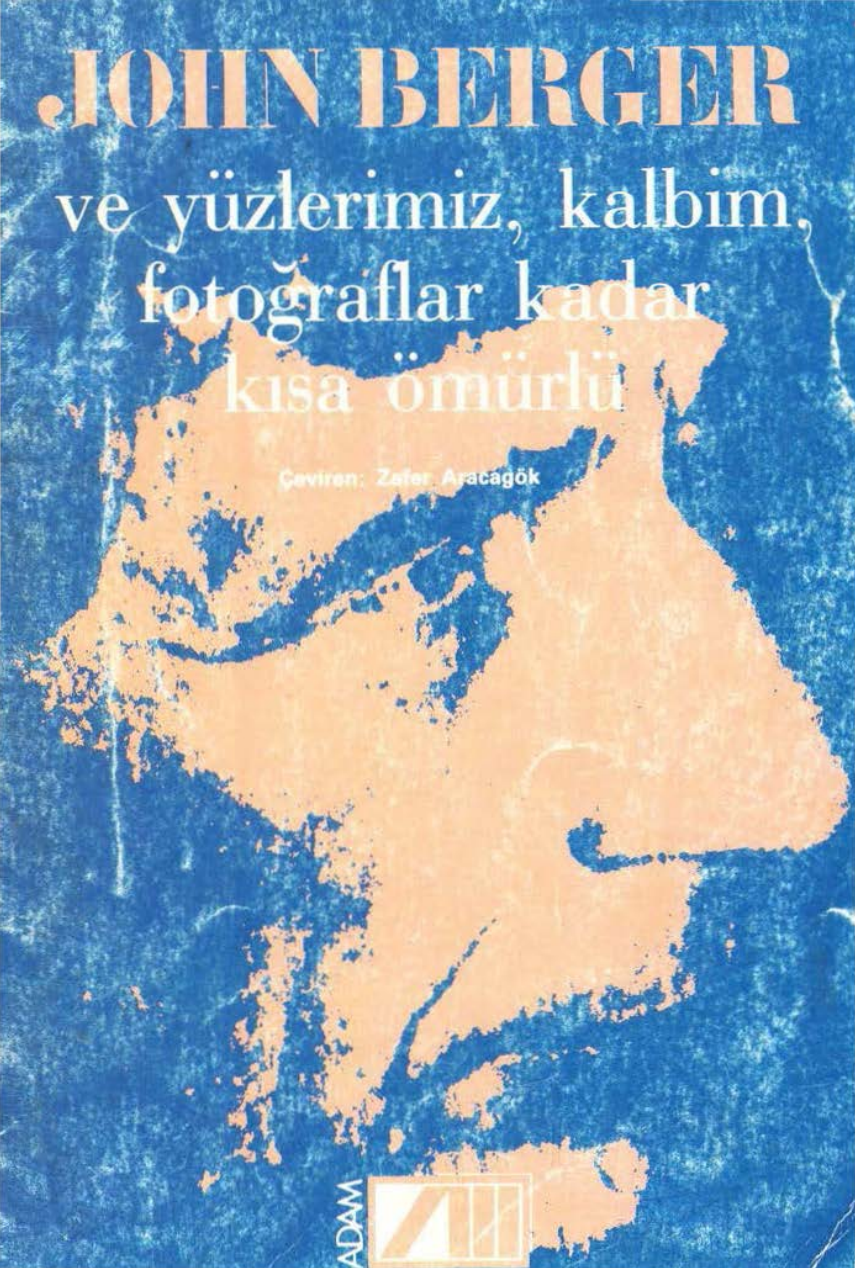
JOHN BERGER

ve yüzlerimiz, kalbim, fotoğraflar kadar kısa ömürlü

Çeviren: Zafer Aracagök



ADAM

John Berger

●

Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü

"And Our Faces, My Heart, Brief as Photos"

ADAM YAYINLARI

©

1984, John Berger

Anadolu Yayıncılık A.Ş.

Birinci Basım: Mart 1987
İkinci Basım: Şubat 1988

Kapak Düzeni: Erkal Yavi

287.05.007.452.304.2
88.34.Y.0016.304

YAZIŞMA ADRESİ: ADAM YAYINLARI, BÜYÜKDERE CADDESİ, ÜÇYOL MEVKİİ, NO: 57 MASLAK-İSTANBUL
TEL: 176 23 30 (8 hat) TELG: ADAMYAY TELEKS: 26534 adam tr

John Berger

•

Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü

İngilizce'den Çeviren: Zafer Aracagök

ADAM

BİRİNCİ BÖLÜMÜN KONUSU ZAMAN İKİNCİNİNKİYSE UZAM

1/ BİR ZAMANLAR

Kimlik sorulunca
tren saatlerine bakmak
ya da para ödemek için
cüzdanımı açınca
yüzün çıkıyor karşıma.

Çiçek tozları
dağlardan yaşlı
Aravis daha genç
dağlar kadar dayanıklı.

Çiçek tohumları
hep saçılacak
ama Aravis yaşlanacak
tepelerle yaşıt olacak.

Kalbin cüzdanında
bir çiçek o kuvvet
bizleri yaşatan
dağları yıpratan.

Ve yüzlerimiz, kalbim, fotoğraflar kadar kısa ömürlü.

BİR ZAMAN DİLİMİNDE

İlki bir tavşandı. 2000 m. yükseklikte bir dağ sınırındaydı. Nereye gidiyorsun? diye sordu Fransız sınır memuru. İtalya'ya dedim. Niye durmadın? dedi. Devam etmemi işaret ettiğinizi sandım dedim. Tam bu anda herşey birden unutuldu. Çünkü on yarda kadar ötede yoldan bir tavşan geçiyordu. Kulak uçlarında sütlü kahve püsküller olan çelimsiz bir

tavşandı. Görünüşte yavaş koşuyordu, ama canını kurtarmak içindi koşusu. Bazen böyle olabilir.

Birkaç dakika sonra tavşan tekrar göründü. Bu kez peşinde ondan da yavaş koşan, sofradan apar topar kalkmış gibi görünen bir düzine kadar adamla geçtiler yoldan. Tavşan yukarılara, kayalık ve ilk kar yığıntıları arasına kaçtı. Sınır memuru tavşanı nasıl yakalayacaklarıyla ilgili komutlar yağdırıyordu — Ben de böylece gazlayıp aştım sınırı.

İkincisi bir kedi yavrusuydu. Akpak toparlak bir yavru. Şöminesi ve bacaklarından biri kırık bir masası olan, duvarları beyaz badanalı, tabanı eğri büğrü bir mutfağın kedisiydi. Duvarların önünde durunca, kara gözleri de olmasa nerdeyse görünmez oluyordu. Yüzünü duvara çevirdiğindeyse, duvarda kayboluyordu. Birden ileri ya da masaya sıçrayacak olsa, duvardan çıkan bir hayvan görür gibi oluyordu insan. Varolup yokolma biçimi yavruya, evi gözeten tanrıların o gizemli içtenliğini bağışlamıştı. Evi gözeten tanrıların hep hayvan olduğunu düşünmüşümdür. Bazen görünür, bazen yokolurlar, ama hep vardırlar. Masaya oturunca, yavrucuk bacaklarıma atılıyordu. Kürkü kadar ak, keskin dişleri vardı. Bir de pembe dili. Bütün kedi yavruları gibi sürekli oyun peşindeydi: kendi kuyruğuyla, sandalye sırtlarıyla, yerdeki saçaklarla oynayıp duruyordu. Dinlenmek istediğindeyse, üzerine kıvrılabileceği yumuşak şeyler seçiyordu. Bir hafta boyunca hayranlıkla onu izleyerek şu sonuca vardım: ak bir şey, bir havlu, bir kazak ya da çamaşır buldu mu, fırsatı kaçırmıyordu. Sonra da gözleri yumulu, ağzı kapalı öyle kıvrılıp ak duvarlar içinde gözden kayboluyordu.

Pistoia'ya pek uzak olmayan tepeler arasında bir köy. Köy mezarlığı yüksek duvarlarla çevrili bir dörtgendi ve demir oyma kapıları vardı. Geceleri mezartaşlarının çoğu içlerindeki mumlarla ışıldamaya başlıyordu. Fakat mumlar

elektrikle çalışıyor ve sokak lambaları ile birlikte yakılıyordu. Gece boyunca ışıldayan mumların sayısı sokak lambalarını geçiyordu. Mezarlığı geçince, yol keskin bir viraj yapmakta ve dönemeçten çiftliğe giden toprak bir yol uzanmaktaydı. İşte bu toprak yolda gri ördeklerden biriyle karşılaştım.

Daha önce birkaç kez tüm aileyi birarada görmüştüm. Genellikle, mezarlığın karşısındaki çalıların aşağısına düşen çim düzlükte toplanıyorlardı. Mezarlık ışıklarını ilk kez bir tan vakti gördüğümde gece-yeşili çimlerde kımıldanan ördekleri farketmiştim. Bir dişi bir erkek ve altı tane de yavrudan oluşan bir aile.

Bu kez yalnız erkek ördek vardı, yolun ortasında öyle durmuş, başı önüne eğik toprağı eşeliyordu. Daha bir dakika geçmeden tümüyle görünmez olmuş dişi ördeğin sırtına binmiş olduğunu farkettim. Dişi ördek tekrar toz toprak içine gömülmeden önce erkeğin ayakları arasından birkaç kez kanatlarını uzattı kapadı. Erkeğin gidişgelişleri hızlandı. Sonunda doruğa ulaştıktan sonra dişinin üzerinden kalktı ve dişi tekrar görünür oldu. Dişinin yanından yola kaydı. Kurşun yemişçesine yere düştü ve bir yanı üzerine yığıldı. İçi kurşun dolu, toprağa bulanmış cansız kuş biçiminde ufak gri bir torbaydı sanki. Dişi ördek etrafına bakınıp ayağa kalktı, kanatlarını çırpıp boynunu esnetti ve artık yavrularının kendini bulabileceğinden emin dolaşmaya başladı.

Bir gece Bosna'da, Prijedor yakınlarındaki kırlarda yürürken, otların içinde ışığı amber yeşili, kimsesiz bir ateşböceği buldum. Yerden alıp parmağımın üstüne koydum, o da bir yüzüğe oyulu elektrikli bir opal gibi ışıldayıp durdu. Eve yaklaştığımda, öbür ışıklarla yarışamadı ve ışığını söndürdü.

Sonra onu yatak odasında çekmeceli bir dolabın üstünde duran birkaç yaprağın içine bıraktım. Işığı söndürünce, tekrar ışıldamaya başladı. Tuvalet masasının aynası tam pencerenin

karşısındaydı. Yan yatınca aynada gördüğüm bir yıldız ve onun hemen altında dolabın üstünde duran ateş böceği oluyordu. Aralarındaki tek fark ateş böceğinin ışığının daha yeşil, daha donuk ve daha uzak olmasıydı.

BİR ZAMANLAR BİR ÖYKÜDE

İkimiz de öykü-anlatıcılarıyız. Sırtüstü uzanmış gece göğüne bakıyoruz. Öykülerin başladığı yerdir burası: geceleyin dogmaları aşırıp bazen inanç olarak geri veren bu yıldız bolluğunun desteğiyle başlar öyküler. Yıldız kümelerini ilk keşfedip onlara ad verenler öykücülerdi. Bir avuç yıldız arasına düşsel bir çizgi çekince, kimlik ve birer imge kazanıyordu yıldızlar. Çizgiye işlenmiş yıldızlar bir anlatıya işlenmiş olaylar gibiydi. Yıldızların küme oluşturduğunu düşlemek kuşkusuz ne yıldızları ne de onları çeviren kara boşluğu değiştirdi. Değiştirdiği şey insanların geceleyin göğü okuma biçimiydi.

Zaman sorunu göğün karanlığı gibidir. Her olay kendi zamanına kayıtlıdır. Olaylar kümeleştirilebilir, zamanları örtüşebilir, ama olaylar arasındaki ortak zaman kümeleşmenin ötesine bir 'yasa' olarak geçmez.

Kıtlıklar olayların trajik kümeleşmesi sonucu oluşur. Bir başka zamanda olduğu gibi, Büyük Ayı yine vardır ve kıtlığa kayıtsız kalmıştır.

Bir tavşanın olsun, bir kaplumbağanın olsun, herikisinin de yaşam süreleri hücrelerince düzenlenip belirlenir. Bir

canlının olası yaşam süresi canlının organik yapısının bir boyutudur. İkisiyle de ilgisi olmayan bir soyutlama yapmaksızın tavşanın yaşam süresiyle kaplumbağanınkini kıyaslamak mümkün değildir. İşte insanoğlu bu soyutlamayı icat edip bitiş çizgisine önce hangisinin ulaşacağını bulmak üzere bir yarışma düzenledi.

İki olguyu bağdaştırdığı sürece insan benzersizdir. Olgulardan biri kendi biyolojik organizmasına — bu bağlamda tavşan ve kaplumbağa gibidir — öbürü kendi bilincine aittir. Bu nedenle insanda bir arada işleyip bu iki olgunun karşılığı olan iki zaman vardır. Ana karnına düşüp büyüdüğü, olgunlaşıp yaşlandığı ve öldüğü zaman ile bilincinin işlediği zaman.

Zamanların ilki yine kendince anlaşılır. Bunun içindir ki, hayvanların felsefi sorunları yoktur. İkincisiyse değişik dönemlerde, değişik biçimlerde anlaşılmıştır. Gerçekten de her kültürün ilk hedefi, geçmişin gelecekle olan bağlantılarını anlayabileceği böyle bir bilinç zamanı anlayışı üretmek olmuştur.

Çağdaş Avrupa kültürünün getirdiği açıklamaya göre — ki bu açıklama son iki yüzyıldır öbür açıklamaları iyice bastırmıştır — bütün olaylara uygulanabilen tekdüze, soyut, çizgisel bir zaman yasası vardır ve bütün 'zamanlar' bu yasaya göre karşılaştırılıp düzenlenebilir.Bu yasaya göre,Büyük Ayı ve kıtlık ikisine de kayıtsız kalan aynı hesaba aittir. Yine aynı yasaya göre, insan bilinci, öbür olgular gibi zaman içinde yeralan bir olgudan başka birşey değildir. Böylece görevi bilinç-zamanını 'açıklamak' olan açıklama, jeolojik bir katmanmışçasına edilgin bir tutum takınır bu bilinç karşısında. Modern insan sık sık kendi pozitivizminin kurbanı olmuşsa bu süreç, bilinçsel olgunun yarattığı zamanın red ya da yok edildiği noktada başlamaktadır.

Gerçekte hep iki zaman arasındayızdır: gövdenin ve bilincin zamanı arasında. Bütün öbür kültürlerdeki ruh ve gövde arasındaki ayrım işte buradan kaynaklanır. Öncelik her zaman ruhundur ve yeri bir başka zamanın aktığı çizgidedir.

Bir zamanlar olmuştan
arta kalanlar
şaşırtamaz bizleri.
Yarın usulca ilerler
kördür daha gözleri.
Işık ve görebilme
koşar birbirine,
gün doğar
kavuşunca ikisi
açar gözlerini
bir tay gibi iri iri.
Mırıldanan nehir
son bir kez
sarılır sise.
Doruklar şarkı söyler
göklerde.
Dur ve dinle
buzağılar gibi
süt emen makinaları.
Isınmaya başlayınca hava
ölçer yeşil tepeler
dikliklerini.
Kamyon şoförü sapıp
aşar tanıdık bir geçiti
ve şaşırır
bir başka tanıdık anayurda
girince.
Az sonra otlar

inek boynuzlarından
daha ılık olur.
Bizi şaşırtan
koşar bize doğru
ölüm ve doğumun terkisinde.

Marx 1872'de, "Avrupa'yı bir hayalet sarmakta — Komünizm hayaleti. Eski Avrupa'nın varolan tüm güçleri bu hayaleti kapı dışarı etmek için kutsal bir beraberliğe girdiler: Papa ve Çar, Metternich ve Guizot, Fransız Radikalleri ve Alman polis ajanları" dediğinde, ikili bir bildiri sunuyordu. Zenginler şimdi olduğu gibi devrimden korkuyorlardı. İkincisiyse farklı türde bir bildiriydi. Her modern toplumun kendi geçiciliğinin farkında olduğunu hatırlatıcı bir rolü vardı.

Tarih Fransız Devriminden sonra oynadığı rolü değiştirdi. Bir zamanlar geçmişin bekçisiyken, şimdi geleceğin ebeliğini yapmakta. Artık, değişmez olanı değil, hiçbir şeyi olduğu gibi bırakmayan değişim kurallarını anlatıyor. Tarih heryerde bir ilerleme, bazen sosyo-politik, bazen de sürekli bir teknolojik ilerleme olarak görülmekte. Adalet için savaşan umutsuzlara ve sömürülenlere umut aşılamakta. (Yüzyıl sonuna yaklaşırken 3. Dünyada bu umut dinsel inançla gitgide daha sıkı bir güçbirliği oluşturmaktadır.) Göreceli olarak zengin ülkelerde tarihin bu eşsiz ve gözüdoymaz istekliliği modası-geçmişliğin malı olup çıkmıştır.

İnsanlar artık yeni bir zamansal boyutta yaşıyorlar. Bir zamanlar göreceli bir süreklilik örneği olan toplumsal yaşam şimdi süreksizliğin kefili durumundadır. Dünyanın şimdiki durumu gözönüne alındığında, bu durum bir başka umut yeşertmekte. Ama bu umuda eşağırlıklı olarak insanlar, yaşamlarının iki zamanlı oluşu bilmecesi karşısında kendileri-

ni daha da yalnız hissetmekteler. Hiçbir toplumsal değer bilinç zamanının sorumluluğunu yüklenmiyor artık. Yada daha doğrusu, yürürlükte olan hiçbir toplumsal değer bunun altından kalkamıyor. Bazı durumlarda devrimci bilinç — Che Guavera var aklımda şimdi — bu rolü yeni bir türde sergileyebiliyor.

Gözlerimi yumduğumda, sık sık yüzler beliriyor önümde. Bunu dikkate değer kılan şeyse yüzlerin netliği. Yüz çizgileri taştan oyulmuşçasına keskin ve belirgin.

Bunu bir defa bir arkadaşa anlatayım dedim. Bu olayın bütün yaşamım boyunca — yüzler ilk otuzundayken görünmeye başlamıştı — binlerce resme bakıp incelemiş olmamla bir ilgisi olduğundan emin olduğunu söyledi. Böyle olması gerçekten pek olası. Ama bu açıklama asıl sorunu gözardı ediyor; çünkü yakın zamanlara dek resmin işlevi az sonra yokolacak olanı sanki hep varmışçasına resmetmekti.

Yüzlerin hiçbiri daha önce tanışıklığım olan yüzler değil. Genelde oldukça kımıltısız ama durağan birer imge değiller; canlı yüzler bunlar ve düşünen bir insana aitler sanki. Onları izlediğimi kesinlikle farketmiyorlar. Gene de onları bana bakmaya zorlayabiliyorum. "Zorlamak" galiba biraz abartma oluyor; çünkü bakmaları için büyük çaba sarfetmem gerekmiyor. Yüzlerin hepsine bakacak yerde dikkatimi içlerinden biri üstünde yoğunlaştırınca, günlük yaşamda sık sık olduğu gibi, yüz bana bakıp bakışlarıma karşılık vermeye başlıyor. Optik uzaklıkları normalde benden üç dört metre ilerdeyken, kadın ya da erkek, bakışlarıma karşılık vermeye başladığında yüz öyle bir hal alıyor, öyle yoğunlaşıyor ki aramızdaki uzaklık beş santimetreye inebiliyor.

Yüzdeki ifade karaktere ya da yaşa göre değişse de, hep aynı, yoğunluğu bir acı, haz veya duygudan kaynaklanmıyor.

Yüz dimdik bana bakıyor ve tek söz etmeksizin yalnız gözlerindeki ifadeyle varoluşunun gerçekliğini onaylıyor. Bakışım sanki ona adıyla seslenmişçesine yüz karşılık veriyor, "Buradayım!" diyor.

Kesinlikle farkındayım ki gözlerimi açacak olsam, yüzler hemen kaçışacak, yokolacaklar. Daha az kesin olan şeyse, gözlerimi yumduğumda ne olduğu. Normalde onları dışlayan sınırı aşan ben miyim yoksa onlar mı? Onlar geçmişe aitler. Bunu bir kesinlik olarak belirtmemin giydikleri giysiler ya da makyajlarıyla hiçbir alakası yok. Geçmişe aitler, çünkü ölü yüzler bunlar ve ölü olduklarını da bana bakış biçimlerinden çıkarıyorum. Tanışıklığa yaklaşan bir biçimde bakıyorlar bana.

Uyuma ileuyanma arası bir durumdaydım. Bu noktadan her iki yöne de kayabilir insan. Bir düşe dalabilir ya da gözlerini açıp kendi gövdesinin, odasının, pencerenin ötesinde karda gaklayan kargaların farkına varabilir. Bu durumu tam uyanıklıktan ayıran şey, bu noktada sözcük ve anlam arasında hiçbir uzaklığın kalmayışıdır. Ad koymanın ilk başladığı yerdir bu nokta. İşte tam burada kendimi doğumdan, dahası doğumdan dokuz ay önceki durumda gördüm. Ana karnından doğacak yaşam şimdi belki ölümden çok daha uzak görünüyordu.

Ana karnına düşmek, ortaya çıkmak ve bir biçim kazanmakla eş anlamlıydı. Bu önsel varlık henüz kesin bir biçim kazanmamışsa da, belirsiz ya da nötr değildi. ("Nötr değildi" diyorum; çünkü bir cinsiyeti vardı fakat henüz eşeyi belirlenmemişti.)Yersiz yurtsuz ve öyle masumdumki!Niteliksiz ve oldukça dayanıklıydım. Ama mutluydum da. Bu mutluluğa ait tek imge, tam uyanıklık sınırından aşırabildiğim

tek kaçak eşya, kendime ait bir imge değil — çünkü sınırın öte yakasında kuşkusuz böyle bir şey yoktu — fakat bana benzeyen bir şeyin imgesiydi: bir kayanın, bir taşın pürüzsüz yüzeyi üstünden kayıp akan sudan bir deri akıntısı.

İkimiz de öykü-anlatıcılarıyız. Sırtüstü uzanmış gece göğüne bakıyoruz.

Tony Goodwin nerede şimdi? Ölümü artık hiçbir yerde yeniden var olamayacağını, varoluşunun sona erdiğini gösteriyor. Fiziksel olarak bu bir gerçek. İki hafta önce meyva bahçesinde yaprakları yakıyorlardı. Köye indiğimde, küllerin içinden geçiyorum. Kül küldür. Tony'nin yaşamı tarihsel olarak geçmişe ait şimdi. Fiziksel olarak bedeni yanıp karbona dönüşerek yeniden yeryüzünün fiziksel sürecine katılıyor. Karbon her tür yaşam biçiminin önkoşulu, organik dünyanın yaşam kaynağıdır. Kendime bunlardan sözetmemin nedeni, gösterişli bir ölümsüzlük simyası icat etmek değil, ölüm tarafından bıkmaksızın didik didik edilen şeyin kendi zaman görüşüm olduğunu kendime anımsatmak kaygısı. Kendimizi çözümleme işleminde ölüm bir yarar sağlamaz. Tony yakın zamana dek çağdaşı olan insanların yaşadığı zaman bağlamında değil artık. O şimdi bu bağlamın çemberinde, bir dairenin değil, tıpkı bir amip ya da elmasınkı gibi bir kürenin çemberi üstünde bir yerde. Aynı zamanda bütün ölüler gibi bu bağlamın içinde de. Ölülerin bulunduğu yer hiçbir canlının olamadığı bir yerdir. Ölüler canlıların düş ürünüdür. Ve küre çemberi ölülere, canlıların tersine ne bir engel, ne de bir sınır oluşturur.

Ardıcı susturan
sessizlik kadar sabit
ve sonsuz
ölülerin nabzı.

Ardıcı susturan
bu dünyada yürüdükçe
kazınıyor avuçlarımıza
ölülerin gözleri.

Bir melek. Kış ışığı altında kanat uçları köyün ardındaki şahin renkli kayalıklara eriyen beyaz taştan bir melek, ayakları şimdiden yerden ayrılmış, düşüp ölmek üzere olan bir askerin bileğini tutuyor. Melek askeri kurtarmıyor ama düşüşünü yumuşatır görünüyor. Buna rağmen bileği tutan elin kaldırdığı bir yük yok, nabız ölçen bir hemşirenin eli kadar sıkı ancak. Askerin düşüşünün yumuşar görünmesi her ikisinin de aynı taş parçasından oyulmuş olmasından kaynaklanıyor.

Alttaki kaideye 1914-1918 savaşında ölmüş kırk beş adamın adı yazılmış. Kaidenin bir başka yüzüne de 2. Dünya Savaşında ölmüş yirmi bir adamın adı eklenmiş. İkinci gruptaki yedi kişi Alman toplama kamplarında sürgünde ölmüş, öbürleriyse yalnız bu savaş anıtının duyabildiği makinalı tüfeklerce kurşunlanmışlar. Hepsi de Maquis'deymiş. Bazıları ölmeden önce, Gestapo'nun Annemasse'deki merkez karargâhı olan Pax Otelinde işkence görmüş. Hemşire elli koruyucu melek bu nazi otelinde, ya da Mauthausen, Dachau ve Auschwitz'de de görünmüş müydü acaba?

Bu adamların çoğu değişik anlarda, gelecekte bir gün özgürlüğüne kavuşmuş ülkelerinin köyünde, iyileşmeyen yara

izleriyle, ama rahat mı rahat yürüyebilecekleri bir sabah düşlemişlerdir herhalde. Taştan melek bir şeyi temsil ediyorsa, temsil edilen böyle bir sabahtan başka birşey olamaz.

16 Temmuz 1981, sabah 11. Geleceğin şehirlerini ya da bu şehirlerin yeni teknolojisini görmedim. Ne de bu şehirlerin çöküşünü. Görmüş olduğum şeylerin kehânetle bir ilgisi yok.

Elimde bir baston olsa, gözlerim kapalı yürüyebilecek kadar tanıdığım köy sokağını gördüm yalnızca. Birkaç yıl önce kör bir adam ölmüş. Doğuştan kör adam, dört kilometre ötedeki ıssız köyünden buraya yürüyerek gelebilirmiş. Yetiştirdiği arılar köyün öbür arılarından daha fazla bal verirmiş. Ve elini bir kez bile kesmeden yakacak odununu bir kütük üstünde baltayla hep kendisi ufalarmış.

Saat 11'de gök mavi ve güneşliydi. Dağ tepelerinde hızla akan birkaç bulut vardı. Bir kuzey yeli.

O an gelecekten bakar gibi gördüm köy sokağını. Gördüğüm gerilerde kalan geçmiş zaman olmuştu. Bu dönüşüm öyle usul öyle usuldu ki, durgun bir suya benziyordu.

Fransız bayrağının dalgalandığı belediye binasının önündeki kadın ve erkekler şimdi atalarının uslarında birer imge olmuştu sanki. Geçmişin gizem ve sabitliğini edinmişlerdi. Bir çeşit eksiksiz eksiklik kazanmışlardı. Atalarının eylem ve bilgisiyle bu eksikliğin kapatılmasını bekliyorlardı. Ve aynı zamanda daha önce bu eksikliği kapatmış olduklarından eksiksizdiler: daha fazlası ellerinden gelmezdi.

Kör adamın köye inen yolu gördüğü gibi görüyordum geleceği.

Bir kitap yazmak isterim bazen
Yalnız zamanla ilgili bir kitap
Zamanın nasıl da olmayışı,
Gelecek ve geçmişin nasıl da
Sürekli bir şu an oluşuyla ilgili.
Düşünürüm ki herkes — yaşayan
yaşamış
Ve yaşayacak olan herkes — canlıdır şimdi.
Bu meseleyi didik didik etmek isterim
Tüfeğini boşaltan bir asker gibi.

diye yazmış Yevgeni Vinokurov.

BİR ZAMANLAR BİR ŞİİRDE

Şiirler, anlatı olduklarında bile, öykülere benzemez. Bütün öyküler zafer ya da yenilgiyle sonuçlanan meydan savaşları hakkındadır. Sonuç ortaya çıkacağına yakın herşey o sona doğru harekete geçer.

Oysa şiirler sonuca aldırmaksızın, bir yandan yaralılara bakar, bir yandan da korkunç ya da galip olan tarafın yabanıl konuşmalarına kulak vererek aşarlar savaş alanlarını. Bir çeşit barıştır sundukları. Uyuşturuculara ya da ucuz kandırma yollarına başvurmadan, tanıyarak ve bir zamanlar yaşanmış olanın hiç yaşanmamışçasına yitemeyeceği vaadiyle getirirler bu barışı. Bu vaad anıtların söz ettiği vaadlere benzemez. (Hâlâ savaş meydanında olan kim ister taştan anıtları?) Dilin vaadiyse, dili isteyen, dili çağıran yaşantıya bir sığınak sunması, ondan haberli olduğunu belli etmesidir.

Şiirler öykülerden çok dualara yakındırlar, ama şiirde dilin ardına saklı, dua edilen bir kimse yoktur. Duyup haberli

olması gereken dilin kendisidir. Dindar şair için "Kelâm" Tanrının ilk niteliğidir. Şiir sanatında sözcükler birer iletişim aracı olmadan önce birer varlıktırlar.

İşin garibi şiir de, örneğin, çokuluslu bir şirketin yıllık genel raporundaki sözcüklerin aynısını ve aşağı yukarı aynı cümle yapısını kullanır. (Bu şirketler kendi kârları uğruna modern dünyanın en korkunç meydan savaşlarını çıkartmaktan çekinmezler.) Peki nasıl olur da şiir dili böylesine değiştirebilir, basitçe bilgi iletmek yerine dinleyip vaadler verebilir ve bir tanrı işlevini yüklenebilir?

Bir şiirin bir şirket raporundaki sözcüklerin aynısını kullanabilmesi, bir deniz feneri ve bir hapishane hücresinin aynı kütleden kesilmiş ve aynı harçla birleştirilmiş taşlardan yapılabileceği gerçeğinden değişik bir şey demek değildir. Her şey sözcükler arasındaki ilişkiye bağlıdır. Bütün bu ilişkilerden çıkan toplam, yazarın dile bir sözcük dağarcığı, cümle yapısı ya da bir yapı olarak değil, bir ilke ve varlık olarak nasıl biçim verdiğine bağlıdır.

Şair dili zamanın uzanabileceğinden uzak bir yere yerleştirir: ya da daha doğrusu, şair dile bir yermişçesine, zamanın sözgeçiremediği, zamanın kendisinin bile içerilip sınırlandırıldığı bir yoğunlaşma noktasıymışçasına yaklaşır.

Şiir bazen kendi ölümsüzlüğünden söz açarsa, bu onun belli bir kültürel tarihe ait, belli bir şairin dehasından daha uzun ömürlü olduğunu anlatmak içindir. Ölümsüzlüğün ölümden sonra gelen ünden ayırt edilmesi gerekir burada. Şiir ölümsüzlükten söz açabilir, çünkü şiir dilin geçmiş, şimdiki ve gelecekteki bütün yaşantılara kucak açtığına inanıp tümüyle dile teslim eder kendini.

Şiirin vaadi diye bir şeyden söz etmek yanıltıcı olabilir, çünkü vaad geleceğe uzanır; ama şiirin vaadi geçmişin, şimdiki zamanın ve geleceğin toplamından oluşur. Şimdiki zamana ve geçmişe olduğu kadar geleceğe de uyarlanabilen bir vaade bir güvence demek daha uygun olur.

BİR ZAMANLAR AMSTERDAM'DA

Sanat tarihçilerinin resimlerin kesin tarihlerini belirlemeye çalışırken, yenilikçi fırça darbelerine, faturalara, müzayede listelerine bazen çok önem verip resimdeki modelin yaşıyla pek ilgilenmemeleri çok gariptir. Sanki bu konuda ressama güvenmiyorlardır. Rembrandt'ın Hendrickje Stoffels tablolarını tarihleyip kronolojik bir sıraya koymaya çalıştıklarındaki gibi örneğin. Yaşlanma olayında hiçbir ressam Rembrandt'ın yetkinliğine erişemedi, hiçbiri yaşamının en büyük aşkının böylesine içten kayıtlarını bırakmadı bizlere. Belgesel tahminler ne derse desin, tablolar ressamla Hendrickje arasındaki aşkın, Hendrickje ressamdan altı yıl önce ölünceye dek, yani aşağı yukarı yirmi yıl sürdüğünü gösteriyor.

Hendrickje ressamdan on ya da on iki yaş gençti. Öldüğündeyse tablolardan anlaşıldığı gibi en azından kırk beş yaşındaydı ve Rembrandt'a ilk kez poz verdiğinde yirmi yedisini geçmiş olamazdı. Kızları Cornelia 1654'te vaftiz edilmişti. Bu da Hendrickje'nin kızını otuz yaşlarında doğurmuş olduğu anlamına gelir.

Benim hesabıma göre, 'Yataktaki Kadın' (Edinburgh'da) Cornelia'nın doğumundan az önce ya da az sonra yapılmış olmalı. Tarihçilerse bu tablonun 'Sara ile Tobias'ın gerdek gecesini temsil eden daha büyük bir tablodan alınma bir parça olabileceğini iddia ediyorlar. Rembrandt'ın gözünde, Kutsal Kitap'tan alınma bir olay her zaman güncelliğini korumuştur. Bu tablo bir bütünün parçası olsa bile, Rembrandt parçayı kesinlikle tamamlamış, izleyicinin kulağına bunun sevdiği kadının en içten tablosu olduğunu fısıldamıştır sonuçta.

Hendrickje'ye ait başka tablolar da var. Louvre'daki

'Bathsheba' ya da Londra National Gallery'deki 'Banyo Yapan Kadın'ın önünde nutkum tutulur. Tablolardaki dehadan çok tabloların kaynaklanıp dile getirdikleri yaşantı — bildiğimiz dünya kadar eski, orada yaşam bulan istek; dünyanın sonuymuşçasına yaşanan içlilik, gözlerin sanki ilk kezmişçesine o tanıdık gövdeyi sonu gelmez keşfidir — dilimin böyle tutulmasının nedeni: sözcüklerden önce gelen ve sözcüklerin ötesinde bir yaşantıdır bu. Başka hiçbir tablo böylesine bir güç ve beceriyle sessizliğe götüremez insanı. Üstelik ikisinde de Hendrickje hareket ederken resmedilmiştir. En büyük içtenlikse ressamın onu görüşündedir, ama karşılıklı bir içtenlik değildir bu. Hendrickje'ninkini değil, ressamın aşkını anlatır bu tablolar.

'Yataktaki Kadın' adlı tabloda ressam ve kadın arasında bir suç ortaklığı sözkonusudur. Bu suç ortaklığı bir ağzısıkılık ve terkedişle birlikte gündüz ve geceyi de dile getirir. Hendrickje'nin eliyle kaldırdığı yatak perdesi gündüz ve gece arasındaki eşiği belirtir.

İki yıl içinde, Van Rijn'e bir sabah günün ilk ışıklarıyla iflas ettiği haberi verilecektir. On yıl önce, yine günün ilk ışıklarıyla Hendrickje, Van Rijn'in evine henüz bebek olan oğluna bakmak için hizmetçi olarak gelmiştir. On yedinci yüzyıl Flaman ahlakı ve Kalvinizmine göre bir evsahibi ve ressamın birbirinden ayrı ve sınırlı sorumlulukları vardır. Bu yüzdendir ağzısıkılıkları.

Geceleri ise, ayrılırlar yaşadıkları yüzyıldan.

Bir kolye dökülür göğüslerine
Gider gelir bir uçtan öbürüne—
sürekli bir sıla değil midir bu
gidiş gelişin aksine? —
sonsuzun mis kokusu.
Uyku kadar eski,
Ölü, diri herkesin bildiği koku.

Hendrickje yastıkların içinden ileri doğru uzanıp kaldırır elinin sırtıyla perdeyi, çünkü avuçiçi daha şimdiden hoşgeldin demektedir, şimdiden hazırdır sevgilisinin başına dokunma hissine.

Hendrickje henüz uyumamıştır. Ressamın yaklaşmasını izler bakışları. Yüzünde ikisi bir olmuşlardır. İki imgeyi birbirinden ayırmak imkânsızdır artık: erkekte kadının, kadında erkeğin imgesi; erkekte akılda kaldığı kadar, kadında yatağa yaklaşan erkeği izlediği kadar.

BİR ZAMANLAR BİR RESİMDE

Resimler durağandır. Defalarca — günler ya da yıllar boyunca — bir resme bakma deneyiminin eşsizliği tüm bu girdabın ortasında imgenin değişmez kalışındandır. Kişisel ya da tarihsel yaşantılar sonucu imgenin önemi kuşkusuz değişebilir, ama resmedilmiş şey değişmez: aynı süt yine o aynı güğümden boşalır, denizdeki dalgalar aynı biçimde kırılır, o gülüş ve çehre değişmemiştir.

İnsan resimlerin belli bir ânı temsil ettiği düşüncesine kapılabilir. Kuşkusuz yanlış bir düşüncedir bu. Çünkü resimdeki an, fotoğraftaki ânın tersine asla resmedildiği gibi varolmamıştır. Öyleyse resmin ânı temsil ettiği söylenemez.

Rönesans sanatının başlangıç dönemlerinde, Avrupa dışı kültürlerin resimlerinde ve bazı modern yapıtlarda imge bir zaman geçişini anlatır. İzleyici tabloya baktığında önceki zamanı, o ânı ve sonraki zamanı görür. Bir Çinli bilge bir ağaçtan bir başka ağaca yürür, atlı araba bir çocuğu ezip geçer, bir çıplak kadın merdivenlerden iner. Birbirini izleyen imgeler kendi konturları ötesindeki devingen dünyayı gösteriyorlarsa da, durağan olmaktan kurtulamazlar, bu da durağan

ve devingen arasındaki o tuhaf karşıtlığın ne anlama geldiği sorusunu diker karşımıza. Karşıtlık tuhaftır, çünkü hem çarpıcı hem de sıradandır.

Bir resim ne zaman biter? Sonunda gerçekten varolan birşeyin karşılığı olduğu zaman değil — bir ayakkabıya bir çift oluşturacak kadar benzediğinde değil — ressamın olması gerektiği gibi hissedip hesapladığı, resme bakma sürecinin öngörülmüş ideal anına ulaşıldığı zaman biter resim. Bir resmin kısa ya da uzun sürede oluşumu böyle bir ânın inşa edilme sürecine bağlıdır. Kuşkusuz, resmin ideal olma ânı tümüyle önceden kestirilemez ve resimle de yeri tümüyle doldurulamaz. Nasıl olursa olsun, her resim kendi doğası gereği böyle bir âna gönderide bulunur.

Resmin bir amatör ya da bir ressama ait olması resmin böyle bir gönderide bulunmasında bir değişiklik yaratmaz. Değişen şeyse resmin izleyiciye sunduğundadır: Ressamın önceden gördüğü resmin ideal olma ânıyla, resmin üretildiği koşullar değişmiş olduğunda (yönetim, moda, ideoloji), öbür insanların ideal an saydıkları şeyin birbirine ne kadar yaklaşabildiğidir.

Bazı ressamlarda resim belli bir aşamaya ulaştığında çalışmaya aynaya bakarak devam etme alışkanlığı vardır. Aynada gördükleri imgenin tersidir. Bunun ne işe yaradığı sorulduğunda, resme yeni, daha başka bir gözle bakma olanağı sağladığını söylerler. Gözün aynada yakaladığı, resimlerin gönderide bulunduğu o gelecek anına ait bir imgedir belki de.

Yüz ya da beşyüz yaşında olsun, bütün bitmiş resimler izleyicinin şu an tualde görmekte olduğu şey hakkında yapılmış, geçmişten devralınan kehânetlerdir. Bazen kehânet çabucak tüketilir — resim adeta gönderildiği adresi kaybeder, bazen de sonsuza dek doğru çıkar.

Peki resmin durağan görüntüsü niçin böylesine çekicidir?

Resmi apaçık yetersiz diye nitelendirilmekten alıkoyan nedir — sırf durağan olması mı?

Resimlerin kendilerine bakılma ânını kehânet ettiklerini söylemek soruyu yanıtlamaz. Böyle kehânetler durağan imgeye duyulan sürekli bir ilgi olduğunu varsayarlar. Niçin, en azından son zamanlara kadar, böyle bir varsayım hep doğrulanmıştır? Sağduyunun yanıtı şudur: resim durağan olduğu için görüntüsel olarak 'algılanabilir' bir uyum sunma gücüne sahiptir. Yalnız durağan olan şeyler türlü anlarda yaratılabilir ve onun için de böylesine eksiksiz olabilirler.

Zamanı kullandığı için bir müzik yapıtının bir başı ve sonu olması kaçınılmazdır. Bir resminse yalnızca bir başlangıcı ve fiziksel bir nesne olarak kalabildiği sürece de bir sonu vardır. Resimsel yaratıyı, uyumu, biçimi mümkün kılan da budur.

Bu açıklama yönteminin terimleri bana oldukça kısıtlı ve estetik kurallara bağlı görünüyor. Bu kafa kurcalayıcı karşıtlıkta bir erdem olmalı: resmedilmiş değişmeyen biçim ve yaşayan devingen model arasındaki karşıtlık.

Resmedilmiş imgenin durağanlığı zamansızlıktan dem vuruyor olamaz mı? Resimlerin kendilerine bakılma anının kehaneti oldukları gerçeği ile gelecekte hep yanlış anlaşılacak bir kâhinin altını çizen modern avant-gardizmin bakış açısı arasında uzaktan yakından bir benzerlik yoktur. Geçmiş zamanın, şimdiki zamanın ve gelecek zamanın paylaştığı şey bir geri-plândır, bir zamansızlık zeminidir.

Durağan olduğu için resim sanatının dili böyle bir zamansızlığın dilidir. Söylemek istediğiyse — geometrinin tersine — duyusal, kişisel ve ölümlü olandır.

Binlerce verst öteden
bir mektup gelir denizciye.
Karısı
evlerinde

mutlu olduğunu yazmıştır
tepelerin ötesinde.

İşte o mektuptur
akşamüstleri kızlarla
tercümesi imkânsız limanlarda
geçmiş aylar denizi içinden
denizciyi avutan
bu sonu gelmez seferler
bir gün bitecek diye.

BİR ZAMANLAR BİR YAŞAM DİLİMİNDE

Saman balyalarını bağladığım tarlanın kuzeyine düşen az ilerdeki alçak bir tepede başladı herşey. Bu tepede kendi kaderine bırakılmış üç armut ağacı vardı, ikisi yapraklarla kaplı, biriyse grileşmiş gövdesiyle çıplak ve ölüydü. Arkalarında kocaman, ak bulutlu mavi bir gökyüzü vardı.

Daha önce hiç dikkatimi çekmemiş bu küçük görüntü birden gözüme çarpıp mutlu etti beni. Sokakta yürürken görülebilecek tanımadık, hatta hiç çekici olmayan, ama bir nedenle, yaşanan bir hayatı sergilediği için belki, insana hoş gelen bir yüz görmüş gibi olmuştum.

Hemen sonra izlendiğim duygusuna kapıldım. Bir an, tepede bir insanın durduğunu, ya da bir çocuğun armut ağaçlarından birine tırmandığını sandım. Ölü ağaç iki canlı ağacın arasında öyle duruyordu. Ortada kimsecikler yoktu.

Bir insan bir hayvanı ürküttüğünde ya da tam tersi olduğunda, bakışların izlediği yol bir an öteki şeylerin hepsini dışlar. Şöyle ki, olay bir hayvan ve bir insan arasındaysa, ortada genellikle bir varolma eşitliği vardır. Oysa bu kez bir

eşitsizlik olduğunu seziyordum. Yani beni izleyen manzara parçasından daha az varoluyordum.

Armut ağaçları şimdi daha değişik görünüyorlardı. Her dalın eklemi görülebilir hale gelmişti, her yaprağın nasıl kıpırdadığını görebiliyordum. (Tüm akşamüstü boyunca kuzey ve güney rüzgârları hafif, yumuşak bir soluktan az daha uzun esintilerle birbirleriyle yarış edip durmuşlardı.) Armut ağaçları altındaki toprak bile değişmişti.

Seninle karşılaşıncaya kadar gerçekleşmekte olan bu değişimi adlandırmaktan acizdim. Bugün ilerlemiş yaşımda koyduğum ad ise: aşkın içe işleyişi.

Her şey akıntıya kapılmıştı. O üç armut ağacı, o alçak tepe, vadinin öbür ucu, biçilmiş tarlalar, orman. Dağlar daha yüksek, ağaç ve tarlalar daha yakındı. Görülebilir her şey bana yaklaşıyordu. Daha doğrusu her şey durmuş olduğum yere sürükleniyordu, çünkü ben artık orada değildim. Her yerdeydim, vadinin karşısındaki ormanda olduğum kadar ölü ağacın içinde, dağ yakasında olduğum kadar saman balyalarını bağladığım tarladaydım.

BİR ZAMANLAR MERCEKLERİN ARDINDA

Seninle birlikte yazdığımız öykülerin birinde, farzedelim ki bir karakter kendi kökenini anlamaya, öykünün herhangi bir noktasında kaderi 'diye' bildiği şeyin ötesini görmeye çalışsın. Kurgulamaları, sorgulamaları onu düşünürlerin evrenle ilgili teoriler kurmaya çalışırken vardıkları hipotezlere (sonsuzluk, şans, belirsizlik, özgür irade, bükümlü uzay, zaman...) çok benzer bir noktaya getirecektir.

İşte bunun içindir ki öykü anlatma ve metafizik arasındaki gidip gelme hiç durmaz.

Yaşamın yaşandığınca anlatılan bir öykü olduğu düşüncesiyle sık sık karşılaşırız. Akılcılık doğa yasalarının kaçınılmaz olarak mekanik olduğunu söyleyerek bu düşünceyi reddetmiştir. Son bilimsel araştırmalarsa evrenin doğal işleyiş dizgesinin makineden çok beyninkine benzediğini söylüyor. Böyle bir 'beyin'i anlatıcı olarak düşünmek — birçok bilim adamı düşüncenin antropomorfik olduğunu reddetse de — yeniden benimsenen bir görüş oldu. Öykü anlatmanın metafiziği artık yalnızca yazınsal bir ilgi alanı olmaktan çıkmış durumda.

Haklarında birşeyler yazdığımız kişileri bizden ayıran şey öznel ya da nesnel bilgi değil, anlattığımız öyküde onlarca yaşanan zamandır. Bu ayırım biz, öykü anlatıcılarına bütünü bilme üstünlüğünü sağlar. Buna karşın, bu güç bizi güçsüz de kılar: anlatı başladıktan sonra kişilerimizi denetleyemeyiz. Onları izlemek zorunda kalırız ve bu izleme onların yaşayıp bizimse yönettiğimiz zaman boyunca sürer.

Zaman onların olduğu için öykü de onlara aittir. Buna karşılık, öyküyü anlatmaya değer kılan anlam öykü-zamanının ötesinde olduğumuz için ancak bizce görülebilir ve bize esin kaynağı olabilir.

Öykülerimizi okuyan ya da dinleyenler herşeyi bir mercek ardından görür gibi görür. Bu mercek anlatının gizidir ve her öyküde geçicilikle zaman-dışılık arasında bir yerde yeniden traşlanır.

Biz öykü-anlatıcıları Ölümün Yazmanlarıysak, kısacık ölümlü yaşamlarımızı bu mercekleri traşlayarak yaşıyoruz diye böyleyizdir.

BİR ZAMANLAR ÇOCUKLUKTA

Uykuya dalarken ağızda kalan başparmak. Kendi içine uyku gibi giren bedenin kendinden aldığı tat. Kendi bedeninden zarar gelmez insana.

Öfke. Hıçkırıklara boğulan bir korku ya da kızgınlık mağarası. Hıçkırıklar gökte birbirinden bağımsız uçuşan kırmızı yapraklar gibi olsalar da, sonunda gelip birer birer konarak kaplarlar çocuğun yüzünü ve şiddetlenir hıçkırıklar.

Ağlayıştan sonra gelen rahatlayış. Midedeki körükler de söner artık. Erimiş bal gibi duru bir tatlılık yerleşir göğse. Yalnız damakta acı bir tat vardır hâlâ. Açıklanamayan neden açıklanmaz bir biçimde kaybolmuştur.

Anımsarken karşılaştığımız yeteneksizliğin kendisi de bir anıdır belki. Deneyimlerden adsızlığı da yaşar insan: tanıyabildiği belli temel özellikler vardır o zaman: sıcak, soğuk, acı, tatlı. Birkaç tane de insan. Ad ya da eylem yoktur henüz. İlk söylenen adıl bile daha söylenemeden gitgide büyüyen bir suç haline gelir, bu yüzden o döneme ait anı oluşmaz.

İnsan bir süre sözsüzlüğün buğusuz yaşantısıyla sürdürür ömrünü. Sözsüzlük herşeyin sürekli olması demektir. Daha sonra ortaya çıkan ideal dil, herşeyi aynı anda söyleyebilen bir dil düşü, belki de belleğin hiç anı içermediği bu durumda başlıyordur.

Çıplak doğan kalbimin
ilk kundağı ninnilerdi.
Ardından kendi kendine
şiir giydi giysi diye.
Bir gömlek gibi
taşıdım sırtımda
okuduğum şiirleri.

Yarım yüzyıl yaşadım böyle
karşılaşana dek o sözsüzlükte.

Sandalye sırtındaki gömleğimden
öğrendim ki bu gece
yıllar boyu
kalbimin ezberlediği
bekleyişimmiş seni.

BİR ZAMANLAR AUXONNE'DA

Auxonne postanesi küçüktür ve posta memuresi mavi gözlüdür. İki kere gitmiştim o küçük postaneye.

İlk gidişim sana bir paket göndermek içindi; posta memuresi paketi tartarken senin paketi açan ellerini düşledim.

"Dört kilo üçyüz gram."

Elle sarılmış bir pakette ağırlığı olmayan bir mesaj vardır: gönderenin sarıp düğümlediği ipi paketi alan açar.

Postanede, Auxonne'da bağladığım düğümü çözen parmaklarını gördüm zihnimin derinliklerinde.

On gün sonra kasabaya indiğimde, sana bir mektup yollamak üzere tekrar girdim postaneye. Sana paket gönderdiğim günü anımsadım ve birşeyi kaybetmişim duygusuna kapıldım. Kaybettiğim neydi peki? Paket sağsalim yerine ulaşmıştı. Pancar köklerinden çorba da yapmıştın. Portakal çiçeklerinden damıtılma suyla dolu şişeyi yerine, dolapta giysilerin üstüne yerleştirmiştin. Kaybolan tek şey paket kağıdının o kısa ömrüydü.

Ölülere yakılan ağıtlar ölmekle kaybettikleri umutlaradır aslında. Eli-paketli-adam artık bir ölüymüşçesine bir şeyler umma şansını yitirmişti. Ve yerini eli-mektuplu-adama bırakmıştı.

BİR ZAMANLAR GEÇMİŞTE

İnsanın ölümü kendisine aittir. Başka kimseye hatta katiline bile ait değildir. Bu da ölümün insan yaşamının bir parçası olduğu anlamına gelir. Böyle olması, önceden kestirilebilir ya da hazırlanabilir olmasından değil, içeriğinin en azından kısmen 'kesin' olmasındandır. Bu geçmişte falcılığın püf noktasıydı. Daha sonraları yeni özgürlük düşünceleri tüm bu determinizmi safdışı bıraktı. Mutlak özgürlük kavramı çizgisel-tarihi-zamanın doğuşunu sağladı. Böylesi bir özgürlük salt bir avuntuydu. Gelecekteki bir olayı önceden görmek ya da kaderin önceden belirli oluşu, zaman ancak tek-çizgisel olduğunda determinizm anlamına, bunun için de ölümcül bir özgürlük kaybı anlamına gelir. Ortada zamanın çoğulluğu ya da zamanın çevrimselliği diye bir şey varsa, kehânet ve kader, seçme özgürlüğü ile bir arada varolabilir.

Başlangıçta belki,
mesafe doğuran zaman
ve ikizi 'gözün görebildiği'
bir gün tan ağarmadan
aynı anda ulaşıp
kapıyı sarhoş sarhoş
birlikte tekmelemişlerdi.

İlk ışıkla ayılarak
günü incelemiş,
uzaklık, geçmiş ve 'gözle görülmez'den
söz etmişlerdi.

Henüz gözden yitmemiş
her şeyi çevreleyen
ufuklardan söz etmişlerdi.

"Dante'ye göre zaman tarihin içeriğidir, tarihle eşzamanlıdır. Aksine, tarihin amacı zamanı dağılmadan bir arada tutmaktır. Ve böylece aynı zaman peşinde ve içinde olanlar birbirlerinin kardeşi ve yoldaşı olurlar." (Osip Mandelştam)

Zaman konusunda 19.yy'dan devrahnan aksiyomların yalnız birkaçı enikonu sorgulanmadan çağımıza aktarılmıştır. Sağ ve Sol evrimcilerin, fizikçilerin, en keskin devrimcilerin hepsi — en azından tarihsel bir ölçekte — 19. yüzyılın tek-çizgisel, tek-biçimli zaman akışı modelini kabul ederler.

İçinde yeralan her olayın zaman açısından birbiriyle bağıntılandığı tek-biçimli bir zaman kavramı, zihnin ayrıştırma kapasitesine bağlıdır. Galaksiler ve küçük parçacıklar kendi başlarına pek birşey ifade etmezler. Başlangıçta görüngübilimsel (fenomolojik) bir sorun vardır. İnsan bilinçli deneyimlerle başlamak zorunda bırakılmıştır.

Saatlerin ve yeryüzünün düzenli dönüşünün yanı sıra zaman farklı hızlarda geçiyormuşçasına yaşanır. Bu izlenim genelde 'öznel' diye reddedilir, çünkü zaman, 19.yy bakış açısına göre nesneldir, yarışılmaz ve kayıtsızdır; kayıtsızlığının sınırı yoktur.

Buna rağmen, bizim şu deneyimimiz öyle çarçabuk reddedilmemelidir belki de. Saatleri kabul ettiğimizi düşünürsek, zaman ne yavaşlar ne de hızlanır; ama zaman yine de değişik hızlarda ilerliyordur. Çünkü, yaşadığımız bu zaman geçişi tek değil aksine birbirine zıt iki dinamik süreçten oluşur: birikme ve çözünme.

Bir anda yaşanan ne kadar derinse, deneyim, yaşantı birikimi de o kadar çoktur. Zamanın daha uzunmuşçasına yaşanması bu yüzdendir. Zaman-akışının çözünmesi böylece engellenmiştir. Yaşanmış süre bir uzunluk değil, derinlik ve yoğunluk sorunudur. Proust bunu anlamıştı.

Yalnızca kültürel bir gerçek değildir bu. Yaşanan zamanın yoğunluğunun periyodik artışına doğal bir örnek, güneş ve yağmurun sık sık değiştiği, bitkilerin günden güne nerdeyse gözle farkedilebilir bir hızla büyüdüğü bahar ya da ilkyaz günleridir. Bu gözle görülebilir büyüme ve birikme anları, tohumun toprak altında cansız yattığı kış aylarıyla kıyaslanamaz bile.

Zamanın kendi omuzlarında taşıdığı kendi içeriği bir başka boyutu da takar görünür peşine. Bu boyuta dördüncü, beşinci, hatta (zamanla ilgili olarak) üçüncü boyut denmesi hiç önemli değildir, kullanılan ad yalnızca alınan zaman/uzam modeline bağlıdır. Önemli olan, bu boyutun zamanın düzenli, tek-biçimli akışına ters düşmesidir. Zamanın önüne çıkan her şeyi silip süpürmediği anlar da olabilir. Tersini iddia etmek, tipik 19.yy. bağlılık yeminlerinden biridir.

Daha önceleri, bu ters düşen boyuta göz yumulurdu. Bütün çevrimsel zaman görüşlerinde bu böyledir. O günlerde zaman kendi üzerine kapanarak dönen bir tekerlek gibi geçer giderdi. Ama bir tekerleğin dönmesi için yer gibi sürtünme sağlayan bir yüzeye ihtiyaç duyulur. Tekerlek işte böyle bir dirence karşı dönerdi. Çevrimsel bakış açıları iki kuvvetin işler olduğu bir modele dayandırılır: birinci kuvvet (zaman) bir yönde ilerlerken öbürü bu harekete engel olur.

Gövde sürekli yaşlanır, ölüme hazırlanır. Bu noktada hiçbir zaman kuramı erteleme öneremez. Ölüm ve zaman daima bir yardımlaşma içindedir. Zaman yavaştan alırken, ölüm çarçabuk bitirir işini.

Daha önceleri ölüm, yaşamın ayrılmaz bir parçası. Hiçlik'ten Varolma'nın önşartı olarak düşünülürdü; biri

olmadan öbürünün olması olanaksızdı. Bunun sonucu olarak da, ölüm yok edemeyeceği ya da geri dönmesi sözkonusu olan şeylerle nitelendirilirdi.

Yaşamın kısa oluşu acıklı bir olaydı. Zaman ölümün elçisi ve yaşamın öğelerinden biriydi. Buna karşın 'zamansız' olan — ölümün yok edemediği — zamandan ayrı birşeydi. Bütün çevrimsel zaman görüşleri şu iki öğeyi asla birbirinden ayırmamıştır: dönen tekerlek ve tekerleğin üstünde döndüğü yer.

Çağdaş düşünce, zamanı bu bileşkeden çıkarmış, güçlü ve etkin bir tek kuvvete indirgemiştir. Bunu yapmakla da ölümün hayalet kimliğini zaman kavramına aktarmıştır. Bundan sonra zaman, her savaşı kazanan Ölüm'e dönüşmüştür.

Modern astronomik uzaklıkları ölçmek için ışığın bir yılda katettiği uzaklığa eşit bir birim kullanılıyor günümüzde. Bu uzaklıkların büyüklüğü ve ayrılık derecesi nerdeyse sınırsız görünmekte, ama büyüklük ve derece herşeyden kaçıp hesaba teslim oluyor sonunda ve bu hesap bile korkunç bir patlama özelliğine sahip. İnsanın böyle bir sınırsızlığı kavrayıp ölçebilmesini sağlayan bu sistem içinde saklı, dayanıklılığı, tekrarı ve yöresel tutarlılık özelliklerinden dolayı kullanışlı, çevrimsel ve yöresel bir YIL birimi vardır. Hesaplamalar böylece, tıpkı o Müsrif Evlât gibi astronomikten yöresel olana indirgenir.

Zihnin bu zayıflığı, şimdi ve burasını terkedemeyen, hiçbir zaman da büsbütün terkedemeyecek olan özlem iki biçimde yorumlanabilir. İnsanın evrende nasıl da yitik ve güçsüz olduğunu kanıtlayan zayıflığın açıklanışı ya da insan zihninin yapısınca korunan özgün gerçeğin bir kalıntısı olarak görülebilir.

Yeni hesaplamaların yol açacağı, önceden kestirilemeyen çöküşün derecesini Pascal 17.yy.'da farketmişti. Zaman ve uzamın umursamaz ilerleyişiyle geçmiş yiter ve hiçliğe

dönüşür. (*Néant* sözcüğü bu mutlak anlamda ilk kez 17.yy.'da kullanılmıştır.) Ölümün sonsuz alanına yerleşmek üzere Tanrı yaşamı terkeder. Ne zamanın çevrimlerinde, ne de çevrimlerin merkezinde yer alır artık; bir yokluk, bekleyen bir varlık olur. Bütün hesaplar ne kadar beklemiş olduğunu ya da ne kadar bekleyeceğini gösterir. Varlığının kanıtları sabah, değişen mevsimler, doğan bebekler olmaktan çıkar, cennet ve cehennemin sonsuzluğu, ahret gününün belirleyiciliğine dönüşür. İnsan, bir yaşam koşulu olmaktan çıktığı için kutsallığını da yitiren zamana mahkumdur artık. Zaman hiçbir şeyi esirgemeyen bir yaşam ilkesi olmuştur, hem yargı hem de cezadır şimdi.

Bu nedenle, ancak ölüm cezasından kurtulmuş birisi zamanı bir armağan gibi düşünebilir. Ve Pascal'ın ünlü savı — Tanrı varolmayabilir, biz kaybolmuş olabiliriz, ama O'nun varolduğunu varsayarsak... — bu ölüm cezasına mahkûm edilip sonra da kurtulmayı umma aldatmacasıdır.

Nicelik ölçülerinin modern çağı, cebir ve sonsuz serilerle başlar. Ardından insanın elinde olanı değil de, elinde olmayanı saymaya başlayışı gelir. O zaman her şey bir kayıba dönüşür.

Entropi kavramı Ölüm temasının bilimsel ilkelere dönüşmüş halidir. Buna karşın ölüm bir yaşam koşulu olarak düşünülmüşken, entropinin sonunda yalnız yaşamları değil, yaşamın kendisini de tüketip yok edeceği kanıtlanmıştır. Eddington'ın dediği gibi, entropi "zamanın okudur".

Zamanın bir koşuldan bir kuvvete dönüşümü Hegel ile başlamıştır. Hegel'e göre, tarihin kuvveti olumludur; Hegel' den daha iyimser bir düşünür az bulunur. Daha sonra Marx bu kuvvetin — tarihin kuvvetinin — insan eylem ve seçimlerine bağımlı olduğunu kanıtlamaya girişti. Marx'ın düşüncesinde hep varolan sahne, Marx diyalektiğinin özgün karşıtlıkları, Marx'ın zamanın yalnızca bu üstün kuvvete dönüşümünü kabul etmekle kalmayıp bu üstünlüğü insanın hizmetine iade

etme çabasından kaynaklanır. İşte bu yüzden, Marx'ın düşüncesi — kelimenin tam anlamıyla — devasadır. İnsanın boyutu — potansiyeli, gelecekteki gücü — Marx'a göre, 'zamansız' olanla yer değiştirecektir.

Bugün, Batı'da, kapitalizm kültürü bir kültür olma savını terkedip Anlık-Pratik uygulamalara dönüşürken, zamanın kudreti karşı konulamaz bir yokedici olarak gösteriliyor. Gezegenimiz dünya ve evren bir çöküş içinde. Düzensizlik geçen her zaman birimiyle daha da artıyor. Hiçbir eylemin yer almayacağı azami entropi durumuna ölümsıcaklığı adı veriliyor.

Entropi kuramının getireceği sonucu sorgulamak termodinamiğin ikinci yasasını çarpıtmak değildir. Verilen bir dizge bağlamında termodinamiğin bu ve öbür yasaları zaman ile açığa çıkan şeylere uygulanabilir. Bunlar zamanın süreçlerinin yasalarıdır. Çarpıtılabilecek şeyse, neden oldukları sonuçlardır.

Gitgide artan entropi süreci ölüm-sıcaklığı ile sona erer. Bu süreç astrofizikte bir patlama olarak düşünülen azami enerjiyle başlamıştır. Kuram bir başlangıç ve sonu gerekli görür; her iki ucun da yüzü zamanın ötesinde bir yerlere dönüktür. Entropi kuramı, zamanı hep bir ayraç olarak görür ve bu ayraçtan önce ya da sonra neyin gelip gelmeyeceği konusunda söyleyebilecek şeyi olmadığı gibi söyleyebileceği şeyleri de es geçmiştir. Entropinin masumluğu işte bu arada yatar.

Dünya ile ilgili daha önce yapılan kozmolojik açıklamaların çoğu, entropi kuramının da yaptığı gibi, insanın önce ideal bir konumda olup ardından sürekli kötüleşen bir duruma düştüğünü ileri sürer. Altın Çağ, Cennet Bahçesi, Tanrılar Çağı... hepsi de şu anın sefaletinden uzaklardaydı.

Yaşamın bir Düşüş olarak görülebileceği düşüncesi, insan imgeleminin içkin bir öğesidir. Düşlemek, düşüşün mümkün kılındığı yüksekliği kavramaktır.

Ademler ve Havvalar
sürekli kovalandılar
ama nasıl da inatla
geri döndüler geceleri!

Önceleri,
henüz ikisi de
saymayı öğrenmemişken
ve ne aylar
ne doğumlar ne de müzik varken
sayısızdı parmakları.

Önceleri,
henüz ikisi de
saymayı öğrenmemişken,
sonsuz çiçeklerin kokusundan
ölümsüz hayvanların soluğundan
daha başka bir şeye
gözlerinde bir özlem
boğazlarında bir susuzluk mu
duymuşlardı?
Deliksiz uykularında
dil uçları
ölümlü ve terleyen
bir başka tad tomurcuğu mu
aramıştı?

Düşüşten sonra doğacakların
özlemlerini mi kıskanmışlardı?

Kadın ve erkekler
yaşamak için bu sayılmamış zamanı
hâlâ geri dönerler geceleri.

Ve dakikliğiyle
o ilk idam mangasının
kovulma tekrarlanır her şafak vakti.

Yaşlanma süreci diye bir şey olmasaydı, zaman ve zamanın akışı yaşamın temelini oluşturmasaydı, üreme gereksiz olacak, cinsellik var olmayacaktı. Cinselliğin canlıların ölümü aşma yolu olduğu hep bildik bir şey olmuştur; felsefeden önce gelen gerçeklerden biridir bu.

Aşk da cinselliğinkiyle karşılaştırılabilir bir ölümü aşma yolu bulmakta diretir, ama doğası gereği aşkın bulduğu hiçbir yol kendi türünü aşamaz. Çünkü sevgili, insan imgeleminin yaratabileceği en ayrıntılı ve en özelleşmiş imgedir. Saçının her teli...

Geleceği yeniden üretmek ve doldurmak amacıyla girişilen her cinsel atılım, durmaksızın geçmişe doğru akan zamana karşı yapılmış bir atılımdır. Üretimi kesin kılan genetik bilgi çözünmeye karşı işler. Cinsel hayvan — bir mısır taneciği gibi — geçmişin geleceğe uzanan kanalıdır. Bu sürecin bin yıla yayıldığı bir ölçek ve bu zamansal kısa devre, yani döllenme tarafından kapatılan iki uç arasındaki uzaklık — erkek, kadın için bile — canlıya özgü değildir, ondan bağımsızdır. Mesaj mesajı vereni cüceleştirir. Cinselliğin kendine özgü olmayan gücü, zamanın kendine özgü olmayan akışıyla karşıtlaşır ve onun tam tersine dönüşür.

Her yaşam bu iki karşıtlaşan kuvvetin karşılaşmasından doğar ve bu karşıtlık içinde tutulur. Böyle bir 'tutuş'tan söz açmak Varlığı tanımlamanın bir başka yoludur. Varlık hakkında böylesine şaşırtıcı ve gizemli olan şey Varlığın hem kımıltısızlığı hem de hareketi temsil ediyor olmasıdır. Karşıtlaşan iki kuvvetin hareketiyle yaratılan dengenin kımıltısızlığı.

Cinselliğin gücü sonsuza dek bitmemiş, asla tamamlanmamış kalacaktır. Ya da sanki ilk kezmişçesine, ancak yeniden başlamak üzere biter bu güç.

Farklı olarak aşkın ideali herşeyi içermektir. "Şimdi neye zafer dendiğini anlıyorum," diye yazmış Camus, "sınırsız sevme hakkı." Bu sınırsızlık edilgin değildir, çünkü aşkın sürekli yenilendiği bütünlük, zamanın sürekli kırılıp gizlenir göründüğü bütünlüktür. Aşk ise Varlık demek olan o 'tutuş'un yüreğindeki gerçek özdür.

BİR ZAMANLAR BİR ŞARKIDA

Masum olabilir bir şarkıcı
ama asla masum olamaz şarkı.
Dünyaya açılan cin gözleri
ve çıplak kalbiyle
pervasızdır şarkı,
yeni doğmuş bir bebektir.
Ancak şarkı susunca
alışkanlıkla geri döner dinleyiciler
çağlarının masumluğuna.

Büyük bir şarkıcı şarkı söylediğinde, zaman ve uzamın derisi gerilir, yeni doğanların sesiyle dolar dünya, sessiz ve masum tek köşe kalmaz o zaman, yaşamın sabahlığı tersyüz edilir, gök ve yer olur şarkıcı, geçmiş ve gelecek tek bir yaşamın şarkılarından birini söylüyordur.

Yaş. Doğum yeri ve tarihi.
Sürekli adres.
Ülkeye giriş tarihi.

BİR ZAMANLAR BATI İSKOÇYA'DA

Çiftçi kulübeleri yaklaşan geceden ürken hayvanlar gibi toprağa sığınıyor. Herşey bir hareket içinde: kara çamlar, eğrelti otları, iskoç çamları, ardıç çalıları, fundalıklar, kırpılmış otlar. Ardından, az içerilerde su: denize boşalan nehirler ve gelgitleriyle körfezleri dolduran deniz. Toprak ve suyun üstünde yel. Hepsinin üstünde de kuzey yeli. Gökte yaban kazının sesi, bir başka cebir dilinde bütün bu hareketi sayan kanatlı bir ölçüm sanki.

Kaleler var, savunulabilir, bir zamanlar savunulabilir sınırlar var, ölümler var ama sınırların sonu diye birşey yok. Ringa balığının eğrelti otları bitmiş tepelerle çevrili sularda avlanabilmesi bu yüzdendir. Göğün karadan daha etli, daha konuksever görünebilmesi bü yüzdendir. Göğün karadan daha etli, daha konuksever görünebilmesi bu yüzdendir. Gök ve yerin arasında kıyı gibi birşey bu. Deniz kıyısının yosun kokması gibi bu kıyı da sayılmamış zaman kokmakta.

Sayılmamış zaman bir kayıp duygusuyla ağırlaşmış. Batı İskoçya yitmiş olanlara, en çok da yitmek zorunda bırakılmışlara ağıt yakıyor. Sınırlar kaldırıldığı sıralar topraktan kovulanların sayısı kazların gözü yaşlı cebirine giriyor.

Batı kıyısındaki ilk adalardan biri Gigha. Beş yüz yıl önce, ada sakinleri güney uçta küçük bir kilise inşa etmişler. Kilise üç yüz yıl ayakta durduktan sonra bir harabeye dönüşmüş. Etrafındaysa bir mezarlık var. Mezartaşları Avrupa'nın öbür mezarlarındaki taşlardan farklı değil. Çoğunda birkaç kuşağın ölüm tarihleri kayıtlı: ad, doğum yılı, ölüm günü ve adada ölmemişse de ölüm yeri. Bir ad ve iki tarih ve

tarihlerin sonuncusu en ince ayrıntısına dek titizlikle yazılmış. Kayıtlar bundan ibaret. İkisi arasında ne olduğu hakkında, yaşanılmış olduğu gerçeğinden başka tek sözcük yok.

Tuz, yağmur, liken yosunu ve yel bir ya da iki yüzyıla kalmaz taşa oyulmuş harfleri silecek. Ad ve bu iki tarih de kazılmasaydı olmaz mıydı? Aynı soru bir başka mezarlıkta da sorulabilir ama burada, adada soru daha bir netlik kazanıyor.

Bu yazılar yaşayanlar okusun diye yazılmıyor. Anımsayanlara, ölüleri bir daha anımsatmak gerekmez ki! Mezartaşı yazıları bir tür kimliktir ve kimlikler bir üçüncü kişi için yazılır. Mezartaşları yeni ölüler adına ölmüşlere yazılmış tavsiye mektuplarıdır. Buradan göçenlerin bir daha adlandırılmaya gerek duymayacakları umuduyla yazılırlar.

Mezarlıkta sen ve ben, dar boğazların üstünden denize, deniz üstündeki göğe, uzaklara, eğrelti otu kaplı dağlara baktık. Sahil doğum yapmaya hazır bir dehliz gibi kıvrılıyor, Atlantik'e uzanıyordu. İşte bu doğum yerine göçmen ölüler gelir. Konuşacak kadar yakın dururlar birbirlerine. Yaşayanlar onların dilini bilmezler. Ölüler bizim öykülerimizi okumazlar.

Senin adana
daha mı geç iner gece?
Senden ilerde yürümem
yılan sokmasın diye mi
sandaletli ayaklarını?

Denge asla kurulamaz.
Bunun için susar yıldızlar
açmazlar ağızlarını.

Nasıl geçer bir mevsim
nasıl
neyle ölçülür
yokluğunun takviminde?

Nasıl ölçmeli
altüst ışığımın
akış hızını
olanlarda
ve olacağın
dağında?

Denge asla kurulamaz.

Neyse ki gözlerimiz geceleri
yansılar birbirini
ve geçer tüm başdönmeleri.

2/ BURADA

MESAFE

Termosa kahve doldurmuş
paketlemiştin ayakizlerimizi
gerekirse atarız diye
soluk kesici
amansız karın dişlerine.

Eli çekiçli marangozlar gibi
birlikte öğrettik mesafeye
nasıl çatılır dam
aralarında koştuğumuz
ağaçlardan.

Geride kalan sessizlikte
duymaz olduk artık
uzak yaz evinin sorusunu:
Yarın
nereye gidiyoruz peki?

Akşam vakti korkuyor kızak köpekleri
onunan hiç bitmeyecekmiş gibi.
Ama her gece karda
kahkahalarımızı duyunca
diniyor titremeleri.

İnsanın dünya hakkındaki bilgisinin temel kaynağı 'görülebilir'den oluşur. İnsan kendini 'görülebilir' aracılığıyla yönlendirir. Öbür duyumlardan gelen algılar bile sık sık görüntü diline çevrilir. (Baş dönmesi patolojik bir olgudur: kulaktan kaynaklandığı halde insan bunu görüntüsel, uzamsal bir karmaşa gibi yaşar.) İnsan 'görülebilir' sayesinde uzamı fiziksel varoluşun önşartı olarak tanır. 'Görülebilir', dünyayı ayaklarımıza getirir. Ama aynı zamanda durmaksızın, bunun içinde kaybolma tehlikesinde olduğumuz bir dünya olduğunu anımsatır. 'Görülebilir', uzamı sayesinde dünyayı bizden alıp götürür de. Bundan daha iki-yüzlü birşey yoktur.

'Görülebilir', bir göz gerektirir. Gören ile görülen arasındaki ilişkinin ana malzemesidir göz. Gören insansa, zaman ve uzaklık nedeniyle gözün asla göremeyeceği şeylerin bilincindedir. 'Görülebilir', onu hem içerir (çünkü gören odur), hem de dışlar (çünkü her zaman her yerde varolamaz). 'Görülebilir; insan için bir tehdit oluşturduğunda bile insana varolduğunu bildiren 'görülmüş'ten ve insanın varoluşunu yadsıyan 'görülmemiş'ten oluşur. 'Görmüş olma' isteğinin — okyanusu, çölü, doğuda bir tan vaktini — derin varlıkbilimsel temeli vardır.

'Görülebilir'in bu insana özgü çokanlamlılığına bir de yokluğu, görmüş olduğumuzu artık göremeyişimizden oluşan görsel deneyimi eklemek gerekir. Bir ortadan yok oluş karşısındayızdır. Ve bunun ardından, 'görülmemiş'in olumsuzlayışına dönüşerek varoluşumuzu yadsıyan, artık 'görülemez' olmuşu, ortadan yokolmuşu varetmek üzere bir savaşa girilir. Böylece 'görülebilir', 'görülemez' olanın gerçekliğine bağlı insanı ve bir iç-gözün gelişimine önayak olur. İç-göz, 'görülmüş' olan uzamın saldırısına, yokluğa kısmen direnebilirmiş gibi herşeyi bir çelik kasa gibi toplayıp biriktirmeye, düzenlemeye çalışır.

Yaşamın kendisi ve 'görülebilir', varlıklarını ışığa borçludur. Yaşam henüz yokken — gören Tanrı değilse — hiçbir

şey görülmüş değildir. Ne görsel algının optik açıklaması, ne de gözün ışık uyarısına tepkisel olarak şans eseri yavaş yavaş geliştiğini öne süren evrim kuramı — bunların ikisi de belli bir anda 'görülebilir'in doğuşunu, görüntülerin bir anda görüntüye dönüşüvermeleri gerçeğini saran bilmeceyi çözemez. Bu bilmeceye karşılık olarak, en önemli tanrılara bağışlanan başta gelen özellik görme yeteneğidir: herşeyi görebilen bir gözdür. Ancak bundan sonra, "Görülebilir vardır çünkü daha önce görülmüştür," denebilir.

Yaratılış öyküsü de doğrular bunu. Tanrının ilk yarattığı şey ışıktır. Yaratılış ile ilgili herşey sona erdikten sonra ışık, Tanrının yaratmış olduğu herşeyin iyi olduğunu görmesini sağlar. Altıncı günün sonunda yaratmış olduğu şeylere 'baktı' ve hepsinin iyi olduğunu 'gördü'.

Yaratılış öyküsü varlığa kavuşan 'görülebilir'in gizemini anlatır. Bu gizem doğal güzellik denen evrensel ifadede birikir ve tekrarlanır. Hangi düzgüsel sınıflandırma kullanılırsa kullanılsın, böyle bir güzellik bir 'vücut bulma' olarak nitelendirilir. İnsanı kendinden söz ettirmeye çağırır.

Örneğin bir çağlayan çağlayandır, yani kendinden başka birşey değildir. Görünüşü, anlamı, önemi ve biçimiyle bir bütünlük oluşturur, ama bu özellikler genelde ayrı ayrı var olurlar ve bakıp sorgulayan tarafından bir araya getirilirler. Güzelliğin vücut buluşu işte bu iç içe giriştir. Böyle bir iç içelik insanın uzam duyusunu ya da insanın uzamdaki Varlık duyusunu değiştirir.

'Görülebilir'in sınırsızlığı insanı içerir ve dışlar. İnsan bir görür, bir de sürekli terkedildiğini görür. Görüntüler 'görülebilir'in sınırsız uzamına aittirler. İnsan içgözü sayesinde kendi imgeleminin ve düşünme yeteneğinin uzamını kavrar. Normalde bu iç uzamın koruyuculuğu içine insan Anlam'ı yerleştirir, korur, geliştirir, yıkar veya yeniden kurar.

Açımlanma anında görüntü ve anlam birleşip tek olunca, fiziksel uzam ve görenin uzamı çakışır: anlık bir ayrıcalık

yaşanır ve gören 'görülebilir' e eşitlenmeyi başarır. Dışlanma duygusu tümden yiter ve merkezde olunur.

Postane genişti ve müdürü ya beceriksiz ya da kötü niyetliydi; memurlar arasında, sanki çalışma saatleri yetmiyormuş da, üstlerine bir de angarya yıkılmış gibi bir başıbozukluk hüküm sürüyordu.

Belki de bir sınır kasabasında olduğu için "Poste Restante"ın önünde sürekli bir kuyruk birikiyordu. Senden bazen bir bazen de birkaç mektup alıyordum. Her mektuba bir dilim ekmeğin yarısı kadar bir ücret ödüyordum.

Geniş salonun ağırbaşlılığı bir zamanlar — postane 1930'larda inşa edilmişti — tıpkı hacminin toplumsal umudun ifadesi olarak algılandığı gibi yöresel bir erdem olarak düşünülmüş olmalıydı. Şimdiyse çıplak, yıpranmış ve kimliksiz görünüyordu.

Memurların çoğu senin yaşındaki kadınlardan oluşuyordu. Gişe ardındaki kadının elinde tuttuğu zarfın üstünde elyazını gördüğümde sesini duydum. Sesini duymak sesini anımsamaya benzemiyordu. Anımsamak belleğe bir seslenistir. Orada, merkez postanesinin her adımı ve tıkırtıyı yansılayıp çoğaltan taklit mermer tabanı üzerinde 'seslenilen' bendim.

Bir ses önce bir gövdeye sonra da dile aittir. Dil değişebilir ama ses aynı kalır. Önce sesini daha sonra hangi dilde konuştuğunu ayırt ederim. Postanede, zarfın üstüne yazmış olduğun adı söylüyordun, ama duyduğum o iki sözcük değil senin sesindi.

Sesin, aynı anda cereyan eden bütün öbür olaylarla birlikte var oluyordu: Djebeniana'daki ailesine telefon etmeye çalışan Tunuslu, koli göndermeye gelmiş bir kadın, yüz

tane mektubu postaya veren bir memure ve maaşını almaya gelmiş ihtiyar bir adam.

Sesinin belki de öyle uzun bir yolculuğa çıkması gerekmiyordu, sesinle kulağım arasındaki mesafe sonsuzdu. Gerçeklik hiçbir zaman ölçekle karıştırılmamalı, dereceleri olan yalnız ölçeklerdir.

Daha büyük olan şeyler daha gerçek değildir — böyle olduğuna dair bir eğilimimiz varsa, bu belki de her hayvanda, kendisinden daha büyük bir canlıyla karşılaşınca ortaya çıkan korku refleksinden kalma bir anıdır. Büyüğün küçükten daha gerçek olduğuna inanmak daha emniyetlidir. Ama oldukça da yanlıştır. Ölümde yerle bir olan ölçektir, ana rahmine düşme anındaysa ölçeği yaratmak üzere bir nokta sızar evrene. Eğer kapana kısılmışsak, kalbim, gerçekliğin kapanında olmadığımız kesin.

Çiçeklerin belki de en bereketli dişisi leylaktır. Doğu Avrupa'dan Batı'ya 16.yy'da getirilmiştir. Bir Slav çiçeğidir.

Burada, dağlar arasında, leylak ağaçları ilk guguk kuşu şarkısıyla çiçek açıyor. Guguk kuşlarıyla leylaklar bir çift oluşturuyor. Guguk kuşu tam bir gözüdoymazlık örneği. Çiftleşmenin ardından sesi soluğu kesilince, arsızca tırtıl ve kurtçuklarla (öbür kuşlar için zehirli olan) dolduruyor midesini.

Leylakların kokusu, bir keresinde dediğin gibi, ahırdaki ineklerin kokusundan pek farklı değil. Her ikisi de huzur ve rahatlık kokuyor.

Günler gitgide uzuyor ve akşamüstleri mutfakta ışık yakmadan oturup kitap okuyorum. Pencere pervazında bir kavanozun içinde bir arkadaşın bahçesinden kestiğim bir leylak dalı duruyor. Rengi, çok yıkanmış deniz mavisi bir gömleğin soluk moru. Gençliğimde bu renk bir gömleğim vardı ve Endonezyalı büyük ressam Affandi bu gömlekle bir resmimi yapmıştı. Gömlek de, resim de kayboldu şimdi. Açık pencereden guguk kuşlarının ve hâlâ çalışan oduncuların hızar sesleri geliyor.

Bir dakika önce baktığımda, solan gün ışığında leylak dalı, uzaklarda, alacakaranlıkta yiten, çiçek açan ağaçlarla kaplı bir tepe gibi görünmüştü. Gitgide yokoluyordu.

Kışlar soğuk geçtiğinden evin duvarları kalın. Pencere girintisinde kepenklere yakın bir yere asılı bir traş aynası var. Şu an yukarı baktığımda aynada leylak dalının bir parçasını görüyorum: her çiçeğin her taç yaprağı canlı, belirgin, yakın, öylesine yakın ki taçyaprakları, derideki gözenekler gibi görünüyor. Aynada gördüğüm parçanın gerçekte bana daha yakın duran leylak dalından niye daha net ve yoğun göründüğünü ilk bakışta anlayamıyorum. Sonra farkediyorum ki, aynada gördüğüm kısım, leylağın güneşin son ışıklarıyla aydınlanan yanı.

Sana olan aşkım her akşamüstü bu aynanmkine benzer bir yere yerleşiyor.

"Felsefe aslında bir hasrettir, kendini her yerde evinde hissetme isteğidir." Novalis

Göçebe yaşamdan yerleşik yaşama geçişin, daha sonra uygarlık diye adlandırılan şeyin başlangıcı olduğu söylenir.

Şehir dışında yaşayanlara uygarlık-dışı yaratıklar gözüyle bakılmaya başlanır. Anlatılması gereken bir başka öykü de budur — hatta dağlarda kurtlarla birlikte anlatılmalıdır.

Şu son birbuçuk yüzyıl içinde belki bir o kadar önemli bir değişim daha yaşandı. Bizim zamanımızdan önce hiçbir zaman bu kadar çok insan yersiz yurtsuz bırakılmadı.

Ulusal sınırları aşan veya köyden şehire akan istekli ya da zorunlu göçler zamanımızı simgeleyen yaşam biçimi halini aldı. Endüstri ve kapitalizmin yeni bir tür vahşetle, daha önce hesapta olmayan böylesine yoğun bir insan göçüne yol açacağı, on altıncı yüzyılda köle ticaretinin başlamasıyla kendini belli etmişti. Birinci Dünya Savaşı sırasında Batı Cephesi'nde silâh altına alınan kitleler, o aynı parçalama, toplama, uzaklaştırma ve sonunda 'çorak toprak'lara sürme işleminin daha sonra gerçekleştirildiği bir başka uygulayım alanıydı. Ardından, dünya çapındaki toplama kampları bu süregelen aynı uygulayımın mantığıyla harekete geçti.

Marx'tan Spengler'a kadar bütün modern tarihçiler çağdaş göç olgusu konusunda tanımlamalar yaptılar. Bu konuda niye daha fazla söz sarfetmeli diye sorabilir insan? Yanıt ise, kaybedilmiş olanın tekrar fısıldanabileceğidir. Böyle oluşunun nedeni de, duyduğumuz özlemden çok umudun kaybedilmiş bölgelerden filizlenişidir.

Ev (home) sözcüğü (Eski Norveççe Heimr, Yüksek Almanca Heim, Yunanca 'köy' demek olan Komi) uzunca bir süre, güçlü olanların yanında yer alan iki tür ahlâkçı tarafından ele alınmıştır. 'Ev' kavramı ailenin mülkünü (bu mülke kadın da dahildir) koruyan evcil ahlâk anlayışının temel taşı olmuştur. Buna koşut olarak 'anayurt' (homeland) kavramı da insanları, yönetici azınlığın çıkarlarından başka bir işe yaramayan savaşlarda ölmeye ikna ederek vatanseverliğin ilk bağlılık andının içilmesine bir hayli katkıda bulunmuştur. Her iki kullanım da asıl anlamı örtmüştür.

Ev başlangıçta yeryüzünün merkezi anlamına gelirdi —

coğrafi değil ama varlıkbilimsel anlamıyla böyleydi. Mircea Eliade, evin bir zamanlar üzerine dünya inşa edilebilecek bir çekirdek olduğunu gösterdi bizlere. Onun deyişiyle bir evin kurulduğu yer 'gerçeğin canevi'dir. Geleneksel toplumlara göre yeryüzünde anlamlı olan herşey gerçektir, bunun yanısıra bir de kaos vardır ve tehlikelidir; tehlikesi gerçek-dışı oluşundan kaynaklanır. Gerçeğin canevinde bir ev olmazsa, insan yalnız açıkta kalmış değil, aynı zamanda hiçlikte, gerçek-dışında kaybolmuştur. Ev yoksa, herşey bölük pörçük bir hale gelir.

Ev yeryüzünün merkeziydi çünkü bulunduğu yerde bir dikey ile bir yatay çizgi kesişirdi. Dikey olanı yukarılara, göğe tırmanır; aşağıda, yeraltına inerdi. Yatay olanı yeryüzü trafiğini temsil eder, başka yerlere uzanan tüm olası yolları gösterirdi. Böylece insan evindeyken gökteki tanrılara ve yeraltındaki ölülere en yakın konumdaydı. Bu yakınlık her iki duruma da ulaşabilmeyi vaadediyordu. Ve insan bütün dünyevi yolculukların başlangıç noktasında olduğu gibi dönüş noktasındaydı da.

Göçebe insanların düşünce ve inanç hamuru herhalde bu iki çizginin kesiştiği, kesişmenin vadettiği güven duygusuyla yoğrulmuştu ve her gittikleri yere bu dikey çizgiyi bir çadır direği gibi taşıyorlardı. Bu olağanüstü hızlı ulaşım çağının sonlarına yaklaşırken, bu güven duygusunun izleri yerinden edilmiş milyonlarca insanın su yüzüne çıkmamış duygularında saklı duruyordur belki de.

Göç sadece geride birşeyler bırakıp denizler aşmak, yabancılar arasında yaşamak demek değil, aynı zamanda dünyanın anlamını yerle bir etmek, en sonunda da insanın kendisini saçma, gerçek-dışı bir dünyaya bırakması demektir.

Silâh zoruyla olmadığı zamanlar göç, umut olduğu kadar umutsuzluktan da alabilir hızını. Örneğin, bir köy delikanlısına babasının gelenekçi, otoriter baskısı her türlü kaostan daha saçma görünebilir. Köydeki yoksulluk şehirdeki cinayet-

lerden daha anlamsız görünebilir. Yabancılar arasında yaşayıp ölmek, kendi vatandaşlarından baskı görüp eziyet edilmekten daha az saçma olabilir. Bunların hepsi olabilir. Ama göç etmek her zaman dünyanın merkezini değiştirip düzenden yoksun, yitik, bölük pörçük parçacıklardan oluşan bir dünyaya yola çıkmak demektir.

8 GÖÇ ŞİİRİ

1. Köy

Diyorum ki sana
tüm evler
bir taş sırtında
oyuklardır

tabut kapaklarında yeriz yemeğimizi

akşam yıldızından
bir hiçlik uzanır
bakraçtaki süte

güğüm günde
iki kez boşaltılır

bizi ayıran
tarlalardan tüten
buhardır.

2. Toprak

toprağın mor alnı
sonbaharda tarandı
bir de kıtlık zamanı

toprağın metal damarları
elle kazındı

toprağa dikili kilise
saatimizin çarmıha gerili kolları

hepsi alındı

3. Terkediş

acı
yeterince

dayanamaz

izler yiter
kar yağınca
terkedişin
ak koynuna

ben trenlere yazmaya kalktım gerçeği

kulağı yoksa
bir korku alır dili,
sarılır tek sözcüğe

tren köprüden geçer
kapkara buz
kaplar her harfi
SAVA
nehrim benim

4. Şehir

ayışığı
kanaldaki
su seviyesi kadar
keskin

ve tan vakti
ışığa kavuşan
su seviyesiyle
yükseliyor kanalda
düşünce gemileri

kabul et karanlığı
gözün gözü görmediği
zifiri karanlığın
gözleri olduğunu kabul et

burada karanlık
bir torbaya tıkılmış
bir taşa sarılıp
suya atılmış, batırılmış

karanhk diye bir şey kalmamış

5. Fabrika

burada zaman
hep bir tan vakti
uyanma vakti
devrimci kehânetler vakti
ölen anılar vakti
sonu gelmez
günler vakti

oradaysa ateş yakınca
gece gelirdi
içine kıvrılıp bir yorgan gibi
çekerdik karanlığı üstümüze

tarlalarda
uyuyan hayvan solukları
toprak kadar sessiz
ateş kadar sıcaktı

o sıcaklık bir daha hiç gelmeyecek
diye düşünmenin acısı bile soğuk

burada
gece unutulmuş
sürekli bir tan vakti
soğukta düşleyip duruyorum
çam iğnesi
nasıl yanıyordu
bir köpeğin dişleri ardındaki
dil gibi

6. Su Kıyısı

Hudson bütün gece
öksürür döşeğinde

uyumak isterim

köyüm
ağaca çakılı bir pösteki

coşar ruhumun yeli

ufuklardan
bir hamak yaparım

uykumda
doğduğum köyü emer
nehrimin kıyılarını ellerim

iki kara uskumru
yol gösterir
doğan güne

tut onları gök, tak oltana

7. Yokluk

güneş otlara dokununca
mücevher asılırdı dallara
pespembe kesilirdi teraslar
yol boyu neonlar arasına
balkon asıyor şimdi apartmanlar
patates kızarıyor bir köşede

bir fabrika yün eldivenli eller boşaltıyor
bir delik açılmış başparmağımda

asmalar yeşil olmuyor
burada asma yetişmiyor
yüksek gerilim hattında
kömür kesen mücevherler
ÖLÜM TEHLİKESİ
ölü parmaklara takılıyor

8. Tanıdığım Bir Orman

bırakın böyle öleyim

dalların kasları var
tepeler ayağa kalkıyor
bulutlar
bir tasa boşalıyor

ormanda yaban domuzları
karınları doymuş
sıcak
ve uykuya dalmış

kafamda
rulo edilmiş bir top bez
her ânın
kaydedildiği bir perde

ölü gözler üstüne
çekilmiş
çarşaf
açtığım topla

dünyayı uzaklaştırıyor
düşüyorum izlerin peşine
o tanıdık ormanın içinde

Yeni şehir kalabalığının evsizliğini ilk betimleyip bunun adını koyandır Baudelaire.

"...sürekli ağlaşan
evsiz serseri hayaletler gibi."

Şiir değil, ama yargı oldukça genelleyici. Umudu canlı tutan işte bu kayıp duygusudur. Tarihsel olarak görünmez olanı, sanki insanlar tarihten başka bir şey yaşamamış gibi, gözden kaçırmak ne de kolaydır!

Yaygın beceri biçimi çoğu zaman gözle görülmez. Arada bir, siyasi eylem sözkonusu olduğunda, görünür hale gelir. Başka zamanlarsa o günlük, kişisel hayat mücadelesi verilirken kullanılır. Pratik düzeyde, itişip kakışma ve sıvışma sırasında; ruhsal düzlemdeyse kişiliğini koruyabilmek için insanın içine düştüğü çıkmazlar sırasında. Kitleler, aranan o en yaygın iş gücüne sahip kitleler, yaşama ve çalışma koşullarına, yerlerinden edilişlerine bakmaksızın hâlâ bireyler topluluğu olarak kalmakta direniyorlar. Ve bu her kutulanmış bireyselliğin temeli bir eve benzemekte.

Ev ile karşılığı bina arasında pek az bir ilişki vardır. Baş üstünde bir dam, dört duvar evin kutsal ve yüreklerde yer etmiş bir kavram oluşunun aksine, evin dünyevileşmiş halidir. Böyle bir dünyevilik ise ekonomik ve toplumsal koşulların: kira, yoksulluk, aşırı kalabalık, şehir plânlaması ve mülkiyet konularının kaçınılmaz sonucudur. Yine de en önemlisi, bütün bunlar bir seçme yokluğunun sonucudur. Seçme tarihi olmaksızın hiçbir mekân ev olamaz.

Ev diye bilinen geleneksel yerleşme biçiminde, seçim

yaşayan belleğin bile ötesinde, atalardan devralınmış olabilir, ne ki her yerleşip ilerleme çabası, iki çizginin kesiştiği yeri seçmekle bunun bir zevk değil, içe doğma meselesi olduğunu kanıtlayan o ilk seçimi sürdürüp tekrar etme çabasıdır. Bugün kadınlara ve erkeklere — uygarlığın henüz ulaşmadığı yerdekiler dahil — açık seçenekler geçmiştekinden çok daha fazla ve çeşitli olabilir, ama bir daha ele geçmemek üzere kaybedilen şey, işte dünyanın merkezi burası, diyebilme seçeneğidir.

Yurtlarından edilmişler yine de dönüp dolaşıp kimliklerini koruyacak bir sığınak edinirler. Peki neden inşa edilir bu sığınaklar? Sanırım alışkanlıklardan, o sık sık yinelemenin ham malzemesinden. Alışkanlıklar, sözcükler, şakalar, düşünceler, tavırlar, hareketler ve hatta şapka giyme biçimlerinden oluşur. Fiziksel nesneler ve mekânlar,— bir mobilya parçası, bir odanın köşesi, belli bir bar, bir sokak köşesi — temeli, alışkanlık zeminini hazırlar, ama korunan, insanın kendisi değil, alışkanlıklarıdır. Evi ayakta tutan harç bir çocuk için bile anıdan başka birşey değildir. Evin içine görülüp dokunulabilir ipuçları — fotoğraflar, hediyeler, ganimetler — yerleştirilir, ama içinde yaşayanları koruyan duvarlar ve tavan gözle görülmez, elle dokunulmaz, biyografiktir.

Uygarlığın olmadığı yerlerde ev bir evle değil, bir eylem ya da eylemler kümesiyle temsil edilir. Herkesinki kendine özgüdür. Bir zorunluluk duyulmadan seçilmiş eylemler kendi içlerinde geçici olabilirler belki, ama herhangi bir binadan daha kalıcı ve sağlam sığınaklar sunarlar. Ev o zaman bir mekân olmaktan çıkar, yaşanan bir hayatın anlatılmamış öyküsü olur. En can alıcı noktaysa, evin aslında insanın adından başka birşey olmadığıdır — birçok kişiye göre de insan adsızdır.

Gök mavi kara
sığırcıklar açıp kanatlarını
vazgeçiyorlar süslenmekten
ve cevap yazıyorlar
bir mektuba.
Güneş batarken
dişleri altına buluyor
ve ben et ve tırnak misali
yerleşmişim bir kere bu şehire.

Yeni gelen göçmenlerin yaşantısı uzun süre önce gelmiş, yerleşik proleter ya da alt-proleterinkinden değişiktir. Bir göçmenin yaşadığı yerinden olmuşluk, evsizlik ve terkedilmişlik, yaygın ve genel bir yaşantının en aşırı ucudur! "Yabancılaşma" terimi herşeyi açıklar. (Kendi anayurdunda, kendi evinde, üç arabası, birkaç televizyonu, tenis kortu ve şarap mahzeniyle bir burjuvanın evsizliğinden bahsetmek mümkündür, ama bu sınıfla ilgili hiçbir şey ilgilendirmiyor artık beni, çünkü bu konuda keşfedilecek yeni bir şey de kalmadı.)

Evini terkettikten sonra göçmen, asla iki çizginin kesiştiği bir başka yer bulamaz. Dikey çizgi yoktur artık, ölüler ile arasında bir süreklilik de kalmamıştır; ölüler yokolmuştur, tanrılarsa ulaşılmazdır şimdi. Dikey çizgi hiçbir yere ulaşmayan, yalnız insanın üstüne kapanan bireysel, biyografik bir daireye dönüşmüştür. Yatay çizgideyse ulaşılacak belirli, sabit noktalar kalmamıştır artık, bütün noktalar aralarında hiçbir ilişkinin bulunmadığı, sadece mesafelerden oluşan bir boşluğa yayılmıştır.

Bu kayıp tarlalarında ne büyüyebilir? Belki ancak, daha önceleri her köy dünyanın merkezi olduğu zamanlar bile anlaşılmaz kalmış şey. On dokuzuncu yüzyılın başlangıcından bu yana iki yeni umut — yeni bir sığınak vaadiyle — gitgide yaygın bir hal aldı.

Umutların ilki tutkulu romantik aşktır. (Örnekleri kütüphanelerden çok arka sokakları doldurur.) Kadın ve erkek arasında olan şeyler bir anlamda tarihin ötesindedir. Tarlalarda, yollarda, iş yerlerinde, okullarda sürekli değişimler yaşanır ama bir kucaklaşmada değişen şey çok azdır. Değişiklik tutkunun inşasındadır. İlle de duygular değiştiği için değil, duyguları çevreleyen şeyler — toplumsal tavırlar, yasa düzenleri, ahlâk, ahretbilim (eschatology) — değiştiği için olur bu inşadaki değişiklik.

Modern anlamda romantik aşk, iki yerinden -yurdundan edilmiş insanı birleştiren ya da birleştirmeyi uman bir aşktır. Dostluk, dayanışma, karşılıklı çıkarlar da insanları birleştirebilir, ama bu birleşme hayat ve koşullar öyle gerektirdiği için olur. Çoğunun ampirik bir tabanı vardır. Romantik aşksa kökenleri ve başlangıcı anımsamadan edemez. İlkselliği deneyimden önce gelir. Ve modern çağda böylesine özel bir anlamı olmasını (Novalis'ten Frank Sinatra'ya) işte bu ilkselliğinden alır.

Böyle bir aşkın anımsayabildiği kadarıyla, başlangıçta iki cinse bölünüş hayatı kutuplara ayırdı. Erkek ve kadının yaratılışı bir ayrılık, yeni tür bir eksiklik duygusu oluşturdu. Cinsel içgüdü kutupları birbirine çeken çekim enerjisiydi. İnsanın hayal gücü ve belleği oluşur oluşmaz, bu çekime sahip olup sürdürme isteği kendini aşk adıyla sunmaya başladı. Böyle bir aşk bir bütünleşme umudu aşılıyor ve enerjisini gerçeğin canevinden aldığını söylüyordu. Bütünleşme umuduyla birlikte evin tekrar kurulabileceği umudu da gelişti, ama ev o ev değildi artık. İşte bu yüzden, modern çağda evden yoksun olduğumuz zamanlar, aşkın titreşimlerini bir başka zamankinden çok daha yoğun duyarız.

Öbür umutsa tarihseldir. Her göçmen yüreğinin derinliklerinde geri dönüşün olanaksızlığını bilir. Fiziksel olarak dönebilse bile, gerçek bir dönüş değildir bu, çünkü göçten sonra öyle derin değişimler geçirmiştir ki! Her köyün

dünyanın merkezi olduğu o tarihsel çağa dönmesi de bir o kadar olanaksızdır. Merkezi yeniden yaratmanın tek yolu dünyanın her yerini merkez yapmaktan geçer. Modern evsizlik yalnız tüm dünyayı içine alan bir dayanışmayla aşılabilir. Kardeşlik oldukça ferahlatıcı bir terimdir; Habil ve Kabil unutulduğu takdirde, her sorunun çözülebilir olduğunu vadeder. Aslında çoğu çözülmezdir ya — ama bu da tükenmek bilmez dayanışma gereksinimini gösterir.

Günümüzde, çocukluğun o ilk dönemleri biter bitmez, başka çağlarda olduğu gibi, ev ev olmaktan çıkar. Bu yüzyıl tüm zenginlik ve iletişim sistemlerinin yanısıra bir yasaklar yüzyılıdır. Marx'ın da haber verdiği gibi, vaad sonunda gerçekleşecektir belki ve artık o zaman evin koruyuculuğunun değişkeni yalnızca adlarımızda kalmayıp tarih içinde yeralan kollektif bilincimiz olacak ve gerçeğin canevinde yaşayacağızdır. Herşeye rağmen bunları düşleyebiliyorum.

Şunu da eklemeli ki, çağımızda yalnız kendi hayatlarımızı değil, çağımızın özlemlerini de yaşamaktayız.

YİRMİNCİ YÜZYIL FIRTINASI

Şimşekten
bir tırpan biçiyor yağmuru.
Sudan saplar kopup
düşüyor yere giysiler gibi.
— ah ayrılış paltoları
battal beden
geri dönmeyişin paltoları!
kopup düşüyor
uzaklığın giysileri gibi
göğün çorak tarlasından.

Ve bu yağmur otlarında
çiçekler
nehirlerin gücüyle büyümüşler
— ah denizci cepleri
tıka basa mektup
sessizlik ve terkedenlerin
sözleriyle dolu!
nehirlerin gücüyle
bir deltaya dönüşmüş hepsi.

Her çiçek
bir avuç içinde doğdu,
her taçyaprağı
başlangıçta
bir hareket bir tavır
bir temastı.

Yanağıma koy bahçeni
beş parmaklı bahçeni
yanağıma koy
bir başka şehirde.

Şimşek yüklü bir yükarabası
aşıyor gökyüzünü
bir uçtan öbürüne.

Hazzın varlığı en esrarengiz şeylerin başında gelir. Acının varlığı ise daha çok felsefi tartışmalara yol açmıştır. Acı ve hazzın birlikte değerlendirilmesi gerekir, çünkü birbirinden

ayrılamazdırlar. Buna rağmen ikisinin doldurduğu hacim farklı olabilir.

Bir doygunluk duygusu diye tanımlanan haz doğanın işlemesi için gerekli bir öğedir. Aksi takdirde, insan bedeni ve öteki canlılar hayatta kalmalarını sağlayan gereksinimleri doyuran hiçbir uyarı alamazlar. Bu hayatta kalma çabası — bizim bilmediğimiz bir nedenle — doğanın tek amacı olarak kazınmış, işlenmiştir herşeyin içine. Doygunluk ya da onun habercisi olan şeyler bir iyilik, acı ya da acı korkusuysa, bir uyarı olarak çıkar karşımıza. Her ikisi de gereklidir. Aralarındaki ayrımsa, karşıt uçlar olarak alındığında, hazzın işlevsel amacını sürekli bir aşma, kaynağını saptama eğiliminde olmasıdır.

Kediler yemekten çok birbirlerini yalamaktan hoşlanır görünürler. (Geviş getirenleri dışında tüm hayvanlarda haz ile yemek yeme telâşı yer değiştirir: haz yeme eyleminden sonra gelen bir bütünleyicidir.) Kırlarda çılgıncasına koşan atlar susuzluklarını dindirirken duyduklarından daha çok haz duyar görünürler. Bazı temel gereksinimlerin tatmini yönünde uyarılar yaratmak için gerekli doygunluk duygusu, hayvanlar da dahil, genel anlamda bir haz kapasitesi üretir. Hazza doymuş haz.

Bu kapasite belki de bütün genç hayvanların öğrenmek için oyuna gereksinimi olduğu gerçeğiyle bağıntılıdır. Oyun ve doymuş haz arasında ortak bir nokta vardır. Oynamak, gerçek ile oyun olan arasında bir ayırım yapmayı getirir. Dünya oyun sayesinde bir ikiz kazanır. Bir yanda zorunluluklardan oluşan istek dışı dünya, öbür yandaysa istekle katılman oyun dünyası. İkinci dünyada haz bir amaç olmaktan çıkar ve doygunluğa ulaşır.

Dünya biz insanlar için de ikizlenir, fakat oyun öylesine şahlanır ki, sonunda hayal gücüne dönüşür. Hayal gücüyse haz ve acıyı iki katına çıkartıp yoğunlaştırır: böylece tedirginlik ve fanteziler doğar. Ne olursa olsun, temel ayrım hep aynı

kalır. Acının çoğu zaman kaynağı örtük olsa da, daima bir nedeni, merkezi, odağı olduğu halde, hazzın buna benzer şeylere sahip olması gerekmez.

İnsan mutluluğu ender rastlanır bir olgudur. Mutlu çağlar değil, yalnız mutlu anlar vardır. Mutluluk genelleşmiş bir hazdır. Ve mutlu olma hali de bir eşitlikle tanımlanabilir. Bir mutluluk anında insanın kendisini iyi hissetmekten duyduğu keyif ile bunu var edenin keyfi eşitlenir. İşlevsel doygunluğu aşan bir haz artı-değeri, fazlalığı olmaksızın böyle bir kendini iyi hissetme gerçekleşemez. Bu eşitliğin en katıksız ifadesi estetik yaşantıdır.

Gelenekçi bakış bu eşitliği cömert bir tanrı ya da en azından bazen cömert olabilen bir tanrının varlığının belirtisi olarak okurdu. Mutluluğun düzensizliği tanrısal bir niyet olarak yorumlanırdı. İşte buradan acı çekme sorunu doğdu. Haz bir lütûfsa, mutluluk planlanmışsa, acı niçin vardı? Yanıtlar oldukça zor.

Acıyı dindirmek hiçbir zaman kolay olmamıştır. Üretim kaynakları genelde hep yetersiz kalmıştır: yiyecek, gerekli ilâç, giyecek, barınak vb. Ama acının nedenlerini saptamak hiç zor değildir: açlık, hastalık, soğuk, yoksulluk... Acıyı dindirmek, haz verip mutlu etmekten hep daha kolay olmuştur. Acının kaynağı daha kolay saptanır.

Bu duruma uymayan, ama oldukça da geniş kapsamlı kural dışı bir örnek vardır: kayıp duygusunun verdiği acı, kırık bir kalbin acısı hiç dinmez. Böyle bir acı bütün bir hayatı kaplar. Bu bir tek olayla başlamış olabilir, ama olay zamanla bir acı artı-değeri oluşturur. Acı çeken avutulması olanaksız bir hale gelir. Ve bu acı, bir zamanlar haz ya da mutluluk diye verilen şeyin bir daha asla geri verilmemek üzere alındığının bilincine varılması değil de nedir?

Hazzın verdiği keyif esrarengiz şeylerin birincisidir.

BİR AŞK ŞARKISI

Acıma bilmiyor dağlar
yağmur eritse de
yeniden donacak kar.

Kahvede iki yabancı
akordiyon çalıyor
bir oda dolusu adam şarkı söylüyor.

Yürek odacıklarına
göz çukurlarına
notalar doluyor.

Sözcükler
kulak içlerinde
uğuldayan dehlizlere doluyor.

Müzik çeneleri traşlar
eklemleri gevşetir,
romatizmaya birebirdir.

Müzik tırnakları temizler
elleri yumuşatır
nasırları eritir.

Dizel yağını, ıslak sığırları
sonsuz kürek sallamalarını
bir yana bırakmış

tatlanmış elleriyle
bir oda dolusu adam
bir aşk şarkısının buharını okşuyor.

Benimkilerse bileklerimi terkedip
göğüslerine ulaşmak için
dağları aşıyor.

Kahvede iki yabancı
akordiyon çalıyor
ve yağmur karı eritiyor.

Hayvanların doğal bir ortam ve çevre bulabilmek için bir uğraş vermeleri gerekmez; gerçeklik ise — ampirist inanca rağmen — insana verilmemiştir, sürekli bir araştırma ve peşinde koşmayı gerektirir — hani batık bir hazine gibidir diyesim geliyor. İnsana gerçek ile düşsel olanı taban tabana koyması öğretilir, sanki ilki hep bildik bir şeydir, ikincisiyse hep uzaklarda, ulaşılmaz bir yerde durur. Bu karşıtlık yanlıştır. Olaylar hep bildik şeylerden oluşur. Ama bu olaylar arasındaki uyum — gerçeklik denen şey de budur — düşsel bir kurgudur. Gerçeklik her zaman ötelerde bir yerdedir — materyalislerce olduğu gibi idealistlerce de böyle olduğu kabul edilir. Platon'a ya da Marx'a göre durum böyledir. Gerçeklik kişinin yorumlayışına göre bir klişeler perdesinin ötesine yerleşir. Her kültür kısmen işleyişini kolaylaştırmak (alışkanlıklarını yerleştirmek), kısmen de kendi gücünü sağlamlaştırmak için böyle bir perde yaratır. Gerçeklik gücü elinde tutanların karşısında yer alır.

Bütün modern sanatçılar kendi yeniliklerini gerçekliğe daha da yakınlaşma, gerçekliği daha açık bir hale getirme çabası olarak görmüşlerdir. Modern sanatçı ve devrimci işte

ancak bu noktada birbirlerini aynı safta bulurlar: önceden kestirilmeyecek bir biçimde gitgide günlük bir alışkanlığa, bencil bir hale dönüşmüş klişeleri, bu klişeler perdesini yerle bir etmek düşüncesiyle harekete geçmiştir her ikisi de.

Yine de birçok sanatçı, perde ötesinde bulduklarını kendi yeteneklerine ve toplumsal konumlarına uydurmak uğruna indirgeyerek kullanmışlardır. Böyle birşey sözkonusu olduğunda, kendilerini, sanat için sanat kuramının bir düzine kadar değişkeniyle haklı göstermeye çalışmışlardır. Gerçekliğin sanat olduğunu söylerler ve gerçeklikten sanatsal bir kâr almayı umarlar. Kâr konusunda Van Gogh kadar isteksiz bir başka ressam daha yoktur.

Mektuplarından, Van Gogh'un bu perdenin nasıl da derinden derine farkında olduğu çıkartılabilir. Tüm hayat öyküsü gerçekliğe duyulan bitmez tükenmez bir özlemdir. Renkler, güneş, Akdeniz iklimi gerçekliğe uzanan araçlardır onun için, hiçbir zaman kendi içlerinde özlem nesneleri olmamışlardır. Gerçeklik batığından tek bir parça bile çıkarmadığını hissettiği zamanlar, tutulduğu acı dolu krizlerle bu özlem daha da yoğunlaşıyordu. Bu krizlerin günümüzde şizofreni ya da epilepsi tedavisi görüyor olması hiçbir şeyi değiştirmez; kaynaklandıkları patolojiden farklı olarak krizlerin içerdiği şey kendisini anka kuşu gibi tüketen bir gerçeklik anlayışıydı.

Mektuplardan çıkartılabilecek bir başka şey de Van Gogh'un gözünde hiçbir şeyin iş kadar kutsal olmadığıdır. O emeğin fiziksel gerçekliğinin bir gereklilik, aynı zamanda bir haksızlık ve tarih boyunca insanlığın özü olmuş olduğunu görmüştü. Sanatçının yaratıcı eylemi öteki benzer eylemlerin bir tanesiydi sadece. Gerçekliğe en yakın durma yolunun çalışmak olduğuna inanmıştı, çünkü onun gözünde gerçekliğin kendisi de bir üretim biçimiydi.

Bu konuda resimleri sözcüklerden daha çok şey söylüyor. Resimlerinin sözde kabalığı, Van Gogh'un (bugün görünmez

olsalar da hayal edilebilen) boyayı tuale aktarırken, renkleri seçip palette karıştırırken, boyayacağı imgeyi düşünüp ortaya çıkartırken parmaklarının aldığı her biçim, boyadığı resmin varoluş etkinliğiyle bir benzerlik içindedir. Onun tabloları resmettikleri şeyin etkin varoluşunu — varoluşun emeğini — taklit ederler.

Bir sandalye, bir yatak, bir çift bot. Bunları boyama biçimi, bir başka ressamın ya da bir marangoz ya da bir kunduracının bu ürünleri yaratış biçimine olabileceğinden çok daha yakındır. Üretim birimlerini — bacakları, parmaklıkları, sırtı, oturulacak yeri, bot tabanını, üstünü, dilini, bileğini — kendisi toplayıp birleştiriyormuşçasına ve bu birleştirme işlemi nesnelerin gerçekliğini kuruyormuşçasına bir araya getiriyordu.

Bir manzara karşısındaysa bu aynı işlem daha karmaşık ve gizemli bir hal alıyor, ama aynı ilkeyi takip ediyordu. Tanrının dünyayı toprak, su ve çamurdan yaratışı, bir ağacı ya da bir mısır tarlasını yaratırken bu temel maddeleri kullanışı gözönüne getirilecek olursa, Van Gogh'un bir ağaç ya da mısır tarlasını boyarken boyaları kullanışının Tanrınınkinden pek farklı olmadığı görülebilir. Van Gogh bir insandı ve varlığında tanrısal bir şey sözkonusu değildi. Dünyanın yaratılışını insan ancak görsel imgelerle, bir oyunda yer alan kuvvetlerin enerjisi olarak düşünebilir. Van Gogh işte bu enerjilerle olağanüstü uyum içindeydi.

Çiçek açmış küçük bir armut ağacını boyarken, özsuyun yükseliş hareketi, bir tomurcuğun oluşma, açılma hareketi, bir çiçeğin açılış, dişi organın fırlayış ve benekçiklerin koyulaşma hareketi, bütün bu hareketler onun boyama eyleminde varolan şeylerdi. Bir yolu boyuyorsa, imgeleminde yol işçileri de vardı. Sürülmüş bir tarlanın kabarmış toprağını boyadığında, kendi boyama eyleminin içinde toprağı kabartan bıçkının da hareketi vardı. Baktığı her yerde varoluş emeğini görüyordu ve onun için gerçekliği oluşturan şey de emeğin bu

biçimde algılanışıydı.

Kendi yüzünü boyadığında, el falı bakanların avuç çizgilerinden okuyabileceklerini iddia ettikleri gibi kendi kaderini, geçmiş ve geleceğinin çizgilerini resmediyordu. Onu anormal gören çağdaşları bugün nitelendirildikleri kadar da budala değildiler. O iyiden iyiye kaptırmıştı kendini — onunkine kıyaslanabilecek bir açlıkla resim yapan bir başka ressam yoktu.

Niçin kendini böyle kaptırıyordu? Üretimin — tualin ve resmedilen gerçekliğin — iki eylemini iyice birbirine yakınlaştırmak için. Bu kaptırmaca bir sanat anlayışından değil — zaten bu nedenle gerçeklikten bir kâr almak aklından bile geçmemişti — tüketici bir bütünleşme duygusundan kaynaklanıyordu.

"Boğaya, kartala, insana öylesine yoğun bir tapınışla hayranım ki, bu benim hırslı bir insan olmamı hep engelleyecek."

Bütün tutkusu bir parça daha yakınlaşabilmek, yakınlaşmak, yakınlaşmak ve yakınlaşmaktı. En sonunda öylesine yakınlaşmıştı ki, gece göğünde yıldızlar ışık burgaçlarına, selvi ağaçlarıysa rüzgâr ve güneşin enerjisine cevap veren canlı bir ormanın enerji dolu sinir hücrelerine dönüşmüştü. Gerçekliğin kendisini, ressamı çözündürdüğü tabloları da vardır. Fakat tablolarının çoğunda çözünmeye karşı durarak izleyicisini, gerçekliğin üretildiği o eşsiz sürecin öyle yakınlarına getirir ki!

Çok önceleri, bir zamanlar resimler aynalarla karşılaştırılırdı. Van Gogh'unkilerse laserlerle karşılaştırılmalı. Onun resimleri ulaşılmayı beklemez; dahası, karşılamak üzere yola düşerler ve yolda aştıkları şey bomboş engin bir uzaydan çok bir üretim etkinliği olarak dünyanın üretilmesidir. Resmin resmini yapmak dehşet uyandıran, ama bir parça da rahat bir eda ile, 'Cesaretin varsa yaklaş ve nasıl işlediğine bir bak' demektir.

Düşen bir ağacın düşme anından sonra gelen sessizlik bir ölüm ardından gelen sessizliğe benzer. Duyulan aynı zirve duyumudur. Bir an için ağacın tüm ağırlığı — ağacı hâlâ bir parça tehlikeli kılan tek şeydir bu ağırlık — sona eren düşüşün ağırlığına eşitlenir.

An oldukça kısadır çünkü ya yorgunluk — ormancının günlük yorgunluğu — ya da ağacı hemen parçalamanın tekdüzeliği girer işin içine. Bir anlığına görülen çıplak bir göğsün insana geçmişi anımsatabileceği gibi, düşmüş bir ağacın ardından gelen ani sessizlik de ölümü anımsatır.

Ormanda yalnız çalışırken bile insan anlaşılmaz bir birliktelik duygusuna kapılır. Düz bir tarla, çıplak bir tepe ya da step karşısında aynı şey yaşanmaz. Ağaçların birer varlığı vardır. Herbirinde türüne göre değişen, hareket ve durağanlık, eylem ve eylemsizlik arasında gidip gelen olağanüstü bir denge vardır. Ağaçların varlığı bu denge kurulurken duyulur hale gelir. Uzun süre evlerin çatılarını taşımış olmaları pek şaşırtıcı değildir. Bir dostluk sunarlar. Kayıtsızlıktan pek ayırt edilemeyen bir uzaklığın dostluğudur bu. Yalnız evlerin değil sarayların, vergi tahsil dairelerinin, hapishanelerin, karargâhların çatılarını da ayakta tutan onlar olmuştur.

Ağaçların varlığı bir dostluk sunuyorsa, bu varoluş adalet ya da kayıtsızlık kavramından önce geliyordur. Sundukları dostluk uzamsaldır ve bu da bir tür ölçme, sayma yöntemidir. Sayılardan ya da matematikten çok zaman önce, insan dili yeryüzünü henüz yeni yeni adlandırıyorken, ağaçlar kendi ölçütlerini — uzaklık, yükseklik, çap ve hacim ölçütlerini sunuyorlardı. Canlı her tür yaratıktan daha uzundular, kökleri herhangi bir canlının ulaşabileceğinden çok daha

derinlere iniyordu. Direk ya da sütun fikri onlardan doğdu. Ağaçlar insanoğluna yukarısındaki uzayı ölçmeyi öğretti ve bu öğretide — şimdi motorlu hızara benzin doldururken bile gizemli bir şekilde hâlâ varlığını hissediyorum — yeryüzü insana en dolaylı bir dille şu güveni verir: asla büsbütün yalnız değiliz.

Her çam akşam olmadan
uykuya yatırır
sesinin kuşunu
dimdik
ve dingin orman
kayıtsızdır geçmişe
kaya gibi sert
titrek bir heyecanla
anlatır bir daha
batan güneşin
o eski hikayesini

Gün sonunda artık çalışma düzenine başkaldırırcasına inip çıkan göğüsleri, ellerinde testereleri ile ormandan çıktıklarında manzara ve çıplak ışık gözlerini kamaştırır. Her defasında da hayrete düşerler, gövdelerinin o ağırlaşmış bitkinliğinde bir göz kırpışa karşılık gibi bir gülümseme belirir sanki. Ormanda geçen saatlerden sonra onlara göz kırpan şey aşağıdaki vadi ve uçsuz bucaksız göğün uzamıdır. Tepeden aşağı artık herkes kendi patikasının yolunu tutar. Dizlerinin yorgunluğu ya da otlar içinde bir sahibe gereksinim duymadan yolunu bulan botlardır onların rehberi. Her biri kendi yuvasına çekilecektir. Geri döndükleri yer dünyadır ve aldıkları ilk armağan sunulan uzamdır; ikincisiyse, bir masa ve yatak olacaktır. En şanslısımnsa yatağını paylaşacak biri vardır.

Uzun ayrılıklardan sonra bile uçsuz bucaksız göğün içinden geri döneceğimiz sizlersiniz, bizleri yorgunluğumuz ve böylesine muhtaç olduğumuz bedenlerinizin üstüne düşen başlarımızın ağırlığından tanıyacaksınız.

Seni algılayışım aynı ya da ayrı yerlerde oluşumuza göre değişiyor. Yani, sen diye tanıdığım iki kişi var.

Benden uzakta olduğunda bile, benim için varsın. Varlığının bu şekli çok biçimli: sayısız imgeler, geçişler, anlamlar, bildiğimiz şeyler ve yerlerden oluşmakta, ama herşeyin altını çizen şeyse, heryere yayılmış yokluğun. Sanki sen bir mekâna dönüşmüşsün, hatların da ufuk olmuş. İşte o zaman bir ülkede yaşar gibi yaşıyorum içinde. Sen her yerdesin. Fakat bu ülkede seninle asla yüz yüze gelemiyorum.

Partir est mourir un peu. Bu cümlenin söylendiğini ilk duyduğumda henüz çok gençtim ve daha o zamanlar bir gerçeği dile getirdiğinin farkındaydım. Bunu şimdi tekrar anımsıyor olmamın nedeni, bir ülkeymişçesine içinde yaşıyor olmamın, bunun da yeryüzünde seninle asla yüz yüze gelemeyeceğim tek ülke oluşunun, ölülerin anısıyla yaşamamıza benziyor olması. Gençken bilmediğim şeyse, hiçbir şeyin geçmişi silinmeyeceğiydi: geçmiş insanın etrafına bir ölüm kozası gibi dolanır.

Sen diye adlandırdığım ülkede tavırlarını, sesinin inip çıkışlarını, bedeninin her üyesinin biçimini ayırt edebiliyorum. Bu ülkede azalan fiziksel gerçekliğin değil, özgürlüğün.

Yanımda olduğun zaman değişen şeyse, ne yapacağın kestirilemez bir hale bürünmen. İşte o zaman ne yapmak üzere olduğunu hiç bilemiyorum: seni izlemeye başlıyorum. Hareket ediyorsun. Ve yaptığın herşey beni sana bir kez daha âşık ediyor.

Bir gece yatakta en beğendiğim ressamın kim olduğunu sormuştun. En keskin, en doğru cevabı verebilmek için ne diyeceğimi bilememiştim. Caravaggio demiştim. Kendi cevabım şaşırtmıştı beni. Daha soylu, ufku daha geniş ressamlar, daha çok hayranlık duyduğum ve duyulabilecek ressamlar vardı oysa. Ama yine de bundan şu sonuç çıkıyor ki — cevabın önceden hazırlıksız verilmesinin de katkısı var bu sonuçta — kendimi en yakın hissettiğim ressam Caravaggio.

Mütevazi ressamlık hayatımın tekrar görmek istediğim birkaç resmi, 1940 sonlarına doğru yaptığım Livorno sokaklarına ait tablolar. Şehir o zamanlar savaştan yeni çıkmıştı ve yoksulluk içindeydi ve maldan mülkten yoksun insanların soylu içtenliğini ilk kez orada öğrenmeye başlamıştım. Bu dünyada güçlü olanlarla mümkün olduğu kadar az bir ilişkim olmasını istediğimi de ilk orda keşfetmiştim. Bu sonraları bütün bir hayat boyunca süren bir tiksintiye dönüştü.

Caravaggio ile suç ortaklığımız sanırım Livorno'da geçen yıllarda başladı. *Popolaccis*'nun, arka sokak insanlarının, *les sans-culotte* (baldırı çıplakların), lumpen-proletaryanın ve daha aşağı sınıfların yaşadığı hayatı resmeden ilk ressamdı Caravaggio. Eski Avrupa dillerinde, adlandırdığı şehir yoksulunu küçümsemeyen ya da karalamayan tek sözcük bulunamaz. Buna neden olan 'güç'tür.

Caravaggio'nun izinden yürüyerek bugüne dek birçok ressam — Brower, Ostade, Hogarth, Goya, Géricault, Guttuso — aynı toplumsal sınıfı resimlerine konu ettiler. Fakat hepsi de — eşsiz olsalar da — birer "türe" ait resimlerdi; öteki insanlara, talihsizlerin ya da korku verici insanların nasıl yaşadıklarını göstermek için yapılmışlardı. Caravaggio'daysa bu, türlü görünümler sunmak sorunu değil, olayların içyüzünü göstermek sorunuydu. O ötekilere yeraltı dünyasını göstermiyordu, onun gösterdiği resmettikleri ile paylaştığı bir dünyaydı.

Sanat tarihi kitaplarında Caravaggio ışık ve gölge sanatının çığır açıcı ustalarından biri ve daha sonraları Rembrandt ve öteki ressamlarca kullanılan ışık ve gölgenin babası olarak adlandırılır. Caravaggio'nun dehası sanat-tarihsel olarak kuşkusuz Avrupa sanatının evriminde bir adım olarak görülebilir. Böyle bir bakış açısından, Karşı-Reformasyonun yüksek sanat tadı ve yükselen Flaman burjuvasının evcil sanatı arasında Caravaggio'nun bir bağ olarak nitelendirilmesi kaçınılmazdır. Ve bu bağın karakterini ışıkla olduğu kadar karanlıkla da tanımlanabilen yeni tür bir uzam anlayışı oluşturur. (O sıralarda Roma ve Amsterdam'da lânetleme günlük bir olay halini almıştır.)

Gerçekteyse Caravaggio için — Bergamo yakınlarında, İtalyan oduncu dostlarının geldiği yere az uzakta doğmuş Michelangelo adlı oğlan çocuğu için de — kendi imgeleyip gördüğü kadarıyla ışık ve gölgenin kendi istekleri ve hayatta kalma içgüdüsüyle ayrılmaz bir şekilde iç içe girmiş derin, kişisel bir anlamı vardı. Caravaggio'nun yeraltı dünyası ile bağıntısı sanat-tarihsel bir mantıkla değil, ancak bu şekilde kurulabilir.

Işık-gölgeyi kullanma biçimi gün ışığım resimden kapı dışarı etmesine izin vermişti. Dört duvar ve bir damdan olduğu gibi gölgelerden de bir sığınak yapılabileceğini hissetmişti. Neyi ve neresini resmederse etsin, resmettiği hep iç-mekânlardı. Bazen — Mısır'a Kaçış ya da en sevdiği Vaftizci Yahya tablolarında olduğu gibi — geri plâna bir manzara yerleştirmek zorunda kalıyordu. Fakat bu manzaralar da bir hah ya da bir iç-mekânda ipe gerilmiş perdeler gibiydi. Kendini göreceli olarak evde hissettiği anlar — hiçbir yerde öyle hissetmiyordu ya — ancak iç-mekânlarda bulunduğu anlardı.

Onun karanlığı mum, içi geçmiş karpuz, ertesi gün asılmayı bekleyen ıslak çamaşır kokar: bu, merdiven boşluklarının, kumarbaz batakhanelerinin, ucuz yatakhanelerin, ani

karşılaşmaların karanlığıdır. Umutsa, bu karanlığı birden aydınlığa çıkaracak şeyde değil, karanlığın kendisindedir. Karanlığın sağladığı sığınak göreceli bir sığınaktır, çünkü ışık ve gölge acı, vahşet, özlem ve ölümün habercisidir; ama bu haberi hiç olmazsa bir içtenlikle verir. Gün ışığıyla kapı dışarı edilen şey uzaklık ve yalnızlıktır — bu ikisiyse, yeraltında yaşayanlara korku verir.

Tehlikeli bir hayat sürüp töre gereği birlikte, kalabalık olarak yaşayanlarda açık alanlara karşı bir fobi oluşur. Böyle açıklıklar onların bunaltıcı, kısıtlı bir alanda her türlü gizlilikten yoksun yaşama biçimini tam tersine çevirdiği için korku vericidir. Caravaggio bu korkuyu paylaşanlardandı.

'Aziz Matta'nın Daveti'nde bir masa çevresinde oturmuş öyküler anlatan, dedikodu yapan, ilerde yapacakları şeylerle övünen ve para sayan beş adam vardır. Oda oldukça loştur. Kapı birden ardına dek açılır. İçeri giren iki kişi ani baskından doğan gürültü ve ışığın bir parçasıdır hâlâ. (Berenson, iki kişiden biri olan İsa'nın tutuklamak üzere gelmiş bir polis müfettişi gibi içeri girdiğini yazmıştır.)

Matta'nın dostlarından ikisi kafalarını kaldırıp bakmamakta diretirler, öteki iki genç ise yabancıları merak ve küçümseme karışımı bir bakışla süzerler. Böylesine çılgınca şeyleri niye söylüyordur bu adam? Koruyucusu kimdir? Ve Matta kendisini ötekilerden daha uygunsuz kılan sahtekâr bir vicdanla sormaktadır: Gitmesi gereken gerçekten ben miyim? Seni izlemesi gereken gerçekten ben miyim?

Kimbilir terketme kararı ileten kaç binlerce el buradaki İsa'nın eli gibi kıvrılmıştır. El kararı üstlenmesi gerekene doğru uzanır, fakat eli tutmak imkânsızdır çünkü akan su gibidir bu el. Yolu emreder, ama belirgin bir destek de göstermez. Matta ayağa kalkıp yabancıyı izleyecek, birlikte dar sokaklardan geçip mahalleyi terkedeceklerdir. Daha sonra İncilini yazacak, Etiyopya, Güney Hazar ve İran'a yolculuk edecek ve büyük bir olasılıkla bir cinayete kurban gidecektir.

Bu karar ânı sahnesinin gerisinde merdivenlerin üstünde dış dünyaya açılan bir pencere vardır. Geleneksel olarak resimde pencereler ya ışık kaynağı, ya da doğa veya dışarda örnek bir olayı çerçeveleyen çerçeve işlevi görürdü. Bu resimdeki pencere öyle bir pencere değildir. İçeri ışık geçirmez çünkü saydam değildir. Hiçbir şey görmeyiz. İyi ki bir şey görmüyoruzdur, çünkü dışarıda olan ne olursa olsun, tehdit edici, korkutucudur. İçinden ancak kötü haberlerin ulaşabileceği bir penceredir bu.

Caravaggio kilise ve dine aykırı bir ressamdı: eserleri konuları nedeniyle kilise tarafından reddedilmiş, eleştirilmişti, ama bazı kiliselerce savunulmuştu da. Onun dine aykırılığı dinsel konuları popüler trajedilere dönüştürmesinden kaynaklanıyordu. 'Meryem Ananın Ölümü' adlı tabloda, söylentilere göre boğulmuş bir fahişeyi model olarak kullanışı öykünün yalnızca bir yarısıdır: daha önemli öteki yarısıysa, ölü kadının yoksulların ölülerini yatırdıkları gibi yatıyor olması ve ağlaşanların da yoksullar gibi ağlaştığıdır. Yoksulların bugün de ağlaştıkları gibi ağlaşmasıdır.

> Marinella ya da Selinunte'de mezarlık olmadığından birisi ölünce ölüyü istasyona götürüp Castelvetrano'ya göndeririz. Sonra biz Balıkçılar toplanırız, yoksul aileye saygılarımızı bildiririz. "İyi bir adamdı. Ölümü gerçek bir kayıp oldu, önünde daha nice yılları vardı." Sonra limandaki işimize dönmek için kalkarız, fakat ölen ardından konuşmalarımız hiç dinmez ve üç gün boyunca balığa çıkmayız. Yakın akrabalar ve dostlar üzüntü içindeki aileye en az bir hafta yiyecek sağlar.

Aynı döneme ait başka "üslupçu" ressamlar da kaynaşan kalabalıkları resmetmişlerdi, ama onlardaki ruh oldukça farklıydı; bu resimlerde kalabalık — yangın ya da sel gibi — bir felâket habercisiydi ve varolan ruh haliyse, bütün dünyayı

içine alan bir lânetlenmişlikti. İzleyici ayrıcalıklı bir locadan evrensel bir tiyatro seyrediyordu. Bunun tam tersine, Caravaggio'nun kalabalık tualleri burun buruna yaşayan, dar bir mekâna sıkışıp bir arada varolan bireylerden oluşuyordu.

Yeraltı dünyası tiyatroyla dolup taşar, ama buradaki tiyatronun ne evrimsel olaylarla, ne de yönetici sınıf eğlenceleriyle bir ilişkisi vardır. Yeraltının günlük tiyatrosunda herşey sıkıfıkı ve şiddet doludur. Oyun diye yapılan şey her an gerçeğe dönüşebilir. Koruyucu bir mekân ya da çıkarların odaklaştığı aşamalı bir düzen yoktur. Caravaggio'nun sürekli eleştirilmesine neden olan şey, resimlerinde kimseye bir ayrıcalık vermemesi, yoğunluğun herkesi kapsaması ve kişilerin bizden olmaları gereken uzaklıkta olmamalarıydı.

Yeraltı dünyası kendini gizli kapaklılığıyla var eder. Bu onun toplumsal atmosferinin aykırılığı ve en temel gereksinimlerinden birini dile getirme biçimidir. Yeraltının kendine göre kahramanları ve canileri, gurur ve alçaklık kavramları vardır. Bütün bunlar efsane, öykü ve günlük olaylarca tekrar edilirler. Günlük gösteriler çoğunlukla kahramanlık provalarıdır. Bunlar o andaki durumna göre yaratılan, insanların sapına dek kendilerini oynadıkları sahnelerdir. Böyle gösteriler olmazsa, yeraltı dünyasının alternatif ahlak anlayışı ve gururu unutulma tehlikesine düşer — ya da daha doğrusu, bu durumda içinde bulunulan toplum süratle olumsuzlayan yargısını, hakaretini yöneltmekte hiç geç kalmayacaktır.

Yeraltı dünyasının hayatta kalabilmesi ve onuru, herkesin gösterişle oynadığı, kendini kanıtladığı ve bireyin hayatta kalabilmesinin kanun-dışılığa ve görülmeme yeteneğine bağlı olduğu bir tiyatroya bağlıdır. Sonuç olarak ortaya çıkan gerginlik, ele geçirilebilen tüm boşluğun jestlerle doldurulup hayat isteğinin tek bir bakışla ifade edilebildiği özel tür bir dışavurumcu, hızlı olunması gereken bir durum yaratır. Bu da başka bir tür kalabalıklığa, yoğunluğa yolaçar.

Caravaggio yeraltı dünyasının ressamı olmasının yanısıra

cinsel isteğin de eşi bulunmaz, dahi ressamıdır. Onun yanında öbür heteroseksüel ressamların çoğu izleyiciye kendi 'ideal'lerini soyan pezevenkler gibi kalırlar. Caravaggio ise gözlerini yalnız istek duyulan kişi için kullanır.

İstek karakterini 180 derece değiştirebilir. İlk kez uyarıldığında çoğunlukla sahip olma isteği olarak algılanır. Dokunma isteği biraz da el koymak, kendine maletmek demektir. Daha sonra, aynı istek değişerek sahip olunma isteğine istek duyulanda kendini kaybetme isteğine dönüşür. Bu iki karşıt durumdan isteğin diyalektiği doğar; durumların ikisi de her iki cins için geçerlidir ve bir salınım içindedirler. Açıktır ki, ikinci durum, kendini kaybetme isteği en vazgeçilmiş, en umutsuz durumdur ve Caravaggio'nun tablolarının çoğunda anlatmak için seçmiş olduğu ya da üstüne düştüğü konu budur.

Caravaggio insanlarının tavırları bazen özellikle konusunun adını taşıyan tablolarda belirsiz bir cinsellik sergiler. Altı yaşlarında bir oğlan çocuğu Madonna'nın kuşağını parmaklarıyla çekiştirir; Madonna'nın eli hafiften çocuğun gömleği altındaki kasıklarını okşar. Bir melek Aziz Matta'mn dindar elinin sırtını yaşlı bir müşteriye hizmet edecek bir fahişe gibi okşar. Genç Vaftizci Yahya bir koyunun ön bacağını kendi bacakları arasında bir penis gibi tutar.

Caravaggio'nun resmettiği hemen her dokunuş cinsellik yüklüdür. İki farklı madde bile bir araya geldiğinde (kürk ve ten, kumaş ve saç, metal ve kan) bunların birbirine değişi bir dokunuşa dönüşür. Küçük bir çocuğu Eros olarak resmettiği tablosunda, oğlanın kanatlarından birinin ucu kendi kasıklarına bir sevgilinin özeniyle dokunur. Oğlanın kendi tepkisini kontrol edebilmesi, tepki olarak içinden bir titreyişin geçmesine izin vermeyişi, Caravaggio'nun baştançıkarıcılığının bile bile yaptığı bir sakınış, yarı alay ve yarı farkında oluşun bir parçasıdır. Büyük Yunan şairi Kavafis geliyor aklıma şimdi:

Bir ay boyunca sevdik birbirimizi
Sonra çalışmaya, galiba İzmir'e gitti
Ve bir daha hiç görmedik birbirimizi.

O gri gözler — hâlâ yaşıyorsa — güzelliğini yitirmiş;
O güzel yüz tükenmiş olmalı şimdi.

Ey bellek, koru herşeyi olduğu gibi.
Ve Bellek, ne bulabilirsen bu aşkımdan
elinden geldiğince geri getir bana bu gece.

Resmi yapılmış yüzlerin içinde yalnız Caravaggio'da var olan özel bir yüz ifadesi vardır. 'Yudit ve Holofernes'de Yudit'in yüzündeki, 'Kertenkelenin Isırdığı Çocuk'taki çocuğun yüzündeki ve suya bakan Narkissos'un yüzündeki ile Calût devinin kafasını saçlarından tutup kaldıran Davut'un yüzündeki ifadededir bu özellik. Yoğun bir kapalılık ve açıklık, güçlülük ve zayıflık, kararlılık ve acımadan oluşan bir ifadedir bu. Fakat bu sözcüklerin hepsi de belli bir ahlâk sınırını aşmayan sözcükler. Oysa hayvanların yüzünde çiftleşme ve öldürme anı öncesinde hep buna benzer bir ifade görmüşümdür.

Buna sado-mazohist anlamlar vermek bir saçmalık olur. Çünkü her türlü kişisel seçimden daha derinlere inen bir şey vardır bu ifadede. Acı ve haz, tutku ve isteksizlik arasında gidip geliyorsa böyle bir ikilik, cinsel yaşantının özünde olduğu içindir bu. Cinsellik bozulmuş, kökensel bir birlikteliğin, ayrılışın sonucudur. Ve bu dünyada cinsellik başka hiçbir şeyin sağlayamadığı kadar anlık bir bütünleşme sağlar. O ilk zalimliğe karşı koymak için aşkı harekete geçirir.

Caravaggio'nun resmettiği yüzler bir yara kadar derin bir bilgiyle aydınlatılmıştır. Bu yüzler, düşmüş insan yüzleridir ve kendilerini yalnız düşmüşlerin varlığından haberdar olduğu bir içtenlikle isteğe adarlar.

İstek duyulanla kendini kaybetmek. Caravaggio bunu resmettiği gövdelere nasıl aktarmıştır? Yarı çıplak ya da çıplak iki genç adam. Genç olmalarına karşın gövdeleri kullanılmışlık ve deneyimin izlerini taşıyor. Elleri kirli. Şimdiden yağlanmaya başlamış kalçalar. Yıpranmış ayaklar. Doğmuş, büyümüş, terleyen, soluğu kesilen, geceleri uyku tutmayarak dönen, (meme başları göz gibi) bir torso. Masumluktan bir hayli uzakta iki adamın yaşantı sergileyen gövdeleri.

Bütün bunlar gövdelerin duyarlığını elle tutulabilecek kadar yakın kılar; tenlerinin öte yüzünde bir evren vardır. İstek duyulan gövdenin eti düşte ulaşılacak bir amaç değil, anlık bir ayrılış noktasıdır. Görünüşleri üstü kapalı olanı — en alışılmadık, en açık saçık anlamıyla üstü kapalı olanı işaret eder. Caravaggio resimlerini yapmakla bu gövdelerin derinliğini düşler.

Caravaggio'nun sanatında tahmin edilebileceği gibi mülkiyet diye bir şey yoktur. Birkaç gerekli eşya ile iskemle ve masa. Onun insanlarını çevreleyen nesneler de dikkat çekici şeyler değildir. Bir gövde karanlıklar içinde ışıl ışıl parıldar. Kimsenin malı olmayan nesneler — pencere ötesindeki dünya gibi — unutulabilecek şeylerdir. Karanlık içine gömülmüş istek duyulan gövde, gece ya da gündüzden çok bu gezegendeki hayattan kaynaklanan bir karanlık içine gömülmüş gövde, bir hayalet gibi ışıldayarak öteleri işaret eder — bunu kışkırtıcı bir ifadeyle değil, kendi duyarlığının tüm soyunmuşluğuyla teninin öte yanında yatan evreni vadederek yapar ve bu vaad ile insanı bir terk edişe çağırır. İstek duyulan yüzde bir davetten derin, çok daha derin bir ifade vardır: bu ifadede 'ben' aydınlığa kavuşur; dünyanın zalimliğine karşı tek sığınağımızın, tek yeteneğimizin sevişmek olduğu doğrulanır.

AYRILIK

Serseri dillerimizle bizler
ıslah olmaz şivelerimiz
'süt' diyen farklı sözcüklerimizle
trenlerden inip
peronlarda kucaklaşan bizler
bizler ve vagonlarımız
yokluklarında sesleri
yatak odasında resim çerçevesi bizler
herşeyi
ve hiçbir şeyi paylaşmayan bizler —
bu hiçliği ikiye bölüp
tek şişeden yudum yudum
içen bizler,
guguk kuşlarından
saymasını öğrenmiş bizler,
hangi paraya çevirdiler
bak şimdi şarkılarımızı?
Ayrı yataklarımızda
ne anlarız şiirden?

Armağan vermekte uzmanız biz
hem paketlenmiş armağanlar
hem de öylece bırakıverilmiş.
Yola çıkmadan önce sırt, ayak ve gözlerimizi saklar
aldıklarımızı bavul raflarına yerleştiririz.

Geride bırakılan
ayna ve camlarda kalan gözlerimiz,
yatak ucundaki halıda

ayak izlerimizdir,
duvar sıvasında kalan
sırtlarımız,
eşiklerinde salınan kapılardır.
Kapı ardımızdan kapanır
ve döner tren tekerleri.

Biz almakta da uzmanız.
Bir tırnağın biçimini
yıldönümlerini
uyuyan bir çocuğun sessizliğini
pişirdiğin kerevizin lezzetini
ve 'süt' dediğin sözcüğü de alırız.
Ayrı yataklarımızda
ne anlarız şiirden?

Uzayan raylar, yol ağızları
ve istasyonlar gür sesleriyle
okur dururlar bizlere.
Aştığımız yollardan uzun
değildir hiçbir şiirin dizesi.
At canbazları gibi ağza bakıp
uzaklık ölçmeyi,
ağrıyan dişlere göre
yaş belirlemeyi biliriz.

Eşek sırtında, yaya
uçakla ve kamyonla
taşırız herşeyi
kalplerimizde,
hastaları, tabutları, suyu,
yağı, hidrojeni, yolları,
açan leylâkları
toplu mezarlara atılan toprağı,
herşeyi.

Kötü dış haberlerimizle
'süt' diyen farklı sözcüklerimizle bizler
ayrı yataklarımızda
ne anlarız şiirden?

Ebeler kadar iyi biliriz
nasıl büyür kadınların karnı,
bilginler kadar biz de biliriz
ne titretir bir dili.

Yükümüz.
Ayrılmış şeyleri biraraya getirmektir
tir tir titreten bir dili.
Binlerce yıl öteden, köy sokaklarından
tundra ve ormanlardan
veda edişlerle ve köprülerle
taşımalıyız herşeyi
çocuklarımızın şehrine doğru.

Şiir taşırız içimizde
sığır taşıyan
tüm sığır vagonları gibi dünyadaki.
Az sonra yan hatta indirip
suluyacaklar hepsini.

Aşkın karşıtı nefret değil ayrılıktır. Aşk ve nefrette ortak olan birşey varsa, bu her iki durumda da var olan enerjidir — sevenle sevileni, nefret edenle nefret edileni bir araya getirip bağlayan enerji. Her iki tutku da ayrılıkla sınanır.

Uzam ve bu nedenle de ayrılık varoluş koşulu olur

olmaz, aşk bu ayrılıkla yarışa girer. Aşk tüm uzaklıkları aşmayı amaçlar. Ölüm de aynı amaca hizmet eder. Ama aşk eşsiz olanı, yinelenemezi taçlandırırken, ölüm herşeyi yok eder.

Evrenin genişleyen bir evren olduğu düşünülerek en büyük çapı, olası genleşmenin sınırı 25000 ışık yılı olarak hesaplanmıştır. Bir ışık yılı 5.8784×10^{12} mildir.

Böyle bir genleşme, ifade edildiği terimlerden ötürü düş gücümüzün ötesindedir. Çifte bir ayrılık sözkonusudur: yargının ve sayıların yarattığı bir ayrılık.

Bir yerlerden — yüreklerimizin derinliklerinden — uzamın, itme ve çekmenin, genleşme ve tutkunun o değişken gücünden yaratılmış olabileceğini öğreniriz. İşte bu yüzden aşkın her dilde yıldızlardan alıntı yapışına tanık olunur. Ve aynı nedenle her kozmolojinin döndüğü yer cinselliktir.

Modern fiziğin "kozmik yumurtası" ve "ylem" adı verilen o biricik töz — *ylem*'in bir santimetre küpü 1.000.000.000.000.kg çeker ve bütün öbür maddeler ondan doğmuştur — yaratılış mitlerinin çoğunda var olan temanın çeşitlemeleridir. Değişen sadece adlardır.

Bir zamanlar yer ve gök tutkulu bir tek'likti, henüz hiçbir şeyin biçimi yoktu, herşey bir potansiyel halindeydi. Dünyanın, dünyadaki biçimlerin ve genleşmenin var olması için yer ve gök ayrılmak, ikiye bölünmek zorundaydı.

Aşk bütün uzaklıkları aşmayı amaçlar. Ayrılık ve uzam yok edilseydi, ne seven, ne de sevilen olurdu. İlk karşıtlık uzam ve aşk arasındadır — yaratılış anında enerji olarak açığa çıkan karşıtlık.

Yaratılış'tan Darwin'e köken kuramları ya sığ ya da bunaltıcıdır. Ya da belki insan, bu kuramların amacını yalnış anlıyordur. Bütün kökenler — kişisel düzlemde insanın kendini ana karnına düşmeden önceki halini imgeleme olanaksızlığı gibi — ulaşılmazdır. Köken kuramları bizi çevreleyen evrende hep var olan enerjiyle aramızda süregiden ilişkiyi

açıklama çabalarıdır. Bilincimizin enerjisi tüm yoğunluğuyla, evrenin o anlaşılmaz genleşme enerjisi karşısında ve aracılığıyla sürekli kendini tanımlamaya çalışır. Yıldızları sorgulamanın her yolu bu konuya yönelir ve tüm yaratılış öyküleri burada oluşumuzu tanımlamak için icat edilmiştir.

Başlangıçta yaratıcı vardı. Ardından — ille bir öykü gelmesi gerekiyorsa — yayılma, genleşme, uzam ve ayrılık geldi. *Ma femme.*

Başı bacaklarının arasında yatıyor. Kim bilir kaç milyon erkek yatmıştır böyle? Kimbilir kaç kadın ellerini bu başların üstüne koyup gülümseyerek düşünceli düşünceli doğumu geçirmiştir aklından? Burada herşey bir tekrardır, herşey bir geri dönüştür burada. Ev mesafenin henüz söz geçiremediği geri dönüştür.

DÜŞ

Anadilimin
bütün şivelerini
bir avuç toprağa gömdüm

hepsi uykuda şimdi
karıncaların topladığı
çam pürleri gibi

bir gün bir başka gezginin
sendeleyen çığlığıyla
kazara uyanırlar belki

ısınıp gevşeyerek gezgin
duyar bütün gece böylece
ninni dinler gibi gerçeği

Demiryolları inşa edilmeden önce, insanlar düşlerinde istasyon yerine ne görürlerdi acaba? Dik, keskin kayalıklar belki, belki de kuyu ya da demir ocakları? Bu soru da tramvay ya da otobüs gibi tren istasyonuna yaklaşmanın bir yolu.

19.yy yapıları içinde anahat tren istasyonları, o eski kavuşma duygusunun insana en derinden hissettirildiği yerlerdi. Depolar, bankalar, oteller, tiyatrolar, pazarlar ise birer paravandı, ya da bir başka deyişle, bu yapılar birer düştüler. Tren istasyonuysa — hangi mimari anlayışın süsüne gösterişine bürünürse bürünsün — bütün çıplaklığıyla gözler önündeydi hep. Çünkü istasyonlar kavuşma ve ayrılma diyarlarıydı ve hiçbir şey bu iki olayın önemini örtemezdi. Geliş ve gidiş. Kavuşma ve ayrılma. Düşler tren istasyonlarını buyur etmeye öyle hazırdılar ki — çünkü değişik biçimlerde de olsa tren istasyonu duygusu insan için zaten bildik birşeydi. "Hamal" sözcüğünün Yunancası "metafor"dur. Bu da, ulaştırma, toplama, dağıtma olayının imgelemle nasıl da derinden bağıntılı olduğunun anımsatıcısıdır.

Limanlar tren istasyonlarından daha alçakgönüllüdür, gidip gelinen mesafeler daha uzun olsa da, denizler, tren rayları gibi yalnız ulaşım amacıyla inşa edilmemiştir. Havaalanlarıysa çok kibardır, gerçeklik havaalanlarından hep bir kaçış içindedir.

Bir tren istasyonunda kişisel ve kişisel olmayan bir arada var olur. Ulaşım yerleri bellidir. Trenler basılı tarifeye göre bir düzen içinde hareket eder. Raylar sabittir. Ama her yolcuya, uğurlamaya ya da karşılamaya gelmiş herkese göre beklenen trenin anlamı değişir. Bu anlamlar, yüzlerin, bagaj

ayrıntılarının, peronlarda kucaklaşan insanların sarılış ya da hoşça kal deyişlerinin yakın gözleminden çıkartılabilir.

İlk inenlerin bazıları İspanyol'du, şehre yerleşmiş göçmen işçilerin akrabalarıydı. Perona dizilmiş küçük çocuklar büyüklerinden daha az sersemlemiş görünüyorlardı; sanki çocukların gözünde bir şehrin öbüründen hiç farkı yoktu, hepsi eşit derecede bildik ve yabancıydı. Arka vagonlardan bir adam tutuna tutuna, iki Alsas köpeğiyle birlikte indi. Daha sonra lokomotif gövdeden ayrılıp çekildi, treni öyle bir başına bıraktı.

İşte o an peronun sonunda seni gördüm. Üstünde bir pantolon vardı. Tek başına kalmış trenin yanındaki o uzun platforma saçılan, çukur vadinin öğledensonraki engin beyazlığında öyle küçük görünüyordun ki! Senin görünmenle herşey değişivermişti. Demiryolu altındaki geçitten batan güneşe, panoda tren vakitlerini bildiren rakkamlardan dama tünemiş martılara, henüz görülmeyen yıldızlardan damağımda kalmış kahve tadına dek herşey. Çok zaman önce içine doğmuş olduğum koşullar ve rastlantılar dünyası bir odaya dönüşmüştü. Artık 'ev'deydim.

Yolcuların geçiş kağıtlarını sınır polisine göstermek üzere oluşturdukları kuyruğa girdin. Memur seni tepeden tırnağa süzdü ve benzerlik kırıntıları bulmak için pasaportundaki o eski fotoğrafa uzun uzun baktı. Sonunda başıyla onayladı ve kollarını açtın bana.

Otobüs durağında gazete satan adamın gözünde, yarım saat önce ondan gazete satın alan aynı kır saçlı yabancıydım. İlk gördüğünde yalnız, şimdiyse yanımda başı eşarplı, aynı yabancı dilde konuşan bir kadınla oluşumun dışında bir değişiklik görmüyordu.

Elma ağaçlarının kabukları soyuluyor
kafa derimde arı iğneleri
kovanın öfkesini gösteriyor
koru, bir tanem, tatlılığını.

Gök başparmaklarını
gözlerime bastırıyor
yıldız kümeleri kayıp gidiyor
koru, bir tanem, tatlılığını.

Dağı özleyen kum kadar
dinmek bilmeyen yağmur
beni yatağa hazırlıyor
koru, bir tanem, tatlılığını.

18. ve 19.yy.larda sosyal adaletsizliğe karşı en doğrudan protesto biçimi düzyazıydı. Zamanla insanların us'u farkedeceklerini, zaten tarihin de us'tan yana olduğunu savunan us güdümlü yazılardı bunlar. Bugünse, bu konu hiç de öyle kesin görünmüyor. Sonunda böyle bir şeye varılacak diye bir garanti verilmiyor. Geçmişteki ve şimdiki acılar gelecekte evrensel bir mutluluk çağıyla pek silinecek gibi görünmüyor. Ve kötülük sabit, yokedilemez bir gerçeklik şimdi. Bütün bunlar da çözümün — yaşama vermemiz gereken anlamla barışma yolunun — ertelenemeyeceği anlamına geliyor. Geleceğe güvenilmez. Gerçek olan an şimdidir. Ve bu gerçeği gitgide daha yoğun bir şekilde soğuran şey düzyazıdan çok şiir olacaktır. Düzyazı şiirden daha çok güven verir, ama şiir kanayan yaraya seslenir.

Dilin üstün yanı yumuşaklığı değildir. Kapsamındakileri, bir aşk sözcüğünü bile, acımasız bir katılık içinde barındırır; önemli olan sözcük değildir: herşeyin başı dilin nasıl kullanıldığıdır. Dilin özelliği potansiyel olarak eksiksiz oluşudur, sözcükler yardımıyla insan yaşantılarının tümünü — olmuş ya da olabilecek herşeyi — barındırma potansiyeli vardır. Dil konuşulmaz olana bile yer ayırır. Bu anlamıyla dilin insanın tek barınağı olduğu, insana düşman olmayan tek barınağı olduğu söylenebilir. Düzyazı bağlamında, bu ev uçsuz bucaksız bir alan, rayların, patikaların, caddelerin kesişip uzadığı bir ülkedir; şiir bağlamındaysa, bu barınak tek bir merkezde, tek bir seste yoğunlaşır ve bu ses aynı zamanda hem bir sesleniş hem de seslenişe verilen yanıttır.

İnsan dille herşeyi anlatabilir. Bu yüzden dil herhangi bir sessizlikten ya da tanrıdan daha yakındır bize. Dilin bu açıklığı bir kayıtsızlık anlamına da gelebilir. (Dilin kayıtsızlığı bültenler, kanun kayıtları, bildiriler ve dosyalarca sürekli kullanılır ve soruşturulur.) Şiir dilden bu kayıtsızlığını yıkmasını ister ve dili özen göstermeye çağırır. Şiir nasıl böyle bir çağrıda bulunur? 'Şiir emeği' ne demektir?

'Emek' demekle söylemek istediğim, bir şiir yazılırken gerekli iş değil, yazılmış şiirin becerdiği iş. Her özgün şiir, 'şiir emeğine' hizmet eder. Ve bu tükenmez emeğin amacı yaşamın birbirinden ayırdığı ya da vahşetin parçaladığı şeyleri bir araya getirmektir. Fiziksel acı çoğunlukla eylem aracılığıyla azaltılabilir ya da dindirilebilir. İnsanlığın bütün öbür acıları şu ya da bu tür ayrılıklardan doğar. Şiirin 'dindirme' yöntemi daha dolaysızdır. Şiir hiçbir kaybı onaramaz, ama ayrılığa yol açan uzama karşı koyabilir. Bunu da dağılmış olanı sürekli bir araya toplamakta ortaya koyduğu 'emek' ile becerir. Üç bin beş yüz yıl önce Mısırlı bir şair şöyle diyordu:

Ah sevgilim
öyle güzel ki
havuza girip
yıkanmak
gözlerinin önünde
izin vermek görmene
ıslak giysim
nasıl sarılıyor
gövdemin güzelliğine
Gel de bir bak.

Şiirin eğretileme kullanma,benzerlikler keşfetme eğilimi, karşılaştırmalar yapmak (buna benzer tüm karşılaştırmalar hiyerarşiktir), ya da herhangi bir olayın önemini azaltmak için değil, varoluşun parçalanamaz bütünlüğünün kanıtı olacak karşılıklar bulmak içindir. Şiirin yakınlık duyduğu şey bu bütünlüktür ve bu yakınlık duygusallığın tam karşıtıdır; duygusallık hep bir affa sığınmanın, bölünebilir şeylerin peşinde koşar.

Eğretileme ile bir araya toplamaktan başka şiir "ulaşım" gücüyle birleştirir de. Bir duygu ulaşımını evrensel ulaşıma eşitler; belli bir noktadan sonra sözkonusu uçlar önemini yitirir ve geriye sadece aşırılığın yoğunluğu kalır; uç noktalarsa ancak dereceleri sayesinde birleşebilirler. Anna Ahmatova:

Sabit siyah ayrılıktan
aldığım pay denk seninkine.
Neden ağlıyorsun? İyisi mi ver elini
ve söz ver bir düşte geri döneceğine.

Sen ve ben acıdan bir dağız, sen ve ben
bu dünyada bir daha hiç karşılaşmayacağız.
Hiç olmazsa geceyarıları
bir selam gönderebilsen yıldızlardan.

Burada nesnel ve öznel olanın birbirine karıştırıldığını tartışmak, günümüzde çekilen acıların eriştiği noktayla çelişen deneyci bakış açısına geri dönmektir; doğrusu oldukça tuhaf, haksız bir ayrıcalık istemidir bu.

Şiir dilin özen göstermesini sağlar, çünkü herşeye bir içtenlik katar. Bu içtenlik 'şiir emeği'nin bir sonucu, şiirin söz ettiği her olayı, adı, eylemi, bakış açısını içtenlikle bir araya getirmesinin sonucudur. Genelde, dünyanın bu zalimliğine ve kayıtsızlığına karşı koyacak daha dayanıklı bir şey yoktur.

Nerden gelir bunca acı?
Nerden gelir bulur bizi?
Hep o acı ezelden beri
düşlerimizin kardeşi
dizelerimizin yol göstericisi.

diyor şair Nazik al Mal'-ika.

Olayların sessizliğini kırmak, acı ya da yürek parçalayan yaşantılardan söz açmak, dile getirmek, bu sözcüklerin duyulabileceği ve duyulduğunda da olayların yargılanacağı umudunu bulmaktır. Duanın kökeninde işte bu umut yatar ve

dua — bir o kadar da emek — dilin kökeninde yer alır. Dilin tüm kullanımları içinde bu kökenin anısını en saf şekliyle koruyan şey şiirdir.

Şiir işlevi gören her şiir özgündür. Özgün'ün iki anlamı vardır: öze dönüş, yani kendinden sonra gelen herşeyi üretmiş ilk örneğe dönüş ve daha önce benzeri görülmemiş birşey anlamına gelir. Bu iki anlam şiirde, yalnız şiirde bütünleşerek birbiriyle çelişmez olurlar.

Bununla birlikte, şiirler basit birer dua değildir. Dinsel bir şiirin bile gönderide bulunduğu tek ve özel şey Tanrı değildir. Şiir dilin kendisine gönderide bulunur. Bir ağıtta sözcükler ait oldukları dili kaybetmenin acısıyla ağlaşıp sızlanırlar. Şiir karşılaştırılabilir, ama daha geniş bir biçimde dile gönderide bulunur.

Dile dökmek, sözcüklerin duyulabileceği ve tanımlanan olayın yargılanacağı umudunu da birlikte getirir. Olayların Tanrı ya da tarihçe yargılanacağı umududur bu. Her iki durumda da yargı uzaklardadır. Ama dil, hep hazırda bekleyen ve bazen de yanlışlıkla yalnızca bir araç olarak düşünülen dil, gönderide bulunan şiir olduğunda, inat ve gizemle kendi yargısını sunar. Bu yargı herhangi bir ahlak anlayışından farklıdır, ama duyup haberdar olduğu kadarıyla iyi ve kötü arasında bir ayrım umudu verir — sanki dilin kendisi bu ayrımı yapmak ve korumak için yaratılmıştır.

Bir dostun evinde uyandık. Yerde bir post üstünde uyumuştuk. Aşağımızdaki odada bir piyano vardı. Evin iki küçük çocuğu okula gitmeden önce bir alıştırma çalıyorlardı Dört el için bir alıştırmaydı bu. Arada bir şaşırıyor, baştan alıyorlardı.

18. yy.da, soruların özgürce bahçeye açılan kapılar gibi olduğu çağda yaşıyor olsaydık, sana şöyle sorabilirdim: Anımsıyor musun? Fakat kötülük ve kayıtsızlığın sınırsız olduğu çağımızda gereksiz sorularla uğraşamayız; dahası, kendimizi kesinlik kazanmış şeylerle savunmak istiyoruz. Biliyorum ki, anımsıyorsun.

İki çocuk hafif hafif ve azimle çalıyor, evi notalarla dolduruyorlardı. Sırtın bana dönük yatıyordun, göğüslerin avuçlarımdaydı. İkimiz de kıpırdamıyorduk. Müziği dinlemek için bir çaba sarfetmek gerekmiyordu, biz de dinliyorduk — bir otel odasında insanın görmeksizin duvar kağıtlarına bakarak dalıp gidişi gibi tıpkı. Okula gitmeden önce çocukların hafif hafif ve azimle çaldıkları müziğe uyanmakla kalbim, öylesine yaklaşmıştık ki henüz evimizi terketmeden evimizde

DELFT'TEN BİR GÖRÜNTÜ

Su kıyısında
herşeyin hakkıyla yaşandığı
tuğlaları kırlangıçlar kadar bakımlı
bir limanda tekrar tekrar okunan
evden gelen bir mektup gibi bu kasabada
kiremit damlı kitaplığı ve adresleri
borç içinde ölmüş
J. Vermeer'in hatırında olan bu kasabada
su kıyısında
ölülerin sayıma çıktığı
bakışlarıyla ressamın
tek kiralık oda bırakmadığı
göğün çıt çıkarmadan
bir doğum haberi beklediği
bu yeri terkedenlerin
gözlerinden akan bu kasabada
burada
sabahları iki çan sesi arasında
meydanda balık satılırken
duvar haritalarının
deniz diplerine indiği
bu kasabaya
varışına hazırlıyorum kendimi.

Kendi ölümümle beni en çok uzlaştıran şey bir düşünce, senin ve benim kemiklerimin birlikte gömülüp dağıldığı, çırılçıplak kaldığı bir yer düşüncesi. Kemiklerimizin ortalığa saçılmış darmadağın yattıkları bir yer. Kaburga kemiklerinden biri kafatasıma dayalı. Sol el kemiklerimden biri kalça kemiğinin içine girmiş. (Kırık kaburga kemiklerimin üstünde göğsün bir çiçek gibi.) Ayak kemiklerimiz, yüzlercesi darmadağın. İçiçeliğimizi böyle imgeleyişimin, yalnızca kalsiyum fosfattan oluşsa da, huzur verici olması garip. Ama öyle. Seninle olduktan sonra, kalsiyum fosfat bile olmanın yeteceği bir yer düşünüyorum.

ALINTILARLA İLGİLİ NOTLAR:

Sayfa 23 : Yevgeny Vinokurov, *Post-War Russian Poetry*, İngilizceye çeviren: Daniel Weissbort, (New York: Penguin Books 1974), s.103.

Sayfa 82 : Daniolo Dolci, *Sicilian Lives*, İngilizceye çeviren: Justin Vitiello, (New York: Pantheon Books, 1981), s.209.

Sayfa 84 : K.P. Kavafis, *Poems by C.P. Cavafy* İngilizceye çeviren: John Mavrogordato, (London: Hogarth Press, 1971), s.79.

Sayfa 96 : Anna Ahmatova, *Post-War Russian Poetry*, İngilizceye çeviren: Richard McKane, (New York: Penguin Books, 1974), s.23.

Sayfa 97 : Nazik al Mal'-ika, *Modern Arab Poets: 1950-1975*, İngilizceye çeviren: Issa J. Boullata, (Washington, D.C.: Three Continents, 1976).

Yayımlayan: Anadolu Yayıncılık A.Ş.
Kapak: Ana Basım Sanayi A.Ş.
İç Baskı: Şefik Matbaası

JOHN BERGER

ve yüzlerimiz, kalbim, fotoğraflar kadar kısa ömürlü

deneme

Türkiye'deki okurlarının sanat eleştirmeni, romancı ve denemeci olarak tanıdıkları John Berger, **Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü** adlı kitabında bütün bu değişik kimliklerini bir araya getiriyor. Sonuç hem şaşırtıcı, hem değil. Berger'in, neyle ilgilenirse ilgilensin, her şeyden önce insanın, yaşayan insanın, çevresiyle ve çağıyla bağlantısını anlamaya önem verdiğini biliyorduk. Bu dünyada kimlerle birlikte yaşadığını, geçmişin hangi değerlerinin günümüzde de canlılığını koruduğunu her kitabında araştıran Berger, burada bu arayışını daha da kişisel bir yaklaşımla sürdürüyor. **Ve Yüzlerimiz, Kalbim, Fotoğraflar Kadar Kısa Ömürlü** adını verdiği bu ilginç denemenin şiirsel bir yoğunlukla karşımıza çıkması da bu yaklaşımdan kaynaklanıyor.



ADAM

adam 304