin bir listesi olan güzel bir seri. Yavaş yavaş bu devlet adlarından birçoğunun hiç de uydurulmadığını, Evans'ın geçtiği ve egemen devletlere özgü ayrıcalıklar atfettiği gösterişsiz ya da son derece sıradan yerleri gösterdiklerini fark ediyoruz. Buna bağlı olarak, Costa Brava'daki bir yazdan sonra, neşeli bir bostanlar serisiyle Cadaqués pullarını çizmiş.

Bazı adlar, bir duygular coğrafyasına özgü: *Lichaam* ile *Geest*

(Hollandacada "beden" ile "ruh"), Kuzey'in en uç noktasında bulunan, paraları (*ijs*, yani "buz") ve pulları (fok balıkları ve deniz gergedanlarıyla) ortak olan ikiz krallığın adları. İki Afrika adasının adları *Amis et Amants* ("Dostlar ve Sevgililer") ve eski bir Fransız protektorası olan *Royaume de Caluda*'nın ("Caluda Krallığı") sömürgesinden bağımsızlığını kazanan devletlerden biri. Başlangıçta yeni bağımsız devletler, eski sömürgenin etiketlerle düzeltilmiş hüzünlü pullarını kullanmayı sürdürüyorlar; sonra "Postes des Iles Amis et Amants" ("*Amis* ve *Amants* Adalarının Posta İdaresi"), *Coup de Foudre* ("Yıldırım Aşkı"), *Premières Amours* ("İlk Aşklar"), *La Passade* ("Geçici Heves") adındaki yerlerin manzaralarını içeren yeni bir seri çıkarıyor.

Ama Evans öncelikle yiyecekler aracılığıyla, yolculukları sırasında en karakteristik tatları ve kokuları yakalayarak, ilişki kuruyor ülkelerle. İtalya'ya bir yolculuğun ardından *Mangiare* ("Yemek Yeme") adlı yeni bir ülke yaratmış; ülkenin parası gramla ölçülüyor ve son derece rafine pulları bir bostanlar, meyveler ve sebzeler müzesi: Bezelye, kapari, çamfıstığı ve zeytinden (şık çerçeveler içinde karşımıza çıkan nokta biçimli imgeler) kabak, biberiye, kereviz ve brokoliye. *Lo Stato di Mangiare* ("Yemek Yeme Devleti"), Cenova sosu *pesto* tarifi için –sosun temel malzemeleriyle: fesleğen, çamfıstığı, peynir, sarmısak– özel bir seri çıkarmış. 1927 tarihli bir başka seri, güdümlü balon biçimi altında salatayı yüceltiyor. İkinci Dünya Savaşı sırasında Yemek Yeme Devleti, Meze ordusunca işgal edilmiş: Bir yazı, işgal edilen bölgenin pullarını gösteriyor. Savaştan sonra, Yemek Yeme Devleti'nin Makarna adlı bir bölgesi özerk hale geliyor; Makarna Posta İdaresi, nefis bir makarna çeşitleri örneklemesi olan bir seri çıkarıyor.

Avrupa'daki Amerikalı sanatçının anayurduna olan özlemi de, yeme görüleri –meyveler– üzerinde yoğunlaşıyor. *My Bonnie* ("My Bonnie lies over the ocean" ["Bonnie'm okyanusun üzerinde yatıyor"], der şarkı) adlı bir ülkeye adanmış göz alıcı pullarda tek tek kirazlar resmedilmiş; hepsi aynı gibi görünen kirazların her birinin tarım işletmelerinin kataloglarından alınmış farklı bir kırmızı tonu ve bir adı var.

Kısacası, sözde içedönük bu kişi, hiç de içine kapanmamış,

dışarıya, incelikle ve sevgi dolu bir kesinlikle birer birer seçtiği, tanıdığı ve adlandırdığı dünyadaki şeylere yönelmiş. Belki de pullarda onu en çok ilgilendiren yön, tam da pulların kutlama işleviydi: Bütün dünyadaki posta idarelerinin resmî, programlanmış, bürokratik kutlamalarının karşısına özel kutlamalardan, en sıradan buluşmaların anılarından, biricik ve ikame edilemez şeyleri kutsamalardan oluşan bir ritüeli koyuyordu: fesleğen, bir kelebek, bir zeytin. Bu şeyleri, pul serilerini hızla geçmişin kalıntılarına dönüştüren zamanın akışından koparma yanılsamasına kapılmadan.

[1981]

Bir Hayalperestin Ansiklopedisi

Başlangıçta dil vardı. Luigi Serafini'nin yaşadığı ve yazdığı evrende, kanımca yazılı söz imgelerden önce gelir. Yatık, ayrıntılı, kıvrak ve (kabul etmeliyiz ki) son derece anlaşılır –kendimizi hep okuyabilmemize ramak kalmış gibi hissettiğimiz, gene de her sözü ve her harfiyle elimizden kayıp gidiveren– bir çizimdir bu. Bu Öteki Evren'in bize aktardığı boğuntu duygusu, bizimkinden farklı olmasından değil, daha çok, bizimkine benzer olmasından kaynaklanır: Bize yabancı, ama bütünüyle uzak olmayan bir dilsel alanda gerçekçi bir yaklaşımla geliştirilmiş olabilecek yazı da öyle.

Üzerinde düşününce, Serafini'nin dilinin kendine özgülüğünün yalnızca alfabeden değil, aynı zamanda sözdiziminden kaynaklandığı sonucuna varırız: Bu dilin zihnimizde canlandırdığı evrendeki şeyler –bunları sanatçının ansiklopedisinin (*Codex Seraphinianus*, yay. haz. Franco Maria Ricci) resimli sayfalarında görüyoruz– hemen hep tanınabilir nitelikte; ama beklenmedik buluşmalar ve ilişkilerde bize tersyüz gibi görünen yön, aralarındaki bağlantı. ("*Hemen* hep" dememin nedeni, tanınması olanaksız biçimlerin de var olması; üstelik, daha sonra açıklamaya çalışacağım gibi, bunların önemli bir işlevi var.) Belirleyici nokta şu: Serafini'nin yazısı, şeylerin sözdiziminin tersyüz edildiği bir dünyayı zihnimizde canlandırma gücüne sahipse de, çözülmesi olanaksız yüzeyinin gizemi altında gizli, dilin ve düşüncenin içsel mantığıyla ilgili daha derin bir gizemi barındırıyor olsa gerek. Varolan şeylerin imgeleri arasındaki bağlantılar eğilip bükü-

lür ve birbirine karışır, görsel nitelikler karmaşası hilkat garibeleri doğurur, Serafini'nin evreni biçim bozukluklarına dayanır. Ama biçim bozukluklarında bile bir mantık vardır; bu mantığın ana çizgileri, bir andan ötekine belirip yok oluyor gibi gelir bize, bu özenle biçim verilmiş sözlerin anlamları gibi.

Dönüşümler'in Ovidius'u gibi, Serafini varlığın her alanının akrabalığına ve geçirimliliğine inanır. Anatomik olan ile mekanik olanın morfolojileri yer değiştirir: İnsan kolları elle bitmek yerine, bir çekiç ya da bir kerpetenle biter; bacaklar ayakların değil, tekerleklerin üstünde durur. İnsana özgü olan ile bitkiye özgü olan birbirini tamamlar; insan gövdesinin "ekim"ini gösteren resme bakalım: Başın üstünde orman, bacakların üstünde tırmanıcı bitkiler, el ayasının üstünde çimler, kulaklardan dışarıya doğru çiçek açan karanfiller. Bitkisel olan, mal üretimiyle (gövdesi kâğıda sarılmış karamela biçiminde bitkiler, başak-kurşunkalemler, makas-yapraklar, kibrit-meyveler var); hayvanbilim, mineral dünyasıyla (yarısı taşlaşmış köpeklerle atlar) bütünleşir – beton ile yerbilim, armacılık ile teknoloji, yabanıl ile şehirli, yazılı olan ile canlı olan da öyle. Bazı hayvanlar, aynı doğal ortamda yaşayan başka türlerin biçimini alırken, canlı varlıklara çevrelerini kuşatan nesnelerin biçimleri bulaşır.

Birbirine sarılmış iki insanın aşamalı olarak bir timsaha dönüşmesinde bir biçimden ötekine geçiş aşama aşama takip edilir. Bu, Serafini'nin en güzel görsel buluşlarından biridir; onun yanına, kendi ideal seçimimin bir parçası olarak, sudan çıkan ve sahne yıldızlarınınkileri andıran iri gözleri ve sandalye biçiminde büyüyen bitkileri (eksiksiz hasır sandalyelere dönüşmeleri için kesilip kabalarının alınması yeterli) koyardım; bunlara bir de gökkuşağı motifinin belirdiği bütün figürleri ekleyeceğim.

Bence, Serafini'nin düşsel esinini en dolu dolu ortaya koyan imgeler, şu üçü: iskelet, yumurta, gökkuşağı. İskeletin, bu birbirinin yerine geçebilen biçimler dünyasında olduğu gibi kalmakta direnen yegâne gerçeklik çekirdeği olduğu söylenebilir: Boş giysiler gibi gevşek kancalardan sarkan deri ve etten gövdelerini giymeyi bekleyen iskeletler görüyoruz; giyinme işleminden sonra aynada şaşkın şaşkın kendilerine bakıyorlar. Bir başka resim, kemiklerden yapılmış televizyon antenleriyle bir iskeletler

şehrini ve bir tabak içinde bir kemiği servis etmekte olan iskelet bir garsonu canlandırıyor.

Yumurta, bütün biçimleriyle, kabuklu ve kabuksuz, karşımıza çıkan kökensel öğe. Kabuksuz yumurtalar, bir çayır üstündeki bir borudan yere düşüyorlar, hemen kusursuz hareket özerkliği olan organizmalar gibi sürünerek çayırı geçiyorlar, sonra bir ağaca tırmanıp, tavadaki yumurtaların karakteristik dış çizgilerine bürünerek yeniden kendilerini aşağı bırakıyorlar.

Gökkuşağına gelince, Serafini'nin kozmolojisinde merkezî bir yeri var onun. Sağlam köprü niteliğiyle bütün bir şehri taşıyabiliyor; ama onun desteğiyle birlikte rengi ve yoğunluğu değişen bir şehrin söz konusu olduğunu belirtmek gerek. Gökkuşağından, gökkuşağı rengindeki borunun halka biçimindeki deliklerinden düzensiz biçimli ve daha önce hiç görmediğimiz iki boyutlu, çokrenkli hayvancıklar dışarı çıkıyor; bunlar, bu evrenin gerçek dirimsel başlangıcı, durdurulması olanaksız genel başkalaşımın yaratıcısı küçük canlılar olabilirler. Başka resimlerde, bir tür helikopterin göğe gökkuşakları yaydığını görüyoruz; bu helikopter, gökkuşaklarını klasik biçimde, yani yarım daire şeklinde çizebildiği gibi, düğüm şeklinde, zikzak, sarmal, damla damla da çizebiliyor. Bu aracın bulut biçimindeki gövdesinden iplere asılı olarak pek çok o çokrenkli parçacık sarkıyor. Havada asılı gökkuşağı bulutunun mekanik bir eşdeğeri mi bu? Yoksa, renkleri avlamak için oltalar mı?

Daha önce değindiğim gibi, Serafini'nin dünya görüntüleri içinde tanımlanamayan yegâne biçimler bunlar. Bir ışıktan dışarı toplu halde uçan ışık parçacıkları (fotonlar?) gibi ya da bu ansiklopedinin başındaki botanik ve hayvanbilim bölümlerinde dikkatle sınıflandırılan mikroorganizmalar gibi, incecik varlıklar beliriyor. Belki de, grafik imlerle aynı yoğunluktalar: Farklı, daha gizemli ve daha eski bir alfabe oluşturuyorlar. (Nitekim, bir tür Rosetta Taşı'nın üstünde, "çeviri"nin yanında yontulmuş olarak benzeri biçimler karşımıza çıkıyor.) Belki de, Serafini'nin bize gösterdiği her şey, yazıdan ibaret: yalnızca kod değişiyor.

Serafini'nin yazı-evreninde, neredeyse birbirinin aynısı turplar, farklı adlarla sınıflandırılıyor, çünkü turpun her tüyü farklı bir gösterge. Bitkiler yumuşak gövdelerini kalemin çizdi-

ği çizgiler gibi büküyorlar, henüz uç verdikleri toprağa giriyor, sonra yeniden dışarı çıkıyor ya da toprak altında çiçeklerin açmasını sağlıyorlar.

Bitkisel biçimler, Edward Lear'in incelikli *Nonsense Botany*'sinin (Saçma Botanik) başlattığı ve Leo Lionni'nin tuhaf *Botanica Parallela*'sının (Koşut Botanik) sürdürdüğü düşsel bitkiler sınıflandırmasının kapsamını genişletiyor. Serafini'nin fidanlığında çiçekleri sulayan bulut-yapraklar, böcekleri yakalayan örümcek ağı-yapraklar var. Ağaçlar tek başlarına köklerini söküp çıkarıyor, yürüyor, deniz kıyısına gidiyor, oradan sürat motoru pervaneleri gibi köklerini çırparak denize açılıyor.

Serafini'nin hayvanları, her zaman tedirgin edici, biçimsiz, kâbuslara özgüdürler. Evrim yasalarını eğretilemenin (bir sosis-yılan, tenis ayakkabısı içinde bir bağcık-engereği), düzdeğişmecenin (kuş başı şeklinde son bulan tek bir tüyden ibaret bir kuş), imgeler yığışmasının (aynı zamanda yumurta olan bir güvercin) oluşturduğu bir hayvanlar âlemi.

Hilkat garibesi hayvanları insanbiçimli hilkat garibeleri –belki de insanlaşma yolunda başarısızlığa uğramış girişimler– izliyor. İnsanın ayaklardan başlayarak insan haline geldiğini, Leroi-Gourhan gibi büyük bir antropolog açıklamıştı. Serafini'nin resimli sayfalarında, bir gövdeyle değil, yumak ya da şemsiye gibi bir nesneyle ya da yalnızca bir parlaklıkla –yanıp sönen bir yıldız gibi– tamamlanmaya çalışan bir dizi insan bacağı görüyoruz. Sözünü ettiğimiz bu son türden bir varlıklar kalabalığını, akıntıya kapılıp bir ırmaktan aşağıya sürüklenerek bir köprünün kemerleri arasından geçen sandallar üstünde ayakta görüyoruz – kitabın en gizemli görsel öğelerinden biri bu.

Fizik, kimya, madenbilim, daha soyut oldukları için daha dingin sayfalar esinliyor Serafini'ye. Ama kâbus, makine bilimi ve teknolojiyle yeniden başlıyor; burada makinelerin biçim bozukluğu, insanlarınki denli tedirgin edici. (Burada karşılaştırmalar bizi Bruno Munari'ye ve bütün bir çılgın makine mucitleri kuşağına götürüyor.)

Etnografyayı, tarihi, gastronomiyi, oyunları, sporu, giyim kuşamı, dilbilimi, şehirciliği içine alan insan bilimlerine geçtiğimizde, bir noktayı göz önünde bulundurmamız gerek: Bir özne

olarak insanı, artık anatomik bir süreklilik içinde onunla kaynaşmış olan nesnelerden ayırmak zordur. İnsanın bütün gereksinmelerini karşılayan ve ölümünde tabuta dönüşen kusursuz bir makine de var. Etnografya, öteki disiplinlerden daha az tüyler ürpertici değil: Karakteristik giysileri, aletleri ve konutlarıyla sınıflandırılan çeşitli türden vahşiler arasında, çöp adam ile fare öldürücü adam da var; ama en dramatik olanı, karayollarının beyaz şeridiyle bezenmiş asfalt giysili yol adamı ya da yol-adam.

Serafini'nin imgeleminde, doruk noktasına belki de gastronomiyle ulaşan bir kaygı duygusu var. Gene de, burada da, özellikle teknolojik buluşların dışavurduğu sanatçıya özgü neşe kendini gösteriyor: Yiyecekleri çiğneyip bir kamışla emilebilecekleri hale getiren dişlerin bulunduğu bir tabak; insanlara taze balık ulaştırmak üzere, balıkların musluk suyu gibi borular ve musluklar aracılığıyla dağıtıldığı bir balık dağıtım tesisi.

Serafini için gerçek "şen bilim"in dilbilim olduğunu sanıyorum. (Özellikle yazılı sözle ilgili olarak; siyahımsı bir mama gibi ağızlardan aktığını ya da iyice açılmış ağızdan oltalarla çekilip çıkarıldığını gördüğümüz sözlü dil hâlâ belli bir kaygı yaratıyor.) Yazılı söz de canlı (kanadığını görmek için bir iğne batırmak yetiyor), ama kendi özerkliği ve cisimselliği var, üç boyutlu, çokrenkli hale gelebiliyor, balonlara asılı olarak kâğıttan yukarı yükselebiliyor ya da kâğıda paraşütle inebiliyor. Sayfaya bağlı tutmak için dikilmesi gereken (ipi halka biçimindeki harflerin deliklerinden geçirerek) sözler var. Ve yazıya mercekle bakarsak, ince mürekkep çizgisinden sık bir anlam akımının geçtiği açığa çıkıyor: bir otoyol gibi, kıpır kıpır bir kalabalık gibi, balık kaynayan bir ırmak gibi.

Sonunda (Kodeks'in son resimli sayfası) her yazının yazgısı toz olup dağılmak, yazan elden de yalnızca iskeleti kalıyor geriye. Satırlar ile sözcükler sayfadan kopuyor, un ufak oluyor ve toz yığınlarından gökkuşağı rengi küçük varlıklar boy gösterip zıplamaya başlıyorlar. Bütün başkalaşımlardaki ve bütün alfabelerdeki dirimsel ilke, döngüsüne yeniden başlıyor.

[1982]

4
ZAMANIN BİÇİMİ

JAPONYA

Mor Kimonolu Yaşlı Hanım

Tokyo'dan Kyoto'ya giden treni bekliyorum. Tokyo istasyonunun kaldırımına, tren durduğunda her vagonun kapısının bulunacağı kesin nokta işaret edilmiş. Yerlerin hepsi önceden ayırtılmış ve henüz tren gelmeden yolcular çoktan yerlerini almışlar, peronlara dik birçok küçük kuyruğu sınırlayan beyaz şeritler arasında sıraya dizilmişler.

Japon istasyonlarında telaş, kargaşa, sinir harbi diye bir şey yok sanki. Yola çıkanlar, bütün hamlelerin önceden belirlendiği bir satranç tahtasına dağılır gibi dağılıyorlar. İstasyona varanlar ise, düzensizliğe mahal vermeden, yürüyen merdivenlerden akıp giden yekpare, katı, sürekli kalabalığın oluşturduğu lav akıntıları halinde sürüklenip gidiyorlar: Tokyo'nun ucu bucağı belirsiz alanı içinde her gün milyonlarca kişi evden işe, işten eve trenle gidip geliyor.

Kuyruğa girmiş, yola çıkacak olanlar arasında göz alıcı, soluk mor rengi kimonosuna bürünmüş yaşlı bir hanımı fark ediyorum; çevresini ailesinden gençler, erkekler ve kadınlar sarmış, hepsi saygılı ve özenli bir tutum içinde. Bizimki gibi sürekli bir gel git içinde yaşayan, evden işe, işten eve gidip gelmelerin alışkanlık haline geldiği bir çağda, istasyonda aile vedalaşmaları bir başka çağa özgü bir sahne. Havaalanlarında, hâlâ yolculuğu sıra dışı bir durum olarak tanımlayan vedalaşmalar ve kavuşmalar töreni, dünyanın değişik ülkelerinde sevgi davranışına ilişkin olası bir araştırmaya malzeme sağlayabilir; ama tren istasyonları her geçen gün kimsenin kimseye eşlik etmediği yalnız kalaba-

lıklar beldesi haline geliyor. Hele topu topu üç saatlik bir yolculukla Kyoto'ya kadar giden böyle bir trende.

Ülkeye yeni geldiğim için, gördüğüm her şeyin, tam da ne değer vereceğimi bilmediğim için bir değerinin olduğu aşamadayım henüz. Bir süre Japonya'da kalsam, elbette insanların istasyonda bile üst üste yay gibi eğilerek selamlaşmaları, birçok hanımın, özellikle yaşlı kadının, pardösünün altında hafif bir çıkıntı oluşturan bel üstündeki gösterişli fiyonguyla kimono giymesi ve beyaz çoraplı ayaklarıyla küçük adımlarla hızlı hızlı yürümesi, benim için de normal bir olay haline gelirdi. Her şey zihnimde bir düzene ve bir yere kavuştuğunda, artık hiçbir şeyi dikkate değer bulmamaya, gördüklerimi artık *görmemeye* başlayacağım. Çünkü görmek demek, farklılıkları algılamak demektir, farklılıklar öngörülebilir gündelik olgular halinde tekbiçimli bir nitelik kazandığında da, bakış düz ve tutunma noktaları olmayan bir yüzey üzerinde kayıp gider. Yolculuk etmek, anlamaya yaramaz pek (bunu epeydir biliyorum; "gerçekten de öyleymiş" demek için Uzakdoğu'ya gelmem gerekmiyordu); yolculuk etmek, bir anlığına gözlerimizi yeniden kullanmamızı, dünyayı görsel açıdan okumamızı sağlar.

Yaşlı hanım, yirmi yaşlarında genç bir kızla vagondaki yerine oturdu ve şimdi istasyonun kaldırımında kalanlarla karşılıklı iyice eğilerek selamlaşıyorlar. Kız sevimli, güler yüzlü, kimonosunun üstüne açık renkli, hafif kumaştan bir tür tünik giymiş, evde üstüne geçirdiği bir giysi ya da bir önlük olabilir. Her durumda, bir ev kızı izlenimi uyandırıyor, belki de yalnızca yaşlı hanımın oturduğu yerin çevresinde hoş bir köşe hazırlama, bavuldan yolculuğu rahat kılabilecek türlü türlü şeyler –küçük sepetler, termos, kitaplar, dergiler, karamelalar– çıkarma tarzından ötürü. Bu kızda Batılı hiçbir şey yok, saçının biçimiyle, gülen, diri ve hafif yüz anlatımıyla başka bir çağdan (kim bilir hangisinden) bir görüntü. Oysa, yaşlı hanımda geleneksel giysiyle birleşen şu birkaç Batılı, daha doğrusu Amerikalı öğe –gümüş çerçeveli gözlük, kuaförden yeni çıkmış soluk mavi dalgalı saçlar– "işte, tam bugünün Japonya'sı" hissini yaşatıyor insana.

Vagonda birçok boş yer var ve kız, hanımın yanına oturmak yerine, öndeki sıraya oturdu, yüzünü koltuğun arkalığına dön-

müş, şimdi yemek servisi yapıyor yaşlı kadına: Küçük bir hasır sepet içinde bir sandviç. (Bu kez, geleneksel bir kılık içinde Batılı yiyecek; Japonların sık ayaküstü atıştırmalarında çoğunlukla gördüğümüzün tam tersi: Sözgelimi, Kabuki tiyatrosunun çok uzun süren gösterileri sırasında, seyirciler çatırdayan selofan kapları açar, tahta çubuklarla içindeki pilavı ve çiğ balığı yer.)

Genç kız, yaşlı hanımın nesi oluyor acaba? Torunu mu, hizmetçisi mi, eşlikçisi mi? Kız sürekli bir şeylerle meşgul, gidiyor, geliyor, olanca doğallığıyla konuşup duruyor, şu an vagon bardan dönüyor, elinde soğuk bir içecek var. Peki, yaşlı hanım? El üstünde tutulmayı hak ediyormuş gibi bir tutum sergiliyor, burnu hep bir karış havada. İki uygarlık arasındaki uzaklığın ne olduğu bunun gibi anlarda hissediliyor: Gördüklerimizi, hareketleri ve tutumları nasıl tanımlayacağımızı bilememek, bu hareket ve tutumlarda neyin alışılmış, neyin kişiye özgü, neyin normal, neyin sıra dışı olduğunu bilememek. Yarın beni dinlemeye istekli bir Japon'a: "Şöyle şöyle iki kişi gördüm. Kim olsalar gerek? Aralarında nasıl bir sosyal ilişki ya da aile ilişkisi var?" diye sorsaydım bile, merakımı ona anlatmakta, uygun bir karşılık almakta zorlanırdım; her durumda, bir role ilişkin her tanım, o rolün uygun düştüğü bağlama ilişkin bir açıklama gerektirir, yeni sorulara yol açar, bu böyle sürüp giderdi.

Pencerenin dışında bitmek bilmez bir periferi başlıyor. Ben İngilizce Tokyo gazetesi *Japan Times*'ın başlıklarını gözden geçiriyorum. Bugün İmparator'un hükümdarlığının ellinci yılı ve hükümet gösterişli bir tören düzenledi. Bu kutlama vesilesiyle birçok polemik yaşandı; solcular kutlamaya karşı, protesto gösterileri hazırlıyor, suikastlardan korkuluyor. Birkaç günden beri Tokyo'da polis her kavşağı denetliyor; bayraklarla donatılmış şehirden milliyetçi kuruluşlara ait, askerî marş seslerinin yükseldiği kamyonetler geçiyor.

O sabah, taksiyle otelden istasyona giderken, Tokyo'nun yolları, kalkanları ve uzun kalın sopalarıyla sıraya dizilmiş polislerle simsiyahtı. Boş bir arsada yüz kadar genç, kızıl bayraklar arasında, gümbürdeyen bir hoparlörün altında yerde oturuyordu; belli ki, çeşitli mahallelerde düzenlenen protesto mitinglerinden biriydi bu.

(Tokyo'daki ilk günlerden hızlı izlenimler: Baştan sona yükseltilmiş yollarla, üst geçitlerle, tekraylı demiryollarıyla, kelebek kavşaklarla, değişik düzeylerde ağır akan trafikle, alt geçitlerle, yeraltındaki yaya geçitleriyle dolu bir şehir; her şeyin aynı anda olabileceği bir metropol; boyutlar da birbirini tutmuyor ve birbiriyle ilgisiz; her olayın çerçevesi belirlenmiş, çevresindeki düzenin sınırlayıp içine aldığı kendi başına bir düzen oluşturuyor. Akşam yağmur çiselerken, bir yol şeridinde sıra olmuş ilerleyen bir grev alayı geçiyor, bir trafik lambasında duruyorlar, yeşil ışıkta yollarına devam ediyorlar, aralıklarla öttürülen düdüğün temposuna uyarak ilerliyorlar, hepsinde aynı kızıl bayraklar var, paranteze alınmış gibi önlerinde ve arkalarında siyah üniformalarıyla polisler yürüyor, bu arada trafik öteki şeritlerden akıyor. Herkes önüne bakıyor, asla yana bakmıyorlar.)

Japan Times, ünlü yirmi kadar Japon'a (özellikle, sanatçılar ve sporcular), İmparator ve kutlama hakkındaki duygularını sormuş. Kutlama konusunda çoğu kayıtsız ya da kuşkulu; kişi ve temsil ettiği makam konusunda görüşler, koşulsuz saygıdan (daha çok, soruları yanıtlayanlar arasında daha yaşlı olanları), o zamana dek görünmez ve yanına yaklaşılmaz bu varlığın sesinin ilk kez işitildiği (atom bombalarının atılmasından bir ay sonra, radyoda Japonya'nın teslim olduğunu bildirdiği) âna ilişkin hâlâ duygu yüklü anılara, salt simgesel bir tahtta bu kadar uzun süre kalmanın verdiği şaşkınlığa uzanan bir yelpazeyi içeriyor. (İmparator, meşruti bir hükümdardan daha fazla ve daha az bir şey; anayasaya göre, "devletin ve halkın birliğinin simgesi," ama her tür güçten ya da işlevden yoksun.) Kişiye ve temsil ettiği makama saygısını dile getirmekle birlikte, kutlamaya karşı olduğunu belirten yaşlı bir edebiyatçı anımsatıyor: "Bu elli yıllık hükümdarlığın neredeyse yarısı, savaşlar ve işgallerle geçti."

(O akşam televizyonda, Tokyo'daki günün, spikerin yorumunu anlamayanlar için de çok açık olan görüntülerini seyredeceğiz: Hızlı görüntülerle, başları öne eğik dalgalanan göstericilerin oluşturduğu "yılan" çözülüyor; polis, yukarı kaldırdığı kalkanları ve sopalarıyla ilerliyor; saldırılar, arbede, yerde büzülmüş yatan birisinin üstüne tekmeler yağmuru; sonra daha uzun kareler: Şenliği kutlayan mahalleler, ellerinde çiçeklerle

çocuklar, bayraklar, fenerler. Büyük bir salonda, tören giysisini giymiş son derece ufak tefek imparator, gözünde gözlüğü, satırları yukarıdan aşağıya tarayarak konuşmasını kâğıttan okuyor; imparatorun yanında açık renk şapkası ve giysisiyle imparatoriçe oturmuş. Erteki günkü gazetenin manşetinde belirtildiği üzere, imparator konuşmasında İkinci Dünya Savaşı kurbanları için duyduğu üzüntüyü dile getirmiş.)

Yeni bir ülkedeki ilk günlerde, gözlerimizin önünde olup biten her şey arasında bağlar kurmaya zorlarız kendimizi. Trende dikkatim ikiye bölünmüş durumda: Bir yandan İmparator üzerine yorumları okuyorum, öte yandan duygularını belli etmeyen yaşlı hanımı –dizlerinin üstüne bilançolar, fiyat teklifleri, makine ve inşaat projeleri dosyalarını açmış iş adamlarıyla dolu o trenin ortasında hizmet ve saygı görüyor– gözlüyorum.

Japonya'da görünmez uzaklıklar, görünür olanlarından daha güçlü. Tokyo'da, imparatorluk saraylarının bulunduğu yeşil çevreyi çevreleyen kanalın yanından merkezî bir yol geçiyor. Kesintisiz trafik tıkanıklığı bir çizgiye ulaşıyor, o çizginin ötesinde çıt çıkmıyor. Bahçelerin kapıları yılda yalnızca iki kez açılıyor kalabalığa, ama bütün yıl hacı kafileleri otobüslerden iniyor ve bir rehberin havaya kaldırdığı küçük bayrağın arkasından duvarlar boyunca yürüyor, İki Köprü Meydanı'nın kapılarına ulaşıp orada grup halinde fotoğraf çektiriyorlar. Bu, normal günlerde sıradan ölümlülerin ulaşabileceği son sınır; daha ötede hükümdarların mekânı başlıyor, neredeyse dünya ötesi bir boyut bu. Buraya hevesli turist olarak ben de gittim, ama sözcüğün gerçek anlamıyla hiçbir şey görünmüyordu: Bir muhafız birliği, salkımsöğütlerin arasında, kanal üstünde iki kemerli bir köprü.

Genç kız şimdi yaşlı hanımın yanına oturmuş, konuşup gülüyor. Yaşlı kadın susuyor, kaşlarını çatıyor, karşılık vermiyor, dönmüyor, sabit bakışlarla önüne bakıyor. Kız, neşeli, hafif, konuşmaya devam ediyor, daldan dala atlarcasına, öykü ve espri konuları bularak, kesin ve ölçülü bir konuşma sanatını, doğallaşmış ve rahat bir davranış kuralını uygulayarak, neredeyse bir klavyede müzik çeşitlemeleri yaparak. Peki, yaşlı kadın? Sessiz, ciddi, katı. Dinlemediği söylenemez, ama sanki radyonun yanın-

da duruyormuş, herhangi bir yanıt vermesinin söz konusu olmadığı bir iletiyi alıyormuş gibi.

Kısacası, korkunç sevimsizin teki şu yaşlı kadın! Kendini beğenmiş bir bencil! Bir canavar! Benim gibi, anladığından emin olmadığı şey hakkında yargıda bulunmaktan olabildiğince uzak durmaya çalışan kişi bile, ani öfke patlamalarına kendini kaptırabiliyor. Bu yüzden, şu anda, son derece haksız bir şeyleri ete kemiğe büründürüyormuş gibi gördüğüm yaşlı hanıma karşı öfkeleniyorum içimden. Kim olduğunu sanıyor? Nasıl olup da bu kadar ilgiyi hak ediyormuş gibi davranabiliyor? Yaşlı kadının kendini beğenmişliğine duyduğum öfke, genç kızın sevimliliğine, neşesine ve uygar tutumuna duyduğum hayranlıkla birlikte artıyor; benim için aynı derecede gizemli olan kızın nitelikleri, bağışlanmaz bir boşa harcanmışlık duygusu yaratıyor üzerimde.

Aslına bakılırsa, şu an içime sıkıntı veren, karmaşık ve farklı duygulardan oluşmuş bir ruh hali. Gençlerle birlikte yaşlıların ezici otoritesine karşı, buyruk altındakilerle birlikte efendilerin ayrıcalığına karşı dayanışmanın harekete geçirdiği bir isyan itkisi var elbette. Evet, bütün bunlar var. Ama belki başka bir şeyler de var; belli belirsiz bir kıskançlık, bir biçimde yaşlı hanımın rolüyle özdeşleşmemden kaynaklanan öfke, dişlerimi sıkarak ona şunları söyleme arzusu: "Budala, bizde, Batı'da hiç kimseye sana hizmet edildiği gibi hizmet edilemeyeceğini bilmiyor musun? Batı'da hiçbir yaşlıya genç bir kızın böylesine saygı ve bağlılıkla davranmayacağını bilmiyor musun?"

Ancak çatışmayı kendi içimde meydana gelen bir şey şeklinde kendime betimlersem, gizine nüfuz etmeyi, onu çözmeyi umabilirim. Ama gerçekten de öyle mi? Bu ülkenin yaşamı üzerine ne biliyorum ki? Bir Japon evine hiç girmedim ve yolculuğum sırasında ilk kez (ve son kez olacak) bir tür bir aile yaşamı sahnesine bir bakış atma olanağını buluyorum.

Geleneksel Japon evi, perdeleri andıran ince sürme kapılarıyla, gizlerin olmadığı bir sahneye açılacakmış gibi durur. Aksine, bu, içerisi ile dışarısının, aşılması güç bir psikolojik engelle ayrıldığı bir dünyadır. Resim yoluyla temsil bunun bir kanıtını oluşturur. Batı'da, 14. yüzyılın ressamları, bugün bize apaçık görünen yolla –yani, bir duvarı yıkarak ve açık odayı bir tiyatro

sahnesi gibi göstererek– iç mekânların temsili sorununu kalıcı olarak çözmüşlerdir. Ama birkaç yüzyıl önce, 12. yüzyılın Japon ressamları, iç mekânı, dışarısıyla ayrılığına saygı göstererek, görsel olarak keşfetmenin daha dolaylı, ama daha eksiksiz başka bir yolunu bulmuşlardı: Çatıyı kaldırıyorlardı.

Heian döneminin incelikli saray edebiyatının elyazmalarının resmedildiği resimli tomarlarda *fukinuki-yatai* (tam da "çatısız ev" anlamına gelir) denen üslup, bölmeler, kapı çerçeveleri, paravanalar kadar yüksek duvarlardan oluşan ve derinliği olmayan eğik bir geometrik perspektif içinde stilize edilmiş kişileri gösterir; bu çizim tarzı, aynı anda değişik odalarda olup bitenleri görmemizi sağlar.

Beni iki kadından ayıran arkalığın ötesine her bakışımda sahne değişiyor: Şimdi ölçülülükle, sabırla konuşan, yaşlı hanımın kendisi. İkisinin arasında kusursuz bir anlaşma varmış gibi görünüyor işte!

Birkaç gün önce, Tokyo Müzesi'nde seçkin Murasaki'nin günce ve romanına ilişkin resimleri içeren son derece zarif tomarlardan bazılarına bakmak için durmuştum. Şimdi, katı bir dünyanın ortasında bir Murasaki kişisi gibi neşeyle gülümseyen, boynu, omuzları, kollarıyla uyumlu tatlı yüz çizgileri olan genç kızın varlığı sayesinde, bu elektrikli trenin vagonunun içini, çizili bir tomarda gizli yaşamdan görünümleri hem açığa vuran, hem gizleyen çatısız evlerden biri gibi görüyorum.

"Yüce"nin Tersi

Akçaağaç yaprakları, Kasım ayında erguvani bir kırmızıya bürünür; bu, Japon güz manzarasının baskın tonu olup, kozalaklı ağaçların koyu yeşil fonu ve öteki yaprakların değişik tonlardaki bakır, pas rengi ve sarıları önünde göze çarpar. Ne var ki, akçaağaçlar keskin bir renk zorbalığı edimiyle gözümüzün içine girmez; göz, bir ezgiyi izlercesine, onların çekimini duyuyorsa, ince dallara asılı gibi duran yıldız biçimli yaprakların hafifliğindendir bu, hepsi de yatay, derinliksiz bu yapraklar hem yayılmak, hem havanın saydamlığını bozmamak istiyor gibidir.

Buna karşılık, ginkonun yaprakları en keskin ve en parlak sarı renkte olup, yağmurda son derece yüksek dallardan çiçeklerin taçyaprakları gibi yere düşer: Yelpaze biçimli sonsuz sayıda küçük yaprak, gölcüğün yüzeyini sarıya boyayan sürekli ve hafif yağmur.

Rehber, bir grup ziyaretçiye Japonca olarak İmparatorluk Sarayı'nın tarihini açıklıyor; saray, 17. yüzyılda, bütün güç komutanların elinde olduğu için tahttan inmelerin ya da indirilmelerin sık sık yaşandığı bir çağda, eski imparatorları ağırlamak için yapılmış. Kyoto'daki imparatorluk köşkleri, ancak yazılı başvuru üzerine, özel izinle gezilebiliyor. İznin çıkması, burada geçici olarak bulunan yabancılar için birkaç gün sürebiliyor, ama Japonların izin için en az altı ay beklemeleri gerekiyor ve kendi tarihlerinin bu ünlü mekânlarını gezmiş olmak, herkese nasip olmayan bir şans. Ziyaretçi adayı, belirli bir tarihte çağrılıyor, bir rehberin önceden belirlenen güzergâh uyarınca belli noktalarda

durarak eşlik edeceği bir gruba veriliyor; açıklamalar, grubun yapısına göre, Japonca ya da İngilizce. Japonya'nın hanedanlar tarihini rehberin konuşmalarından yarar sağlayamayacak kadar az biliyorum; bekleyiş anlarından, grup güzergâhından küçük sapmalardan, rastlantı eseri karşılaştığım kişiler ve ayrıntılardan daha çok yarar sağlamayı bekliyorum.

Mor giysisiyle miniminnacık bir yaşlı kadın geçiyor, saçları kazınmış, belli ki bir rahibe; büzülmüş, neredeyse iki büklüm. Japonya'daki birçok yaşlı kadın, sanki eski *bonsai* sanatına göre vazolarda yetiştirilen cüce ağaçlarla bir akrabalıkları varmış gibi, kambur ve iki büklümler.

Yüksek ağaçların biçimi de, bilinçli bir budamanın ürünü. İşte iki bahçıvan, bambudan destek sırığıyla üçgen merdivenlere çıkmış, çamları buduyor. Göründüğü kadarıyla, dalların gölgede yayılabileceği şekilde, parmaklarıyla her dalın tepesindeki yaprakları yoluyor, yalnızca yatay bir demet bırakıyorlar.

Bahçıvanların büyük bir bölümü, kadın. Patikadan bir grup bahçıvan geliyor, üzerindeki giysi geleneksel iş kıyafeti olsa gerek: Mavi pantolon, gri bluz, başlarında mendil. Kuru yaprakların bulunduğu büyük çıkınların ve dalların bulunduğu sepetlerin altında, tırmıklarını ve budama bıçaklarını kuşanmış bu ufak tefek kadınların yaşlı mı, genç mi olduğu anlaşılmıyor, ama çevreye uyum sonucu şimdiden elleri boğum boğum, vücutları çarpık çurpuk.

Burada, Kyoto'da, sanırım anlamaya başladığım bir şey var: Tapınaklar ve saraylardan çok, bahçeler aracılığıyla. Zihnin egemenlik kurabileceği bir doğa oluşturma, zihnin de doğanın ritmini ve oranlarını edinebilmesi için: İnsanları bu bahçeleri oluşturmaya götüren amaç bu şekilde betimlenebilir. Burada her şey kendiliğindenmiş gibi görünmeli, bu nedenle de her şey hesaplı: Yaprakların değişik mevsimlerdeki renkleri arasındaki, değişik büyüme dönemlerine göre bitki örtüleri arasındaki ilişkiler, uyumlu düzensizlikler, yokuş yukarı yokuş aşağı patikalar, gölcükler, köprüler.

Gölcükler, bitki örtüsü kadar önemli bir öğesi bahçenin. Genellikle iki tür gölcük var, biri akar su, öteki durağan su gölcüğü; bunlar, farklı ruh halleriyle uyum içindeki iki farklı manzarayı

belirliyor. Sento Bahçesi'nde şelaleler de iki tane: Biri eril, biri dişil (Odaki ile Medaki), ilki kayalar arasından dökülüyor, ikincisi çayırdaki bir yarığın içindeki taş basamaklar arasından sıçraya sıçraya şırıldayarak akıyor.

Çayırlar, otlarla değil, yosunla kaplı. Birkaç santimetre boyundaki gerçek fideler halinde yetişen bir yosun var; fideler minik kozalaklı ağaçları andırdığı için Japoncada buna "sedir yosunu" adını vermişler. (Kyoto'da bahçesi bütünüyle yosunla kaplı bir tapınak var: Bahçede yüz –ya da daha kesin sınıflandırmalara göre en az otuz– farklı yosun türü sayılıyor. Ama bu yosunlu tapınakla, yağmuru emmiş bir kuzey parkını andıran farklı bir dünyaya giriyor insan. Aslına bakılırsa, fazla abartılı her nitelendirme, hiçbir öğenin ötekine üstün olmadığı Japon bahçesinin gerçek ruhundan uzaklaştırıyor bizi.)

Bahçenin her yönü, hayranlık uyandırmak üzere tasarlanmış, ama en basit araçlarla: Hepsi bildik bitkiler, hiçbir abartılı etki arayışı yok. Çiçekler yok denecek kadar az; birkaç beyaz ve kırmızı kamelya; güz mevsimindeyiz, çiçeklere rengini yapraklar veriyor; ama çiçek fideleri de yok; baharda, meyve ağaçları çiçek açacak.

Dağlık yapı, kayalar, eğimler manzaraları çoğaltıyor. Bitki öbekleri, perspektif yanılsamaları yaratacak şekilde karşılıklı oranlarına göre dizilmiş: Ağaçların oluşturduğu derinlikler uzak gibi görünüyor, oysa iki adım ötedeler; yukarı ya da aşağı doğru perspektifler, var olmayan uzamların var olduğu izlenimini yaratıyor. Büyük izlenimi veren küçüğe yönelik Japon tutkusu, manzaranın yapısında da kendini dışavuruyor.

Kyoto'yu gezerken, şiir tutkunu ve kendisi de şair olan, İtalyancayı çok iyi okuyabilen ve biraz da konuşabilen bir Japon öğrenci eşlik ediyor bana. Ama konuşmamız zor, çünkü ikimiz de ya çok kesin, ya belli belirsiz şeyler söylemek istiyoruz, oysa birbirimize yalnızca ya çok genel, ya tartışma götürmeyecek kadar kesin sözler söylemeyi başarabiliyoruz.

Genç Japon, imparatorlardan önce bu yerlere ünlü şairlerin geldiğini açıklıyor; şimdi ağaçlar arasındaki mezar taşlarında ve küçük tapınaklarda adları geçiyormuş. Düşüncelerimin izinden

giderek, burada şiirlerle bahçelerin karşılıklı olarak birbirini yarattığını düşünüyorum: Bahçeler şiirleri açımlamak üzere kuruluyor, şiirler de bahçeleri açımlamak için yazılıyordu. Ama gerçekten bu kanıya vardığım için değil de, daha çok, akıl yürütmelerdeki simetriye olan tutkum yüzünden böyle düşünüyorum. Gene de, ağaçların dizilişiyle bir şiire eşdeğer bir yapının kurulabileceğini son derece akla yatkın buluyorum; ama kuşkum o ki, ağaçlar üzerine bir şiir yazmak için, gerçek ağaçlar hemen hiç işe yaramasa gerek.

İşte, gölcüğün ötesindeki kırmızı, pas rengi ve sarı ağaçların üstünde yaprakları dökülmüş tek bir ağacın çıplak dalları uzanıyor. Bu alev alev renkler arasında, şu kara kuru dallar bir ölüm karşıtlığı oluşturuyor. Bir kuş sürüsü geçiyor ve çevredeki bütün ağaçların arasında doğrudan çıplak ağaca yöneliyor, dallara iniyor, orada göğün önünde kara görünümleriyle birer birer tünüyor, Kasım güneşinin keyfini çıkarıyor.

Düşünüyorum: İşte manzara bana bir şiirin izleğini dikte etti; Japonca bilseydim, toplam on yedi heceden oluşan üç dize halinde bu sahneyi betimlemem yeterli olur, bir *haiku* yazmış olurdum. Bu fikri genç şaire aktarmaya çalışıyorum. İkna olmuş gibi durmuyor. *Haiku* şiirlerinin başka bir biçimde yazıldıklarının göstergesi bu. Ya da bir manzaranın insana şiirler dikte etmesini beklemenin anlamının olmadığının göstergesi, çünkü bir şiir fikirler, sözcükler ve hecelerden oluşur, bir manzara ise yapraklar, renkler ve ışıktan.

İmparatorluk Sarayı'nın, saraylıların burada, Kyoto'da oturduğu on yüzyıl boyunca birçok kez yıkılıp yeniden kurulmuş salonlarını, bir tiyatro sahnesi gibi dışarıdan, açık sürme kapılar arasından görebiliyoruz. Yerde ötekilerden daha yüksek bir hasır, orasının imparatora ayrıldığını gösteriyormuş. Japon evleri, sarayları da, bir dizi boş oda ve koridordan oluşuyor, mobilya yerine hasırlar var, sandalye, yatak ya da masa yok; bu odalarda asla ayakta durmuyor ya da oturmuyor insanlar, yalnızca çömeliyor ya da dizüstü oturuyorlar; yere, alçak taburelere ya da nişlere koyulmuş çok az nesne var: içinde birkaç dal bulunan bir vazo, bir çaydanlık, boyalı bir paravana.

Gündelik yaşama ilişkin her tür iz, eşyalarımızla ete kemiğe bürünen ve Batı'daki her ortamı kuşatan varoluşun ağır yükü, bu ev modelinden uzaklaştırılmış gibi görünüyor. Saray ailesinin ya da büyük derebeylerinin Kyoto'daki saraylarını ziyaret ettiğimizde, şu soruyu sormak geliyor insanın içinden: Sadelik ve gösterişsizliğe dayalı bu estetik ve ahlaki ideal, yalnızca gücün ve zenginliğin doruk noktasında mı gerçekleştirilebilir acaba? Böyle bir ideal, insanlar, aletler, eşyalar ve pılı pırtıyla dolu, kızartma, ter, uyku kokusuyla yüklü, keyifsizliğin, küfürlerin, telaşın hüküm sürdüğü, bezelyelerin soyulduğu, balıkların kesildiği, çorapların onarıldığı, çarşafların yıkandığı, lazımlıkların boşaltıldığı başka evleri öngörmüyor mu?

Kyoto'daki bu villalar, içlerinde ister hükümdarlığı süren, ister tahttan çekilmiş hükümdarlar yaşamış olsun, gerçek dünyanın dışındaki bir dünyada, felaketlerin ve dengesizliklerin tarihinden korunaklı bir mekânda, her tür tutkudan ve her tür gerginlikten arınmış bilgenin zihinsel manzarasını yansıtan bir yerde yaşamanın olanaklı olduğu fikrini veriyor.

Eğik altı döşeme taşından yapılmış Altı Döşeme Taşlı Köprü'yü geçip, cüce bambuların çeşit çeşit yaprakları arasındaki bir patikaya girince, eski imparatorlardan birisiyle özdeşleşmeye çalışıyorum: Yasa tanımaz derebeylerinin keyfî tutum ve yıkımlarının hükmündeki bir imparatorluğu yöneten, belki de kendi isteğiyle, bütün dikkatini elinde kalan olası tek eyleme yöneltmeye –olması gerektiği haliyle dünyanın imgesini seyredip kollamak– razı olmuş bir imparator.

Bu düşüncelerin peşine takılıp ziyaretçiler grubundan uzaklaşmışım; bir çitin ardından el telsiziyle bir bekçi belirip beni sıradan yurttaş kimliğime geri döndürüyor. Bahçede tek başına dolaşmak yasak. Her panoramik görünüme fotoğraf makinelerinin objektiflerini diken turistler kalabalığına karışınca, artık düşünmek için gerekli uzaklığı yaratmayı başaramıyorum. Bahçe, çözülmesi olanaksız bir kaligram haline geliyor.

"Bütün bunlar hoşunuza gitti mi?" diye soruyor öğrenci. "Ben, bu kusursuzluk ve uyumun, yüzyıllar boyunca milyon-

larca kişiye onca sefilliğe mal olduğunu düşünmemezlik edemiyorum."

"Ama kültürün bedeli, hep bu değil mi?" diyerek karşı çıkıyorum. İnsanın düşünmek, hayal kurmak ve çalışmak için kendisine bir mekân ve zaman yaratması, bir zenginlik birikimini gerektirir ve her zenginlik birikiminin ardında da, hiçbir çıkış yolu olmaksızın ağır çalışmalara, özverilere ve baskılara maruz kalmış yaşamlar vardır. Çevremizi kuşatan adaletsizliğin dışında başka bir varolma tarzına yönelme olanağı veren her tasarı ya da imge, adaletsizliğin damgasını taşır; bu adaletsizlik olmadan söz konusu tasarı ya da imgeyi düşünebilmek olanaksızdır.

"Bu bahçeyi, tarihin başka kurallara uyması arzusundan doğmuş 'bir başka tarihin mekânı' olarak görmek bize kalıyor," diyorum, yakınlarda Andrea Zanzotto'nun yazdığı bir giriş yazısında bu fikrin Petrarca'nın *Canzoniere*'sine uygulandığını okuduğumu anımsayarak, "farklı bir zaman ve mekân önerisi olarak, uğultu ve öfkenin bütünsel egemenliğinin kırılabileceğinin kanıtı olarak..."

Grup, düzleştirilip yuvarlaklaştırılmış açık gri ve koyu gri renkli çakıllardan bir kumsala ulaştı; çakıllar, gölcüğün yeşil suyu altında devam ediyor, suyun saydamlığının tadını çıkararak.

"Bu taşlar," diye açıklıyor rehber, "üç yüzyıl önce Japonya'nın her yanından buraya getirilmiştir. İmparator, bir çuval taş getireni, bir çuval pirinçle ödüllendiriyordu."

Öğrenci, "olacak şey mi?" dercesine başını sallıyor ve zehir zemberek bir havaya bürünüyor. Rehberin söylediği sözlerin zihninde uyandırdığı görüntülerle, küçük köprüler ve dar ağaçlı yollardan taş çuvalları altında iki büklüm ilerleyen sıra sıra köylüleri görür gibi oluyor. Uzak bölgelerden getirdikleri yüklerini imparatorun önünde yere bırakıyorlar; imparator çakılları tek tek gözden geçiriyor, birini suyun altına atıyor, birini gölün kıyısına, öteki birçok taşı eliyor. Bu arada, görevliler terazilerin başında harıl harıl çalışıyor: Bir kefeye çakıllar, ötekine pirinç...

Ahşap Tapınak

Japonya'da, sanat yapıtı, onu oluşturan öğelerin doğal görünümünü ne gizler, ne düzeltir. Bahçeler, Japon ruhunun bu değişmez yönünü anlamamıza yardım eder. Geleneksel binalarda ve nesnelerde, bu bina ve nesnelerin yapıldığı malzemeleri her zaman tanıyabiliriz. Japon mutfağında da. Japon mutfağı, öncelikle görsel bir biçimi gerçekleştirmeye yönelik doğal öğelerin bir birleşimidir ve bu öğeler sofraya büyük ölçüde özgün görünümlerini koruyarak ulaşır – bir yemeği, malzemeleri ne kadar tanınmaz ise o kadar sanat yapıtı kabul eden Batı mutfağına özgü dönüşümlere uğramadan.

Bahçeye farklı öğeler, bir şiirdeki sözcükler gibi, uyum ölçütlerine ve anlam ölçütlerine göre koyulur. Fark şudur: Bu bitkisel sözcükler, yıl içinde –yılların geçmesiyle daha da çok– renk ve biçim değiştirir; şiir-bahçe tasarlanırken bütünüyle ya da kısmen planlanan değişikliklerdir bunlar. Sonra, bitkiler ölür ve aynı yerlere benzeri başka bitkiler koyulur; bahçe, yüzyılları kapsayan süreçte, sürekli olarak yeniden oluşturulur, ama hep aynı kalır.

Ve bu bahçelerin gözler önüne serdiği bir başka değişmez öğe de şudur: Japon "Antikçağı"nın ideal maddesi, Batı'da olduğu gibi taş değildir; Batı'da bir nesne ya da bir bina, ancak maddi olarak korunuyorsa, antik kabul edilir. Burada ahşabın evrenindeyiz: Antik olan, geçici öğelerin sürekli yok olması ve yenilenmesi yoluyla tasarımını sürdüren şeydir. Bu, bahçeler için olduğu kadar, hepsi de ahşap tapınaklar, saraylar, villalar

ve köşkler için de geçerlidir; bu yapılar birçok kez yangınların alevlerince yutulmuş, birçok kez tahtakurtları yüzünden küflenmiş, çürümüş ya da un ufak olmuş, ama her defasında tek tek her parçasıyla yeniden oluşturulmuştur: Preslenmiş servi kabuğundan katmanlarıyla çatılar her altmış yılda bir yeniden yapılır, keza sütunların ve kirişlerin ağaç gövdeleri, ahşap duvarlar, bambu tavanlar, hasırlarla (iç mekânların yüzeyinin ölçü birimi olan vazgeçilmez *tatami*'lerle) kaplı yerler de öyle.

Kyoto'nun birkaç yüzyıllık yapılarını ziyaret ettiğimizde, rehber bu ya da şu yapı parçasının her kaç yılda bir değiştirilmesinin öngörüldüğünü belirtiyor: Tek tek kısımların dayanıksızlığı, bütünün eskiliğini daha da belirgin kılıyor. Hanedanlar, insan yaşamları, ağaç gövdelerinin lifleri belirip yok oluyorlar; kalıcı olan, binanın ideal biçimi ve binayı oluşturan malzemenin her parçasının sayısız kez çıkarılıp değiştirilmiş olması ve en son değiştirilenlerin rendeden yeni çıkmış tahta kokuyor olması önem taşımıyor. Benzeri şekilde, bahçe, bir şair-mimarın beş yüzyıl önce tasarladığı bahçe olmayı sürdürüyor, her bitki mevsimlerin, yağmurların, ayazın, rüzgârın seyrini izlese de; gene benzeri şekilde, bir şiirin dizeleri zaman içinde yeni kuşaklara aktarılıyor, aşama aşama yazıya geçirildikleri sayfaların kâğıdı un ufak olsa da.

Ahşap tapınak, zamanın iki boyutunun kesişmesine işaret ediyor, ama bunu anlamak için zihnimizden "oluş ile varoluş" gibi sözleri uzaklaştırmak zorundayız, çünkü her şeyi yola çıktığımız dünyanın dil felsefesine indirgersek, bu kadar yol gelmemizin bir anlamı olmayacaktır. Ahşap tapınağın bize öğretebileceği şey şudur: Sürekli, biricik ve sonsuz zaman boyutuna girmenin tek yolu, onun karşıtı içinden geçmektir: Bitki dünyasının sürekliliği içinden; birbirini izleyenin, yayılanın, tomurcuk açanın, kuruyanın ya da çürüyenin parçalı ve çoğul zamanı içinden.

Heykellerle dolu, yüksek pagoda biçimindeki yapısıyla tapınaklardan çok, alçak yapılar ve yalnızca hasır döşeli iç mekânlar çekiyor beni; bunlar çoğunlukla dindışı yapılar, villalar ya da köşkler, ama kimi zaman soyut bir derin düşünmeye, maddeselliken arınmış bir yoğunlaşmaya çağıran tapınaklar ya da ma-

betler de var aralarında. Gümüş Köşk denen tapınak bunlardan biri; küçük bir gölün kıyısında, Ruhu Boşaltma Odası adı verilen Zen derin düşünmesine yönelik bir ortamda, tek bir heykelin (Kannon, Buda'nın dişil bedenlenmesi) bulunduğu iki katlı zarif bir ahşap yapı. Manju-in Tapınağı bunlardaı biri; benim gibi konudan anlamayan birisinin Zen tapınağı olduğuna yemin edeceği, oysa öyle olmayan bir tapınak: Bir villayı andıran, *tatami*'leri ve *ikebana* saksılarıyla (bu mevsimde, çam dalları ve kamelyalar, strelitzialar ve kamelyalar ve başka güz birleşimlerini içerir) neredeyse boş, son derece alçak odaları olan, az sayıda ve ölçülü heykellerin ve dört bir yanında birçok küçük bahçenin bulunduğu bir tapınak.

Ahşap tapınak, insanı karşılayan mekân ne kadar sade ve süssüz ise, o kadar kusursuzluğa ulaşıyor; çünkü yapıldığı malzeme, bu malzemenin kolayca kaldırılıp, öncekiyle aynı şekilde yeniden yapılması, evrendeki bütün parçaların birer birer yok olabileceğini, ama geriye kalan bir şeylerin olduğunu kanıtlamaya yetiyor.

Binbir Bahçe

Düzensiz döşeme taşlarıyla döşeli bir patika, Katsura'daki imparatorluk villası boyunca uzanıyor. Kıpırdamadan seyretmek üzere yapılmış öteki Kyoto bahçelerinden farklı olarak, burada içsel uyuma adım adım patikayı izleyerek ve görüş alanımıza giren görüntüleri gözden geçirerek ulaşıyoruz. Başka herhangi bir yerde patika yalnızca bir araç iken ve o patikanın bizi götürdüğü yerler zihnimize seslenirken; burada, bahçenin temel varlık nedeni, öyküsünün seyri, her sözcüğüne anlam veren tümce, patikanın ta kendisi.

Ama hangi anlamlar? Kapının bu yanındaki patika düz döşeme taşlarıyla, öte yanındaki patika ise kaba çakıllarla yapılmış: Uygarlık ile doğa arasındaki karşıtlık mı? Orada patika biri düz, öteki eğri büğrü iki kola ayrılıyor; ilki çıkmaz bir noktada son buluyor, ikincisi devam ediyor: Dünyada hareket etme tarzı üzerine bir ders mi? Her yorum tatminsiz bırakıyor insanı; bir ileti varsa, sözcüklere çevirmeksizin duyumlarda ve şeylerde alımladığımız iletidir o.

Yosunun ortasında uç veren taşlar, düz, birbirlerinden ayrı, doğru aralıklarla dizilmiş, çünkü yürüyen kişi, her adımda, ayağının altında hep bir taşa denk geliyor; taşlar, tam da adımların ölçüsüne uydukları için, yürüyüş halindeki kişinin hareketlerine hükmediyor, onu sakin ve tekbiçimli bir gidişe zorluyor, ne zaman yürüyeceğine, ne zaman duracağına yön veriyor.

Her taş bir adıma karşılık geliyor ve her adıma, bir resim gibi, bütün ayrıntılarıyla çalışılmış bir manzara karşılık geliyor;

bahçe, bir adımdan ötekine bakışın farklı görünümlerle, çalıları, lamba direğini, akçaağacı, eğimli köprüyü, akarsuyu birbirinden ayıran uzaklıklarda değişik bir uyumla karşılaşacağı şekilde düzenlenmiş.

Güzergâh boyunca görünüm, sık yapraklardan yer yer kayalarla kaplı kayrana, akar sulu gölcükten durağan sulu gölcüğe birçok kez bütünüyle değişiyor; her görünüm de, yer değiştirdiğiniz an biçim kazanan görünümler halinde ayrışıyor: Bahçe, sayısız bahçe halinde çoğalıyor.

Bizi şu taşın, bakışımızı biraz kaydırdığımızda imgesi biçim, boyut, renk, dış çizgiler açısından değişse de, hep aynı taş olduğuna inandıran gizemli bir yapısı var insan zihninin. Evrenin her tekil ve sınırlı parçası, sonsuz bir çoğulluk içinde parçalara ayrılıyor: Şu taştan alçak lamba direğinin çevresinde dönmeye görelim, lamba direği taştan sonsuz bir dizi lamba direğine dönüşüyor; likenlerle kaplı delikli çokyüz, hangi yana baktığımıza, yaklaşmamıza ya da uzaklaşmamıza bağlı olarak, bambaşka bir nesne haline geliyor.

Uzamın yarattığı başkalaşımlar, zamanın yarattığı başkalaşımlara ekleniyor: Bahçe –sonsuz bahçelerden her biri– saatlerin, mevsimlerin, gökteki bulutların geçişiyle değişiyor. Katsura'yı tasarlayan imparatorların, Nisan'da şeftali ağacı çiçeklerinin açmasını ya da Kasım'da akçaağaçların yapraklarının kızıla bürünmesini seyretmek için bambu kamışlarından yapılmış sekileri varmış; dört mevsimin her biri için, her biri yılın belli bir ânında ideal bir manzaraya bakan dört çay köşkü yaptırmışlar; bir mevsimin ideal görünümünün, gündüz ya da gece, ideal ânına denk gelen bir saati varmış. Ama dört mevsim var ve saatler öğle ile gece yarısı arasında akıp gidiyor. Zaman, geri dönüşleriyle, sonsuzluk fikrini uzaklaştırıyor: Döngüsel olarak yinelenen ve bahçenin belli sayıdaki yerde saptamaya çalıştığı örnek anlardan oluşmuş bir takvim bu.

Peki, mekân? Manzaranın görüldüğü noktalar ile adımlar arasında bir karşılıklılık varsa, sağ ya da sol adımın bir sonraki taş üstünde her ilerleyişinde, bahçeyi tasarlayan kişinin belirlediği bir görünüm açılıyorsa; o zaman, manzaranın görüldüğü noktaların sonsuzluğu, sınırlı sayıda görünüme –her biri, ken-

dinden bir önceki görünüm ile kendinden bir sonraki görünümden kopan, karakteristik öğeleriyle ötekilerden ayrılan bir görünüme– indirgenir; bu da, her biri bir zorunluluğa ve bir amaca karşılık gelen kesin modellerden kurulu bir dizi oluşturur. Patika işte budur: Elbette, bahçeyi çoğaltmaya, ama aynı zamanda onu sonsuzluğun baş döndürücülüğünden uzak tutmaya yönelik bir yapı. Katsura villasının patikasını oluşturan düz taşların sayısı 1.716'ymış. Bir kitapta bulduğum bu rakam, toplam yarım mil uzunluğundaki yolda her yarım metrede iki taş olduğu göz önünde bulundurulursa, gerçeğe uygunmuş gibi geliyor bana; demek ki, bahçeyi 1.716 adımda katediyor ve onu 1.716 bakış noktasından seyrediyoruz. Kaygıya kapılmamız için bir neden yok; o bambu demeti, farklı açılardan belirli sayıda noktadan –ne daha çok, ne daha az– görülebiliyor: Kâh daha aralıklı, kâh daha sık gövdeler arasındaki ışık-gölge değişimleriyle, her adımda farklı duyumlar ve duygular yaratarak. Bu da şimdi, altında ezilmeden hükmedebileceğimiz bir çokluk gibi görünüyor bana.

Yürüyüş, her adımda belirli bir çehresiyle dünyanın değişmesini, ama bizde de bir şeylerin değişmesini öngörüyor. Bu nedenle, çay töreninin eski ustaları, çayın servis edileceği köşke ulaşmak için, davetlinin bir patikayı geçmesine, bir bankta mola vermesine, ağaçlara bakmasına, bir kapıyı geçmesine, bir kayaya oyulmuş bir teknede ellerini yıkamasına, düz taşların oluşturduğu yolu gösterişsiz kulübeye, yani çay köşküne, içeri girmek için herkesin eğilmek zorunda olduğu epey alçak köşk kapısına kadar izlemesine karar vermişler. Salonda, yalnızca yerdeki hasırlar, üstünde seçkin bir beğeninin ürünü olan fincanlar ve çaydanlığın durduğu bir tabure, duvarda bir niş –*tokonoma*– var; nişin içine nefis bir nesne koyuluyor: ya içinde çiçek açmış iki dalın bulunduğu bir vazo, ya bir resim ya da üstünde kaligramlar yazılı bir kâğıt. Çevremizdeki şeylerin sayısını sınırlandırarak, bizi sonsuz derecede daha büyük bir dünya fikrini kabullenmeye hazırlıyorlar. Evren, doluluklar ve boşluklardan oluşan bir denge. Köpüren çayı dökmeye eşlik eden sözler ve hareketlerin çevresinde boş alan ve sessizlik, ama aynı zamanda bir aradalık, sınır duygusu olmalı.

En büyük çay töreni ustasının, Sen-no Rikyu'nun (1521-1591)

hep azami yalınlığı amaç edinen sanatı, çay evlerinin ve tapınakların çevresindeki bahçelerin tasarımında da kendini dışavuruyor. İçsel olaylar bilince fiziksel hareketler, jestler, güzergâhlar, beklenmedik duyumlar aracılığıyla sunuluyor.

Osaka yakınlarındaki bir tapınak, olağanüstü bir deniz manzarasına bakıyormuş. Rikyu, manzarayı bütünüyle gizleyen iki çit diktirmiş, bunların yanına taştan küçük bir havuz koydurmuş. Bir ziyaretçi ancak avcunun içine su almak için havuza eğildiğinde, bakışı iki çit arasındaki eğik aralığa denk geliyor ve sonsuz denizin görünümü önünde açılıyormuş.

Rikyu'nun fikri büyük bir olasılıkla şuydu: Havuzun üzerine eğilip o sınırlı su yüzeyinde kendi küçültülmüş imgesini gören kişi, kendi küçüklüğünü düşünüyordu; sonra, elinden su içmek için başını kaldırır kaldırmaz, engin denizin ışıltısıyla çarpılıyor ve sonsuz evrenin bir parçası olduğu bilincini ediniyordu. Ama bunlar, fazla açıklama getirmek istediğimizde, büyüsünü yitiren şeyler: Çitin nedenini soranlara, Rikyu şair Sogi'nin dizelerini aktarmakla yetiniyormuş:

Umi sukoschi
Niwa ni izumi no
Ko no ma ka na.

Burada, biraz su.
Aşağıda, ağaçların arasında
deniz!

Ay, Ay'ın Peşinden Koşuyor

Kyoto'nun Zen bahçelerinde iri taneli beyaz bir kum –neredeyse çakıllı bir kum– var; bu kum, Ay'ın ışınlarını yansıtabilme gibi bir özelliğe sahip. Ryoanji Tapınağı'nda, keşişlerin tırmıkla paralel düz izler ya da eşmerkezli daireler halinde biçim verdikleri bu kum, alçak kayalardan oluşan beş düzensiz grup çevresinde küçük bir bahçe oluşturuyor. Buna karşılık, Gümüş Köşk Tapınağı'nda kum, tümseği andıran bir tepecik şeklinde, tek başına, kesik koni biçiminde düzenlenmiş ve düzenli dalgalar halinde tırmıklanmış bir yayılım içinde genişliyor. Daha yukarıda, yabanıl görünümlü bir gölcüğün çevresinde, çalılar ve ağaçlardan oluşmuş kıpır kıpır bir bahçe uzanıyor. Dolunay gecelerinde, kumun gümüşlü ışıltısı bahçenin her yanını aydınlatıyor. Gümüş Köşk'ü yalnızca gündüz, yağmur yağarken ziyaret etmiştim; ama yağmur suyunu emen bu beyaz kum, sanki depoladığı Ay ışığını yayıyordu; beyazın içinde yüzeye çıkan biçimler, o bir sünger gibi suyu emmiş volkan, Ay ışınları gibi doğrudan yere inen damlaların izleri altında, bir keşişin her sabah yeniden biçimlendirdiği tırmığın düz izleri üstünde sanki o ışığın kaynağıyla bir tür ayna görüntüsü benzerliğini korumuş gibiydi.

Ay'a yönelik sevgi, çoğunlukla Ay'ın yansımasını da içine alacak şekilde ikiye ayrılır, o yansıyan ışıkta su yüzeyindeki ışık oyunlarının çağrısını vurgulamak istercesine. Kyoto'da 16. yüzyıldan kalma Katsura villasının, her biri bir mevsim için yapılmış, her biri farklı bir yöne bakan ve farklı karakteristik manzaraları olan dört çay evi var; bunlardan güz için olanı, doğduğu

anda Ay'ı görecek ve gölcük üstündeki yansımasının keyfini çıkaracak şekilde konumlandırılmış.

20. yüzyıl Japon edebiyatının ilk avangard topluluğundan ilginç bir şairin, Tarufo Inagachi'nin bir şiirinin kökeninde, Ay imgesine özgü bu kendini yinelemenin büyüsü var büyük bir olasılıkla. Sözcüğü sözcüğüne çeviride bile, bu şiir fantastik geriliminden bir şeyleri sezmemize (tam da bir yansımada olduğu gibi) olanak sağlıyor sanki. Başlığı "Cepteki Ay":

> Bir akşam, Ay kendini cebinde taşıyarak yolda yürüyormuş. Yokuşta bir ayakkabısının bağı çözülmüş. Ay, ayakkabısını bağlamak için eğilmiş ve cebinden Ay'ı düşürmüş; düşürdüğü Ay, ani yağmurun ıslattığı asfalt yoldan hızla yuvarlanmaya başlamış. Ay, Ay'ın peşinden koşuyormuş, ama Ay'ın yerçekimine bağlı hızı yüzünden uzaklık artıyormuş. Ve Ay, yokuşun dibindeki mavi siste kendi kendisini yitirmiş.

Kılıç ve Yapraklar

Tokyo Ulusal Müzesi'ndeki bir sergide, eski Japonya'ya özgü silahlar ve teçhizat sergileniyor. İlk izlenim, miğferlerin, zırhların, kalkanların, uzun ve geniş kılıçların başlıca amacının saldırmak ya da kendini savunmak değil, düşmanları korkutmak, onlara dehşet verici bir imgeyi kabul ettirmek olduğu yönünde.

Üstünde boynuzların, yüzgeçlerin, yırtıcı kuş kanatlarının bulunduğu miğferlerin altındaki, düğümler ve sivri uçlarla kaplı göğsü şişiren gösterişli zırhların üstündeki savaş maskeleri, acımasız ve tehditkâr yüz ifadeleri sergiliyor.

Benim gibi, Batı'nın Rönesans silah koleksiyonlarını gezdiğinde bir şövalye şiirleri okurunun neşeli epik uzaklığını hisseden kişi (New York'taki Metropolitan Müzesi'nde silahların bulunduğu salonu dolaşmak, benim için olağanüstü bir deneyimdir), burada ilk kez bu nesneleri hayal ürünü oyuncaklar gibi değil, *belirli bir durumda* aktarmak istedikleri iletiye göre –başka bir deyişle, bugün bir savaş alanında bir tanka bakacağımız gibi– düşünüyor. Benim tepkim, dolaysız: Kaçmaya başlıyorum.

Bir salondan ötekine, tav verilmiş ışıltılı demirden, son derece keskin, kulpsuz, her biri beyaz bir örtünün üstüne yerleştirilmiş çıplak kılıç bıçaklarının ya da bir tür palaların sergilendiği vitrinleri geziyorum. Bıçaklar, bıçaklar, bıçaklar: Bana hepsi aynıymış gibi geliyor, oysa her birinin yanına uzun açıklamaların yer aldığı etiketler koyulmuş. Gruplar halinde insanlar her vitrinin önünde duruyorlar, tek tek her kılıcı dikkatli ve hayranlık içindeki gözlerle inceliyorlar.

Çoğu, erkek; ama Pazar günü olduğundan, müze ailelerle dolu, kılıçlara bakanlar arasında kadınlar ve çocuklar da var. Bu kınından çıkarılmış koca bıçaklarda ne görüyorlar? Onları büyüleyen ne? Ben neredeyse koşar adım geziyorum sergiyi; çeliğin ışıltısı, görsel olmaktan çok işitsel bir duyum aktarıyor, havadaki hızlı, keskin ıslıklar gibi. Beyaz örtüler, cerrahi bir ürperti yaratıyor üzerimde.

Oysa, kılıç sanatının, Japonya'da eski bir ruhsal disiplin olduğunu iyi biliyorum; Dr. Suzuki'nin Zen Budizm üzerine kitaplarını okudum; kusursuz Samuray'ın dikkatini asla hasmın kılıcına, kendi kılıcına, vurmaya ya da kendini savunmaya vermemesi, yalnızca nefsini yok etmesi gerektiğini, kılıçla değil, kılıçsızlıkla galip gelindiğini, kılıç yapım ustalarının sanatlarında mükemmelliğe dinsel çilekeşlik yoluyla ulaştıklarını anımsıyorum. Her şeyi iyi biliyorum; ama bir şeyi kitaplarda okumak başka şey, yaşamda anlamak başka.

Birkaç gün sonra işte Kyoto'dayım; eşsiz şairlerin, filozof imparatorların, münzevi keşişlerin gezdikleri bahçeleri dolaşıyorum. Çayların üstündeki eğimli küçük köprüler, durağan su üstüne akisleri düşen salkımsöğütler, yosun çayırları, yıldız biçimli kırmızı yapraklarıyla akçaağaçlar arasında, korkunç ifadeli savaş maskeleri, o dev savaşçıların birden çıkagelmesi, kılıçların o keskin ağızları geliyor aklıma.

Suya düşen sarı yapraklara bakarken, Zen'in belki de ancak şimdi anlar gibi olduğum bir meselini anımsıyorum:

> Büyük bir kılıç yapımcısının öğrencisi, ustasını geçtiğini iddia ediyormuş. Kılıçlarının ne kadar keskin olduğunu sınamak için, bir kılıcı bir dereye daldırmış. Akıntının sürüklediği ölü yapraklar, kılıcın keskin ağzına değince, ikiye bölünüyormuş. Usta, kendi yaptığı bir kılıcı dereye daldırmış. Yapraklar, kılıcın keskin ağzına bana mısın demeden akıp gidiyormuş.

Yalnızlığın Tilt Makineleri

Latin harfleriyle *Pachinko* yazısı, Tokyo'da ve Japonya'nın her şehrinde tilt makinelerinin bulunduğu salonları gösterir; buradaki makineler, dikey oldukları için, Amerika ve Avrupa'daki benzeri makinelerden farklıdır; birbirine bitişik, sıralı olarak dizilmiş tilt makineleri oturarak oynanır.

Salonların sayısından ve günün her saatinde bu salonları dolduran insanlardan bir hükme varmak gerekirse, *pachinko*'nun bugün Japonların büyük tutkusu olduğu söylenebilir. Salonların içi ve dışı gökkuşağı renklerine boyanmış olup, neon lambalarıyla ve yanıp sönen renkli lambalarla aydınlatılır. Hoparlörlerden yayılan müzik parçaları, bu görsel debdebeyle uyum içindedir. Ama renklerin ve müziğin saldırganlığı olmasa, her biri bir iş yerindeki gibi kendi dikey camekânı önünde taburelere oturmuş, gözlerini ışıltılı düzeneğin atışlarına dikmiş, düğmelere bir robotun hareketleriyle basan bu sıra sıra insanları gördüğümüzde, bir eğlence mekânının söz konusu olduğunu fark etmezdik. Salon, en faal saatindeki bir fabrika bölümü ya da bütünüyle bilgisayarlarla kaplı bir ofis izlenimi uyandırıyor insanda.

İtalya'da barlardaki tilt makinelerinin, hatta bu oyuna ayrılmış salonlardakilerin de çevresinde her zaman gençler vardır, bu tip yerler meydan okumaların, bahse tutuşmaların ve karşılıklı dalga geçmelerin alanıdır. Buradaki izlenim, kalabalık bir yalnızlık izlenimi, kimse kimseyi tanımıyor gibi, herkes oyununa dalmış, sabit gözlerle topların fırladığı labirente bakıyor ve sağında oturanı da, solunda oturanı da görmemezlikten geliyor, herkes

kendi görünmez hücresinde dört duvar arasına kapatılmış gibi, kendi saplantısı ya da laneti içine gömülmüş tek başına.

Pachinko'lar hemen her yerde bulunuyor, çokmerkezli Tokyo'nun farklı merkezlerinde de, farklı dış mahallelerde de, ama özellikle gece yaşamının olduğu mahallelerde. Gece kulüplerinin, İtalyan renklerine boyalı pizzacıların, striptiz kulüplerinin, barların, *poruno-shop*'un (*porno* sözcüğü, Japon sesletimine uyarlanmış), çiğ ya da soya yağında kızartılmış yılanbalığı kokusunun ortasında, bu gürültülü dünyanın tam merkezinde *pachinko*'lar kendine özgü dış dünyadan kopuk bir yoğunlaşmanın madeni bahçeleri olarak karşımıza çıkıyor.

Bu salonlara gelenler, çoğunlukla her yaştan erkekler; ama sabahları, eğlence mahallelerindeki tabelaların ışıkları söndüğünde, bir tek *pachinko*'ların gökkuşakları yanmaya devam ediyor ve tilt makinelerini yeni bir topluluk ele geçiriyor: Alışveriş torbalarıyla sevimli ev kadınları. Özellikle, üstlerinde sırttaki iri fiyonklarıyla rengârenk kimonoları, ayaklarındaki beyaz çorapların üstüne giydikleri takunyalarıyla orta yaşlı ya da yaşlı kadınlar, makinelerin önüne oturuyorlar, kerevizlerin ve tatlı patateslerin sarktığı torbalarını yanlarına koyuyorlar ve çabuk çabuk, sanki bir dikiş makinesini ya da elektrikli dokuma tezgâhını kullanırcasına, sakin ve hallerinden memnun bir dikkatle bilyelerin sıçramalarına kendilerini veriyorlar.

Tokyo'nun gece yaşamı, en şık olanından en halka yönelik olanına farklı mahallelere uzanıyor: Ginza, Shibuya, Shinjuku. Metropolün yarısının, öteki yarısını eğlendirmekten başka amacı yok herhalde, diyesi geliyor insanın.

Pavurya yenen restoranların tabelaları, olağanüstü pop sanat yapıtları olarak görülebilir: Binanın bütün cephesini kaplayan dev bir pavurya, bacaklarını ve baştan sona eklemli kıskaçlarını oynatıyor ve ritmik olarak fırtlak gözlerini yukarı kaldırıyor. Ama en gösterişli cepheler, Batılılığın en uç noktası olarak görülen kafelerinki. Bir İngiliz şatosundan daha Batılı ne olabilir? Bundan ötürü, çoğunlukla iki ya da daha çok katlı kafelerin cephesinde bir Ortaçağ malikânesinin resmi görülüyor ve bir İngiliz atmosferi yaratmak için *The Mansion House* ("malikâne, konak") gibi abartılı adları var.

Tokyo'da herkesin sözünü ettiği ve şaşırmamazlık edemediği mucize, bu aşırı kalabalık metropolde suç oranının asgari düzeyde olması, şiddete çok az rastlanması. Nitekim, kadınlar bu mahallelerde günün herhangi bir saatinde rahatsız edilmeksizin (belki bir sarhoşun dışında) dışarı çıkabiliyorlar.

Gece yaşamının erken bittiği doğru; gece yarısı, her zaman katı bir düzene uymuş olan bu ülkenin yasaları öyle öngördüğü için, bütün kulüpler kapanıyor. (Yalnızca "özel kulüp" olarak sınıflandırılan, yani son derece pahalı mekânlar açık kalıyor.) Ulaşım sorunu, geceye son noktayı koyuyor. Daha akşam onda eğlence yerleri, gece kulüpleri, pizzacılar, sinemalar ve *pachinko* salonları boşalıyor, çünkü insanların büyük bir bölümü uzak dış mahallelerde oturuyor ve gidecekleri iki saatlik yolları var, son metroyu ya da son treni kaçırmamak, ertesi sabah şafakta işe gitmek için gene iki saatlik tren yolculuğunu yapabilmek için erken yatmak zorundalar.

Eros ve Süreksizlik

Erotik Japon baskıları üzerine birkaç gözlem. Bu baskılarda insan figürü üç belirgin öğeden oluşmuş olarak karşımıza çıkıyor:

1. yoğun, bir tür iç bakışa dalmış yüzler;
2. geniş ve net çizgilerle çizilmiş dış çizgileri ve renksiz yüzeyleri olan bedenler, açık bir ten rengini ve yumuşak, kassız bir teni –kadın-erkek ayrımı olmaksızın– çağrıştırıyor;
3. çok daha ayrıntılı bir teknikle, her şeyi sergilemeyi başaran üç boyutlu (birçok çizgi ve koyu renklerle çizilmiş) bir tasvirle gösterilen cinsel organlar: Tüyler, iri dudaklar, kimi zaman kadın cinsel organının içi de ve şişkin bir uzuv olarak erkeklik organı; cinsel organlarda bambaşka, kişinin kalanından bağımsız bir doğayı ve çılgınca bir vahşiliği açığa vuran, çizimin bütününden üslupsal bir kopma.

Bedenlerin kısmen giysiler ya da örtülerle kapatılması, kenetlenen ve üst üste binen uzuvlar yumağını gizlemesi, bu yönlerin süreksizliğini daha belirgin kılıyor; bu yüzden, hiç de doğrudan olmayan "okuma"mızın ilk işlemi, bu ya da şu uzvun hangi kişiye ait olduğunu görebilmek.

Böyle bir üslup eklektizmi, aynı anda iş gören birbirinden çok farklı estetik-duygusal etmenlerin fiziksel aşktaki birlikteliğini verebilmek için bilinçli olarak seçilmiş gibi duruyor.

Doksan Dokuzuncu Ağaç

Her tapınağın ve her sarayın öyküleri, hanedanlar tarihinin olaylarıyla ve Budist tarikatların vaazlarıyla iç içe geçiyor. Biraz yavan ve anımsanması güç veriler, rehberlerin ve eşlikçilerin sesinden kulaklarıma ulaşıyor. Ne var ki, bana mihmandarlık yapan öğrenci, anlaşılabilir, ama duygusal çağrışımlar açısından yoksul bir tümceyle aktarmadan önce, ne yazık ki Japoncadan başka dil bilmeyen taksi şoförü büyüleyici, sıcak, nidalarla dolu bir anlatıyla bu öyküleri bana anlatmıştı.

Kyoto'da kaldığı süre boyunca konuğun emrine verilen taksiyi tombul, dinamik, matrak ve ufak tefek bir adam sürüyor: Bay Fuji. Fuji, beyaz eldivenli elini (Japon taksiciler hep beyaz eldiven takıyorlar) vitesten kaldırıp, geçtiğimiz yerlerde ünlü olayları hatırlatan noktaları gösteriyor ve coşkulu el kol hareketleriyle olayların altını çiziyor. Bu eski başkentin tarihi hakkında, burada ve yakındaki Nara'da on iki yüzyıl boyunca oturan saraylılar hakkında her şeyi bilen o; yerel bilgi birikiminin ansiklopedisi o, ama aynı zamanda şimdinin kalın örtüsü altına gömülü, yitik bir dünyanın ozanı, hikâyecisi.

Taksi, aralıksız binalarla kaplı bir dış mahalleden geçiyor: Otoparklar, süpermarketler, Japon yazısının anlaşılmaz karakterleri arasından bildik markalarını seçebildiğim benzin istasyonları, fabrika binaları, beysbol sahaları, sıra sıra dükkânlar, ikinci el otomobil pazarları, tilt makinesi salonları. Japonya'nın "farklı" bir ülke olduğunu anımsatan yegâne şeyler, en az bek-

lediğim yerde kırmızı yapraklarıyla uç veren akçaağaçlar, geleneksel içbükey kanatlarıyla birkaç çatı.

Birden Bay Fuji yerinden sıçrıyor, televizyon antenleri arasında göremediğim bir noktayı gösterip, orada bin yıl önce bir kral sarayının olduğunu ya da bir şairin bir gölün kıyısında dolaştığını söylüyor. Tarihten sahneler ile şimdi görünenler arasındaki derin uçurum onu rahatsız etmiyor gibi: Ad, uzamı zamanla birleştiriyor, altüst olmuş bir harita üstündeki o nokta, mitin korunduğu yer olarak kalıyor.

Şimdi anlattığı öykü, çok güzel ve kibirli bir hanıma âşık olan bir imparator hakkında; güzel hanım, şurada oturuyormuş (şu benzin istasyonunun arkasında mı?). Güzel hanım, imparatoru sınamak için, yüz kez gelip ona olan aşkını ilan etmesini söylemiş, ancak yüzüncü kez geldiğinde kabul edecekmiş aşkını. İmparator, uzaktaki sarayından (şuradaki gazometrenin ötesinde mi?) yola çıkarak, her gün güzel kadına gidiyormuş ve her gün kibirli güzelin evinin önüne bir ağaç dikiyormuş. Böyle böyle doksan dokuz ağaca ulaşmış. Bir kez daha gelecek ve güzel kadın kendisinin olacakmış...

O noktada, duygularının sürekliliğini gösterdikten ve artık elinin ucundaki zaferden emin olduktan sonra, imparator çekilmeye, vazgeçmeye karar vermiş ve bir daha yüzünü göstermemiş. Ağaçlar bir ormanda büyümüş: Doksan Dokuz Ağaç Ormanı, günümüzde de adı bu.

Gözlerim, beton ve asfalttan bir ufku tarıyor. Ama taksi sandıklarla dolu avlular arasındaki küçük bir yola girdi. İşte, bir ağaç, türünü bilmediğim, çok sayıda ve küçücük yaprakları olan, son derece yüksek dev yeşil bir ağaç. Eski bir tabela, Doksan Dokuz Ağaç Ormanı'ndan kalan son, belki tam da doksan dokuzuncu ağaç olduğunu belirtiyor. Bu da, Bay Fuji'nin bayıldığı dünkü "yüce"nin coğrafyasının, gerçekten bugünün yavan coğrafyasıyla bir ilişkisi olduğunu; geri dönmeyecek yatırımların yapıldığı bir toprağa ekili köklerin, hepsi de kazanç getiren bilançolara, zararla kapatılması olanaksız işlemlere dayalı bir dünyaya bakan dallarını hâlâ beslediğini kanıtlıyor.

MEKSİKA

Ağacın Biçimi

Meksika'da, Oaxaca yakınlarında, iki bin yaşında olduğu söylenen bir ağaç var. "Tule ağacı" olarak biliniyor. Bir turist otobüsünden inip yaklaştığımda, daha gözüm ağacı seçmeden, bir tür tehdit duygusuna kapılıyorum: Sanki görüş alanım içinde beliren o bitki bulutu ya da dağından, burada doğanın, ağır sessiz adımlarla, insan oranları ve boyutlarıyla hiçbir ilgisi olmayan kendine özgü bir planı yürütmeye niyetli olduğu uyarısı geliyormuş gibi.

Tam şimdiye kadar rastladığım somut ağaçların hepsini birleştirmeme yarayan aklımdaki ağaç kavramıyla karşılaştırarak bir şaşkınlık çığlığı atmak üzereyken, bakmakta olduğum ağacın, ünlü ağaç değil, ona yakın bir yerde yetişmiş, aynı soydan bir başkası –rehber ondan söz etmediğine göre, biraz daha genç ve biraz daha az dev boyutlu– olduğunu fark ediyorum. Arkama dönüyorum: Asıl Tule ağacını o anda birden belirivermiş gibi orada görüyorum. Kendimi hazırladığım izlenimden bambaşka bir izlenim. Gövdenin oransız genişliği üstünde duran neredeyse küre biçimindeki dallar, ağacın neredeyse bodur görünmesine yol açıyor. Boyundan önce ağacın kütlesi göz alıyor.

Rehber, "Tule ağacı"nın boyunun kırk metre, çevresinin kırk iki metre olduğunu söylüyor. Ağacın botanikteki adı *Taxodium distichum*, Meksika İspanyolcasındaki adı ise *sabino*.

Serviler familyasından, ama hiç de servilere benzemiyor;

bir fikir verebilecekse, biraz sekoya ağacını andırdığı söylenebilir. Ağaç, sömürge döneminden bir kilisenin, Santa Maria del Tule'nin üstünde yükseliyor; bir çocuk resmindeki gibi kırmızı ve mavi geometrik süslemeleriyle beyaz bir kilise bu. Ağacın köklerinin kilisenin temellerini parçalaması tehlikesi söz konusuymuş.

Meksika'yı gezerken, her gün İspanya öncesi dönemden kalıntılar, heykeller ve alçak kabartmalar –hayal edilmesi olanaksız bir "önce"nin, bizimkinden mutlak olarak "başka" bir dünyanın tanıklıkları– üzerine birçok soru sorduğunu görüyor insan. Ve işte burada, Fetih'ten önce de, hatta Meksika platolarında Olmekler, Zapotekler, Mikstekler ve Aztekler birbirini izlemeden önce de yaşamış ve hâlâ yaşıyor olan bir tanık.

Paris'teki Jardin des Plantes'da, aşağı yukarı aynı yaştaki bir sekoya ağacının dünya tarihinin bir özeti olarak sergilenen gövdesinin dikey kesitine hep hayretle bakmışımdır: İki bin yıldan bu yana büyük tarihsel olaylar, ağacın hangi çağa karşılık geldiği belirlenebilen eşmerkezli dairelerine çivilenen küçük bronz plakalar üstünde gösterilmiştir. Ama o, ölü bir ağacın kalıntısı iken, bu, Tule ağacı, daha yeni yeni yapraklarına özsu taşımakta zorlandığının işaretlerini veren canlı bir varlık. (Toprağın verimsizliğini telafi etmek için, köklerine su şırınga ederek besliyorlarmış ağacı.) Elbette, bugüne dek karşılaştığım en yaşlı canlı.

Geri geri yürüyerek ya da kıvrılıp bükülerek dev ağacı objektiflerine sığdırmaya çalışan Japon turistlerden kendimi sakınıp ağacın gövdesine yaklaşıyorum, zamana direnen canlı bir yapının gizini keşfetmek için çevresinde dolanıyorum. Ve ilk izlenimim, bunun bir yapısızlık olduğu yönünde: Deyim yerindeyse, plansız programsız büyüyen bir canavar. Gövde, hem tek, hem çoklu, çünkü ortadaki dev gövdeye yaslı olarak uç veren öteki sıra sıra daha küçük gövdelerle çevrili; bazı küçük gövdeler de, sanki toprağa kavuşmak için çapalar gibi dallardan aşağı düşen havadaki kökler olduklarına bizi inandırmak istiyorlarmış gibi ana gövdeden kopuyorlar, oysa yukarı doğru büyümüş yerdeki köklerin uzantıları bunlar. Gövde, halihazırdaki çevresinde uzun bir belirsizlikler, ikizleşmeler,

sapmalar tarihini bir araya getiriyor gibi görünüyor. Engine açılamayan gemiler gibi, bin yıl önce ağacın bir çatallanmasına hayat verirken kesilmiş ve ilk amaçlarını tamamen unutarak kısa eğri büğrü çıkıntılar haline gelmiş yatay kirişler sarkıyor gövdeden. Eski çağlardaki yıkımdan sonra hayatta kalan dalların dirseklerinden ve dizlerinden, rahatsız bir hareket alanı içinde kaynaşmış ikincil dallar kopup ayrılmaya devam ediyor. Düğümler ile yaralar yayılmayı sürdürmüş: Düğümler, şişler ve katılaşmalar halinde çoğalmış; yaralar ise, yırtık kenarlarını ileri doğru uzatmış, çevresinde kuşaklar boyunca hücrelerin yayıldıkları güneş gibi tekilliklerini dayatmışlar. Ve bütün bunların üstünde, kalınlaşmış, iyice sertleşmiş, kendi üstünde büyümüş kabuğun sürekliliği, hem köhnemiş derisinin olanca yorgunluğunu, hem ölemeyecek kadar pamuk ipliğiyle yaşama bağlı duruma ulaşmış olan şeyin ebediliğini açığa vuruyor.

Yaşamını sürdürmenin gizinin, yinelenme olduğu anlamına mı geliyor bu? Elbette, ağaç, iletilerini sayısız kez yineleyerek, tek tek çeşitli kısımları üstündeki ölümcül kazaların sürekli tehdidi karşısında kendini güvenceye alıyor ve böylece temel yapısını, kökler, gövde ve dalların karşılıklı olarak birbirine bağımlılığını kabul ettirip sürdürmeyi başarıyor. Ama burada yinelenmenin ötesine geçmiş durumdayız: Tule ağacının çevresini dolanırken beni kaygılandıran nokta, morfolojinin kendi rollerini değiştirmeye olan yatkınlığı, bitki sözdiziminin altüst olması: Yukarı doğru çıkan kökler, gövde haline gelmiş dal parçaları, bir dalın tomurcuğundan doğmuş gövde parçaları. Gene de, sonuç, uzaktan bakıldığında, gene de bir ağaç; kökleri, gövdesi, dalları –süper kökler, süper gövde, süper dallar– yerli yerinde olan bir süper ağaç, sanki altüst olan sözdizimi bir üst düzeyde yeniden kurulmuş gibi.

Ağaç, kaotik bir savurganlık –madde ve biçimler savurganlığı– aracılığıyla mı kendine bir biçim verip o biçimi korumayı başarıyor? "Bir anlamın aktarımı, kendini sergilemedeki ölçüsüzlükle, kendini dile getirmedeki bollukla, ne olursa olsun kendini dışarı atmayla sağlanır," anlamına mı geliyor bu? Mizacım ve eğitimim gereği, her zaman belirli bir amaca yönelik şeyin,

önemli ve kalıcı olduğuna inanmışımdır. Şimdi, Tule ağacı beni yalanlıyor, aksine inandırmak istiyor.

Ağaçla söyleşi asıl şimdi başlamalıydı, ama Japon turistler çoktan gereksiz fotoğraflarını çektiler ve dev ağacın çevresinde karınca gibi dolaşmayı bıraktılar. Ben de, Mitla'daki Mikstek harabelerine doğru yol alacak olan otobüsteki yerime dönmek zorundayım.

Zaman ve Dallar

Gene Oaxaca'da bir başka olağanüstü Meksika ağacı – ama bu, bir 17. yüzyıl Domeniken kilisesindeki boyalı yalancımermerden bir ağaç. Aziz Domingo Kilisesi'nin tavanındaki kabartma bir süs bu; İsa'nın soyağacı, yani Yesse ağacı (Yesse, Hz. Davud'un babası olup, peygamberlere göre Mesih onun soyundan doğacaktı) motifli bir süs: Sanat tarihinde çoğu zaman Yaşam Ağacı'yla özdeşleştirilen bir motiftir bu (bu durumda, Âdem'den başlıyor ve Ağaç ile Çarmıh'ın tahtasının sürekliliği aracılığıyla Düşüş [Cennetten Kovuluş] ile Kurtuluş'u birbirine bağlıyor demektir.)

Sırtüstü yatan bir kişinin bedeninden ince ve kıvrık bir ağaç gövdesi doğuyor ve dallara ayrılıp sarmal yaprak süslerinden oluşmuş girift, ahenkli bir desen içinde tavanı dairevi olarak örtüyor; dallarda asma çubuğundaki salkımlar gibi kişiler göze çarpıyor (desende, gerçek salkımlar ve asma yaprakları da yer alıyor, bu da onu bir asma olarak tanımlama olanağı veriyor bize). Renkli kişiler, beyaz sıvanın üstünde göze çarpıyorlar: Altın taçlarıyla krallar, ayin başlıklarıyla piskoposlar, silahları ve Sicilya kuklaları gibi sorguçlu miğferleriyle savaşçılar, 17. yüzyıla özgü geniş yakalarıyla soylular. Göründüğü kadarıyla yalnızca iki kadın figür var, birisi bir rahibe. Yapraklarının hepsi aynı yöne dönük ağacın tepesinde, melek başlarıyla çevrili olarak Madonna ve Çocuk İsa duruyor.

Kişilerin kim olduğunu anlamak kolay değil. Bu gerçekten bir "Yesse ağacı" ise, o zaman belki de uzanmış durumdaki so-

yun atası Hz. Davud'dur, krallardan biri de Hz. Süleyman olmalı. Ama yarı Ortaçağ'a özgü, yarı barok giysileriyle figürler basmakalıp bir üslubun ürünü ve herhangi bir çağı yansıtmıyor, düzen de büyük bir olasılıkla keyfi: Dört İncil'de İsa'nın soykütüğü tek bir çizgi uyarınca babadan oğula uzanır, oysa burada kıvrık ağaç gövdesi kökteki figürü doğrudan tepedeki figürle birleştiriyor ve öteki bütün kişiler, kardeşlerin kuşakları gibi yan dallar üstünde değişik yüksekliklerde yer alıyor. Belki de, asma bitkisinin tırmanıcı seyri, ardışık sırayı daha özgür bir biçimde, yılankavi bir çizgiyi izleyerek okumayı gerektiriyor.

Bazı rehberlere göre ise, kökteki figür Aziz Domingo'ymuş, dallardaki figürler de Dominiken tarikatının önde gelen kişileriymiş (ama o zaman hepsinin kilise giysilerine bürünmüş olmaları gerekmez miydi?); onların inancı, Tanrısal kayra üzerinde birleşiyormuş. Kesin ikonolojik yorum ne olursa olsun, ağaç deseninin yarattığı duygu açık ve doğrudan bir görsel etki yaratıyor: Her ikisi de kutsal ve zorunlu olan bir çıkış noktası ile bir varış noktasını, bir yaşam biçimleri bolluğu aracılığıyla birleştirmek söz konusu – her durumda, bu biçimler de, o bolluğu tasvir etmek isteyen Tanrısal yazgının ya da insan sanatının amacı uyarınca ahenkli bir tasarıma karşılık geliyor.

Yaprakların barok bolluğu, belirgin bir fazlalık oluşturuyor, çünkü iletilen mesaj tam da bu bolluğa dayanıyor, dolayısıyla ne bir yaprak çıkarılabilir ya da eklenebilir, ne bir figür, ne bir salkım. Başka bir deyişle, yalancımermer kabartmadaki kişilerin kim oldukları ya da adlarının ne olduğu, bir noktaya kadar önemli: Asıl önemli olan, onlar aracılığıyla gerçekleşen şey.

Zamanın doğal ürünü olan Tule ağacı ile zamana bir amaç verme şeklindeki insan gereksinmesinin ürünü olan Yesse ağacı, ancak görünürde ortak bir şemaya indirgenebilir. İkisine turistik gezimin aynı günü rastladığım için; ikisi arasında, rastlantı ile tasarım, olasılık ile kesinlik, entropi ile tarih duygusu arasındaki uzaklığın birbirine yaklaştığı hissine kapılıyorum.

Yesse ağacından çok, kuşaklar boyunca süren insan yaşamı dediğimiz o doğumlar ve ölümler sürecini gerçekten yansıtmak isteyen bir soyağacı, eğri büğrü ve ahenksiz dallanıp budaklanmalarıyla, çolak kollarıyla, kurumuş ve diri yerleriyle, rastlan-

tının ve tarihin budamalarıyla, canlı maddeye özgü savurganlığıyla gerçek bir ağaca benzemek durumunda kalacaktır. Yani, tam da neyin kök, neyin gövde ve neyin dal olduğunun belirgin olmadığı Tule ağacına benzemek durumunda kalacaktır.

Ama soyağaçları her zaman ayrıcalıklı bir çizgiye, çoğunlukla bir unvan ya da bir adın devamına göre *a posteriori* basitleştirmelerdir. Bazı Fransız şatolarında, resimli kartpostal tezgâhında Fransa krallarının soyağaçlarını satarlar, turistler o yerlerin tanıklık ettiği karmaşık tarihsel olaylar içinde yollarını bulabilsinler diye. Oldukça asimetrik ve zorlama bir ağaç şeması içinde, ortak Capetler kökü bir yandan Valoislar soyağacının gövdelerine, öte yandan Bourbonlar soyağacının gövdelerine ayrılır, arada Angoulême ve Orléanslar'ın çeşitli ikincil dalları yer alır.

Gerçek bir soyağacının, her evlilikte iki ağacın kaynaşmasını göstermesi gerekeceğinden, dallanmalarını geçmişe olduğu kadar şimdiye doğru da yayması gerekirdi; o zaman, her yana yayılan, yok olmuş soyların düzensiz uç grubunda kesilen son derece karmaşık bir yumak çıkardı ortaya. Dallanmaları kâh yayılan, kâh büzülen bir çalılık, çünkü belirli bir coğrafya bölgesinde aileler –hep aynıları– her düğün töreniyle birbirlerine karışır. Ağaç biçimine, Hıristiyan ikonolojisinde Âdem ile Havva için olduğu gibi, insan soyunun köklerine uzanarak, yeniden güncellik kazandırılabilir mi? Çağdaş antropolojiye göre bu köklerin hep daha uzakta, milyonlarca yıl geriye giderek ve kıtalara dağılmış olarak aranması gerekir. (Göründüğü kadarıyla, yaklaşan, sondur: Dalların teker teker ya da hep birlikte kesilmesi, nüfus, gıda, teknoloji felaketinin sökün etmesi...)

Orman ve Tanrılar

Palenque'de, basamaklı son derece yüksek tapınaklar, daha da yüksek sık ağaçlarıyla üstlerinde yükselen ormanın –kökler gibi çoklu gövdeleriyle *ficus*'lar, parlak yapraklı *aguacate*'ler, kat kat tırmanıcı bitkiler, sarkık bitkiler, sarmaşanlar– içinden göze çarpıyor. Orman, Maya uygarlığının o dev kalıntılarını sanki yutmak üzere; hatta yüzyıllardır yutmuş ve kalıntılar, bu tapınaklar keşfedildiğinden beri, günbegün bitki örtüsünün saldırısına karşı savaşıp, taş yapıların boğucu girift dallarla sürgünlerin arasından gün yüzüne çıkmasını sağlayan insanların keskin bıçakları olmasa, yaşayan ve çoğalan yeşil bir dağın altında gömülü kalacakmış.

Eski Mayalar'ın taşa oydukları alçak kabartmalar, tanrı, yıldız ve canavar figürleri aracılığıyla, mısır bitkisinin döngüsünü temsil eder. En azından bu, kitaplarda verilen açıklama; ilk bakışta saptayabildiğimiz şey, yapraklı, çiçekli ya da meyve biçimli imler arasındaki bağlantılardır, belli belirsiz insanbiçimli ya da hayvanbiçimli her figürün çevresinde bol bol bulunan ve o figürü girift bir yumağa dönüştüren süslemelerden oluşmuş bir bitki örtüsüdür. Şu halde, anlamları ne olursa olsun, Mayalar her zaman taşa bitkisel biçimler kazımışlar: Her söylemin temelinde, bitkilerdeki özsuyun akışı var; yontulan taş ile orman arasında neredeyse bir ayna görüntüsü ilişkisi kurulmuş. Bitki yumağı, güneşten ve bu dik basamakları inip çıkmaktan sersemleyen başımın içinde de sıklaşıyor ve dallanıp budaklanan

konular arasında arada bir belirleyici bir gerekçeyi görür gibi oluyorum, ama bir an sonra yok oluyor.

Alçak kabartmalar ile orman, karşılıklı olarak birbirlerini belirleyip açımlıyorlar; taşın dili, onu çevreleyen ve belirleyen yaşam sürecini anlatıp yorumluyor. Ama orman orada, mevcut ve yakında iken, "orman" sözcüğünü söylemenin anlamı ne? Taşa oyulan canavar-tanrı figürlerinde yazılı olan sözcük "orman" ise; o zaman bu, ormandaki tapınakların, doğanın haklı olarak fazlalık olarak görüp silmeye çalıştığı devasa bir totolojiden başka bir şey olmadığı anlamına gelir. İşte şeyler, yazgılarına, sözcüklerin onları imlemesine isyan ediyorlar, göstergeler dizgesinin onlara dayatmak istediği edilgen rolü kabul etmiyorlar, ellerinden alınan yeri yeniden ele geçiriyorlar; işte tapınaklar ve alçak kabartmalar su yüzüne çıkıyorlar, kendi özerkliğini kabul ettirmeye ve kendi temelleri üzerinde ikinci bir doğa gibi yükselmeye çalışmış olan dili yeniden yutuyorlar. Yılanların, tüylerin ve yaprakların öykülerini anlatan alçak kabartmalar, yılan ve kuş yuvalarınca ve girift sarmaşanlarca işgal edilip yok oluyor; dil boşuna sistem ve evren olmayı hayal etmişti: Son söz, suskun doğaya düşüyor.

Bu şimdiden güzel bir sonuç olabilirdi, ama aynı düşünceler çizgisi karşıt bir varış noktasına da vardırabilir kişiyi. Orman istediği kadar öfkeyle saldırabilir tapınaklara; taş, bitki helmesinin çürümesinin onu yıpratmasına izin vermez, tanrılarının adlarının okunduğu figürler, likenlerin ve mantarların onları silmesine izin vermez. Dil var olduğundan beri, doğa onu yok edemez: Dil, her şeye karşın, şeylerin yoğun etkisinin zarar vermediği kendi ayrı ortamında etkisini göstermeye devam eder. Tanrıların adları ve adsız tanrılar, yeneni ve yenileni olamayacak bir savaşta karşı karşıya gelirler.

Ama ormana saldırgan bir niyet atfediyorsam, köklerin ve sarmaşanların hareket ettiklerini, düşmana saldırdıklarını, onun çevresini sardıklarını görüyorsam, kabartmaların mitolojisini özsulu bitkilere yansıtmaktan başka bir şey yapmıyorum. Dil (her dil), bir mitoloji kurar ve bu mitolojik olma tarzı, dilden bağımsız olarak varolduğu sanılan şeyleri de içine alır. Dil evrende belirdiği andan başlayarak, evren dilin olma tarzına bürünür ve

ancak onun kurallarını izleyerek kendini gösterebilir. O andan başlayarak, kökler ile sarmaşanlar, her söylemin kaynağını oluşturan tanrılar söyleminin bir parçası haline gelir. Adlar, fiiller, sonuçlar ve benzerliklerden oluşan eylemler, temel öğeleri ve hammaddeleri işin içine sokmuşlardır. Taş basamakların tepesinde ya da yeraltındaki kriptaların dibinde dilin kökenine bekçilik eden tapınaklar, egemenliklerini ormana kabul ettirmiştir.

Ama bugün, tanrıların yıkım halindeki tapınaklarından hâlâ ormanın dilini konuştuğundan emin miyiz? Belki de söyleme hükmeden tanrılar, sonu olmayan bir döngü içinde yıkım ile yeniden doğuşun birbirini izlemesinin öyküsünü –korkunç, ama asla umutsuz olmayan bir öykü– yineleyen tanrılar değildir artık. Biten her şeyin geri dönmediğini bilen başka tanrılar konuşuyordur bizim aracılığımızla.

İRAN

Mihrap

Çıkık bir çerçeve, üstünde bir dantel gibi delik delik bir süslemenin olduğu bir taçkemer; onun içinde, kabartma arabesklerle pervazların üzerinden geçen oyma bir süsleme; bunların üstünde, yukarıdaki yatay kısımda, akıp giden bir satır, askıdaymışçasına kopup ayrılıyor. Her şey, aynı açık renkte; malzeme, yalancımermer. Aşağıda, sivri kubbe biçimli bir alınlık öne çıkıyor, bunu yivli bir taçkemer çevreliyor ve oyma harflerle kaplı ince sütunlar destekliyor. Kenarlarda, yüzeyin her kesik parçası süslerle dolu, boş ve dolu alanlardaki kakma süslemelerle bir sünger gibi gözenekli. Sütunlar ve alınlığın dolu sivri kemeri, oyma ve inceden inceye işlemeli bir fon üstünde, sivri kubbe biçimli bir kemerin boş sivri kemerini çevreliyor, bu sonuncusunun üstünde de, gene delikli yüksek bir taçkemer var ve burada, daha küçük ölçekli ve farklı karmaşıklık-yığışma etkileri olan benzeri ayrıntıları betimlemek için, bir kez daha önceki bütün sözcükleri kullanmamız gerekecek. Peki, bütün kemerlerin içindeki bu kemerin içinde ne görüyoruz? Hiç: çıplak duvar.

İsfahan'ın Cuma Camii'ndeki [Mescid-i Cuma] bir 14. yüzyıl mihrabını betimlemeye çalışıyorum. Mihrap, camilerde Mekke yönünü [kıbleyi] gösteren niştir. Ne zaman bir camiyi gezsem, mihrabın önünde durur ve ona bakmaktan hiç yorulmam. Beni çeken yön, kapı işlevini görünür kılmak için her şeyi yapan, ama hiçbir şeye açılmayan bir kapı fikridir; sanki son derece değerli bir şeyi korumak için yapılmış, ama içinde hiçbir şeyin olmadığı gösterişli bir çerçeve fikri.

Şeyh Lütfullah Camii'nde, her yanı çivit mavisi ve firuze çinilerle kaplı bir duvarın içindeki, sivri bir kemer açıklığının altındaki 17. yüzyıldan kalma mihrap (ortada açık renkli çinilerden yapılmış sivri kemerli bir yalancı pencere var; çinilerin üstünden sarmal çizgileriyle geometrik bir çiçek süslemesi geçiyor), gene sivri kemerli bir boşluk olup, duvarın kalınlığı içine açılıyor. Mavi ve altın rengi çinilerle ışıl ışıl mihrabın bütün yüzeyi altıgen kemer desenleriyle bezeli olup, birçok petekten –kat kat birbirinin üstüne binen, zeminsiz hücrecikler– oluşmuş bir kemeri var. Sanki mihrap, kendi sınırlı ve toplu alanını giderek küçülen çok sayıda mihraba bölerek, sınırsız olana ulaşmanın olası tek yolunu açıyor.

Çevrede, mavi çiniler üstündeki beyaz yazı, uzamı paralel çubukların, kamçılar gibi atılgan kıvrımların, eğik ya da nokta biçimli çizgilerden oluşmuş benek benek alanların ritim kazandırdığı kendi kaligramlarıyla birleştirerek, *Kur'an* ayetlerini yukarıya ve aşağıya doğru, düz ve ters, ileriye ve geriye, gözle görülen ve görülmeyen bütün boyutlar boyunca sıralayarak, akıp gidiyor.

İçeride uzun bir süre kalıp mihrabı seyrettikten sonra, belirli bir sonuca varma yükümlülüğünü hissediyorum kendimde. O sonuç da şu olabilir: Sanatın izinden gittiği kusursuzluk idesi, yazıda toplanan bilgelik, süslerin gösterişiyle kendini dile getiren her tür arzunun tatmini rüyası, bütün bunlar tek bir anlama gönderme yapar, tek bir ilkeyi ve temeli yüceltir, tek bir nihai nesneyi ima eder. Ve var olmayan bir nesnedir bu. Tek niteliği, var olmamaktır. Ona bir ad vermek bile mümkün değildir.

Boşluk, hiçlik, yokluk, sessizlik –bunların hepsi–, bu şeylerden hiçbiri olmak istemeyen bir şey için fazlaca kapsamlı anlamlarla yüklü adlardır. Onu sözlerle tanımlayamayız: Onu temsil eden tek simge, mihraptır. Hatta daha kesin bir dille söylemek gerekirse: Mihrabın en derininde, var olmadığını açığa vuran şeydir.

İsfahan'a bu epey önceki yolculuğumda şunu anladığıma inanmıştım: Dünyadaki en önemli şey, boş uzamlardır. Şah Abbas Camii kubbelerinin petek biçimli kemerleri; Cuma Camii'nin kahverengi kubbesi (kubbe, giderek küçülen bir dizi kemer üstü-

ne oturur; kemerler, dörtgen tabanı kubbeyi taşıyan daireyle birleştirmek için incelikli bir aritmetikle hesaplanmıştır); eyvanlar, yay kemerli dört kenarlı büyük kapılar: Burada her şey, dünyanın gerçek özünü, oyuk biçimin yansıttığını doğrular.

Boşluğun kendi hayalleri, kendi oyunları var: Ali Kapu Sarayı'ndaki "müzik salonu"nun duvarları ve tavanı, toprak sarısı oyma alçı bir katla kaplı olup, alçıya şişeciklerin ya da utların biçimleri, kendi gölgesine ya da kendi bedensiz idesine indirgenmiş bir nesneler koleksiyonu gibi negatif olarak işlenmiştir.

Zamanın belli biçimleri, uzamın belli biçimleriyle –sözgelimi, baharda günbatımı saati, Valide-i Şah Medresesi'yle – uyumlu olsun diye yapılmış: 18. yüzyıldan kalma kapalı bahçe, çininin beyazı ve bitkilerle havuzların yeşili; yer seviyesinden yüksekte, yazının kıvraklığının sırların kayıtsızlığıyla buluştuğu çini gruplarıyla süslü duvar boşlukları. Medreseyi gezerken, İsfahanlıların bu yeri ve bu saati yaşamadaki sakin aşinalıklarını görünce, şurada bağdaş kurmuş kitap okuyan adam gibi ya da sohbet etmekte olan ötekiler ya da şu uzanmış uyuyan kişi ya da ince dilimli ekmeğini ve salatasını yiyen birisi gibi, şu ferah nişlerden birindeki zemini işgal etmek benim de hoşuma giderdi, diye düşünüyorum; Sokrates'in çömezleri gibi, hepsi bir halının çevresinde çömelmiş, bir mollayı dinleyen grubu ya da bir başka halının üstünde ödevlerini yapmak için kitaplarını ve defterlerini açan, okuldan çıkmış çocukları kıskanıyorum.

Belki de, keyifli bir doluluklar-boşluklar düzenine uyularak kurulmuş bir şehir, megaloman despotluk dönemlerinde de keyifli bir ruh haliyle yaşanabilir. İsfahan'ın ünlü meydanında akşamın canlılığı içinde dolaşıp, mavi ve bakır rengi kubbeleri olan camilere, birbirine açılan teraslarıyla eşit yükseklikteki evlere, Şah Abbas Sarayı'nın ve çarşının geniş kemerlerine bakarken, aklımdan geçen düşünce buydu.

Aradan birkaç yıl geçti. Şimdi bana İsfahan'dan ulaşan imgeler bambaşka: Boş alanların olmadığı, kalabalıkla, bağırışlarla ve sloganlar eşliğindeki hareketlerle hıncahınç dolu, her yere yayılan cüppelerin siyahıyla kararmış, dur durak bilmeyen fanatik bir gerilimle yüklü görüntüler. Mihrabı incelerken bunların hiçbirini görmemiştim.

Alevler İçindeki Alevler

Ateş, Zerdüşt tapınağının kilit altındaki kutsal emanetler bölümünde korunuyor. Yalnızca *mobet*'in anahtarı var ve içeri girebiliyor; ateş, dinsel tören sırasında, demir parmaklıktan görülebiliyor.

Tapınak, İran'ın merkezinde, çölün kıyılarındaki Yezd şehrinde, sade bir bahçe içinde küçük modern bir villa. *Mobet*, Bombaylı Pars asıllı genç bir Hintli (bin yılı aşkın bir süredir Hindistan'daki Parslar, İslam fethinden sonra İran'dan kaçan atalarının çok eski dinini canlı tutmuşlar); yakışıklı, mağrur, biraz kendini beğenmiş bir havası olan birisi; giydiği beyaz giysi, başındaki beyaz bere, insan soluğu kutsal ateşi kirletmesin diye ağzını örten beyaz peçe, bir cerrah görünümü veriyor ona. Ateş küreğiyle ateşi canlandırıyor; mangala birkaç parça sandal ağacı odunu ekliyor. İlahi okur gibi, bir fısıltıyla başlayıp yavaş yavaş en tiz notalara çıkarak Ahura Mazda duaları okuyor; ara veriyor, susuyor, bir çana vuruyor, çan yüksek titreşimlerle yankılanıyor. Sesine, tapınakta toplanan, kendilerini küçük kitaplarını okumaya vermiş, kısa ve renkli paltolar giymiş, başları örtülü kadınların duaları karışıyor: Modern dilde ya da her durumda bugün anlaşılabilir dualar bunlar; oysa *mobet*, Hint-Avrupa kökeninin en eski katmanlarının korunduğu Avesta diliyle dua ediyor.

Binlerce yıl boyunca, kuşaktan kuşağa, içeriği ve vurgusu olduğu gibi aktarılmış bir söylemin son emanetçileri arasında, sözün mitsel kökeninin bir yankısını duymak için mi geldim

buraya kadar? Yoksa Keyhusrev'in, Dara'nm, Artahşatara'nın dönemlerinden beri yandığı varsayılan, sönmesine asla izin verilmeyen kesintisiz ardışık korlarla canlı tutulan, İslam'ın bin üç yüz yıllık egemenliği boyunca gizli olarak korunan, berrak, duman karaltısız bir ateş elde etmek için hep aynı kurallara uyularak kurutulmuş ve yarılmış sandal ağacı odunuyla beslenen ateşleri, öteki bütün ateşlerden farklı kılan bir şeylerin olup olmadığını görmek için mi?

İran'daki yolculuğum, Şah'ın yönetiminin son dönemi sırasında geçiyor; Şah, birçok kesimden kişiye baskı uygulasa da, Mazda dinine inanan azınlığa (bizim Zerdüştiler ya da daha genel bir tanımlamayla "ateşe taparlar" dediğimiz kişiler) baskı uygulamıyor. Pehlevi hanedanı (bu şahın babasının tahta çıkışından beri), Şii Müslüman din adamlarının egemenliğine karşı durarak, laik ve dinsel azınlıklara karşı hoşgörülü olduğunu ilan etmiş; böylece, siyasal dengelerin gelgeç gönüllü mantığı, yalnızca Hint sürgününde değil, İran'ın bu "gözlerden ırak" bölgelerinde de yüzyıllar boyunca, dağlarda ve evlerde hep yakılı tutulan ateşler çevresinde gizli olarak sürdürülegelen Ahura Mazda tapınmasına özgürlüğünü yeniden kazandırmış.

Kendi inancından olmayanlar arasında yaşayanların temkinliliğiyle, Zerdüştiler ateşi kilit altında, yalnızca bir parmaklığın arkasından görülebilir durumda tutmayı sürdürüyorlar. Ama her zaman, Dara'nın Parsa şehrinin anıtsal merdivenleri üstündeki sunaklardan alevler havaya yükselirken bile, ateşin bulunduğu asıl kutsal yer, yalnızca duvarlardaki gediklerden hava alan, güneş ışınlarının erişemediği penceresiz bir odaymış. Orada, topraktan aldıkları özsuların en küçük kalıntısı bile yok oluncaya kadar kurutulmuş olan sandal ağacı kütükleriyle beslenen alevler, bin kez tükenip bin kez kendi küllerinden yeniden doğarak, bütün öğeleri, yıldızları, bitkileri, hayvanları, özellikle de insanı kirleten kötülüğün posasından arınıyorlarmış. Kutsal ateş, karanlıkta ışıl ışıl: Onun ışığı, her tür kirlenmeye açık olan gün ışığıyla karışmamalı. Ve belki insanların bakışları bile onun kutsallığını bozmaya yeter, eğer ateşe kayıtsızlıkla bakacak olurlarsa – benim bakışlarım, yani görüp işittiği her şeyi tüketen bir dünyada boş yere eski simgelere yeniden anlam kazandırmaya

çabalayan kişinin bakışları gibi. Gerçek ateş, gizli ateşmiş; bunu öğrenmek için mi geldim buraya kadar?

Yezd Zerdüştilerini aramak üzere, dün öğleden sonra, toprak ve saman ya da kaba kil tuğlayla örülmüş kör duvarların, bir kızın baktığı düz basık damlar üstündeki terasların, dar bir kapı eşiğinin çevresine ya da bir mumun yandığı kaba bir nişin altına oturmuş çene çalan yaşlı kadınların arasında, yarı ıssız ve bitmek bilmez bir mahalleyi bir ileri bir geri dolaştık. Kadınların dini, başlarına örttükleri başörtüsünden belli oluyor; bu mahallede renkli başörtüleri, siyah olanlarından daha fazla. Bir kapıdan, bir avlu yolundan, birbirine açılan bir dizi avludan geçerek, ölülerin fotoğrafları önünde birçok mumun yandığı basık bir salona ulaştık: Bir tür şapel, özel bir ibadet yeri; ateşi, ünlü ateşi, yalnızca bu cılız alevler haber veriyorlar. Yolda rastlayıp danıştığımız ve bizi buraya kadar getiren nazik kişi, ortak bir dilin yokluğunda yitip giden açıklamalarda bulunuyor; gene de ana tapınağa kadar bize eşlik etmeye hazır, ama tapınağın kapalı olduğunu ve bize onu yalnızca bir kapının ardından gösterebileceğini göstermek için: Modern, belirli bir özelliği olmayan müstakil bir ev. Çevredekilere sorarak, ertesi gün bir ayin kutlamasını filme çekecek olan yabancı bir televizyonun çalışanlarını beklediklerini öğreniyoruz.

Başvurduğumuz devlet televizyonunun yerel ofisinde, Şah'ın duvarda asılı ya da yazı masasının üstüne yerleştirilmiş beş resminin olduğu (Şah'ın tahtta, at üstünde, eşiyle, çocuklarıyla renkli ve siyah beyaz fotoğrafları) odadaki bir görevli, çekime katılabilmemiz için gerekli kişilerle iletişime geçmemizi sağlıyor.

İşte, beyaz bir bere giyip ayakkabılarımı çıkardıktan sonra (saçlar ile ayak tabanları, sakınılması gereken kirlilik taşıyıcıları) ben de tapmağa kabul ediliyorum, ama gördüğüm her şey, bana daha da uzak geliyor. Neye uzak? Hint-Avrupalılara üstün aşkın güç olarak kendini gösteren ilk tanrı Ahura Mazda'ya inananlar arasında ne aramaya geldim? Dara'nın Parsa'daki sarayının alçak kabartmalarından bu küçük salonun modern gösterişsiz eşyalarına kadar her yerde rastladığım şu sakallı ve iki büyük kanadı olan figür benim için ne anlama gelebilir? Yandan

şematik bir insan figürü, uzun kıvırcık bir sakalı ve sakalıyla eşit saçları, saçlarının üstünde de silindir biçimli bir şapkası var; elinde bir daire tutuyor, onu da daha büyük bir daire çevreliyor, bu sonuncusundan iki büyük kanat (belki kartal kanadı) ve dış kanatlar ya da antenler (belki yıldırımlar) çıkıyor; figürün gövdesinin bele kadar olan üst kısmı görülüyor yalnızca, çevresini ilkel bir uçma aygıtının ortasına yerleşmiş bir havacıyı andıran kanatlı daire kuşatmış. Bu figürün Ahura Mazda'nın ta kendisi olduğunu sanabilir insan doğal olarak; ama elbette bunca kaba bir hataya düşmeyeceğim, çünkü göze görünmez ve her an her yerde olan bir tanrının tasvirlerinin olamayacağını biliyorum (keza Ahura Mazda, bir ad değil, yalnızca tanrıyı anmanın bir biçimi). Daha çok, gökten imparatorların başına inen tanrısal bir ışıma ya da imparatorların göksel bir arketipi olsa gerek (biz aynı tanrısal varlığı, üzerimizde süzülüyor olarak, niyaz edilecek kutsama ya da ulaşılacak örnek olarak hayal ederdik).

Kısacası, Ahura Mazda, beyaza boyanmış madeni sandalyeleri, kameraların önünde ayini yürütmekten pek hoşnut beyaz giysili rahibiyle bu neon lambalı tapmakta da uzak kalıyor. Duvarlara asılmış az sayıda süs var: Doğu'nun popüler basmakalıp resimlerinin üslubuyla Zerdüşt'ü tasvir eden bir tablo, bir ayna, kanatlı sakallı figürün üç renkli İran bayrağı üstünde görüldüğü bir takvim.

Ahura Mazda'yı tasvir etmenin tek yolu, ateş. Biçimsiz, sınırsız, her an renk değiştiren göz kamaştırıcı alevlerinin kıvraklığı içinde ısıtan, yutan ve yayılan ateş: Mangalın ağır can çekişmesi içinde gücünü yitiren, boz külün altına gizlenen ve birden yeniden doğan, sivri kanatlarını havaya kaldıran, gücünü yeniden kazanan, güçlü bir yanışla ileri atılan ateş. Gizli mangaldan yükselen alevin ışıltısına gözlerimi dikmekten, ateşe dua eden kadınlarla erkeklere bakmaktan ve onların ateşi nasıl gördüklerini zihnimde canlandırmaktan başka yapacak bir şey kalmıyor bana. Benim gördüğüm gibi, büyülenme ve korkuyla mı görüyorlar? Elbette, dost güç olarak, varoluşumuzun zorunlu koşulu olarak; ama alevleri görmenin yarattığı büyüleyici etki, her akıl yürütmeden daha anlık, düşman güç olarak, yıkım, ölüm gücü olarak yarattığı korku denli içgüdüsel. Ve bunun da ötesinde,

onlar yaşam-ölüm olgusuna boyun eğmek zorunda olan her ne varsa, onunla bağdaşmayan bir öğe, bir mutlak varolma tarzı görüyorlar ateşte, o kadar ki, ateş ile ideal saflık fikri arasında bağlantı kuruyorlar. Acaba insan ateşe hükmettiğini sandığı, ama ona dokunamadığı için mi? Ateşte hiçbir canlı yaşayamayacağı için mi? İnsanın dokunamadığı şey midir saf olan? Kendinden yaşamı dışlayan şey midir? Her bedenden, mahfazadan ya da dayanaktan arınarak yaşayan şey midir? Ve saflık ateşin içindeyse, ateşi nasıl arındırabiliriz? Yakarak mı? Ahura Mazda'ya inananların dualarında dile getirdikleri, bu ateşe verilmiş ateş mi? Alevlerin tutuşturduğu alev mi?

Yıldızlar, yüzyıllardır yakıtlarını yakmayı sürdürüyor. Gökkube, yanıp sönen mangallardan –akkor halindeki süpernovalar, yavaş yavaş sönen "dev kırmızılar," "beyaz cüceler"in külleşmiş kalıntıları– oluşur. Yeryüzü de, kıtaların ve okyanus diplerinin kabuğunu genişleten bir ateş topudur. Evren, bir yangındır. Atomların sandal ağacı odununun tümü yıldızların potalarında buharlaştığında ne olacak? Küllerin külleri pek ince bir ısının ateşinde tükendiklerinde? Galaksilerin kor yığınları ışık geçirmez is çevrintilerine dönüştüğünde? Zamanın başlangıcından beri yanar haldeki ve asla sönmeyecek olan bir ateşi nasıl kavramalı?

Benim yaşadığım dünyaya bilim yön veriyor ve bu bilimin trajik bir temeli var: Evreni bir ısı bulutu halinde çözülmeye götüren geri döndürülmesi olanaksız süreç. Yaşanabilir ve görülebilir dünyalardan geriye yalnızca bir daha bir biçime kavuşmayacak olan bir parçacıklar bulutu kalacak ve o bulutun içinde hiçbir şey hiçbir şeyden –ne yakın uzaktan, ne geçmiş gelecekten– ayırt edilemeyecek. Burada, Ahura Mazda'ya inananlar arasında, *mobet*'in canlandırıp ilahi okuyor izlenimini veren sesiyle beşiğini salladığı, karanlıkta korunan ateşin içinde evrenin tözü (ki yalnızca aralıksız olarak onu yutan yangının içinde kendini gösterir), genişleyip büzülen uzayın biçimi, zamanın uğultusu ve çatırtısı gösteriliyor bana. Zaman, ateş gibi; kâh şiddetli alevler halinde ileri atılıyor, kâh çağların ağır kömürleşmesine gömülü için için yanıyor, kâh yıldırım gibi ve öngörülemez zikzaklar halinde yılan gibi kıvrılıp kollara ayrılıyor, ama hep

yegâne amacına ulaşmayı hedefliyor: Her şeyi ve kendini yakıp yok etmek. Son ateş söndüğünde, zaman da sona ermiş olacak; Zerdüştiler bu yüzden mi ateşlerini sürekli canlı tutuyorlar? Sanırım anlamak üzere olduğum şey şu: Zamanın ibresinin hiçliğe doğru hızla ilerlemesine üzülmenin anlamı yok; çünkü evrende var olan ve kurtarmak isteyeceğimiz her şey için, var olmak demek, tam da bu yanmak demek, o kadar; alevinkinden başka var olma tarzı yok.

Avesta'da bu düşünceleri dile getiren bir formül bulabilir miydim acaba? Şimdilik, Batılı belleğime başvurduğumda, bir şairin esprisiyle yetiniyorum. "Bir yangın evini yakıp yıkıyor olsaydı, ilk kurtaracağın şey ne olurdu?" sorusunu soran kişiye, Jean Cocteau şu karşılığı vermiş: "Ateş."

Heykeller ve Göçebeler

Parsa'da [Persepolis], anıtsal merdiveni sıra halindeki iki grup insanla çıkıyorum: Biri turistler grubu; öteki ise, kıvırcık sakalları ve saçları olan, başlarında tüylerden yapılmış silindir biçimli saç süsleri, boyunlarında hilal biçiminde çok büyük kolyeler bulunan, kat kat cüppelerinin altındaki ayaklarına sandallar giymiş ve kimi zaman ellerinde bir çiçek tutan üst düzey görevliler. İlk grup, etten kemikten ve terden yapılmış, ikincisi ise taşa oyulmuş. İlkinin göz kamaştırıcı güneşin altında uzaklaşmasını bekleyip, ötekine yaklaşıyorum, kendi adımımı onların sakin adımına uyduruyorum, taş blokların gri yüzeyi üstündeki ağırbaşlı figürlerin kesintisiz ilerleyişine, şehrin bütün anıtsal basamakları üstünde, bütün cephelerin temeli boyunca nereye bakarsak bakalım karşılaştığımız o arka arkaya dizili insanların, iki yanında kanatlı aslanların bulunduğu kapılara ve yüz sütunlu salona doğru akarak görkemli yürüyüşüne uyum sağlıyorum. Taştan grup, etten ve kemikten grupla aynı boyda, ama duruşlarıyla ve yüz çizgilerindeki, giysilerindeki katı tekbiçimlilikle ayırt ediliyor, sanki aynı profilden figür bir daha bir daha önümüzden geçiyormuş gibi. Arada bir, sırada arkasından gelen kişiye doğru geriye dönmüş bir yüz, sanki birbirlerine dostluklarını sergiliyorlarmış gibi karşılıklı olarak elleri göğse ya da omuzlara koyuş, katı değişmez tören havasına belli bir canlılık getiriyor, kortejin kalanının ağırbaşlı duruşu ne kadar basmakalıpsa, o kadar sıcak bir canlılık.

Ahamenişler'in Parsa'daki sarayı, kendi iki bin beş yüz yıl

önceki "mazruf"unu duvarları üstünde yansıtan bir "zarf"; gösterişli bir törene ev sahipliği yapmak için yapılmış bir mimari yapı. Söz konusu törenin, orada zaten hep var olan töreni yinelememesi olanaksızdı – her tür kümelenme ve her tür jest içinde, her tür elçinin ve her tür bayrağın dizilişi ve birbirini izleyişi içinde, kıyafetlerin, zenginliklerin ve silahların gösterişi içinde: İmparatorun muhafızları, mızraklar, yaylar ve okluklarla; milletlerin armağanlarını taşıyanlar, değerli vazolar ve altın tozu torbalarıyla.

Büyük kapının üstündeki alçak kabartmada, milletler imparatorluk tahtını tutuyorlar, ama bu taht öyle hafif ki, parmaklarının uçlarıyla tutabiliyorlar onu. Daha doğrusu: Milletlerin elçilerinin kirişlerin altına dokunarak kaldırdıkları büyük tahtın üstünde daha küçük bir taht var; bu tahta küçük bir imparator oturmuş, yanında sinek kovacağıyla bir köle duruyor ve başının üstünde bir sayvan var, sayvanın da üstünde Ahura Mazda'nın ya da kutsamasının simgesi yer alıyor. Şimdi, kapıların, girişlerin, antrelerin üstünde buluşan bütün o tören alaylarının nereye gittiklerini anlamaya başlıyoruz: İktidarın merkezine ne kadar yaklaşılırsa, o kadar devasa olandan küçülmüşe, incelmişe, soyutluğa, boşluğa geçiliyor. Belki bu saray, kusursuz imparatorluğun ütopyasıdır: Dünyanın gölgelerini huzura kabul etmek için boş büyük bir kutu, boş ve ağırlıksız bir tahtın çevresinde yandan gösterilmiş, yassı, derinliksiz bir figürler dizisi.

Birkaç kilometre ötede, Nakş-ı Rüstem vadisinde dik kayalık bir sırtın üstünde başka kalabalık sahnelerle karşılaşıyoruz; ama bunlar, attan düşürülmüş düşmanları ezen atlı çarpışmalar, savaş alanında saflar halinde dizili savaşçıların tehditkâr silahları, köle edilip omuzlarına ağır yükler yüklenmiş tutsaklar, utkular ve ganimet paylaşımı. Bu kayalara bu sahneleri, Parsa'nın yıkımından beş yüzyılı aşkın bir süre sonra, kendi başarılarını kutlamak üzere Sasani hükümdarları oydurmuşlar, eski Ahameniş atalarının –Dara, Hşayarşa, Artahşatara, II. Dara– mezarlarının hemen altına: Ataları, sarp kayalığın yüksek bir basamağına oyulu, birer sarayı andıran dört sert cephenin ardında gömülü. Parsa'nm düzenli, dingin görkemi yok olmuş: Burada gurur, sa-

vaşçılık, düşmana olan üstünlüğün sergilenmesi, zenginliğin gösterişi hüküm sürüyor. Kendi yaşamını ölümsüzleştiren at üstünde bir insanlık: Dörtnala saldırıların destanı, atlı kralların tanrılaştırılması, borazanların gürültüsü, yerdeki toynakların toz bulutu ve uğultusu; bütün bunlar, kayadan uç veren biçimlere kaydedilmiş. Her yanı süsler ve takılarla bezeli "şık" I. Şapur, güçlü bir atın eyerinden kolunu ve kılıcını kaldırıyor; atın ayaklarının dibinde Roma imparatoru Valerianus diz çökmüş, titreyen kollarını ileri uzatmış, afallamış bakıyor. Ondan da önce, Ahura Mazda uzun ince şeritlerin sarktığı krallık tacını I. Ardeşir'e uzatıyor. İlk kez, tanrının suretini görüyoruz: Sasani kralıyla aynı boyda, aynı gösterişlilikte giyinmiş, aynı derecede güçlü bir ata binmiş bir atlı.

Geri dönerken, yolum, yürümekte olan göçebe bir kabilenin yoluyla kesişiyor. Göz alıcı giysileriyle çıplak ayaklı kadınlar, bir dizi eşeği bağırarak ve sopa vurarak yürütüyorlar. Eşeklerin sırtında, bir tavuk, bir köpek, bir kuzu ata biner gibi dengede duruyorlar; öteki eşekler, ceplerinden küçük kuzuların ve yeni doğmuş bebeklerin göründüğü heybeleri taşıyorlar. Sondaki ufak tefek eşek, sırtında elinde bir değnekle bağırıp duran, yanlamasına oturmuş yaşlı bir cadıyla zarzor yürüyor: Kafileyi yolda tutan bütün itici güç, bu yaşlı kadından geliyor gibi. Arkadan bir keçi sürüsü, sonra bir deve sürüsü geliyor; bembeyaz bir yavru deve, annesinin ayakları arasında koşarcasına yürüyor. Grup, siyah çadırlardan bir kamp yerine doğru yöneliyor. Türkçe konuşan bu göçebe toplulukların, Fars'ın bozkırlarını geçtikleri mevsimdeyiz; kışı Basra Körfezi kıyılarında geçirdikten sonra, her yıl olduğu gibi yeniden Hazar Denizi'ne doğru çıkıyorlar. Erkekler, kadınlardan farklı olarak, şehirliler gibi giyinmişler; çadırların eşiğinde bekliyorlar, yabancıları bir "Selam!"la selamlayıp onları çay içmeye davet ediyorlar. Kadınlardan bazıları, yabancılar gelince yüzlerini örtüp gözlerinin beyazı ve siyahıyla gülüyorlar; kadınlardan biri keçi derisi bir tulumdan su döküyor, bir başka kadın unu yoğuruyor. Yerde kendi dokuma tezgâhlarında dokudukları ünlü halılar var. Yüzyıllardır göçebeler, tozdaki ayak izleri dışında kendilerine dair hiçbir iz bırakmadan, Basra

Körfezi ile Hazar Denizi arasındaki bu çorak topraklardan geçip gidiyorlar.

Aynı gün içinde, yolumun üzerinde yürümekte olan kalabalıklarla karşılaşmaktan başka bir şey yapmadım: Hep gözlerini kayaya dikmiş insan safları ile sürekli geçiş halinde yer değiştiren öteki saflar. Her iki kalabalık da, bizimkinden farklı uzamlarda yaşıyorlar: Biri, mineral dünyasıyla bütünleşiyor; öteki, kuşların göçleri gibi, coğrafyanın ve tarihin adlarını görmemezlikten gelerek, haritalarda gösterilmemiş güzergâhları katederek çeşitli yerlerden geçip gidiyor. İki var olma tarzından birini seçmem gerekse, artılarla eksileri uzun uzun değerlendirmek durumunda kalırdım: Taştan sayfaya kazınmış kendi figürüme dönüşerek, bırakacağım silinmez ize bağlı olarak mı yaşamalı, yoksa mevsimler çevrimiyle, otların ve çalıların büyümesiyle, güneşin ve yıldızların dönüşünü izlediği için durması olanaksız yılların ritmiyle özdeşleşerek mi yaşamalı? Her iki durumda da, insanların kaçmak istedikleri şey, ölüm. Her iki durumda da, insanların ulaşmak istedikleri şey, değişmezlik. Bir grup için, yaşamdan, taşın tekbiçimli zamanında sonsuza dek sürecek olan ânı kurtarmak koşuluyla, ölüm kabul edilebilir; öteki grup için, ölüm burçların döngüsel zamanı ve sonsuz yinelenmesi içinde yok oluyor. Her iki durumda da, bir şeyler beni tutuyor; şu ya da bu grubun peşine takılmak için kendimi nasıl takdim edebileceğimi bulamıyorum. Yalnızca bir düşünce kendimi rahat hissetmemi sağlıyor: Halılar. Göçebeler, halıları –geceyi geçirmek için nerede dururlarsa orada çıplak yere serdikleri ve ertesi sabah derleyip develerin sırtındaki öteki eşyalarıyla birlikte yanlarında götürdükleri bu rengârenk ve hafif nesneleri– dokuyarak oluşturuyorlar bilgi birikimlerini.

Not

Uyarı

Kum Koleksiyonu'nun birinci basımı (Milano: Garzanti, 1984), Italo Calvino'nun adını vermeden yazdığı şu *Not*'la bitiyordu:

1, 2 ve 3. Kısımlardaki yazıların hepsi, 1980–1984 yılları arasında *La Repubblica* gazetesinde yayımlanmıştır, şunlar dışında:

"Collezione di sabbia" ("Kum Koleksiyonu"), *Corriere della Sera*, 25 Haziran 1974.

"Com'era nuovo il Nuovo Mondo" ("Yeni Dünya Ne Kadar Yeniydi"), *RAI-TV*'nin bir yayını için sözlü yorum, Aralık 1976.

"L'Enciclopedia d'un visionario" ("Bir Hayalperestin Ansiklopedisi"), *FMR*, Sayı 1, Mart 1982.

4. Kısım, *Zamanın Biçimi*, Japonya ve Meksika üzerine 1976'da yazılmış bazı sayfaları (bunlardan bir bölümü *Corriere della Sera*'da yayımlanmış, bir bölümü daha önce yayımlanmamıştır) ve İran üzerine, 1975'teki bir yolculuğun notlarından, daha önce yayımlanmamış sayfaları içerir.