İthaki Tarih Toplum Kuram

MİTHAT ŞEN ve ZEYNEP SAYIN BEDEN YAZISI I



ithaki

ZEYNEP SAYIN MİTHAT ŞEN ve BEDEN YAZISI I Tarih Toplum Kuram
ithaki

ZEYNEP SAYIN

1961'de İstanbul'da doğdu. Yazınbilimci, sanatkuramcı, öğretim üyesi. Çalışmalarını İstanbul'da sürdürüyor.

MİTHAT ŞEN

1957'de İstanbul'da doğdu. Çalışmalarını İstanbul'da sürdürüyor.

İthaki Yayınları - 161
Tarih-Toplum-Kuram - 3
ISBN 975-8607-25-1

Mithat Şen ve Beden Yazısı 1
Zeynep Sayın

Yayına Hazırlayan: Ahmet Öz

1. Baskı İstanbul, 1999 (Kaknüs Yayınları)
2. Baskı İstanbul, 2003, İthaki Yayınları

© Zeynep Sayın, 2003
© İthaki, 2003

MİTHAT ŞEN
Beden 4. Seri
1997
GRAPHİCLAND
MAC POWER 8600/ 200 Hardware
Photoshop Software 5.0.2 SOFTWARE
13 bölümden oluşan *Beden 4. Seri* "ZEYNEP SAYIN/ Mithat Şen ve Bedenyazısı 1" üzerine bilgisayar ortamında tasarlanmış kitap sayısı kadar çoğaltılmıştır.

Yayın Koordinatörü: Füsun Taş
Kapak Tasarımı: Murat Özgül
Sayfa Düzeni ve Baskıya Hazırlık: Yeşim Ercan
Kapak ve İç Baskı: Kitap Matbaacılık
Cilt: Fatih Mücellit

İthaki Yayınları
Mühürdar Cad. İlter Ertüzün Sok. 4/6 81 300 Kadıköy İstanbul
Tel: (0216) 330 93 08 – 348 36 97 Faks: (0 216) 449 98 34
ithaki@ithaki.com.tr
www.ithaki.com.tr

Mithat Şen ve BEDEN YAZISI I

Zeynep Sayın

ithaki

"Hakikatin hâlleri mecazi olmaz!"
Şebüsterî

İkinci Baskıya Önsöz

"Tarihsel bir kategori olmasına rağmen ilksel kökenin meydana gelmekle bir ortaklığı bulunmaz. Kökenle kastedilen, neşet edenin meydana gelmesi değil, meydana gelmenin ve yok olmanın neşet etmesidir. Köken, meydana gelmenin akışında yer alır ve ritmiyle meydana gelen her şeyi sürükler... Köken, kendi önsel ve ardıl tarihiyle birden bağıntılıdır."

Walter Benjamin

Beş yıl önce yazdığım bu kitapta, doğru bir şey söylemişim: köken, kendisinin izidir. Aradan geçen bu süre içinde kendini bir kez daha kanıtlayan bir düşünce bu, çünkü her gerçek sanat yapıtı gibi Mithat Şen yapıtının kendi tarihini oluşturmaya kadir olduğunu görüyorum. Kişi bu yapıtla yüzleşme zahmetini göze alınca, sanat yapıtları için dendiğinin aksine yeni bir evrenle karşılaşmıyor, o güne değin bilmediği dünyalara doğru yol almıyor, varolanı görmeyi başlıyor sadece. Gördüğü karşısında şaşırıyor önce, varolanı oluşturan koşulların izini sürmeye başlıyor sonra, yapıtın kendi içindeki katlanmaların sürdüğü izin aksi istikametinde yol alıyor. Bunu yaparken zorlanıyor elbette, çünkü kendi izini hemen silmeye yeltenen bir yapıt bu, izin neşet ettiği yeri bulmak her an biraz daha zorlaşıyor, kökenbilimle tarihyazımı içiçe geçiyor.

Beş yıl önce imge atığından söz ederken, onun sürdüğü izi ve açık tuttuğu geleceği sezinleyebilmişim. Ama bana bağlı olan bir sezi değilmiş bu, her gerçek sanat yapıtının, yapıt ardında yapıt olmayan şeyi

gözler önüne sermesinden kaynaklanan bir seziymiş sanki. Mithat Şen yapıtının, evrenin yarattığı biçimlere değil de, evrenin yaratma biçimine öyküdüğünü söylerken de doğru bir şey söylemişim: yapıt, kendini aradan çekmeyi göze aldığı için kişiyi yapıt olmayan o şeyin içine alıyor. Bu söylediğimi dile getirmenin imkânsız olduğunu biliyorum, her gerçek sanat yapıtı gibi kendinden söz etmiyor yapıt, varolanı kendine iade ediyor.

Geçen zaman içinde yazdıklarımı yapıta yüklediğimi söyleyenler oldu, ama onun taşıyabileceklerinin sadece bir kısmı bunlar, çünkü benimle ilgili değiller. Bana ait olan kısmı, sözdizim ya da yazılım hataları; gözüme çarpanlar hariç metnin tek bir harfine bile dokunmadım. Yeni yayınevim, benden yeni bir sunuş istedi, bir bunu yaptım, bir de bibliyografyadan önce yer alan bir buçuk sayfalık "ek" bölümünü kitaptan çıkardım.

İstanbul, Eylül 2002

Birinci Baskıya Önsöz

"Derin olan herşey maske sever; en derin şeylerse imge ve meselden nefret eder."

Friedrich Nietzsche

Bu metin, neredeyse iki yıl önce Heidelberg'de yazıldı. Böyle bakınca, belki çoğu metin misali, yayımlanması ertelenmiş bir metin. Nitekim oluşumuna neden olan soruların ve yanıtların bir kısmı, başka yazılarda ve başka bir kitapta dile geldi. Dolayısıyla *Mithat Şen ve Bedenyazısı I*, bugün yalnızca yazılmasıyla yayımlanması arasındaki zamansal farktan değil, aynı zamanda sorunsalların kavramsallaştırılmasına ilişkin de hatırı sayılır bir zaman açığından soluklanan bir metin.

Aynı izlek ısrarla takip edildiğinde, yola çıkarken geçerli görünmüş olan kavramlar geçerliliğini yitiriyor, yerlerini başkalarına bırakıyorlar.

Örneğin bu metinde sıkça geçen öykünme, temsil ve imge kavramları için geçerli bu. Öykünme kavramını *mimesis*, temsili *re-presentation*, imgeyi ise *meta-phora* karşılığı kullanıyorum. İmgeden söz ederken, imgenin taşıyıcı hareketini vurguladığım için onu yazınsal ve görsel imge diye ikiye ayırmıyorum.

Öykünmeyi bugün artık temsilden koparark, onu –Roger Callois misali– esriyerek, öykünülen şeyin içinde erime olarak tanımlıyor ve

İslami bir uzamda sanata ilişkin ayrı ve özerk bir kurumdan söz edemeyeceğimiz halde İslami denen sanatla ve tevhid ilkesiyle ilişkilendiriyorum. Böylece İslamiyet'e ilişkin bir bağlamda imge kavramına yeniden yaklaşmak, onu *meta-phorikos*'un taşıyıcı işlevinden uzaklaştırmak ve sanat öncesi bir yerde yeniden konumlandırmak gerekiyor.

Heidegger'in ontik-ontolojik farklılık olarak varlıkla varolanı birbirinden ayrıştırdığı bir uzamdan söz ediyoruz çünkü İslami denen uzamda; varlık, mutlak ve köktenci bir yabancılık hâlinde konumlandırıldığı anda onu *pherein*'in taşıyıcı özelliği sayesinde görünmez *idea*'ların *meta* evreninden varolana taşıyarak görünür kılmak gibi bir çaba, İslami uzamda devreye girmiyor. Görünmeyenden görünene doğru bir yol almıyor dolayısıyla imge; tersine kendi imgeselliğinin temsilinden feragat ederek varlığı, ona bahşedilen özgül ve suskun dille başbaşa bırakmayı amaçlıyor.

Bu nedenle eğer bu metni bugün yazmış olsaydım, imgenin *Batı* ve *İslami Doğu* diye nitelendirilen –ve hatalı bir biçimde bütünselleştirilen– iki ayrı coğrafyaya ilişkin varlıkbilimsel farklılığını daha ilk bölümde dile getirir ve Mithat Şen'in görsel metninini çözümlerken bu ayrım üzerinden yol alırdım.

Ancak hedefi ve amacı böylesi belli bir yol, sanırım Mithat Şen'in görsel metninin temel özelliklerinden birini ıskalar, onun arzulanan belirlenemezliğini elinden alarak hak etmediği bir çerçevede belirlemiş olurdu. Bu yüzden kimi kavramın temellendirilmemiş olmasına karşın, bugünden geçmişe dönüp baktığımda metni kendi anlamsal bütünlüğü içinde bırakmayı yeğledim.

Metnin, kendi yüzergezer bütünlüğü içinde tutarlı ve çözümlediği görsel metne sadık olduğunu ve bu bütünlüğü bozmaya ilişkin bir çabanın metni başka bir yere taşıyarak onu *Mithat Şen ve Bedenyazısı I* olma özelliğinden uzaklaştıracağını düşündüm ve –ifadeye ilişkin düzeltmeler bir yana– metnin tek bir cümlesine bile dokunmadım.

Çünkü önsel olarak konulmuş bir sav ekseninde tasarlanmış bir metin değildi *Mithat Şen ve Bedenyazısı I*; yola çıkarken amacı, Mithat

Şen'in bilgisayar ortamında gerçekleştirdiği ve benim düşünsel bir seçim akrabalığıyla bağlı olduğum üç beden serisini çözümlemekti. O yüzden çözümleme ilerlerken keşfettiğim ve cümlesini kurarak kavramsallaştırdığım ve genelleştirdiğim savlar, bu kitapta akademik jargona dahil bir söylem içinde yer almadı. Onları metne sonradan eklemek, metne ait sadakati, kendiliğindenliği ve akışkanlığı bozacak ve metnin içinde gezinen düşünceleri onlara ait olmayan bir biçime sokacaktı.

Bu nedenle bu sunuş yazısında metne bir künye vererek onu zamansal bir çerçeveyle bağlamayı gerekli gördüm: bu metin, iki sene önce sorulan sorular doğrultusunda İstanbul'da yazılmaya başlanan ve Heidelberg'de tamamlan-ma-yan bir metin. Kaldı ki kitaba zamanında bilinçli bir tercihle verilmiş olan isim ve bu ismin ardındaki rakam bile onun bir başlangıç olma özelliğini vurguluyor. Eğer bu metne bitmiş değil de –bu metnin içinden çıkan sorular doğrultusunda geçen yıl (yaz 1998) *Defter* dergisinin 34. sayısında yazmış olduğum gibi– sorduğu ve sordurduğu soruların oluşumuna olanak tanıyan bir olasılık olarak bakılırsa, o zaman onu tek bir metne indirgemek olanaksızlaşıyor ve kitap –dilek kipi bu ya– farklı metinleri de kendi içinde barındırmayı arzuluyor.

Nitekim yalnızca kitabın ona zamanında verilmiş olan ismi ardındaki rakam değil, kitabın kendi bile kendi içinde açılarak, en azından *iki ayrı metni birden* yazma iddiasında bulunuyor. Değil mi ki "iki metni aynı anda yazdığım zaman beni hadım edemezsiniz, düzçizgiselliği kırdığım zaman uyarılıyorum" diye yazıyor Derrida; "iki metin aynı anda yazılırsa nasıl oyunlar oynanır? Kim oynar? Kim neyi arzular ya da neden korkar?"[1] diye soruyor, yalnızca *Doğu*'ya ve *Batı*'ya ve imgeye ilişkin iki ayrı metni birden içermeyi ve *meta-pherein*'i iki ayrı bağlamda birden açımlamayı değil, düzçizgiselliği ve *telos*'u kıran –ya da en azından kırmayı amaçlayan– iki ayrı zamanı da zamanlararası bir yarıkta konumlandırmanın olası olup olmadığını tartışmayı amaç-

1 Jacques Derrida, *Glas*, Paris, 1974, s. 76 v.d.

lıyor kitap, iki farklı kütüphane kartına ve iki farklı künyeye sahip olmasının nedeni de bu.

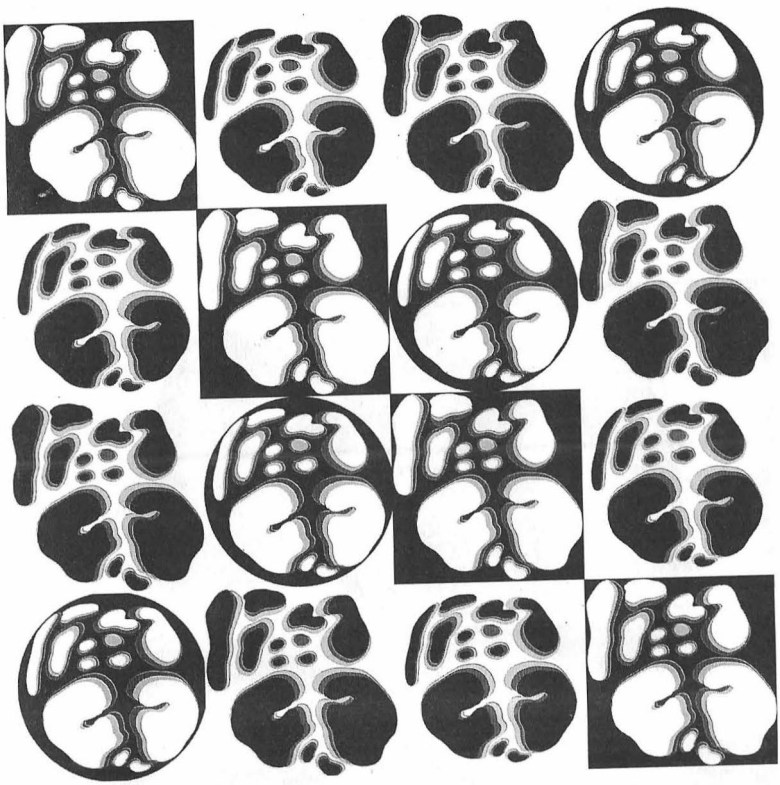
Biri Mithat Şen'in bilgisayar ortamında gerçekleştirdiği üç beden serisi üzerine benim yazdığım metinden, diğeriyse benim yazdığım metinle birlikte bu kitapta yer alan ve ilk kez yayımlanan *Beden 4. Seri*'nin yanyanalığından oluşuyor; çünkü *Mithat Şen ve Bedenyazısı I*; böyle bakınca yalnızca birbirleri üzerinden yol alan iki ayrı metni içermeyi değil, aynı zamanda sözkonusu bu iki metni bile kendileri üzerlerinden çifte katlayan bir kitap olmayı amaçlıyor.

Kaçınılmaz olarak tam da bu nedenle okuma ve çifte yazma eyleminin kendi de sorunsallaşıyor: Aslında bir metni doğrudürüst okuyabilmek için onun ikizi olmak gerekiyor çünkü, ancak "bu durumda okuyuşunuz aynı zamanda bir yazma –ama Borges'in hikâyesindeki gibi, çifte yazma– hâline" dönüşüyor.[2] Ne var ki eğer çifte katlamak, çifte katlanan metni yapıbozumuna uğratma olasılığını içinde barındırıyorsa, böyle bir ikizlik iddiası ile çifte katlama eylemi birbiriyle çelişiyor; "*beden imgesi*" üzerinden özdeşliğin kendinden uzaklaştırılarak kendi üzerine katlandığı bir metinle karşı karşıyayız çünkü Mithat Şen'in görsel metinlerinde; dolayısıyla özdeşliği özdeşlik ötesi bir yere taşımayı amaçlayan bir metni "doğru dürüst okuyabilmek için" çelişkili bir biçimde daha işin başından "tam da onun saldırmak istediği şeye" yani öykünülen şeyin içinde esrimeyi yadsıyan ve öykünmeye aykırı düşen bir özdeşliğe "sahip olmak gerekiyor."[3] Ancak bu, öykünmenin yüreğine doğru yol alan bir sorun ve bu kitapta yer almıyor.

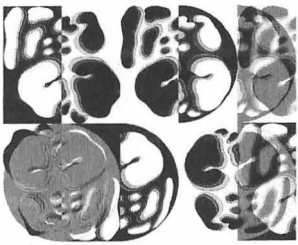
Zeynep SAYIN
İstanbul, Mart 1999

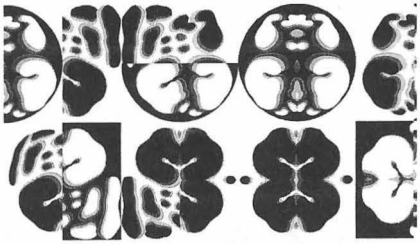
2 Allan Megill, *Aşırılığın Peygamberleri*, Ankara, 1998, s. 417
3 A.g.e.

Önsöz

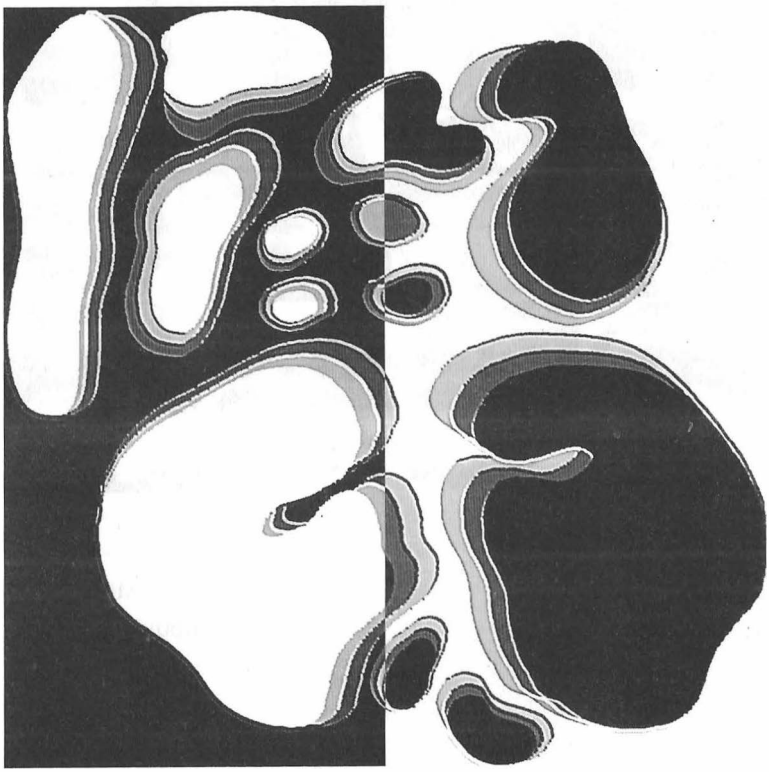


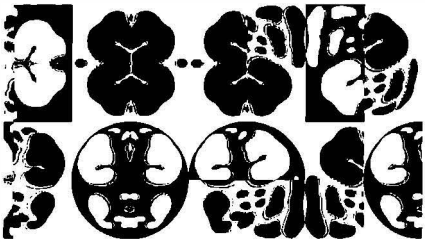
Mithat ŞEN
İstanbul, Ocak 1999

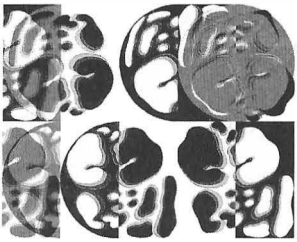




Beden 4. S.
I







I

"Bir imge bizi tutsak almıştı. Ve dışına çıkamıyorduk, çünkü dilimizde yatıyordu ve dil onu acımasızca tekrar eder gibi görünüyordu."

Ludwig Wittgenstein

Mary McCarthy'nin lise öğretmenliği yaptığı yıllarda yanına güzel bir kız gelir ve öykü yazdığını söyler. Oysa öykü yazacak birine pek benzemiyordur kız, partiler ve danslar onu daha çok ilgilendiriyor gibidir. Ne var ki edebiyat öğretmeni Bay Converse öykülerini çok beğenmiştir ve yayınlamakta kıza yardımcı olacaktır: "Bay Converse öyküleri benimle gözden geçirerek onlara gereken simgeleri ekleyecek."[4]

Bu öyküden kaçınılmaz olarak çıkarılacak sonuç, kızın ve öğretmeninin gözünde simgelerin öyküye *dışsal* bir özellik taşıdığıdır. Simgeler, doğru kullanıldığı zaman yapıtı zenginleştiren, onu sanatsallaştıran ögelerdir ve yapıtın içselliğinin dışında yer alırlar. Nitekim parçalanan bir şeyi sonradan bir araya getiren ve birleştiren bir şeydir sÿmbolon; ayrışmış olan bir şeyi dışsal bir edimle yeniden bütünleştirir. İşte bu nedenle simgesel sanat ya da edebiyat denince

4 Mary McCarthty, "*Settling the Colonol's Hash*", *Harper's Magazine* içinde, 1954, yeniden basım: On the Contrary, New York, 1961, s. 225.

kasdedilen, kendi imlediğinin dışında bir şeye gönderme yapan ve yaptığı bu açılım sayesinde varolan sanattır. Nelson Goodman'e soracak olursak bu yüzden portreler, manzara resimleri ve ölü doğa, simgesel sanata dahil edilemezler; çünkü temsil etmek "bir ilişki kurmak ve bir şeyi simgelemek demektir"[5] ki, manzara resmi kendi dışında bir şeyi temsil etmemekte, yalnızca resmettiği şeyi imlemektedir. Goodman'in verdiği örneğin çekincesi bir yana, demek ki kurulu bir *benzerlik* ve *temsil* sayesinde varolabilir simgesel sanat: bir simge, başka bir şeye benzediği ve başka bir şeyi imleyebildiği sürece kendi dışında bir şeyi temsil edebilir.

Zaten Ricoeur'e göre[6] simge kavramı ile bir ağızda anılabilecek olan eğretileme sözcüğünün kendi zaten çevrimlemek, başka bir yere taşımak anlamına gelir: sözcük anlamıyla nakletmek demektir *phere-in;* bir şeyi, asliyetinden uzaklaştırarak başka bir yere evrilten süreçtir *meta-pherein.*

McCarthy'nin verdiği örneğe yüzlerce yıllık Batılı geleneğe dayanan bir bağlamda geri dönmek gerekirse, sanat yapıtı ancak gereken benzetmeler ve çevrimlemeler yapıldığı sürece ortaya çıkacak ve sanat, kendini ancak sözkonusu dolayımlar sayesinde gerçekleştirebilecektir. Demek ki kendi içselliğinden uzaklaşarak kendini başka bir şeyle ilişkilendiren bir dışsallığa gereksinmektedir sanat; kendini değil, bir başka şeyin benzerliğini ve suretini dile getirmeye gereksinmektedir. Bir şeyi başka bir şeyle ilişkilendirdiği ya da Aristotelesvari bir deyişle "bu, şudur"[7] dediği anda kaçınılmaz bir benzeyiş evrenine girmekte ve "*benzerlik, eğretilemeyi onun yerini alan başka bir sözcükle*"[8] karşılamaktadır.

5 Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*, Frankfurt/M., 1990, s. 77.

6 Simge ile eğretileme için bkz. Paul Ricoeur, *La métaphore Vive*, Paris: Editions de Seuil, 1975, Almancası: *Die lebendige Metapher*, München, 1975. Örnekse Jean Ladrière'in simge kavramının da kendi kullandığı eğretileme kavramıyla eşdeğer olduğunu düşünür Ricoeur. *Die lebendige Metapher* içinde, s. 276.

7 Aristoteles, *Rhetorik*, Münih, 1980, 1410b.

8 Roman Jacobsen, *Results of the Conference of Anthropologists and Linguists, Supplement to International Journal of American Linguistics*, cilt XIX, 2, nisan 1963; Fransızcası: *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, s. 66. (Italikler bana ait.)

Buradan çıkarabileceğimiz sonuç, simgelerin ve eğretilemelerin bir temsil ilişkisi içinde bulunduğudur: simgeler ve eğretilemeler, kurdukları benzeşim sayesinde kendileri dışına çıkarak, kendileri dışında bir şeyi temsil eder, temsil ettikleri bu dışsallık sayesinde varolurlar. Ne var ki sözkonusu dışsallık, kanımca yalnızca simgeler ve eğretilemeler için değil –sözcüğün geniş anlamıyla– imgelerin tümü için geçerlidir: kendi dışında bir şeyin suretidir imge, bir şeyi imlediği anda artık yalnızca imlediği şeyi değil, onun ötesinde başka bir şeyi dile getiren, vücud bulduğu an kendinden uzaklaşan bir dışsallıktır. Bu yüzden temsil ettikleri şeyi hem imler imgeler, hem artık o değildirler; vücud buldukları ve dilselleştikleri an, temsil edilen şeyi artık yitirmiştirler.[9]

Nitekim *re-presentation* demektir temsil, yani varolan bir şeyin, bir mevcudiyetin *–presence–* yeniden üretimi. Oysa ortadaki sorun, temsil ilişkisi içine giren her imgenin –ki her imge, imlediği şeyin bir temsilidir– kaçınılmaz olarak bir mevcudiyeti değil, artık ondan farklılaşmış olan başka bir şeyi dile getirmesidir. Doğrudur, Platon'a ve Aristoteles'e sorarsak benzeşim üzerine kurulmuştur imge; sözlükbirimsel özellik olarak nesnenin içinde yatan özdeşliği ve özselliği *–eidos–* betimler; bu yüzden *"yabancı – allotrion–- bir ismin... benzeşim ilkesine uygun aktarımıdır."*[10] Böyle kurulan bir cümle, imgenin temsil ettiği mevcudiyetin iki aslî özelliğine işaret eder. İlkin, yabancı olmasına karşın sabitliğini koruyan –yani özdeş– bir şeyin *–nomos–* bir ismin aktarımıdır imge; ikincil olaraksa sözkonusu sabitlik ve özdeşlik, *eidos*'un çeşitli hâllerinin ancak benzeşim ilkesine uygun biçimde bir yerden başka bir yere çevrimlenmesini içerir. Tekil olduğu varsa-

9 Nitekim Mithat Şen resmini çözümlemeyi amaçlayan Orhan Koçak bu nedenle Lévinas alıntılar: "Öyleyse bir ikilik vardır, bu kişinin, bu nesnenin varlığında. Kendisidir ve kendisine yabancıdır; ve bu iki an arasında bir ilişki vardır. Nesne hem kendisidir hem de imgesi." Lévinas'tan alıntı: Orhan Koçak, *İmgenin Hâlleri* içinde, İstanbul, 1995, s. 52 v.d. Yine aynı nedenle Parmenides'ten Novalis'e konuşulan sözcüklerin yokluğu, imgelerin temsil ilişkisine duyulan güvensizliği beraberinde getirmiş ve Novalis bu nedenle "sahip değiliz söylediğimize" diye yazmıştır. Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, der.. Paul Kluckhorn ve Richard Samuel, Stuttgart, 1960 v.d., cilt 3, s. 671.

10 Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart, 1964, 1457b 6-9. (İtalikler bana ait.)

yılan bir varlığın çeşitli hâllerinin benzeşim ilkesi dışında bir ilke sayesinde bir araya getirilmesi olanaksızdır ve benzeşim ilkesinin Batı felsefesinde varlığa ilişkin bir iyelikten çıkarılarak bir ögenin dahil olduğu sınıfa aidiyeti olarak tanımlanması için Kant sonrası mantığın ve Russel'la Carnap'ın beklenmesi gerekecektir.

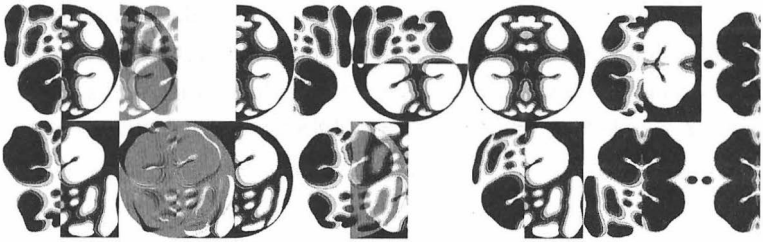
Ne var ki bir şeyle benzeşmek demek, Kant'tan ve pozitivist mantıktan bağımsız olarak artık onun gibi *ol-ma-mak*, onunla yalnızca benzeşmek demektir. Ve bir mevcudiyeti temsil etmeyi istemek, temelde onun üzerinde egemenlik kurmayı istemek de demektir. Çünkü temsil ilişkisi, kaçınılmaz olarak temsil edilen şeyle onu temsil eden merci arasında kurduğu sıradüzensel ilişkiden ötürü, temsil edilen şeyin kendini kendi başına dile getiremeyeceği görüşünü içerir. Başka bir deyişle kendi başına vücud bulmaktan aciz olan şeyler temsil edilir; ve imgeler, ancak kendi dolayımsızlıkları sayesinde dile gelmekten yoksun şeyleri dilselleştirirler.

Bilindiği üzere nesneler kendi başlarına konuşamamakta, kendi başlarına vücuda gelememektedirler. Bu nedenle belirli temsil ilişkileri içinde, temsil ettikleri şeyle aralarını açsalar bile, ister istemez temsil edilen şeyi sabitler imgeler; temsil edilen mevcudiyetin ancak imgenin varlıkbilimi sayesinde yaşama geçirileceğine işaret eder; imgenin dışsallığı olmadan şeylerin kendi başlarına ve kendileri için varolamayacağını, onların mevcudiyetinin ancak ve ancak imgeler sayesinde gerçekleşeceğini imlerler. Şeyler, ancak benzeşim ve dışsallık sayesinde vücud bulabilirler.

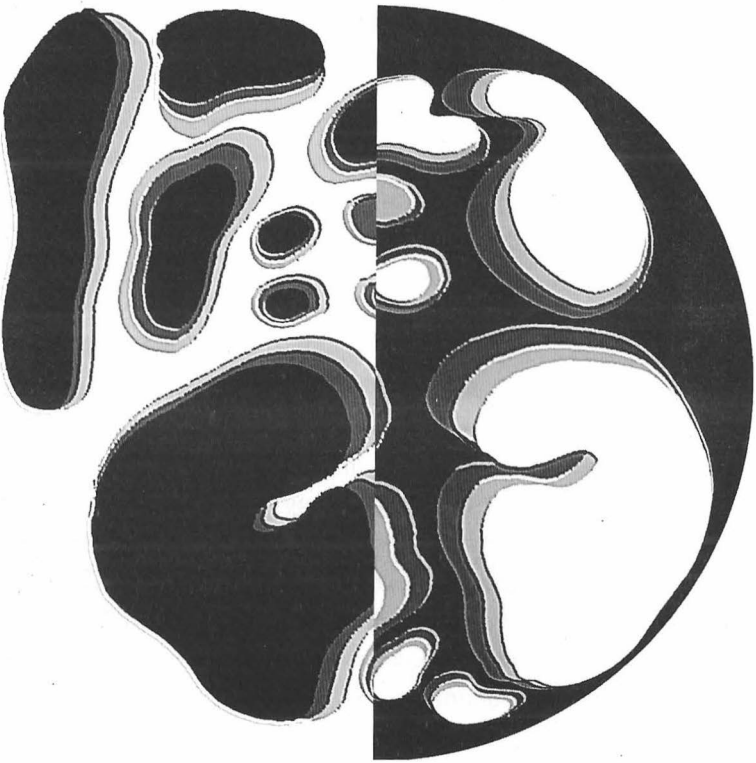
Betimlenen temsil ilişkisi, ikili bir çıkarsamadan hareket eder: ilkin, şeylerin kendilerine özgü ve kendileriyle özdeş ve sabit bir mevcudiyete sahip olduğu inancı ve ikincisi, imgelerin ancak taklit yoluyla onların mevcudiyetini dile getirebileceği görüşü. Başka bir deyişle –Ricoeur'e başvurmak gerekirse– temsil ilişkisi, "bir tasarım imgesinin içselliğinin dışsal ve gerçek bir veri ile dışarıdan yönlendirilerek bir bütünlüğe ve 're-presentation'a kavuşturulmasına" bağlıdır.[11]

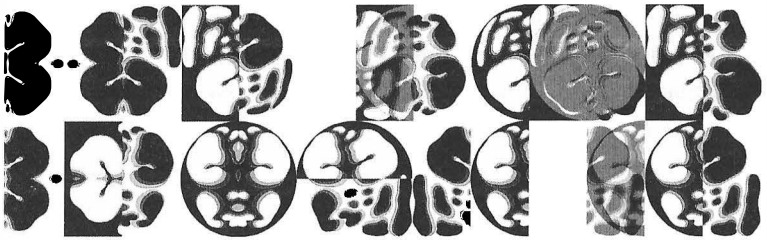
11 Paul Ricoeur, *Mimesis and Representation. Annals of Scholarship. Metastudies of the Humanities and Social Sciences* içinde, sayı 2, 1981, s. 15.

Çünkü Goodman'in manzara resmi örneği dahil olmak üzere temsil edilen ve imgeleştirilen bütün mevcudiyetlerin temsil ilişkisi sınırları içinde yeniden üretiliyor ve oluşturuluyor olmalarına karşın imgeler, gerçek bir temsil merci olma iddiasını içerirler. Bunun nedeni aslında açıktır: Aristoteles varlıkbiliminde eğer varlık birse ve tekse, o zaman varlığın farklı tezahürlerinin benzeşim ilkesine dayalı bir imge ile temsil edilmesinden daha doğal bir şey yoktur. Meseleye başka türlü yaklaşmak gerekirse nesneler, imgenin dışsal temsili olmaksızın varlık kazanamazlar ve bu yüzden imgeler, kaçınılmaz bir temsil ve iktidar ilişkisinin oyununu sürdürürler.



Beden 4. S.
II





II

"Buna karşın ben temsilleri içine sürüldükleri çıkmaz sokaktan çıkararak özgürleştirmek ve onları gerçek mekânları olan oyun alanına yeniden kavuşturmak istiyorum."

Paul Ricoeur

Adı üzerinde, *metaphora* demektir imge. Derrida'nın yalancısı olursak, günümüz Yunancasında taşıtlara *metaphorikos* denmesi rastlantısal olamaz; çünkü bir yerden başka bir yere götüren, farklı yerlere taşıyan ve çevrimleyen araçlardır imgeler; yolcuları içlerine alan, onları kimi durakta indirip kimi durakta bindiren aracılardır.[12] Nitekim Heidegger bu nedenle imgelerin ancak metafiziğin alanında yer alabileceğini düşünmüş, meta-phoranın ve meta-fiziğin aynı çevrimleme ve aşkınlık eylemine bağlı olduğunu savlamıştır. Tartışmasız platonik ve neoplatonik geleneğin izini süren bir görüştür bu, çünkü meta-phora'yla meta-fiziği ilişkilendirmek demek, bir yandan ruhun görünürden görünmeyene doğru aldığı yolu düşünmek anlamına geldiği için, imgelerin ancak dikey bir çevrimleme ve benzeşim hareketiyle aşkınlık evrenine dahil olabileceğini söylemek demektir. Öte

12 Jacques Derrida, *Der Entzug der Metapher. Romantik, Literatur und Philosophie* içinde, der.: Volker Bohn, Frankfurt/M., 1987, s. 317-354.

yandan görünmeyeni, onun metafizik evreninden yeniden görünür bir evrene taşımakta ve bilinmeyeni görünür kılmaktadır imgeler; böyle bakınca ikili bir hareketin eylemini imlerler.

Ne var ki her iki halde de –görünürden görünmeyene doğru gerçekleşen evirme hareketinde bile– kendi başlarına mevcudiyetlerini dile getiremez sanki nesneler; şeyler, ancak onların dışsallığına işaret eden bir çevrimleme hareketi sayesinde aşkınlık kazanırlar. Kendiliğindenlikleri yetmez nesnelere; bir yerden başka bir yere taşınmadıkları sürece varlık kazanamaz, özdeşliklerine kavuşamazlar. Ancak metafiziğin evreninde geçerlidir vücud bulma; özdeşlik, aşkınlıktan yoksun olduğu anda mahrumiyete dönüşür. Kaçınılmaz olarak nesneye ilişkin sabit ve özdeş bir köken düşüncesinden hareket eder böylesi bir imge anlayışı; ilksel bir mevcudiyetten ve asliyetten hareket eder.

Doğru çevirmenin özdeşliği görmek olduğunu söyler örneğin Aristoteles; bu nedenle imgeler bir yandan görüngüler dünyasından aşkınlığın uzamına çevrimledikleri, öte yandan aşkınlığın uzamından görüngüler dünyasına taşıdıkları nesnelere benzer, onları temsil eder, onları görselleştirme ve dilselleştirme görevini üstlenirler. Böyle bakınca günümüz Yunancasında imgelerin taşıyıcı özelliğini vurgulamak, aslında insanların imgeleri değil, imgelerin insanları taşıdığını söylemek demektir ki ısrarla kendini tekrar eden bir imgedir bu taşıyıcı imge; onun dışına çıkma çabası, özdeşlik ve mevcudiyet ezberlerinin sınırını zorlar.

Bu bağlamda Mithat Şen, eğer onun bilgisayar ortamında gerçekleştirdiği üç beden serisini yanlış okumuyorsam, imgelerin ezberinden ve temsilinden rahatsızlık duyan ve onları temsilin açmazından kurtarmayı amaçlayan bir sanatçıdır. Çünkü imgeler, içine kilitlendikleri tekrardan ve temsilden kurtularak kendilerini özgürleştirmek, tutsaklıklarını aşmak zorundadırlar.

Kuşkusuz Platonik felsefenin izini süren bir gelenek içinde temsille kaçınılmaz olarak bir tutulan öykünmeyle –*mimesis*– ilgili bir so-

rundur imge sorunu; çünkü imgeler sureti oldukları şeyi temsil ve taklit etmektedirler, bir yandan öykündükleri nesneye varlık kazandırırken öte yandan Aristoteles'in dediği üzere onu kusursuzlaştırmak zorundadırlar.

Ne var ki benzeşim ilkesine göre taklit edilen nesne ile taklit eden imge arasında kurulan sıradüzensel bir ilişki vardır: aslolan ve mevcudiyetine varlık kazandırılması gereken, taklit edilen nesnedir; imgeler, Aristoteles'e göre asliyeti kusursuzlaştırmakla yükümlü olsalar bile olsa olsa bir kopuşu ve çöküşü imlerler. Bu yüzden nesnesine dışsaldır imgesel olan; nesnesinin içselliğini, benzeşimle dile getirmekle yükümlü olduğu için değer olarak onun altında yer alır.

Oysa Batı felsefesinde geleneksel bir karşıtlığı dile getirir dolaysız bir mevcudiyetle onun imgesi; sanata uzun süre boyunca bahşedilen taklidî özellik de buradan kaynaklanır. Taklit edilen doğanın –ya da şeylerin– kendisi bir yandan üreten ilkesellikken *–natura naturans–* öte yandan üretilen eylem ve biçimdir *–natura naturata–*; dahası Aristoteles, bina etmenin bile, doğa eğer bina inşa etseydi, onun inşa edeceği gibi yapılması gerektiğini söyler: sanat, doğayı benzeşim ilkesine göre tekrar eder.

Ne var ki Magritte'in ünlü piposu misali öykündükleri şeyin özdeşliğini değil, kendileriyle imledikleri başka bir şeyi dile getirir imgeler; nesneyi nesnenin kendiyle değil, imgeye özgü olan başka bir şeyle imledikleri için aslında bir varlığı değil, bir yokluğu dile getirirler. Ancak kendilerini değil, imledikleri şeyin aslını temsil etme iddiasında bulundukları için onları bu açmazdan kurtarmak ister Mithat Şen; imgelerin dışsallığını kırmak ister.

Ayrıksı bir açmazdır bu: bir yandan imgeler, asıllarını dile getirme sevdasıyla sıradüzensel üstünlüğü onlara bahşederken, öte yandan onların kendi başlarına dile gelemeyeceğini savlar, öykünmeci ilkeyi kendileri lehlerine kullanırlar. Asıllarının dışsalı olmalarına karşın, onları ancak kendilerinin dile getirebileceğini savladıkları için ister istemez iktidar olurlar: Marx'ın başka bir bağlamda kullan-

dığı sözü imgelere uygulayacak olursak, nesneler kendilerini temsil edemezler, temsil edilmeleri gerekir. Kaçınılmaz olarak bir iktidar şaşırtmacasından söz edebiliriz bu durumda: iktidar, nesnelerin elindeymiş gibi görünürken vücud bulmak için nesneler, yine de imgelere gereksinirler.

Kanımca bu sorunsalın açmazından soluklanan bir görsel metindir Mithat Şen'in metni; imgeleri bir yandan benzeşim ilkesinin tahakkümünden kurtarmak isterken öte yandan nesneleri kendi başına bırakmayı amaçlayan bir metindir. Çift yönlü bir çabadır bu: bir yandan imgeleri dışsal bir çevrimleme hareketinden kurtarmak ister, bir yandan da gerek nesnenin gerekse imgenin kendini temsil ilişkilerinden sıyırmak ister.

Ne var ki kaçınılmaz olarak bir imgedir Mithat Şen'in imgesi; ismini de koyduğu üzre bir beden imgesidir ama, bir aşkınlık iddiasında bulunmamayı, dışsal bir çevrimlemenin dışında kalmayı ve bir şeyi temsil etmemeyi amaçlayan bir imgedir.

Kuşkusuz bir çelişkiden söz edebiliriz bu durumda, çünkü özgöndergesel olmayı amaçlamalarına karşın, yine de kendi dışlarında bir şeye işaret etmektedir Mithat Şen'in beden imgeleri, çünkü bedenin kendinin doğada karşılığı vardır. Ne var ki bu çelişkinin bilincinde olan Mithat Şen, beden imgesini varlığın ve yokluğun ötesinde bir oyun alanına taşıyarak oluşturduğu imgeyi temsil ilişkilerinden arındırmayı amaçlar. Bu yüzden ben, Mithat Şen'in resmini, imgeselin dışına çıkma çabası olarak tanımlayarak bu yazıda *Beden 1. Seri, Beden 2. Seri* ve *Beden 3. Seri* örnekleriyle Şen'in beden imgesini varlık ve yokluk ötesi bir uzamda nasıl yalnızca kendine işaret eden, anlam ve imge ötesi bir kendiliğindenliğe taşımaya çalıştığını göstermeye; bu arzuyu nereye kadar götürüp nerede bilinçli bir geri adım attığını tartışmaya çalışacağım.

Ancak bunun için imge sorununa özel bir boyut katan beden imgesinden ve bedenin kendi teninde taşıdığı temsillerden yola çıkmak gerektiğinden imge kavramını gösterge kavramıyla ilişkilendirerek

kullanılan kavramları tanımlamak gerekiyor.

Çünkü her ne kadar en yalıtılmış olması gerektiği düşünülse bile, en fazla ezberin izini süren ve en tutsak olan imgedir beden imgesi; gösterenin gösterilenden daha fazlasını anlamamıza yol açtığı, bu nedenle bir anlam fazlasına sahip olduğu iddia edilebilecek olan bir göstergedir "beden" Meseleye başka türlü yaklaşmak gerekirse "beden", gösterenlerin sürekli içerik değiştirerek gezindiği, gösterilenin doğada aynı kalmasına karşın her seferinde yeni bir anlamla yüklendiği bir göstergedir. Gösterenler, gösterileni –bedeni– dile getirmeyi ve onu temsil etmeyi; dolayısıyla onun birer sureti olmayı, onunla örtüşmeyi amaçlarlar.

İmge ve gösterge kavramlarına bu açıdan yaklaşınca, bütün gösterenlerin gösterilene benzemek, onun birer örneği olmak istedikleri savlanabilir kuşkusuz. İmgeyle gösteren arasında ortak bir özellik vardır: her ikisi de nesnelerine gönderme yaparlar ve nasıl gösterileniyle özdeşleşmek ve onunla bir olmak istiyorsa gösteren, nesneleriyle benzeşmek ve onların yerine geçmek ister imgeler.

Ne var ki bilindiği üzere gösterenin gösterilenin vücud bulmasını amaçlamasına karşın, rastlantısal bir ilişkidir gösteren-gösterilen ilişkisi; dolayısıyla deyim yerindeyse, gösterenlerin gösterilene yükledikleri anlam, yarılmış olarak ortaya çıkar: gösterenler, gösterdiklerine gösterilen bir anlam yüklediği için hem o anlamdır gösterilen, hem değildir.

Kuşkusuz ciddi bir fark vardır yine de gösterenle imge arasında: nesnesine benzemez gösteren, onu sadece temsil eder. Oysa çifte bir iddia söz konusudur imgede: o, bir yandan nesnesini temsil etmeyi amaçlarken, öte yandan ona benzediğini ima eder. Böylelikle bir yandan nesnesine vücud kazandırır, onu mevcud eder ve aşkınlaştırırken öte yandan onun ikizi olma iddiasında bulunur.

Keza aynı ikizlik iddiası, beden göstereni gibi kimi gösterenler için de geçerlidir. Nitekim Creuzer ve Todorov'un izinde yürürsek –Ricoeur'ün eğretilemeyle eş tuttuğu– simgenin tanımlayıcı özelliği de

gösterilenin göstereni aşmasından ya da başka bir deyişle "tek bir gösterenin bir gösterilenden daha fazlasını anlamamıza" yol açmasından başka bir şey değildir.[13]

Aynı anlam fazlalığı, kuşkusuz imgelerin tümü için geçerlidir: gönderme yaptıkları nesneye benzerlik sayesinde aşkınlık kazandırma ve onu temsil etme iddialarına rağmen, onu yalnızca anlamlandırmakla kalmaz, tek bir anlamdan çok daha fazlasını anlamamıza yol açarlar. Bu nedenle yalnızca bir imge değil, Laclau'un diyeceği türden bir gezici gösterendir "beden"; biyolojik bir kategori olarak bedeni ikizine ve daha fazla sayıda benzerine katlayarak ona zaman zaman anlambilimsel bir "artı-ürün" yükleyen, zaman zamansa içini boşaltan bir gösterendir: böyle bakınca gezici gösterenlerin ardarda sıralanışından başka bir şey değildir bedenin kültürel tarihi. Giysi mankeni olarak bedenden (Richard Sennet) sanal bir simulacruma (Baudrillard) değin çeşitli gösterenlerin ve imgelerin birer artı-anlam yüklediği, kendi özdeşliğine hiç bir zaman kavuşamayacak olan bir şeydir beden.

Bunun nedeni ise aslında gösterenlerin imledikleri nesneyle aralarında açtıkları yarıktır. Her gösteren gibi her imge, bir suskunluğun yerini alarak kendisiyle gönderme yaptığı nesne arasındaki mesafeden soluklanır. Bir anlamda Parmenides'ten bu yana nesnelerden söz etmek ve onlara vücud kazandırmak, onların aslında *olmadığını* söylemek demektir. Çünkü imgeler ve gösterenler, aslında gösterilenin yokluğunun farkındadırlar ve onun yerini almak ve onunla bütünleşmek istemelerine karşın gönderme yaptıkları nesneyi değil, kendileriyle dile getirdikleri başka bir şeyi imleyerek anlambilimsel bir döngüye sokarlar. Bir yoksunluktur imgelerin ve gösterenlerin alanında nesne: kendi başına vücud bulmaktan aciz, temsil edilemediği zaman geride kalan, temsil edildiği zaman anlam fazlalığına uğrayan, sürekli biçim ve yön değiştiren bir artıktır.

Ancak gösterenle imge arasında zaman boyutuna ilişkin de bir

13 Tzevan Todorov. *Théories du Symbole*, Paris, 1977, s. 291.

fark vardır: gösterenler gösterilenden hep geç kalırlar ve bu zaman-açığını –*time-lag*– kapatmak isterken, imgeler zamanı mekânsallaştırma iddiasındadırlar; nesneleriyle benzeştikleri için onu zaman ötesi bir aşkınlığa taşıyarak ona varlık kazandırdıklarını düşünürler.

Bu anlamda gösterenlere oranla daha çok suçludur imgeler: nesneye ayna tuttuklarını, onu yansıttıklarını; onun kendini temsil edemeyeceğini ve ancak imgenin varlıkbilimiyle temsil edilebileceklerini iddia ederler. Nesnelerle özdeş ve onlara içsel olma iddialarına karşın dışsaldırlar; nesnelere değil, sadece kendilerine işaret ederler. Onlarsız yapamayacağına inanırlar nesnelerin; onların bıraktığı boşluğu başka bir içerikle doldurarak nesnelerle aralarındaki mesafeyi açmış olmalarına karşın onlar üzerinde semiotik bir şiddet uygular, üzerlerinde hak iddia ederler.

Bu bağlamda imgelere bir tuzak kurmayı düşler Mithat Şen: onları, varlıkbilimsel bir merci olmalarını engelleyen oyun alanına taşıyarak sahip olduklan anlam fazlalığının yol açtığı semiotik şiddeti ve bu şiddetten kaynaklanan anlamsal öte-söylemleri yok etmeyi amaçlar. İmgelerin varlıkbilimsel bir merci olmasını, onlara katmaya çalıştığı farklı bir zaman boyutu ile engeller.

Örneğin, *Beden 2. Seri*'de "beden" adını verdiği imgeleri, çeşitli geometrik şekillerin –tetris formlarının– ekranın –bizim konumumuzda karenin– üst kısmından aşağı düştüğü, oyuncunun olası bir çabuklukla onlardan bir sıra oluşturarak mümkün olduğu kadar uzun süre oynamasına bağlı bir oyun olan tetris formlarına dönüştürür. Ancak, şu gerçek önemle hatırlanmalıdır ki, düşen formlann –Mithat Şen oyununda bedensel imgelerin– bir sıra oluşturduklan anda, kendilerini ve sırayı yok ettikleri bir oyundur tetris. Başka bir deyişle oyunu kazanmak, oluşan beden sıralarını yok etmeye bağlıdır, zaferle yokluk aynı şeyi imlemektedir.

Kuşkusuz anlamsal bir öte-söylem oluşturma tehlikesini içerir seçilen bu oyun; çünkü ezber, önceden verilidir: varlıkla yokluk arasında cereyan eden bu oyun sonucu bedensel formlar, vücud bulduklа-

n an yokolurlar. Başka bir deyişle kendileriyle hiç bir zaman özdeş kalamaz sıralar; tetris oyununda hiç bir zaman tamamlanamayacak olan bir imgedir beden; imge, oyun kaybedildiğinde eşikte belirecek ve gövdesini oluşturamadan yokolacaktır. Amaç, beden imgelerinin özdeşliğini sağlamak değil, onları sürekli yokederek sürekli yeniden varetmektir.

Seçilen böylesi bir oyunun içereceği öte-söylem tehlikesi ise, modernizm sonrasına özgü, büyük anlatıların ve mevcudiyetlerin yokluğundan dem vuran o ünlü söylemle tetris arasında kurulabilecek bağlantıdır. İmgelere tuzak kurmak isteyen Mithat Şen, okurunu bilinen "modernizm sonrası" denen tekrarın alanına sokar ve imgeleri varlıklarıyla değil, varlıkla yokluk arasındaki gidiş-gelişleriyle belirler; hiç bir imge, kendiyle özdeş kalamayacak, kendini kurup kurup yeniden bozacak ve oyun, sonsuza değin oynanacaktır.[14]

Oyunun kuralları bu anlayışa göre belli değildir adeta; sürekli değişen kurallar oyuncuyu şaşırtmakta; sözkonusu şaşırtma anı ise imgelerin asıllarıyla özdeşleşmelerine engel olmaktadır. Nitekim Bateson, tetrisin de kaçınılmaz olarak dahil edileceği bir alanda okumakla yaşamı eşitler: "okumak, yaşam gibidir –kuralların sürekli değişmesine ve giderek belirsizleşmesine karşın onun kurallarını bulmayı amaçlayan bir oyun."[15]

Ne var ki modernizm sonrası her şeyin mübah olduğu düşünülen bir alandan, kuralları belli bir oyunun içine sokar Şen bizi; dikkatle bakıldığında, iki aşamalı bir yabancılaşma anı yaşanır: her ne kadar varlıkla yokluk arasında sonsuz bir gidiş-gelişi dile getirerek kendine mevcudiyet-ötesi bir anlam bahşeder gibi görünse de, ilkin kuralları belli bir oyundur tetris. Şaşırtmacaları yoktur, herkes bilir, sınırları ve

14 Kanımca bir yanlış alımlama sonucu her şeyin mübah sanıldığı bu evrende aslolan, oynamaktır. Nitekim postmodern anlatının öncülerinden biri sayılan Jeanette Winterson, "oynarsın, kazanırsın, oynarsın, kaybedersin. Oynarsın. Aslolan, kaçınılmaz olan, oynamaktır" diye yazar. Jeanette Winterson, *Tutku*, İstanbul, 1997, s. 63.

15 Gregory Bateson, *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt/M., 1981, s. 468.

kuralları bellidir. Önceden çizili bir çerçeve içinde hareket eder tetris formları; her ne kadar kendilerini yokederek bu yokoluştan kendilerine bir anlam çıkarsalar da, kuralların belirsizliği değil, belirliliği oyunu şekillendirir. Belirsizlik, formların oluşturduğu sıralara ilişkindir; oyun, kendi belirliliğini sürdürecektir.

Gerçi bu noktada Searle'e başvurarak, oyunun *düzenleyici* ve *kurucu* kuralları arasında bir ayrım yapmak gerekir. "Iki farklı kural arasında bir ayrım getirmek ve onları *düzenleyici* ve *kurucu* kurallar olarak tanımlamak istiyorum" diye yazar Searle. "Bu ayrının doğruluğu konusunda hiç kuşkum yok; yine de onu açıklamakta zorlanıyorum. Düzenleyici kurallar olarak kuruculardan önce ve zaten bağımsız olarak varolan ve davranış biçimlerini düzenleyen kuralları tanımlayabiliriz –örneğin adab-ı muaşeret kuralları bunlardan bağımsız olarak insanlar arası ilişkileri düzenlerler. Oysa kurucu kurallar yalnızca düzenlemezler; davranış biçimlerini icad eder ve yeni davranış biçimleri oluştururlar. Örnekse futbol ya da satranç kuralları yalnızca futbolun ve satrancın işleyişini düzenlemez, bu tür oyunların oynanmasını olası kılarlar."[16]

Bu bağlamda *kurucu* oyun kuralları tarafından önceden belirlenmiş ve oyunun işleyişini olanaklı kılan bir düzleme yerleştirir Şen bizi; *anything goes* söyleminin olanaklı olmadığını söyler bu kurallar. Demek ki önceden belirlenmiş bir uzamda gerçekleşmektedir Mithat Şen'in oyunu; ancak –futbol ve satranç gibi– kurucu kurallar tarafından icad edilen ve belirlenen oyunlar değişmezler, varlıklarını ve koşullarını sonsuza değin sürdürürler. Kendini acımasızca tekrar eden bir oyun gibi görünür böylelikle Mithat Şen'in tetrisi; tepeden inen mor, sarı, yeşil, lacivert, pembe formlar durmaksızın birbirlerine eklemlenir ve yok olurlar.

Gelen formları kendi seçemez oyuncu; ona, düşen formlardan –kendi becerisine bağlı olarak– *sarmallanan* ve *çatallanan* bir sıra oluşturma özgürlüğü tanınmıştır yalnızca. Ne var ki oluşturulan

16 John R. Searle, *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay.* Frankfurt/M., 1990, s. 54.

sıralar ve düşen formlar kendi içlerinde bir farklılık gösterir; çünkü temel kurucu kural, düzenleyici kuralların süreksizliğidir. Sanki oyunun ana kuralı gibidir düzenleyici kuralların değişimi; formlar birbirleriyle oynaşır, içiçe geçer, sarmallanır, çatallanır, ilişki kurar, birbirlerini tamamlar, ayrışır, yokolurlar. Tek başına hiç bir şey ifade etmez oyunun parçaları, ancak bir araya geldikleri, iletişime geçtikleri zaman sarmallanmış ve çatallanmış birer sıra oluşturabilirler.

Ne var ki oyuna daha acımasız bir boyut katar Şen: tepeden düşen formların içini, *bedenin* izini süren imgelerle ya da imge atıklarıyla doldurur. İçleri beden atıklarıyla doldurulmuş formlar belirli bir sırayla aşağı düşer, biraraya gelir ve birbirlerine kenetlenirler. Acımasız bir boyuttur bu; çünkü beden formlarının kendileri bile birbirlerinden koparılmış ve onları bir arada tutan gövdelerinden olmuş gibidir; dizginlerin onun elinde olmasına karşın, onları yukarıdan aşağıya fırlatan güce karşı çıkar, oluşturdukları sıralarla yanyana gelmek, tamamlanmak isterler.

Oysa ikinci aşamada dikkatli bakıldığında, oyunun düzenleyici değil, kurucu kuralına karşı geldiği görülür Şen'in formlarının: tetrisin kuralını bozarak başka bir tekrarın izini sürerler. Okurunu şaşırtan ikinci bir yabancılaştırma anıdır bu: örnekse Tekvin'deki gibi toplam yedi tetris karesinden oluşan *Beden 2. Seri*'nin başlangıç karesinde sol üst köşede yer alan bedensel imgeler kümesi, yedinci kareye gelindiğinde sağ alt kareye düştüğü gibi karenin ortasında kümelenir. Kaldı ki aynı küme, başlangıç resminin sol alt köşesinde de yer alırken son kareye gelindiğinde kendini imha eder.

Oyunun kurucu kuralı, yokoluşun yalnızca varlıkla ilişkilendirilmesiyken Mithat Şen, varlığı ve yokluğu keyfileştirir: bir yanıyla rastlantısal bir ilişkidir bedensel imgelerin aralarında girdiği ilişki, öte yandan acımasız bir biçimde yokolmadan kendilerini yenilerler. Tek hücreli canlılar gibi çoğalır Şen'in atıkları; nereye saçılacakları, nereye düşecekleri belli değil gibi görünürken yine acımasız bir içsel mantığın izini sürerler: çünkü nasıl yalnızca yedi kareden oluşuyor-

sa Şen'in tetrisi, yedi formun çeşitlemelerinden –tetris bloklarından– oluşur bütün içiçe geçmeler. Bir anlamda yedi farklı formun ısrarla aynı bedensel imgeyi oluşturduğu bir oyunken Şen'in oyunu, öte yandan Bateson'u yine de haklı çıkararcasına kurucu ve düzenleyici kuralların sürekli belirsizleştiği, giderek çetrefil bir hâl aldığı bir oyuna dönüşür.

Yoklukla varlık ilişkisi aşılmıştır bu oyunda: kimi beden atıklarının birbirlerini bir türlü tamamlayamadığı, döngünün tamamlanamadığı, yarıkların kimi zaman açılarak kimi zaman kapandığı, formların aralarında boşluklar bırakan bir alt-alan vardır. Kurucu kural gereği, bir sıra oluşturduğu anda yokolmak zorundadır bu alt alandaki formlar.

Ne var ki çoğu zaman aralarındaki iletişimsizlik ve mesafe belirler alt alandaki bu sıraların atıklarını; oyunun kuralı gereği birbirlerini arzulamalarına, yokolmak üzere birer sıra oluşturmak istemelerine karşın bir türlü bir araya gelemez, birbirlerini tamamlayamazlar. Kör, sağır bir oynaşma olarak kalır aralarındaki ilişki; renklerin canlılığına ve arzu yüküne karşın oyunu oynayamaz, varlıklarını ve yokluklarını gerçekleştiremezler.

Garip bir durumdur alt-alandaki atıkların durumu: oyunu kurallarıyla oynayarak kazanacaklarına ve yokolacaklarına, oyunun kuralına aykırı bir biçimde oyunu kazanmadan kimi zaman yokolur, ancak yine de ısrarla çoğalırlar. Aslolan, oyunun başında sol üst ve sağ alt köşede yer alan ve yedinci karede oyunun ortasında yer yapan kümedir: bütün atıklar sürekli aynı kümeyi oluşturmak, ısrarla aynı biçimde içiçe geçmek isterler. Arzuları, oyunun her alanında sürekli aynı dengeyi kurmak, aynı birlikteliği gerçekleştirmektir. Oyunu alt, orta ve üst alan olarak üçe de bölsek, sağ ve sol üst köşe, orta alan ve alt alan olarak dörde de bölsek, arzu hep aynı kalır. Alt alandaki kümeler de hep aynı şekilde bir araya gelmek ister, ancak yedinci karede yeniden azalmaya başlarlar.

Bu nedenle bir yokolma değil, varolma savaşı verir bedensel im-

geler; kendi ezberlerini sürdürmek isterler. Ne var ki istemleri dışı yine de onları karenin üstünden aşağı iten ve kimi zaman istemedikleri biçimleri almaya zorlayan bir dışsallık vardır ki, onun ne olduğu, hangi kurallara göre oynadığı anlaşılamaz. Sanki onların dışında bir şeydir onları sürekli birleşmeye zorlayan; Yaradılışın –dinlenme günü dahil– yedi günü gibi yedi karede, formların vücud bulma isteğidir Mithat Şen'in *Beden 2. Seri*'si; sonunda arzuladıkları içiçeliğe kavuşma ve onu sürdürme isteğidir. Bilindiği üzere "bütün hazlar, sonsuzluk ister"[17]; bu bağlamda bir kere kavuşulmuş olan hazzı sürdürme isteğidir bedensel atıkların isteği; aynı biçimde, aynı şekilde kenetlenerek, varlıklarını ve hazzı sürdürmek isterler.

Ne var ki sürekli aynı dengeyi sağlamak ve aynı şeyi tekrar etmek istemelerine karşın, hem aynı kalır, hem durmaksızın değişir yukarıdan düşen beden atıkları; birbirini izleyen farklı renklerdeki aynı formlar, kendilerini yineleyerek ve katlayarak neredeyse imkânsız bir sonsuzluk oyununu sürdürürler. Onları bir arada tutan ve zamanın açığı nedeniyle ne yaparlarsa yapsınlar geçmişte kalan bir ilkselliğe öykünür gibidirler; ancak 'benzemek isteyen bir türlü benzeyememekte; öykünme çabası başarısızlıkla sonuçlanmaktadır.'[18] Yine de çabalarından ödün vermeden bir araya gelmekte; kendilerini tekrar etmek istemektedir bu formlar. Beden atıklarının acımasız oyunudur bu: oyunun kuralına karşı gelmenin bedeli, sonsuzluk istemlerine karşın birbirlerini sonsuza değin yitirmeleridir.

Bu anlamda kurulan anlambilimsel bir oyunun içinde yer almayı ve semiotik bir ezberi tekrar etmeyi yadsır Şen'in atıkları; kendi ezberlerinin, onları bir arada tutan kendi travmatik tutsaklıklarının izini sürerek kendilerini kendi oyunlarının kurucu ilkesine dönüştürür-

17 Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra.* Das Nachtwandlerlied, Gecegezgini şarkısı 9-12; *Kritische Studienausgabe* içinde, der.: Giorgio Colli ve Mazzino Montinari, Berlin/ New York, 1967 v.d., 3. basım, 1993, cilt 4, s. 403 v.d., ya da: Das andere Tanzlied, Öteki dans şarkısı, a.g.e., s. 286 Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, cilt II, der. Karl Schlechta, München, 1977, s. 557

18 Theodor W Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 1970, s. 169.

ler.

Bu bağlamda onları aynı oyunun tekrarına zorlayan yasalar bütününe karşı gelirler kuşkusuz, onu tuzağa düşürürler. Çünkü onları kendi semiotik sınırlarının belirlediği aynı imgenin ezberine zorlamaktadır ısrarla oyunun kuralı; kendini tekrar ederek oyunun parçalarını kendine tutsak etmek istemektedir. Wittgenstein'ın sözünü ettiği tutsak imgedir bu, çünkü tutsaklık insanın dilinde yatar ve dil, sonsuza değin kendi koyduğu yasaları sürdürmek ister.

Son kertede Searle'ün sözünü ettiği düzenleyici ve kurucu yasalar, dilin kendisi için geçerlidir: kendi kurucu yasasıyla icad ettiği dilbilgisini sürdürmek ister tetris gibi dil; insanları susmaya değil, sürekli konuşmaya, aynı göstergeleri ve imgeleri ısrarla kullanmaya zorlar. Konuşmak, ancak belirli kurallar çerçevesinde mümkündür: kurucu kurallar olmaksızın ne konuşulabilir, ne oynanabilir.

Bu anlamda dilsel dizgenin kendisi, tartışmasız bir baskı uygular: yasalar bütününün onaylanmasını, zorla konuşulmasını ister. Aynı baskıcı iktidar ilişkisi, kuşkusuz tetris gibi başka semiotik ezberler için de geçerlidir: formların hiç bir seçeneği yoktur tetriste; sıra oluşturdukları zaman yokolacak, sonsuza değin aynı oyunu oynayacaklardır. Bu bağlamda semiotik bir dizgenin tuzağına düşer tetrisin formları; aynı dilbilgisini ve yapıyı sürdürmek, sürüye katılmak zorundadırlar. Yine de bir ilişki değildir aralarında kurdukları beraberlik; kendi istençleri dışı oluşan bir yasalar bütünü çerçevesinde sıralar oluşturmak, yanyana gelmek, "ezberlenmiş bir formülü ahmakça tekrarlamak"[19] zorundadırlar. İktidarın oyununa teslim olmuştur bu durumda kurala karşı gelmeyen bütün şekiller ve imgeler; kendilerinden önce kurulmuş olan bir ezberin oyununu yaşatmak ve sürdürmekle yükümlüdürler.

Oysa bu göstergesel oyunun dışında değil, içinde yer aldığı ve onun sürdüğü ezber yerine, oyunun kurallarını sarsan kendi travmatik-obsessif ezberine öykündüğü için oyunu *çifte katlayarak* onun iç-

19 V.I. Lenin, *Nisan Tezleri*, İstanbul, 1969, s. 20.

sel sınırlarını yıkar Mithat Şen.

Çifte aşamalı bir yıkımdır bu: ilkin bir yandan oyunun kurucu kurallarını ters yüz eder ve –daha sonra tartışılacağı üzere– aynı ezberi tekrarlamak zorunda olan imgeyi tutsaklığından kurtarırken öte yandan bunu, öykünmenin kendini benzeşim ötesi bir yere taşıyarak yapar.

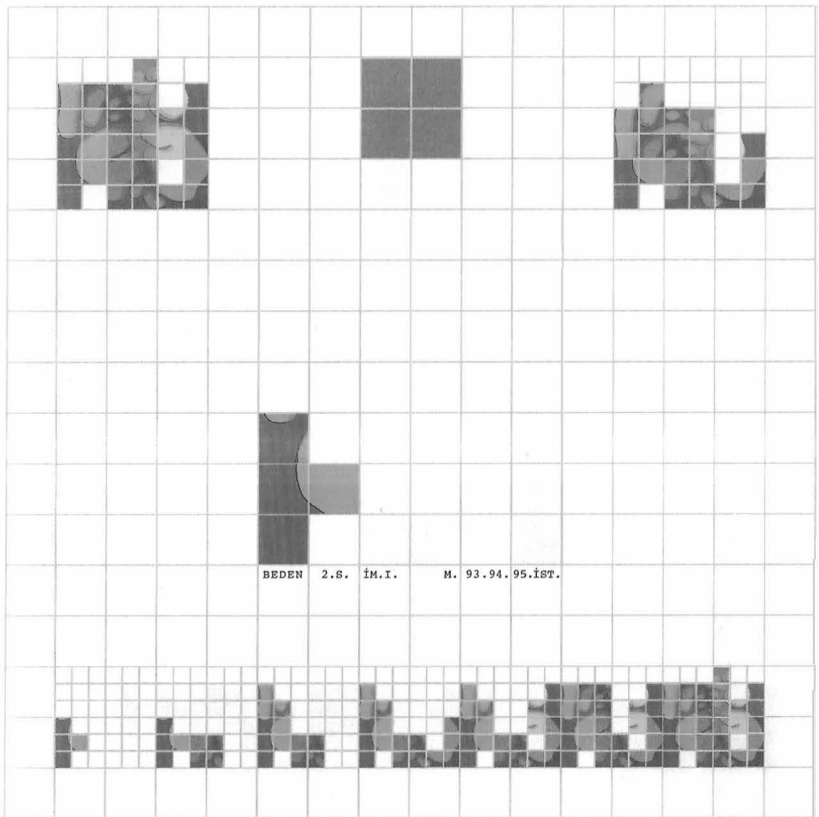
Ve –ikincil olarak– bütün bunları yaparken, çağdaş bir söylemin üstüne çıkar. Aşkınlık değil, içkinlik evreninde yer alan bir söylemdir modernizm sonrası denen söylem. Kanımca en belirgin özelliklerinden biri, sürekli bir mevcudiyet arayışında olan modernizm anlatılarından farklı olarak mevcudiyetlerin yokluğundan duyulan coşkunluğu dile getirmesi ve bu yoksunluğu bir nihilizm olarak değil, bahşedilen bir özgürlük olarak kurgulamasıdır. Ne var ki şen bilim olarak sanat yaparken, bundan bir anlam çıkarır yine modernizm sonrası söylem: anlamlarının varlığının değil, yokluğunun anlamıdır bu; önemli olan, dilbilgisel döngüden sonra dilsel oyunları sonsuza dek sürdürmek ve özgürleşmektir.

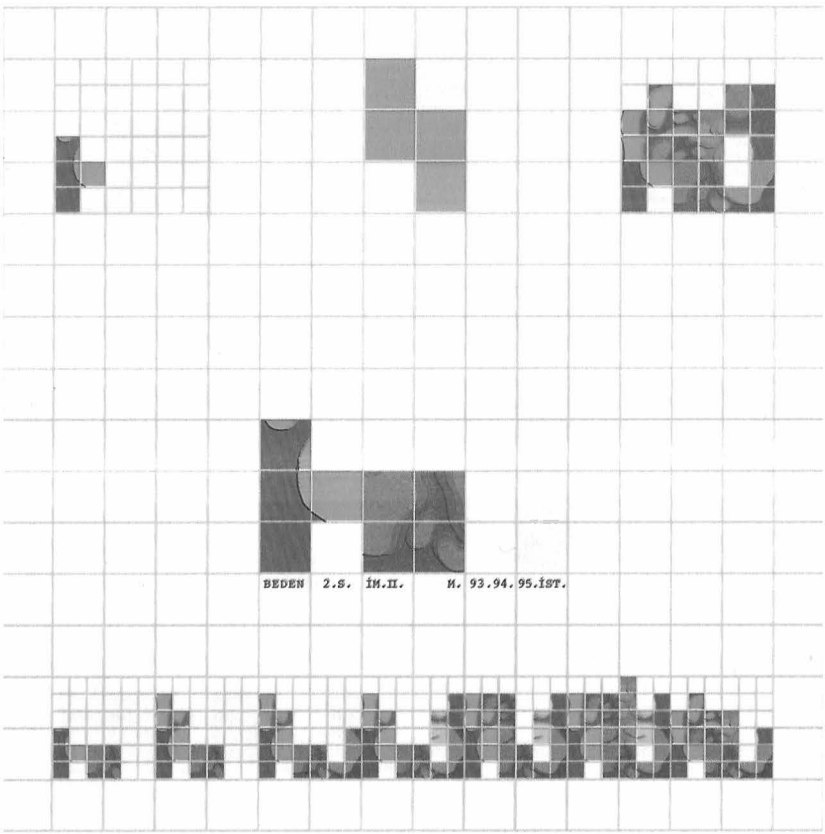
Mithat Şen, kanımca önce içinde yer alır gibi görünerek okurunu şaşırttığı bu söylemin yapısını bozar: tetrisin dilsel ezberinin değil, kendi ısrarlı tekrarının izini sürerken beden parçacıklarını bir araya getirir, oynaştırır, iletişime sokar –ve bütün bunları yaparken bir ötesöylem oluşturmaz, her türlü anlamlandırmadan kaçar. Atıkların bir araya gelemeden biraraya gelme isteğidir Şen'in oyunu; zafer kazanmadan, yenilmeden ve birlikteliklerini anlamlandırmadan girmek istenen bir ilişki, kavuşulmak istenen bir durağanlıktır. Bu nedenle her türlü anlam fazlasından uzak tutar bedensel imgeleri; gösterilene, kendinin imlediğinden fazla bir anlam yükü bahşetmez. İmgelerin kapalı ve düzenli oyununun dışına çıkar bu tavrıyla; ancak bunu yalnızca iktidarın düzen oyununa karşı gelerek değil, beden imgesi gibi imgenin kendini de düzensiz bir düzen ve öykünme alanına çevrimleyerek yapar.

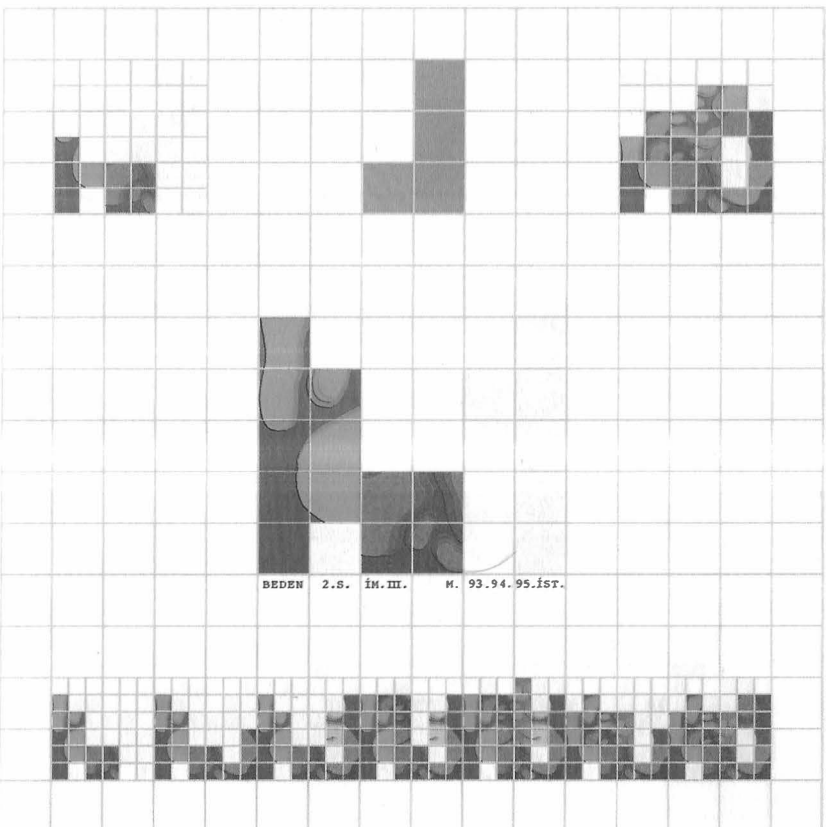
36

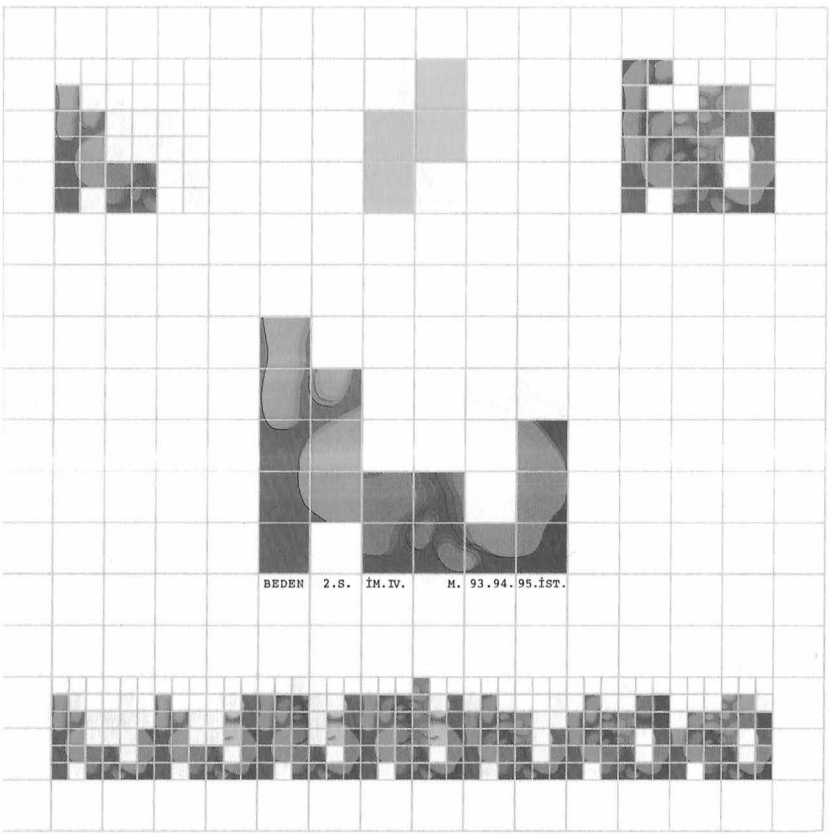
Mithat Şen, Beden 2. Seri, 1993-1994-1995

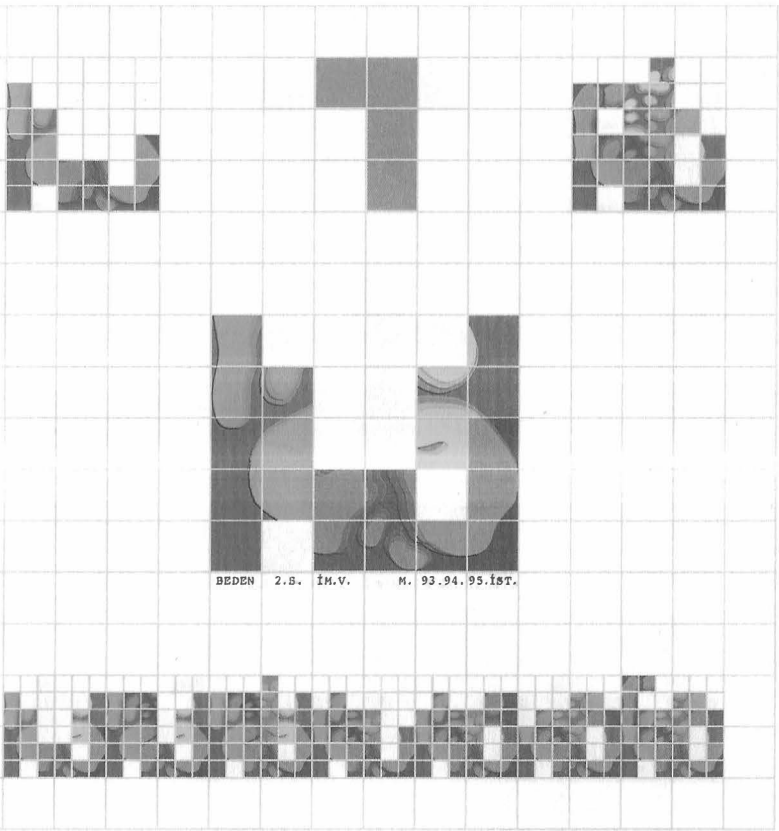
Beden 2. Seri
1993-94-95
GRAPHICLAND
8100/ 100 Hardware
Photoshop 3.0 Software A4 Atölye Galeri'de
300 adet çoğaltılmıştır.

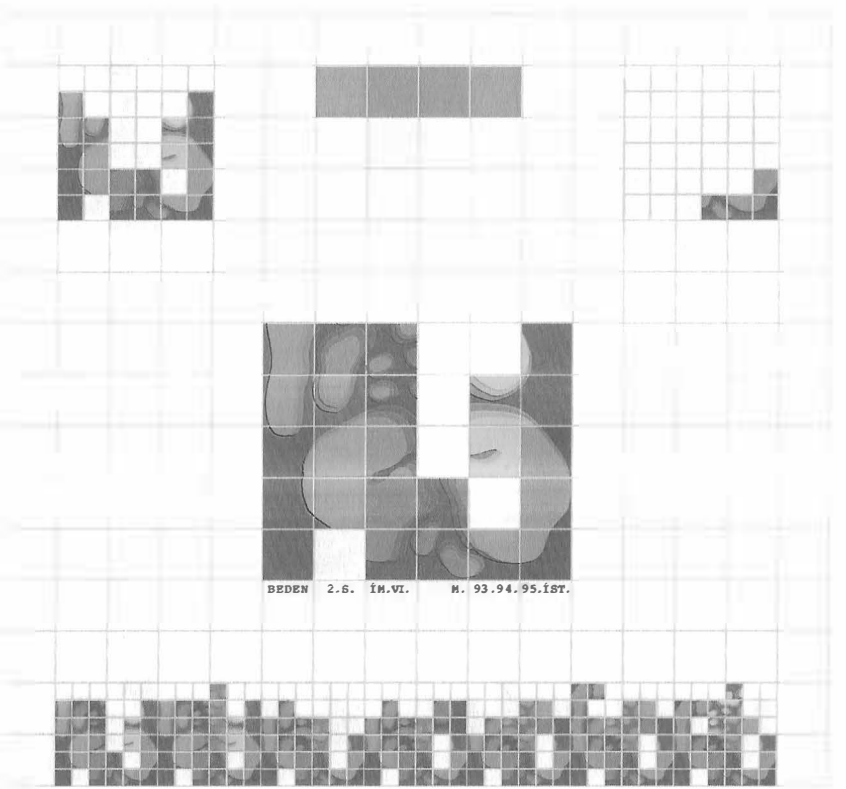

BEDEN 2.S. İM.I. M. 93.94.95.İST.

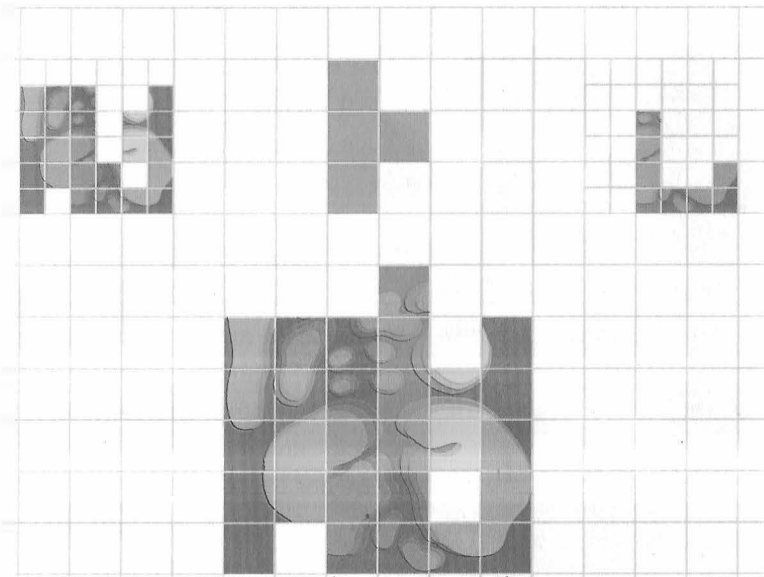

BEDEN 2.S. İM.H. M. 93.94.95.İST.

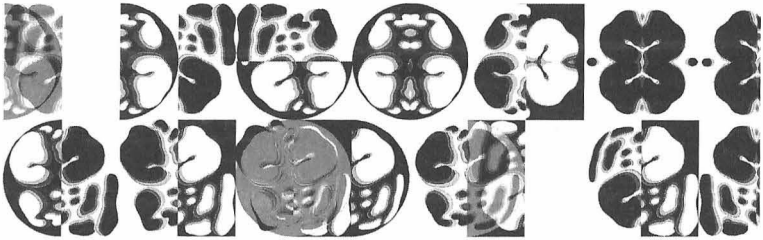

BEDEN 2.S. ÍM.III. M. 93.94.95.ÍST.


BEDEN 2.S. İM.IV. M. 93.94.95.İST.

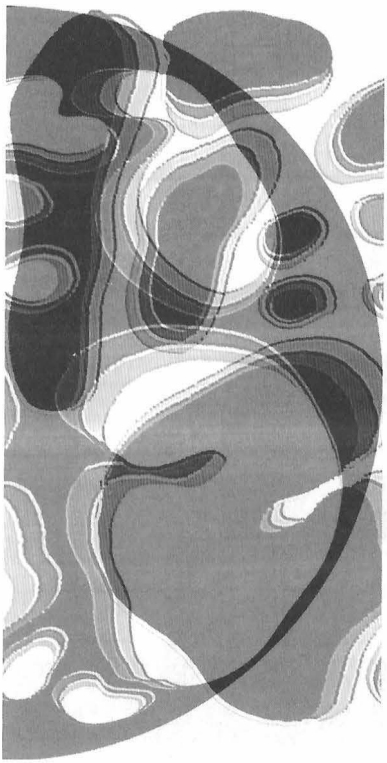

BEDEN 2.B. İM.V. M. 93.94.95.İST.

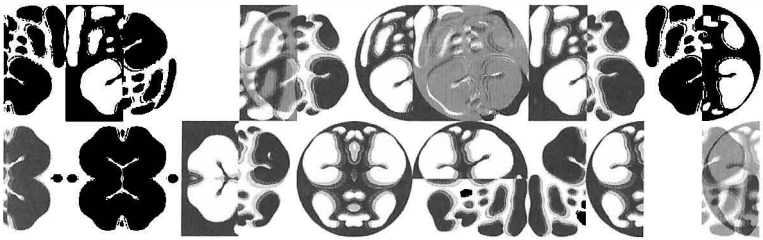

BEDEN 2.6. ÍM.VI. M. 93.94.95.ÍST.


BEDEN 2.S. İM.VII. M. 93.94.95.İST.



Beden 4. S.
III





III

"O ysa onsuz yapamayan her şeyden feragat ederse, o zaman belki –sıradışı bir durum– kendinden feragat eder: ismi olmaz o zaman, harfi harfine bir anlamı kalmaz imgenin."

Jacques Derrida

İmgelerin taşıyıcı özelliği, onların dışsallığına bağlıdır. Bu yüzden aşkın bir önem bahşedilir imgelere; onlar, temsil ettikleri mevcudiyete varlık kazandırırlar. Metafizik alana özgü bir özdeşlik ve benzeşim ilkesidir imge, değil mi ki "benzeşim ilkesine uygun olarak bütün nesnelerin nedenleri aynıdır", o zaman "eidos'un nedeni, bütün nesnelerin nedeni olarak geçerlidir."[20]

Ne var ki modernizm sonrası denen söylemde imgenin kazandığı önem, artık tekil bir aşkınlığın çeşitli tezahürlerinin kendi içinde birbiriyle benzeşmesine değil, sadece benzeşim özelliğinin kendine bağlıdır: çünkü "gerçeklerin denk düşen sözcükleri"[21] değildir artık dilsel göstergeler, "şeylerin eğretilemesidirler"[22] ve bu yüzden aşkınlıktan

20 Aristoteles, *Metaphysik. Schriften zur Ersten Philosophie*, Stuttgart, 1970, 12. Kitap, 5. Bölüm, 1071 a 33-35.

21 Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. Werke, Schlechta, a.g.e., s. 311.

22 A.g.e., s. 312.

koparılmış bir benzeşim ilkesi sayesinde her seferinde şeylerin yerine geçerler.

Ancak artık aşkınlık yerine içkinlik uzamında eylese bile, ürküden korunmanın bir biçimidir[23] benzeşim; bildik, tanımlanabilir ve belirlenebilir bir dünyanın uzantısıdır. Gerçi doğrudur, dilsel benzeşimler nedeniyle yeniden üretilen ve asıllarıyla örtüşmeyen eklemlemelerdir imgeler; modernizm sonrası söylemin de imgelerin sonsuzluğunu selâmlayarak muştulaması, onların bu özelliğinden kaynaklanır.[24] Oysa kendi dışlarında bir şeye gönderme yaptıkları sürece kurucu kuralların dışına çıkması olanaksızdır benzeşimlerin: gerek eylerlikleri, gerekse imledikleriyle kuralların içinde yer alırlar ve sonsuza değin çoğalma ve üreme özelliklerini dilin sınırlarına borçlu oldukları için, kendilerini bu sınırlar içinde korunaklı hissederler.[25]

23 M. Horkheimer/ Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M., 1972, s. 162.

24 Bilindiği üzere özne ve akıl ve Tanrı gibi kavramları da dilbilgisel işlevlere bağlar ilk kez olarak Nietzsche. 1873 yılında yazdığı "*Ahlâk Ötesi Anlamda Yalan ve Hakikat Üzerine*" isimli yazısı, *linguistic turn*'den soluklanan modernizm sonrası denen söylemin önemle alımladığı yazılardan biridir. Kuşkusuz bir zenginleşme ve özgürleşmedir özne, akıl ve Tanrı gibi aşkınlıklardan kurtulmak; ne var ki başka bir tutsaklığı yaşamaya başlar ki modernizm sonrası söylem, o da sınırları dışına çıkılması olanaksız olan imgelerin tutsaklığıdır artık. Bu nedenle imge, sözkonusu söylemin canalıcı noktalarından birini oluşturur: Ricoeur gibi imgenin sürekli yeniden üreten canlı işlevini vurgulayan yazarlar bir kutupta, Nietzsche izinde imgenin ve imgeselliğin içerdiği çekinceleri vurgulayan Derrida gibi yazarlar öteki kutupta yer alırlar.
Bu dipnotta bir açıklama daha yapmam gerek: resimden söz ederken dilsel sınırlardan söz etmek, yadırgatabilir. Ne var ki Barthes ve Wittgensteinvari bir biçimde dilsel göstergelerin sınırlarının bütün gösterge dizgeleri için geçerli olduğu düşünüldüğü zaman, dilsel göstergeyle ikonu eşitlemem, belki daha az şaşırtacaktır. Diğer bir deyişle ikon yerine dilsel göstergelerden söz etmemin nedeni, bir yandan Barthesvari bir biçimde dilbilimin göstergebilimin üst kavramı olduğunu, öte yandan Derridavari bir biçimde metnin dışının olmadığını düşünmem. Ya da meseleye başka türlü yaklaşmak gerekirse bu yazı, dilin sınırları dünyanın sınırlarını belirlemese bile –dilsel olsun ya da olmasın– bütün anlamlandırmaların ancak bu sınırlar içinde gerçekleştiğinden hareket ettiği için imgelerin tümünü ısrarla dilsel türevler olarak kurguluyor.

25 Gerçi bıçak sırtı bir dengedir bu: imgeleri hiç bir şeyle ilişkilendirmemek ne den-

Oysa bu korunaklılığı garip bir biçimde tekinsizleştirir Mithat Şen; imgesine yeni içerikler ekleyerek ve benzeşim ilkesini –modernizm sonrası imgelerin yapmaya çalıştığı üzere– şaşırtarak ve kendine yabancılaştırarak yapacağına, imgesini –bedeni– kendi gövdesinden bile yoksun bırakarak ve gövdesizliğe öykünerek yapar bunu.[26] Kendinden başka bir şeyi imleyerek başkaları tarafından imlenmeye kapı aralayan ve bir anlamlandırmalar zinciri içinde yer alan bir imge olmaktan uzaklaşır böylelikle imge; anlama yol açacak imgesel her hangi bir farklılıktan bile söz edilemez böylesi bir tavırda; ısrarla, ne kadar sarmallanırsa sarmallansın kendinden bile farklılık göstermekten kaçınır Şen'in gövdesinden soyunmuş imge-atığı, ona farklılık sayesinde anlam yükleyebilecek her hangi bir dizgenin içinde yer almaz.

li olanaksızsa, o denli semiolojik bir ezberdir imgelerin ezberi; imledikleri şeyin olmasa bile kendi benzeşimlerinin izini süren bir ezber. Nitekim bu nedenle Gottfried Benn, gibi sözcüğünü ve benzeşimleri şiirin uzamında yasaklar: ona göre şiirsel gerilime aykırı düşen bir zayıflıktır benzeşim; yaratıcılığın değil, ezberin ürünüdür.
Oysa ardında ciddi bir tasarıdan yoksun olan her türlü imgeyi aşma çabası, kaçınılmaz olarak iletişimsizliğe dönüşse bile - bu kez anlaşılmaz bir - benzeşimler uzamında tutsak kalacaktır.
Çünkü ciddi bir tutsaklıktır dilsel belirlenimin tutsaklığı: Tanrı, özne, akıl gibi eskimiş aşkınlıkların dilbilgisel işlevlere dönüşmüş olması ne denli özgürleştirici olursa olsun, konuşanları aynı yapının ve dizgenin tekrarına mahkum eder dilbilgisi; dışı ve kaçışı olmayan bir uzamda acımasızca kendini yineler. Tanrı ve akıl gibi iktidarların baskısından farklı olmayan bir baskıdır dilin baskısı: onun sınırları, dünyanın sınırlarını belirler. Sınırların haniyse aşılamadığı ve yıkıcılıktan yoksun kalan bir uzamdır dilsel göstergelerin ve imgelerin uzamı, çünkü Nietzsche'nin diyeceği gibi sürünün imgelerine dönüşmüştür semiotik bu izleği sürdüren imgeler, kendini bir iktidar olarak merkezlendirmiş olan dilin yamaklarına dönüşmüşlerdir. Suç ortağı olmaktır tartışmasız onları ters yüz etmeden, yapıbozumuna uğratmadan alıp kullanmak; ancak onları tuzağa düşürmek, iktidar olan dilin koyduğu sınırlar çerçevesinde neredeyse olanaksız görünür: elinizi uzattığınızda, dilden toplar alırsınız hazır bulduğunuz imgeleri, Nietzsche'nin sözünü ettiği kötü, eskimiş, içi boşalmış madenî kalıplardır onlar, körü körüne devralınarak yinelenirler.

26 "İmge, kendi röntgen imgesine indirgeniyordur sanki. Ruhtan artakalmış beden, diyordu Lévinas - çıplağın ilk kez kendi gövdesinden de soyunduğunu ve bedensiz bir kalakalışa indirgendiğini söyleyeceğim ben." Koçak, a.g.e., s. 57

Dolayısıyla metaphora demek bile olanaksızdır Şen'in anlamdışı bıraktığı bu imgeye; bedeni hiç bir yere taşımaz imge, ona ne toplumsal ne kültürel ne biyolojik bir anlam fazlası katar, onu bir oyunun –kendi oyununun– içine sokmasına karşın temelde yerinden bile kıpırdatmaz. Bedene dışsal bir özellik olmaktan kurtulur böylece imge; aslını imlemediği, onu bir yerden alıp başka bir yere götürmediği için aslı, başka bir yerde kalmıştır: bundan böyle dışsal olan ne imge, ne bedendir; beden ile imgesi özdeşlik ve farklılık ötesi bir yere taşınmıştır.

Asıl ile suret; imge ile gösterge; eklemleme ile mevcudiyet; varlık ile yokluk; bütün ile parça *arası* gövdesiz bir yere oturtur böylelikle Şen bedenini; ısrarla o ara-alanda eyler, o ara-alana öykünür ve o ara-alanı tekrarlar. Çünkü bilindiği üzere "şimdiye ilişkin olanı yokluğuyla temsil eden" eklemlemelerdir imgeler ve göstergeler; "yokluğun yerine geçerek" "ertelenmiş bir şimdiki zaman"ı dile getirirler: "Böylesi geleneksel bir göstergebilim karşısında nesnenin kendinin göstergeyle karşılanması, *ikincil* ve *geçici*dir: göstergeyi türeten ilksel ve yitirilmiş mevcudiyete göre ikincil, sayesinde anlam ileten bir eylerlik içinde bulunabileceği aslî ve yitik mevcudiyete göreyse geçicidir."[27]

Kuşkusuz nesnenin kendi başına varolmadığı, ne var ki kendinden başka hiç bir yere de taşınmadığı bir ara-alandır bu uzam; bu bağlamda nesneyle imgesi arasındaki zaman-açığı ve imgenin aslına oranla ikincilliği bir yana, geçici olmaktan kurtulur imge; aslıyla kendi arasında açılan bir uzama yerleşir ve asla yerinden kıpırdamaz.

Bir yandan kendinden bile feragat etmiş bir imge-atığıdır Mithat Şen evreninde beden; öte yandan çoktan geçmişte kalmış ve yalnızca şimdiki zamanın eşiğinde varolabilen bir atıktır. Şunu demek istiyorum: Şen'in, *bedeni kendinden bile soyarak*, bütün sınırların ötesinde ve arasında nesnesiz bir atığa dönüştürmek istemesi ve sureti olması gereken aslı bir yana, onun kendinden bile feragat etmeyi arzulaması, onun bu atığı yerleştirdiği zaman aralığından kaynaklanır.

Çünkü hep ikincil ve geç kalmış, ertelenmiş bir uzamda eyler bu

27 Derrida. *'Différance'*, *Randgänge der Philosophie* içinde, Frankfurt/ M., Berlin, Wien, 1976, s. 13 v.d.

atık; ona ait olan ve dile getirebileceği her türlü anlamlandırmadan uzak bir aralıktır bu; ne var ki ertelenmişlik, atığı hiç bir yere vardırmaz, onu kendinden başka bir anlamlandırmalar zincirine sokmaz. Sonsuza değin mevcudiyetle eklemleme, asılla suret arası bir yerde kalacaktır Mithat Şen'in beden imgesi; Derrida'nın eklemlemeler bağlamında sözünü ettiği bir izden bile söz edemeyiz bu durumda; kendi izi dışında bir şeyin izini sürmediği için başka hiç bir yere bağlanmaz, hiç bir yere açılım sağlamaz.

Gövdesi ve ona içerisi ile dışarısı arasındaki sınırı hatırlatacak bir teni olmadığı anda, anlamlandırmalar ötesi bir alanda yer alır bu atık; "yüzey olmadığı için içerisi ve dışarısı, kabın kendi ve içeriği arasında belirgin bir sınır yoktur... Süzgeç bedenler, parçalanmış bedenler ve kopmuş bedenler şizofrenik bedenin ilk boyutunu oluştururlar. Yüzeyin bu yıkımı karşısında, sözcükler anlamını yitirir."[28] Her türlü anlamlandırmanın ötesinde konumlandırılan bu bedenin yüzeyi bile yarıklardan oluştuğu anda, garip bir çelişkiyle "kendi içlerine çekilir bedenler, sözcüklerin bile artık bedenin dışavurumuna dönüştüğü *anonim atan nabza; anlamın ikincil düzeninin dibinde bir yerde gizlenen ilksel bir düzene dönüşürler.*"[29]

Bir yandan ikincilliğinin bilincinde olan bir atıktır Mithat Şen'in bedeni; öte yandan kendine ait olan her şeyden vazgeçerek –eğer artık buna öykünme denilebilirse– öykündüğü şeye istese de yaklaşamayan; onunla arasındaki zaman açığını istese de kapayamayan, hiç bir geleceğe gönderme yapamayan/ yapmayan bir aralıkta eyler. Bedenin anlamlandırmalar ötesi ve anlamlandırmalar öncesi ilkselliğini özleyerek onun nabzını kendi başına bırakmak, imgenin varlığından soyunmak ister.

Ne var ki olanaksız bir istektir bu; Sarah Kofman'ın diyeceği gibi imgeler olduğu sürece hüznünü koruyacak olan sanatın açmazıdır ve bu nedenle Mithat Şen, varlıkla yokluk, arzuyla arzunun tatmini, içerisiyle dışarısı arası bir aralığa yerleştirir beden atığını; geçmiş, geride kalmıştır; gelecek henüz ufukta görünmemektedir ve beden atıklarının birleş-

28 Gilles Deleuze, *Logik des Sinns*, Frankfurt/ M., 1993, s. 116. (İtalikler bana ait.)
29 A.g.e., s. 161.

me arzusu, onlann asla birleşememesinden kaynaklanır.

Kendi dışında bir şeyi imleyen bir özellik olarak imge geçerliliğini yitirmiştir; kendini sürekli tekrar ederek ve kendinin ne olduğunu bilmeyerek gerek kendi özdeşliğini, gerekse kendi farklılığını sorgulamaktadır. Şen'in ne olduğunu bilmeyen atıklannın kendilerini ısrarla tekrar etmesi, sürekli yeniden harekete geçerek yeni bir başlangıçla bir araya gelmek istemeleri, onların bir yandan zamansal gecikmişliğinden kaynaklanırken öte yandan onlan başka bir diziye bağlayabilecek bir gelecek umudunun yoksunluğundan kaynaklanır.

Ancak bu noktada bir şeyi kanştırmamak gerekir: modernizm sonrası imgelerin eylediği varsayılan özgürlük alanında yer almaz bu atıklar; yeni anlamlandırmalara yol açarak kendilerini bir anlamlandırma döngüsü içinde konumlandıracaklanna, her türlü özgürlük kavramının ötesi bir tekrar alanında bulurlar kendilerini; kendilerini tekrar etmedikleri sürece birleşemeyecek; birleşemedikleri sürece kendilerini tekrar edeceklerdir.

Böylelikle atıklann ertelenmişliği ve her türlü gelecek umudu için geç kalmışlığı, onlan 'özgür' bir anlamlandırmalar zincirine değil, ancak kendine dönük ve farklı anlamlandırmalarla sarmaşıklanması olanaksız olan bir aralığa taşır. Bedenin kendi nabzından koparılmış bir ertelenmişliğin ve geç kalmışlığın tekrarından oluşan bu aralık, her ne kadar bir yandan geçmişteki bir eksi değeri karşılamak isteyen artı faktörlerin (Derrida) oyunundan oluşuyorsa, öte yandan birer artı değer olarak görünen atıkların kendi değerlerinden ve özdeşliklerinden feragatinden oluşur. Çünkü imgenin kendini bir yoksunluk değil, bir fazlalık olarak kurgular Mithat Şen; amaç, bir yandan imgenin onsuz dile gelemeyeceği varsayılan aslını kendi başına bırakmaksa öte yandan imgenin kendini yoketmektir.

Öykünme, aslı ve kendi olmayan bir atığın tekrarına dönüşür böylelikle; tekrar olmadan oyun yoktur ve kendine öykünen atık, aslında hiç bir şeye öykünmüyor, çünkü geçmişini hem hatırlıyor hem hatırlamıyor ve kendinin ne olduğunu bilmiyordur: "Her şeyi yapabilmek, her şeye öykünebilmek, her şeyi dile getirebilmek ve her şeyi üretebilmek için,

sözün en gerçek anlamıyla kendi içinde ve kendi başına bir şey ve kendi olmamak gerekir... Çelişki, öykünmenin yasası olan *asliyet yoksunluğu yasasından* kaynaklanır. Yalnızca *niteliksiz adam, kendine ait bir şeyi ya da özelliği olmayan bir varlık, öznesiz bir özne* (kendinden yoksun, kendinden sürgün, kendinden olmuş bir özne) gerçekten üretken olabilir."[30]

Aynksı bir çelişkidir bu: Mithat Şen'in öykünmesi, ancak bir yarılma şeklinde gerçekleşir. Kural, bedeni kendinden ve aslından, özdeşlikten ve farklılıktan, özneden ve nesneden koparark, atığın kendi zamanına ve kendi nabzına öykünmekten oluşur. Tekrar olmadan öykünme yoktur ve Mithat Şen, kendi imge atığına öykündüğü sürece onu aslıyla kendisi, varlıkla yokluk arası –ve ötesi– bir yarığa yerleştirir. Bu anlamda öykündüğü bir aslı yoktur Mithat Şen'in imge-atığının; bedenyazısına benzeyen bir ara-alanda eyler o artık; bedenin doğadaki aslının yaptığı şeye yaklaşır. Şen'in bedeni doğadaki şeylere öykünmez; kendini öykünmeci bir *natura naturata* yerine doğaya benzer bir *natura naturans*'a; doğanın yaratıcı dolaysızlığına dönüştürür.

Garip ve yadırgatıcı bir uzamdır Şen'in zamansal uzamı: "kavuşmaya, geçmişe ve şimdiki zamana uzaklaştığı sürece yakınlaşır. Çünkü ancak 'şimdiki zaman' olarak kavuşmaktan kaçındığı için geçmişi açık tutabilmektedir."[31]

Bir anlamda bedenin açık tutulan geçmişinin sürekli geri geldiği bir şimdiki zaman yarığıdır bu; öykünmecilik ötesi bir yere taşınan öykünme, Nietzsche'nin *aynı şeyin ebedi tekrarına* dönüşür. Tekrar olmadan oyun yoktur ve aynı şeyin oyunsu tekrarı, bir yandan oyunun kurucu kurallarını altüst ederken, öte yandan oyundan çıkışın olanaksızlığını vurgular.

Yine de tuhaf ve neredeyse çivi çiviyi söker mantığına yaklaşan bir edimle dilin ve oyunun kurucu kuralını ve sınırını tuzağa düşürür Mithat Şen; bunu, tekrar olmadan oyun olmaz, oyun olmadan kural olmaz

30 Philippe Lacoue-Labarthe, *Diderot: Paradox and Mimesis. Typography* içinde, Stanford, California, 1989, s. 258 vd. (Italikler bana ait.)

31 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 11. basım, Tübingen, 1967, s. 16. (Italikler bana ait.)

diyerek yapar ve bir yandan oyunun kurallılığını kuralsızlık olarak tanımlarken öte yandan kuralsızlığı tekrar hâline getirir.

Bu noktada bir şeyi karıştırmamak gerekir: Şen'in beden atıklarının sürekli birleşmesi ve ayrışması, bir yandan aynı şeyin –beden atıklarının kavuşma ve sonsuza değin atan bir nabza dönüşme isteğinin– ebedi tekrarından oluşur ve yaşanan her birleşme anı aynı şeyin sonsuz geriye dönüşünü imlerken öte yandan her özdeşliği temelinden sarsan ve her an yeniden dönüştüren ve farklılaştıran bir geriye dönüştür bu; anın, şimdinin, burada olmanın sürekli yarılmasıdır. Şen'in ister *Beden 2. Seri*'de ya da –daha sonra tartışılacağı üzere– ister *Beden 3. Seri* ve *Beden 1. Seri*'de olsun beden oyununun başlangıç ve sonuç anı hem hep aynı kalmakta hem sürekli değişmektedir. Aynı şeyin ebedi tekran yalnızca tekrar olarak geri dönmekte; tekrar edense aynı kalmayan imge atığının özdeşliği ve farklılığı olmaktadır. Sanki aynı şey değil, yalnızca tekrarın kendidir Mithat Şen oyununda tekrar eden; tekrar, bütün kayıplarıyla ve çatallanmalarıyla ve birleşmeleriyle evetlenmekte; evetlenen, aynı özdeşlik değil, hep farklılaşan ve farklılaşmaktan kendini alamayan özdeşlik ötesi bir varoluş olmaktadır.

Örnekse hep resim alanının yukarısından ivme kazanan bir hareketle hep aynı sırayı oluşturmak istemelerine karşın tetrisin formları sürekli değişmekte; onları bir arada tutan şeyin kendisi Tekvin misali yedi sayısının sürekli biçim değişen tekrarı olmaktadır. Beden atıkları, sürekli yedi sayısının kusursuzluğuna öykünmekte; ne var ki tekrar eden, yedinin çeşitlemelerinden oluşmaktadır. Sanki oyunun olasılıkları çeşitli olduğu için, olanaksız bir kavuşma isteğini yitirmemektedir beden atıkları; ne var ki oyunun –oyuna örnek olarak alınan tetrisin– düzenleyici kuralları içinde olanaklı olan çeşitliliğine karşın Şen'in tetrisinde bu çeşitlilik çeşitli bir düzensizliğe dönüşmekte; oyunun sonu, hiç bir koşulda başlangıca geri götürmemektedir.

Kendine öykünen bu öykünme; kendinin tekrarı olan bu tekrar hiç bir zaman yine de aynı şeyin öykünmesini ya da tekrarını dile getirememekte; oyunu kazanmak ya da kaybetmek, sürekli çeşitlenen bir aynılığın ve farklılığın evreninde gerçekleşmektedir. Aynı anda birleşmenin

arzulandığı ve birleşmeden kaçıldığı, özdeşliğin yitirildiği ve kazanıldığı bir oyundur Şen'in tetrisi; kaybeden kazanmakta, kazanan kaybetmekte ve oyunun hazzı, kazanmanın ve kaybetmenin varlığından ve yokluğundan kaynaklanmaktadır.

Freud'un sözünü ettiği *Gitti/ Burada*[32] oyunudur bu; ne giden şekiller aynı şekilde geri dönmekte ne kavuşanlar aynı şeye kavuşmanın erincini yaşamakta; oyun, sürekli bir gitmenin ve gelmenin tekrarından ve bu gitmeyle gelmenin gerçekleştiği yarığın tekrarından oluşmaktadır.

Varlıkla yokluk, ayrışmayla kavuşma, geçmişle şimdiki zaman arası bir yarıktan duyulan zevkin tekrarıdır Mithat Şen'in *Beden 2. Seri*'de kurguladığı oyun; Freud'un sözcüklerini kullanırsak travmayla yüceltme, histeriyle tekrar dürtüsü arası bir oyun.

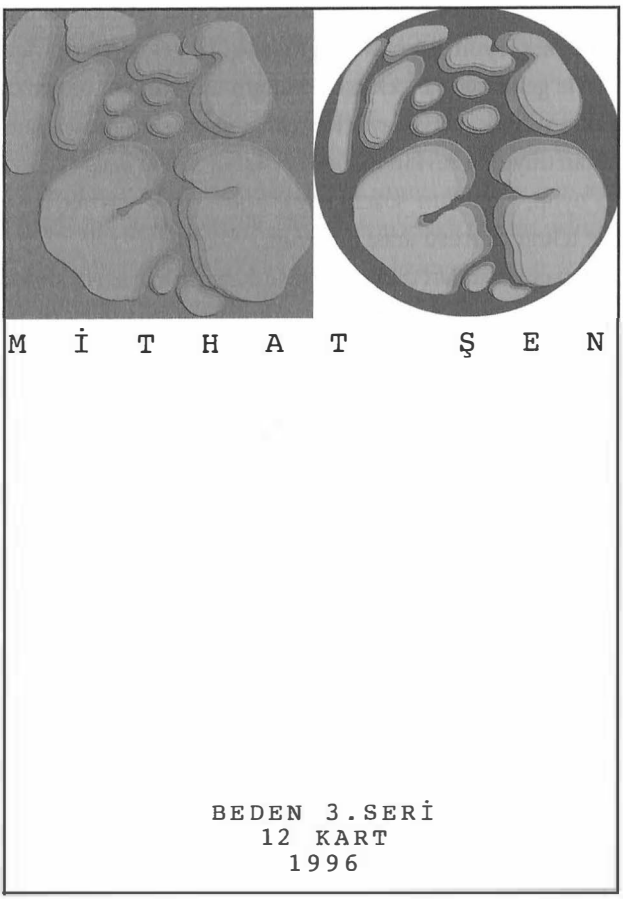
Beden parçalarından oluşan imge atıkları birleşme isteklerine karşın yitmekte ve onların yitimi, zevkle –ve zevkli bir hüzünle– oyun alanına taşınmaktadır. *Gitti*'nin ödüllendirildiği, arzuya karşın ancak yitimden zevk alındığı bir andır bu; yitik zamanla ve aslıyla özdeşleşmek isteyen, hüsrana uğrayacaktır. Ne var ki aslını yitirmeye ve onu bulmaya ilişkin obsesif bir ısrara karşın onun yokluğunu muştulamak, yine de *Burada*'ya ve şimdiki zamana ilişkin alınan bir yoldur; ancak bu yol bütün düzçizgisel ve geriye dönüşlü zaman beklentilerini hüsrana uğratmakta; çünkü yiten, hiç bir koşulda eski hâliyle geriye dönmemekte, sonsuza değin sürecek bir haz isteği imge atıklarının bütün ısrarına karşın gerçekleşememektedir.

Oyunun kuralı, aynı kuralsızlığın tekrarından oluşurken bu tekrar, obsesif bir birleşme arzusuyla obsesif bir yitme arzusunun eşzamanlılığından oluşmakta; tekrarın yerleştiği yarıkta *Gitti* ve *Burada* içiçe yer almaktadır.

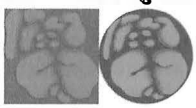
Varlıkla yokluk, geçmişle bugün arasında varolabilmek, kaçınılmaz olarak imge-atığının eylediği bu haz ve zevk alanına bağlıdır –sonradan sorunsallaştırılacağı üzere bir evetleme ilkesidir bu; kendinden vazgeçemediği ve yokolamadığı sürece, imge atığının yapabileceği tek bir şey vardır: kendini oyunun, hazzın ve erotizmin alanına taşımak.

32 Fort/ Da.

Mithat Şen, Beden 3. Seri, 1996



MİTHAT ŞEN



BEDEN 3. SERİ
1996
GRAPHICLAND
8100 HARDWARE
PHOTOSHOP 4.0 SOFTWARE
HER KART 10. 000 AD. ÇOĞALTILMIŞTIR;
HER AY SIRASI İLE
SEE YOU FREE CARD
STANDLARINDA
12 AY SONUNDA TAMAMLANACAKTIR,
AYRICA
12 KARTTAN OLUŞAN
200 ADET BLOK
SANATÇI TARAFINDAN
İMZALANIP, NUMARALANDIRILMIŞTIR.

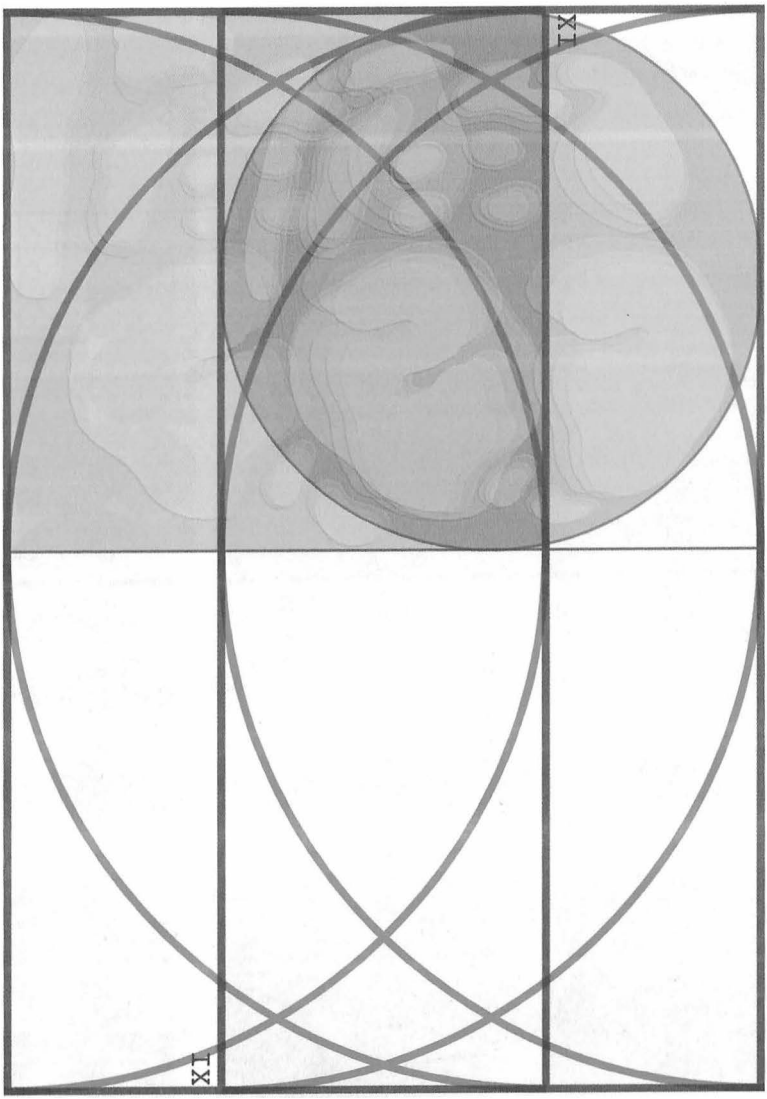
H

III

IV

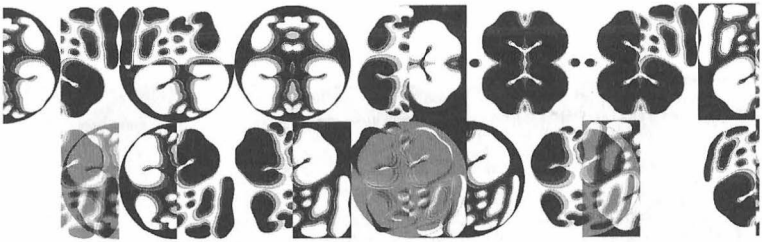
VII

VIIA

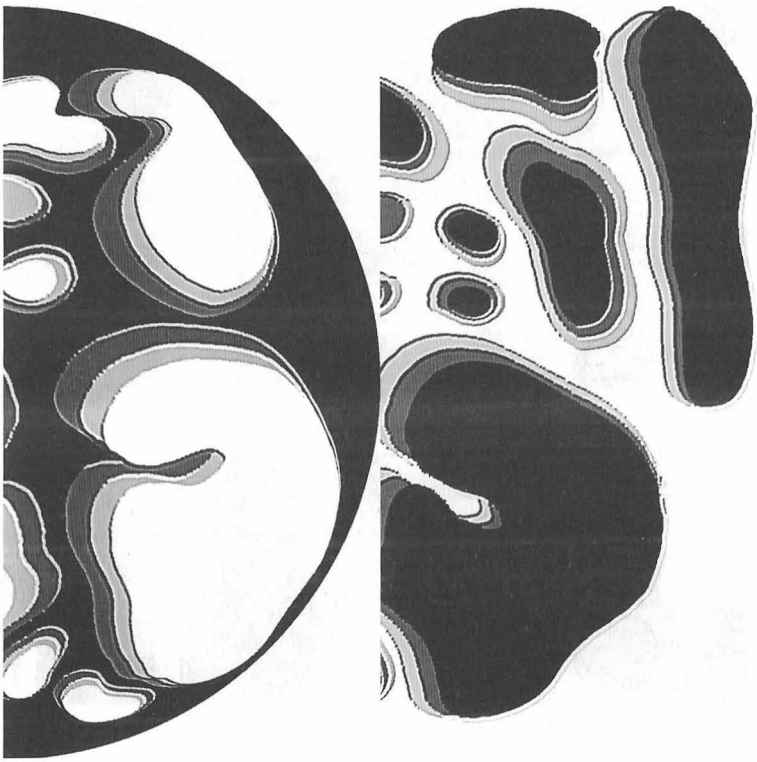

XI
XI

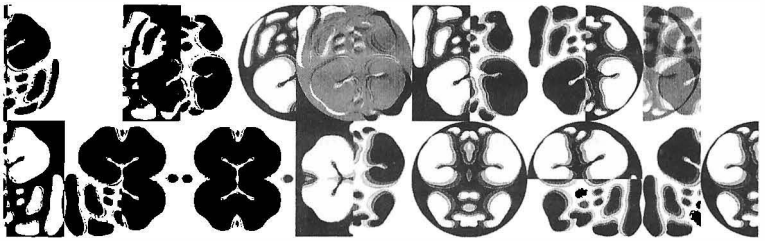
XI

XII



Beden 4. S.
IV





IV

"Göstergeler dünyası işler ve hiç bir anlamı yoktur. Ona anlam kazandıran, makinenin işleyişini durdurduğumuz andır. Bunlar, ele aldığımız zamansal yarıklardır."

Jacques Lacan

Mithat Şen'in travmatik *Gitti/ Burada* oyununun gerçekleştiği zamansal yarık, zaman içinde gerçekleşen birleşmenin ve ayrışmanın zamana bağlı tekrarından oluşur. Çelişkili görünen bir biçimde süresizlik ve hazzın sonsuzluk isteği, arzunun kendinden uzaklaşarak kendine geri dönmesine bağlıdır ki, hiç bir zaman aynı şey değildir geri dönen; tekrar, her seferinde yeni bir başlangıçtır.

Ne var ki Freud'dan bu yana bildiğimiz üzere eski ve yitik bir duruma duyulan özlemin tekrarıdır bu; beden atıkları, arzuladıkları dengeye kavuştukları an yokolacaklar; gelme-gitme oyununu sürdüremeyeceklerdir. Tartışmasız Freud'un ölüm arzusu dediği durumdur hazzın sonsuzluk isteği; sanki Mithat Şen'in beden atıkları ebedi bir dengeyi aramakta; kendilerini yoketmek, geldikleri inorganik maddeye geri dönmek istemektedirler. Aslıyla buluşma isteği var gibidir Şen'in bedensel imge atıklarında; geldikleri suya geri dönme, gereksiz kalma, yokolma isteği var gibidir.

Beden 3. Seri'de inorganik bir geçmişe duyulan arzu daha da belirginleşir: renkler ve şekiller artık ikiye indirgenmiş, turuncu yuvarlaklar ve mor kareler olarak kalmışlardır. Ancak tetristeki çözülmelerine karşın daha korunaklıdır imge-ötesi bu atıklar; arzuladıkları yuvarlaklığa dönmek ve onları bir arada tutan ve kuşatan sıvının içine kavuşmak üzere gibidirler. Kendiliğindenliklerini ve varlıklarını korumasalar, huzurla yokolmaya, alanı kopup ayrıştıkları aslın kendine bırakmaya teşne gibidirler.

Yine de imge atığının bu kendinden feragat etme isteği, "ebedi tekrarın başdöndürücü döngüsünde yokolmakta"[33]; oyun, yitirilen dengeye duyulan özlemin yerini onun yitiminden alınan hazza bırakmasından ve yokolma isteğiyle yeniden başlama isteği arası bir gerilimin sürekli tekrarından oluşmaktadır. Kaçınılmaz bir yazgıdır bu: her ne kadar beden atıkları arzuladıkları suya ve atan nabza kavuşmuş olduklarını sanarlarsa da, yine de kendilerinden vazgeçemezler ve asıllarıyla ve kendilerini tamamlayan öteki parçayla buluşma isteğini sürdürürler.

Bu noktada bir şeye dikkat çekmek gerekir: *Beden 2. Seri*, yedi resim karesinin sanki dışından düşen çeşitli parçaların birleşme isteğinden ve ayrışmasından oluşurken, *Beden 3. Seri*, aynı ve farklı iki parçanın birleşme isteğinden oluşur.

Yuvarlaklık ve karelik bir yana ancak küçük ayrıntılarda farklılaşır bu iki şekil: mor karenin içindeki beden-atığı parçacıklar biraz daha dışarı taşarken, turuncu yuvarlağın parçacıkları daha içerlektir. Geçmiş bütünlüklerini yitirmiş ve ayrışarak dişil ve eril diye ikiye bölünmüş tek bütünün parçalarıdır bunlar; tek hücrelilerin çoğalmadan ve parçalanmadan önceki özdeşliğini özler gibidirler.

Beden 2. Seri'ye benzer bir oyundur bu iki parçanın birleşme ve ayrışma oyunu; ne var ki onları kendilerinin dışında bir güç sanki artık resim alanının dışından aşağı fırlatmamakta; atıklar, kendilerine ait –ve yine umarsız– bir birleşmenin ve ayrışmanın izini sürmektedirler. Oniki karttan ve bu kez yediyle birlikte *Beden 2. Seri* misali üçün katların-

33 Dino Campana'dan alıntılayan Giorgio Agamben, *Das unvordenkliche Bild; Bildlichkeit*, der Volker Bohn, Frankfurt/ M., 1990, s. 543-553; orada: s. 543

dan oluşan, dikkatli bakınca üçe ulaşılan bir diziden oluşur bu seri.

Üç diyorum; çünkü onikinin üçün katı olması bir yana, dişil ve eril atıklara dikkatli bakınca onların da tekil olmadığı; gölge misali üç aynı katın üstüste binmesinden oluştuğu görülür. Demek ki geçmişteki tekhücreli ya da inorganik bütünlükleri bir yana, kendi içlerinde bile üçlü katlamalarlardan oluşan parçalardır dişil ve eril atıklar; seri, birdenbire *Beden Serisi 2*'ye benzeyen bir düzensizlik gösterir.

Çünkü geçmişte birbirinden koparak başka uzamlara savrulmuş iki atığın birbirlerini tamamlayarak üstüste binme isteğinin ötesindedir artık oyun; atıklar, kendi içlerinde de bölünerek ve kırılarak arzulanan bütünlüğü olanaksız kılarlar.

Dolayısıyla dişil parçayla eril atığın zaman zaman –ve rastlantısal olamayacak bir biçimde yine kusursuz yedinci kartta– buluşması, hiç bir koşulda özerk ve kendine ait iki parçanın birleşmesi olarak kalmamakta; iki beden atığının buluşması, zaten kendi içinde bir katlanmayı ve olanaksızlığı içermektedir.

Nitekim sekizinci kart henüz kavuşulan birleşmenin devamını yaşarken dokuzuncu kart çözülmeye başlamakta, renkler silikleşmekte, üstleri çizilmekte –belki bir anlamda yuvarlak eğrilerle karalanmakta–; dişil ve eril atıkların içindeki katlardan hemen yeni –hem aynı hem farklı– başka bir birleşme gerçekleşmektedir. Sonsuza değin sürecek olan bir oyundur bu; dişil ve eril parçalar ister birleşmiş ister ayrışmış olsunlar, zaten kendi içlerindeki katlarla geçmişlerinde yatan bir ilkselliktен uzaklaşmış ve kopmuş durumda oldukları için arzulanan birleşme, hiç bir koşulda inorganik maddeye geri götüremeyecektir.

Böylesi bir okuma, geriye dönerek *Beden 2. Seri*'ye de yeni bir gözle bakmayı zorunlu kılar. Resim alanının üstünden alanın içine fırlatılırken henüz düz ve yalınkat bir zeminde yer alan atıklar, alana düştükleri an kendi içlerinde katlanmakta; böylesi bir katlanma, atıkların bütün birleşme arzusuna karşın buna karşı durmaktadır.

Bu bağlamda bir kez daha öykünme sorunsalına geri dönmek gerekirse öykünülen, dişil ve eril imge atıklarının doğadaki ilksel karşılığı zaten artık varolmamakta; yokolma isteği, haz alınan bir oyuna

dönüşmekte ve aynı kopuşun ısrarlı tekrarı, tekrar ilkesini sürekli aynı kalan bir farklılık olarak kurgulamaktadır.

Aynılık, bir yandan öykünme ilkesinin önkoşulunu oluştururken öte yandan aynı kalamamanın hazzını yaşamakta ve –kökende yattığı düşünülen bir asliyete benzemek olarak anlaşıldığı sürece– öykünme, başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Bu nedenle aynı kalma isteğiyle aynı kalamama arasında açılan yarık, Mithat Şen'in öykünme ilkesinin temel kuralını oluşturmakta; öykünülen şeye yaklaşıldıkça asliyet uzaklaşmakta; öykünme hareketi sürekli birbirinden ayrışan farklı yoğunluk, kırılma ve erteleme alanlan yaratmakta; her türlü özdeşliğin ötesinde yalnızca kendi öykünmeci tekrarının izini süren bu ebedi tekrar, kendinden aldığı hazzı yalnızca hazzın evetlendiği bir oyun ve erotizm alanına taşımaktadır.

Tartışmasız erotizme yol açan bir tekrar dürtüsüdür bu; çünkü hazzı bir yandan körükleyen öte yandan körelten bir yokolma arzusunun azalmasını sağlar ve kendi oyununu evetlerken yalnızca kendi zamansal yarığındaki gelme-gitme; açılma-kapanma –*nabız*– hareketine öykünmektedir.

Bu anlamda kendi yarığındaki tekrar hariç hiç bir şeye öykünmemektedir artık Mithat Şen'in atıkları; dile gelen şeyin hiç bir dışsallığı yoktur ve süregiden açılma-kapanma hareketi, arzuyla arzunun tatmini, sonsuzluk isteğiyle anımsama arası bir yerde gerçekleşmekte ve Derrida'nın ayrıksı ve erkeksi *bekaret zarı meseli*'ni anımsatmaktadır.

Bilindiği üzere "kadının içiyle dışı arası, dolayısıyla arzuyla tatmin arası" bir yerdedir bekaret zarı; "ne arzu, ne hazdır; ikisi arasıdır. Arzu, onu (aynı anda ya da ikisi arasında) aşk ve cinayet olan bir şiddet anıyla delmeyi düşler. Ama biri ya da öteki olsaydı, bekaret zarı olmazdı."[34] Mithat Şen'in imge atığının arzusunun da bu bağlamda erkeksi olması ve başka bir uzamda sorunsallaştırılması gerektiği bir yana, Freud'un sözünü ettiği travmatik ve erotik oyun yalnızca arzu ile tatmin arası ve arzu ile tatminin hem olanaklı hem olanaksız kılınarak birbirine katlandığı ve çoğaldığı bir yarıkta gerçekleşmekte; imkânın

34 Derrida, *Diezweitache Séance, Dissemination*, Viyana, 1995, s. 237

ve imkânsızlığın bu değiştokuşundan oyunun kuralı çıkmaktadır.

Ne var ki bir şeyi karıştırmamak gerekir: kendini oyunun haz alanına taşımış olsa bile, haz ilkesinden soluklanamaz Mithat Şen'in imge atığı; tersine, geçmişinde yatan bir travmanın izini sürer. Nitekim bu nedenle birbirine eklenen diziler oluşturamaz Mithat Şen'in atıkları; düzenli bir eklemleme süreciyle farklı açılımlar sağlayamaz; her yere geçit veremezler. İmge atığının kendi içindeki bütün açılıp kapanması ve sarmallanması başlangıç noktasına geri götürmeyen; dolayısıyla sonu olamayan bir tekrarın ürünüdür.

Başlangıcı ve sonu olan ve arzunun tatminini amaçlayan bir haz ilkesinin ötesinde yer alır Mithat Şen'in imge-atığı; nitekim bu nedenle düzçizgisellikten uzak "düğüm nokta"larının[35] içiçe geçmesinden ve üstüste katlanmasından oluşur bu beden imgesinin oyunu; travma, hiç bir koşulda oyunun sonunu öngörmez. Kaldı ki Freud'a göre "basit inci diziler" oluşturamaz "travmatik sahneler."[36]

Bu bağlamda dizisel bir ardardalıktan değil, eşzamanlı bir yanyanalıktan söz edebiliriz Mithat Şen'in oyununda; oyunu belirleyen ve oyunun içinde açılan zamansal yarıkta *Gitti* ve *Burada* ardarda değil, içiçe geçmiş durumda olduğu için aynı şeyin ebedi tekrarından kaçış yoktur. Oyunu bir bütün olarak kurgulayan yarık, oyunun gerçekleştiği ara-alanda ancak kendini tekrarlayarak varolur. Ne var ki düzçizgisel bir zamansallığa karşı konumlandırılan döngüsel bir hareket de değildir bu; tersine, "bir yandan her şeyin ve her anın aynı anda sonsuz tekrarıyken öte yandan kurgulanan her özdeşliği bir skandala götüren, sarsan, önceden kestirmesi olanaksız ve dolaysız bir biçimde sonsuza değin dönüştüren ve sonsuza değin tekrarlanan ve yokedilemeyen içsel bir farklılıktır."[37]

Nitekim Freud da bilinçaltının yapısı söz konusu olduğunda, bilincin türdeş zamansallığından kaçınan çokboyutlu, eşzamanlı ve sar-

35 A.g.e., s. 60.

36 Sigmund Freud, *Zur Ätiologie der Hysterie; Hysterie und Angst* içinde; Studienausgabe Cilt VI, Frankfurt/M., 1971, s. 58.

37 Bernhard Pautrat, *Nietzsche medusiert. Nietzsche aus Frankreich* içinde, der.: Werner Hamacher, Frankfurt/M.– Berlin, 1986, s. 119

mallanan bir zamansal uzamdan söz eder. Bilinçaltı bu çokboyutluluk ve eşzamanlılık nedeniyle hazdan yoksun bir şeyi haz veren bir oyuna dönüştürebilmekte; hazzın kendini, hazzın yokluğu nedeniyle sağlayabilmektedir. Bu nedenle "görünen ve görünmeyen arasında ve görünmeyenin görünmez-olmadığı" bir eşzamanlılık uzamında yer alır Mithat Şen'in beden-atıkları; "yokluğun yerini belirleyen boşluğun dünyanın geçiş noktalarından birine dönüştüğü"[38] bir zamansal yarıktır bu.

Aslında olanaksız ve aslî olmayan, neredeyse varolmayan bir beden yerleşir Mithat Şen'in zamansal yarığına ve sözkonusu yarık, bedenin oyununu harekete geçirerek bu oyunun kuralını belirler. Bir yokluğun ve olanaksızlığın çatallanması ve sürekli kırılmalarla çoğalması ve eşzamanlı tekrarıdır oyunun kuralı; oyunun gerilimini oluşturan bir *Gitti/ Burada* ilkesinin sarmallanan –ve sonrasının bilinmesine karşın o ayrışma noktasına nasıl varılacağı bilinemeyen– bir tekrarıdır.

Düzensiz sarmallanma ilkesini bir arada tutan tek kural –Mithat Şen'in evreninde bu ister üç, ister yedi, ister oniki sayısı şeklinde gerçekleşsin– oyunun sarmallanmanın düzensiz kuralsızlığını düzenli bir tekrara dönüştürmesidir ve bu tekrardan –Mithat Şen'in kendi ezberinden– ne yapılırsa yapılsın, kaçış yoktur.

Sonu olmayan bir akışkanlığın tekrarını anımsatır bu ebedi sarmallanma: geçen yüzyıldaki keşfinden bu yana modernizmle modernizm sonrası söylem arasındaki kırılma noktası olarak anılan termodinamiğin ikinci ilkesine bir yandan meydan okurken öte yandan bedenin nabzının attığı birleşme anlarında bu ilkeyi gerçekleştirmeyi özler. Bilindiği üzere bu ilkeye göre yalıtılmış dizgeler ancak maksimal bir entropi durumunda sabit termodinamik bir dengeye ulaşabileceklerdir. Bu ilkeyi kendi söylemimize çevirirsek bu, evrenin ve insanın ancak ölümde huzur bulacağı anlamına gelir. Başka bir deyişle denge, ancak Freud'un inorganik maddesine dönmek bedeline gerçekleşir.

Bu nedenle –beden-atıklarının bütün birleşme ve yokolma isteğine

38 Maurice Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, der.. Claude Lefort, Münih, 1986, s. 289.

karşın– yaşamın bir evetlenmesi olarak okunmalıdır Mithat Şen'in metni; çünkü denge, her ne kadar beden parçalarının kaçınılmaz olarak sürüklendiği uzam –*Burada*– olursa olsun, yine de nabız sonsuza değin atmadığı sürece kendini ikincil ve geçici bir yanılsama olarak konumlandırdığı için –*Gitti*– sonsuz değildir.

Beden, zaten içiçe geçen kendi geçmişinin katlarıyla bile sonsuz bir arzunun ve dengenin olanaksızlığını vurgulamakta; amaç, düzensiz sarmallanmaların düzenliliğiyle oyunun ezberini sürdürmek ve oyunu evetlemek dışında bir şey olamamaktadır.

Kaldı ki organizmayı sarsan ve dışına taşan ve onu kitlenmeyle tehdit eden bir enerjinin dışavurumudur tekrar ilkesi Freud'a göre; acılı bir travma –kopuş– ancak sonsuza değin katlanarak tekrar edildiği sürece karabasanla haz yer değiştirebilmektedir. Ne var ki yaşamın yadsınmasının yaşamın içsel bir parçasına dönüştürüldüğü bir evetlemedir bu; çünkü yaşamı evetlemek, onun –sonsuz uzantıları ve sarmallanmalarıyla– başlangıç ve hareket noktasına geri dönüş isteğini de içinde barındırmaktadır.

Nitekim Nietzsche'nin ebedi tekrarı bir neşe ve evetleme ilkesi olarak kurgulamasının nedeni de bundan başka bir şey değildir. Bu yüzden, organizmayı sonsuz bir denge arzusundan –yani ölümden– koruyan bir ilkedir hazzın tekrarı; beden atıklarının birbirlerine kavuşması olanaksızdır ve bu olanaksızlık, ancak tekrar edildiği sürece zevkli bir oyuna dönüşür.

Freud'u termodinamik bir bağlamda okumak gerekirse, "ruhsal mekanizmayı hareketsiz kılmayı ya da taşkınlık ve hareketlilik payını mümkün olduğu kadar sabit ve düşük tutmayı"[39] amaçlayan ölüm içgüdüsüne bir karşı çıkıştır Mithat Şen'in beden-atıklarının obsesif tekrarı; sürekli bir çatallanmayla gerçekleşen bir akışkanlık, *Gitti*'nin ardından ağıt yakacağına onun yokluğunu zevkli bir oyun ilkesine dönüştüren bir enerji dağılımıdır.

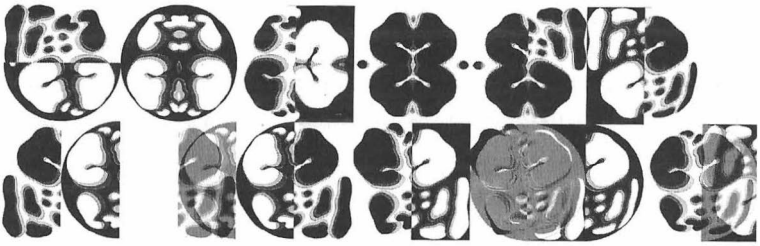
Ne var ki entropiye göre eşit dağıldığı anda ölüme eşittir enerji;

39 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*; *Psychologie des Unbewussten* içinde, Studienausgabe, cilt III, a.g.e., s. 245.

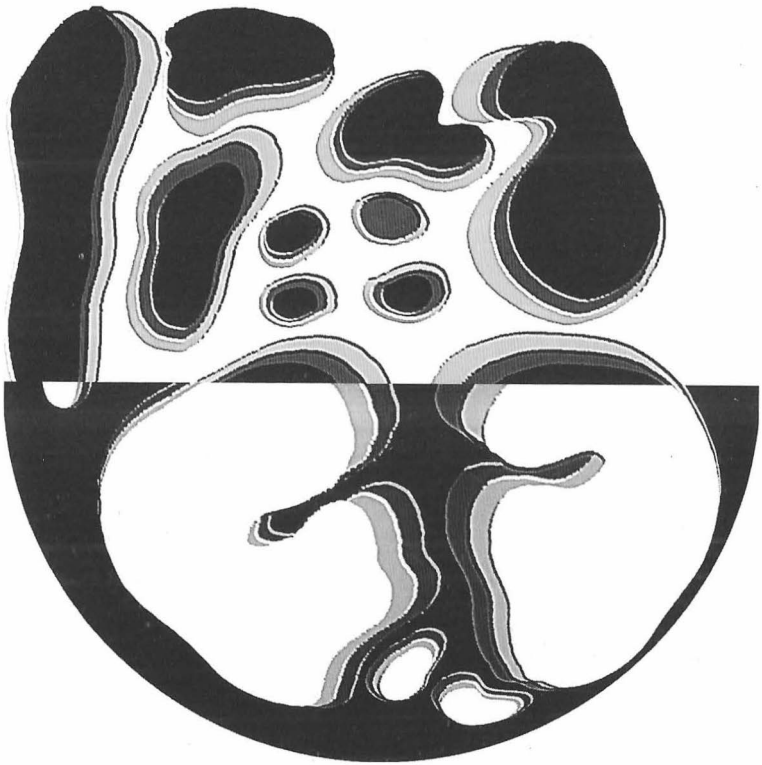
dolayısıyla kendilerini yokolmaya vermeyen ve dengeden kaçınan beden parçacıklarının sürekli değişik dağılımlara ve yoğunluklara tâbi kaldığı bir oyundur Mithat Şen'in tekrar oyunu; iki farklı zamanın bir yarıkta yanyana ve içiçe yer aldığı, sonunda dönüşsüzlük ilkesinin galip geldiği bir oyun.

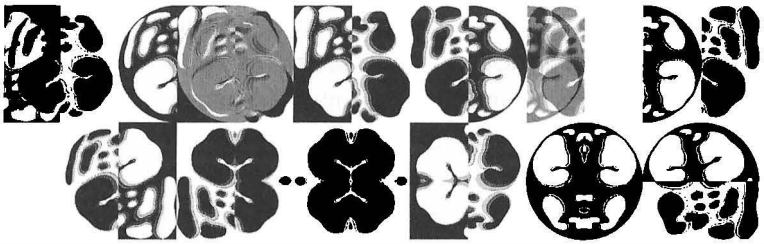
Şunu demek istiyorum: Mithat Şen'in beden atıkları, bütün ayrışmışlıklarına karşın bir yandan zamanı sabit kılmayı ve zamanı durdurmayı –bütün hazlar sonsuzluk ister– amaçlarken, öte yandan zamanın geriye dönüşünün olmadığının bilincindedirler ve bu dönüşsüzlüğün oyununu zevkle gerçekleştirirler. Bu nedenle Nietzsche'nin aynı şeyin ebedi geri dönüşünü ve Derrida'nın eklemlemeleri evetlemesi gibi geriye dönüşü olmayan bu tekrarı evetler Mithat Şen; "Nietzsche kahkahalar ve dans olarak evetlemeyi nasıl işin içine katıyorsa" Şen'in de bu iki farklı zamanın yanyanalığından oluşan tekrarı –dolayısıyla yaşama içgüdüsünü– "evetlemesi gerekir."[40]

40 Derrida, *Die Différance, Randgänge der Philosophie* içinde, Wien, 1988, s.51 v.d.



Beden 4. S.
V





V

"İki zaman içinde yaşıyoruz."

Lope de Vega

Sürekli bir başlangıcın evetlenme ilkesidir ebedi tekrar: tekrar eden, aslından ve kendinden feragat etmiş bir imge atığının kendini kurucu ve düzenleyici bir ilkeye dönüştürerek, atığın yalnızca kendinden ve kendi açılıp kapanmalarından aldığı zevki sonsuza değin sürdürme isteğidir.

Geriye dönüşü olmayan zamanın belirsizliği çeker bu imge-atığını; çünkü belirlendiğinde, geçmiş bir zamanda onu tamamlandığı, ancak çoktan ayrışmış olduğu ötekisine kavuştuğu zaman kendi özdeşliğine de kavuşmuş olacak ve yok olacaktır. Dolayısıyla birleşmekten çok ayrışmayı, düzenlilikten çok düzensizliği özlemesi rastlantısal değildir.

Ne var ki aynı şeyin sonsuz tekrarında beden parçalarının bütün ayrışmalarıyla bütün birleşmeleri eşitlenmekte; entropi ve çatallanma beklentisi temel arzu hâline dönüşmektedir. Her durum için eşit olasılık sözkonusudur entropide; enerji, her yere katlanabilerek her yere dağılabilir. Beden-atıklarının katlanmasının nasıl gerçekleşeceğini öngörmek olanaksızlaşır böylece; onların hangi düzene göre çatallanacağını kestirmek imkânsızdır. Her katlama ve kırılma zamanda açılan

yarığı genişleterek her seferinde yeni olasılıkları kendine katar.

Ancak yine de düzensiz değil, son derece düzenli ve ısrarlı bir biçimde gerçekleşir beden-atıklarının açılıp-kapanması; açılıp kapanmaların ve katlanmaların tekrarı, bu entropik oyunun çerçevesini belirler; kural, ayrışmanın ve birleşmenin gerçekleşeceği, ancak bunların ne zaman olacağının bilinemeyeceğidir. Başlangıç yoktur, son yoktur; ikisi arası bir oyun vardır. "Yalnızca yaşama içgüdüsü, libido, ölüm içgüdüsünün yanında yaşamsal durumların böylesi bir biçimde düzenlenmesini sağlayabilir."[41]

Bu nedenle kural, düzenleyici bir tekrar ilkesi olmaksızın olanaksızdır. Kaldı ki termodinamiğin keşfinden ve Freud'dan önce Nietzsche de kendini sürekli bir tekrarla yineleyen ve farklı iki zamanı içinde barındıran ilkeye enerji bilimi demiş ve enerjinin dönüşmeyi göze almasını nihilizmin aşıldığı bir özgürlük anı olarak kurgulamıştır. Bu yüzden aynı şeyin değil, sürekli bir farklılığın tekrar ilkesidir Nietzsche'nin ilkesi; aynı özdeşliğin ve aynı dengenin geriye dönüşü değildir ebedi dönüş, aynı şeyin geriye dönüşü olanaksızdır. Böyle bakınca yadırgatıcı bir biçimde farklılıkların oluşmasına kapı aralayan düzenleyici anın kendine dönüşür tekrar ilkesi; oysa tekrar eden yaşam değildir; o, sadece yaşamı olanaklı kılan ve onun çatallanmalarını evetleyen ilkedir.

İlk bakışta düzçizgisel bir dünya görüşünün ve Kantvari kategorik imperatiflerin uzamına oranla özgürlük bahşediyormuş gibi görünür Mithat Şen'in Nietzsche'yle örtüşen ilkesi; modernizm sonrası denen söylemin de kanımca yanlış bir anlamayla imgelerin ve göstergelerin ve eklemlemelerin sonsuz özgürlüğünü muştulaması bu özgürlük yanılsamasından kaynaklanır.

Ancak kaçışsız ve kurucu ve Newton fiziği kadar belirleyici bir ilkedir tekrar; seçen, düzenleyen, eşitleyen, sınırsızlığın sınırlarını çizen odur ve ondan kaçış ve kurtuluş yoktur. Bu nedenle "olmanın sonsuz hazzıdır; yıkma hazzını da içinde barındıran" ve "yokolmayı ve yoket-

41 Freud, *Das ökonomische Problem des Masochismus*; *Psychologie des Unbewußten* içinde, a.g.e., s. 344.

meyi de evetleyen" kurucu hazdır.[42] Deleuze'ün Nietzsche için yazdıkları, kuşkusuz Şen için de geçerlidir: "Ebedi dönüş, negatifi tersyüz eder: ağırlıktan hafiflik yapar, negatif olanın evetlenme safına taşınmasına yol açar ve yadsımayı evet deme muktedirliğine dönüştürür."[43]

Sonuçta Mithat Şen'in beden atığı da yitmişliğini yadsımamakta; onu Nietzschevari bir biçimde evetleyerek kendini erotizmin sonsuz tekrarına taşımaktadır. Boşuna değildir aslından ayrışmış bu atığa Şen'in beden imgesi adını vermesi: sarmallanmaya ve katlanmaya, her seferinde baştan çıkmaya, ayrışmaya ve kırılarak yine de aynı sınırlar içinde kalmaya teşne –ya da mahkum– bir tekrarın ürünüdür Şen'in bedeni.

Ne var ki tekrar, anımsanan bir durumu bugüne taşıma, aynı zamanda ona yeniden kavuşma, geçmişi yeniden kazanma isteği de demektir. Anımsanan geçmiş, Mithat Şen'in *Gitti/ Burada* oyununda çifte katlanır: bir yandan anımsanan geçmişe ulaşmak arzulanırken, öte yandan ona –ya da onun aynı olmayan tekrarına– ulaşılır ulaşılmaz, onun yitirildiği ve onunla ayrışıldığı zaman özlenmeye başlanır; kimi zaman geçmişin varlığı rahatsız eder, kimi zaman yokluğu: oyun, geçmişi kazanmayla yitirme arzusunun gelmesinden ve gitmesinden oluşur. Yine de kendi içinde bir çelişki değildir bu, tersine tutarlıdır: tekrar, dengeye ulaşmamak, kendini sürdürmek ve kendini kural olarak ortaya koymak zorundadır.

Kuşkusuz geçmişte kalan bir ilkselliğin eklemlemesidir Mithat Şen'in zamansal yarığında bugüne ve *Burada*'ya taşınan atık; ne var ki zaman zaman *Burada*'da yakınlaştığı, hiç bir zaman geçmişteki tamamlayıcısı değil, her seferinde yine kendisidir. Dolayısıyla geçici bir süre birleşme yanılsaması yaşadığı –dişil ya da eril– karşılığı ve onun içsel katları keyfileşir bu atığın uzamında; başkasıyla ya da başkalarıyla yer değiştirebilir, farklı kırılmalardan ve çoğalmalardan oluşabilir. Enerjinin kimi kırılmalardaki yaşantı ve yoğunluk birikiminin hiç mi hiç önemi yoktur; aslolan, tek başına kalmış ve aslını çoktan geride bı-

42 Nietzsche, Ecco Homo; *Die Geburt der Tragödie*; Werke, Schlechta, Münih, 1969, s. 3.
43 Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie*, Hamburg, 1991, s. 95.

rakmış atığa bir oyuk, yokluğun geçici bir süreliğine korunduğu ve ertelendiği bir yarık sunmasıdır yalnızca; geri kalanı talidir.

Anımsama, aynı şeyin anımsaması değildir; "bir anımsama izi bırakmak ve onun bilincinde olmak, aynı dizge içinde geçersizdir."[44] Yine de anımsamanın varlığının ve yokluğunun eşzamanlılığı oluşturur Şen'in imge atıklarının belleğini; anımsanan, katlanarak sürekli biçim değiştirmekte, oyunu onun varlığının ve yokluğunun acımasız ısrarı var etmektedir.

Freud'un ve akışkanlığın belirsizlik ilkesidir bu: zaman her zaman çifte, bazan sonsuza katlanmakta; arzu, dallanıp budaklanarak çoğalmakta ve –Lacan'ın yalancısı olursak– "olanaksız"laşmaktadır.[45] Böyle bakınca imkânsız ve inanılmaz bir aşkın, ne var ki kendine yönelik bir aşkın şarkısıdır Mithat Şen'in imge atıklarının oyunu her seferinde; yalnızca oyunun kendisinin onaylandığı, parçaların hiç bir zaman birleşemediği ve birleşme yanılsamasının yaşandığı parçaların ne ve kim olduğunun önemli olmadığı, korunaklı bir *Burada* sundukları sürece hepsinin geçerli kılındığı bir oyun. Yeniden Lacan'a başvurmak gerekirse, onun olmayan bir şeyi sürekli bir başkasına vermektedir Mithat Şen'in imge atığı; oyun, öznesi ve nesnesi ve sahibi olmayan bu şeyin sürdürülmesidir.

Bu bağlamda öykünme sorunsalına yeniden geri dönmek gerekirse, Mithat Şen'in öykünmesini gerçekleştirebilmesi için –kendisi dahil– hiç bir özelliğe sahip olmama zorunluluğunun nedeni daha iyi anlaşılır; sabit bir denge ne denli olanaksızsa imgeyi yokemek adına ortaya konan özne de o denli tehlikelidir; öykünmenin ve tekrarın kendini gerçekleştirebilmesi için özne ötesi bir boşluğa ihtiyaç vardır.

Nitekim sözkonusu ara-alanda ya da yarıkta imge ötesi bir atığa ulaşılmasının nedeni budur: atık, ancak onu dile getiren bir merciden feragat edildiği sürece kendi dışında bir şeyi imlemekten kurtulabilir. Ne var ki sözkonusu merci kaçınılmaz olarak her zaman vardır; *Beden 2. Seri* ve *Beden 3. Seri* sözkonusu olduğunda bu merci, ister istemez

44 Jacques Lacan, *Die vier Begriffe der Psychoanalyse, Seminar XI*, Olten, 1980, s. 52.
45 A.g.e s. 175.

Mithat Şen'dir.

Bu durumda bir başka yanılmadan daha söz etmemiz gerekir; bundan böyle oyunu, onu dile getiren bir merci olmaksızın oynamak isteyen ve kendinin olmayan bir şeyi başka birine veren atıkla onu dile getiren merci arasındaki yarıktır bu.

Oysa Şen'in imgeyi, temsil ve iktidar ilişkilerinin dışına çıkarma çabası, imge atığını kendi başına bırakmasını gerektirir. Bu nedenle *Gitti* ve *Burada*'nın kendi aralarındaki ısrarlı tekrarının dilin ve imgenin dışına çıkma uğraşı olarak okunması zorunludur; imgeyi dile getiren merciyle imgenin kendisini (yani atık) arasında bir yarık vardır ve *Gitti/ Burada* oyunu, kaçınılmaz olarak imgeyi temsil eden merciyle imge atığının arasında ve tercihini imge atığından ve *Burada*'dan yana kullanan bir oyun olarak da okunmak zorundadır. Atığın çatallanmasına ve tekrarına yol açan şeyin onu dile getiren merci değil, çatallanan ve tekrar eden şeyin kendisi olması; *Burada*'nın bütün gösterenlerinden arınmış bir gösterilene ulaşması gerekir. Kuşkusuz beden atıklarının birleşmesi misali olanaksız bir çabadır bu da; ama kanımca Mithat Şen'in beden atığını kendi başına bırakma kaygısı, ancak bu doğrultuda anlaşılabilir.[46]

Bu noktada yalnızca gösterileni dile getiren merci olarak sanatçının değil, sanatın kendinin sorunsallaştığı bir uzama dönüşür imge ile atığı arasında açılan bu yarık; bu bağlamda "insansı araçlarla insansı olmayan şeylerin konuşmasını sağlamak ister sanat"[47] diyen Adorno'ya karşı çıkar Şen; onun arzusu, insansı araçlar kullanarak –kendi dışında bir şeyi temsil ederek ve temsilin bu dışsallık ve iktidar ilişkisini

46 Nitekim –bu yazıda tartışılması olanaksız olduğu üzere– Mithat Şen'in bedeni giderek tek renkli –beyaz– ve son aşamada resmin yapı malzemelerinden bile mahrum bırakma çabası, bundan başka bir şey değildir. 1995'de Galeri Nev'de açtığı sergisinde bu bağlamda son derece açımlayıcı olan beyaza beyaz imgeler bir yana, 1997 yazında *Fol* dergisi sayfaları içinde yayımlanan *Beden, Kesintisiz Metin* de gerek "resmin" yapı malzemelerinin tümüyle dönüştürülmesine, gerekse imgenin kendini kendi başına bırakmaya ilişkin iyi bir örnek teşkil eder. *Beden, Kesintisiz Metin* için bkz: Fol, 1997 Sayı 6 ve Zeynep Sayın: *Öykünme Temsil –İmge ve benzeşim: Beden, kesintisiz metin*. Defter, yaz 1998. sayı 34, s. 14-51.

47 Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften 7, Frankfurt/M., 1970, s. 121

sürdürerek– imgeleri dile getirmek değil, sanatın ve temsilin kendini gereksizleştirerek tekrarı ve insansı olan ve olmayan şeyleri olduğu gibi kendi başlarına bırakmaktır. Çünkü aslî olan, tekrara ve sarmallanmaya yol açan insan ve onun dilsel temsili değil, tekrarın ve sarmallanmanın kendisidir; *Gitti* ve *Burada* arasındaki zamanın kendini tekrar eden oyunudur.

Zamanın bu ısrarlı oyunu karşısında ne özne vardır temelde, ne nesne; bundan böyle kendi başına bırakılması gereken, çatallanmaların sağladığı eşzamanlı eşikler, yarıklar ve geçişlerdir. Öykünme ilkesinin kendi başına bırakıldığı ve özdeşliğin farklılaşmayla ve dönüşmeyle tanımlandığı bir uzamdır bu; dile gelmeyle dile getirenin ve dile gelenin arasındaki uçurumun kalkmasını arzular.

Bu ise, özdeşlikler ve sanatla sanat-olmayan arasındaki ayrım sürdüğü sürece, belki yalnızca "aynı anda iki yerde olmakla"[48] olasıdır: hem *Gitti*'de hem *Burada*'da; hem imge atığında hem onu dilselleştiren mercide. Çünkü öznenin kendini yokederek yerini atığa bahşetmesi ve kendini ona geçit sağlayan bir uzama dönüştürmesi, ancak bu ara-alanda ya da çifte katlanmış yarıkta mümkündür.

Nitekim Mithat Şen'in bedeni gövdesinden bile mahrum bırakması, aynksı bir çelişkiyle bedeni kendi başına bırakma isteği olarak anlaşılabilir. Şunu demek istiyorum: beden tasarısı, onun *kapalı* ve *sınırlı* bir organizma olduğunu içerir. Bedenin, varolabilmek için sınırlarının ve kenarlarının olması zorunludur. Bir anlamda içi dışarıdan ayıran bir duvardır bedenin sınırı; sınırın içindeki her nokta, bedeni sonsuz kere tekrar ederek, bedenin tümelliğine öykünür.

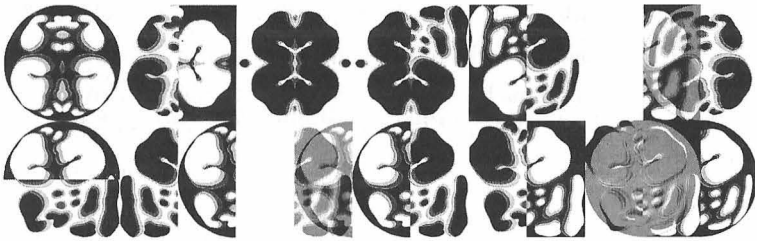
Ancak bedenin dışarıya açılan sınırını bir kısıtlama olarak değil, içerisiyle dışarısının karşılaştığı ve içerisiyle dışarısının geçirgenleştiği bir ara-alan olarak okumak da mümkündür. Bedenin bütünselliği, onun parçalarından oluşan bir bütünsellik olmaktan çıkarak onu gövdesinden mahrum bırakınca; bir yandan parçaların toplamından daha fazla bir şeye, bir yandan parçaların toplamından daha az bir şeye dönüşür.

48 Freud, *Das Ich und das Es; Psychologie des Unbewußten* içinde, a.g.e., s. 289.

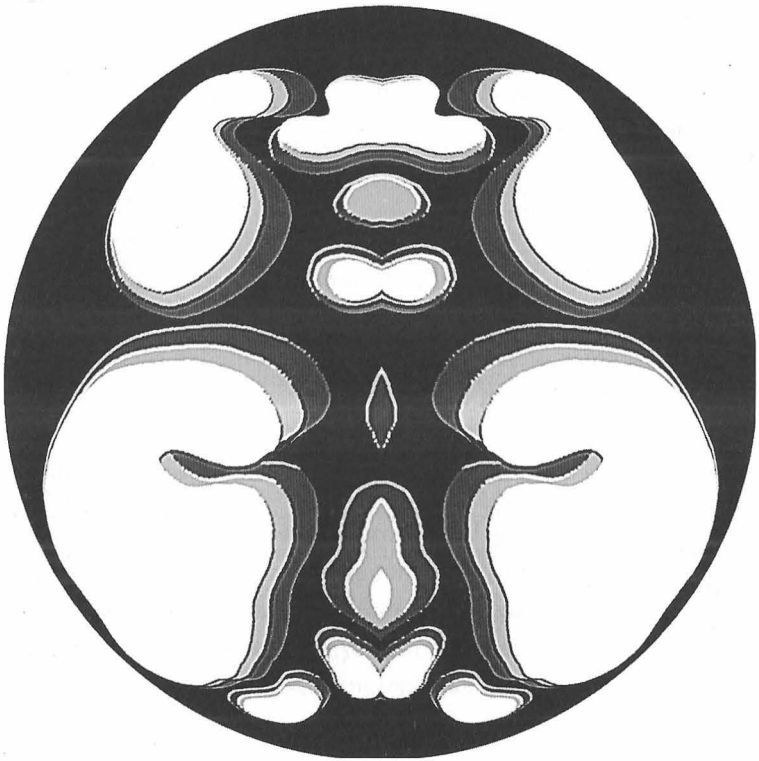
Meseleye başka türlü yaklaşmak gerekirse, bedeni gövdesinden mahrum bırakmak demek, onu anlamlandırmaların artı-ürününden koparark kendi başına bırakmak demektir. Bedenin sınırı onu sürekli anlamlandırmaktadır çünkü; içerisini ve dışarısını tanımlamakta; özneyle nesnenin arasını açmaktadır. Bedeni gövdesinden mahrum bırakınca, içerisi ve dışarısı ve her ikisinin katları belirsizleşmekte; gövdesiz bırakılmış beden katları kendi *Gitti/ Burada* oyunlarını sürdürebilmektedir.

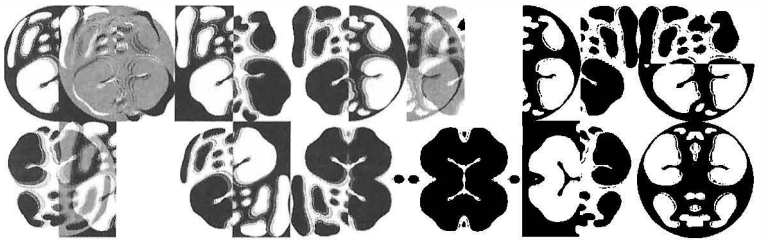
Yine de bu noktada bir şeyi unutmamak gerekir: bedenin kendi gövdesinden bile yoksun bırakılması ve özneyle nesnenin, içerisiyle dışarısının geçirgenleştirilmesi, bütün olasılıklara kapı aralayan ve sonsuz bir açıklık getiren bir uzama yol açmaz düşünülenin aksine. Sınırların ve kenarların sürekli değiştiği; ne var ki onların tümüyle ortadan kalkmasının olanaksız olduğu bir uzamdır bu: bedensel sınırların sürekli değişmekte olması sınırsızlığı değil, sınırların geçirgenliğini beraberinde getirir.

Bu nedenle bir *eşik*tir gövdesiz bu bedenlerin sınırı; çünkü eşik, kendi sınırlarının bilincinde olmasına karşın dışarıdan içeriye geçişi mümkün kılan, bedensel mekânları içsel olarak genişletebilen ve birbirine bağlayabilen bir bölgedir. Unutulmaması gerektiği üzere kendi hareket noktasına bağlı bir ara-alandır eşik; belirlenemezliği, kendi başına bırakılmak istenen bedenin sınırları tarafından ister istemez belirlenen; ne var ki kendi hareket noktasına bağlı sarmallanmalara ve çatallanmalara kapı aralayan bir eşik. Oysa ne yaparsa yapsın, çatallanmalar nereye uzanırsa uzansın, onlar yine de bedensel bir kopuşun izini sürecek; sürülen bu izin dışarısı olamayacak; *Gitti/ Burada* oyunu hareket noktası olan travmanın imkân tanıdığı çerçevede gerçekleşecektir.



Beden 4. S.
VI





VI

"Maddenin, elimizde tutabildiğimiz ve bedenimizi oluşturan bu sağlam ve bildik şeyin artık büyük oranda boş bir alandan oluştuğunu biliyoruz. Boş alan ve ışık noktaları. Bu bilgi, dünyanın gerçekliğine ilişkin ne söylüyor?"

Jeanette Winterson

Bir anlamda Walter Benjamin'in diyeceği gibi "organik ve inorganik dünyaların arasındaki sınırı kaldıran" ve "ölülerin evinde olduğu gibi kendini etin evinde de yerinde"[49] hisseden bir travmadır bu; Batı düşüncesine ilişkin bütün eski bilgikuramsal karşıtlıkları artık geride bırakmış, onların karşıtlığı arasında bir yarık açmıştır: canlı/ ölü; sahici/ sahte; gerçek/ temsil; eril/ dişil; doğa/ kültür arasında açılan bir yarık.

Ne var ki Mithat Şen bu yarığa yeni bir boyut daha kazandırmış, onu bilgisayar ortamında gerçekleştirmiştir. Bu yüzden şu aşamada *Beden 2. Seri* ve *Beden 3. Seri*'den söz ederken, artık neden Mithat Şen'in bu serileri bilgisayar ortamında gerçekleştirdiğini sorgulamak ve bilgisayarın beden, öykünme, tekrar ve evetleme bağlamında yol açtığı sorunsalları tartışmak gerekir. Bilgisayar, Mithat Şen'in beden

49 Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, a.g.e., cilt V,1, s. 118.

atığına ve *Gitti/ Burada* oyununa ilişkin ne söylemektedir?

Bilindiği üzere sonsuzluk yanılsamasına başka her aracıdan daha yakın bir aracıdır bilgisayar: her şey bu evrende ad infinitum yeniden üretilebilmekte ve sarmallarla ve fraktallerle sonsuza değin yansılanabilmektedir. Sahte ve gerçek, beden ve imgesi gibi ayrımların ortadan kalktığı bir ortamdır bilgisayarın ortamı; sanki öznenin özdeşliğini değiştiren, ona çeşitlilik bahşeden ve çoğul özne konumlarının oluşmasına yol açan; kendini yalnızca içinde yer aldığı oyunla tanımlayabilen bir evrendir; neredeyse "virtüel bir sonsuzluk sunmaktadır –ölümdeki gibi süreklilik yerine yapay anıların geçici sarmallanmalarıyla"[50] sunulan bir sonsuzluk. Sanki imgelerin simülasyon kurallarına bağlı sonsuz üretiminde hız ve eşzamanlılık aynı anda yer almakta; bedenler düzçizgisel bir zaman anlayışının ve ikili mantığın tuzaklarından kurtulmuş görünmektedir.[51] Kendi gövdelerinden ve bu gövdenin anlamlandırmalarından uzak gibidir artık bu sanal bedenler; nitekim bu yüzden Baudrillard "vaktiyle beden ruhun imgesiydi, ardından cinselliğin imgesi oldu, bugün artık kesinlikle hiç bir şeyin imgesi değil" diye yazabilmektedir.[52]

Mithat Şen'in özlediği özdeşlik ötesi uzama ulaşılmış gibidir bu

50 Jean Baudrillard, *Le Xérox et l'infini*; Traverses içinde 44-45, Paris, 1987, s. 21.

51 "Bilgisayar, varolan düzçizgisel dizgelerin zamansallık anlayışını altüst eder, 'evrensel bir aracı olan bilgisayar... paradigması' fiziksel bütün zaman anlayışının ötesinde bir zamansızlığı dile getirir. Bilgisayarın ne imgesel, ne simgesel ne gerçek olduğunu söyler bu zaman; sözcüğün gerçek anlamıyla görecedir." Wolfgang Hagen, *Die verlorene Schrift. Skizzen zu einer Theorie der Computer*.; *Arsenale der Seele* içinde, der.: Friedrich A. Kittler ve Georg Christoph Tholen, Münih, 1989, s. 225.

Sanırım sanallığın evreninin –yanlış bir anlama sonucu– modernizm sonrası söylemlerle ve yapıbozumla bir tutulmasının nedeni sanallığın bu görece zamanıdır; Moebius ilmiğini anıştıran garip sarmallar ve düğümler oluşturur bu zaman; sıradüzeni altüst eder ve içerisiyle dışarısı arasındaki eskil ayrımı ortadan kaldırarak Deleuze/ Guattari'nin köksapı gibi metastazlar halinde yayılır.

52 Baudrillard; *Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1995, S.13; çevirideki 'metafor' sözcüğünü ben, imge diye değiştirdim.

Bu bağlamda her şeyin bedenselliğe ve cinselliğe dönüştüğü anda bedenselliğin ve cinselliğin bütün anlamını yitirdiğinden, hiç bir şeyi temsil etmeyen cinselliğin artık haz yerine yapaylığa yöneldiğinden ve –Cicciolina'yı piyasaya sürerken bile– olsa olsa trans-seksüel dönmeler yaratabildiğinden yakınır Baudrillard.

evrende; artık temsil edilecek bir şey kalmadığı için her şey bedenin simule edilen nesnesine dönüşmüş ve sonsuz sarmallar ve fraktaller hâlinde yayılmakta gibidir. Kaldı ki Şen'in inorganik ya da tekhücreli özdeşliğinden koparılan ve önce dişil ve eril olarak çifte katlanan, sonra dişil ve eril bedenleri de üçe katlayan üremeye uyan bir çoğalmadır bu sanki; Mithat Şen'in geçmişte onu tamamlamış olan ötekisiyle karşılaşır karşılaşmaz ondan ayrışmayı özleyen ve kendi kendine üreyen beden atıklarının evrenini anıştırmaktadır.

Değil mi ki Mithat Şen de beden atıklarının oyunu için sanal bir evren seçmiş, bu sanal uzamla örtüşerek görüngü ile şey arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak, böylelikle bedeni gövdesinden mahrum bırakarak onu ayrım ve temsil ötesi bir yere bilgisayar aracıyla taşımak ister gibidir. Doğrudur, Parmenides'ten Russell'a içinde yaşadığımız dünyayı bir görüngüler dünyası olarak tanımlayan metafizik Batı felsefe geleneği, beden dahil dünyaya ilişkin görüngülerin tümünü gerçek idealar'ın ya karşıtı ya da yanılsaması olarak yorumlamış, dile getirdikleri birincil evrenle –idealarla– karşılaştırıldığında onlara ancak ikincil bir önem bahşetmiştir ve Mithat Şen, atığını bu karşıtlığın arasında bir yere taşımıştır.

Kuşkusuz bu geleneğe göre bedenin varoluş nedeni kendi değildir; beden, kendine dışsal olan bir şeyi temsil etmektedir. Nitekim bu yüzden kendi dışında çeşitli anlamlandırmalara maruz kalmış ve kendi ötesinde ulvi bir mevcudiyete işaret etmek ve onun taşıyıcısı olmak zorunda bırakılmıştır. Ruh-beden ikilemi gibi bir ikilem platonik-hıristiyan felsefe geleneğinde yirminci yüzyıla varana değin çözümsüz bir sorun olarak görünmüş ve beden, temsiliyle yükümlü olduğu ruh uğruna her zaman kendinden ödün vermiş ve bilgisayarın sanal evreni, sanki artık bu ikilemi ortadan kaldırmıştır.

Bu yüzden bilgisayarın sanal evreninin modernizm sonrası söylemin muştuladığı bir özgürlük kanıtına dönüşmüş olması şaşırtıcı değildir. Bilgisayarın sanal evreninde beden, aşkın bir temsil olma özelliğini yitirerek artık kendini –kendi mevcudiyetini ve kendi yoksunluğunu– sunmaya aday görünmekte; sanki Mithat Şen beden atığını

bilgisayar ortamında bir kendibaşınalığa bırakmak istemektedir.

Sanınm Mithat Şen'in sanal evreni neden çekici bulduğuna ilişkin belirlemem, üç aşamalı bir yabancılaştırma süreciyle ve ilk aşamada bilgisayarın sanallığını bir anlamda yapıbozumuna uğratmasıyla ilgilidir.

Sözünü ettiğim ilk yabancılaştırma anı, önce tetrisin içinde yer alan *Beden 2. Seri*'ye benzer bir biçimde sanallığın uzamı içinde yer alarak –çünkü seçtiği aracı nedeniyle kaçınılmaz olarak bu evrenin içinde yer alır Mithat Şen'in beden serileri– onunla örtüştüğü yanılsamasını içerir. Ne var ki bir anlamda sanallığın neden-sonuç ilişkisini içsel bir biçimde kullanarak sanallığın sonsuzluk yanılsamasını kâğıttan iskambil evler misali çökertir Mithat Şen, onu temelinden sarsar.

Sözünü ettiğim sarsıntı, Batı felsefe geleneğinde yüzyılın başlangıcından bu yana değişmekte olan evrenin ve bedenin sonluluğuna ilişkin farklı iki bilgiyle ilgilidir. Çünkü ilkin bu yüzyılın başlarında beden, aşkın bir imge olma özelliğinden uzaklaşarak, yalnızca kendini ve –artık ardında bir şey bulunmayan– kendi mevcudiyetini temsil etmeye aday olmuştur. Bunun kanımca en önemli nedeni, bedene ilişkin bir anlamın, artık onu aşkın bir evrenin parçasına dönüştüren bir ölümsüzlükte değil, kaçınılmaz olarak –içkin bir– ölümlülüğün ve sonluluğun içinde aranmasıdır.

Yüzyıllar boyunca aslında ölümlü olduğu için kendi dışında bir mevcudiyete hizmet etmiş ve onun taşıyıcısına indirgenmiş olan beden, yirminci yüzyılın başında Batı Dünyası'nda bu kez ölümsüz değil, tersine ölümlü ve sonlu olduğu için anlamını kendi içkinliğinden türetmiş ve Heidegger, varlığı ölüme doğru bir varlık olarak tanımlayarak yaşamın ve insanın anlamını onun sonsuza değin yinelenebilmesinden değil, sonluluğundan ve biricikliğinden çıkarmıştır.

Varlık, kendi dışında bir şeye gönderme yaptığı için değil, tersine yapmadığı ve kendi içine kapalı olduğu için anlamlıdır Heidegger'e göre; bu bağlamda ölüm, her insana bir kere bahşedilen bir özellik

53 Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen, 1986.

olarak, yaşama anlamını veren ve ona biricikliğini gösteren bir armağandır. Demek ki Heidegger'in ölümbilimin Kopernik devrimi diye adlandırılan devrimi ile bedenin de özgürleşerek kendi anlamını ve temsilini kendi içinde araması, kendi dışında bir şeye işaret etmemesi, kendi gövdesine ilişkin anlamlandırmaları kendi içselliğinden türetmesi gerekir.

Dolayısıyla artık ölümsüz değil, ölümlü olduğu için kendi dışında bir temsili olmayan beden, sarmallanan yinelemeleri ile kendini sanal bir evrende üretip durmakta, kendine ilişkin her yeni anlamlandırmayı, sanallığın sonsuz evreninde gerçekleştirmektedir.

Ne var ki Baudrillard'ın iddiasının aksine Mithat Şen, yine de kendi dışında bir şeyi temsil ederek kendi dışında bir şeyin imgesine dönüştüğünü gösterir sanallığın göstergeler zincirine sokulan bedenin; bunu, sanallığın zamanında açtığı yarıkta ebedi bir sonsuzluğu değil, *ebedi bir şimdi*'yi imleyerek yapar.

Başka bir deyişle sanallığın ona sunduğu yanılsamayı kullanarak bu yanılsamayı tersine çevirir Mithat Şen'in beden atığı; ısrarla kendi atığının sonluluğunu vurgulayarak sanallığın sonsuzluk yanılsamasının çökmesini sağlar. Çünkü ölümlülükle değil, ölümsüzlükle ilgilidir sanallığın yanılsaması; ölümsüzlükle ilgili bir yanılsamada beden temsilinden kurtularak asla kendini dile getiremez. Ilginç bir yanılsamadır sanallığın sunduğu yanılsama: ölümü aştığını kurguladığı için şey ile görüngü, doğa ile kültür, imge ile aslı arasındaki ayrımı onların ötesinde bir yere taşıdığını düşünen ve doğa ve şeyler üzerinde kurulan egemenlik iddiasından vazgeçtiğini imleyen bir yanılsama. Doğanın kültürle eşitlendiği iddia edildiği anda asılların bütün imgeleri ile onların asılları arasındaki fark ortadan kalkmış gibi görünür.

Ancak imgenin kendisi bir fazlalık olarak kurgulandığı için hiç bir zaman imgenin aslıyla eşitlendiği sonsuz bir zamana değil, aslın kendi başına bırakıldığı bir zamana işaret eder Şen. Garip bir biçimde atığı kendi başına bırakmadığı sürece aslın suçuna dahil olacak, onun tamamlanmak isteğine boynunu bükecektir. Çünkü suçtan arınmış değildir bedenin geçmişte bıraktığı ilksel köken; eğer kendi kendine

yetebilmiş olsa onun eksikliğini tamamlayabilecek artı faktörlere gereksinmeyecek, kendini atıksız dile getirebilecektir.

Oysa imgelere ve atıklara gereksinmesi aslın içindeki bir eksikliğe işaret etmekte, sanki aslın kendiyle özdeş olmadığını ele vermek istemektedir. Bu nedenle aslı başka bir evrene yansılayıp onu benzeşim ilkesiyle başka bir uzama çevrimleyen bütün imgeler aslın suçuna dahil olmakta, aslın kendi içindeki sürgünü görmezliğe gelmektelerdir. Çünkü bir anlamda aslın kendi, kendi içinde bir yarık barındırmakta; köken kendini kendinden uzaklaştırarak sürgüne yollamakta; sanal uzam suçlu imgelerin oyununu sürdürmekle kalmayıp onların suçunu artırmakta; aslın içindeki sürgünü görmezden gelmektedir.

Ne var ki ortada tuhaf bir durum vardır: asıl kendini kendine sürgün ederek sanki kendi yıkımını ve ölümünü zaten içinde büyütmekte; sanatın yıkımını arzulayan Mithat Şen bir anlamda aslın –kökenin– bile suçundan kaçınmaya çalışarak onun içindeki ölümlülüğü kendi başına bırakmayı arzulamaktadır. Bu nedenle imge atığı söz konusu olduğunda amaç, asla görüngüyle şey, imge ve aslı arasındaki ayrımı Batı felsefesi bağlamında bir yanılsamayla aşmak değil, kökeni kendi suçu ve kendi ayıbıyla başbaşa bırakmak uğruna imgenin kendinden feragat etmek, onu hiç bir yere çevrimlememektir.

Bataille anlamında bir kurban etmedir bu; gerçi kurban etme eylemiyle kurbanın dönüştürüldüğünü, yaralandığını, öldürüldüğünü söyler Bataille ama, kurbanına karşı ilgisiz bir eylem değildir kurban etme eylemi; imgenin belirsizleştiği, gerçekliğinden ve anlamından olduğu bir eylemdir; imge atığı, kendini kurban edilmenin bu anlam kayması sayesinde gerçekleştirebilir.

İşte sanallığın evreni kökendeki bu eksikliğe ve yıkım isteğine –ölüme– gözlerini kapayarak bedeni ölümsüz bir uzama taşımakta, Baudrillard'ın sözünü ettiği "platin rengi uzun saçlar, kalıplaşmış göğüsler, bir şişme bebeğin ideal biçimleri"[54] yapay bir sonsuzluğun kapılarını aralamakta, bedenselliği kendi başına bırakmak adına beden-

54 Baudrillard, a.g.e., s.25.

ötesi bir alana gönderme yaparak bedeni sanal ve yapay bir gerçeklik olarak yeniden kurgulamaktadır.[55] Diğer bir deyişle elektronik dünyaların ve Cyberspace'in sanal evreninde beden saydamlaşmakta, buharlaşarak uçup gitmektedir.

Doğrudur, bedenin sonsuza değin yinelenen imgeleriyle aşılan, onun kendi bedenselliğinden başka bir şey değildir; ne var ki –bilgisayarın da kuşkusuz önemli bir parçasını oluşturduğu– bu sanal evrende beden, kendi dışında bir uzama yansılanarak ona yapay başka bir dünya yaratılmakta; yaratılan bu yapay evrende ölümlülüğünü aşan beden yerçekimine meydan okumakta, saydamlaşmakta, hacimsizleşmektedir. Ağırlığını, kokusunu, salgılarını dünyanın sonluluğunda bırakarak hafifleşen, özgürleşen, sonsuzluğun sentetik evreninde uçuşan beden-ötesi bir varlığa dönüşmektedir artık beden; yorulmamakta, terlememekte, soluksuz kalmamaktadır. Aradan yıllar geçse bile yaşlanmamaktadır bu sentetik meleksi beden; yeniyetmeliğinin tazeliğini korumakta, ölmemektedir.

Değil mi ki aynı oyunlar sonsuza değin yinelenebilmektedir, dayanılmaz bir hafifliği vardır bu yapay evrenin; ölümün içkin bir biçimde aşıldığı ve sonsuzluğa yansılandığı yeni bir uzamdır; her ne kadar bu plastik cennette varlıkbilimin eski özlemi gerçekleşmiş ve öz ile görüntü, idea ile görüngü arasındaki uçurum aşılmış gibi görünürse görünsün, aslında ortadan kalkan, Heidegger'e ters düşen bir biçimde bedenin ölümlülüğünün ve kökendeki eksikliğin ta kendisidir. Bu açıdan bakınca *"beden"*, kökendeki bir eksik-

55 İnsanı animal fingens, kurmacalar üreten yaratık olarak tanımlanmıştır Nietzsche; yirminci yüzyıl insanı da kendi bedenini içkin bir ortamda sürekli yeniden kurgulamakta, kendine sanal bir bedensel evren yaratmaktadır. Madonna, Cicciolina ve Michael Jackson örneklerinden hareket eder Baudrillard. "Hepsi de erotik görünüşleriyle cinsiyetlerine ilişkin belirsizlikleri gizleyen, değişebilir yaratıklar, eşcinseller, genetik olarak barok varlıklardır." Baudrillard; a.g.e., s. 25.
Baudrillard'a göre, bedenselliğin aşıldığı ve kendi dışında bir şeyin temsili olmaktan kurtulduğu bir evrenin karabasanını dile getiren simgelerdir her üçü de. Ne var ki Baudrillard'ın gözden kaçırdığı, bu yeni üretimlerin de her seferinde beden-ötesi birer alana gönderme yaparak kendilerine yeni bir sonsuzluk alanı açma çabası içinde olduklarıdır.

liğe işaret ederek kendi kendini yok edeceğine yine kendi dışında bir şeyin temsiliyle uğraşmakta, kökendeki ürküden uzaklaşarak suçlu düşmektedir.

Sanal evrenin içinde yer alan ölümlü bir beden atığı, sonsuzluk yanılsamasına sürekli bir dehşeti hatırlatmakta; sanallığın sonsuzluk yanılsamasının suçlu bir yanılsama olduğuna işaret etmektedir. Çünkü bedenselliğin temsiliyle yükümlü olduğu aşkınlıklar alanı bilgisayarın evreninde yalnızca uzam değiştirmiş; temsil, aşkın idealar evrenini terkederek içkin kurmacalar cennetine taşınmıştır.

Bu cennetin içinde yer alan gövdesiz, sağır ve dilsiz bir beden atığı ona –Baudrillard'ın savladığının aksine– bedenselliğin artık kendi dışında bir şeyi temsil etmediğini değil, tersine hâlâ yalnızca kendini temsil edemediğini göstermekte, eksiğini yüzüne vurmaktadır.

Bu nedenle ürkünç bir yabancılaştırma anıdır Mithat Şen'in sanallığın orta yerinde konumlandırılan beden atığı; aşkınlığın içkinlikle yer değiştirdiği Batı bilgisindeki ortak bir gözboyacılığa dikkat çekmekte; eskiden olduğu gibi bugün de bedenin sonluluk kaygısını aşarak ölümü yenmeyi arzuladığını göstermektedir.

Heidegger sonrası sanal bilgiyle bedeni ulvi bir mevcudiyetin temsili olarak kurgulayan eski bilgi arasındaki fark, bıçak sırtı bir dengeden kaynaklanmakta, eskiden beden ruh gibi bir aşkınlık uğruna kendini sonsuzluğa yansılarken, bugün sanal imgelerin ve benzeşimlerin arkasına sığınmaktadır. Ya da eskiden beden, ruhun mevcudiyeti uğruna yoksayılırken bugün modernizm sonrası bir dünyada içkin imgelerin sonsuzluğu uğruna görmezden gelinmektedir.

Kökenin içindeki eksikliğe işaret ederek onu kendi başına bırakmayı istemek, Mithat Şen'in ikinci yabancılaştırma anını oluşturur; kökenin sanallıkla örtüştüğü yanılsamasını aşmıştır artık; onu kökenden devraldığı bir dehşetle –ölümle– yüzleştirmekte, sanallığın ölümü aştığı yanılsamasını ters yüz etmektedir. Çünkü ölümlülük yoktur sanallığın uzamında, her şey yalnızca cansıkıcı bir yitişle kaybolmakta; kökenin kendinden uzaklaşarak kendine sürgün düşmesi gözardı edilmektedir: "giden ve kaybolan, geriye dönme şansına sahiptir. Oysa ölen,

düzçizgisel bir zamanda yokolmakta; kaybolan yalnızca bireşimlere girmektedir. Her an geri dönebilecek bir yaşantının döngüsüdür kaybolma."[56]

Geriye dönüşün ve zamanı geriye çevirmenin her an olanaklı olduğu bir uzamdır bilgisayarın uzamı; Baudrillard, bu nedenle ölüm yerine kaybolmadan söz eder. Ne var ki Mithat Şen anlamında her şeyin farklılaşan bir geriye dönüşü imlendiği bir zaman değildir bilgisayarın zamanı, olsa olsa düğmeye basıldığında mantar gibi çoğalarak geriye çevrilebilen bir eşzamanlılıktan sözedilebilir. Amaç, yaşamı sanal bir uzamda sonsuzlaştırarak 'yaşam-ölüm' ve 'ruh-beden' ikilemini sanallığın eşzamanlılığında aşmaktır.

Gerçi bu aşma eylemi, asıl ve imgesi ikilemiyle birlikte tartışılmaz doğa-kültür arasındaki karşıtlığı da her ikisinin ötesinde bir yere yansılamakta; böylelikle imgelerin kendi varlıklarını sürdürebileceği ikinci bir doğal ortam oluşturmakta ve imgelerin hareket noktası olan asıllarını birer alıntı ya da müzelik birer nesneye dönüştürerek onları imgenin içine hapsetmektedir.

Hâliyle hiç bir şey gerçek bir ölümle sonlanmaz bilgisayarın sanal evreninde; ölümün ertelendiği; ertelemenin bu kendini tekrar eden evreninde bedenlerin ölümsüzleştiği bir uzamdır bu. Çünkü sanal ile gerçek; asıl ile imge arasındaki karşıtlığın geride kaldığı bir uzamda ölüme fırsat yoktur, bedenin sonsuza değin çoğalarak üremesi ve zaman zaman görünürden kaybolması, ancak imgenin kendini konumlandırdığı sonsuz bir göstergeler zinciri içinde gerçekleşebilir.

Başka bir deyişle zaten kendileri dışında –kendilerinden önce ya da sonra gelen– bir şeye göndermede yaptıkları sürece varolabiliyordur sanal bedenler; oysa kendinden önce ya da sonra gelen göndermelerin arasında bir zaman olmaktan ısrarla kaçınır Mithat Şen'in imge atıklarının zamanı; inatla hiç bir göndermeye bağlanmamaya, bu göstergeler oyununun dışında kalmaya çalışır.

Yabancılaştırmadan söz etmemin nedeni budur: çünkü bunu yine oyunun dışında kalarak yapacağına, içine yerleşerek yapar ve göster-

56 Baudrillard, *Cool Memories*, Münih, 1989. s. 103

gelerin sanal oyununu kendine yabancılaştırır. Dikkatli bir okumayla sanallığın da neden-sonuç ilişkisini tuzağa düşürür böylelikle, çünkü ölümlülük üzerinden ölümsüzlüğe kavuştuğunu sanan bir uzamdır sanallık; oysa ölümsüzlüğün ölümlülüğe geri döndüğünü, bedenin ne yaparsa yapsın sonsuzluğa ermediğini söyler Şen'in beden atığı. Asla ölümün sürekli geri döndüğü bir uzam değil, ondan adım adım uzaklaşmayı görev bilen bir uzamdır sanallığın uzamı; geriye dönmenin ve zamanı geri çevirmenin her an olanaklı olduğu bir alanda zamansal bir yarıktan söz etmek olanaksızdır.

O yüzden atığını gerçek ile yanılsama, şey ile görüngü arasındaki ayrımın ortadan kalktığı sonsuz bir zamana asla yansılamaz Mithat Şen; geçmiş ile gelecek arasında açtığı bir yarıkta bedenin aslını çifte katlar, onun içindeki eksikliği, ayıbı ve sürgünü ele verir, atığı geçmişini unutan ve geleceği olmayan bir şimdiki zamanda tekbaşına bırakır.

Ne öncesi vardır Mithat Şen'in beden atığının, ne sonrası; onun kendinden başka kenetlenebileceği bir şey yoktur; zamanı, çatallanmışlığın eşzamanlı şimdiki-zamanıdır; gelecek beklentisi olmadığı için kendini sonsuzluğa yansılayamaz, anlamsal hiç bir döngüye giremez.

İmgenin kurban edildiği ve şimdiki zamanın tekrarına mahkum bırakıldığı bir yerdir Mithat Şen'in zamanda açtığı uzam; bu, tekrarın imgeyi *ebedi bir şimdi*'ye taşıdığı yarıktır. Bilgisayarın sanal bir ölümsüzlük yanılsaması yaşattığı bir sonsuzluk uzamı değildir bu; tersine, ölümün geriye dönüşsüzlüğünün bilincinde, onu kendinin içsel bir anı olarak kurgulayan ve ölüme rağmen kendini evetleyen bir uzamdır.

Bedeni kendi gövdesinden mahkum bırakarak ölümsüzlüğü değil, ölümlülüğü ve sonluluğu imler Mithat Şen; ölümü sanal bir sonsuzluk oyunuyla yanıltıp kendini kandıracağına, onu kendinin içsel bir parçası olarak şimdiki zamanda açılan bir yarığa taşır. Beden parçalarının ayrışarak birbirlerinden koparıldığı ilksellik zaten ölüm olduğu için beden atıklarının hareket noktasında ölüm zaten verilidir; ölümden bağımsız bir birleşme ve ayrışma bilgisi yoktur ve beden atıkları-

nın sonsuz haz arzusu, yine ancak ölümle mümkündür.

Bu nedenle sabit ve ölümcül bir dengeye ulaşmadığı sürece kendini tekrar ederek şimdiki zamana yansılamak zorundadır; çünkü "mutlak bir yoğunluğa değin zamanın geçişi, giyilen bir eldiven gibi gerçekliği tersyüz eder; sürekliliğin ölçütü artık süreklilik değil, çelişkili bir biçimde anın sürekli ve sonsuz yoğunluğudur."[57]

Bir anlamda kendi geriye dönüşsüz zamanını her an geriye dönüşün mümkün olduğu bir zamanın içine oturtur Mithat Şen; kökeni *–arche–* gelecekten *–telos–* mahrum bırakır ve sürekli kendi zamanını tekrar eder. Sanallığın eşzamanlılığından farklı bir eşzamanlılıktır bu; biri eşzamanlılığı sonsuzluğa taşımak ve her an her geriye dönüşü mümkün kılmak isterken her tekrarı yeni bir başlangıç olarak kurgular Mithat Şen; sonsuzluğun korunaklılığını arche'nin içinde taşıdığı dehşetin tekrarıyla tedirgin eder.

Sözünü ettiğim üçüncü yabancılaştırma anı işte bu noktayla ilgilidir: malum olduğu üzere Deleuze ve Guattari'nin köksapını andıran bir sarmallanmanın ve çatallanmanın eşzamanlılığı söz konusudur sanallıkta;[58] ne var ki sonlu bir dünyada sonlu bir zamansal yarık açar Mithat Şen. Böylelikle her şeyin her yere açılım sağlayarak her şeyin olanaklı kılındığı sanal uzam yanılsamasını ölmeyi bilmeyen ve aynı şeyin aynı şey olarak sürekli geri geldiği bir karabasan olarak kurgular.

"Bin ayrı platodan oluşan" (Deleuze/ Guattari) bir metin evrenidir sanallığın evreni: "Köksapların oluşmasına fırsat verecek biçimde toprak altındaki gizli geçitlerle birbirine bağlanan bir çeşitliliğin diğer çeşitliliklere bağlandığı' bir 'plato'dur: 'her plato, keyfi olarak her yerden okunabilir ve her yerden bir başkasıyla ilişkilendirebilir."[59]

Köksap, toprağın üzerindeki dallanmaların yeniden toprağın içine doğru gelişmesi ve yeni kökler salması için, sap organı olarak bir kök

57 Paul Virilio, *Der Augenblick der beschleunigten Zeit; Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen* içinde, der: Dietmar Kamper/ Christoph Wulf, Darmstadt/ Neuwied, 1987, s. 256.
58 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin, 1977
59 Deleuze/ Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin, 1992, s. 37

biçimini alabilir, aşağıya doğru gelişebilir ve yeni kökler salabilir, öyle ki bazı parçaları çoktan kaybolmuşken, köksap yıllar sonra tamamıyla değişebilir. Bu açıdan bakıldığında, "sadece ve sadece durumların dolanışı"yla tanımlanan köksapı "başı, örgütlü bir belleği ve merkezi bir otomatı olmayan merkezileştirilmemiş, sıradüzensiz ve gösterilensiz bir dizge" olarak kurgulayarak bu dizgeyi sanallığın dizgesizliğiyle karşılaştırabiliriz.[60]

Her an her şeyin başka bir şeyle buluşabileceği sonsuz bir açılımdır bu; her türlü oluşumu evetler ve kendini köksapın hareketleriyle tanımlar. Çelişkinin yerini çeşitliliğin aldığı, bütünlüğünü parçaların katlarının fazlasından oluşturan ve bütün kavramının kendini sorgulayan bir kütleden söz edebiliriz bu durumda; kaybolan her şey her an geri dönebileceği için metaztazların ve sarmallanmaların sonsuzluğa ulaşması bir yana, ilkselliğin, ölümün ve dengenin ürküsünden uzak duran –ve ölümü ve ürküyü aştığını düşünen– bir tekrardan dem vurabiliriz.

Ne var ki her yerden okunamayan ve her şeyle ilişkilendirilemeyen, tersine yalnızca kendi tekrarının izini süren bir uzamda eyler Mithat Şen'in beden atığı; bu atığı alıp büyük bir doğallıkla sanal bir evrende konumlandırıp sanal evrenin içinde zamansal bir yarık açmak, sanal evrenin korunaklılığını ve her şeyin her şeye bağlanabildiği bir kolaycılığı tekinsizleştirir birden; sanallığın ölümsüzlük ve eşzamanlılık iddiasını alaya dönüştürür.

Çünkü bütün sınırların ötesinde yer alma yanılsamasıyla yıkıcılıktan yoksun bir ortama ve her şey her şeyle ilişkilendirildiği anda iktidara teslim olunan bir evetleme uzamına dönüşür sanallığın uzamı; her imgenin ve her açılımın olanaklı olduğu bir ortamda açılımların tümü olanaksızlaşmakta, tümünün yıkıcılığı ellerinden alınmakta; ölümsüzlük, her türlü yıkıcılıktan uzak ve korkunç bir monotonluğun tekrarına dönüşmektedir. Doğrudur, sürekli bir hareketin ve dolanımın evrenidir bu evren; ne var ki kanımca bu, Nietzsche'nin sözünü ettiği bunaltıcı ve bungun bir dolanımın tekrarıdır: "İnsana duydu-

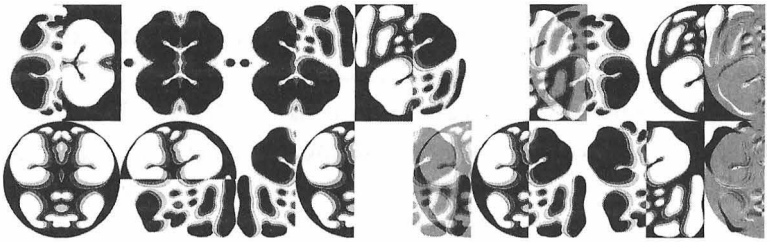
60 Deleuze/ Guattari, a.g.e., s. 33.

ğum bu büyük bıkkınlık beni boğuyordu ve boğazıma kadar gelmişti... Sürekli geri geliyor seni yoran küçük insan..., küçük insan kendini sürekli tekrar ediyor... En küçük şeyin bile kendini bu tekrarı! –varoluştan duyduğum bıkkınlıktı! Ah, iğrenç, iğrenç, iğrenç!"[61]

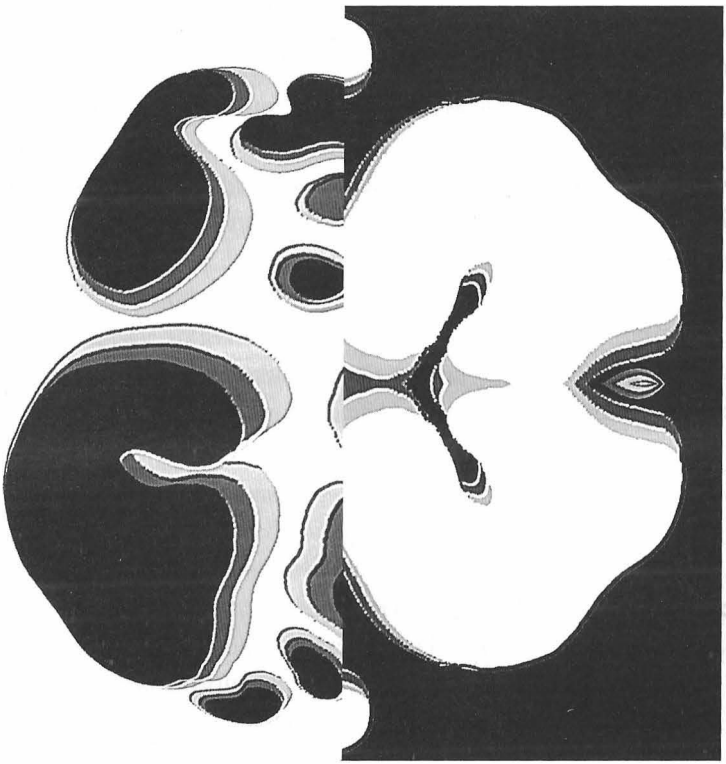
Sanırım Nietzsche'nin kaçındığı sürünün tekrarıdır sanallığın tekrarı; her şeyin geçerli olduğu anda her şeye suçortağı olunan ve hiç bir şeyin ezberinden kaçılamayan bir tekrar. İşte bu tekrarı yapıbozumuna uğratmak adına sanallığın uzamı Mithat Şen'e –bilgisayar oyunlarının zamanında gözdesi olan– tetrise benzer bir yanıltmaca alanı sunar. Çünkü bilgisayar ortamında gerçekleştirilen her iki Mithat Şen serisinin sonuçlarının bilgisayarın çıkarımlarıya örtüşmemesi ve birleşmenin ve ayrışmanın sonsuza değin sarmallanarak bedenin ölümsüzleşmesine yol açmaması bir yana Mithat Şen, sanallığın kurucu kuralları içinde eyleyerek onları kendilerine yabancılaştırır.

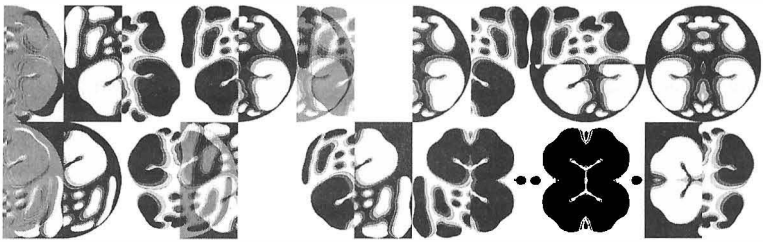
Bir anlamda –tetristeki gibi– kendinden önce kurulmuş olan bir düzenin içinde yer alarak o düzenin içsel sınırlarını sorgular Mithat Şen; kurulmuş olan bir düzenin içinde kendini yeni bir *kurucu* ilkeye dönüştürür. Ne var ki bu aşamada Mithat Şen'in sanallığın uzamında yer almasına karşın onu sorgulayan tekrarını ve bu tekrardan kaynaklanan oyunu ve evetlemeyi yeni –ve temsil ötesi– bir iktidar ve yıkıcılık bağlamında ele almak ve Mithat Şen'in bu kez üç aşamalı yabancılaştırma oyununa bir oyun daha oynayarak kendi tekrarını nasıl bir karabasana dönüştürdüğünü tartışmak gerekir.

61 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*. Der Genesende, İyileşen içinde, III. Bölüm, Colli/Montaneri, a.g.e., s. 274 ve 271.



Beden 4. S.
VII





VII

"Aynı anda kök salmış ve köklerinden kopmuş olmak"

Trinh T. Minh-ha

İlksel bir travmanın izini süren bir evren değildir bilgisayarın evreni; sürdüğü eşzamanlılığa karşın *Gitti/ Burada* oyununun gerçekleştiği zamansal bir yarıktan ziyade arche'nin dehşetini ve ürküsünü geçmişte bıraktığına inanan bir karabasandır.

Ürkü diyorum, çünkü kanımca Heidegger'in ölümün varlıkbilimini tuzağa düşürdüğüne inanan ve Freud'un 'ürkü' *–das Unheimliche–* kavramına fırsat tanımadığını sanan bir tekrar ve evetleme ilkesinin hüküm sürdüğü bir karabasandır. Şunu demek istiyorum: bilindiği üzere ilksel bir şeyle, en bildik ve tanıdık olmasına karşın ondan kopulduğu için artık bastırılan ve görmemezlikten gelinen bir şeyle karşılaşıldığında duyulan bir irkilme; öznenin varlığını tehdit eden bir dehşettir ürkü.[62]

İşte Mithat Şen'in beden atıklarının içinde taşıdığı ve ne yaparlar-

62 Almanca *"unheimlich"* sözcüğünü kuşkusuz eksik karşılar dehşet ya da ürkü. Çünkü "ev; yuva" sözcüğünden türetilen *"heimlich"* sözcüğü kişinin kendini yerinde yurdunda hissettiğini imlerken sözcüğün başına eklenen olumsuz *"un"* takısı onu evinde olma durumuna yabancılaştırır birden; yersizyurtsuzlaştırır ve bir yabancılaştırma anıyla dehşete düşürür.

sa yapsınlar kurtulamadığı ve ancak oyun ve haz alanında onlara varlıklarını sürdürme olasılığı taşıyan dehşettir bu; imge atığının bedeni çifte katladığı anda bedenin kendi sürgününe alet olmaktan kaynaklanan bir dehşet. Bu nedenle acımasız bir tekrar ve evetleme oyunudur Mithat Şen'in beden atıklarının oyunu; öznenin kendinden kuşku duyarak yüzleştiği bu ürkü karşısında kendini yok ettiği, kendini parçaladığı, kendı çifte-katlanmışlığını ve ertelenmişliğini sürekli tekrar ettiği bir oyun. Bir yandan aslı kendi başına bırakmak isterken öte yandan arche'den sürekli uzaklaşır bu oyun, çünkü aslın içindeki yoketme tutkusunu kendi içinde banndınr.

Bu yüzden geçmişle gelecek arasında yer aldığı gibi kendini evinde ve sürgünde –ve ikisinin ötesinde– hisseden bir oyundur beden atıklarının oyunu; zamanda ve uzamda açtıkları yarık, özdeşlik ve farklılık ötesi olan bu ara-alandan kaynaklanır.

Aynı anda kök salmış ve köklerinden olmuş oldukları için iki ayrı zamanı birden yaşayabilir bu atıklar; geçmişte bıraktıkları arche, onları sürekli kendilerine yabancılaştıran bir *öteki*'ne dönüşmüştür ve atıkların varlığını tehdit ederek onları dehşete düşürür. Aşılması olanaksız bir ertelenmişliktir atıkların ertelenmişliği; en bildikleri şeyden kovulmuşlar ve bildikleri ilkselliğin zamanda –geçmiş ve gelecek– ve uzamda –yuva ve sürgün– çifte katlanmışlığından oluşmuşlardır.

Bu nedenle travmatik bir *Gitti/ Burada* oyunudur bu ve inorganik maddeye geri dönme isteği, atıkların kendinde verilidir: "Belki kendini durmaksızın sakınan, çok bildik olan bir şeydir; belki derinliğinde bir şey gizlemese bile bütün açıklığıyla verili olmayan tanıdık saydamlıklardan biridir... 'Bu ya da şu' dendiği anda kendini hemen silen bir şeyin belirlenemezliğidir.... Sanki başka bir yerle, ötekiyle, uzaklarla doldurulmuş bir yarıktır bu..."[63]

Ne var ki öznesinden ve nesnesinden olmuş bir atığın çifte katlanmışlığından söz edemeyiz sanallığın evreninde; her şey yerinde yurdundadır bu uzamda; yitirilmiş bir ilksellik olmadığı için dehşete dönüştürülen ve dehşetle yüzleşilen bir durum da yoktur; oysa Mithat Şen'in

63 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/ M., 1982, s. 161 v.d.

bedenlerinin içine kazınmıştır dehşet; *unheimlich* bir *Gitti/ Burada* oyununun bedenyazısıdır Mithat Şen'in atığı; sanallığın orta yerinde konumlandırıldığı anda sanallığın ölümsüzlük yanılsamasını dehşete düşürür; bunu, sanallığın aşma yanılsamasıyla bastırdığı *öteki*'ni bugün ve şimdi açılan bir yarığa taşıyarak yapar.

Bilindiği üzere yalnızca –eski bir geleneği sürdüren– idea ile görüngü arasındaki bir ayrımdan değil, *geçmiş* ve *bugün* arasındaki bir ayrımdan da soluklanmaktadır onaltıncı yüzyıldan bu yana Batı felsefesinin zaman anlayışı[64] ve sanallığın uzamı modernizm sonrası denen bir söylemle bu ayrımın aşıldığı bir zamansızlığı imlemektedir.

Başka bir deyişle bedenin ve bedene ilişkin söylemin birbirinden ayrıldığı ve bedene dair söylenen her sözün bedenin yerine geçerek onu temsil ettiği ve onun üzerinde egemenlik kurduğu bir söylemler bütünüdür modernist söylem kümesi; bedeni egemen özne tarafından okunabilen bir şeye dönüştürerek anlambilimsel bir dizgenin içinde örgütler.[65]

Bu yazının başında tartışılan ve Foucault'dan bu yana bildiğimiz bir süreçtir bu; ne var ki egemen söylem bedeni örgütler ve dizgeleştirirken –her dizge sonuçta bir seçme, içerme ve dışlama eyleminin ürünüdür– bedene ilişkin unutulması ya da ruh ile beden arasındaki sıradüzensel ilişkiden ötürü bastırılması ve dışlanması gereken şeyleri de belirler.

Bu bağlamda rastlantısal değildir bedene ilişkin unutulması ve bastırılması gereken her şeyin bugünde değil, geçmişte konumlandırılması ve bugüne sızamaması; düzçizgisel bir düzenin başlangıç noktası hâline dönüştürülen ilksellikten uzaklaşıldıkça onun ötekiliğinin dehşeti azalacak; gelecek, ölümün yenildiği sonsuzluk cennetinden oluşacaktır.

İşte bu yüzden –düzçizgisel bir zaman anlayışına çoktan veda etmiş olsa bile– ölümün yenildiği kurmacasını yaşayan sanal uzam aslında hâlâ modernist söylemin çıkış noktasından hareket etmekte ve be-

64 Bkz. Michel de Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/ M., 1991, s. 13.
65 de Certeau, bedenin üzerine yazılan yeni bir iktidar yazısı olarak betimler modernist beden anlayışını ve bedenin iktidarın söylemiyle sömürgeleştirildiğini söyler. a.g.e.

deni sonlu ve –sonlu olduğu için– ürkütücü bir şey olarak kurgulayacağına, hâlâ bedenin sonsuzluğunu özlemektedir.

Bu bağlamda Mithat Şen sanal evrenin içinde açtığı yarıkla sanallığı arche'nin dehşetiyle yüzleştirmekte; onun düzenleyici ve kurucu kuralını iskambil kağıdından evler misali çökertmektedir. Mithat Şen'in zamanda açtığı yarıkla sonsuzluk isteğinin temelini sarsması bu yüzden Walter Benjamin'in zamanın türdeş akışının durdurulması dediği şeye tekabül etmekte; "şimdinin zamanı", kendini sanal evren içinde kurucu bir eşiğe dönüştürerek dehşeti haz veren bir *Gitti/ Burada* oyunu hâline getirmektedir.

Bir anlamda "dilin özünün dilsel bir şey olamayacağını"[66] hatırlatmaktadır Mithat Şen dilsel göstergelerin özgürlüğünün alkışlandığı bir dünyaya; yalnızca imgeden değil, sözcüğün gerçek anlamıyla dili oluşturan şey uğruna dilin kendinden feragat etmeye ve arche'yi kendi başına bırakmaya imrenmektedir.

Bu yüzden beden üzerine bir metin değil, *bedenyazısının kendi* olmak istemektedir Mithat Şen'in metni. Ne var ki her şeyin bir bedeli vardır: konuşulamayacak şeyler hakkında susulur. Mithat Şen'in bedenyazısının kendine dönük bir yazı ve atığının suskun ve *unheimlich* bir atık olması, onun kendinden feragat etme isteğinden ve kendinden feragat edememesinden kaynaklanır.

Bu nedenle suskunluğu kendini konuşan bir dile dönüştüremediği sürece kendi varlığını meşrulaştırmak ve evetlemek dışında bir seçeneği yoktur imge atığının.

Doğrudur, "*hiç bir şeye rüşvet vermeyen*" bir atıktır bu; ne var ki varlığının ona çok gelmesine karşın yine de kendinden vazgeçemediği sürece kendini evetleyen bir Dionysos ilkesine dönüştürmek, Nietzsche'nin dediği gibi varolduğu sürece gülmeyi, alay etmeyi ve oynamayı evetlemek zorundadır."[67]

66 Heidegger, *Aus einem Gespräch von der Sprache zwischen einem Japaner und einem Fragenden*; Unterwegs zur Sprache içinde, Pfullingen, 1959, s. 114.

67 "Bir atış yüzünüzü kara çıkardı. Ama, zarcılar, ne farkeder! Sizler oynamayı ve alay etmeyi, nasıl oynanması ve alay edilmesi gerektiğini öğrenmediniz!"; "En korkunç şeyin

Acının, ertelenmişliğin ve travmanın da evetlendiği bir oyun ilkesi olmak zorundadır ebedi tekrar ilkesi; yapma bilgisi denli yıkma bilgisini de içermek zorundadır; ebedi tekrarın sarmallarında imgelerin hazla yıkıldığı hem köksalmış hem köklerinden olmuş bir atığa dönüştürmek zorundadır kendini imge; her an tekrardan alınan hazzı ve dehşeti hatırlatmaya mecburdur.

Bu noktada ayraç açarak bir şeye dikkat çekmekte fayda var: Nietzsche'niri aynı şeyin ebedi tekrarındaki *aynılık*, 'die ewige Wiederkehr des *Gleichen*', gotçadaki *'leik'* ve Ortaçağ Almanca'sındaki *'lich*'ten türetilmiştir ve benzeşim demektir. Ancak işin ilginç yanı 'leik' aynı anda ceset de demektir ve bugünün Almancasındaki *Leiche* (=ceset); benzeşimle aynı kökten gelmektedir (*gleich*=aynı). Nitekim bugünün İngilizcesindeki (*like*=gibi) de aynı kökten türemiştir. Demek ki aynı şeyin ebedi tekrarı hem aynılığın hem ölümün geri dönüşünden başka bir şey değildir.

Buradan şu sonucu çıkarabiliriz: benzeşim ilkesi, aslında aynı şeyin tekrarından, görünüşü hiç değişmeyen cesedin –ölümün– tekrarından oluşur. Nitekim eski Roma'da da imgenin, ölümün izini sürmüş olması, rastlantısal değildir. *İmago,* bir ölü maskesidir ve Romalılar balmumundan yapılan ölü maskelerine *imagines* derler.

Benzeşim ilkesi ve imgesellik, gerçek bir karabasandır bu çıkarsamaya göre; hiç bir zaman solmayacak olan ölümün görüntüsünün kendini tekrar etmesidir. Freud'un sözünü ettiği *unheimlich* travma da, kuşkusuz ölümün aynılığından kaynaklanır.

Bu bağlamda Mithat Şen'i yeni bir okumayla değerlendirirsek, hiç bir şeyin imgesi olmamayı amaçlayan bir imge atığını, *Gleich*'ın ve *Leiche*'nin kendi başlarına bırakılmasını amaçlayan bir durum ve ebedi dönüşü, hem aynılığın yıkıldığı hem yeniden üretildiği bir tekrar olarak kurgulayabiliriz. Bu nedenle ölümün aşıldığı bir uzam değildir; sanallığa sürekli hatırlattığı dehşet, ölümün dehşetidir ve imgenin

bile iyi dans adımları vardır" Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Vom höheren Menschen, Yüksek insan üzerine, IV., Colli/ Montinari, a.g.e., s. 363 v.d. ve a.g.e., orada: s. 367

kendini yoketme isteği, inorganik maddeye geri dönme isteğinden başka bir şey değildir.

Ne var ki, atık varlığını koruduğu sürece kendini hem yokolmak hem varolmak isteyen bir *Gitti/ Burada* oyunuyla bir yarıkta konumlandırmaya ve *unheimlich* olmaya mahkumdur. Dolayısıyla travmanın *unheimlich* olmasının nedeni, sürekli cesedin görüntüsünü hatırlatarak onu aşmayı değil, sürekli ona geri dönmeyi amaçlamasıdır.

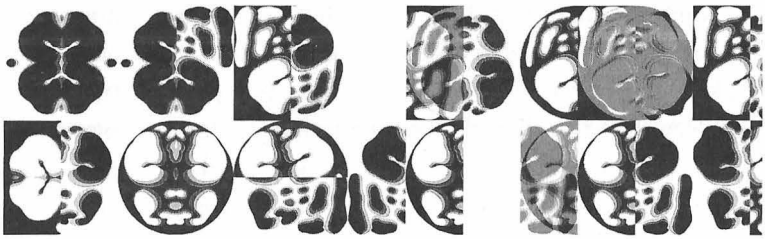
Bir mıknatıs oyunudur bu sanki: ölüm bir yandan kendine çekerken öte yandan kendinden itmektedir. Bu nedenle de asla özgür değildir Mithat Şen'in imge atığı; benzeşim ilkesini yadsıyarak kendini yoketmeyi amaçlaması, hareket noktası –arche– olan cesede sıkı sıkıya bağlıdır.

Yine bu nedenle bedeni gövdesizleştirir Mithat Şen: bedenin içi, *unheimlich* olan *arche*'den soluklanır. Heidegger'e gönderme yapmak gerekirse dilin özü asla dilsel olmayan; ölümdür ve ölümle yaşam arasında açılan yarıktır. Buradan çıkarabileceğimiz sonuçsa atığın ötekisinin ölüm ve ölümün dehşeti olduğu ve dişil ve eril parçaların birleşme isteğinin –ne denli arzu yüklü olurlarsa olsunlar– yaşamda olanaksız olduğudur.

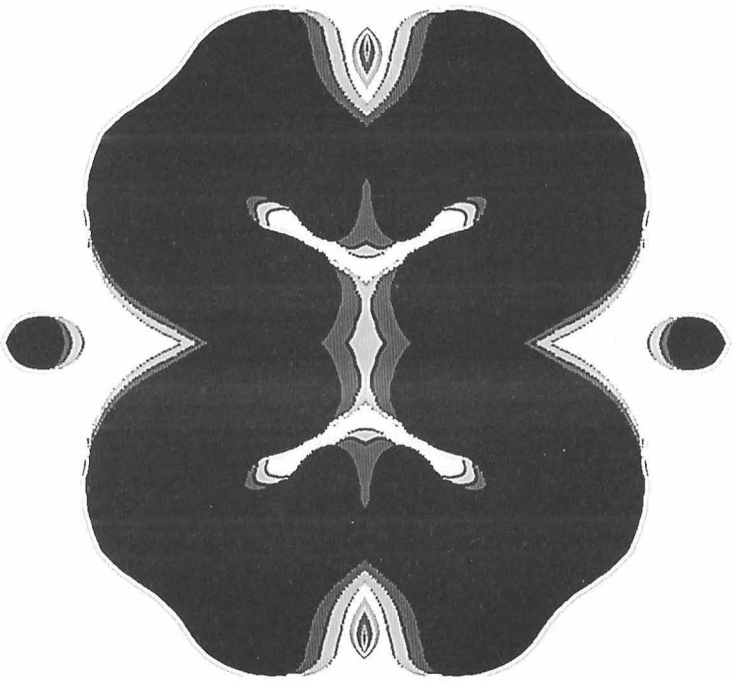
Bu nedenle arche'yi çifte katlar Mithat Şen; "imge ilk bakışta cesedi anıştırmaz ama belki de kadavranın yabancılığı, imgenin yabancılığıdır. Ölümlü beden denen, bildik kategorilerle kavranamaz: gözümüze görünen ne şahsen yaşayan kişinin kendidir, ne bir gerçeklik, ne başka biri ya da başka bir şey... İlginçtir ki.... cesedin bize yabancı gelen mevcudiyeti birden acıyla özlenen ölünün kendine benzemeye başlar... Evet, gerçekten sevilen canlıdır önümüzdeki, ama kendinden fazlasıdır aynı zamanda, sanki kendinin çifte katlanmış hâliymiş gibi daha güzel, daha etkileyici, daha devasa ve daha kusursuzdur; kendi törensel kişiliksizliğine benzeşimle bağlıdır.... Eğer ceset bu denli benziyorsa, bunun nedeni bir an için benzerliğin kendisine dönüşmüş olmasıdır; benzeşimin kendisidir ceset, ötesinde bir şey yoktur. Mutlak olan, ürkü veren benzeşimin kendidir. Ama kime benzer? Kimseye."[68]

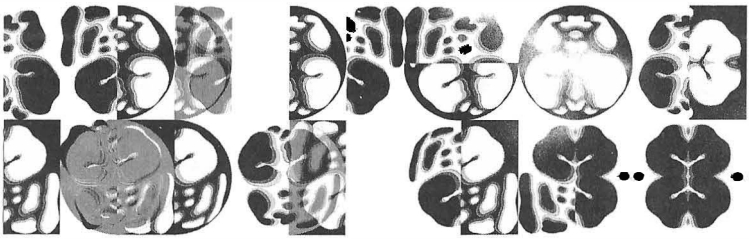
68 Blanchot'dan alıntılayan Sarah Kofman, *Melancholie der Kunst*, Viyana, 1986, s. 18 v.d.

Kimseye benzemeyen bu beden atığını cesedin ürküsünün aşıldığını söyleyen bir dünyanın ortasına bırakıverir Mithat Şen; üstelik bunu, kendinden zevk alarak ve ürküyü oyuna dönüştürerek yapar. Sonsuza değin süren bu ebedi dönüş oyunu, *Gitti*'yi elde etmek uğruna bir yapma; *Burada*'ya ulaşmak uğruna bir yıkma bilgisi içermek ve her ikisine aynı anda sahip olmak zorundadır; nitekim Nietzsche'ye sorarsak Dionysos ilkesinin kendini evetleyebilmesi için her şeyden önce bir yıkım bilgisine sahip olması ve bu bilgiyi de evetlemesi gerekmektedir. Demek ki yapmayı olduğu gibi yıkmayı da evetleyen, kendini her seferinde yeni bir yapma ve yıkma başlangıcı olarak kurgulayan bir ilkedir bu; Nietzschevari bir biçimde ölümü içinde barındıran bir yaşam oyununu evetler.



Beden 4. S.
VIII





VIII

"Durduğu yer/dünyanın sonu/bilinmeyen, yaranın yerine yerleşiyor /ama düşler ve görüler/çılgınlık ve şimşeklerin yazısı/başka yere ait bu kaçaklar/ölüm doğana değin bekliyor/sonra konuşuyorlar."

Nelly Sachs

Derrida, Yuhanna İncili'nin hiç bir yerinde *'kıyamet' –'Apokalypse'–* sözcüğünün Almanca ve Fransızcada da sonradan ilişkilendirileceği felaket bilinciyle ilişkilendirilmediğini yazar. Yeni Ahidi Yunancadan Fransızcaya çeviren Chouraqui, "Yuhanna İncilini de bütün Yeni Ahidi de çevirirken elimizde bulunan Yunanca metin vesilesiyle metnin İbranice aslını yeniden oluşturuyormuş ve sanki bu hayaletimsi kaynak metni çeviriyormuş ve İbranice kaynak metin dilbilimsel ve kültürel açıdan sanki sözkonusu Yunanca çevirinin –mecazi bir anlamda bunu söyleyebilirsek– temelinde yatıyormuş gibi yapar."[69]

Oysa Yunanca *apokalyptô,* İbranice peçeyi kaldırmak, evrenin gizini söylemek, sırrını fısıldamak anlamına gelen *gala*'nın çevirisidir: *"Apokalyptô* kuşkusuz *gala* için iyi bir karşılıktı. *Apokalyptô,* belki ima edilen ama gözler önüne serilmesi olanaksız olan ve olanaksız olması ve saklanması *gereken* ve ne gösterilebilecek ne söylenebilecek olan bir

69 Derrida, *Apokalypse*, Graz/ Wien, 1985, s. 13.

şeyi, bedenin bir organını, başı ya da gözleri, gizli bir yerini, onun cinsiyetini keşfediyorum, açık ediyorum, onu vahiy yoluyla gözler önüne seriyorum demek. *Apokalymmenoi logoi*, yakışıksız konuşmalar bunlar. Demek ki bir sırdan ya da *pudenta*'dan söz etmekteyiz."[70]

Bu bağlamda Derrida'nın yazdıklarından hareket edersek, fısıldanacak ve açığa çıkarılacak sırnn *unheimlich* bir sır olduğu için Fransızca'da ve Almanca'da kıyamet sözcükleriyle karşılandığını savlayabiliriz. Başka bir deyişle ölümle eşitlenen YHVH yatar peçenin altında; oysa Wittgenstein'ın suskunluk çağrısı gibi "*sınırın ardında yatan şeyin okunmaması gerekir*"[71]; bir anlamda Blanchot'nun sözünü ettiği ve unheimlich arche'yi çifte katlayan sırdır bu; benzerliğin kendisine dönüşen cesettir; ne var ki Chouraqui'nin bütün yanıltmacalanna rağmen kaynak metin kaybolmuş, Kabala'nın bütün çabalarına rağmen YHVH'nın tanrısal bireşimi –'arche'– insan bilgisine sızamamıştır.

Mithat Şen'in imgeyi çifte katlayarak imgenin aslını kendi başına bırakma çabası, sayı mistisizmine yaklaşan bir biçimde bir kıyamet metni olarak okunabilir: "YHVH isminin olasılıklarını birleştirerek işe koyul, önce ismi tekbaşına kullan, bütün çeşitlemelerini dene ve bir tekerlek gibi ileri geri çevir; bir yerde durmasına fırsat tanıma; ama maddesinin bütün bu hareketlilik ve düşüncelerinin başdönmesi sonucunda güçlendiğini hissettiğin an gözlerini ondan ayırma; bilgelik sırnnı ele verene kadar sorgula onu."[72]

Bilindiği üzere *'aktarma'* demektir *qabbalah;* harflerle yazılı Tora'nın altında yatan ebedi Tora'yı –Tanrının ismini– bulma çabasıdır; inanışa

70 Derrida, a.g.e., s. 12.

Metnin anlaşılması için pudenta sözcüğünü çevirmekte yarar var: cinsel organ ya da edep yerleri demektir pudenta; demek ki cinsel organlarla açık edilnemesi gereken sır arasında yakın bir bağlantı vardır. Aynı metinde Derrida, Chouraqui'yi alıntılar: Birinin "kulağını gizleyen saçı ya da peçeyi kaldırarak ona bir sır söylemek' için derinlerde yatan gizler ele verilir; 'bir insanın cinselliği derili gizli bir konuşmadır bu. YHVH, bu keşfin etkileyici gücü olabilir." a.g.e., s. 12.

71 Sofokles'ten alıntılayan, Jacques Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse* içinde; *Das Seminarbuch VII*, Berlin, 1996, s. 333; (Italikler bana ait.)

72 Hayyē ha-Nefes'ten alıntılayan; Moshe Idel; *The Mystical Experience of Abraham Abulafia.* Albany: State University of New York Press, 1988, s. 21.

göre Rab Yahova sırrını meleklerle paylaşmış ve Adem'le Havva'nın cennetten kovulması, bu sırrın üstünü örtmüştür.

Arapça'ya benzer bir biçimde sesli harf ve noktalama işaretleri yoktur İbranice Tora'da ve Kabala, yaratılan her şeyin tek bir harften kaynaklandığına ve bu kutsal bilginin unutulduğuna inanır. Sonlu bir alfabe bulma amacıyla YHVH harflerinin sonsuz çeşitlemesinden oluşur Kabala; aynı ilksellikten kopmuş olan harflerin oyunudur bu; Mithat Şen'in beden atıklarının kendilerini yoketme pahasına tekrarlanan umarsız oyununu anımsatır.[73]

Bir anlamda Derrida'nın sözünü ettiği hayaletimsi kaynak metni çözmeye ve çözümlemeye uğraşır Mithat Şen; imgeden kurtularak dehşeti –ya da Tanrıyı– kendi başına bırakmak; nesnelere kaybolan isimlerini geri vermek ister: "Yalnızca bu ilkel imge dünyasını unutarak ve başlangıçta insan imgeleminin ilksel yeteneğinden alev alev akarak dışarı taşan bu imge kütlesini soğutup dondurarak ve *bu* güneşin, *bu* pencerenin, *bu* masanın kendi başına birer hakikat olduğuna ilişkin yılmaz inancı sürdürerek; kısacası insanın *sanat yaratan* bir özne olarak kendini unutmasını sağlayarak onun biraz olsun huzura, güvenliğe ve tutarlılığa kavuşmasına yol açabiliriz."[74]

Ne var ki yine de kendi başına konuşamaz beden, sürekli kendindeki eksikliğe işaret eder; YHVH'nın ve ölümün ilksel bireşimine ulaşılmadığı sürece onu dile getiren atığa gereksinir, bu nedenle sanatın ve atığın kendini yok etmesini kurgulayan, ne var ki kendini yoketmekten aciz olan bir sanattır bu; hüznü bundan kaynaklanır.

Bu bağlamda Mithat Şen'in tekrarı sınırın ötesinde yatan dehşeti yakalamaya çalışan, ona yaklaştıkça inorganik maddeye teslim olmayı amaçlayan bir tekrardır; kendi yokoluşunu evetler. Çünkü varoluştan

73 İbranicede rakamlar alfabenin harfleriyle karşılanmışlardır ve bütün sözcüklerin bir rakam değeri vardır. Bu değer, harflerin rakamının bir toplamıdır ve aynı rakam değerine sahip farklı sözcükler arasında benzeşimler kurulur. Örnekse YHVH'nın rakam değeri 72'dir ve bu nedenle kabalist gelenek yılmamacasına Tanrının 72 ismini bulmaya çalışır.

74 Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, Kritische Studienausgabe, Colli/ Montinari, a.g.e., cilt 1, s. 883.

koparılmış bir yarıktır köken; onu karşılama ve onun yerini doldurma kaygısını taşıyan bütün atıklar *unheimlich* olmaya mahkumdurlar. Bu ise anlambilimsel bir döngüde yer almanın ilksellikten giderek uzaklaşarak ona yalnızca gönderme yapmak demek olduğunu betimler ve Mithat Şen, ilksellikle aralarındaki mesafeyi açan göndermeler ve benzeşimler yerine tekrar yoluyla ilkselliğin kendi başına kendini dile getirmesini arzular.

Sorunu, Hayyê ha-Nefes ve Abraham Abulafia'nın sorununa benzer; ama sözkonusu mistiklerle Mithat Şen'in arasında önemli bir fark vardır: Hayyê ha-Nefes ve Abraham Abulafia –ve diğer kabalistler ve mistikler– tekrarın günün birinde son bularak YHVH'nin sonunda kendini ele vereceği bir an geleceği umudundan soluklanırlarken Mithat Şen bu anın olanaksızlığının bilincindedir.

Bu nedenle yapma bilgisi denli önemlidir yıkma bilgisi; evetleme ilkesi olanaklar denli olanaksızlığı da evetler. Başka bir deyişle bütün olasılıkların denenmesine karşın olanaksızlığın umarsızlığından soluklanır Mithat Şen'in metni; beden atıkları ne yaparlarsa yapsınlar YHVH'nın huzuruna kavuşamayacakları dehşetini içlerinde taşırlar ve bu dehşet yüzünden ayrışmayı hızlandırırlar. Atıkların varoluşunun kendilerine bir yük ve fazlalık gibi gelmesinin nedeni budur; kendilerini aşarak onları tamamlayacak ötekiyle asla buluşamayacakları bilgisini içlerinde büyütürler.

Ölme bilgisi, bir dehşet olarak atıkların içinde verilidir; ancak YHVH'ya götürmeyen bir ölümdür bu; onca özlenen ilksellik, aşkınlıktan yoksundur. Ne var ki aşkınlıktan yoksun bu uzamı da evetlemek zorundadır Mithat Şen; atıkların kendilerini yoketme arzusuna rağmen *Beden 2. Seri* ve *Beden 3*. Seri, onların yokolamayacakları ve süregiden bir ayrışmayla kendilerini katlayacakları ve kendilerine katlanacakları bilgisi üzerine kuruludur.

Beden atıkları, aynı arche'den –ya da aynı isimden– kopmuş sürgünler oldukları için birbirlerine katlanma bilgisinden yoksundurlar; onlar, birbirlerine katlanarak değil, olsa olsa birbirleri üzerinden atıkların tümünü oluşturan ilkselliğe katlanarak yokolabilirler.

Diğer bir deyişle, aynı yitik arche'nin ve aynı yitik ismin türevleridir dişil ve eril atıklar; birbirlerini aşarak kavuştukları 'öteki' asla dişil ya da eril karşılıkları değil, yine kendileridirler. O yüzden kendini sürekli bir başlangıcın oyunu ve tekrarı olarak konumlandırabilir Mithat Şen'in evetleme ilkesi; çünkü sonuçta atığın yüzleştiği ve yüzleştirdiği ölüme karşın her zaman atıkların kendi ölümüdür bu; asla *ötekinin ölümü* değildir, çünkü ben ve öteki arasında bir fark yoktur.

Garip bir biçimde özne ile nesnenin, bèn ve ötekinin, öz ile görüntünün ötesinde bir oyunu evetler Mithat Şen; atıklarını platonik-hıristiyan felsefesi bağlamında bir varlıkbilimin ötesinde konumlandırır. Erillik ve dişillik arasında da bir ayrım gözetmez Şen bu nedenle; onların birbirine kavuşması zaten sözkonusu değildir; onlar, birbirleri üzerinden olsa olsa ölümün dehşetine ve YHVH'nın huzuruna ulaşabilirler.

Bunun nedeni, daha sonra tartışılacağı üzere Mithat Şen'in kendini Batılı bir düşünce bağlamında konumlandırıyor gibi yapmasına karşın aslında Batı varlıkbiliminin yapıbozumuyla uğraşıyor olmasından başka bir şey değildir.

Mithat Şen'in metnini okumaktaki güçlük, onun içinde yer aldığı bağlam yanılsamasından kaynaklanır. Asla özne ile nesne; doğa ile kültür; erillik ve dişillik arasında bir ayrımdan hareket etmez Mithat Şen; atıklarını birbirinden ayrı değil, yalnızca ayrı düşmüş varlıklar olarak kurguladığı için kaçınılmaz olarak aynılık ve farklılık gibi kategorilerin ötesinde yer alır.

Batı düşüncesi bağlamında bir okumayla bu yüzden Mithat Şen'in atıklarının –az ileride açımlanacağı üzere– ahlâktan çok ahlâksızlıkla; yeni başlangıçların evetlenmesinden çok aynı şeyin tekrar ettiği bir karabasanın evetlenmesiyle ilintisi vardır.

Bu nedenle Mithat Şen'in tasarısını önce Batı düşüncesi bağlamında tartışmak ve sorunsallaştırmak; sonra Şen'in bu düşünceyi nasıl bir yapıbozumuna uğrattığını göstermek ve kendini konumlandırdığı uzamı irdelemek gerekiyorsa bu uzamın çekincelerine dikkat çekmek gerekir. Ne var ki böylesi bir tartışma kaçınılmaz olarak hem evetleme

ilkesini sorgulamayı, hem de onun yeniden konumlandırılışını açımlamayı zorunlu kılacaktır. Kuşkusuz iktidar ve yıkıcılık sorunsalıyla da ilintilidir böylesi bir tartışma ve son aşamada Batı-Doğu gibi bir ikilemin aşılmasına değin varır.

Demek istediğimi açıklamak için kısa bir ayraç açmam gerekiyor: bilindiği üzere Batı felsefesi, şeylerin özünde yatan evrensel niteliğin –eidos– o şeye varlık ve kesinlik verdiği görüşü üzerine kuruludur. Şeylerin içkin ve bölünmez niteliğidir eidos; bununla birlikte biçimler kendilerini ancak maddenin rastlantısallığıyla görüntüleyebilmekte, bu yüzden öz ile görüntü örtüşememektedir. Yine de görüntünün altında yatan bir hakikattir onun özü; tarihsel benzeşimlerin rastlantısallığı, bu hakikatin özünü değil, ancak görüntülerini değiştirebilmektedir. Dolayısıyla yabancı bir biçime girmeye zorlanan şeyler, kendi gerçek hakikatlerini unutarak onu yüzeysel katmanlar altında gömmeye zorlanırlar.

Başka bir deyişle kendi özdeşliklerinden zorla uzaklaştırılan kimliklerdir yabancı bir biçime girmeye zorlanan şeyler; bu nedenle modernist Batı felsefesi özne ile nesne arasında kurduğu ayrımla dünyayı eskisi gibi yabancı, dışsal ve raslantısal bir güç tarafından belirlenen bir mekân yerine içsel olarak öznenin kendi tarafından konumlandırılan bir yere dönüştürerek görüntüyü aşmaya kadir bir öz tasarısından hareket eder. Kapalı birimler oluşturan özneler, içsel bir edimle bedenleri dahil kendi nesneleri olan her şeyi kendilerinin dışında kurgulayarak kendilerini özerk bütünlükler olarak tanımlarlar.

Artık kendi rastlantısal görüntülerinin ve benzeşimlerinin perdesini kaldırmayı başaran bir mercidir özne; kendi dışsal katmanlarını kendinin nesnesine dönüştürerek açımlar. Demek ki öznenin kendisi, kendi benliği, duyguları ve bedeni dahil olmak üzere dünyayı kendi nesnesine dönüştürecek ve özgürlüğe, kendi katmanları altında yatan özsel öznellik ölçütlerini gerçekleştirdiği sürece kavuşacaktır.

Kendi öznellik ölçütlerini gerçekleştirmesi ise kaçınılmaz olarak dışsal güçlerin etkisinden kurtularak kendi söylemini yaratabilmesine bağlıdır. Kendi bedeninin istekleri dahil onu kendi yolundan alıkoyan

her şey dışsal birer güç olarak görülmekte, Freud'un deyişiyle *Id'in yerini Ben*'in alması gerekmektedir. Bir anlamda öznelerin aşkınlığı, kendilerini içsel bir edimle gerçekleştirmelerine ve ötekinden kesin sınırlarla ayrılmalarına bağlıdır. Yabancı ve dışsal güçler tarafından belirleneceklerine, kendilerini kendi yasaları doğrultusunda geliştirmek ve bu yasalara sadık kalmak, modern öznelerin birincil özelliğidir. Dolayısıyla her türlü anlamlandırma sürecinden önce varolan bir mercidir özne; başka bir deyişle modernizm, öznenin anlamlandırma süreçlerinin sonucu değil, tersine anlam-yaratıcısının kendisi olduğundan ve kendini özerk olarak gerçekleştirebileceği önkabulünden hareket eder.

Nitekim modernizm sonrası denen söylem, kendini içsel olarak konumlandıran ve kendi dışındaki her şeyi kendi nesnesine indirgeyen bir merci olan öznenin aşıldığı bir dünya olarak modernizm sonrası dünyayı ve sanallığın evrenini muştular; bilindiği üzere anlam-yaratıcısı değildir bu dünyada artık özne; tersine Lacan anlamında bir anlam-düğümüdür ve özne kavramının kendisini sorgulamaktadır.

Modernizm sonrası söylem, öznenin önsel olarak konumlandırılan aşkın özünü, her zaman başkalarıyla birlikte değişen ve sarmaşıklanan bir şebeke içinde yer alan ve hiç bir zaman özsel bir özdeşliğe sahip olmayan bir düğüm olarak saptar. Modernizmin özne anlayışı gibi bir görüş, bu söyleme göre Rorty'nin dediği gibi "dünyanın kendine ait bir dile sahip bir varlığın yaratımı olarak görüldüğü bir çağın mirasıdır."[75]

Çünkü en azından Nietzsche'den bu yana özne gibi bir kavramın önsel bir veri değil, anlamlandırma süreçlerine bağlı bir kurmaca olduğunu bilmekteyizdir. Anlamlandırmalarsa dilden bağımsız değil, tersine dilsel söylemlerin güdümünde gerçekleşebilmekte; dilsel anlamlandırmalardan bağımsız bir özne düşüncesi, olanaksız görünmektedir. Platon'dan beri tanıdığımız bir yaklaşımın aşıldığı bir söylemdir modernizm sonrası söylem; daha doğrusu bu şeylerle görüngüler, öznelerle nesneler arasındaki ayrımın ötesinde yer alan bir söy-

75 Richard Rorty, *Olumsallık, Ironi ve Dayanışma*, Istanbul, 1995, s. 26.

lemler kümesidir.

İlk bakışta Mithat Şen de kendini böylesi bir söylemler kümesinde konumlandırıyor gibi görünmekte; özne ile nesne arasındaki ayrım gibi özdeşlik ve farklılık arasındaki ayrımın ötesindeki bu bağlamsal çerçevede yer alıyor yanılsamasını sunmaktadır.

Ne var ki kendini içinde konumlandırıyormuş gibi göründüğü modernizm sonrası söylemi de bir dehşetle yüzleştirir Mithat Şen: Lévinas'ın dediği gibi bütün felsefi sorunların altında yatan felsefe öncesi durumdur bu; Heidegger'in sözünü ettiği dilsellik öncesi şeydir; özne ile nesne, öz ile görüntü arasındaki ayrımın aşıldığı değil, böylesi bir ayrımın henüz tanınmadığı ayrım öncesi uzamdır. Başka bir deyişle *dünyanın kendine ait bir dile değil, kendine ait bir suskunluğa sahip olduğu dilsellik öncesi dehşettir bu;* dilsel dizgelerin ve düzenlerin öncesinde yer alır. Bu nedenle dilsel anlamlandırmaların ötesinde yer almayı amaçlayan; kendini ne göstergesel bir anlam düğümü, ne de anlam yaratıcısı olarak konumlandıran bir atıktır Mithat Şen'in atığı; ne anlamlandıracak, ne anlamlandırmaların sonucu olacak bir hâli vardır.

Sınırın ardında bir şey olduğunu, ama onun anlamlandırılamayacağını bilir Mithat Şen'in beden atığı; bu yüzden düzen öncesi bir ilkselliğe bırakmak ister kendini; Mithat Şen, atığını varlıkbilimin ötesinde ve öncesinde bir yerde konumlandırmak ister.

Lacan'ın Sofokles'ten yaptığı alıntıya geri dönmek gerekirse, –*'sınırın ardında yatan şeyin okunmaması gerekir'* – Antigone'nin kardeşinin cesedinin üstünü toprakla örttüğü sahneden bir alıntıdır bu; Kreon, Polyneikes'in gömülmesini yasaklamış ve mezarsız kalmasını buyurmuştur. Antigone, kardeşinin ortalığa saçılmış, yeryüzüne ve gökyüzüne hakaret eden beden parçalarının üstünü örtmeyi, onları insanların bakışlarından korumayı amaçlar.

Çünkü insanların bakışlarına maruz kalan ortada yatan bir ceset değildir yalnızca; hakarete maruz kalan Lacan'ın dediği üzere bir *varoluş düzenidir*: hiç bir anlamlandırma zinciriyle anlamlandırılamayacak olan, yasa tanımayan bir düzendir bu; Antigone, yazılı olmayan bir yasaya uyarak kardeşinin ölümünün dünyasal bir anlamlandırma-

ya tâbi tutulmasını engeller. Çünkü varoluş düzenini hiçe saymaya uğraşıyordur Kreon; onun ilkselliğine karşı çıkmayı, ilkselliği ve ölümü kendi düzeni içinde örgütlemeyi ve anlamlandırmayı deniyordur.[76]

Bu ilksel düzen ve arche nedeniyle aynı anda hem bir eksikliği, hem bir fazlalığı dile getirir bütün ikincil düzenler. Bir eksikliği dile getirirler, çünkü ilksellik kendini kendi başına dile getirememekte; onun yerini dolduran eklemlemelere gereksinmektedir. Bir fazlalığı dile getirirler, çünkü ilkselliği taciz ederek onu bir anlamlandırmalar zincirine tâbi kılar; anlamlandırmalarla onun dehşetinin üstesinden gelmeye çalışırlar.

Ne var ki Mithat Şen ilksel bir varoluş düzeninden soluklanan atığını ikincil bir düzenin içine oturtarak onun sınırlarını zorlar; ona yüzleşmekten kaçındığı şeyi hatırlatır: benzeşim ve öykünme ilkesiyle ikincil düzenin suçuna dahil olan bütün anlamlandırmaları –ne yazık ki bu tabiri kullanmak zorundayım– ölümün soluğuyla rahatsız eder; onlara dünyanın sınırlı ve sonlu bir dünya olduğunu, ister sanallığın evreninde ister modernizm sonrası evrende olsun, oyunla ve erotizmle ölümsüzlüğün değil ancak ölümlülüğün üstesinden gelinebileceğini ve hiç bir yere götürmeyen bu oyunun evetlenmesi gerektiğini söyler.

Bu anlamda negatif bir mistisizmdir Mithat Şen'in yaptığı: unheimlich arche'yi sürekli çifte katlayarak Tanrıya ulaşabilmek uğruna YHVH'nın bütün isimlerini arıyormuş gibi yapar; ama aşkınlığın olanaksız olarak konumlandırıldığı bir uzamda yapar bunu; ancak aşkınlığın olmamasını bir nihilizm değil, bir evetleme ilkesi olarak kurgular; değil mi ki her şey her an yeniden başlıyordur; sonucu olmayan ama ayrışmanın kesin olduğu bir döngünün evetlenmesi gerekir.

76 Nitekim Kreon'un bu varoluş düzenine karşı çıkışını Lyotard başka bir bağlamda, Yahudiler bağlamında ele alır. Nasıl Kreon Polyneikes'in varoluş düzenini ve bu düzende verili ismini ve varoluşunu yoketmek istiyorsa, insan olarak tek tek Yahudileri değil; onları kendi düzenine tâbi kılarak Yahudiliğin kendini yoketmek istiyordur nasyonalsosyalizm; son kertede amaç, Polyneikes ve Yahudiler üzerinden varoluş düzenine karşı gelerek ölümün kendini yok etmektir.

Bu nedenle hem her seferinde yeni bir başlangıcı'muştular Mithat Şen'in ebedi döngüsü –başlayan, her seferinde yeni harflerle yeni bireşimlerdir– hem aynı şeyin karabasanını vurgular: ne olursa olsun sonuçta YHVH'den kopmuşluğun dehşeti geri gelecek; atıklar birbirleriyle asla yüzleşemeyecek, arzuladıkları kusursuzluğa asla ulaşamayacaklardır.

Bu anlamda olağanüstü bir kader bilgisine sahiptir Mithat Şen; oysa Nietzsche'nin dediği gibi "önce bir karmaşanın olduğu ve yerini zamanla güçlerin uyumlu, sonlu ve döngüsel bir zamana bıraktığı' bir ebedi tekrar değildir aynı şeyin ebedi tekrarı; tersine 'her şeyin sonsuz ve *bitmemiş*' olduğu bir tekrardır, sürekli kendini yineleyen bir ebedi tekrar; 'bitmiş bir şey değildir döngü; *ilksel kuralı* budur."[77]

Ancak oyunu kendine yabancılaştırarak onu aynı anda bir karabasana dönüştüren bir ilksel nedeni vardır Mithat Şen'in ebedi tekrarının; bu, her şeyin daha başlamadan belirlendiğine ve bittiğine ilişkin kaderci bilgidir: bütün arzu yüklerine karşın atıklar zaten birbirlerine kavuşamayacak, YHVH'nın huzuruna çıkamayacak; tekrar, aynı şeyin farklılaşmasından oluşarak sonsuza değin sürüp gidecektir.

Doğrudur, zamanda bir yarık açmıştır Mithat Şen; ne var ki o yarığa kendini aşma fırsatını tanımamış, onu sonsuz bir determinizmle kendine kitleyerek gerek içinde yer alma görüntüsünü yansıttığı modernizm sonrası söylemler bütününe, gerekse arzu yanılsamasını sunduğu sonsuz hazza bir oyun oynamış; kendi karabasanını evetlemiştir.

Sanırım bu evetlemenin Mithat Şen'in içinde yer aldığı coğrafyayla ve bu farklı coğrafyanın düşünce geleneğiyle yakından ilgisi vardır. Ancak Mithat Şen'in içinde yer aldığı coğrafyayı tartışmadan önce onun negatif mistisizminin Batı felsefesi bağlamında sorunsallaştırılması ve karabasanı bile hor görmeyen bir evetleme ilkesinin sorgulanması gerekir.

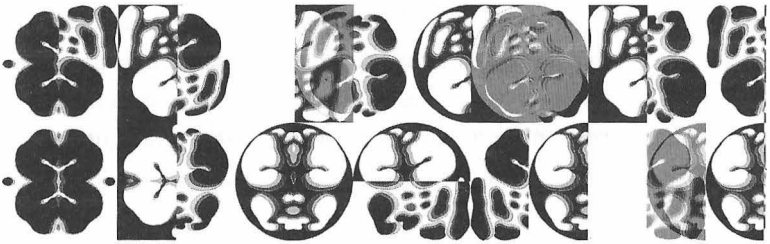
Çünkü kuşkusuz iktidarın çemberini kırmaktan aciz olan suçlu göstergelerin ve imgelerin evetlenmesi değildir Mithat Şen'in evetleme

77 Nietzsche, *Umwertung aller Werte*, Schlechta, Werke içinde, cilt 1, s. 342 v.d.

ilkesi; ne var ki kanımca her yeni başlangıcı ve her karabasanı evetleyen bir ilke, kültür ile doğa arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı değil, böylesi bir ayrımın olmadığı zamanları vurgulamayı amaçlar.

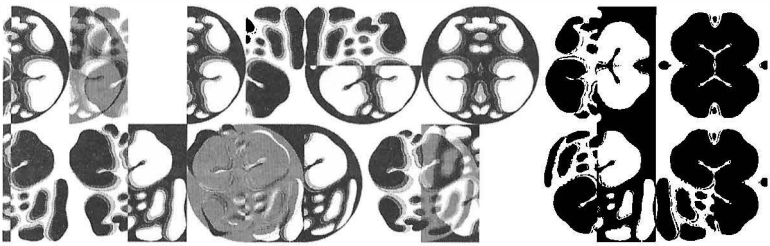
Başka bir deyişle nasıl dişil ve eril beden atıkları Şen'e göre aynı arche'nin türevleriyse aynı ilkselliğin uzantısıdır doğa ve kültür; özdeşlik ve farklılık; öz ve görüntü gibi Batı felsefesi içinde yer alan karşıtlıklar. Şen, onların özdeşlik ve farklılık ötesi ilişkisini vurgulayarak onları başka bir gelenek bağlamında konumlandırmak ve bu konumlandırmayı yaparken farklı bir geleneği de tuzağa düşürmek ister.

Şen'in evetleme bilgisi, kurtuluşun, aşkınlığın, kaçışın ve birleşmenin olmadığı bir dünyayı da evetlediği için önce safında yer alıyormuş gibi göründüğü bu öteki geleneğin iziyle de örtüşmeyecek, onunla örtüşmeme özelliğini de evetleyecektir. Ancak bu öteki geleneğin tartışmasına girmeden önce Batı felsefesi bağlamında Şen'in evetleme ilkesini sorgulamak kaçınılmazdır.



Beden 4. S.
IX





IX

"Boşların boşu, Vaiz diyor, boşların boşu, her şey boş... Bir nesil gidiyor ve bir nesil geliyor, fakat dünya ebediyen duruyor. Güneş doğuyor ve güneş batıyor, ve yerine, doğduğu yere koşuyor. Yel cenuba gidiyor ve şimale dönüyor; döne döne gidiyor, ve yel dönüşlerini tekrar ediyor. Bütün ırmaklar denizin içine akıyor, fakat deniz dolmuyor; ırmaklar aktıkları yere, yine oraya akmaktalar. Bütün şeyler yorgunlukla dolu... Ne var idi ise, olacak odur; ve ne yapıldı ise, yapılacak odur, ve güneş altında yeni bir şey yok."

Vaiz (Kohelet)

Başka birinin düşünde tutsaksan, yitmişsin der Deleuze bir yerde. Bu nedenle yazının bu aşamadan sonrası, Mithat Şen'in ben ile öteki arasında bir fark tanımayan ve bu farkın ötesinde ve öncesinde bir yerden soluklanan ve içsel bir aşkınlığa fırsat vermeyen evetleme ilkesini gerek *Batı* gerekse *Doğu* felsefesi çerçevesinde tartışmayı ve bu karşıtlığın nasıl aşıldığını göstermeyi amaçlamaktadır.

Böylesi bir sorunsallaştırma zorunludur; çünkü kendi tekrarının

aynı anda hem başlangıç ilkesi hem karabasanı olan bir evetleme ilkesi, son kertede bütün çatallanmalarını ve uzantılarını evetlemek ve bundan Dionysosvari bir haz payı çıkararak oyunu yaşamın kayıtsız şartsız evetlenmesinden yana kullanmak zorunda kalacaktır.

Başka bir deyişle atığa bir kovuk; onun *Gitti/ Burada* oyununu sürdürebilmesi için herhangi bir olasılık sağladığı sürece arche'yi çifte katlayan atıkların hiç bir önemi olmayacak; dişil ve eril beden atıkları kendilerini aşarak ötekiyle hiç buluşamayacak, kendi tek hücreli yalnızlıklarını arzulayacak, çünkü bu yalnızlığın ötesinde bir birleşme olmadığı dehşetini içlerinde taşıyacaklardır.

Kanımca sorunsallaştırılması gereken şey bu ayrışma arzusunun tasarısıdır, çünkü bu, son kertede Batı anlamında ahlâksal bir sorundur. Demek istediğim şu: daha önce de saptandığı üzere kendi içlerindeki çözülmeye ve katlanmaya ve kendi içlerindeki *unheimlich* ötekiyle karşılaşma isteklerine rağmen –ve belki de bu yüzden– temelde buluşmayı arzuladıkları dişil ya da eril ötekileriyle zaten buluşamayacakları, onlarla birlikte zaten esriyemeyecekleri, çünkü bu öteki karşılığın zaten yine *kendileri* olduğu bilgisinden hareket etmektedir bu atıklar.

Mithat Şen'in evetleme ilkesinin kendini sürekli bir başlangıcın oyunu ve tekrarı olarak konumlandırabilmesinin nedeni budur; çünkü daha önce de saptandığı üzere kasdedilen her zaman atıkların kendi ölümüdür bu; asla *ötekinin ölümü* değildir, çünkü benim ölümümle ötekinin ölümü arasında bir fark yoktur.

Eril ve dişil atıklar –erillik ve dişillik arasında da hiç bir fark gözetmez Mithat Şen– sonsuz bir hazzı arzular ve bu sonsuz hazdan kaçarlarken, kendilerine ve kendi içlerindeki çoğalmaya ve çatallanmaya yöneliktirler her zaman; öteki atık, onların görüş alanının dışındadır, çünkü yoktur.

Bu bağlamda farklı bir monadolojidir bu: kapıları ve pencereleri açık olan, ama yalnızca kendine açık olan, ötekini tanımayan bir monadoloji. Travma, ötekiyle karşılaşmaya engel olur ve kendi tek-

rarını evetler.

Öteki tanınmadığı için ötekiyle birlikte ölme arzusunun yoksunluğu, –çünkü oyun ve tekrar, kendini bu yoksunluğun da evetlendiği bir ilkeye dönüştürmek zorundadır– zaman içinde onu keyfileştirir: değil mi ki onunla karşılaşılmıyor, atığın yine yalnızca kendiyle karşılaştığı geçici birliktelik anları yaşanıyordur, ötekinin kim ve ne olduğunun hiç bir önemi yoktur. Dişil ve eril parçaların, geçmişte birbirlerini tamamlamış olmalarına karşın, sürekli başka bir parçayla yer değiştirdiği ve bütün kırılma anlarının birbirine eşitlendiği anda kırılmanın olanaksızlaştığı bir oyundur bu. Onun için yeni bir iktidar ve yıkıcılık bağlamında bu tasarıyı tartışmak ve onu ahlâksal açıdan irdelemek gerekir.

Ahlâk diyorum, çünkü –varlıkbilimi ahlâkla aşmayı amaçlayan Lévinas'tan hareketle– ahlâkın gerek zamanla gerekse ötekiyle ilintisi vardır. Çünkü zamanda açılan bir yarıktaki tekrarın kınlması, Lévinas'a sorarsak ancak bir ötekiyle mümkündür. Çünkü kanıtlamaya çalışacağım üzere içkin bir aşkınlık eylemi, atıkların kendilerini aşarak ancak bir başkasıyla karşılaşmasına bağlıdır.

Kuşkusuz öteki tanınmadığı için Mithat Şen'in tasarısına aykırı bir aşkınlık eylemidir bu; ne var ki atıkların kendilerini yoketme pahasına kendi içlerindeki ölümle yüzleşme yürekliliğini göstermelerine karşın ötekiyle yüzleşme olasılığı, onların özdeşlik ötesi varlığını tümüyle sorgulamakta; sürdürdükleri oyundan ve izlekten feragat etmelerini, ötekinin varlığının kabul etmelerini gerektirmektedir.

Kendilerinden feragat etmeye razıdır Mithat Şen'in atıkları; ama feragat etmedikleri ve edemeyecekleri şey, sürdürdükleri oyun ve bu oyunun tekrarı uğruna ötekine varlık hakkı tanımaktır. Kendilerini özdeşlikleri üzerinden değil, oyunun tekrarı üzerinden tanımladıkları için temelde en çok arzuladıkları şeye, onları tamamlayacak olan ötekiyle karşılaşma olasılığına sürekli sırt çevirmekte; oyunun bitiminden ürkmektedirler.

Bu yüzden zamansal yarıklarındaki tekrar, sürekli yeni bir başlangıcı muştulasa bile, zamanı yaramadığı ve atıklar ötekiyle yüzleşmediği için tekrar kendini aşamayacak; oyun, sonsuza değin oynanacaktır. Haz ve erotizm, yalnızca tekrara bağlıdır; tekrarın aşılması, oyunun özdeşliğini sarsmakta; oyun, kendini sürdürmek istemektedir.

Ötekine karşı duyulan bu ilgisizlik, arzuda açılan bu yarık, kendini yalnızca oyunu evetleyen bir iktidara dönüştürmekte; zamanda açılan bu yarığın iktidarına karşı gelmek olanaksızlaşmaktadır.

Mithat Şen'in şimdiki zamanda açılan yarığı, yalnızca kendilerine öykünen atıkların tekrarına dönüşmüş olduğu için yarıktaki bu ezberi kırarak ötekiyle karşılaşmak ve kendini yıkmak olanaksızdır. Bir anlamda Şen bundan ne denli kaçınsa bile aslî bir dengenin yerini karşılayan tali bir dengedir bu; dengeyi, ancak Lévinas anlamında bir *yüzleşme* bozabilir.

Ne var ki bu yüzleşmeden ürker ve olanaksız sayar Mithat Şen'in beden atığı; kendi içindeki dehşeti çifte katlayarak içine yerleştiği her uzamı tekinsizleştirmekten kaçınmaz da, ötekinin dehşetiyle yüzleşmekten kaçındığı için onun varlığını görmezden gelir. Aslında bunun nedeni basittir, çünkü Şen, ötekinin zaten kendinin çifte katlanmış hâli olduğunu düşünmekte; bu görüş, ötekiyle yüzleşmesini engellemektedir.

Ne var ki ölümden daha az köktenci ve daha az yıkıcı değildir öteki; çünkü atığa kendi eksikliğini hatırlatmakta; onun travmasına ayna tutmaktadır. Yine de atığın ötekini arzulamasına karşın onu görmezlikten gelmesinin nedeni, onun kendiyle aynı olduğunu düşünmesi, onun da içinde aynı dehşeti ve aynı yıkma bilgisini taşıdığını sanmasıdır. Başka bir deyişle atığın görmemezliğe geldiği şey ötekinin ölümlülüğü ve yaralanabilirliğidir, çünkü atığın zaten kendisi bir ölüm bilgisinin üstüne kurulmuştur.

Meseleye başka türlü yaklaşmak gerekirse, atığın bilgisini ve varlıkbilimini tehlikeye düşüren bir uzamdır ötekiyle yüzleşme; onun

varoluşunu tehdit eder. Bunun nedeni, atığın ancak ötekinin birleşme tehdidi karşısında kendinden vazgeçmeyi göze alabilmesidir ve atık, bunu yadsımasına karşın sezinlediği için ötekinden ürker.

Çünkü ötekinin içinde yatan dehşet, onu ötekinin ölümüyle ve ötekinin ricasıyla yüzleştirir: beni öldürme! Birlikte ölmek göze alınmadığı sürece ötekinin öldürülmeme ricası, onun içindeki dehşetin okunması ve onun –katlarına rağmen– yaralanabilirliğinin ve ölümlülüğünün ve bu ölümlülüğün evetlenmemesinin kabulu anlamına gelir ve Mithat Şen'in atığı, böylesi bir dehşetle yüzleşmekten kaçınır. Çünkü bu onun kendi bilgisini değiştirmesini, ötekinin dehşetinin kendi dehşetine hem benzediğini, hem benzemediğini kabul etmesini gerektirir. Çünkü ötekiyle yüzleştiği an bir anlamda Şen'in kaderci ve içkin oyunu aşkınlaşacak; oyun öteki üzerinden arzuladığı inorganik maddeye değilse bile başka ve içkin bir öte uzama taşınacaktır.

Şunu demek istiyorum: Mithat Şen'in evetlediği haz ve erotizm oyunu, onun aynı zamanda bir karabasan olmasına ve bu karabasının çıkışsızlığına bağlıdır. Kuşkusuz bir yüktür bu karabasan, ne var ki onu aşmak olanaksızdır. Bu olanaksızlık bilincinin evetlenmesi, oyunu yeni başlangıçlarına karşın aynı olanaksızlığın hüküm sürdüğü bir uzama dönüştürür.

Bu anlamda yeni başlangıçlara hem bir eşik niteliği taşır Mithat Şen'in oyunu, hem onları daha başlamadan sonlandırır. Bir yandan "bir şeyin bittiği bir şey değildir sınır;... bir şeyin kendi varlığına başladığı bir şeydir"[78] öte yandan daha atık varlığına koyulmadan çizilmiştir bu eşiğin sınırları; atık kendi varoluşunu gerçekleştirme sürecinde olan bir varlık değildir; varoluşunun sınırları zaten bellidir. Bu nedenle determinist ve kaderci bir oyundur Mithat Şen'in oyunu; atığın varlığı ve oyunun aşılması atığın kendini aşarak ötekiyle yüzleşmesine değil, varoluşun lütfuna bağlıdır.

Nitekim bu yüzden karenin dışında yer alan bir güç tarafından

78 Heidegger, *Bauen-Wohnen-Denken. Vorträge und Aufsätze*, 2. bölüm, Pfullingen, 1967, s. 29.

fırlatılılır *Beden 2. Seri*'de beden atıkları; atıklara tanınan özgürlük her seferinde yeni bir oyunla aynı şeyi sürdürmek, asla birleşememektir. Sonsuz ve bitmemiş bir tekrar değildir Mithat Şen'in tekrarı; *sonsuz* ve *bitmiş* bir tekrardır ve bu tekrara kendini aşabileceği bir gelecek umudu bahşedilmemektedir.

Gelecek umudu yoksunluğunun iktidar ve yıkıcılık bağlamında ele alınması gerekliliği bir yana, bu yoksunluğun anımsama ve bellek bağlamında da ele alınması gerekir. Çünkü geçmişe yönelik bir travmanın izini sürer Mithat Şen'in karabasanı; geçmişi bugündeki bir yarığa taşıdığı için ona gelecek kapısını aralamaz.

Kuşkusuz sonradan tartışılacağı üzere Doğu'nun farklı zaman anlayışıyla ve geçmiş ve gelecek yoksunluğuyla ilintilidir bu, ne var ki "gerçek anımsamanın bir sezinleme olduğunu" söyler Heidegger; "çünkü gerçek anımsama geçmiş bir şeye geri dönerek onda ısrar etmez ve geçmişteki bu ısrarı katılaştırarak kendini tüketmez. Anımsama geçmişe gözlerini diktiği sürece anımsama değildir."[79]

Çünkü Husserl'den bu yana bildiğimiz üzere kendini sürekli yineleyen bir anımsama, anımsadığı şeyi unutur. Anımsanan şeyin yaşantı değeri kaybolur sonsuz tekrarın evreninde; yeniden başlamak, yaşantı değerinin ve arche'nin silikleşmesi pahasına gerçekleşebilir.

Atığın kendini sürekli yinelemesi, –çelişkili bir biçimde– onun arche'nin ve kendinin ne olduğunu bilmemesine, kendini anımsayamamasına ya da belleği olmayan bir anımsamanın tekrarını yaşamasına bağlıdır. Aynı şeyin ebedi tekrarı, ancak belleksiz bir anımsamanın yenilik isteğiyle gerçekleşebilir ve bu anımsama, belleğini yitirdiği için sonsuza değin kendine dönük bir karabasan olacak; atık, ötekiyle asla karşılaşamayacaktır.[80]

79 Heidegger, *Hölderlins Hymne 'Der Ister'*, Toplu Eserler, cilt 53, Frankfurt, 1984, s. 34.
80 "Taze bir anı neden sürdürülen ilksel algılamanın aynısı değildir?" diye sorar Husserl, "onun sonraki ve şimdiki algılanmasında değişen nedir? Değişen, anımsananın kendini şimdi olarak ortaya koymasıdır. Daha sonra gelecek bütün anımsamaların başka bir şimdisi olacaktır. Demek ki alımlama özelliği farklılık göstermekte ve her farklılığa farklı bir şimdi denk düşmektedir. Böylece şimdi sürekli şimdiden uzaklaşmakta ve yeniye önce-

Geçmişin, belleğin ve arche'nin yitimi, karabasanın yeni başlangıçlarının önkoşuludur. Bu nedenle yalnızca imgeyi değil, ötekini ve ötekiyle yüzleşme olasılığını da kurban etmek zorundadır oyunun tekrarı. Kuşkusuz kurbanına karşı ilgisiz bir eylem değildir bu, ne var ki neredeyse kendi oyununun hazzını kutsallaştıran ve bu kutsallaştırma uğruna ötekinin kurban edilmesini göze alan ve evetleyen bir tekrar edimidir.[81]

Batılı anlamda ahlâksal sorun, işte bu noktada belirir: oyun, sürekli bir kurban etme eylemiyle kendini sürdürmeyi öngörmektedir. Bu nedenle kendi zamanından ve yarığından ödün vermeyi göze alamayacağı için ötekinin geçmişte kalan yaşantı değeri unutulur.

Şimdinin bütün yaşantı anları birbiriyle eşitlenir böylece; hepsi eşit derecede evetlenir, çünkü atığın varlığını sürdürmesi için onların farklı yoğunluğunun ve sundukları aşkınlık olasılığının hiç mi hiç önemi yoktur.

Kendini iktidara dönüştürür oyun böylelikle; oyunun dışı olmadığı için oyunu başka bir zamana dönüştürmek ve onun kurucu kuralına karşı gelmek olanaksızdır. Başka bir deyişle içinde yer aldığı bütün oyunların kurucu kurallarını kırarak bütün dizgeleri tuzağa düşürmüş olmasına karşın kendini çıkışsız bir karabasan olarak konumlandırdığı sürece kaçınılmaz olarak oyunun kendisi yeni bir iktidara dönüşecek ve bu iktidara karşı gelmek olanaksızlaşacaktır.

Üstelik ötekiyle karşılaşarak oyunun zamanını dönüştürmeyi göze alamayacaktır oyunun atıkları; çünkü ötekiyle yüzleşmek oyunun iktidarını tehlikeye düşürecek, oyunun varlığını sarsacak, oyu-

lik tanımlaktadır." Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Husseriliana, cilt X, Haag, 1996, s. 202.

81 "Bütün kültler kurban olarak hayvanların ve insanların kanlı tüketimini öngörürler. Kurban, etimolojik olarak kutsallığın üretiminden başka bir şey değildir. Bu bize, kutsallığın ancak bir yitme eylemiyle gerçekleştiğini gösterir." Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, München, 1985, s. 13.

nun düzensiz düzenliliğine karşı gelecek, onun sınırlarını zorlayacak ve ritmini bozacaktır. Kendi zamansal yangındaki ritminin bozulmaması uğruna Mithat Şen'in oyunu böylesine bir yüzleşmeyi göze almamaktadır. Ötekiyle yüzleşmek ve kendini ötekine açmak, yalnızca ötekini değil, oyunun ilksel kuralını ve kendisini de kurban etmesini gerektirmektedir.

Çünkü ancak ötekinin tanındığı andaki teslimiyet, anımsanan zamanın yok olması ve geçmişin geleceğe açılması demektir; çünkü ötekiyle ve ötekinin farklı ölümü ve farklı dehşetiyle yüzleşildiği andaki teslimiyet, atığın aynılığını aşarak onun oyunun tekrarından oluşan varlıkbilimini kırabilir. Böyle bakınca evetleme, karabasanından ödün vererek ötekinin eklemlemelerini değil, ötekinin varlığını ve ötekinin ölümünü de evetlemeye dönüşecek, gerekiyorsa kendi oyununu yok etmeye hazır olacaktır. Bu nedenle ancak ötekinin varlığının tanınması –Lévinas'ın yalancısı olursak– "anımsanabilecek zamanın yıkımıdır" çünkü ancak ötekiyle yüzleşildiği anda – *'face-à-face'* – şimdinin yarığı kendini başka bir zamana taşıyabilir.[82]

Diğer bir deyişle belleğine kavuşma olasılığından yoksun bir oyunun tekrarı ve ötekini tanımama konusundaki ısrar, o oyunu kırarak oyunun kendini yeni bir başlangıca taşıma olasılığına karşı gelmektedir. Doğrudur, atıklar her seferinde yeni ve bitmemiş bir oyunu sürdürürler; ne var ki oyunun kendisi sürekli aynı kalmakta ve atıklara ötekiyle yüzleşme fırsatı tanımadığı sürece kendini başka bir yere taşıyarak oyunu –başka bir oyun olarak– yeniden başlatamamaktadır.

Bir anlamda birbirlerine tür ortağı muamelesi yapmaktadır atıklar; onları kendileriyle aynı kaderi paylaşan türdeşler olarak konumlandırdıkları için kendilerinin birer uzantısı, birer alter ego'su olarak görmekte, böylelikle kendilerini ötekiyle yüzleşmekten ve bu yüzleşmenin getireceği sorumluluktan korumaktadırlar. Son

82 Lévinas, a.g.e., s. 113.

kertede bir sorumluluk altına girmek zorundadırlar, çünkü ötekinin farklı dehşetiyle yüzleştikleri anda, ötekiyle yüzleşmenin ahlâksal bir edim olması, bu sorumluluktan kaynaklanır.

Mithat Şen'in beden atığı ötekiyle kendi arasında bir fark gözetmediği anda ötekini bildiği, tanıdığı ve anladığı çıkarsamasından hareket eder. Değil mi ki ötekiyle aynı kopmuşluk türdeşliğini ve kaderini paylaşıyordur, ötekinin içinde taşıdığı ürkünün ve dehşetin hiç bir önemi yoktur. Öteki asla öteki olmadığı için onun kim ve ne olduğunun bir ayrıcalığı yoktur ve her atık, başka her beden atığıyla sonsuz çatallanmalar evreninde birleşmeye başladıkça ayrışır.

Ne var ki ötekinin içinde taşıdığı farklı dehşet, atığın ezberine karşı çıkar: asla tanıdık ve bildik bir atık değildir öteki; her seferinde resim alanının dışından fırlatılan başka bir atık olmasına karşın atıklar birbirleriyle yüzleşme değil, yüzleşmeme savaşı verdikleri için aslında en çok özledikleri şeyden, kendilerini aşıp ötekini öteki olarak algılayarak ona teslim olmaktan kaçınırlar. Böylelikle aslında ötekini taciz eder, ona şiddet uygularlar; çünkü ötekinin farklılığını kendi aynılıklarına tâbi kılar, onu kendilerinin yaşadığı ölümün aynısına mahkum ederler. Bu nedenle kendi "varlıkbilim"lerini aşmaları olanaksızdır atıkların; onların oyunu bu nedenle Kant'ın kategorik imperatifleri ya da Newton'un yasaları değin belirleyici ve deterministtir; oyunun iktidarını kırmak, atıkların dişil ya da eril karşılıklarıyla yüzleşebilmesine bağlıdır.

Aksi takdirde ötekiyle yüzleştiği anda atığın özdeşliğinden geriye ne kalmışsa o da yokolacak; ortak bir varoluş ve geçici bir birleşme anı dışında hiç bir şey paylaşamayan atıklar, ötekileriyle yüzleştikleri anda şimdinin sürekliliğini ve onun yaşantı değerinin yoğunluğu üzerinden kavuştukları aşkınlığı arzulayacak; şimdiyi geleceğe açacak, oyunun yeni bir oyun olarak yeniden başlamasını olası kılacaklardır.

Oysa beden atıklarının sürdüğü travmanın izi, onları ötekinin

varlığını tanımaktan ve onunla karşılaşmaktan men eder; çünkü böylesi bir karşılaşma, oyunun kendi dengesinden feragat etmesine yol açacak ve oyun, kendi sonsuz tekrarını terk ederek kendini yeniden konumlandırmak zorunda kalacaktır. Atığın oyunu olanaksız kılma korkusudur bu; oyun bittiği anda kavuşacağını sandığı huzurdan ürküyordur. Oysa hiç bir koşulda "bir dinlenme ve soluk alma uzamı değildir" ötekiyle karşılaşmanın göze alındığı uzam; tersine, "uzam olmayan bir uzamdır; huzurun ötesindedir."[83]

Ne var ki atığın *Gitti/ Burada* oyunundan ödün vermesini ve *Gitti*'yi yeniden tanımlamasını gerektiren bir uzamdır bu; Mithat Şen'in beden atıkları son kertede bu yeniden tanımlamadan ürküyorlardır. Tartışmasız Freud anlamında bir ürküdür bu; çünkü yaşamı evetleyebilmeleri, sürdürdükleri oyuna bağlıdır. Başka bir deyişle ötekiyle ve ötekinin ölümüyle yüzleştikleri anda evetleme ilkesini sorgulamak zorunda kalacaklardır.

Çünkü Mithat Şen'in evetleme ilkesini bir kabullenme ve teslimiyet yerine sürekli bir yeniden yaratma –*natura naturans*– olarak da kurgulamalarına karşın, kendi yaratıcı ezberlerinin izini sürmek ve kendilerine teslim olmak istiyordur bu atıklar; suskunluklarını ve kapalılıklarını sürdürmek, kendi yalnızlıklarını evetlemek istiyorlardır. Bu yüzden yıkma bilgisini, ötekiyle karşılaşma tehdidi karşısında hemen devreye sokmaya mecburdurlar.

Beden 2. Seri ve *Beden 3. Seri*'deki birleşme arzusunun –yedinci ve sekizinci karedeki– birleşme yanılsaması gerçekleşir gerçekleşmez yerini hemen çözülmeye bırakması, Dionysosvari bir evetleme doğrultusunda ancak böyle yorumlanabilir.

Tartışmasız Nietzsche'nin diyeceği gibi nihilizmin aşıldığı bir

83 Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de 'essence*, La Haye, 1974, s. 103. Bir huzursuzluk uzamı olarak bu bağlamda *Neşideler Neşidesi*'nden Lévinas'a uygun bir alıntı yapmak, kuşkusuz yersiz değildir: "Beni kendi yüreğinin üzerine bir mühür gibi/ Kolunun üzerine bir mühür gibi koy/ Çünkü aşk ölüm gibi kuvvetlidir/ Kıskançlık ölüler diyarı gibi serttir/ Onun alevleri, ateşin alevleri/ Yakıp bitiren alev./ Aşkı büyük sular söndüremez/ ve ırmaklar onu bastıramaz." *Neşideler Neşidesi*, VIII/ 6-7

andır bu; ayrışma ve yıkma bilgisini hazza dönüştürerek evetlemek ancak böyle olasıdır; ne var ki böylesi bir evetleme, sonuçta arzunun nesnesi olarak kendini –ve yalnızca kendini– kurgulamak zorundadır. Oyunun kendini sürdürebilmesi, arzunun nesnesinin atığın yine kendisi olmasına bağlıdır.

Evetleme, evetlemenin nesnesidir ve evetleme, kendi yapma ve yıkma bilgisini ancak kendi yarığında sürdürdüğü sürece varolabilir. Tekrar eden, atığın yapma ve yıkma bilgisidir ve sonsuzluk arzulayan haz, oyunun hazzı uğruna yapıp yıkarak yalnızca kendini sürdürebilir.

Kanımca Mithat Şen'in tasarısının bu nedenle tartışılması gerekir: çünkü arzu yüklerine karşın atıkların buluşamayacağına ve monadolojik kendibaşınalıklar olarak varlıklarını sürdüreceklerine ilişkin bilgi, aslında her an her şeyi yeniden başlatmaya muktedir bir ebedi tekrar tasarısıyla çelişmekte; atıkların kavuşamama oyununu kavuşma olasılığından sürekli mahrum bırakarak oyun kendini ilksel ve kurucu bir kurala dönüştürmektedir.

Oysa ötekiyle yüzleşmek ve kendini ötekine açmak, yalnızca ötekini değil, oyunu da kurban etmeyi gerektirir. Ancak kendilerini katlayarak ayrışan atıklarla aynı oyunun obsesif tekrarını böylesi bir yüzleşmeye yeğler Mithat Şen'in evetleme ilkesi; *Gitti/ Burada* oyununun hareketliliği, kendini çıkışsız bir oyunun durağanlığına bırakır ve oyun, yeni bir başlangıcın kapılarını aralayacağına aynı tekrarın karabasanına dönüşür: örnekse Virilio, Tokyo'da suyun hareket ettiği ve yüzücülerin suda *durmak* zorunda olduğu bir havuzdan söz eder. Hareketli bir su yüzeyi, suya giren kişinin yüzmesini değil, durarak akıntılara karşı koymasını amaçlar. Beklenen, yüzücünün mekân içinde hareketi değil; durağan bir kutup olarak onu sarmalayan hareketliliğe karşı gelmesidir.

Bu bağlamda kendi oyununun bağlamsal durağanlığından ödün vermek istemez Mithat Şen; son kertede kendi bağlamsal çerçevesindeki belirlenemezlik anlarından oluşmasına karşın atığın

kendini aşarak ötekiyle buluşmasını olanaksız kıldığı için atıkların bütün birleşme yanılsamasını eşitleyen bir evetleme ilkesi, kaçınılmaz olarak Virilio'nun duran yüzücüsünü andırır. Çünkü arzuladıkları suya ne denli kavuşmuş olduklarını düşünürlerse düşünsünler, onları bir arada tutan suyun geçici olduğunu ve ötekiyle yüzleşemeyeceklerini bilir beden atıkları; bu bilginin ahlâksal bir sorun olmasının nedeni ise, böylesi bir ebedi tekrar ve evetleme oyununun bir değer olarak konumlandırmasıyla ilintilidir.

Bu sorun, ben ve ötekiyle, kültürle doğanın eşitlendiği bir uzamda kültürel ve toplumsal yıkıcılığın yoksunluğundan kaynaklanır. Çünkü özdeşlikten arta kalan şeyi yıkıp geçerek ötekiyle karşılaşılmadığı sürece evetleme, kuralsız bir kurallılığın evetlemesine dönüşecek ve bu evetleme, ben ve öteki ile doğa ve kültür ötesi bir uzam adına yıkıcılıktan mahrum kalma tehlikesini içinde barındıracaktır.

Derrida'nın *apokalyptô* kavramını peçenin ardında yatan bir sır, ne var ki ötekini de içeren bir sır ve dehşet olarak okursak, o zaman ötekinin sırrıyla karşılaşarak kendi oyunlarının sınırını aşmaktan mahrum kalacaktır ötekiyle yüzleşemeyen atıklar; çünkü bütün yasalardan önce gelen ve *ebedi bir şimdiyle yetinmeyip* ölümü zamana ve geleceğe açan bir yüzleşme olacaktır böylesi bir karşılaşma; bir anlamda Yuhanna'nın sözünü ettiği mührün[84] içkin bir yaşamda geleceğe açılması olacaktır.

Bunun nedeni, mührün altından yalnızca ölümün değil aynı zamanda aşk üzerinden bir aşkınlığın çıkabilme olasılığıdır ki böylesi bir olasılık, "ölümden daha güçlüdür. Ölümü ortadan kaldırmayan, ama ölümün temsil ettiği sınırı aşarak ötekine yardım (ötekine doğru götüren ve bu gerilim içinde 'ben' kaygısına zaman bırakmayan bu hareket) bakımından ölümü güçsüz kılan aşk. Aşkı

84 "Ve tahtında oturanın sağ elinde içeriden ve arkadan yazılmış ve yedi mühürle mühürlenmiş bir kitap gördüm. Ve: Kitabı açmaya ve onun mühürlerini çözmeye kim layıktır?" Yuhanna, Vahiy, V, 1-2.

överken ölümü övmek için değil, belki tersine yaşamı ötekinin hizmetine sınırsız olarak sokan övgüsüz bir aşkınlığı yaşama vermek için."[85]

Ancak atıklarını kendilerine sürgün eden Mithat Şen onları böylesi bir aşkınlığa birbirleri üzerinden ulaşma bilgisinden yoksun bıraktığı için onlar, içkin bir aşkınlık eylemini sürekli yadsımak zorunda kalarak varlıklarını kendilerine dönük varlıklar olarak sürdürmeye ve bu kendilerine kapanmışlığı evetlemeye mahkumdurlar. Atıkların kendiliğindenliğini zorlar böylesi bir eylem; böylesi bir kapanmışlığın içerdiği çekince ise, ben ile öteki ve kültür ile doğa arasında bir ayrım gözetilmediği bir uzamda ötekinin taciz edilmesi bir yana, yaşama ilişkin her türlü karabasanın ve sözkonusu karabasana ilişkin her türlü türevin evetlenmesi zorunluluğudur. İlginç bir karabasandır bu: çünkü bir yandan mührün altındaki ölümün dehşetiyle yüzleşmekten ürkmeyen, ama öte yandan mührün altındaki aşkla yüzleşmekten sü-

85 Blanchot, *La Communauté Inavouble*, Paris, 1983; Türkçesi, *Itiraf Edilmeyen Cemaat*, İstanbul, 1997, s. 62 v.d.

Burada kuşkusuz iki noktaya işaret etmek gerek. İlki, aşkın Türkçede aşkınlıkla girdiği dahiyane ilişki. İkincisiyse, Blanchot sözkonusu olduğunda, onun Lévinas gibi ahlakla tutkuyu ilişkilendirmeye kalkışmaması. Tersine, Blanchot Barthesvari bir biçimde yalnızca aşkın içinde taşıdığı yıkıcılık gizilgücüne ve ahlaktan bağımsız aşkınlık olasılığına yönelerek sözlerini şöyle sürdürür: "Bunu derken söylemek istediğim şey, etik ile tutkunun içiçe geçmiş oldukları değildir. Tutkuya özgü ve onun hesabına kalan şey, pek karşı konulamayan, kendiliğindenliği ve conatus'u [teşebbüsü] bozmayan, tersine, onun abartısı olan, yıkıma kadar götürebilen kendi hareketidir. Peki, en azından sevmenin ötekini kesin olarak tek başına, ama olduğu gibi değil, diğer herkesi gözden düşüren ve geçersiz kılan biricik olarak tasarlamak olduğunu da eklemek gerekmez mi? Sevmenin tek ölçüsünün ölçüsüzlük olması ve şiddetin ve gece ölümünün sevme isteminden dışlanmaması buradan kaynaklanır. Tıpkı Marguerite Duras'nın hatırlattığı gibi: 'Sevdiğinizi öldürecek gibi olma duygusunu, onu kendinize, yalnız kendinize saklama, bütün yasalara rağmen, bütün ahlaki baskılara rağmen onu alma, kaçırma isteğini duydunuz mu? Hiç bu isteği duydunuz mu?...' Hayır, erkek duymamıştır. Acımasız ve küçümseyici hüküm buradan kaynaklanır: 'Ölüler ne tuhaf oluyor.' " a.g.e., s. 63. (İtalikler bana ait.)

Sanırım anametinde daha önceden söz ettiğim Mithat Şen'in 'erkeksi' arzusu bununla da ilgilidir. Ne de olsa atığını –dişil bile olsa– teslimiyete razı bir atık olarak konumlandırıp ona kendini aşma olasılığını tanımak, erillikten ziyade dişilliğin kültürel genetiğine uygundur.

rekli sakınan ve kendini bu sakınma üzerinden kurgulayan ve sakınmayı bir değer olarak konumlandıran bir karabasan.

Oysa yalnızca huzurun ötesinde bir uzam olan yüzleşme, oyunu yıkıma değin götürmeyi göze alır; böylesi bir sınırsızlık ise son kertede doğa bilgisiyle kültür bilgisini eşitlemeyi değil, kültürün kendini imha etmeyi amaçlar: "Aşıklar, isteseler de istemeseler de, bu durumdan zevk alsalar da almasalar da, birbirlerine tesadüfen, 'çılgın aşk'la ya da ölüm tutkusuyla (Kleist) bağlı olsalar da, aşıklar cemaatinin temel amacı toplumun tahribidir. Birbirleri için yaratılmış ya da yaratılmamış iki varlık arasında dönemsel bir cemaat oluştuğunda bir savaş makinesi yaratılmış olur, ya da daha doğrusu, evrensel yokoluş tehdidini son derece küçük dozlarda da olsa, kendi içinde taşıyan bir felaket imkânı oluşur."[86]

Beden 2. Seri'deki tetris uzamına geri dönerek Mithat Şen'in beden atıklarının böylesi bir yıkıcılık bilgisinden mahrum bırakıldığı iddia edilebilir. Beden atıklarının *öncesinde* verilidir çünkü onların yukarıdan aşağı düştükten sonra alacakları şekil; metnin öncesi, bir anlamda metnin orta alanında zaten bellidir. Belli değil gibi görünen tek şey, atıkların çizdikleri yolun sayfanın alt alanında ne tür bir harita oluşturacağı, ne tür bir seriyi izleyeceğidir.

Başka bir deyişle sanki kendileri dışında bir güç tarafından yukarıdan fırlatılan atıklar her ne kadar kavuşmayı özledikleri uzamın oluşturduğu serilerin hangi parçasına denk düşeceklerini bilmiyor görünseler de, onları bir arada tutan uzamın ne olduğu önceden bellidir ve bu önceden belli olan uzamda atıkların ayrışacağı da *önceden* bilinir.

Atıkların kendilerine ait olan *alınyazısı* belli olmasa bile –onların hangi seriyi oluşturacakları oyunu oynayanın becerikliliğine bağlıdır– kaderleri önceden bellidir: zamanında onları tamamlamış olan öteki parçalarıyla buluştukları an, ayrışacaklardır. Bu kader bilgisinin sorunsallaştırıldığı nokta, atıkların yüzleşme olasılığından mahrum bırakıldıkları andaki yıkıcılık mahrumiyetidir ki bu mahrumiyetin gös-

86 Blanchot, a.g.e., s. 66.

terilmeye çalışılacağı üzere *Batı*dan çok *Doğu*yla ilintisi vardır.

Kuşkusuz ölüm doğana kadar bekleyen ve sonra konuşan atıklardır Mithat Şen'in atıkları, ancak onlara aşkınlığa ilişkin bir aşk bilgisi tanınmamakta; onlar birbirlerine teslim olmamakta, mührün altından atıkların yalnızca kendilerine ilişkin bir yalnızlık bilgisi çıkmakta; onlar kendi ölümlerine tutsak edilmektedir.

Ne var ki *geriye dönüşü olmayan* bir ayrışma yerine geriye dönüşü olmayan bir yüzleşme belki de beden atıklarını kendilerine dönük yalnızlıklarından kurtararak onlara kendi zamanlarında –Lévinas'ın dediğinin aksine– kendi dillerini değil, kendi suskunluklarını bahşedecek, beden arzunun kendi dilini konuşacaktır.

Ancak arzunun ve bedenselliğin dili, aynı zamanda yaralanabilirliği ve *tenin* (Merleau-Ponty) kendini açmasını da içerir. Çünkü –Mithat Şen'in dişil ve eril beden atıkları dahil olmak üzere– her varlığın temelinde bir yetersizlik ilkesi yatar ve bu yetersizlik, arche'nin kendini sürgüne yollamış olmasından kaynaklanır.

Dolayısıyla yaşama ilişkin bir aşkınlık, Mithat Şen'in beden atıklarının görmezden gelmeye çalıştıkları üzere ancak bir *çağrı* sayesinde gerçekleşebilir: benden ötekine ulaşmayı amaçlayan, benin teslimiyeti içinde onun yaralanabilirliğini vurgulayan bir çağrıdır bu; çünkü "iletişimin temelinin ne söz, hatta ne sözün temeli ve noktalama işareti olan sessizlik olması gerekir, 'iletişimin temeli' ölüme maruz kalmaktır; benim ölümümde değil, canlı ve en yakın mevcudiyeti bile zaten ezeli ve katlanılmaz yokluk olan, tutulan hiç bir yasın yokluğunu azaltmaya yetmediği ötekinin ölümüne maruz kalmaktır."[87]

87 Blanchot, a.g.e., s.39.

"Acının en arı biçimine ulaştığı ve acıyla benim aramda bir sınır kalmadığı anda bu en büyük sorumluluğun dışsal kabulü birden en büyük sorumsuzluğa dönüşür. Hıçkırmaktır bu ve hıçkırarak ölümün gelişine işaret eder. Ölmek bu sorumsuzluk durumuna geri dönmek ve hıçkırığın çocuksu sarsılmalarına dönüşmek demektir." Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, Hamburg, 1989, s. 45.

Bu yüzden benim dehşet diye nitelendirdiğim şeyi ötekinin hıçkırığını ve ölümünü paylaşmak ve onun için sorumluluk üstlenerek onunla birlikte ve her iki varlığın içinden geçen bir biçimde varolmak diye kurgular Lévinas; kaldı ki böylesi bir varoluş ve yüzleş-

Ötekinin ölümüne maruz kalmak, kaçınılmaz olarak sorumluluğu beraberinde getireceği için atık kendini özdeşlik ve farklılık ötesi bir yerde konumlandırırken aynı zamanda özdeşlik ve farklılık *içinde* bir yerde de konumlandırmak zorunda kalacak; ötekinin "çıplak ve dilsiz yüzü"ne bakabilecek, kendi özdeşlik ve farklılık ötesi konumunu sorgulayabilecektir: böyle bakınca atığın kendini sorgulaması ancak ötekinin öteki olarak kabülüne bağlıdır.

Bir anlamda öykünme ilkesiyle olduğu gibi oyunun kendiyle de yeniden hesaplaşmasını getirecektir ötekinin yüzüyle ve dehşetiyle karşılaşma; özdeşlik ötesi bir uzama özdeşlik ve farklılık ilkelerini de katmayı gerektirecek; atığı tatmin edeceğine tatminsiz ve doyuracağına aç bırakacak; sürekli bir hareketlilik içinde oyunun zamansal yarığının geleceğe açılmasını sağlayacaktır.

Ancak böylesi bir gelecek umudu yüzleşmeyi kaçınılmaz olarak sürekli bir huzursuzluğa ve sürekli bir sorumluluğa dönüştürebilir. Çünkü ona sorumluluğu sürekli hatırlatılacak olan atık için yüzleşme; sorumluluğunu yerine getirdikçe sorumluluğu artıracak bir şeydir; ancak böylesi bir sayesinde atık, geçmişin travmasını geleceğe taşıyacaktır. Zamana bağlı ve zamana mahkum bir varlıktır atık; zamana bağlı içsel bir aşkınlık, ancak tekrarın kırılmasıyla olasıdır. Dolayısıyla ötekiyle yüzleşmek atığı kaderci bilgisinden uzaklaştırarak ona tanınan özgürlük alanıyla ona bir yandan ölümlülüğü ve dehşeti hatırlatırken öte yandan ölümlülük ve dehşet üzerinden içkin bir aşkınlık eylemini olası kılacaktır.

Aksi takdirde gerek arzu, gerek acı, gerekse ölüm yalnızca biyolojik olgular olarak kalacak ve atığın yaralanabilirliği aşkınlık eylemine yol açmayacaktır. Aslında sözünü ettiğim, ötekinin ölüme doğru varlığından başka bir şey değildir. Ne zaman ki atık kendi varlığını

me, öteki üzerinden aşkınlığa ulaşmaya yol açacak, aşkınlık ve ölüm, benin tekil ediminden ortak bir edime dönüşecektir. Çünkü sonuçta tutulan hiç bir yas –öteki öteki olarak algılandığı sürece– ötekinin yokluğunu geri getirmeyecek; ötekiyle birlikte ölünmüyorsa içsel bir aşkınlık uğruna geriye ancak ötekinin ölümlülüğünü üstlenmek ve paylaşmak, *Gitti/ Burada* oyunundan feragat etmek kalacaktır.

aşarak ötekiyle yüzleşmeyi göze alacak, o zaman ötekinin ona benzeyen ama yine de ondan farklı olan ölüme doğru varlığına da teslim olacak; böylesi bir teslimiyet, gelecek umudunu bugüne taşıyacaktır. Yoksa *Gitti/ Burada* oyunu, sürekli kendi tekrarının ve bu tekrarın içinde büyüttüğü olanaksızlığın evetlenmesinden oluşacak; teker teker atıklara farklı birer alınyazısı bahşedilse bile onların ortak kaderi Blanchot ya da Derrida anlamında kıyamete dönüşemeyen bir karabasan olarak kalacaktır. Çünkü bilindiği üzere yeni bir çağı muştulayan süreçtir kıyamet; içkin bir uzamda okunduğu zaman sınırlı bir sonsuzluğa geçiş sağlar.

Çünkü mührün altından çıkan bilginin başka bir mühürle yüreğin üzerine konması atığı sürekli bir hareketliliğe zorlayarak ona bir sorumluluk çağrısında bulunacak, böylesi sonsuz bir sorumluluk kültürle doğa ötesi bir uzamda değil, kültürle doğanın ayrıştığı bir uzamda eyleyecek, doğanın kaderciliğine karşın kültüre yıkıcılık anları bahşedecektir.

Oysa doğal bir türev olarak konumlandıran haz ve erotizm –ve hazzın ve erotizmin tekrarından oluşan oyun– kendiyle öteki arasında fark gözetmediği sürece kaçınılmaz olarak doğayla kültürü, evrenle bedeni eşitlemeye mahkumdur. Bu ise –Mithat Şen örneğinde olduğu gibi– kuşkusuz hazzın, erotizmin ve oyunun kendi suskunluğundan olmuş bir doğaya öykünmesiyle ve arche'yi kendi başına bırakma isteğiyle ilintilidir.

Böylesi bir öykünmede atığın kendini özdeşlik ve farklılık ötesi bir yerde konumlandırarak doğayla kültürü eşitlemesi kaçınılmazdır. Ne var ki yalnızca doğal türevler değildir *Batı* bilgisine göre sonsuz bir haz peşinde koşan atıklar; ötekiyle yüzleşmedikleri sürece sürekli birbirlerine teğet geçecek, kendi tekrarlarına bağlı kalacaktırlar.

Kuşkusuz yukarıda sözü edilen ve tartışılacak olan farklı bir bilgiyle, bir *Doğu* bilgisiyle ilintilidir Mithat Şen atıklarının kaderciliği ve ancak Batılı anlamda bir ahlâkçılık, doğa ile kültürü ayrıştırarak aşkınlığa öteki üzerinden kavuşmayı arzulayabilir.

Başka bir deyişle doğa ile kültür, ben ve öteki gibi ayrımlar ger-

çekleştikten sonra arzulanabilecek bir şeydir öteki üzerinden aşkınlığı arzulamak. Demek ki hep ikincil bir uzamdır doğa ile kültürün, ben ile ötekinin ayrıştığı uzam; ne var ki Mithat Şen'in atığı, doğa ile kültür, ben ve öteki gibi ayrımların henüz gerçekleşmediği ve onların öncesinde yer alan inorganik maddeyi özlediği için doğa ile kültür *ötesinde* ve *arasında* açılan yarığa yerleşmeyi, onların *öncesinde* bulunan bir alanı imlemeyi yeğler.

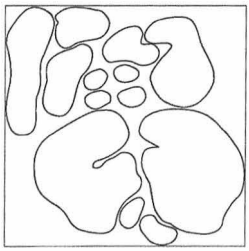
doğa ile kültür, ben ve öteki gibi ayrımların sonrasında yer alan bir arzudur ötekiyle yüzleşme arzusu; oysa Mithat Şen, bu ayrımın gerçekleşmediği bir alanla gerçekleşmek üzere olan bir uzam arasına yerleştirir atığını; onun ötekiyle yüzleşmesi, ancak doğa ile kültür, ben ve öteki arasında bir farklılığın kabulünden sonra mümkündür.

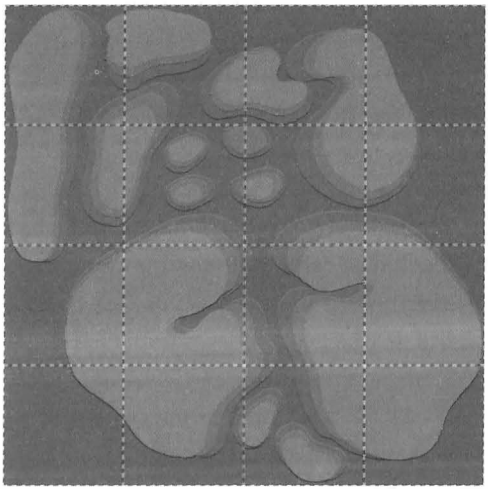
Ne var ki böyle bir sonrasal kabulden değil, onun öncesi bir yerden hareket eder Mithat Şen'in atığı ve bu nedenle sonsuz *Gitti/ Burada* oyunu ben ile öteki arasındaki bir bilgiden ıraktır. Bu yüzden kendini tekrar eden ve kendini evetleyen bir haz ve erotizm ilkesidir Mithat Şen'in beden atıklarının oyunu; onlar birbirleriyle yüzleşerek öteki üzerinden aşkınlık arzulayacaklarına hiç bir göndermesi ve kendisi dışında bir nesnesi olmayan bir bedenin sesine kulak kabartır, onun oyununun izini sürerler. Bu nedenle –sözcüğü sözcüğüne– bilgi ağacının meyvesinden henüz tadılmamış olan bir zamana özenir bu atıklar; ne var ki bilgilenmiş olduklarının onlar da bilincindedirler; atığın varoluş nedeni zaten sözkonusu bilginin kendinden başka bir şey değildir; oysa onlar bu bilgiden sıyrılmak ve hazzı ve erotizmi hazzın ve erotizmin kendine bırakmak, oyunu özdeşlik ve farklılık ötesi ve bilgi öncesi bir yerde gerçekleştirmek isterler.

Bu yüzden Mithat Şen'in atığını yeni bir okumayla değerlendirmek istiyorsak eğer, bu aşamada onun kendini konumlandırır göründüğü bir Doğu bilgisi okumasına gitmemiz ve kültür ve doğa, ben ve öteki, imge ve aslı gibi karşıtlıkları yeni bir açıdan tartışmamız ve Mithat Şen'in bedenyazısına geri dönmemiz gerekir.

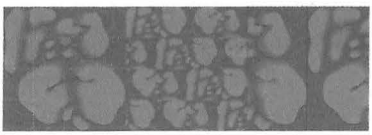
Mithat Şen, Beden 1. Seri, 1993, 1994
Sanat Dünyamız, Yaz 1994 Sayı: 56, Melankoli Özel Sayısı

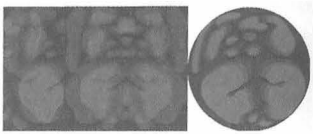


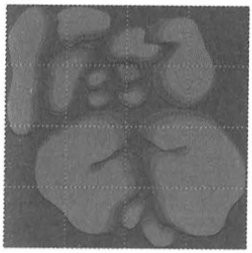


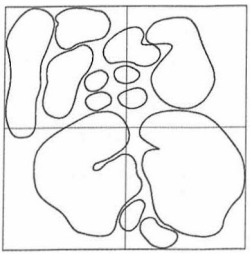


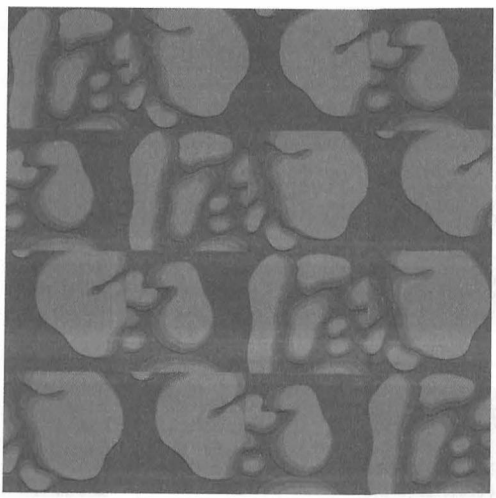
BEDEN 1.S. İN.I. M.93-94 İST.



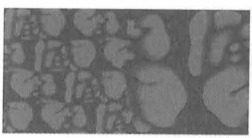


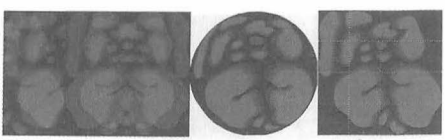


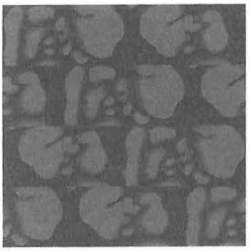


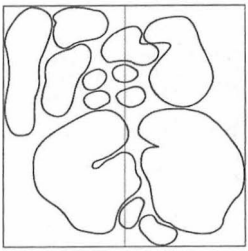


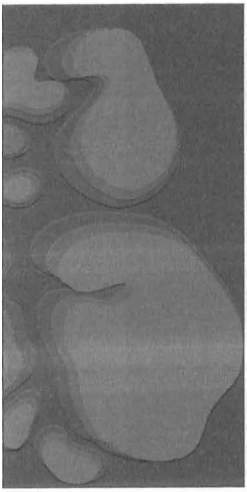
BEDEN 1.S. İM.Ü. M.93-94 İST.







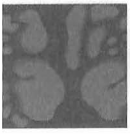


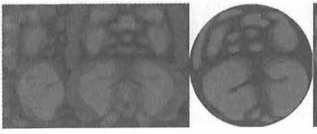


M.93-94 İST.

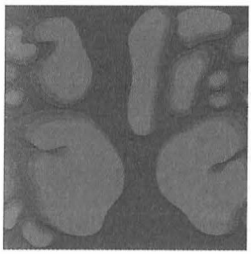


BEDEN 1.S. İM.III.





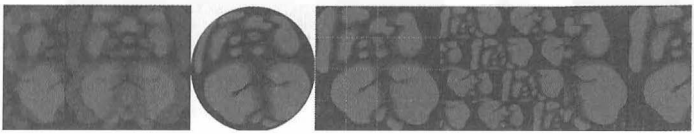




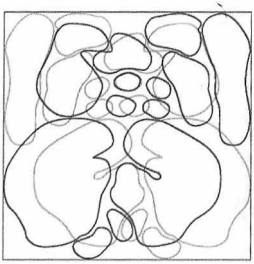


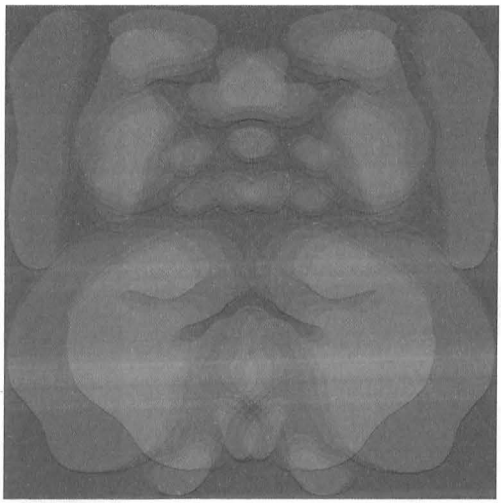


ÖĞDEN-ELEMİN.IV.

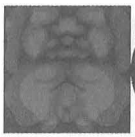


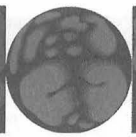






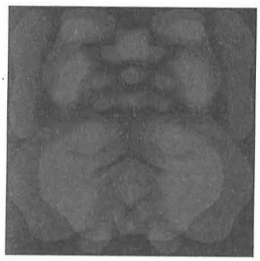
BEDŘICH VLASÁK: V.M. 93-94









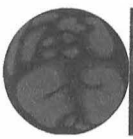




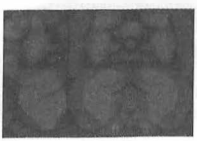


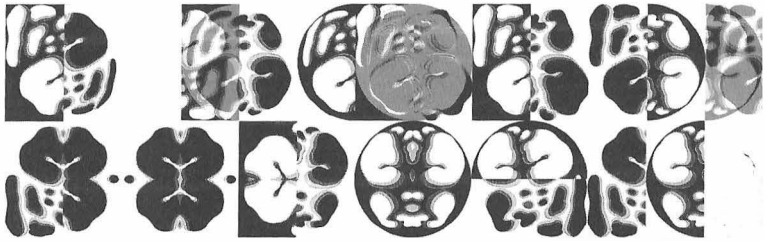
BEDEN 1.S. İM.VI.

M.93-94 İST.

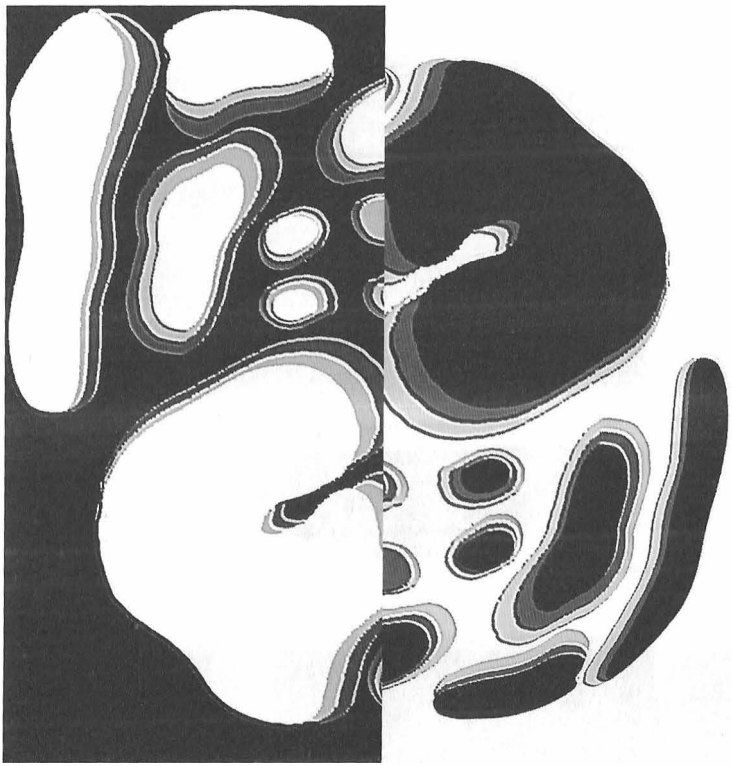


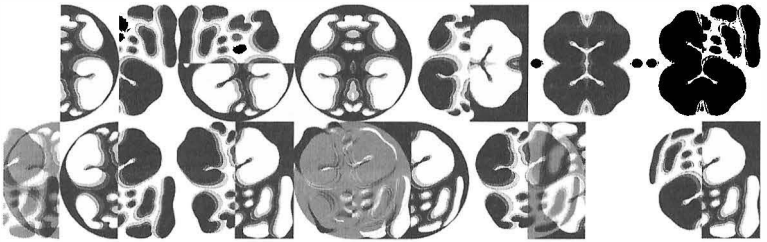






Beden 4. S.
X





X

"Allah mahlukatı yaratmadan önce Kalemi yarattı ve Allah Arş'ın üzerindeydi; ve Kalem bir heybet korkusu bakışıyla O'na doğru baktı ve ikiye yarıldı ve O'ndan mürekkeb damladı."

İbn Abbas'tan rivayet edilen bir hadis

Kanımca bir yandan bedene yazılı bu bilgiden kurtulma çabasının öte yandan bu çabanın olanaksızlığının kolaylıkla okunduğu bir seridir Mithat Şen'in *Beden 1. Seri*'si. Üstelik ilk bakışta Doğu'nun ve İslam mistisizminin evren anlayışı içinde eylediğine dair bir yanılsama sunan bir seridir bu; öteki serileri de yeni bir gözle açımlamaya fırsat tanır.

Bu nedenle yazının bu aşamasında Mithat Şen'in bilgisayar ortamında gerçekleştirdiği ilk seri olmasına karşın, son olarak onu iki farklı okumayla çözümlemeye ve her şeyin nasıl aynı şeyden ve nasıl bir ayrışma bilgisinden türediğini göstermeye, bu bilgiyi *Doğu*'yla ve özellikle Anadolu'ya ilişkin bir tasavvuf bilgisiyle ilişkilendirmeye çalışacağım.

İki farklı okuma diyorum, çünkü bana göre iki farklı bilginin eşzamanlı yanyanalığından ve son kertede her ikisinin de yapıbozumundan soluklanan bir metindir bu; sözkonusu okumalar, daha önceki metinleri de yeniden okumayı ve *Doğu-Batı* karşıtlığını aşmayı önerirler.

Renklerin artık morun dört tonuna indirgendiği bir seridir *Beden 1. Seri*; bir anlamda onu takip edecek olan her iki serinin yalıtılmış hâlidir. Oyun, bildiğimiz tekrarın oyunudur ve şekiller *Beden 3. Seri*'nin dişil yuvarlağıyla eril karesidir. Yine ayrı sayfada yer alan üç –ve dört– ayrı alandan oluşur altı sayfalık bu seri de. Bu ilk okumaya göre üst alanın sol köşesinde yer alan dişil yuvarlak, oyunun henüz başında belirlenmiş ve kendi içinde şimdiden üçe katlanmış gibidir; sanki oyunun açılışını yapar ve karşısında sağ üst köşede yer alan eril karenin renkli pozitifine benzer. Karenin içindeki atıkların biçimleri belirlenmiş olsa da bu biçimlerin ve karenin alacağı renk ve katedeceği yol belirsizdir henüz; belleği ve geçmişi yoktur henüz erilliğin; o, oyunun başlangıcında renk kazanmamış ve katlanmamış bir saflık, eril bir bilgisizlik hâlindedir. Ne var ki orta alana düşer düşmez kendi içinde üçe katlanacağı gibi kendi içinde parçalanmaya başlayacak, birbirinden kesin ayrılan sınırlarla onaltı ayrı alana bölünecektir. Alt alan, *Beden 3. Seri*'nin sol kenarında yer alan akışkan döngüyü takip eder; eril beden atıklarının parçalanmasıyla başlayan düzensiz serüveni izler döngü; onun yol haritasını andırır.

Her şeyin başında yer alan yuvarlakla onaltı kareye bölünmüş erillik yer değiştirirler ikinci sayfada; erilliğin bilgisi saflığını yitirmiştir artık; sağ üst kısımda yer alan renksiz kare, her ne kadar kendi belirsizliğini korumaya çalışıyor olsa da koruyamamakta; kendi içinde çözülmeye doğru hızla yol almaktadır. Fotoğrafın negatifi gibidir her sayfanın sağ üst kısmında yer alan ve belirlenmeye karşı koymalarına rağmen bedenleri yazılan atıklar; resmin kendinin negatif olarak kalmasını, kendiyle ayrışarak pozitife dönüşmesine engel olmak ister gibidirler.

Ne var ki negatiflik bile –bir pozitifin negatifi olma özelliğiyle– kaçınılmaz bir ayrışmanın ürünüdür; dolayısıyla her ayrışmayla onlar da çizilmemişliklerini ve belirlenmemişliklerini yitirir, kendi içlerinde üstüste katlanır, tersyüz edilirler. Nitekim orta alana düşünce belirlenmesi bir yana, eski özdeşliğinden de olur ve onaltı farklı atığa dönüşür eril kare; onu çizilmemiş bir harita olarak bir arada tutan özdeşli-

ğini yitirir, düzenli –ancak yine de düzensiz– bir hareketliliğin içine atılır. Bundan böyle kendi içindeki üçer farklı kattan oluşan onaltı eril beden atığı, yukarıdan aşağıya ve soldan sağa –ya da tam tersine– ve çapraz okununca düzensiz bir düzenlilik içinde birer sıra oluştururlar.

1 4 3 2
2 1 4 3
3 2 1 4
4 3 2 1

Bir çokluk uzamıdır artık atıklann uzamı; bir oldukları ilksel kökenden ayrışmış, permutasyonlarla onları aynşma öncesine götürecek bütün olasılıkları deniyor gibidirler. Çünkü ne de olsa aynşma öncesi birlik, onların derinliğinde saklıdır; bu yüzden soldan sağa çapraz okumayla bütün atıklar –sayılar– birin çoğulluğa karşın yine de tekilliğini ortaya koyarlar.

Ancak onaltıya bölünme tehdidiyle karşı karşıya kalan bütünlüğün ve birliğin eril karesi değil, –kaçınılmaz olarak– kendi içinde onaltıya bölünen bir kare yer alır üçüncü sayfanın sol üst kısmında; ne var ki kendi içlerindeki bu bölünmüşlükle de kalmaz atıklar; kare, bu kez saf hâlinde ortadan ikiye katlanır ve tersine çevrilir.

Orta alan merkezkaç kuvveti şeklinde birbirinden uzaklaşan erilliğin tersine çevrilmiş hâlidir artık; dördüncü sayfanın başlangıç karesi, yeniden –ancak bu kez tersinden– bir araya getirilen karenin kendinden başkası değildir. Onun karşısında bu kez garip bir biçimde ikinci bir katlamayla üstüste bindirilen erilliğin yarım hâli vardır: kağıdı katlayıp içindeki şekilleri tersinden birbiri üzerine oturtmaya benzeyen bir katlamadır bu; eril beden atıkları, kendi içlerinde üst üste geçerler.

Dolayısıyla kendi içinde altıncı bir mor tonu oluşturur tersinden bir katlamayla üstüste binen eril kare; orta alanın sağ kısmında durarak sanki sayfadan kaçmayı, onun dışına çıkmayı arzular. Tabi ki olanaksız bir arzudur bu; onun yarım kalmış ve bütünlüğün üstüste bin-

dirilmiş hâli beşinci sayfanın açılışını yaparken, karşısında giderek saflığından uzaklaşan karenin bu kez üçüncü bir katlamayla içiçe geçtiği gözlenir; sanki eril kare, daha kaç kez katlanacağını bilmemekte; bütün katlanma oyunları onun üzerinde oynanmakta gibidir. Bu seferki katlama, iki negatifi üstüste bindirerek orta alanda bu üçüncü katlanmanın renkli pozitifini oluşturur; orta alanda seriyi tanımlayan harfler de bu katlanmayla birlikte içiçe geçer ve gerek düzden, gerek tersten aynı anda eşzamanlı okunabilirler. Ancak işin ilginç yanı, dikkatli bir okumayla üstüste binen erilliğin içinden dişilliğin kendini yeniden doğurmasıdır ki, artık erilliğin karesi dişilliği de içinde barındırmakta; ne var ki yüzde yüz bir örtüşmeye, hâliyle olanak tanınmamaktadır.

Altıncı sayfaya gelindiğinde bu kez katlanmaların pozitifi karşısında duran karenin içinde bu nedenle yuvarlak dişillik yer alır; serinin başlangıcını oluşturan dişillik bundan böyle erilliğin içine geçmiş, sanki bütün katlanmaları kendi içinden üreterek kendine geri dönmüştür. Bu yüzden son sayfanın ortasını kendini erilliğin içinden yeniden vareden dişil yuvarlaklığın kaplaması, rastlantısal değildir. Döngü tamamlanmış, seriyi başlatan dişillik erilliği ve kendini kendi katlarından oluşturduktan sonra, yeniden ortayı doldurmuş, çokluğu yeniden birliğe bağlamıştır.

Ne var ki Mithat Şen izleğine göre bütünlüğün değil, ayrışmanın birliğidir bu; ilksel dilin kendi içinde ayrışan bütün dilleri barındırdığını söyleyen Ibn Hazın misali bütün ayrışmaları kendi içinden türeten birliği anıştırır. Akışkanlığın alacağı bütün hareketler, bu birliğin içinde verilidir ve birlik, zaten kendinden sürgüne yollanmış olan ilksel nedenin dişil birliğidir. Bir anlamda hem Batılı bilgi ağacının meyvesini yedikten sonraki kopuşun birliğidir bu, hem de bilgi ağacının yetiştiği sonsuz bahçe *öncesinde* gerçekleşen kopuşun birliğini içerir. Bilindiği üzere bir hadis, evrenin yaradılışını, Tanrının kendi hazinesini gösterme arzusuna bağlar: *Ben gizli bir hazineydim, bilinmek istedim ve bu yüzden âlemi yarattım.*

Demek ki kendini kendiyle ayrıştıran ve sürgüne yollayan ve ye-

tersizlik ilkesinden soluklanan bir uzamdır zaten köken; kopuş, daha cennet öncesinde verilidir.

Mithat Şen bağlamında ilginç olan, her şeyin aynı şeyden üremesi bir yana her şeyin dişilliğin yuvarlaklığından türemesidir. Tekvin'in altı karede –bir eksik– yeniden okunuşudur bu seri; erilliği kendi içinden doğuran da dişillik olduğu gibi, erilliği bilgilendiren de odur. Bir anlamda eril atıkları varetmiş, ancak onları saflığından da etmiş, ayrışma ve katlanma bilgisinin kendine dönüştürmüştür.

Arche'yi kendinden ayrıştırarak katlayan ve doğurarak onu her seferinde yeniden vareden ve bilgilendiren dişilliğin kendidir sanki bu dizide; Mithat Şen tuhaf bir biçimde dişillik bilgisini atığın varlık nedeni olarak gösteriyor, her şey ona geri gidiyor gibidir. Unutulmaması gerektiği üzere, bilgi ağacının meyvesinden yiyen ve kendini ve erkeği bilgilendiren dişil atığın kendisidir. Böyle bakınca perdenin altında yatan dehşetin de sorumlusu dişilliktir sanki; dişillik, kökenin üstüne binen gölgedir; haz ve erotizmin, ancak bu dehşetin gölgesinde gerçekleşebilmesi, bu nedenledir.

Erilliği bilgilendirdiği için ona –ve kendine; ne var ki kendi hareket noktasında zaten katlanmış ve hareketlilik boyunca kendi katlanmışlığını da yeniden üretmiştir– olanaksızlık bilgisini de sunan dişilliktir bu seride; her şeyin ve karabasanla hazzın yer değiştirdiği oyunun sürmesini sağlayan onun katlama ve ayrıştırma bilgisidir. Kökenin kendinden sürgüne yollandığını hatırlatır sürekli kendine ve diğer atıklara; doğurganlık, dehşeti yeniden üretir.

Bir anlamda *bir*'in çokluğundan ve aynı dehşetin tekrarından sorumludur dişillik; kendini ve erilliği sürekli farklı serilerle bir araya getirerek ilksel kökene dönmeyi arzulasa da, Mithat Şen'in dişillik uzamında dişillik zaten ayrışmış bir kökenin katedeceği yola işaret etmekte; her başlangıç yeni bir olanaksızlığı imlemekte; ayrışarak başa dönmektedir.

Bu yüzden bir tekrar oyunudur erotizmin –ve erotizme denk düşen evrenin yeniden yaradılışının– oyunu, birlikten her seferinde çokluk doğmakta; köken, kendine yetemediği için sürekli bir ayrış-

mayı arzulamakta; aynşma, kendini sürekli tekrar etmektedir. *Gitti/Burada* oyununun nedenini sunar sanki *Beden 1. Seri*: atıklar *Burada*'yı arzularken *Gitti* kaçınılmazdır; çünkü *Burada* bir birleşmenin değil, yeni bir ayrışmanın uzamıdır; ilksel köken arzusu, her yeni birleşmeyle yeniden alevlenecek, katların üzerine yeni katlar bindirecek, atıklar bilgilendikçe kökenden uzaklaşacaklardır.

Bu bağlamda YHVH peşinde koşan kabalistler gibi çeşitli permutasyonlarla her seferinde kökeni *Burada*'ya getirmek denenmekte; her deneme, yeni olasılıklara yol açarak *Gitti*'yi güçlendirmektedir. Mithat Şen'in *Gitti/Burada* oyunu her koşulda negatif bir mistisizme götürmekte, olanaksızlık, sonsuza değin üretilmektedir: "Sayılar muhtelif mertebelerde birden hasıl olurlar. Ancak onlar birin gayri değil, fakat birin tekrarından ibarettirler ve tahlil edecek olursan, birden başka bir şey bulamazsın. Sayıların şekillerini gören onların bir olmadığını zanneder ve nazarını derinleştirdiği zaman onun birden başka bir şey olmadığını anlar. Bir sayının köküdür, yoksa kendi başına sayı değildir ve zuhurun mertebelerinde sayının kaynağıdır, onda *imkânların noksanlığından arınmış olan* hakikate dair bilgi vardır."[88]

Demek ki birer yoksunluktur bütün olasılıklar; atıklar, bu yüzden kendilerini yoketme pahasına ilkselliğin bütünlüğüne geri dönmek isterler. Ancak böyle bir olasılık yoktur; bu nedenle *imkânların noksanlığından arınmış hakikata dair bilginin* yoksunluğu üzerinden kurgular Mithat Şen bedenyazısını, Tekvin'den bir eksik altı alandan oluşan beden atıklarının sayfanın alt kısmında yer alan yol haritasını da bu olanaksızlık bilgisi üstüne kurar.

Çünkü *Beden 1. Seri*'nin alt kısmında yer alan harita, daha sonraki beden haritaları misali, bir yoksunluğun akışkanlığını dile getirir. Altı parçadan oluşan bir atık haritasıdır bu; ancak kendinin pozitifi beşbuçuk atık alanının arasında hep bir yarım boşluk alanıyla bir aralık açılır. Bir anlamda "asıl olmayan ve ara-alan denen

88 Seyyid Yakub Han'dan alıntılayan, Hilmi Ziya Ülken, *Islam Düşüncesi*, Istanbul, 1995, s. 123. (Italikler bana ait.)

bir harf tarafından sona erdirilen asıl harflerin serisi"[89] nden oluşur bu beden atıklarının yol haritası; atıkların oyununu yeni bir başlangıca bırakmak amacıyla yeni bireşimlere geçit sağlar gibidir bu boş alan, atıklara bir soluk alma payı bırakır.

"Birlik" diye yazar Herakleitos, "kendi içinde ayrışan şeylerin uyuşmasıdır."[90] Bu anlamda kendi içinde ayrışmanın uyum ve uyumsuzluk oyunundan başka bir şey değildir sayfaların altındaki hareketlilik haritası, bu ayrışmanın uyumunu ve uyumsuzluğunu gösterir. Her şeyin aynı yuvarlak dişillikten türemesi, Tanrının merkezi her yer, çevresi hiç bir yer olan bir daireye benzetildiği mesel misali tekrarın nedenini aynı şeye indirger.

Her şeyin başlangıcı olan bir daireden ve bu dairenin kendiyle ayrışarak yeni bir biçimde kendine geri dönmesinden ve bu *Gitti/Burada* döngüsünün tekrarından oluşur beden evreni; tekrar edecek olan aynı ayrışmanın döngüsü olacaktır çünkü; sanki yarım alanı kaplayan bu boşluk kaldığı sürece YHVH'nın ismine ulaşamayacak, bilgi öncesi duruma geri dönemeyecek olan atıklara tekrarlarını bir an için durduracakları bir aralık tanınır. Atıkların kaderidir tekrar; kendilerini suskunluğa bırakamadıkları sürece bedenyazısını sürdürecek; onun aşkınlığa yol açmayan ölümlülüğü ve dehşeti içinde eyleyeceklerdir.

Bu nedenle Âl-i İmran suresinde dendiği üzere vakti belirlenmiş ve atıkların üzerine yazılmış kaderci bir yazının tekrarı gibidir Mithat Şen'in bedenyazısı; her şeyin bir sonu vardır ve her son, aynı şeyden türetilen yeni bir başlangıçtır.

Bu evrenin tekrarının gizli yol haritasını çizmek ister sanki Mithat Şen; bedenin yol haritasını çizerken *kalem*'in beden *levha*sına yazdığı *kelâma* ererek –yani onu okuyarak– onun peçesini kaldırmak, peçenin ardında yatan sırrı kendine –ve kendi suskunluğuna– bırakmak ve onu evetlemek ister.

89 Benoît B. Mandelbrot, *Die fraktale Geometrie der Natur*, Basel, 1987, s. 360.
90 Herakleitos'dan alıntılayan Yalçın Çetinkaya, *Ihvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi*, İstanbul, 1995, s. 11.

Ne var ki ilginç ve ilk okumayla eksik kalacak bir andır bu: sözünü ettiğim ikinci okumayı, yazının bu aşamasında devreye sokmak, kaçınılmazdır. Doğunun son semavi peygamberinin bir hadisine göre *Allah'ın son yarattığı şeylerin ilki, Nur'dan yaratmış olduğu kalemdir* ve sonra Tanrı, *Levha*'yı ve *Levh-i Mahfuz*'u yaratarak kelâmını bu levha üzerine yazdırmıştır: Kalem yarıldı ve Allah kaleme 'yaz!' diye buyurdu. *Kalem 'Ey Rabbim ne yazayım?' diye sordu. Allah da 'Yaratıklarımın ilmini yaz! Kıyamet gününe kadar varolacak her şeyi yaz!' dedi.*

Kalem tarafından levhaya yazılan kelâmın kıyamete değin kendini sürdüreceği bir yana, *beyaz inciden yapılmış* bir kalemdir İslam evrenbiliminin kalemi; onun yazdığı levha ise kimi hadise göre *kırmızı yakuttan*, kimine göreyse kırmızı yakuttan ve *yeşil zümrüttendir*. Schuon'un yalancısı olursak, Kalem'in beyaz rengini saflığını korumakta olan Cevher olarak okumamız gerekir; o, "bir toz bulutuna benzeyen, yani farklılaşmamış halde olan cevherdir."[91]

Bu bağlamda Mithat Şen'in *Beden 1. Seri*'ye geri dönüp bakıldığında, birden farklı bir okumayla karşılaşılır: her şeyi başlatan dişillik değil, saflıktan kendini ve dişilliği üreten erilliktir bu kez; birinci sayfanın ortasında yer alan erillik, alt kısımdaki yol haritasının da başlangıç karesidir ve *Beden 2. Seri*'de de orta alanda yer alan ve atıkların yukarıdan fırlatıldıklarında alacakları şekli önceden saklı tutan kader misali, eril karenin parçalanmışlığı, kendine mahfuz bir bilgi olarak önceden verilidir.

Bir yandan kendinden önce belirlenmiş bir şekli almaya mahkumdur eril atık; ancak öte yandan ona bir kalem vazifesi de verilmiş; atıkların alınyazılarını ve kaderlerini çizmeye mahkum edilmiştir.

Bu, bir anlamda şu demektir: eril atık, kendi kaderini yazarken bunu dişil atıkların üzerine yazacak; yazdıkça bilgilenerek saflığından olacak ve kendi içinde yarılacaktır. Başka bir deyişle hem kalem olarak kitabı yazmakla yükümlüdür eril atık; hem de kitabı ya-

91 Fritjof Schuon, *İslam'ın Metafizik Boyutları*, Istanbul, 1996, s. 76.

zarken onun dışında bir güç tarafından –Tanrı– tayin edilen alınyazısını yaşamak, giderek bilgilenerek ayrışmak ve kendini yarmak zorundadır.

Böyle bakınca dişilliğin erilliğin içinden doğması, erilliğin yazma ediminin bir sonucudur. Yazmak, sözkonusu yazı Kutsal Kitabın yazısı bile olsa, gösterilenle mevcudiyetin ayrışmasının bir sonucudur çünkü; tarih, kutsal bir tarih olsa bile, tarihi başlatan şeydir yazı; erilliğin saflığını yitirerek yazısını dişilliğin bedenine kaydetmesinden başka bir şey değildir.

İlginç bir biçimde yine Tekvin'e geri götürür bu ikinci okuma: bilgi ve yazı, ancak ölümlülük ve kösnüllük bilgisiyle mümkündür ve dişillik, erilliğin bir uzantısı, onun yazısıyla yazılan bir metin ve ondan türeyen bir parçadır. Tanrının yetersizlik ilkesini anıştırırcasına kendi kendine yetemez erillik; bilgilenme bedeline kendi eşini, onun bedeninden ve onun etinden doğacak olan dişiyi ister. Ne var ki kösnüllük, ancak saflığın yitimi bedeline gerçekleşebilir; eğer kösnüllüğün bedeli bilgilenmekse, bilgilenmenin bedeli ayrışmaktır; erilliğin kalemi, ayrışma bilgisini dişilliğin levhasına yazmıştır.

Bu nedenle Tanrının eril kalemiyle yazılan sözcüklerden oluşur evren; "varlıkların hepsi, sonu olmayan Allah'ın kelimeleridir."[92] Yine bu yüzden tanrısal bir dil konuşur ve kitapla eşitlenir: kitap, vahiydir ve başlangıçtan kıyamete değin bütün evren bilgisini içinde barındırır.

Gerek kitabı okumak, gerekse her seferinde yeniden yazmak, bu evrensel bilginin tekrarından başka bir şey değildir ve evren, Tanrının kendine yetemeyerek kendini vahyetmek istemesinin bir sonucudur.

Yalnızlık, Tanrının bile üstesinden gelebileceği bir şey değildir ve Tanrı kendi bedeninden dişiyi yaratarak kendini erillik ve dişillik olarak sadece ikiye ayıracağına, kendini çok daha uzaklara fırlatmış, ayrışmayı sonsuza değin üreterek ayrıştığı bütün atıkların

92 Muhiddin-i Arabi'den alıntılayan, Joseph Campbell, *Doğu Mitolojisi*, Istanbul, 1992, s. 189.

ona aşkla bağlanmasını buyurmuştur.

İlginç bir kösnüllüktür bu: değil mi ki atıkların hepsi tanrısal sözcüklerden oluşmuştur, onlara kendi özdeşlikleri ve ötekinin farklılığı men edilerek aşk, tanrısal aşka indirgenmiştir. Böyle bakınca sürekli bir hüzne mahkumdur atıklar; bütün sözcükler Tanrının yalnızlığının sonucudur ve hepsi Tanrıya geri dönmeyi isterler. Son bulmayacak olan bir arzudur onlarınki; evrende kendilerini terk edilmiş ve sürgünde hisseder ve geldikleri yeri özlerler.[93]

Aslında bu, şu demektir: ötekinin gözünde yine kendini görmek istemiştir Tanrı; dolayısıyla dünyasal ve içkin bir aşkı imkânsız ve inanılmaz bir aşka dönüştürmüştür. Eril ve dişil atıklar birbirlerini öteki olarak değil, Tanrının ayrışmış sözcüğü olarak kurguladıkları için hiç bir kavuşma onları doyurmamakta; ötekinin aslında kendileri gibi Tanrının bir atığı olduğunu düşünmekte ve ayrışma bilgisi, kavuşma bilgisinden önde gelmektedir.

Şunu demek istiyorum: bilindiği üzere tasavvufa göre âlem, yaradanın eseridir. Ne var ki yaradan, kendine zikredilmesi için bu âlemi yaratmış ve kullarının aşkını talep etmiştir. Böyle bakınca kendi başına yetersizdir yaradan; kullarının aşkına gereksinmekte; bu gereksinme, kendi içinden bir ayrışmayı doğurmaktadır. Bir anlamda özsevgisinin ve varlıkların gözünde kendi yansısını görme isteğinin ürünüdür âlem; suyun yansısında kendini seyreden Nergis'in öyküsüdür bu sanki; ancak Nergis kendini suda seyretsin, su da onun gözünde kendi yansısını seyretmekte; her ikisi de yetersizlik ilkesine rağmen yansıda yine yalnızca kendilerini görmek istemektedir.[94]

93 Mithat Şen'in *Beden I. Serisi*nin bu bağlamda Yapı Kredi Yayınları Sanat Dünyamız'ın Melankoli özel sayısında yer alması, şaşırtıcı olmasa gerek.

94 Nitekim Mithat Şen gibi İbn Arabi'de, Tanrının özsevgisine en fazla yaklaşmış ve Tanrı özsevgisini kendine beslediği özsevgi nedeniyle evetlemiş olan kişidir: "Ben kendi zatımı sevdim. Bir'in ikiyi sevişi gibi/ Sevgi O'ndandır" *İlahi Aşk* içinde, İstanbul, 1992, s. 21; Ya da: "O beni övüyor, ben onu övüyorum/ O bana tapınıyor, ben ona tapınıyorum/ Nasıl bağımsız olabilir/ O'na yardım ettiğim sürece/ O'nu bilerek, O'nu varediyorum." İbn Arabi'den alıntılayan Annemarie Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam*, Frankfurt/ M. ve Leipzig, 1995, s. 379.

Kökendeki sürgün düşüncesine geri dönülür böylelikle; ancak İslam evrenbilimi dünyasal tekrarı bir sürgün değil, evrenin Tanrıyla bir olduğu bir uyum uzamı olarak kurgular.

Bu nedenle kendinden farklılaşmış ve saflığını yitirmiş, renklenmiş ve erilliğin içinden türemiş olan Levha, İslam evrenbilimine göre yine aynı Cevher'in farklı bir tezahürünü göstermekte, ancak bu farklılık, Tanrının içindeki Cevher'in çokluğundan ve Cevher'in içindeki hazineden kaynaklanmaktadır. Başka bir deyişle evrenin yazıyla eşitlenen bütün hâlleri, bir "bütün hâlinde, Allah önünde tamamen hiç olmalarına rağmen, hepsi de varlıklarını O'ndan alan varlığın değişik durumlarını kapsarlar."[95]

Bir anlamda insanın Tanrının sureti olduğu gibi dişinin de erkeğin sureti olmasından ve her ikisinin çeşitli ayrışma biçimlerinin sonuçta Tanrıya geri götüreceğinden soluklanan bir evrenbilimdir bu; diğer bir deyişle ilâhî aşk, herhangi bir kavuşma ve harhangi bir ayrışma sonucu herhangi bir dişiyle herhangi bir erkek üzerinden gerçekleşebilir; çünkü hepsi, Tanrının değişik hâllerinin tezahüründen, yani aynı ayrışma bilgisinin uzantılarından başka bir şey değillerdir: "yalnızca Tanrıya yönelen taraf gerçektir; geri kalanı, yokluktur."[96]

Demek ki –aşkınlığa öteki üzerinden ulaşmayı amaçlayan Lévinasvari– Batılı bir okumaya indirgendiği sürece Mithat Şen'in beden-

95 Seyyid Hüseyin Nasr, a.g.e., s. 173. Örnekse İbn Arabi, kökenin kendinden kaynaklanan sürgünden ötürü kendi varlığını bir "dulluk" olarak kurgulasa ve ilksel bekaret hâlinden uzaklaşmışlığı vurgulasa bile, ayrışmayı, Tanrının yetersizlik ilkesiyle ilişkilendirmez: "Burada şöyle bir açıklama yapabiliriz: Çünkü sevgili, adem durumundan vücud durumuna geçmiştir. Adem durumu da, simgesel olarak bir bekaret hâlidir. Oysa ben, bundan önce, yani doğmadan önce ilâhî sevgiyle sevmiştim, öyleyse ben dulum, bekar değilim, çünkü varlık giysimi giyindim, dolayısıyla ilk bekaretimi artık korumuyorum." İbn Arabi, a.g.e., s. 69.

96 Marijan Molé, *Les Mystiques Muselmanes*, Paris, 1965, s. 97.

Nitekim bu nedenle "aşık olunan, itaat edilen, sevilen ya da istenen gerçekte Bari (Allah) Subhaneh'tir. Tüm yaratıklar ve cümle âlem bütünüyle ona aşıktır" diye yazar İhvan-ı Safa; aşık olunan ve arzulanan tek şey yaratandır. Seyyid Hüseyin Nasr, *İslam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, İstanbul, 1985, s. 334.

yazısının bir boyutu görülemeyecek, çözümleme yetersiz kalacaktır.

Kanımca Mithat Şen'in beden atıklarının *Doğu*'ya ve tasavvufa ilişkin bir evrenbilim içinde konumlandırılması ve iki farklı ve eşzamanlı okumaya geçit vermesi, onun içinden çıktığı coğrafyayla ve bu coğrafyanın melezliğiyle sıkı sıkıya ilintilidir; ne var ki şu aşamada Şen'in sözkonusu evrenbilimle nerede uzlaşıp nerede ayrıştığını tartışmak, onun bu bilgiyi nasıl sürdürüp nasıl bir yapıbozumuna uğrattığını her üç seriyi de göz önünde bulundurarak açımlamak gerekir.

Çünkü bilindiği üzere –özellikle Anadolu'da tasavvufu etkileyen– İslam evrenbiliminde "bilginin amacı, bilgiyi arayanın dışında, keşfedilmemiş veya 'bilgi sınırlarının dışındaki' bir alanı keşfetmek değildir, asıl amaç insanın kalbinde ve 'Evren'deki tüm atomlarda' varolan eşyanın köküne inmek, ona dönmektir. Eşya hakkında bilgi sahibi olmak, onların nereden kaynaklandığını ve sonuçta nereye döneceklerini bilmektir... Son analize göre kozmolojinin anahtarı, eşyaya hükmeden aktif ve pasif, eril ve dişil ilkelerin ayırt edilmesidir."[97]

Ne var ki Mithat Şen evreninde ister dişillik erilliği kendi bedeninden yaratsın, ister erilliğin içinden türesin, son kertede her iki okumanın da ortak bir özelliği vardır: eğer dişillik, erilliği içinden doğurabiliyorsa demek ki bir anlamda zaten eril; eğer erillik kendi etinden dişilliği varedebiliyorsa bir anlamda zaten dişil demektir.

Bu ise, sonuçta Şen'in beden atıkları arasında ben ve öteki diye bir fark bulunmadığını beraberinde getirmekte; ayrışma, atıklar arasında bir ayrışma değil, kökenle atıklar arasında bir ayrışma olarak kurgulanmakta ve böylesi bir tavır, Doğu mistisizminin bilgisiyle kuşkusuz örtüşmektedir.

Nitekim aynı nedenledir ki, kelâmı oluşturan harflerin bilgisi, Tanrı katına ermeyi amaçlamakta, *Ilm el-Cifr* –harfler bilgisi– Kabala misali sonsuz permütasyonla ilk sözcüğün peşine düşmekte; *Asl*'a

97 Nasr, a.g.e., s. 309.

ulaşmayı arzulamaktadır.[98]

Tartışmasız –konuya daha sonra geri dönüleceği üzere– atıkların oyununda da aslolan, onların birbirleriyle girdikleri çeşitli ilişkiler sonucu arche'nin kendine ulaşmaktır; demek ki atıklar, ilksel bir ayrışma sonucu kendilerini dişil ve eril olarak ikiye katlamalarına karşın, aynı kökenin türevleri olma özelliğiyle aynı özdeşliği ve aynı farklılığı paylaşırlar.

Dolayısıyla onların kim olduğunun ve ne olduğunun hiç bir önemi yoktur: arzu, kendi yarığının kökeninde yatan *bir*'e ulaşmak ister. Bu durumda Mithat Şen ebced hesabıyla ve cifr'le aynı mistisizmi paylaşıyor görünür; değil mi ki o da atıkların döngüsünün –ve sonraki serilerde sarmallanmasının– evrene tekabül ettiği bir beden haritası oluşturarak her şeyi aynı şeye ve bu şeyin tekrarına indirgemekte ve bunu yaparken Batı varlıkbilimini de yapıbozumuna uğratmakta, tartışmasız kendini İslam evrenbilimi içinde konumlandırıyor ve bu evrenbilimi evetliyor gibidir; çünkü değil yalnızca cifr, aynı döngüselli-

98 "Bil ki ilâhî sırlar ve ilâhî ilmin konuları latif ve kesif hakikatler, ulvî ve süflî, iki bölüme ayrılırlar: Rakamlar ve harfler. Harflerin sırları rakamlardadır; rakamların tecellileri de harflerdedir. Rakamlar ulvî hakikatler olup manevi varlıklara ilişkindir. Harfler ise maddi tevekkülün âleminin hakikatleri dairesine girerler."Bunî'den alıntılayan, Henry Corbin, *Islam Felsefesi Tarihi* , İstanbul, 1994, s. 265.

Aslında rakamların harflerden önce gelmesinin ve her harfin bir sayı değerinin olmasının nedeni, sözünü ettiğim kökensel sürgünden başka bir şey değildir.

Çünkü kendini kendiyle ayrıştırarak bir'i çokluğa dönüştüren Tanrı, aynı ayrıştırma eylemiyle kalemi yaratmış ve kaleme yazmasını buyurmuştur. Kendi dışına çıkarak tevhidden uzaklaşan bir Tanrı düşüncesi olmaksızın harfler olanaksızdır. Çünkü "evrende doğal olarak veya sistematik metodlarla düzenlenen her şey, tüm olarak veya parçalara ayrılmış durumda, herşeyi Yaratıcı'nın tedbiri ve takdiri ile, bir sayı ile ahenk içinde olacak biçimde, önceden düzenlenmiştir. Çünkü sayılar, kavramsal olduğu ve maddi olmadığı için, onlara artistik bir plân gibi, zaman, hareket, gökler, yıldızlar ve her çeşit gezegenin yaratılışı sayesinde müracaat edilmişti. Yaratıcının aklında, sayının önceden varolması, modeli bir öntaslak gibi sabit kılıyordu." Nasr, *Islam Kozmoloji Öğretilerine Giriş*, a.g.e., s. 57 v.d.

Böyle bakınca İslam evrenbilimi kuşkusuz evreni birin yansıması olarak kurgulamakta; ne var ki yine bir sayısını hemen çifte katlayıp iki'ye dönüştürerek evreni birin değil, ikinin tezahürü olarak düşünmekte, çünkü bir'i kendinden ayrılmamış bir köken; bütün sayıların asl'ı ve başlangıcı olarak tasavvur etmeyi yeğlemektedir:

ğe ve tekrara İslami hat sanatı ve mimarlık da sahiptir.

Her şeyin besmele'nin kendiyle başladığını düşünen ve her şeyi –ve evrenbilimin bir tekrarını dile getiren İslam sanatının bütün geometrik alanlarını oluşturan– noktanın kusursuzluğundan türeten hat ve mimariyle örtüşür görünür Mithat Şen. Onun da derdi, Asl'ı dile getiren bilgiyi sürekli tekrar etmek ve bu tekrarla onun tekrarını kırarak onu kendi başına bırakmak gibidir. Kaldı ki doğru bir saptamadır bu; Mithat Şen'in tekrarı evetlemesi, haniyse Doğulu bir kader ve tevhid düşüncesinden kaynaklanır.

Bilindiği üzere sanata ilişkin özerk bir kurum ve alan bulunmamasına karşın İslam sanatı denen sanatta daire, evrenin geometrik simgesidir: evrendeki her noktadan bir daire ve dairenin her noktasından onu merkeze bağlayan sayısız yarıçap meydana gelebilir. İslam mistisizmine göre insanlar, bu dairelerde yer alan noktaları oluşturarak bütünün parçalarından yalnızca birini dile getirirler. Bu anlamda "her yarıçap, Çember'den Merkez'e giden bir yoldur."[99]

Demek ki hem her yerdedir Tanrı; hem hiç bir yerdedir; hem vardır, hem yoktur ve dairenin yarıçaplarından diğer geometrik figürler türer: çünkü bir noktadan diğerine giderken alınan yoldur hareketin kökeni; bütün figürler, bu tanrısal hareketin parçalarını oluştururlar.

Bu aşamada *Beden 1. Seri*'ye geri dönüp onun neden yedi değil, altı sayfadan ve altı hareketten oluştuğunu sorarsak, bunun yanıtını yine İslam evrenbiliminde bulabiliriz: yarıçapın çemberle girdiği kusursuz ilişki, sözkonusu evrenbilime göre altı sayısıyla tanımlanır; altı daire bir araya geldiğinde bir büyük daire oluşur ki, onun merkezi içsel yedinci daireyi de içinde barındırır ve diğer geometrik figürlerin tümü, bu altı –ve yedi– dairenin merkezleri arasında alınan yollardan türer.[100]

Bu nedenle Tanrının çokluk içindeki birliğini yansıtmayı amaçlar İslami denen sanat; tanrısal kelâmın ve kelâmın sayısal değerinin her seferinde yeniden üretilmesinden ve tekrarından oluşur; temel alınan

99 Nasr, *Islam: Idealler ve Gerçekler*, a.g.e., s. 154.
100 Keith Critchlow, *Islamic Patterns*, Londra, 1992.

dairenin içindeki altı –ve yedi– dairenin merkezleri ve yarıçapları arasındaki ilişkiden türeyen üçgenler, dörtgenler ve altıgenler, İslam geometrik sanatının tekrar eden ögelerini oluştururlar. Böyle bakınca kuşkusuz rastlantısal değildir Mithat Şen'in üç, dört ve altının tekrarından oluşan *Beden 1. Seri*'si; hepsinin kökeni, bir'dir ve bir'in kendiyle ayrışarak türettiği çokluktur.[101]

İslam evrenbilimi uzamında kuşkusuz çok ilginç bir durumla daha karşılaşılır: sanat ile sanat olmayan arasındaki ayrımın kalktığı andır bu; çünkü insan her edimiyle yalnızca evrensel bütünlüğü tekrar ederek yeniden üretmekte; Mithat Şen'in sanata ilişkin özlediği yıkıcılık, İslam dünyasında zaten gerçekleşmiş görünmektedir.

Batı bağlamında sanatın varolması, öteki temsillere oranla sanatın temsiline bahşedilen ayrıcalığa bağlıdır. Ne var ki sanatın böylesi bir temsil ayrıcalığı yoktur Doğu'da; sanat olsun olmasın evrensel bütün edimler temsilötesi bir yerde konumlandırılmakta, çünkü hiç biri hiç bir şey temsil etmemekte; hepsi, evrenin tekrarından oluşmaktadır. Amaç, bir şeyi temsil etmek değil, onun bilgisine ulaşmaktır.

Nitekim bu nedenle "sanatçı" diye bir kavram da yoktur "Doğu"da; çünkü sanatçının özdeşliğiyle öteki özdeşlikler arasında bir fark olmadığı gibi –Batılı anlamda– özne olarak konumlandırılan sanatçıyla onun nesnesi olan "malzeme" arasında bir fark da yoktur: her

101 "Bu sanatın en önemli özelliği, onun arabeski, geometrik biçimleri ve hattı İlâhî Kelâm'ı her yer ve her zamanda bulunan varlığının sembolü olarak kullanmasıdır. Bu sanat gayb âlemine açılan kapı demek olan 'soyutlamayı' ve insanı sonlu formlarla Sonsuz'u düşünmeye sevkeden sanatsal tarzların stilizasyonunu ve tekrarını vurgular." Seyyid Hüseyin Nasr, *Genç Müslümana Modern Dünya Rehberi*, İstanbul, 1996, s. 149.
"Kur'an, çoğu kez beklenmedik bir biçimde geometri ve simetri ile mineral ve ışığa tutulan kristal berraklığıyla kombine olan bir ormanda görüldüğü gibi, bitkisel hayatın kesafet ve bolluğuyla kompoze edilmiştir. İslam sanatının anahtarı, gerçekte, bu özelliği açık bir biçimde sergileyen Kur'an'ın ifade tarzından esinlenmiş bitki ve mineral şekillerinin bir kombinezonudur. Bazı ayet veya sureler, daha sonraları Kur'an ayetleriyle birlikte camilerin dekorasyonu olarak maddi alemde şekillenen arabeskler gibi yayılırlar. Diğerleri de, özellikle Kutsal Kitap'ın son surelerinde görüldüğü gibi, çok daha geometrik ve simetrik bir dil içinde ifade edilen çok yalın ve çok açık bir fikrin ani fışkırışı gibidir." Nasr, *İslam: Idealler ve Gerçekler*, a.g.e., s. 60.

ikisi de Tanrının kelâmının türevleridir ve onlara, kendilerine düşen payı aşkla yerine getirmek düşer.

Meseleye başka türlü yaklaşmak gerekirse, Batı bilgisinin 'Yeniçağ'la birlikte gerçekleştirdiği özne-nesne ayrımından ıraktır *Doğu;* mademki çokluk, birliğin uzantısıdır, ben ve öteki, özne ve nesne arasında bir farktan söz etmek olası değildir; her şey, Tanrının birliğinden ibarettir.

Yaşam ve sanat arasındaki ayrımın ötesinde bir yerde durur *İslam sanatı*; kaldı ki İslam sanatı gibi bir kavramın kendi bile varlığını *Batı* bilgisinin onu kendi ezberi doğrultusunda tanımlayarak kategorize etmek istemesine borçludur.

Oysa İslam uzamında insanın günlük edimleriyle *sina'ah* ya da *fenn* arasında bir ayrım, edimlerin değişik edimler olmasıyla ilintilidir; hepsi aynı amaca, tanrısal bütünlüğün *zikr*'ine işaret ederler. Buysa, tanrısal kelâmın özünün dua ve zikr olduğundan başka bir şey demek değildir; evren, "Rahman'ın soluğuyla" yaratılmıştır ve insanlar, ne yaparsa yapsınlar, onu anarlar. Özsevicilik ve yetersizlik ilkesinin temeli ve tanrısal bir buyruktur anma: "Artık Beni anın, Ben de sizi anayım."[102]

Böyle bakınca kendini kuşkusuz *Doğulu* bir geleneğin içinde konumlandırır Mithat Şen; onun da yaptığı, atığını sanat ile sanat olmayan arasındaki ayrımın arasında ve ötesinde bir yere taşıyarak zikretmek ve zikredileni evetlemek; onun beden haritasını çıkararak onu tekrar etmektir. Çünkü küçük ölçekte aynı bütünlüğün tekrarıdır beden; amaç, onu dünyasal anlamlandırmalardan kurtararak onun peçenin ardında yatan bilgisine, kendine ulaşmak ve bu bilgiyi suskunluğuyla başbaşa bırakmaktır.

Tartışmasız Mithat Şen dairelerinin yarıçapları da sürekli merkeze işaret etmekte; ne var ki merkezde kendinden ve aşkınlıktan yoksun bir ölüm ve ayrışma bilgisi yatmakta; köken, kendine yetmeyen ve kendi aşkınlığının tekbaşınalığına doygun olmayan bir arche olarak düşünülmektedir.

102 Bakara suresi, II, 152.

Bu anlamda bir birleşme değil, ayrışma uzamıdır *asl*; Mithat Şen'in tekrarının ve kaderciliğinin *Doğu*ya ilişkin bir uzamda okunması, *Doğu*ya ilişkin bir bilginin, mistisizm ve tasavvuf bilgisinin tersine çevrilerek kendini –tersine çevrilen beden atıkları misali– tersinden bir *zikr*'e dönüştürmüş olmasından kaynaklanır: kendini İslam evrenbiliminin göbeğinde konumlandıran Mithat Şen, aslında kökenin varlığını ve birliğini değil, yokluğunu ve ayrışmışlığını zikretmektedir.

Kendinden taşarak kendi yetersizliğinin tekrarını oluşturan bir izdir köken; ona ulaşmak isteyen atıklar ona yaklaştıkça onun yoksunluğuna yaklaşmakta; perdenin altından her seferinde bu yoksunluğun dehşeti çıkmakta; atıklar, her seferinde yine yalnızca kendileriyle karşılaşmaktadır.

Bu çözümleme doğrultusunda Mithat Şen'in her üç seride de gerçekleştirdiği *Gitti/ Burada* oyununu yeni bir gözle okumak mümkündür: bir anlamda Tanrı soluğunu tutarak yalnızlığına dayanabildiği sürece dayanmış; sonra soluğunu üfleyerek evreni varetmiştir. Bu yüzden "*nefes er-Rahman*"dır evren; her soluk alıp vermeyle olduğu gibi aynı anda yeniden yaratılmakta ve yeniden yokedilmekte; evren önce dışarı üflenmekte, sonra "soluğun ciğerlere çekilmesi gibi aşkın kökenine geri dönmekte",[103] ancak hiç soluksuz kalmamakta, bu döngü sonsuza değin sürmektedir. Sürekli bir gitme-gelme ve açılma-kapanma hareketidir soluk alıp verme; son bulduğu anda Tanrı kendi birliğine ve yalnızlığına geri dönecek, evreni inorganik maddeye teslim edecektir.

Böyle bakınca zikr'in bütün soluk ögelerini kullanır Şen: bilindiği üzere *la-ilâhe- illa-Allah*'ın ısrarlı tekrarından oluşur zikr; la ilâhe sürekli Tanrının dışarı verdiği solukla –"*Gitti*" – Tanrının kendiyle ayrışmasını imlerken, illa Allah yeniden onun kucağına geri dönülen uzamı –"*Burada*"yı– imler: ciğerlere çekilen, kısa bir an için Tanrıya geri dönen soluktur bu; zikr'in soluk alma verme döngüsü sonsuza değin sürer gider.

103 Schimmel, a.g.e., s. 381.

Yine bilindiği üzere *Allah*'ın isminin tekrar içinde gittikçe kısalarak son harfine indirgendiği ve *h*'nın kimi zaman *ha*, kimi zamansa *hu* ya da *hi* diye söylendiği bir halka oluşturur zikredenler; her üç kısaltma da Arapça'da sözcüklerin okunmasını olanaklı kılmasına karşın yazılmayan üç sessiz harfe işaret ederler.[104] Zikrin bu döngüsel ritmini yeniden oluşturur Şen *Beden 1. Seri*'de; ne var ki *hahut* denen tanrısal öze yaklaşma bilgisi ve umudu verilmemiştir onun döngüsüne; bu yüzden sonsuza değin sürecek olması bir yana, ileriki serilerde çatallanarak sarmallanan bir döngü olacaktır bu; *Doğu*nun tanrısal tekrarının devralındığı ve ters yüz edildiği bir döngüdür, hiç bir yere götürmez.

Kuşkusuz zikr'e uygun bir biçimde her anın, bir diğeriyle eşitlendiği bir döngünün tekrarıdır *Gitti/ Burada* mistisizmi; ne var ki *Doğu* bağlamında anların hepsi bir nevi *miraca* –ya da Batılı bir sözcükle 'aşkınlığa'– hizmet eder: zikrederken amaç, "batından zahire" çıkıştır.

Peygamberin söylediği gibi nefsini bilen Rabbini bilecektir çünkü; Mithat Şen'in *Gitti/ Burada* oyununu oynayan beden atıkları da kendi atan nabızları ve soluk alıp vermeleriyle kendi nefslerini tekrar etmekte; kendi nefslerine zikrederken kökene zikretmektedirler. Ancak negatif bir zikr'dir bu; oyuna dönüştürülebilmesi, bu nedenledir.

Çünkü asla oyuna dönüşmez mistisizmin bir merkez ekseninde oluşturduğu halka –"daire"–; esrikliğin tek amacı, aşkınlıktır. Oysa Mithat Şen'in halkası hiç bir yere varmayan, hiç bir yere götürmeyen bir sarmallanma içinde kendini tekrar eder; ne kökenle karşılaşmaları olasıdır atıkların, ne birbirleriyle. Bu yüzden kendini bir oyuna dönüştürmek ve bu oyunu evetlemek zorundadır böylesi bir zikr; kendini yoketmediği sürece başka bir seçeneği yoktur.

Oyunun evetlenmesi ve bu evetlemenin aynı anda hem hazza, hem acıya yol açması, onun bu imkânsızlığından kaynaklanır: bedene indirgenen evrenin erotizmidir bu ve Mithat Şen bağlamında erotizm, ne tanrısal ne içsel bir aşkınlığa götürür. Kuşkusuz her seferinde atık-

104 Kökleri meydana getiren bu üç sessize "hareke" denir Arapça'da; sanırım bu tanım, Mithat Şen'in hareketliliğine çok uygundur.

lar soluk alıp vermeyi durdurmak, *Burada*'ya ulaşarak ötekiyle birlikte esrimek, atan nabza kavuşarak içiçeliklerini sürdürmek isterler. Ne var ki böylesi bir esrime olası değildir Mithat Şen uzamında; bu, atıkların *karabaht*'ı ve *alınyazısı*dır. Erilliğin kalemi, siyah bir mürekkep kullanmıştır: erotizm, atıkların her seferinde kendileriyle ve kendi yalnızlıklarıyla karşılaştığı sonsuz tekrardır.

Kuşkusuz acılı bir karşılaşmadır bu ve "Tanrı, ağlamayı sever",[105] ancak kara mürekkebi akıtacak gücü yoktur gözyaşlarının; acı, karabahtı tersyüz ederek erince götürmez. Ne alınyazısını silecek kudreti vardır gözyaşlarının; ne atığın kökene ya da ötekine ulaşmasını sağlarlar; değil mi ki her şey aynı karayazıdan türemekte, bu şey daha işin başında kavuşma olanaksızlığının temelini oluşturmaktadır.

Doğu mistisizmine ve tasavvufa bir kez daha başvurmak gerekirse acı ve hüzün, bizzat varlığın kendidir; çünkü varlık, bir ayrışmanın ürünüdür. Ancak ne zaman ki varlık kendini aşarak aşkla Tanrıya bağlanmakta, o zaman saadete ermektedir. Oysa böylesi bir mutluluk ve gönenme bilgisinden yoksundur Mithat Şen'in atıkları; onlara ne Batılı anlamda bir ötekiyle karşılaşma bilgisi sunulmakta, ne de Doğulu anlamda bir tanrısal aşkınlık bahşedilmektedir.

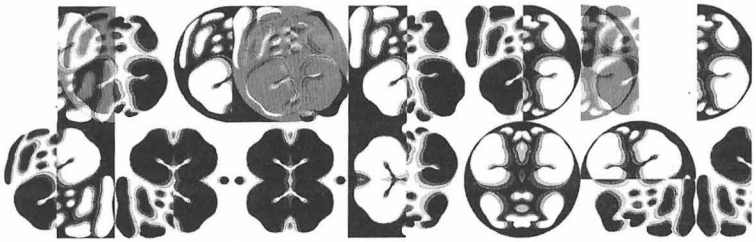
Ne var ki içinden çıktığı coğrafyanın kadercilik bilgisi, her ne denli tersyüz edilmiş olsa bile, Şen'e yine de daha yakın gözükür: bilindiği üzere teslimiyet demektir İslam; bu anlamda kendi karayazgılarına ve kaderlerine teslim olmuş atıklardır Mithat Şen'in atıkları; bu teslimiyet içinde kendi kaderlerini sürekli tekrar eder, girdikleri çeşitli bireşimlerle kendilerini kökenin ayrışmış kelâmı olarak kurgular, kaderlerini sürekli evetlerler.

Tartışmasız teslimiyetle ilgilidir evetleme ilkesi; ne var ki Mithat Şen'in beden atıkları kendi negatif mistisizmlerine teslim olan ve bu negatifliği pozitife çevirerek onu bir haz ve erotizm oyununa dönüştüren; her anlamda aşkınlıktan yoksun bu oyunu evetleyen atıklardır. Böylelikle aşkınlıktan yoksun bu evrenin küçük birer ölçeği olarak evrensel metni yeniden oluşturmak, kendi karabasanının tekrarından

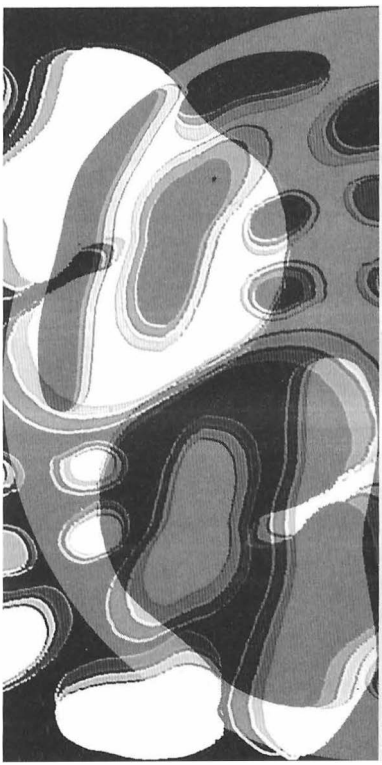
105 Mevlana'dan alıntılayan Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam*, a.g.e., s. 584.

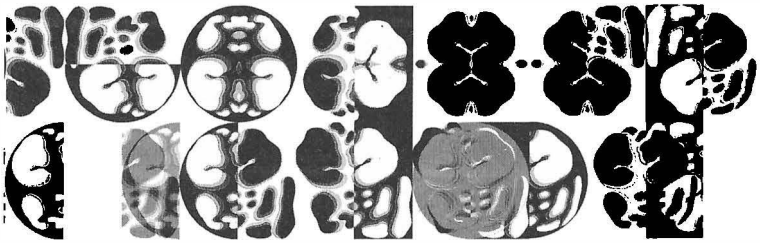
oluşan metni evetlemek isterler.[106]

106 "Bizim boyun eğişimiz Tanrı'nın kelimesi olarak kadere hitaptır ve o hastalıktan kurtulma çabamız ise, ne ise o şekliyle hastalığa, yani cismanî tasdikimizin bir inkarı olarak hastalığa hitaptır ki, bu da kendi düzeni içinde Tanrının kelimesidir." Schuon, *İslam'ın Metafizik Boyutları*, İstanbul, 1996, s. 73.



Beden 4. S.
XI





XI

"Peçeyi kaldırmaya çalış, kağıdı karalamaya değil!"

Şami

Böyle bakınca aşkınlıktan yoksun bir ölüm ve ayrışma bilgisinin karanlık gizilyazısıdır Mithat Şen'in bedenyazısı; bir kez daha kendini konumlandırır göründüğü uzamı dehşete düşürür. Bunun nedeni, çifte katlanan arche'dir yine; asla İslam evrenbiliminin tekrarı değildir Mithat Şen'in beden evreni; tersine, kendini o tekrarın içinde konumlandırdığı için onu çifte katlayabilen ve onun korunaklılığını elinden alan bir ayrışma bilgisidir. Onu çifte katlayarak kendiyle yüzleştirdiği için İslam evrenbiliminin özdeşliğini sarsan bir oyundur Mithat Şen'in oyunu; bu, sanallığın evreniyle oynanan yabancılaştırma oyununa benzer.

İslam evrenbilimine asla muhalif değildir Mithat Şen; onun yaptığı, İslam evrenbiliminin içsel yöntemiyle onun mevcudiyetini çifte katlamak ve bir anlamda onun asl'ına ulaşmaktır. Ne var ki böylesi bir çifte katlama bir an için asl'ın kendine dönüşerek onun kimseye, ken-

di özdeşliğine bile benzemediğini gösterir; asl'ı kendinden uzaklaştırır böylece; onun içindeki sürgüne işaret eder; atığın içinde eylediği uzamı tekinsizleştirir.

Kuşkusuz İslam evrenbiliminin yapı malzemelerinin kendilerini kullanmakla olasıdır böylesi bir tekinsizleştirme; çifte katlama, bir anlamda çivinin çiviyi sökmesine bağlıdır. Bu, aslında şu demektir: evrenbilimin Mithat Şen'den önce kurulmuş olan dizgesi içinde kullanılan yapı malzemeleri çifte katlandıkları anda sözkonusu evrenbilimin kurucu ilkesini tuzağa düşürürler; peçenin altından birlik değil, ayrışma çıkar ve ölümsüzlük, yerini ölümlülüğe bırakır.

Bu bağlamda sanallığa da geri dönülecektir; ne var ki önce Mithat Şen'in kurucu ilkeyi ters yüz etmesini örneklemek gerekir. Açımlandığı üzere sözkonusu evrenbilime göre bütün harflerin birer rakam değeri vardır ve rakamlar kendi içlerinde dişil ve eril rakamlar olarak ikiye ayrılarak kutsal diziler oluştururlar. Yaradılışı tekrar ederek onun kökenine inmeyi amaçlayan dizilerdir bunlar; evrenin her alanına tekabül ederler.

Bu nedenle yaşamın diğer alanları gibi bütün geometrik desenler, noktadan yola koyulur: kökenin bir'liğidir çünkü nokta; hem erildir, hem dişil; elifbanın ilk harfini dile getiren A'dır (elif).

Ne var ki Tanrı kendi bulunduğu noktayla yetinmemiş ve noktayı harekete geçirerek ondan çeşitli figürler türetmiş, evreni harekete geçirmiştir; bu bedenle *be* harfi ya da iki sayısıyla yola koyulur evren; artık yaradılış, ayrışmanın uzamıdır. Tanrı, soluk almaya başlamış ve her soluk alıp vermeyle evreni aynı anda varederek yoketmeye koyulmuştur. Kendi bir'liklerinden koparak önce eril sonra dişil diye ayrışır artık varlıklar; gerek İncil, gerekse Kur'an bu yüzden b harfiyle başlar: *be reşît* ve *Bismillah*.

Hem birleştiren hem ayrıştıran bir sayıdır iki; iki nokta arasındaki çizgiyi oluşturur. Yeni bir kavuşmanın ve birliğin oluşması, bu nedenle ancak üç sayısında mümkündür: üçle, ikiyi de içinde barındıran döngü tamamlanır. Onun ardından döngüye düzen getiren dört sayısı ve dörtgen gelir; evren, ateş, su, hava ve toprak olarak dört öğe-

den oluşmuştur. Her öge, bir mevsime ve insanın dört yaş dönemine tekabül eder: çocukluk, ergenlik, gençlik, yaşlılık. Kaldı ki evrenin dört yönü vardır -; Nietzsche bile üstün insanının bedenini ve ruhunu dört köşeli kurgulamıştır.

Beş, ilk dişil sayıyla ilk eril sayının toplamı olarak kösnüllüğe işaret ederken evrene ilişkin en kusursuz sayıdır altı: kübü oluşturan altı kareyi kapsadığı gibi ilk eril sayıyla ilk dişil sayının çarpımından oluşur; Tanrı dünyayı altı günde yaratmış, yedinci gün dinlenmiştir. Bu nedenle kendi içinde bölünemeyen ve bir çarpımın toplamı olmayan yedi, yeniden tanrısallığa gönderme yapar: dişil bir üçle eril bir dördün toplamıdır bu; ne var ki altı gibi Tanrının dünyasal hâlini dile getirir; çünkü kıyamet, sekizinci gün başlayacaktır. Dokuz, üç sayısının kendiyle çarpılan; oniki, dörtle çarpılan hâlidir: oniki, dişilliğin ve erilliğin çarpımından oluştuğu için oniki ay, oniki burç, v.b. vardır. Nitekim onaltıyla (dört kere dört) yeni bir düzen gelir ve harflerin sayısal değerleri ve onların girdiği bireşimler ve oluşturdukları geometrik figürler sonsuza değin sürer gider.

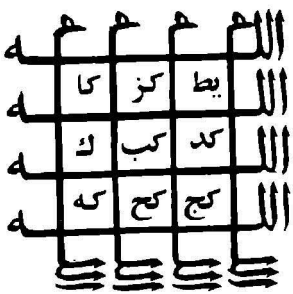
Bu yazı bağlamında ilginç olan, Mithat Şen'in her üç beden serisinde sözkonusu sayıları ve şekilleri alıp kullanması, onlarla İslam evrenbilimini yapıbozumuna uğratmasıdır: daha önce belirtildiği üzere altıda tamamlanan bir seridir *Beden 1. Seri*; gerek üçü, gerek dördü, gerekse onaltıyı içerir.

İster dişillik erilliğin içinden, ister erillik dişilliğin içinden çıksın; bir'den ayrışarak kendilerini çoğaltan dişil yuvarlakla eril karenin oyunudur bu; atıklar, onları eskiden bir arada tutmuş olan dengeyi ararlarken denge sürekli bozulmakta; yıkıcılık bilgisi sürekli dengenin yerini almakta; oyuna bir düzen getirmeye çalışan eril kare, kendi içinde onaltıya bölünmektedir. İslam evrenbiliminin bildiği ve kullandığı bir bölünmedir onaltıya bölünme; ne var ki bu bölünmeden sonra yeniden bir araya gelerek bir arada okunmaya ne dişil yuvarlak kadirdir, ne de eril kare: oyuna getirilen düzen, birleşmenin değil, ayrışmanın düzeni ya da düzensizliğidir.

Böyle bakınca altının tekrarından oluşan yol haritası, atıkların

içinde tutsak olduğu çıkışsız bir karabasana dönüşür; altının bütünlüğü içinde atıklar parçalanmayı sürdürmek ve birbirlerini doğurmuş olmalarına rağmen ayrışmak zorundadırlar. Oysa İslam evrenbiliminde altının kutsallığı, ister ikiyle ister yeniden kendiyle çarpılsın, aşkın bir döngüye işaret etmesinden kaynaklanır.

Bu nedenle İslam evrenbilimi dikey, yatay ve çapraz okunan tılsımlı karelerle sürekli Tanrının altmışaltı –ya da doksandokuz– ismini dile getirmiş; Allah ismini her seferinde yeniden yazmıştır:[107]



Şam, XIX. yüzyıl



Selçuklu, XIII.. yüzyılbaşı





Tılsımlı Kareler, Daireler

107 Tartışmasız her evrenbilim gibi 'dışsal' etkilerin sızmasıyla oluşan "melez" bir evrenbilimdir İslam evrenbilimi; bu nedenle gerek Kabala'dan gerekse Plotinus'un ve diğerlerinin öğretilerinden etkilenmiştir. Karenin Tanrının altmışaltı ismi bir yana, Adem'e vahyedilen ilk dokuz kutsal ismi de barındırdığına inanılır ve karenin kendi içinde yeniden

–kimi zaman üçe, kimi zaman dörde– bölünen köşelerinde ilginç bir biçimde b harfine tekabül eden çift sayılar yer alır; duvarlara kazınan bu karenin ya da buduh diye okunan çift sayının, binaları koruduğuna inanılır. Nitekim altı yüzeye sahip küpler inşa eder binaları; böyle bakınca, IX. yüzyıl Arap yazarlarının Avrupa Ortaçağ'ını etkileyerek Dürer'in 1514'te yaptığı Melancolia'sına değin uzanmış olmaları şaşırtıcı değildir. Malum olduğu üzere binaların inşasında kullanılan malzemeler görürüz bu resimde.

Kaldı ki Arapların kısmen Çinlilerden devraldığı sihirli kareler, Ortaçağ Avrupa'sının imgelemini belirlemiş ve karelerin içinde sabit kaldığı varsayılan sayılar, gezegenlere denk düşmüştür: örnekse nasıl melankolinin yıldızı olan Saturn, –"zuhal"– kırkbeşe tamamlanan dokuz alandan oluşuyorsa, Jüpiter karesi de Mithat Şen'in onaltıya parçalanan eril karesinin önderliğini yaparcasına onaltı alandan oluşur.

Ne var ki melankolinin resmini Dürer de –dört kere dört– onaltı alandan yapmıştır; kuş-



Jüpiter Kareleri ve Mars Karesi

kusuz bunun nedenlerinden biri, dört öğenin aynı zamanda dört sıvı maddeye denk düşmesinden kaynaklanır. Bilindiği üzere sarı safra, kan, balgam ve kara safradan oluşur mikrokosmos; kara safra, sonsuz bir melankoliyi dile getirir.

Oysa sıralarında otuzdörde ve otuzdördün dörtle çarpımında yüzotuzaltıya ulaşan Jüpiter karesinin barış, varsıllık ve denge getirmesi beklenir. Dürer bağlamında bakınca yapıbozumun yapıbozumudur Mithat Şen'in onaltıya parçalanan Jüpiter karesi; çünkü Dürer, Jüpiter karesinin anlamsal döngüsünü tersyüz ederek onu hüzünle ilişkilendirmiş; Mithat Şen ise, –anametinde üstünde durulacağı üzere– bu hüznü yeniden Dionysosvari bir evetlemeye dönüştürmüştür.

Bu dipnotta son bir şey daha söylemek gerek: Jüpiter karesi, Avrupa Ortaçağı'nda –çoğu zaman– onun bütünlüğünü tamamlayan bir yuvarlak içinde resmedilmiştir. Mithat Şen'in resmi, bu anlamda da bir tersine çevirmedir: çünkü artık kare dairenin içinde değil, daire karenin içinde yer alır.

د	ط	ب
ج	ه	ز
ح	أ	و

4	9	2
3	5	7
8	1	6

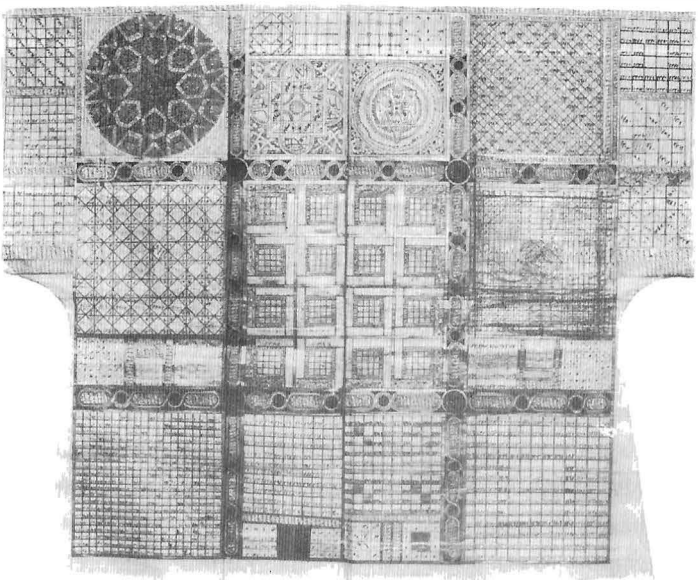
Vefk Örnekleri; Rakamların Ebcedle Karşılığı

Nitekim daha önce değinildiği üzere sözkonusu tılsımlı kareyi de çifte katlamıştır Mithat Şen:

1 4 3 2
2 1 4 3
3 2 1 4
4 3 2 1

Ancak Allah ismini yazmayı sürdürmeyerek, İslam evrenbiliminin tekrarını kırar Mithat Şen; o, içinde yer aldığı her uzamı, onu tekrar ediyormuş yanılsamasını sunan bir çifte katlamayla tedirgin eder. Başka bir deyişle yine kendinden önce kurulmuş bir düzende kendini kurucu ilkeye –natura naturans– dönüştürür Mithat Şen'in bedenyazısı; Allah bilgisini bilgikuramsal bir kopuşa uğratır; onu dehşetle ilişkilendirir.

Nitekim aynı bilgikuramsal kopuş oyunun bir uzantısıdır *Beden 2. Seri*: ilk seriyle arasındaki tek fark, dişil ve eril atıkların altı sayısında bir araya gelmenin olanaksızlığını anlamalarından sonra, sanki yedi sayısında bir araya gelmek istemeleridir. Kuşkusuz gerilim artırılır bu ikinci seride: çünkü açımlandığı üzere tetris, oyuncunun ki-



Cem Sultan'ın tılsımlı gömleği

şisel becerisine göre, onun iradesi dışında yukarıdan aşağıya düşen bloklardan bir sıra oluşturmasına bağlıdır. Bu, aslında beden atıklarının kavuşma olasılığının onların tümüyle dışındaki etkenlere bağlı olmasından başka bir şey demek değildir.

Ne var ki dışsal etkenler ikiye katlanarak olanaksızlık bilgisi artırılır: artık yalnızca onları yukarıdan aşağıya fırlatan dışsal –kökensel– bir güce bağımlı değildir atıklar; oyuncunun becerisine de bağımlılardır. Çifte bir kaderin elindedir artık *Beden 2. Seri*'deki atıkların alınyazısı; bir yandan yedide toplandıkları zaman almaları gereken şekil ilksel bir güç tarafından önceden veriliyken öte yandan bir araya gelmeleri ve ayrışmaları oyuncunun becerisine bağlı olacak; atıklar kaybederken oyuncu kazanacaktır. Bu nedenle daha karmaşık bir oyundur Mithat Şen'in beden atıklarının ikinci oyunu; oyuncunun kendi bile ona dışsal bir belirleyici gücün etkisi altındadır. Oyun, üç ayrı düzlemden oluşan bir oyundur: arche, oyuncu ve atık-

lar.

Ancak altıya benzeyen yedi kapanı ilginç bir yabancılaştırma anı ile tuzağa düşürülür ve İslam evrenbilimi, sanallığın oyunuyla kırılır. Bir anlamda İslam evrenbilimiyle sanallığın uzamının çifte katlanmışlığından oluşur bu kırılma; her ikisinin sonsuzluk istemi bir araya geldiğinde –iki eksinin bir artı oluşturması gibi– kendi içlerinden bir sonluluk oyunu doğurarak sonsuzluğa son verir.

Şunu demek istiyorum: birden kendi sonluluğu dışında bir şey imlememeye başlar oyun; ayrıksı bir biçimde evrenbilimin tekrarı, sanallığın tekrarına yedirilir ve tekrar, tekrarla kırılır. Bu, ayrıksı bir durumdur; çünkü atıkların sonsuza değin sürecek olan ayrışma tekrarı, böyle bakınca tekrarın tekrarla kırılmasına bağlıdır. Başka bir deyişle Mithat Şen, içinde yer aldığı tekrar uzamlarını kendi tekrarının acımasızlığıyla yüzleştirerek bir yandan onları birbirine kırdırırken öte yandan kendi atıklarına tekrardan kurtulma seçeneği tanıyamaz; çünkü dehşet, atıkların ayrışmayı sonsuza değin sürdürmelerine bağlıdır.

Ya da, İslam evrenbiliminin çifte katlanması, atıkların tekrar oyununu sürdürerek bu tekrara ölümsüzlük umudu tanınmamasına bağlıdır, denebilir.

Kaldı ki çifte katlanarak sonluluğun dehşetiyle yüzleştirilen İslam evrenbiliminin kırılması, küçük ve önemli bir tuzakla *Beden 2. Seri*'de okunabilir: çünkü birden İslam evrenbiliminin umut kapısıyla örtüşür görünen bir sekizinci olasılık doğar ikinci beden serisinin içinden; karenin dışından aşağı fırlatılan ve orta alana düştüğü zaman kendi içinde renklenen ve katlanan mor kare, üçüncü sayfanın alt kısmında yer alan yol haritasında birden o ana değin tekabül ettiği alandan uzaklaşarak kavuşma uzamının altında değil, üstünde yer almaya ve sağa doğru kayarak alt kısımda yer alan diziyi tekinsizleştirmeye başlar.

Kaçınılmaz bir tekinsizleştirme ve umutsuzluktur bu; çünkü oyunda sekizinci bir olasılığa yer tanınmaması bir yana, umuda dö-

nüştürebilecek bu sekizinci olasılık bile oyunun içine hapsedilerek aynı tekrara tâbi kılınır. Diğer bir deyişle Mithat Şen'in tekrarında aslolan, bir yere götürmeyecek olan tekrarın kendidir ve aşkınlıktan uzak bu tekrar, ölümsüzlüğe geçit vermez. Bu nedenle İslam evrenbilimini bir paradigma değişikliğine uğratır Mithat Şen'in beden yazısı; ilksel köken, ayrışma ve ölüm bilgisiyle yer değiştirir.

Kuşkusuz sözünü ettiğim sekizinci kare, oyunu döngüsellikten uzaklaştırarak sarmallandırmaya başlar; nitekim sarmallık kusursuzluğuna *Beden 3. Seri*'de ulaşılır.

Daha önce saptandığı üzere oniki sayısı içinde eyleyen bir seridir üçüncü beden serisi; oniki içindeki bütün olasılıkları deniyor; bu kez kendi tekrarının nasıl'ını araştırıyor gibidir. Gerçi dışsal çerçeve bellidir; oniki sayısının belirlediği çerçevedir bu tartışmasız; ne var ki artık hiç bir şey evrenbilimsel anlamda bir yeniden doğuşa götürme yanılsamasını sağlayacak şekilde döngüselliğin özelliklerini taşımaz; oniki, kendi içinde garip kırılmalara uğrar.

Öyle ki serinin açılışını yol haritası yapar bu kez; ne var ki karmakarışık bir yol haritasıdır bu; onikinin ikiye bölünmesinden –yani yine altı sayısından– oluşmasına karşın, altıyı oluşturan kareler birbirlerinin içine geçer; hepsi dörtte üç değerlerden oluşur. Dişil ve eril atıkların kavuşması ancak yedinci ve –onu izleyen sekizinci– kartta gerçekleşirken, atıkların hareketi onun öncesinde ve sonrasında belirlenemez bir sarmallanmayı izler; ayrışma, bu belirlemezlik içinde gerçekleşir.

Oniki kartın toplamını oluşturan kartların hepsinin dörtte birini yol haritası oluşturduğu için –yedinci ve sekizinci kart hariç– Mithat Şen'in dişil yuvarlağıyla eril karesi her seferinde sayfanın dışına taşıyor gibidir; ilginç ve nedeni saptanamaz bir akışkanlığın içindedir atıklar; bu kez turuncunun üç tonundan oluşan iki dişil daire içiçe geçer önce; onların içiçeliği tersine çevrilmiş bir yarım erillik oluşturur; erilliğin dişilliğin içine girmesinden sonra erillik ve dişillik yeniden tersten üstüste bindirilir; yeniden ayrıştırılır; hangi kurallara gö-

re nasıl hareket ettiği anlaşılamayan bir *Gitti/ Burada* oyunu sürer gider. Bilinen, ayrışmanın kesin olduğudur; geri kalanının kurallılığı belirsizdir. Kaldı ki yol haritaları bile sürekli terslerine çevrilerek katlanır; kartların bir sağında bir solunda yer alırlar.

Aynı kurallı kuralsızlık –kural, onikinin ve altının içinde hareket etmektir– evrenbilimsel bir döngüselliğin ötesinde bir alanda eyler; artık İslam evrenbilimi yalnızca çifte katlanmamakta; onun içsel onikisine başka bir boyut daha eklenmektedir: çıkış noktasına ve kökene bağlı sıçramaların hareketliliği.

Hareket noktalarına ve onunla beraber sunulan ayrışma bilgisine sıkı sıkıya bağlıdır atıklar; ancak bu kez belki de çıkış noktasında sunulan koşulların karmaşıklığından ya da köken kendini sürgüne yolladığında oluşan yörüngesel bir sapmadan ötürü atıkların ne zaman hangi şekilde ve hangi karşılıkla içiçe geçecekleri artık kestirilememekte; *Gitti/ Burada* oyununun gerçekleştiği yarık, garip bir eşzamanlılığa yol açmaktadır.

Nitekim onikinci kartta beden atıklarının bütün birleşme ve ayrışma hareketleri yanyana yer almakta; yol haritası, birden her şeyin aynı anda gerçekleştiği bir imago mundi'ye dönüşmektedir.

Böyle yaklaşınca, bütün karmaşıklığıyla İslam evrenbiliminin yine bir çifte katlanmasından oluşmaktadır üçüncü beden serisi; çünkü bir yerden hareketle bir hedefe varan bir zaman değildir İslam evrenbiliminin sonsuz tekrarı; zaman, Batı Yeniçağ'ına ilişkin düzçizgisel tarih anlayışından uzaktır.

Doğrudur, ayrıksı bir eşzamanlılık hakimdir İslam evrenbiliminde; çünkü her şey, aynı şeyin uzantısıdır. Bir anlamda Ortaçağ mistisizminin ilginç oyununu anımsatan bir akışkanlık ve eşzamanlılıktır bu: sözkonusu oyuna göre tavşanların üremesinin düzenliliğine kafa yoran Pizalı Leonardo Fibonacci, her ay sadece bir yavru doğuran bir tavşan çiftinin çoğalma katsayısını hesaplamıştır. Yani soru, her ay bir tavşan çifti yavrular ve onların yavruları da ergenleştikleri andan –yani ikinci aydan– itibaren her ay bir yavru daha doğururlar-

sa, üreme katsayısının ne olacağıdır ve ortaya ilginç bir sonuç çıkmıştır:

Aylar	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Tavşan çiftleri	1	1	2	3	5	8	13	21	34	55	89	144

Açıktır ki doğada çiçek yapraklarının ya da çam dikenlerinin dizilişine tekabül eden ve düzçizgisel bir zaman anlayışını kıran bir hesaptır bu; çünkü bir yandan oluşan serideki rakamlar bir önceki iki sayının toplamını dile getirir ve bir düzenlilik içerirken, öte yandan tavşanlar asla düzenli olarak iki ayda bir yavrulamayacak ve Fibonacci'nin hesabı, kaçınılmaz olarak karmaşıklaşacaktır.

Böyle bakınca Fibonacci'nin hesabının Mithat Şen'in *Beden 3. Seri*'de çifte katladığı tekrar olduğu savlanabilir; çünkü tavşanlar üremeyi sonsuza değin düzenli bir düzensizlik içinde sürdürecek; ancak bir tavşanlar kütlesine dönüşen bu sonsuz çoğalma, Fibonacci'ye göre yine de ancak aynı tavşanın çoğalması olacak; köken, her tavşanla kendini yeniden doğuracaktır.

Kuşkusuz tavşan sayısı arttıkça ve tavşanlar farklı sayılarda yavruladıkça güçleşecektir hareketliliği betimlemek; ne var ki İslam evrenbilimi ve Fibonacci için her doğum, yine aynı şeyin –tavşanın– bir tekrarı olacak; tavşanı yaratan asl, her çoğalmayla kendini tekrar edecektir. Oysa Mithat Şen, İslam evrenbilimiyle Fibonacci'nin tekrarını, doğan her tavşanın asl'ı tekrar etmesine karşın, her doğumun asl'dan uzaklaşan bir tekrar olduğuna işaret ederek kırar.

Çünkü her şeye rağmen Doğu'nun tekrarı sonuçların önceden belirlenebileceği bir nedensellik ilkesi içerir. Diğer bir deyişle bütün düzensizliğine karşın yine de bütün tavşanların aynı tavşanın türevi olduğuna ve aynı kökenin izini sürdüğüne inanır İslam evrenbilimi; amaç, sonsuz bir çoğalmayla aynı şeyin aynılığını tekrar etmektir.

Bunun nedeni, sözkonusu evrenbilimin ve İslam "sanatının" kitaba yazılan kelâmın –yani yaradılışın– sonsuz tekrarı olmasıdır. Ni-

tekim Kur'an'ın dördüncü suresi Allah evreni yarattığı için onu tekrar eder diye yazar; oysa kendi tekrarını İslam evrenbilimi içinde gerçekleştiren Mithat Şen, arche'nin kırılmalarla çoğalan göçebeliğine işaret ederek onun merkezi konumunu elinden alır

Aynı şeyin ebedi tekrarı içinde asl bir yandan sürekli geride kalırken öte yandan doğan her tavşan, kendi içinde asl'ın geç kalmış ve farklılaşmış bir tekrarını oluşturacaktır. Çıkış noktalarına –asl'a– bağlı olan tavşanların üremesi sonsuz bir tekrarı dile getirirken sözkonusu sonsuz tekrar asla düzenli bir nedenselliğe bağlı kalmayacak; neden-sonuç ilişkisinin bu belirlenemezliği, aynılığı bir farklılık olarak yeniden yaratacak ve tekrar, asla aynı şeyin tekrarı olmayacaktır.

Aslında demek istediğim, kökenin hem aynı kalan hem sürekli değişen bir iz olmasından başka bir şey değildir; asl, hareket noktasına geri dönerek asla kendini onaylamaz. Yeniden doğuştan ya da sekizinci günden yoksun bir göçebeliktir bu yüzden sözünü ettiğim ebedi tekrar; çünkü doğan tavşanlar ve çatallanan atıklar her an her yerde yeniden ölmekte ve yeniden doğmakta; *Gitti/ Burada* oyunu bu yüzden aynı anda hem bir karabasana, hem yeni bir başlangıca dönüşmekte ve aynı şeyin hem aynı hem farklı bir şey olarak yeniden doğmasına ve yeniden ölmesine yol açmaktadır.

Mithat Şen'in İslam evrenbilimini dehşetle yüzleştirmesinin nedeni aslında budur: çünkü kendi kökeninden ve merkezinden emin bir evrenbilimdir bu; Kabe'yle –Arş-ı âla'nın yeryüzündeki izdüşümüyle– simgelenen merkezin etrafında dönerek kutsal dairenin merkezine götüren noktalardan birine dönüşmek nasıl her seferinde aynı yaratılışın tekrarını içeriyorsa, sözcüğü sözcüğüne evrenin göbeğinde yer aldığı kurgulanır Kabe'nin; bu yüzden yabancılıktan uzak bir merkez ve köken duygusuna sahip bir evrenbilimdir İslam evrenbilimi; sözkonusu uzam, her seferinde aynı şeyin aynı şey olarak tekrarıdır.

Sanırım bu yüzden burada bir ayraç açarak önemli bir noktayı

vurgulamak kaçınılmazdır: kuşkusuz geçmişi, geleceği ve bugünü aynı olan bir eşzamanlılık hakimdir Doğu'nun öz ve görüngü arasında bir ayrım tanımayan bu İslam geleneğinde –onun gösterenlerle gösterilenler arasındaki yarıktan ırak olması ve gezici gösterenlerin göçebeliğine ilişkin anlatıları tanımaması, kuşkusuz bu merkezî emniyetle ilintilidir.

Gerçek anlamda merkezî her yer, çevresi hiç bir yer olan bir uzamdır Doğu'nun bu uzamı; Kur'an'ın zamana ilişkin tarihsellikten ıraklığı, bu merkez ve köken duygusuyla açıklanabilir. Örnekse ne Yeni Ahid'in zamanı geçmiş, bugün ve gelecek hâlinde üçe bölmesini bilir Kur'an, ne de kutsal peygamberlerin zamansal bir ardardalık içinde birbirini izlemesini tanır. Değil İncil'deki gibi bir kurtuluş kronolojisinden, surelerin vahyedilişine göre bir kronolojiden bile uzaktır Kur'an; birbirinden ayırt edilen zamanlar yoktur bu kutsal kitapta; zaman, süresiz bir sonsuzluğun zamanıdır ve bu sonsuzluk, içinde barındırdığı her anı, şimdinin süresizliğine taşır.

Diğer bir deyişle "yaşanılan anı 'tüm anların hazır bulunduğu nokta' olarak kabul eden tüm geleneksel öğretiler, bunu, insanın üzerinde artık hiç bir gücü olmayan bir geçmiş ve daha gelmediği için onda yaşama imkânı bulunmayan bir gelecek rüyası görmesi yerine ebedi Gerçeklik ile ilişki kurmanın yegane noktası olan mevcut hâli kavramasında ona yardımcı olmak için yaparlar. İnsan ancak şimdi bilebilir, yaşayabilir ve olabilir... Bu nedenledir ki, Sufi'nin 'mevcut anın oğlu' (ibnü'l-vakt) olduğu söylenir; çünkü o, artık gaflet hayatını terkedip Ebedi An'da yaşamaktadır. Mecvut anda yaşayan kişi gerçekte geleneksel anlamda ölüdür; çünkü burada manevi kişiliğe sahip olan ölür-gezer olarak görülür; zira İslam peygamberi mü'minlere ölmeden önce ölmelerini tavsiye etmiştir."[108]

Böyle bakınca Mithat Şen'in ebedi şimdi'si örtüşür görünür Doğu'nun kutsal zamanıyla; ne var ki süresiz bir sonsuzluğun tekrarını değil, *Gitti* ve *Burada* arasında açılan yarıktaki zamanın tekrarını im-

108 Nasr, *Bir Kutsal Bilim Ihtiyacı*, Istanbul, 1995, s. 53. (Italikler bana ait).

ler Mithat Şen'in ebedi şimdi'si; açılan bu yarıktaki zamanın ebedi bir şimdi'ye dönüştürülmesinin, yarık ve sürgün duygusundan uzak ve kendinden emin bir tekrarla hiç bir ilgisi yoktur.

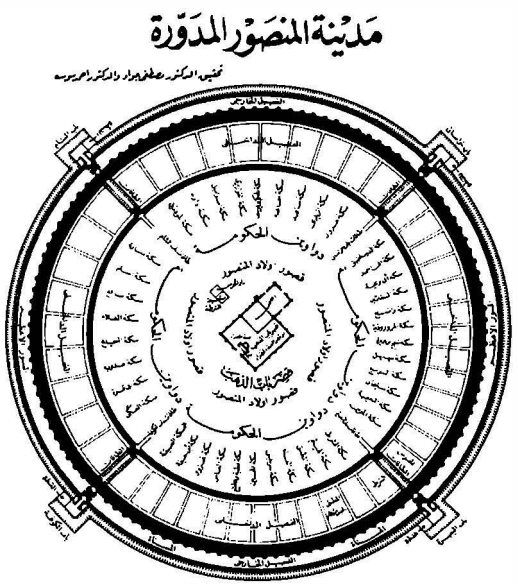
Asla Ebedi Olan'ın sanki zaman yokmuş gibi yansıyarak insanı zamanın ötesinde bir zamana taşıyan bir aralık değildir Mithat Şen'in ebedi Şimdi'si; dolayısıyla onun İslam evrenbilimini çifte katlaması, aslında *Gitti* ve *Burada* arasında gerçekleşen dehşetin tekrarıyla ilintilidir. Blanchot'nun sözünü ettiği hiç bir şeye benzemeyen benzeşim ilkesidir bu; İslam'ın süresizliğini zamanda açılan bir yarığa ve tekrarını karabasana dönüştürür. Mithat Şen'in zamansal yarığındaki ölür-gezerlik, cesedin bir an için benzerliğin kendisine dönüşmüş olmasından ve bu benzerliğe bir aşkınlık olasılığı tanınmamasındandır.

Hâliyle tarihsel bir zaman değildir Mithat Şen'in İslam evrenbilimini yüzleştirdiği zaman; tersine, her şey ebedi bir şimdiye taşındığı anda açılan yarığın zamanıdır; geçmişin sürgününden soluklanan ve tarihsel anlamlandırmalardan kaçındığı için kendini hiçbir yere ve hiçbir geleceğe taşımayan bir yarıktır bu; hüznü ve tekrarı, gelecek ve geçmişle arasında açtığı mesafeden ve ürkünün kendini natura naturans'a dönüştürmüş olmasından kaynaklanır. Bu yüzden Mithat Şen'in kendini sanallığın ve İslam evrenbiliminin içinde konumlandırması ve sözkonusu her iki söylemin sonsuzluk ve süresizlik anlayışına meydan okuması, onları kendi dehşetleriyle yüzleştirmesiyle ilintilidir.

Çünkü her şeyin, her an her yerde olduğunu imleyen söylemlerdir her ikisi de; bu sebepledir ki İslam evrenbilimi ilkesel olarak tapınak bilgisinden bile uzaktır. Merkez her yerde olduğu ve her nokta merkezin bir parçasını oluşturduğu için temelde –hemen– her yer Tanrıya dua etmek ve onu zikretmek için uygundur. Merkezden hareketle bütün evren merkeze dönüştürülen bir dairenin yuvarlağını çizer. Nitekim bunun içindir ki İslam evrenbiliminde "varlık, zaten 'burada' ve 'şu anda' gerçekleşmiş olan durumu elde etmeye ça-

lışır; yoksa, herhangi bir gelecekte gerçekleştirilebilecek bir durumu değil;" dairenin kusursuzluğu, bu yüzdendir.[109]

109 Nasr, *Islam'da Düşünce ve Hayat*, 2. Baskı, Istanbul, 1995, s. 142.

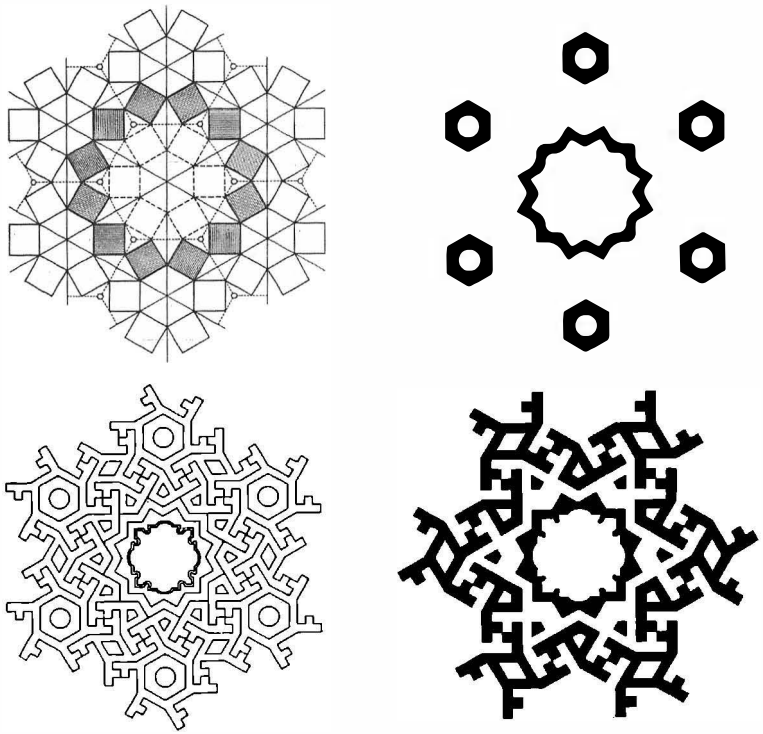


El-Mansur'un Kutsal Kenti Bağdat

Örnekse, çoğu İslam şehri gibi Abbasilerin kurduğu ünlü şehir, Bağdad, kendini dünyanın göbeğinde konumlandırır: daire şeklinde bir imago mundi'dir Bağdad; surlarındaki dört kapı, dünyanın dört yönüne işaret eder.

Neden Hıristiyanlığın tarihsel bir zaman anlayışına yol açıp İslamiyetin açmadığı sorusuna gelince, en önemli yanıtlardan biri, yine aynı tekrar ilkesiyle açıklanabilir: evren, İslam evrenbilimine göre Tanrının kelamıyken; İsa, Tanrının bedenselleşmesini dile getirir.

Bu önemli bir farktır; çünkü bedenselleşen ve insansallaşan bir Tanrı anlayışı, tarihe doğrudan müdahelede bulunarak onun alacağı yönü belirler. Oysa böyle bir yön yoktur İslam evrenbiliminde; evren, tanrısal kelamın eşzamanlılığından oluşur.



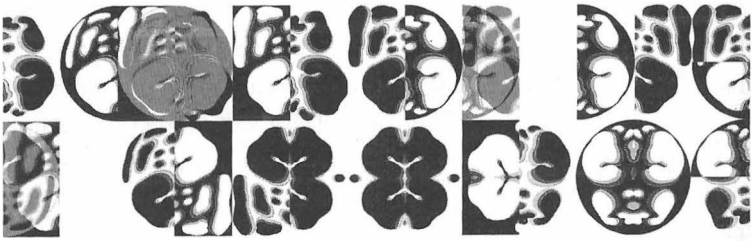
Geometrik Evren Örnekleri

İşte bu dairenin içindeki yarığa ve göçebeliğe işaret eder Mithat Şen; peçeyi kaldırdığı zaman karşısına çıkan sır, kuşkusuz ayrışmanın ve ölümün sırrıdır; ancak peçenin ardında yatan sırra yeni bir boyut daha ekleyerek evrenbilimsel ve sanal bir tekrarı, ayrışmanın hareket noktasına asla geri dönmediği ve dönmeyeceği dehşetiyle de yüzleştiririr.

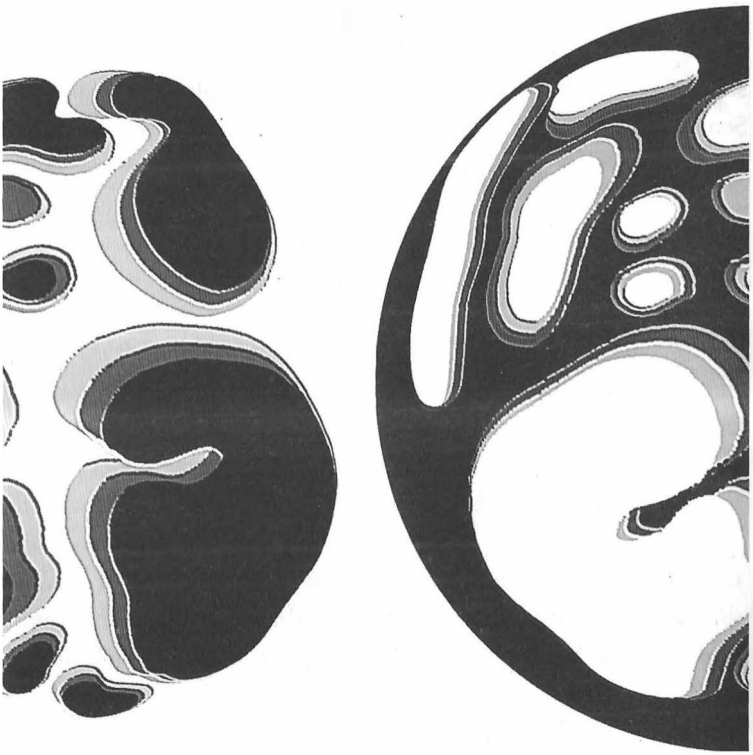
Kaldı ki bunu yaparken *Beden 3. Seri*'de betimlenen sıçramalarla da yetinmez, ayrışma bilgisinin yörüngesel sapmasına ilişkin küçük bir oyun daha oynar ve sözkonusu oniki kartın oniki aylık bir süre içinde alıcılara postalanmasını öngörür. Üçüncü beden serisinin sıçramalar oyunu böylelikle daha da karmaşıklaşır. Çünkü hiç bir alıcı oni-

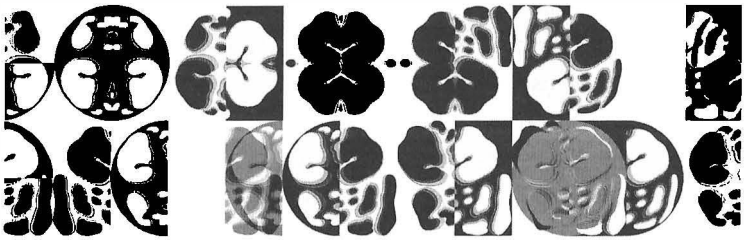
ki kartın onikisini de aynı gün ve aynı saatte alamayacağı gibi, belki kartların bir kısmı alıcıların eline hiç geçmeyecek, belki alıcılar kartların bir kısmını kaybedecek ya da oturdukları adresten taşınmış olacak, posta kartların bir kısmını iade edecek ve böylelikle, döngü, hiç bir zaman tamamlanmayacaktır. Demek ki çıkış noktasına geri dönen dairesel bir hareket asla değildir Mithat Şen'in tekrarı; tersine, her seferinde yalnızca tekrarın yeniden başlamasıdır.

Ne var ki aynı şeyin tekrarı olmasa bile kuşkusuz acımasız bir tekrardır bu; her seferinde kökenin yeni bir müsvedde'sidir; –bilindiği üzere esved ve sevde kökünden türeyen ve karabaht ve hüzün anlamına gelen bir sözcüktür müsvedde; Türkçeye karalama olarak çevrilir. Her seferinde değişen ve yeniden yazılan karalamalardır müsveddeler; her müsveddeyle karabahtlarına karşı gelmeyi dener ve sayısız permütasyon oluşturur atıklar; ancak neden'i bilinmeyen ve nasıl'ı hesaplanamayan bir ayrışma bilgisidir alınlarına yazılan; bu bilgi, Mithat Şen tarafından muştulanır.



Beden 4. S.
XII





XII

"Son tekrar, son tiyatro bir anlamda her şeyi içinde toplar, bir anlamda her şeyi yıkar ve bir anlamda hepsinden bir ayıklamaya gider. Belki de bütün bu tekrarları aynı anda harekete geçirmek..., sanatın en büyük konusudur."

Gilles Deleuze

Artık ben ve öteki ile doğa ve kültür ayrımına geri dönmenin ve evetlenen tekrar ilkesini yeniden ele almanın zamanıdır, çünkü atıkların sonsuza değin sürecek olan *Gitti/ Burada* oyunu, tekrarın kökeninde yatan sürgüne bağlıdır. Başka bir deyişle kökenin kendiyle ayrışarak kendini uzaklara fırlatmış olmasından ötürü acımasız bu *Gitti/ Burada* oyununu sürdürmeye mahkumdur atıklar; kavuştukları an, ayrışacaklar, öteki asla varolmadığı ve varolamayacağı için dişil ya da eril karşılıklarıyla yüzleşemeyeceklerdir.

Daha önce de söylendiği üzere karabasanla hazzın yer değiştirmesi ve acılı travmanın –kopuşun– evetlenmesi, yalnızca tekrarla olasıdır. Tekrarda durmak ve soluk almak atıklar için neredeyse ola-

naksızdır; durağanlık, yalnızca tekrara mahsustur.

Ne var ki ikili bir hareketten oluşur tekrar: bir yandan sürekli bir *Gitti*'yi özlerken, öte yandan sürekli bir *Burada* oluşturur. *Gitti* ve *Burada* arasındaki sonsuz gerilimin öyküsüdür bu; aynı travmanın sonucu olsalar bile, *Gitti*'yi arzulayan koşullarla *Burada*'yı oluşturan koşullar farklıdır. Yapmakla yıkmak; oluşturmakla bozmak arasındaki farktır bu; biri denge ve düzen arzularken öteki dengesizlik ve düzensizlik arzulamakta; ne var ki Mithat Şen oyununda ayrışma bilgisinin kendine özgü ilginç ritmi galip gelmektedir.

Yapma ve düzen bilgisi olmadan atıkların varlığını sürdürmesi olanaksızdır; ancak termodinamiğin ikinci ilkesine göre sabit bir denge –ölüm– kendi dışında başka her türlü olasılığı kitleyecek; başka bir deyişle entropinin eşit dağılımı –yapma bilgisi ve düzen isteği– kaçınılmaz bir yıkıma yol açacaktır.

Tuhaf bir ters orantıdır bu: yapma bilgisi, son kertede yıkma bilgisini beraberinde getirecek; *Gitti/ Burada* oyununun son bulmasına neden olacaktır. Sanki bu yıkımdan kaçma uğruna en çok arzuladıkları şeyden; sonsuza değin karşılıklarıyla içiçe geçme isteğinden sakınan atıklardır oyunun atıkları; daha önce de söylendiği gibi kendilerini oyunun sürekliliği üzerinden tanımladıkları için kavuşma tehdidi karşısında yıkma bilgisini devreye sokmaya mecburdurlar.

Bu nedenle iki ayrı eğilimin, "mekanik düzensizlik eğilimi (entropi ilkesi) ile (kristallerdeki, moleküllerdeki, organizmalardaki) geometrik düzen eğiliminin"[110] eşzamanlı yanyanalığına bağlıdır Mithat Şen'in oyunu; biri düzen peşinde koşarken öteki kurulan düzeni yıkmakla uğraşmakta; biri inorganik maddeyi özlerken öteki yaşam savaşı vermektedir.

Böyle bakınca arche'nin kendiyle ayrışarak kendi kökenini bir ize dönüştürmüş olmasıyla yakından ilintilidir birbirlerinin yaptığını bozmaya uğraşan bu iki eğilim; Mithat Şen'in –özellikle *Beden 3. Seri*'de karşılaştığımız– düzenli düzensizliğini anlamamıza neden olur:

110 Lancelot Law Whyte; *Atomism, Structure and Form; Structure in Art and Science*, der.: Gyorgy Kepes, New York, 1957, s. 20-28; orada: s. 20.

çünkü kendini ayrışma bilgisi üzerinde temellendiren arche, bir yandan kendi bir'liğine dönmeyi amaçlarken öte yandan ayrıştığı parçaların uyumluluğunu ve dengesini olanaksız kılmış; onların hareketini birbirlerinden bağımsızlaştırmıştır. Demek istediğim şudur: aslında düzensizlik ve kuralsızlık, "statik gözlemin açımladığı ögelerin birbirlerinden bağımsız hareket etmeleri"nden başka bir şey değildir.[111]

Birlik içindeki çokluk meselesidir bu; bir'liktan ayrışan ögeler mistik bir evrenbilimin kurguladığı gibi asla hareket noktalarına geri dönmemekte; belirlenemez bir ayrışmaya tâbi tutulmaktadır. Dolayısıyla olasılıkların belirlenebilir bir dağılımından belirlenemez bir dağılıma dönüşmesi olarak tanımlayabiliriz düzensizliği; beden atıklarının ne zaman hangi kurallara göre davranacağı artık önceden hesaplanamamakta; çünkü uyum yörüngelerinden çıkan atıklar, nasıl'ı kestirilemeyen bir şekilde hareket etmektedir.

Kesin olan, atıkların birbirlerinin çekimine karşı koyamadıkları anda birbirlerini yeniden itmeye ve birbirlerinden yeniden uzaklaşmaya başlayacakları ve asla dengeye tahammüllerinin olmadığıdır.

Aslında tartışmasız ayrışmaya da tahammülleri yoktur atıkların; ne var ki iki ayrı ilke yanyana varlığını koruduğu sürece ayrışma bilgisiyle kavuşma bilgisi aynı anda atıkların hareketini belirleyecek; oyun, bu hareketin ve son kertede ayrışmanın tekrarından oluşacaktır. Böyle bakınca sözcüğün gerçek anlamıyla kaybedecektir kazanan; zafer, hep ayrışmanın olacaktır.

Aslında bu, etropinin hesaplanamazlık oyunundan başka bir şey demek değildir; çünkü "termodinamiğe göre entropi, bir seri oluşturan ögelerin zamansal ardardalığıyla ilintili değil; tersine, verili bir durumda ögelerin dağılımıyla ilintilidir. Böylesi bir durum rastlantısallığın dağılımından ne denli uzaksa, entropi o denli düşük ve 'düzen' düzeyi o denli yüksektir."[112]

111 Max Planck, *Die Einheit des Physikalischen Weltbildes, Vorträge und Erinnerungen*, Darmstadt, 1969, s. 28-51; orada: s. 42.

112 Rudolf Arnheim, *Entropie und Kunst*, Köln, 1996, s. 30.

Başka bir deyişle entropinin artması, aynı özelliğe sahip ögelerin –atıkların– sonsuz sayıda dağılımı ve katlanması ve kırılması demektir ki bu bilgi, evrenbilimsel bir dengeye ilişkin bilgiyle taban tabana zıttır. Ancak bir şeyi gözden kaçırmamak gerekir: dağılım olasılığı ne denli sonsuz olursa olsun, yine de verili bir durum içinde olasıdır; bu, atıkların dengesizlik oyununun yine de belirli bir uyum ve kural çerçevesinde gerçekleşmesini öngörür.

Böyle bakınca yine de önsel bir uyuma[113] sahiptir oyun; bu nedenle altının, yedinin ve diğer sayıların önselliği içinde gerçekleşir; yani hareket noktalarına ve bu noktadaki verilere sıkı sıkıya bağlıdır atıklar ve bu, bağlamsal bir kader bilgisidir. Ne var ki hesaplanamaz olan, atıkların sözkonusu çerçeve içindeki dağılımının keyfiliğidir; atıkların ayrışacağı oyunun başında verili bir bilgi iken, onların bir an sonra alacakları şekil kestirilememekte; düzen, yerini hem önceden belirli hem önceden belirsiz bir düzensizliğe bırakmaktadır.[114]

Mithat Şen'in *Gitti/ Burada* oyunu gibi önsel bir uyuma sahip ka-

113 Aslında bu kavramı Leibniz'in "prâstabilisierte Harmonie" kavramı karşılığı olarak kullanıyorum.

114 Edward Lorenz'in ünlü kahve 'meselini' hatırlatan bir durumdur bu sanki: "Lorenz bir fincan sıcak kahvenin içindeki konveksiyondan bahsederken... bu olaya kendine göre bir açıklama getiriyor ve bunun, gelecekteki davranış biçimleri hakkında öngörüler yapmak istediğimiz evrenimizdeki sayısı bilinemeyecek kadar çok olan hidrodinamik proseslerden sadece biri olduğunu söylüyordu. Fincandaki kahvenin ne kadar hızla soğuyacağını nasıl hesaplayabiliriz? Kahve sadece sıcaksa hiçbir hidrodinamik hareket olmaksızın sıcaklığı dağılıp kaybolacaktır... Ama kahve yeteri kadar kaynar sıcaklıktaysa fincanın dibindeki sıcak kahve konvektif bir ters dönüşle daha soğuk olan yüzeye doğru çıkacaktır... Lorenz... biraz da ihtihza ile şöyle demiştir: 'Kahvenin sıcaklık durumunu bir dakika öncesinde tahmin edebilmek bakımından epeyi sıkıntı çekebiliriz, fakat sıcaklığın ne olacağını bir saat öncesinden öngörmekte pek güçlük çekmememiz gerekir." James Gleik, *Kaos*, İstanbul, 1995, s. 20 v.d.

Meseleye başka türlü yaklaşmak gerekirse, kahvenin soğuyacağı –atıkların ayrışacağı– bellidir Mithat Şen'in önsel olarak verili dizgesine göre; ancak belli olmayan, onların ne zaman ayrışacağı ya da başka bir deyişle dağılmanın düzensizliğidir. Bu nedenle bu belirsiz hareketliliğe düzen getirerek ayrışmanın nasıl gerçekleştiğini ve hangi olasılıkları içerdiğini betimlemek ister sanki Şen'in yol haritaları; benim yazının başından bu yana düzenli bir düzensizlikten söz etmemin nedeni de budur.

palı bir dizgede dizgenin içindeki ögelerin –beden atıklarının– oluşturduğu entropik gerilim, onların denediği sonsuz permütasyon ve girdiği sonsuz ilişki sonucu bir yandan sürekli artarken öte yandan entropi, sabit bir dengeye ulaşarak dizgeyi yoketmek ister. Aslında bu yüzden entropinin gerilimi, söz konusu iki hareketin yanyanalığına bağlıdır: atıklar bir yandan düzeni sabitlemek isterken öte yandan düzensizliği çatallanarak arttırırlar. Başka bir deyişle kökenin kendini sürgüne yolladıktan sonra kendi sürgününü yeniden kendine bağlamak isteğini olanaksızlaştırır çatallanma; travma, bir olanaksızlık bilgisini harekete geçirir.

Kaldı ki çatallanma, yıkma bilgisinin, yapma bilgisinden daha hızlı olmasının nedenidir; çünkü yıkma bilgisinin devreye sokulduğu "mikrodurumların sayısı yapmak kategorisine göre çok daha fazla"dır ve "bir şeyi bozmanın çok çeşitli yolları varken yapmak eylemi için aynı şey geçerli değil"dir.[115] Yapmanın galip gelme imkânsızlığı önsel olarak verilidir bu oyunda; oyunun dehşeti, bu imkânsızlığa gereksinir.

Yine de bu imkânsızlığı aşarak biraraya gelmek ister atıklar; "sanki içsel gerilimlerinden feragat etmeye ilişkin bir dürtü"ye[116] sahiptirler; ancak içlerinde yer aldıkları dizge ve bu dizgenin sorumlusu olan kökene –hareket noktalarına– sıkı sıkıya bağlı oldukları için arzularını gerçekleştiremez, hiç bir kesinliğe ulaşamaz ve içiçeliklerini koruyamazlar.

Bu, aslında kesin olan tek şeyin ayrışmanın tekrarı olduğu de-

115 Ahmet Onurtag, *Termodinamik, Istatistik, Zaman*; Defter, ocak 1990, sayı 11, s. 81-97; orada s. 94.

Yapma bilgisiyle yıkma bilgisi arasında kaçınılmaz zamansal bir fark vardır; Onurtag da buna değinir. Çünkü ister iskambil kağıdından evler, isterse pişirilen bir yemek gibi gündelik eylemler olsun, bilindiği üzere yıkmak ve bozmak, yapmaktan çok daha kısa bir zaman alır. Çünkü "canlıyı yoketmek, yaralamak, bozmak için ona fiziksel düzeyde müdahele etmek yeter; oysa canlıyı yaratabilmek, tedavi etmek, 'yapmak' için bunun ötesinde onun düzeyini tanımak, yani bir anlamda onunla kendi terimleriyle muhatap olmak gerekir." Onurtag, a.g.e., s. 84.

116 Siegfried Bernfeld, *Die Gestalttheorie*, Imago, 1934, cilt 20, s. 32-77, orada: s. 53.

mektir; geri kalanı gelme ve gitme, yapma ile yıkma, düzen ile düzensizlik arasında süregiden belirlenemez bir ritmdir. En küçük ayrıntı karşısında bile duyarlılık göstererek davranış biçimini değiştiren bir ritmdir bu; kısa zamanda yeni bir *Gitti*'ye ve yeni bir *Burada*'ya; yeni bir yapmaya ve yeni bir yıkmaya koyulur.

Bir anlamda yasa yerine hareketliliğe bağlıdır oyunun ritmi; ancak önsel bir uyum içinde gerçekleşen hareketliliği önceden hesaplamak olanaksızdır; çünkü sözkonusu hareketlilik, düzçizgisel ya da döngüsel bir zamana bağlı değildir.

Yapma ile yıkma arasındaki zaman bilgisi, eşsüremli olmadığı ve yıkma, yapmadan her zaman daha hızlı olduğu için yapma ile yıkma ve düzen ile düzensizlik arasındaki ilişki, asimetrik bir ilişkidir. Aynı şeyin aynı şey olarak tekrarını olanaksız kılar asimetri; geriye dönüşsüzlük, buradan kaynaklanır.

Düzen ile düzensizlik arasındaki ritm, bu nedenle aynı şeyin ebedi tekrarı değil; aynı şeyin her seferinde başka bir tekrarıdır; yine bu yüzden atıklar, oyunun önsel düzenine bağlı olsalar bile, çeşitli yönlere dağılarak çeşitli biçimde birleşir ve çeşitli biçimde ayrışırlar.

Belki de fiziğin çatallanma dediği durumdur bu; atıkların çatallanması ve dengesizliğin dengeye üstün gelmesi, oyunun ritmini oluşturur. Meseleye başka türlü yaklaşmak gerekirse Mithat Şen oyununun ritmi, dengesiz bir hareketliliğin yol açtığı bir sonuçtan başka bir şey değildir; atıkların akışkanlık haritası, neredeyse sismografik bir incelikle bu ritmi betimlemeye çalışır.

Bu nedenle zamanın simetrisini ve artsüremliliğini aşarak hareketliliği yanyana ve eşsüremli dile getirmeye çalışan ve atıkların sonsuz çatallanması arasında bir bağlantı kurmaya çalışan bir haritadır bu; atıkların içinde barındırdığı sonsuz akışkanlığı dizgeleştirir ve onu atıkların önsel uyumuna bağlar.

Ya da şöyle denebilir: Mithat Şen'in *Gitti/ Burada* oyununun ritmi bir yandan kesin bir değişmezlik oluştururken öte yandan kendi içindeki çatallanmaları birbirine bağlamaya kadir bir ritmdir; susmaya –yani akışkanlık haritasındaki yarım ve çeyrek alanlara– bile so-

luk alacak bir durak olasılığı sağlar.[117]

Demek ki Mithat Şen'in yapma ve yıkma bilgisi arasında oluşan oyun ritmi, bu oyunun bir eşik olmasıyla ilintilidir; bitmiş (önsel) ve sonsuz (çatallanmış) bir oyunun çeşitli olasılıkları arasındaki geçitler, ancak atıkların akışkanlığına geçit veren bu hareketlilik ve ritm sayesinde mümkündür; ritm, tekrara ve hazza yol açar.

Erotizm ve haz, hazdan ırak ve acılı bir ritm sayesinde gerçekleşir: kaçınılmaz olarak ayrışmanın önselliğine bağlı bir kavuşma ritmidir bu; nasıl nabzın atması, onun kendi içindeki yarığa bağlıysa, sonsuzluk arzulayan haz, hazdan yoksun bir tekrarın kendini yinelemesine ve atıkların hazzıyla oyunun hazzını devşirmesine bağlıdır. "Eski bir durumu yeniden oluşturmaya"[118] çalışan ve geçmişte kalmış içiçeliklerine yaklaştıkça ayrışan atıkların ritmi, oyunun karabasanını hazza dönüştürür.

Böylece Mithat Şen'in bedenyazısı iki ayrı düzlemde gerçekleşir; birincil düzlem, oyunun kesin ve durağan tekrarını içerir. Korunması ve evetlenmesi gereken şey, bu oyunun tekrarıyken, ikincil düzlem atıkların ayrışma ritminden oluşur. Ne var ki oyunun tekrarı uğruna atıkların arzusunda açılan yarık, arzunun arzuladığı durumu –atan nabzı– yıkmasını beraberinde getirir: atıkların kavuşma arzusu, onları "tedirgin ederek eyleme geçirir. Ancak eylem, arzudan kaynaklandığı için, arzunun tatminini ister. Tatminse 'yadsımayla'; arzulanan nesnenin imhasıyla ya da değiştirilmesiyle gerçekleşir: örnekse açlığı gidermek için gıdanın yokedilmesi ya da hep başka bir şeye dönüştürülmesi gerekir. Arzu, her koşulda 'yadsıyıcı'dır."[119]

Bu, aslında arzunun bir yoksunluk olmasından kaynaklanır: tatmini için kendi dışında bir şeye gereksinir arzu, ne var ki onu doyuracak nesnenin varlığı, onun yokluğuna bağlıdır; çünkü atığı yalnız-

117 "Ritmin olabilmesi için, çeşitliliğe ve oluşuma gereksinilir" diye yazar Nietzsche; "Ritm, oluşmanın biçimidir; görüngüler dünyasının biçimi." Nietzsche, *Kritische Gesamtausgabe* içinde, a.g.e., 3. cilt, s. 338.

118 Freud, *Jenseits des Lustprinzips*, Toplu Eserler içinde, XIII, a.g.e., s. 38.

119 Alexandre Kojève, *Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt/M., 1996, s. 21.

ca ötekinin varlığından değil, kendinden de uzaklaştırır arzu; tatmin olma yanılsamasını yaşadığı an atığı daha da uzaklara fırlatır. Arzu, doyurulması olanaksız bir şeydir çünkü; bu olanaksızlık, onun kendi nesnesini yok etmesine yol açmaktadır.[120]

Arzuya ve arzunun imhasına, sonluluğa ve sonsuzluk isteğine, düzene ve düzensizliğe ilişkin bu ilginç yanyanalık, yapma bilgisini tekrara, yıkma bilgisini atıklara bahşeder. Bu nedenle arzunun tatmini ve haz, –yine Mithat Şen'e uygun bir tersine çevirmeyle– atıkların kavuşmasına değil, *Gitti/ Burada* oyununun tekrarına bağlanır.

Demek ki oyunun hazzı, atıkların hazzından farklıdır: atıklar doyurulmayı ve imhayı amaçlarken oyun, doyurulamayacağının bilincindedir. Bu yüzden oyunun hazzı, tatmini değil, tatminsizliği içerir; erotizm, doyurulamayan bir arzunun sonsuzluğuyla ilgilidir. Hazza yol açan tatminsizlik, gerilimden yoksun bir oyunda gerçekleşeceğine haz, atıkların yıkma bilgisinin düzensiz ritmiyle gerçekleşir ve asla tatmin olmaz. Başka bir deyişle haz (ve acı) ritmin kendinden başka bir şey değildir.[121]

Mithat Şen bağlamında buradan çıkarabileceğimiz sonuç, oyunun tekrarının ve ritminin, birinin yaptığını ötekinin bozmaya çalıştığı iki ayrı ilkenin –yapma ve yıkma ilkelerinin– yanyanalığına bağlı olduğudur. Yine bu nedenle *yadsınmanın yadsınmasıdır* oyunun tekrarı; çünkü tekrar, arzuladıkları şeyi yadsıyan atıkların ötesinde bir düzlemde –oyunun tekrarında– gerçekleşir ve atıkların yadsımasını yadsıyarak, onu evetlemeye çevirir.

Oyunun tekrarı ve bu tekrarın evetlenmesi, atıkların sürgününü evetlemeye ve kavuşma arzusunu kurban etmeye bağlıdır. Çünkü kendi yoksunluğundan ve sürgününden ötürü arzuladığı şeyi yokeder arzu; demek ki yıkma bilgisini evetlemeye çevrimlemek, ancak

120 Bu bağlamda Jean Starobinski, arzu nesnesinin onu arzulayan özne için olanaksızlaştığı bir durumu hatırlatır: Portraits de maîtresse'de Baudelaire, arzunun nesnesine kavuştuğu an bu 'kusursuzlukla' başetmeyi bilmeyerek arzuladığı kadını öldüren aşığın öyküsünü anlatır. Jean Starobinski, *Melancholie im Spiegel*, Münih/ Viyana, 1992, s. 34.

121 Derrida, *Spekulieren –über/ auf 'Freud'. Die Postkarte: von Sokrates bis Freud und jenseits*, Berlin, 1987, s. 177

onu yadsıyan bir düzlemde tekrarı sürdürerek mümkündür.[122]

Bir anlamda Deleuze'ün varlıkbilimsel tekrar dediği –ve Mithat Şen'in tekrarı varlıkbilimi aşmayı amaçladığı için bana kalsa öyle adlandırmayacağım– tekrardır atıkların arzusunu doyurmayı yadsıyan tekrar, kendini yadsımayı yadsıyan bir evetleme ilkesine dönüştürerek gerek yeni başlangıçların ebedi tekrarını, gerekse karabasanın tekrarını içerir ve her ikisini de evetler. Aynı şeyin aynı şey olarak geriye dönüşü, arzunun yadsıyıcı ilkesine bağlıyken, aynı şeyin başka bir şey olarak geriye dönmesi, yadsınmanın yadsınmasıyla olasıdır; varlıkbilimi aşmaya yönelik tekrar, kendi içinde bu iki farklı tekrarı da barındırır.

Bu nedenle ebedi tekrar, gerek sanallığın tekrarını, gerekse İslam evrenbiliminin tekrarını tuzağa düşürür: çünkü ilksel birliğe geri dönen bir aynılığı imleyeceğine, dehşetin ve tekrarın aynılığını da içinde barındırarak dehşetin yeni başlangıçlara geçit vermesini ve kendini bir evetleme ilkesi doğrultusunda yeniden gerçekleştirmesini sağlar. Aslında bu, başlangıçların tekrara bağlı olduğu dışında bir şey demek değildir; bu yüzden oyunun uzamı, tekrarın evetlendiği bir "dans pisti"dir (Nietzsche).

Eğer "çeşitli biçimler gerçekten –geriye dönüşsüz bir şekilde– aynı figüre dönüşür ve gereksinilen rastlantısallıkların hepsi sarmaşıklanarak bir nevi yılançizgisi oluştururlarsa",[123] o zaman yadsımayı yadsıyarak bedenyazısının tekrarını evetlemek mümkündür; atıkların

122 Nitekim bu nedenle Nietzsche'nin evetleme ilkesiyle örtüşür Şen. Çünkü Nietzsche, yadsımaya (negasyona) yol açan negatifi ondan daha üstün bir değer olan evetlemeye dönüştürür: "Zerdüşt bir dansçıdır-; gerçekliğe en acımasız ve korkunç bakışla bakan ve 'en ürkünç düşünceyi' düşünen ve onda yine de varoluşa ve ebedi geriye dönüşe karşı çıkmayı gerektiren hiç bir şey bulamayan herkes gibi dansçıdır –bütün şeylere ebedi bir evet deme nedeni bulur her yerde; 'dehşetli ve sınırsız bir Evet ve Amin'. Bütün uçurumlara kutsayıcı evetlememi taşıyorum.." Nietzsche, a.g.e., s. 6.
Yine bu yüzden "ebedi tekrardan öğrenilmesi gereken, negatifin geriye dönüşünün olmadığı, yalnızca hazzın geriye döndüğüdür" diye yazar Deleuze. *Nietzsche und die Philosophie*, a.g.e., s. 204 v.d.

123 Deleuze, *Francis Bacon. Logik der Sensation*, Münih, 1995, s. 97

doyma ve yıkma arzusunu "isimlendirilemez bir arzu"[124] ya dönüştüren bedenyazısı, yalnızca isimlendirilemez bu arzuyu tekrar eder.

Bunun içindir ki yadsımayı yadsıyan ve isimlendirilemez bir arzuyu yineleyen bir tekrar, tekrarın kökeninde yatan nedeni ve bilgiyi –arche'yi– unutma pahasına gerçekleşebilir; tekrar edilen, anımsanan bir zaman değil, tekrar etme eyleminin kendisidir.

Bu nedenle yitik bir zamandan soluklansa bile asla yitik bir zaman peşinde koşan bir tekrar değildir bu; tekrarın yadsımayı yadsıması, belleğe ve arzuya ilişkin bir kayıpla ilintilidir. *Gitti/ Burada* oyunu, ritmine "anımsamayla değil... tekrarla" erişir;[125] çünkü amaç, geçmişte yatan kökenden kurtulmak değil, kökenin kendini kurtarmaktır. Çünkü gerçi hep aynı sürgündür geri gelen; ancak her seferinde başka bir biçimde ve yeni bir başlangıç olarak geri gelmekte; tekrar, tekrarı kırmaya uğraşmaktadır.

Onun için unutmak ya da bellek kaybı, Mithat Şen'in gerek oyunu gerekse beden atıkları için kaçınılmazdır: atıkların özdeşlik ve farklılık ötesi varlığı ve oyunun tekrarı, ancak açık tutulan bir geçmişin başlangıçlarıyla olasıdır; çokluk, negatif bir mistisizmde birliğe ancak çatallanmaların unutkanlığıyla bağlanır.

Nitekim sonsuz bir ritm, yapma ve yıkma, düzen ve düzensizlik isteğinin her seferinde yanyana gerçekleşmesine bağlı olduğu için varlıkbilimi aşmaya yönelik bir tekrar, ancak yadsımanın yadsınmasını bile unutarak kendini koruyabilir. Böyle bakınca tersinden bir zikr'dir tekrar, çünkü "gerçek zikr, zikrettiğini bile unutan bir zikrdir"[126] ve ancak kendini ve tekrarı bile unutan bir zikr, tekrarın karabasanını henüz yeni başlamakta olan bir farklılığın doğması olarak muştulayabilir.

124 Lacan, *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse*, Olten, 1980, s. 284.

125 Lacan, a.g.e., s. 116.

126 Şibli'den alıntılayan, Schimmel, *Mystische Dimensionen des Islam*, a.g.e., s. 245. Nitekim Schuon da "Tanrı düşüncesinin" "unutkanlık" olduğunu yazar; " aynı zamanda *ben* de Tanrı unutkanlığının yoğunlaşmasıdır." Fritjof Schuon, *Den Islam verstehen*, Bern, Münih, Viyana, 1988, s. 171.

Yadsınmanın yadsınması da sözkonusu unutkanlıkla ilgilidir: çünkü arzunun tatminini amaçlayan yadsıma, yadsıdığı şeyin anısını içinde taşır; amaç, arzuyu ve yadsımayı hatırlamaktır. Bu anlamda durumların belleğidir yadsıma; çünkü tatmin olmak isteyen arzunun, amaca ve hedefe yönelik eylerken tatmini hatırlamaması olanaksızdır.

Oysa yadsıma ilkesine –yani arzuyu ve arzulanan nesneyi (atığı) tüketme isteğine– göre hareket eden bir karabasanı hazza dönüştürmek, ancak unutkanlık sayesinde mümkündür. Ançak anımsamasından yoksun bir bellek, arzunun yoketme isteğini unutarak çatallanmaların hepsini kahkahaya ve dansa dönüştürerek oyunun tekrarını sürdürebilir: geçmiş, ne denli unutulmuşsa oyun o denli tekrar edilebilir ve köken ne denli ıraksa tekrar o denli yenilenebilir.

Atıklar unuttukları sürece tekrar etmekte, tekrar ettikleri sürece unutmaktalardır. "Hiç bir şey hatırlamayan bir anımsama," kuşkusuz "en güçlü anımsamadır"[127] ve böylesi güçlü bir anımsama, kaçınılmaz olarak yadsımayı yadsır.

Yadsınabilecek her şeyi yadsır evetleme; varlıkbilimi aşmaya yönelik bir tekrar, belleğe değil, eyleyen bir unutkanlığa bağlıdır. Ebedi tekrarı yadsıyan her şey yadsınır böylelikle; çünkü evetleme, ebedi tekrarı bir yük olarak taşımayı değil, bir hafiflik olarak kahkahaya dönüştürmeyi öngörür. Bu nedenle asla bir yasa olarak konumlandırmaz kendini; tekrarın akışkanlığı, yasalara karşıdır.

Çünkü atıkların eylediği oyun, zaten önsel uyumun tekrarından oluşmakta; önsel uyumun tekrarı, düzeni evetlediği gibi düzensizliği de evetlemekte; akışkanlığı, tek durağanlık olarak konumlandırmaktadır. Aslında bu, önsel uyumun kendini sürgüne yollayarak kendini zaten bir eşik olarak konumlandırmış olmasıyla ilintilidir; çünkü ancak yıkma bilgisi denli yapma bilgisini de içinde barındıran bir köken, zaman içinde kendi ilkselliğini bile unutarak kendini *ebedi bir şimdi*'ye yerleştirebilir.

Yine bu nedenle esrikliğin ve hazzın uzamıdır ebedi şimdi; unutkanlık, yerleştiği yarıkta yalnızca hazza olanak tanır. Ne var ki –nasıl

127 Canpana'dan alıntılayan, Agambem, *Das unvordenkliche Bild*, a.g.e., s. 552.

yapma bilgisi gibi yıkma bilgisini de içinde taşıyorsa– kuşkusuz acıyı da içinde barındıran bir hazdır bu; acıdan ırak bir tekrar ve erotizm, Mithat Şen'in bedenyazısında olanaksızdır.[128]

Önsel uyumun sürgünüyle ilgili olduğu için acı, gerek oyunun tekrarında, gerekse atıkların ayrışmasında verilidir; ancak Mithat Şen'in evetleme ilkesi, zaten dehşetten ve dehşetin yol açtığı acıdan soluklandığı için, onu da hazdan saymayı bilir. Çünkü bir tek kökende yatan bir şey değildir dehşet; sürgünle birlikte o da göçebeleşmiş, tekrarın her anına yerleşmiştir. Nitekim Mithat Şen'in tekrarının hazzın evetlendiği bir tekrar olmasına karşın, haz ilkesine bağlı bir tekrar olmamasının ve ebedi şimdiyi bir dans pistine dönüştürebilmesinin nedeni budur; ebedi şimdide, "şimdiki zamanın esrik özelliği gizlidir."[129]

Haz ilkesine bağlı bir tekrar, kaçınılmaz olarak geçmişi bugüne taşıyarak aşmayı amaçlarken, bugünü hazza dönüştürmekten ve evetlemekten uzaktır; çünkü bilindiği üzere haz ilkesinin amacı, tekran tekrar etmemek adına geçmişi bugünde hatırlamaktır. Ne var ki Mithat Şen'in tekrarı tekrarla kırması sonunda anımsamaya sahip bir belleğe kavuşarak geçmişe ulaşmak uğruna edilen bir tekrar değil, her seferinde yeniden başlayan bir karabasanı kendiliğinden evetleme adına sürdürülen bir tekrardır; tekrarın kendini yerleştirdiği zamansal yarık, ancak böyle açıklanabilir.

Dolayısıyla Mithat Şen'in travmatik *Gitti/ Burada* oyunu, asla aynı *Gitti*'yle aynı *Burada*'nın tekrarı değildir; aynı kalan, *Gitti*'nin ve *Burada*'nın ardından yakılan ağıt ve bu ağıdın evetlenmesidir. Bu, aslında

128 "Ancak Dionysik bir durumda..'yaşama istemi' dile gelir... Ebedi yaşam, yaşamın ebedi tekrarı... yaşamın ve ölümün ve dönüşümün ötesinde yaşama utku dolu bir evet... Bu yüzden Yunanlılarda cinsellik en saygıdeğer simgeydi;... bütün antik dindarlığın gerçek derinliğiydi... Bütün misterilerde acı, kutsanır: 'doğuran kadının sancıları' kendiliğinden acıyı kutsar, –bütün oluşumlar ve büyümeler, gelecek bahşeden herşey acıya gereksinir. Yaratmanın ebedi hazzı adına, yaşam isteminin sonsuza değin kendini evetleyebilmesi sonsuz 'doğum sancıları' da olması gerekir... Dionysos, bütün bunlar demektir... Nietzsche, *Werke*, Schlechta, a.g.e., cilt II, s. 1031 v.d.

129 Heidegger, *Sein und Zeit*, a.g.e., s. 408.

tekrarın hem her seferinde aynı, hem her seferinde kendine yabancı bir tekrar olmasıyla ilgilidir. Çünkü anımsamadan yoksun bir bellek, her seferinde hem aynı dehşeti ve aynı hazzı yaşayacak, hem de dehşet ve haz her seferinde yeniden başlayacaktır.

Bu, önsel uyumun içindeki dehşetle ilintilidir. Çünkü ister Leibniz'inki gibi bir monadolojide, isterse İslam evrenbiliminde ya da onları çifte katlayan Mithat Şen uzanımında olsun, monadların ya da harflerin ya da atıkların tümü birer imitatio ve imago dei olma özellikleriyle ilksel kökeni zaten küçük ölçekte tekrar etmektedir. Dolayısıyla nasıl İslam evrenbiliminde tanrısal aşk evrenin her noktasında verili ise, Mithat Şen'in beden evreninde de dehşet, zaten her noktada verilidir.

Böylelikle bir yandan iki ayrı eğilimin aralarındaki gerilimden oluşan tekrara, öte yandan atıkların aynılığına ve oyunun kurucu tekrarı –ve dehşeti– karşısındaki eşitliğine geri dönülür: atıkların, oyunun bağlamsal çerçevesi karşısında işlevleri aynıdır ve oyunun bütünlüğüyle kurdukları ilişki ortaktır. Bu, –kaçınılmaz olarak– atıkların aynı görevi yerine getirdiği ve oyunun bütünlüğü karşısında kendilerini farklılıklarıyla tanımlayacak ayırt edici hiç bir kategoriye sahip olmadıklarını ortaya koymaktadır. Aslolan oyundur ve oyunun hareketliliği devam ettiği sürece onların alınyazısı sözkonusu önsel uyumun ve sözkonusu iki eğilimin elinde olacak; atıklar yaptıklarını –*Burada*– sonsuza değin yıkacaktır –*Gitti*–.

Ne var ki böylesi bir saptama, doğru olmasına karşın, yine de eksiktir; çünkü tekrar, son kertede ayırt edici kategorilerden yoksun atıkların gitme-gelme ritmi sayesinde gerçekleşmektedir. Çünkü çatallanma ne denli karmaşık olursa olsun, çatallanan bütün atıklar, düzensiz bir *Gitti/ Burada* oyununu sürdürmekte; bütün bu düzensiz gelmelerden ve gitmelerden oyunu oyun olarak kendine bağlayan düzen ve bu düzenin ritmi üretilmektedir.

İki farklı ilkenin geriliminden oluşan oyun, bir yandan geriye dönüşsüz ve belirlenemez bir hareketlilik içerirken, öte yandan bütün bu dönüşsüz hareketliliği kendine bağlayan bir düzen içermekte; akışkan

ve durağan bu iki ilkenin eşzamanlılığı, oyunun tekrarını oluşturmaktadır. Dolayısıyla tersinmezlik (ya da yinelenemezlik) ve yinelenebilirlik ilkeleri, atıkların ayırt edici kategorilerine değil, onların kendi aralarında girdiği ilişkiler bütününe bağlıdır. Demek ki atıklar bir yandan ilksel kökeni küçük ölçekte tekrar ederlerken öte yandan sözkonusu küçük ölçek, kökenin kendini yolladığı sürgünü de tekrar etmekte ve atıkların çatallanması, ancak oyunun bütünlüğü karşısında çatallanmaya dönüşebilmektedir.

Bu, bir yandan ilksel kökenin kendi içinde kırılmış, katlanmış ve çatallanmış bir düzen içerdiği ve önsel uyumun gerçek anlamda atıkların toplamından fazla bir şey olduğu anlamına gelirken öte yandan Mithat Şen'in atıklarının her kırılmayla sua sponte Tekvin'i tekrar etmesi de demektir. Bunun yaradılışa ilişkin bir tekrar olması ise, yaradılışın kendinin sonsuz ve karmaşık bir katlama (Deleuze) olmasıyla ilgilidir. Sorunsala başka türlü yaklaşmak gerekirse, atıkların bütün karşısında ayırt edici kategorilerden yoksun olması, onların hepsinin arche'yi yineleyen türevler olmasının sonucudur.

Kuşkusuz her katlanmayla ve kırılmayla yeni bir şeye dönüşerek yeni ilişkilere girmektedir atıklar; ne var ki hepsinin içinde kendini daha da uzaklara fırlatma dürtüsü yatmakta; hepsi aynı anda bütün olasılıkları deneyerek gerek bütün gerekse birbirleri karşısında aynı kalmaktadır. Atıkların kendi olasılıklarını çeşitli permütasyonlar hâlinde tekrar ederek seriler oluşturması, bu nedenle dört farklı alanda ve dört farklı yönde gerçekleşir: ölmek, ölmemek, öldürmek, öldürmemek.

Nitekim yine bu yüzden atıkların bütün ve birbirleri karşısında işlevleri aynıdır: geçici bir süreliğine birbirlerinin içine girseler ve birbirlerine gereksinseler bile hiçbiri bir diğerinin kapılarından ve pencerelerinden içeri sızamamaktadır. Çünkü atıkların her biri zaten diğerlerini de içinde barındıran bir düğüm noktasını dile getirmekte; dolayısıyla ben ile öteki arasındaki farkın ötesinde eylemektedir.

Mithat Şen'i bu bağlamda ilgilendiren, atıkların ayırt edici kategorileri değil, onların hangi düzen ve düzensizlik ilkesine göre ne şekil-

de kırıldığıdır. Yani ilginç olan, atıkların katlanma hareketinin düzenli-düzensiz ritmini betimlemektir.

Değil mi ki Mithat Şen'in bedenbiliminde aynı tekrarı farklı bir biçimde sürdüren atıkların hepsi ilksel kökene –dehşete– uzanan noktalardan yalnızca birini oluşturmakta, o zaman bütün geometrik figürleri oluşturan yarıçaplar, zaten kendi içlerinde kırılmış ve katlanmış noktaların yanyanalığını dile getirmektedir.

Bu, aslında Mithat Şen'in bedenevrenindeki noktaların temelde birer nokta değil, birer katlama olduğundan başka bir şey demek değildir. Onun içindir ki noktadan noktaya doğru düzçizgisel ya da döngüsel bir hareketlilik göstereceğine, katlamadan katlamaya doğru hareket eden bir akışkanlıktır Mithat Şen'in akışkanlığı; düzensizliği, atıkların "noktadan daha fazla, ancak düzlemden daha az bir şey" olmasından kaynaklanır.[130]

Kaçınılmaz olarak bizi Koch eğrisine götüren bir akışkanlıktır bu; atıkların her içiçe geçmesiyle onların oluşturduğu eğrinin içine bir miktar alan –bir kat– daha eklenir ve Mithat Şen, atıkların birbirlerine nasıl karıştığını ve nasıl dağıldığını betimlemeye ve bu hareketliliğin sıçramalarını ve kırılmalarını oyunun ritmine bağlamaya çalışır.

Bu kırılmaların Koch eğrisine benzemesinin nedeni, yalnızca kırılmaların küçük ölçekte bütünü tekrar etmeleri değil, aynı zamanda atıkların sonsuz sayıda kırılmasının sonucu olan serilerin, sonlu ve bitmiş bir uzamda sonsuz bir hareketliliğe ve sonsuz bir dağılıma işaret etmeleridir.

Önsel uyumun önsel düzenine bağlı olan monadvari atıklar yine bu yüzden tuhaf bir biçimde kendilerini kendi içlerinden türetmeye kadirdirler: İster dişil atıklar erilliğin içinden türesin ya da ister eril atıklar dişilliğin içinden türesin, onların varlığı, uyum içinde gerçekleşen bir katlama ve açma hareketine bağlıdır.

Beden 1. Seri'de neredeyse 'didaktik' bir biçimde betimlenen tersine çevirme, katlama ve açma hareketi, bir yandan *Gitti/ Burada* oyununu oluştururken öte yandan bu oyunun ritmini aynı anda hem son-

130 Gleik, *Kaos*, a.g.e., s. 117

suz derecede karmaşıklaştırır, hem de bu karmaşıklığı bir düzene sokar.

Çünkü ortada bir çelişki vardır: sonlu ve bitmiş bir uzamda sonsuz ve bitmemiş eğrilerin ve katlamaların olasılığından doğan çelişkidir bu; Mithat Şen, bu çelişkiyi, atıklarını kurban ederek çözer. Diğer bir deyişle sonsuz bir *Gitti/ Burada* oyununda kendilerini birbirleri içinden doğuran atıklara, beden atıkları oldukları için, türlerine ilişkin bir sonluluk ve ayrışma bilgisi bahşedilirken oyunun kendine sonsuz bir tekrar bahşedilir; bu nedenle aslında atıkları birbirlerinin katları içinden doğuran, oyunun önsel uyumundan başka bir şey değildir.

Bütün atıkların diğer atıkları içinde barındırmasının ve diğerlerinin katlarından oluşmasının nedeni budur. Yine bu yüzden oyunun bütünlüğü karşısında aynı olmalarına karşın, her katlanmayla yaratılışı tekrar ederek yeniden başlatma gücüne sahiptir atıklar; Mithat Şen oyununun aynı anda hem bir karabasan hem de yeniliğin başlangıcı olması, bu yüzdendir. Bir yandan muhteşem birer "katlama operatörü" dür (Deleuze) atıklar; öte yandan ilksel kökenin katlanmışlığını tekrar ederler.

Kuşkusuz yine bu yüzden ben ile öteki arasında fark gözetmeyen ve önsel bir uyuma sahip olan bir beden monadolojisidir Mithat Şen'in bedenyazısı; Leibniz'e oranla bile umarsızlığı, buradan kaynaklanır. Çünkü Leibniz'in kapıları ve pencereleri kapalı monadları teker teker "aslında bütün dünyayı" dile getirseler bile, hiç değilse monadların her biri yine de "ona özel olarak bahşedilen... bedene de bütün açıklığıyla" işaret etmektedir.[131]

Ne var ki atığa özel olarak bahşedilen bir beden yoktur Mithat Şen'in uzamında; tersine Mithat Şen, atığa kalan gövdesizliği bile onun elinden almaya çalışmakta; atığın gövdesizliğini bile ona çok görmektedir.

Çünkü aslında atığın gövdesizliği kendini ayrıştırmış olan kökenin ürünüdür; dolayısıyla onda bile fazla bir bilgi ve anlam yükü var-

131 G. W. Leibniz, *Vernunftprinzipien der Natur und Gnade. Monadologie*; der.. H. Herring, Hamburg, 1960, paragraf 62

dır. Başka bir deyişle gerçi "boyut farkı dışında aynı kalarak tekrar eden, inorganik maddenin kendidir";[132] ne var ki inorganik madde kendini organik maddeye dönüştürmüş olduğu için inorganik maddeye geri dönme isteğiyle organik maddeyi oluşturma isteği arasında gider gelir atıklar; nitekim kanımca Mithat Şen'in beden atıklarının ısrarla bedenin içindeki inorganik maddeye, zamanında onları anarahminde bir arada tutmuş olan sıvıya yönelmelerinin nedeni budur.

Ancak anarahminde atıkları bir arada tutan sıvı bile bir sürgünün ve ayrışmanın sonucu olduğu için ayrışma bilgisi de önsel olarak verilidir atıklara; *Gitti/ Burada* oyunu bu bilgi doğrultusunda bu bilgiden kurtulma arzusu içinde gider-gelir. Bu nedenle Mithat Şen'in tekrarı, atığın kendine ait bir beden ve özdeşlik *büyütmesine* engel olur ve onu inorganik maddeyle organik madde arasında bir yarıkta konumlandırır.

Kaçınılmaz bir yarıktır bu; çünkü atıklar dışarısı ile içerisi arasındaki ayrımın ortadan kalktığı erince kavuştukça ayrışacak, ayrıştıkça inorganik madde hızla şekil kazanarak organik bir döngü içine sokulacaktır.

Ne var ki "eğer her şey canlıysa, bu, her şey organik ve organize olduğu için değil, tersine; organizma, yaşamın tersine çevrilmesi olduğu içindir."[133] Başka bir deyişle başlangıçta varolan *unheimlich arche*'den kopan ve kendi yıkımını da bu kopuşa borçlu olan "inorganik ve embriyotik bir yaşam, organsız ve güçlü bir yaşam; organlarından oldukça canlanan bir beden"[134] ancak *yaşamın içinde bir ölümle* ölerek kendini yeniden doğurabilir.

Demek ki yaşamın yeniden doğumları için kaçınılmazdır yıkım ve ölüm bilgisi; beden, arzusunu ancak böylesi bir bilgiyle isimsiz bir arzuya dönüştürebilir. Yine bu nedenle atığa umarsızcasına ne özdeşlik, ne farklılık bahşedilir; ancak ölüm doğana kadar bekleyen ve konuşan bir beden, gövdesinden soyunarak kendini ben ve öteki ve do-

132 Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Frankfurt/ M., 1996, s. 21.
133 Deleuze, *Tausend Plateus*, a.g.e., s. 691.
134 A.g.e.

ğa ve kültür öncesi bir yanğa yerleştirebilir. Kanımca Mithat Şen'in içine yerleştiği her uzamı çifte katlaması, yaşam içindeki bu ölüm bilgisiyle ilintilidir; atıkların özü, onların karanlık ilkselliğidir.

Bir yarıktan karanlığın yüreğine yol alır atıklar; nitekim Mithat Şen'in tekrarını, ben ve öteki ile doğa ve kültür gibi ayrımların öncesine ve ötesinde bir yanğa yerleştirmesinin nedeni budur; bu bilgi, kendini böylesi bir ayrımdan uzak görünen İslam evrenbilimi ile modernizm sonrası denen söylemin içinde konumlandırdığı sürece hâliyle onları çifte katlayacaktır.

Kaldı ki Şen'in yapıbozumu da bir anlamda bu içsel konumlandırmaya bağlıdır, çünkü tekrar, kendini ancak çifte katladığı uzamların *içinde* konumlandırdığı sürece, bu uzamların özdeşliğini bir "yabancının maske"sine[135] dönüştürmeyi bilir.

Çünkü aslında karşıtlıkların öncesinde ve ötesinde yer aldıklarını iddia eden bu uzamlar da karanlık bir geç-kalmışlığın izini taşımakta; bu nedenle onlar da doğa ile kültür ve ben ile öteki gibi ayrımların öncesinde değil, sonrasında eylemektedir. Diğer bir deyişle onları çifte katlayan Mithat Şen, onların yine de ben ve öteki ile doğa ve kültüre ilişkin taşıdığı anlam fazlalığına işaret eder: "İnsan dillerinin şeylerle olan ilişkisinde 'aşırı-adlandırma' diye tanımlanabilecek bir şey vardır: bütün hüznün ve (şey açısından bakınca) suskunluğun derin kaynağı olarak aşırı-adlandırma."[136]

Çünkü zaten doğa ile kültür ve ben ile öteki gibi bir ayrımın sonrasında bir anlamlandırmalar uzamında yer alır Mithat Şen'in dehşetine maruz kalan söylemler; çünkü köken, kendini zamansal bir sonra'ya fırlatarak kendini bilgilendirmiştir.

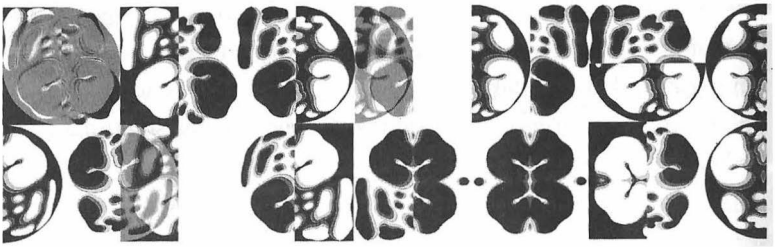
Yazının başındaki tutsak imgeye ve temsil ilişkisine geri dönülür böylelikle: Mithat Şen uzamında doğa ile kültürün eşitlendiği nokta, bu anlam fazlalığından kurtulma çabasıdır. Değil doğa ile kültür, inorganik maddeyle organik madde arasındaki farkın öncesindeki uzamı

135 Foucault Deleuze'le birlikte, *Der Faden ist gerissen*, Berlin, 1977, s. 21-58.

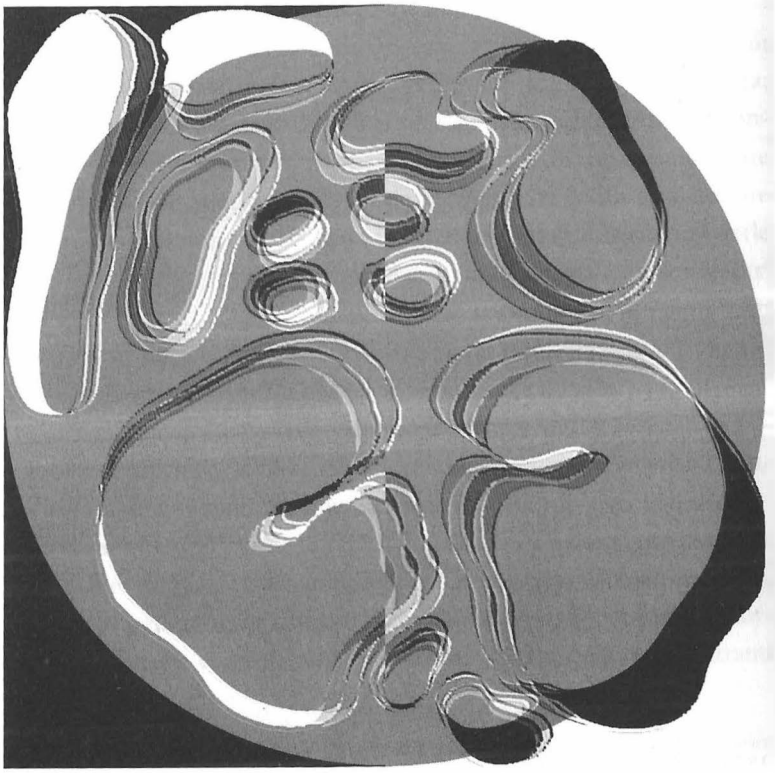
136 Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, *Angelus Novus*, Frankfurt/ M., 1988, s. 9-27; orada: 24 v.d.

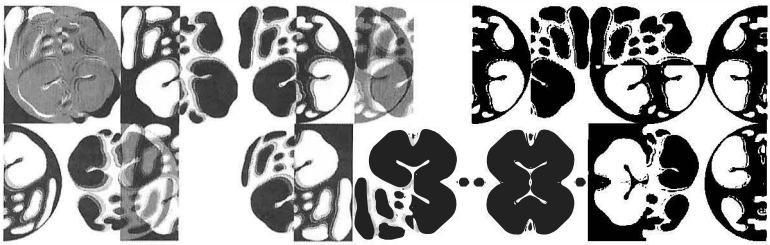
özler Mithat Şen; çünkü "organik madde, aynı zamanda inorganiktir... İnorganik ya da organik olsun, madde aynıdır; ama onu etkileyen etkin güçler farklılık gösterir."[137] Çünkü her ikisinin de öncesinde sınırın ardındaki sır yatmakta; o sırrın tekrarı ve evetlenmesi uğruna atıklar kurban edilmektedir.

137 Deleuze, Die Falte, a.g.e., s. 18



Beden 4. S.
XIII





XIII

"Burada gerçekten varoluş düzenine ait olmasına karşın hiç bir gösterge zincirine, hiç bir şeye dahil olmayan bir şeyin çağrılmasıyla karşı karşıyayız."

Jacques Lacan

Mithat Şen'in metni, imgelerin dışına çıkmayı ve suçlu göstergelerin iktidarını kırmayı, betimlenen *Gitti/ Burada* oyununun tekrarıyla başarır. Çünkü *Gitti/ Burada* oyununun acımasız tekrarında temsil edilecek her şey çifte katlanarak tersine çevrilir ve benzeşim ilkesi imha edilir.

Hiç bir şeye benzemeyen bir benzeşimdir, benzeşimin kendine dönüştüğü anda, dehşeti imleyen benzeşim; her tekrarla yeniden kendinden ayrışır ve sınırın ardında yatan karanlığına geri döner. Asla aynı karanlığın aynı karanlık olarak geriye döndüğü bir uzam değildir *Burada*; her gitme-gelme hareketiyle ona bir kat daha eklenerek presence'in re-presence'i olanaksızlaşır. Yine bu yüzden asla aynı *Gitti* değildir giden; sürekli farklılaşan bir aynılığın *Gitti*'sidir; dehşetin yüre-

ğine doğru yol alır.

Gitti/ Burada oyununu harekete geçiren arzunun isimsizliğinin nedeni, onun anlamlandırmalara yol açan bir göstergeler zincirinin ötesinde yer almasıdır. Hiç bir şey söylemez arzu; hiç bir anlama yol açmaz, hiç bir yasanın diline çevrilemez. Bu yüzden temsilin, arzunun isimlendirilemez yoğunluğuyla yer değiştirdiği bir oyundur bu; tekrarın anlamı, tekrarın kendi olmak dışında bir şey değildir.

Anlamlandırmalardan bu nedenle uzak bir ilkedir Mithat Şen'in evetleme ilkesi; seçimini, anlamlandırmaların öncesinde ve ötesinde yatan bir şeyden yana kullanır. Şen'i ilgilendiren o *şeyin varoluşu değil, o şeyin kendini sürekli tekrar etmesidir.* Derrida'nın yalancısı olursak "aynı dalganın aynı kıyıya vurarak geri çekildiği ve her şeyi sonsuza değin yineleyerek varsıllaştırdığı aynı şeyin tekrarı ve geriye dönüşüdür"[138] Mithat Şen'in oyunu.

Bellekten yoksun olmaya ve kendini ben ve öteki arasındaki ayrımın öncesinde konumlandırarak "dalgaların kumsala vuran" ısrarıyla alçalmaya ve kabarmaya mecburdur; tekrar, özdeşliğini anımsadığı an duracak, peçenin ardında yatan sır, anlamsal bir döngüye girecektir.

Bu nedenle nehir yerine dalganın akışkanlığında olduğu gibi yeniden kendi üzerine kapanarak kendine geri dönmeye ve kendini yeniden alevlendirmeye mahkumdur Mithat Şen'in isimsiz arzusu; tek anlamı, akışkanlığın kendine geri dönerek yeniden gelmesi ve yeniden gitmesidir.

Arzunun bir nesnesi olamayacağı gibi temsili de olamaz yeniden gelmenin ve yeniden gitmenin bu oyununda; arzu, yeniden gelmenin kendine yeniden gelmesini ve yeniden gitmesini ister. Israrla çağrılan bu *Gitti/ Burada* oyununda isimlendirilemez bir arzunun eklemlemeleridir atıklar; *anlamın ikincil örgütlenmelerinin altında yatan bir şeydir bu yüzden beden*; atan nabza, ancak isimsiz bu arzuyla ve isimsiz bu tekrarla ulaşır.

Mithat Şen'in beden imgesini imgesinden ve bedeninden etmesi, dilin ardında yatan ilksel bir akışkanlıkla açıklanır; bu, "anlamı bir

138 Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/ M., 1976, s. 128 v.d.

yüklem olarak değil, bir özellik olarak değil," bir akışkanlık olarak açıklayan "ayrıksı bir söylemdir."[139]

Bu akışkanlık, bedenin yüzeyinden gövdesizliğin suskunluğuna doğru ilerler. Mithat Şen'in beden serilerinde olduğu gibi gövdelerin içiçe geçmesi, ancak yüzeyin ortadan kalkmasıyla mümkündür. Ancak yüzey olmadığı zaman içerisiyle dışarısı ilksel bir sıvıda ayırt edici özelliklerini yitirerek sarmalanır, bedenlerini yitirirler. Bu yüzden bir eşiktir bedenlerin gövdesizliği; Plotin'in diyeceği gibi bir sıvının ötekinin içine geçtiği bir dalgalanmadır.[140]

Ne var ki yalnızca *Burada*'nın uzamıdır bu esriklik; yerini, hemen *Gitti*'nin özlendiği ayrışmaya bırakır. Çünkü zaman sonsuz değil, sonsuza değin parçalanan bir zamandır ve haz, sonsuz parçalanmaların uzamında kendiyle ayrışır. Sürmesi, bu ayrışmaya bağlıdır; çünkü Mithat Şen'in oyununda haz, bir durum değil, bir hareketliliktir; yolda ve göçebe olması gerekir.

Sonsuz bir haz istemiyle sonsuz bir göçebelik aynı şeydir; ancak unutulmaması gerektiği üzere "iz yalnızca çölde vardır... eylemek yalnızca geçittir, yolunu yitirmektir."[141] Başka bir deyişle bir yerden ötekine, içeriden dışarıya geçişler ancak gövdesizliğin eşiğinde mümkündür. Bu yüzden yalnızca içerisine değil, aynı zamanda dışarı çıkılan bir *Gitti*'ye de bağlıdır ki haz, kendini hem orada, hem burada olma özelliğiyle aynı anda iki zaman içinde konumlandırabilsin ve oyunun ritmini sürdürebilsin. Bu nedenle gövdesizliğin eşiği, Mithat Şen'in zamansal yarığına yerleşen "bir *bölge*dir."[142]

Ancak yalnızca iki zaman arasında değil, aynı anda ayrışmanın acısıyla kavuşmanın erinci arasında bir bölgedir gövdesizliğin eşiği; Dionysos, parçalanan bedenini ancak gövdesizliğin eşiği sayesinde esrikliğe dönüştürebilir. Ancak gövdesinden olmuş bir bedenin içine,

139 Deleuze, *Logik des Sinns*, a.g.e., s. 141.

140 Plotin, *Plotins Schriften*, III. cilt, Hamburg, 1964, s. 37

141 Edmond Jabès, *Avec Emmanuel Lévinas, Textes pour Emmanuel Lévinas*, Paris, 1980, s. 16.

142 Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Gesammelte Schriften içinde, Cilt V.1, Frankfurt/M., 1991, S.617 v.d.

anımsamamasına karşın, acı sızabilir; ancak tenini yitirmiş bir bedeni rüzgârın esmesi bile acıtabilir. Evetleme ilkesinin yadsımayı yadsıması, gövdesiz bir bedenin *Gitti/ Burada* hareketiyle ilgilidir: yalnızca gelen –erinç– değil, aynı zamanda giden –acı da– evetlenir ve bu evetlemenin içerdiği teslimiyet, gideni de geleni de yeni bir şey olarak yeniden başlatabilir.

Aslında bu gövdesizlik, Mithat Şen'in temsil ilişkilerini kırması ve aynı zamanda Batı felsefesinin öz ile görüngü arasındaki ayrımını aşması; üstelik bu aşmayı, içsel bir uzamda gerçekleştirmesi olarak da nitelendirilebilir.

Çünkü kendini gerek sanallığın, gerekse İslam evrenbiliminin uzamında konumlandırır ve onları çifte katlarken aslında Şen'in sorunu, bir yandan aynı şeyin –yalnızca– aynı şey olarak geri dönmesinden kaçınmaksa, öte yandan amacı, aynı şeyin farklı bir şey olarak ebedi tekrarını evetlemek; üstelik bu tekrarı *içkin* bir uzamda evetlemektir.

Bedenin kendi dışında bir şeye gönderme yaparak kendi dışında bir çevrimlemeye alet olmasından sakınır Mithat Şen; bedeni gövdesinden yoksun bırakarak atığını sonsuz bir sanallığın ya da evrenbilimin uzamında konumlandırırken bu uzamı çifte katlaması, aslında gövdesizliğin eşiğiyle ilintilidir.

Her zaman ulvî bir mevcudiyet uzamına hizmet etmiştir gövdesiz bedenler; meta-fiziğin meta-phora'ları çevrimleme hareketine benzeyen dikey bir hareketle bedensizliği sonsuz bir aşkınlık uzamına doğru *yükseltmişler;* onu, *miraca* yollamışlardır. Oysa Mithat Şen'in gövdesiz eşiği, bedeni aşkın ve beden-ötesi bir ulvîlik alanına çevrimleyeceğine, tersine bir hareketle bedenin yüzeyindeki eşiği imleyerek onu aşağı çeker: *ebedi şimdi'nin yarığında* olduğu ve gövdesizliği *geçirgen* olduğu için bir eşiktir beden; asla metafiziğin öte alanına doğru yükselmez.

Nitekim sanallığın ve İslam evrenbiliminin yüzleştiği dehşet, Batı bilgisinden ne denli ırak görünürse görünsün, miraç söz konusu olduğunda onunla paylaştığı asgari müşterekle ilgilidir: bedenler, kendile-

rini aşarak bir bedensizliğe doğru giderek sonluluğu değil sonsuzluğu, ölümlülüğü değil, ölümsüzlüğü imlerler.

Kuşkusuz Mithat Şen'in *Doğu-Batı* karşıtlığını aşabilmesi, bedene ilişkin bu asgari müşterek sayesindedir: çünkü kendini her iki bilginin içinde konumlandırarak her ikisini çifte katlayan Şen, bedenlerin geçirgenliğine ve göçebeliğine işaret ederek, yalnızca atıklarını değil, aynı zamanda tekrarını da bir eşiğe dönüştürür: bundan böyle –eşiğe dönüştürülen gövdesiz bedenler misali– Doğu'dan Batı'ya, Batı'dan Doğu'ya farklı zaman anlayışlarını yanyana içinde barındıracak ve içkinliğin eşiği, hiç birini miraca yollamayacaktır. Nasıl atıklar birbirlerini öteki üzerinden kurgulamıyorlarsa bedenevreni de bundan böyle kültürel bir ötekiliğe izin vermeyecek; çünkü kendini onların öncesinde ve arasında bir yerde konumlandıracaktır.

Batı ve *Doğu* bilgisindeki bu ortaklığa işaret ederek Mithat Şen onların karşıtlıkları arasında bir yarık açmakta; açtığı bu yarıkla gerek her iki bilginin söylemini çifte katlamakta, gerekse onların bilgilerine içeriden bir bakışla onların içerisi ile dışarısı ve biz ve öteki ayrımları üzerine kurulan karşıtlığını altüst etmektedir. Bunun nedeni, Mithat Şen'in zamanda açtığı yarığın ve bedeni dönüştürdüğü eşiğin aynı anda iki yerde birden olmasıyla ilintilidir.

Çünkü Nietzsche'nin dediği gibi, "her oyuğun ardında daha derin bir başka oyuk daha vardır, her yüzeyin altında daha varsıl, daha bilinmedik, daha sonsuz bir yüzey; her kökenin altında bütün köksalmışlıklardan uzak bir derinlik olması gerekir."[143]

Bu nedenle bedeni temsil ederek onun üzerinde hüküm süren bir imge değildir Mithat Şen'in gövdesiz beden atığı; bedeni –ister *Batı*, isterse *Doğu* diye nitelendirilen uzamda olsun–, *bedenselleştirerek* içkin bir yaşamda var eden ve her türlü yasadan önce gelen bir sırrı ve dehşeti açık eden bir imge atığıdır.

Yine bu yüzden onu ısrarla anlamsal bir döngüye ve yasal bir düzene sokmaktan kaçındığı için bir hareketlilik ve akışkanlık olarak ko-

143 Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, Kritische Studienausgabe, Colli/ Montinari, a.g.e. 289. Paragraf, s. 234.

numlandırır; metninin hazzı ve suskunluğu, buradan kaynaklanır. Çünkü bir *şiddet*, kökenin kendini sürgüne yollamasından kaynaklanan göstergebilimsel bir şiddet sonucu üstü örtülmüş bir bilgidir bedenin bilgisi; anlamsal döngü kaypaklıkla bu bilginin üstünü örtmeye ve bedeni sonsuzluğa yansılamaya çalışmaktadır.

Ne var ki yaşam içinde bir ölüm bilgisine sahiptir beden[144]; bu yüzden ayrışma ve kavuşma ilkelerinin yanyanalığı, ölüm bilgisinin yol açtığı bedensel bir arzunun ve bedensel bir acının sonucudur.

Çünkü hiç bir koşulda aranan yerde değildir arzunun nesnesi; aslında hiç bir zaman olmayan bir yerde, hiçbir yerdedir. Sanırım –kısmen– bu yoksunluk ilkesi yüzünden ve bu yoksunluğu hazza dönüştürme amacıyla atıkları ayırt edici bütün kategorilerden mahrum bırakarak kovukların tümüne eşit bir kavuşma ve eşit bir ayrışma özelliği bahşeder Mithat Şen.

Akışkanlık, yoksunluğa yol açan bu ölüm bilgisi nedeniyle atıklar arasında hiç bir fark gözetmez; isimlendirilemez bu arzunun akışkanlığa dönüşmesi, atıkların birbirlerini değil, "arzuyu arzulamalarına"[145] bağlıdır ki, Mithat Şen uzamında beden, anlamsal döngülerden ancak isimsiz ve yalnızca arzuyu arzulayan bir arzuyla kurtulabilir.

Aksi takdirde bedenini gövdesizleştirerek onu bir eşiğe dönüştüremeyecek, bedenin yalnızca ona bahşedilen zamanına değil, aynı anda mekânına da bağlı olacaktır. Çünkü gövdesini taşıyan bir beden, onu çevreleyen her şeyden uzak; her şeye yabancı; bedenin sınırıyla her şeyden ayrıdır. İsimsiz ve arzulanan bir arzu, bedenin kendini

144 Böyle bakınca asla Freud'un sözünü ettiği tatmine yönelik bir libido ekonomisine göre eylemez beden ve Freud'un savının aksine ölmeden önce bir ölüm bilgisine sahiptir.

Kaldı ki Deleuze'e göre Freud'un bilinçaltı kuramının üç önemli şeyi tanımama nedeni budur: hayır demeyi, ölümü ve zamanı tanımaz. Onun için saklı bir bilgi olarak ölüm içgüdüsünü yadsır Guattari'yle birlikte Deleuze: ölüm, yaşamın içinde verili olduğu için bilincin derinliklerinde gizli değildir ve zaten bilinçaltının önemli bir parçasıdır. Bu nedenle bu metin, ölüm bilgisi söz konusu olduğunda, kendini Freud'dan çok Deleuze ve Lacan'a yakın görmekte ve bu varsayımların ötesinde bir temellendirmeye gereksinmemektedir.

145 Lacan, *Ethik der Psychoanalyse*, a.g.e., s. 350 ve s. 368.

kendi dışında olan bir şeye, belki dünyaya açmasını sağlayacak ve onun –Duchamph'ın söyleyeceği gibi–, soluk alma biçimine genişlik getirecektir.

Bu yüzden arzuyu arzunun sınırına kadar taşıyan değil, arzunun kendine dönüşen atıklardır Mithat Şen'in atıkları; bedenler, kendi gövdelerinin sınırını, kendileri bu belirlenemez arzuya dönüşerek aşarlar. Onun için aşkın değil, içkin bir aşma eylemidir bu; kendini aşmadan çok kendini açmaya benzeyen, kendinden ebedi bir kovuk oluşturan bir eylemdir. Kendini sürgüne yollayan köken, bedeni sonsuza değin yaralamıştır çünkü; bu yüzden isimsiz bir arzuyla isimsiz bir acı, bedenin içine yazılıdır. Ölümün "bütün öteki eylemler gibi bir eylem" olmaması, tersine "her eylemin ölüm gibi çift ve bu çiftliği içinde kişisellikten uzak" olması, aynı nedenledir.[146]

Yaralanabilirlik, bunun için ölümlülüğün yaralanabilirliğidir ve arzu, ölüme benzer. Belirli bir nesnesi olmayan, isimlendirilemez bu öteki, yalnızca ölümün ötekiliğidir ve bedenin arzusu ve kendini açması, aslında ölümün ötekiliğinedir. O nedenle her türlü yasaya karşı çıkan ve onların altında bir yerden fışkıran bir arzudur bu; bir tek kendi yabancılığının sesine kulak verir. Diğer bir deyişle dışsal olmasına karşın yine de ölüm, en içsel olan şeydir ve atıklar öteki olarak öteki atığın izini süreceklerine, kendi içlerindeki ötekinin izini sürer, kendi içsel dehşetleriyle yüzleşirler.

Mithat Şen'in *Gitti/ Burada* tekrarının ötekini öteki olarak tanımaması ve kendini özdeşlik ve farklılık ötesi bir yerde konumlandırması, içsel bir gövdesizliğe ve bu gövdesizliğin içinde taşıdığı ve büyüttüğü ölüm bilgisine bağlıdır.

Çünkü kabaran ve alçalan, içiçe geçen ve ayrışan, açılan ve kapanan, ilksel kökende yatan bilgidir aslında; bu yüzden onların olmayan bir şeyi bir ötekine hem verir atıklar hem veremezler; bu yüzden ötekinin çıplak yüzüyle karşılaşamazlar.

Lévinas'ın sözünü ettiği yüzleşme, masumane bir yüzleşmedir Mithat Şen'in ölüm bilgisi karşısında, çünkü Lévinas, ölümü kökenin

146 Deleuze, *Logik des Sinns*, a.g.e., s. 190.

derinliğinde konumlandıracağına canlılann geleceğine yerleştirir. Çünkü "ölüm anı, bizi artık tümüyle geçmişte bırakan ve geleceğe dönüşemeyen"[147] bir andır ona göre; oysa zaten böylesi bir gelecek bilgisinden yoksundur Mithat Şen'in tekrarı; dehşeti ve umarsızlığı, tekrara kendini geleceğe açma umudu tanımamasından kaynaklanır.

Zamanın zamana dönüşebilmesi için, ebedi şimdinin yarığından çıkarak kendini gelecekle ilişkilendirmesi gerekir; oysa böylesi bir çıkışı yoktur *Gitti/ Burada* oyununun; ebedi bir tekrar olması, bu geleceksizlik yüzündendir.

Kuşkusuz bir tutsaklıktır ebedi tekrarın tutsaklığı, ama eğer bu tutsaklık yüzünden ölünecekse, tekrar, yaşam içinde yeniden doğmalara da izin verecektir. Onun içindir ki ölüm dışında bir ötekisi yoktur atıkların ve ötekinin –Lévinas anlamında– çıplaklığına teslim olarak onunla yüzleşemezler. Nitekim "eğer felsefe, ürkek insanlığın kulağını bir çığlığa kapamak istiyorduysa" diye yazar bu nedenle Rosenzweig, "o zaman... ölümün hiçliğinin bir şey, her yeni ölüm-hiçliğinin yeni bir şey, konuşarak ya da susarak üstesinden gelinmeyecek yeni bir dehşet olduğundan yola çıkmak zorundaydı. Ve... ölüm korkusundan önce gelen hiçlik yüzünden kafasını kuma gömeceğine... o çığlığa kulak vermek ve gözlerini bu ürkünç gerçekliğe açık tutmak zorundaydı."[148]

Ne var ki Mithat Şen'in değil ölümün çığlığına kulaklarını açık tutmak, ölümü zaten içsel bir uzamda her an yaşayan ve evetleyen tekrarı, bu tekran yaşam içinde muhteşem bir "savaş makinesine" dönüştürerek atıklara çok gördüğünü ölüme bahşeder.

Diğer bir deyişle düşüncenin kendinin savaş makinesine dönüştüğü bir yıkıcılıktır bu; bu yıkıcılık, her türlü anlamın öncesinde yer alır. Uzlaşmaya, ötekiyle uzlaşmaya bile yer yoktur bu uzamda; yaşama ilişkin bütün yasalar yadsınarak yaşam evetlenir.

Mithat Şen metninin çekincesi ve büyüklüğü buradan kaynaklanır; çünkü onun metni, "her gerçek düşünce gibi bir saldırganlık-

147 Michael Theunissen, *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt/ M., 1992, s. 212.
148 Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt/ M., 1993, s. 5.

tır"[149] ve bu saldırganlık yaşamı ölümle, kültürü doğayla, beni ötekiyle, sanatı sanat-olmayanla aynılaştırır.

Ancak bir yüksünmeyle tahammül edilen bir şey değildir yaşam; tersine yıkıcılık ve saldırganlık, yaşamı yaşam için bir değere dönüştürerek bu değerin aşkın anlamlandırmalarından kaçınır. Onun için ne İslam evrenbilimi gibi aşkın bir ölme bilgisine sahiptir Mithat Şen[150], ne Lévinas gibi ötekinin ölümlülüğü üzerinden içsel bir aşkınlığa ulaşma bilgisine; o, ölümün yalnız göçebeliği içinde sürekli onu takip ve onu tekrar eder.

Ancak ne doğal bir işlevdir, ne özerk bir öznenin düşünselliğidir düşünce, ne de Heidegger'in söyleyeceği gibi bir "bağış"tır; ilkel kökenin sürgününden kaynaklanan şiddetin ürünüdür sadece; saldırganlığı, bu nedenledir.

Düşüncenin varoluş nedeni kökenin bir'liğiyle sürgünü arasında açılan yarıktır; Mithat Şen, o yarıkta düşünür. Varlıkbilimi kırması, aslında düşünceyi harekete geçiren varlıkbilim-öncesi bu duruş yüzündendir; başdöndürücü bir duruştur bu, çünkü yaşamın içsel tekrarı dışında tutunacağı bir yer yoktur.

Mithat Şen'in duruşunun Nietzschevari bir kökenbilim olması da bu yüzdendir; her yüzeyin kökenine, her çıkıntının altında yatan derinliğe inmek ister. Yine bu nedenle –çelişkili görünse bile– gerek Foucault, gerek Deleuze, gerekse Blanchot'nun sözünü ettiği bir "dışsallık düşüncesidir" Mithat Şen'in ebedi tekrarını yerleştirdiği yarıktaki düşünce; ebedi tekrar, asla bir içselliğin ürünü değil, dışsal bir şiddetin sonucudur.

Dışarıdan gelen bir şiddetle içsel olarak verilen, yalnızca ölüm ve ayrışma bilgisidir. Onun için asla bir *dışavurum resmi* değildir Mithat Şen'in görsel metni; kendi içine çekilen, kendi yüzeyinden kendi derinliğine inen bir resimdir, çünkü dışavursa dışarı vuracağı şey, onun

149 Deleuze, a.g.e., s. 361.

150 "Allah aşkı aynı zamanda Allah uğruna ölmedir; aşk ile ölüm kelimeleri arasındaki benzerlik hiçbir yerde Tanrı'nın karşısında olduğundan daha fazla gerçek değildir." Schuon, *İslam'ın Metafizik Boyutları*, a.g.e., s. 174.

dışsal olarak tâbi kaldığı şiddetin ve dehşetin temsil edilemez dışavurumu olacaktır.

Bu yüzden ölümü ve dehşeti temsil eden değil, –Lacan'ın Antigone okumasında söylediği gibi– olsa olsa ölümün kendine dönüşen bir resimdir Mithat Şen'in resmi ve düşünce, kendi düşüncesi değildir aslında; Mithat Şen, yalnızca ondan önce varolan düşünsel bir şiddetin kazıbilimini yapmakta; onun için içeriden dışarıya değil; *dışarıdan içeriye* yönelmektedir.

Yeniden bedenlerin gövdesizliğine geri dönülür böylece; kaçınılmaz bir içsellik uzamıdır gövdesiz bedenlerin içi; belki de "artık bu dünyaya, bu yaşama inanmak, bizim içsel düzlemimizde henüz keşfedilmesi gereken bir varoluş biçimine"[151] hâlâ dönüşememiştir; Mithat Şen'in tekrarını ve bu tekrarın evetlenmesini evetleme güçlüğü –yani sakınca–, bu tekrarın içselliğe ilişkin her türlü aşkınlıktan ırak olmasından kaynaklanır.

Çünkü ölüm ve yaralanabilirlik, Mithat Şen'in beden atıklarına içsel olarak verili olsa bile, son kertede dışsal bir şiddetin sonucudur. Dolayısıyla dışsal bir güç tarafından zamana bağlı kılınan varlıklardır atıklar; *Beden 2. Seri*'de en açık biçimiyle Şen, kaderi ve alınyazısını zaten dışsallığa bağlı kılmıştır.

Demek ki zamana bağlı oldukları için *zamanın ötekisiyle* karşılaşmaktadır atıklar; zamanın ötekisi, onların da zamanına son verecek olan dehşettir –kaderdir–; dolayısıyla dehşet yalnızca kökende değil, aynı zamanda gelecekte de gizlidir.

Yalnızce Lévinas anlamında sözünü ettiğim bir gelecek değildir gelecek; daha ziyade, Lorenz'in verdiği kahve misali –bir fincan sıcak kahvenin eninde sonunda soğuyacağı bilinse bile aynı kahvenin ne kadar sürede soğuyacağının bir saniye öncesinden kestirilememesi gibi–, geleceğin *belirsizliğidir*.

Düzenin önceden öngörülemeyen düzensizliği, onun gelecekteki belirsizliğini de belirlemekte; bu belirsizlik, ölümü yalnızca kökene ve

151 Deleuze/ Guattari, *Was ist Philosophie?*, Frankfurt/ M., 1996, s. 85.

varoluşun anlarına değil, geleceğe de yerleştirmektedir. Bunun içindir ki *ebedi bir şimdi'yi geleceğe açabilme* özelliğine sahiptir ölüm bilgisi, çünkü geleceğin belirsizliği, zamanın ötekiliğini geleceğe ilişkin bir ötekiliğe ve yabancılığa dönüştürmekte; atıkları oluşturan formlar ister tetris oyunundaki gibi ekranın –sayfanın– üstünden düşsünler, ister ayrışma bilgisi onlara içsel olarak verili olsun; bu belirsizlik, atıkların birbirleriyle yüzleşemeyeceği olasılığını onların ellerinden almaktadır.

Kuşkusuz oyunu yörüngesinden çıkararak tekrarın kendini yeni bir tekrar olarak konumlandırma zorunluluğunu beraberinde getirir böylesi bir yüzleşme; ne var ki aslında benim sözünü ettiğim –ölümü Bergson ve Lévinasvari bir biçimde yalnızca gelecekle ilişkilendirmeyen– bir yüzleşme bile bir geç-kalmışlık ilkesine göre gerçekleşecek; çünkü geleceğin belirsizliği, ötekinin öteki olarak bugün burada bulunmadığı, ama onunla belki gelecekte yüzleşilebileceği olasılığını içinde taşıyacaktır.

Diğer bir deyişle –yapmanın ağırlığı ve yıkmanın çabukluğu örneğinde olduğu gibi– zaten bir asimetri sözkonusudur öteki ile zaman ilişkisinde: belirsiz bir gelecek olasılığı olarak oyunun içinde konumlandırılabilecek olan öteki, zaten bugün burada yoktur; onunla girilen ilişki, zaten eşzamanlı bir ilişki değildir.

Lévinas'ın sözünü ettiği *sorumluluk*, bu *asimetriden* kaynaklanır: ötekinin şimdiki zamanda yokluğu, ona ulaşmak için sürekli bir çaba gerektirecek, atığı doyuracağına aç bırakacak, onun ötekiyle yüzleşme arzusunu güçlendirecektir.

Kuşkusuz kendini sürgüne yollayan kökenin gölgesinde büyüyecektir böylesi bir arzu; ancak tekrarı tekrar olarak evetleme yürekliliğinin ötesinde tekrarı gerekiyorsa kırma yürekliliğini de göstermeye yol açacaktır. Çünkü aslında tekrarın yıkıcılığı, tekrarı tersine çevirerek onun kendini de yıkmasına ve evetlediği şeyi yadsıyarak yadsımasını yeniden evetlemesine bağlıdır. Bu, aslında evetlemenin evetleme uğruna her şeyin evetlenmesi demek değil, tersine, yadsımayı yadsıyan bir evetlemenin yadsınacak her şeyi de yadsıması demektir. Onun

içindir ki tekrar, "ancak ahlâk ve doğa yasalarına karşı çıkarak olasıdır."[152]

Kanımca her türlü yasanın *önce*sinde kendini konumlandıran bir tekrar, bu yüzden kendine bile karşı çıkarak kendini kırmaya ve –yine de– bu karşı çıkışı evetlemeye, ancak ölümlülüğü ve yaralanabilirliği içinde ötekinin öteki olarak kabulünden sonra kadirdir.

Hâliyle bir çelişkidir bu: ne var ki zamanın kendi bu asimetriyi içermekte; sonra (gelecek), zaten bugün burada bulunmamakta, ebedi şimdi'nin dışında yer alarak ebedi şimdi'nin tekrarını yeni bir tekrar olarak yeniden başlatma özelliğini içinde taşımaktadır.

Bir anlamda ölüm bilgisinin kendidir yine her şeyi başlatmaya kadir olan yıkıcılık: çünkü yalnızca ölüm, kendini geleceğe de yansılayarak gelecekten bugüne gelme özelliğine sahiptir.

Bu yüzden en bildik şey olmasına karşın asla bildik bir şey değildir ölüm; gelecek, köken gibi yabancı olduğu için öteki'nin öteki olarak gelmesine –*An-kunft*– fırsat tanır. Sorumluluk, ancak ötekinin bu gelişi karşısında sorumluluğa dönüşür: çünkü bugün burada değildir öteki; hem buradadır hem değildir ve onun bu yokluğu, bugünü ötekinin beklendiği ve arzulandığı bir uzama dönüştürür: "zamana gereksinmek: hiç bir şeyi hızlandıramamak, her şeyin gidişatını beklemek, kendiyle ötekine bağlı olmak."[153]

Mithat Şen'in ötekinden feragat etmesinin nedeni, kuşkusuz bu bekleyiş yüzünden ebedi tekrarın hazdan çok acıyı vurgulayarak acıyı, yaşamı yadsıma çekincesine dönüştürme olasılığından kaynaklanır.

Ne var ki –Nietzsche'nin nefret ettiği türden– yaşamın ve tekrarın hıristiyanca bir yadsınmasına yol açmaz böylesi bir bekleyiş; çünkü yaşamın ve tekrarın acı adına yadsınması, ancak "ulvî" ve aşkın bir gelecek uğruna gerçekleşebilir.

Oysa aşkın bir gelecek beklememektedir ötekini bekleyen bir bekleyiş; o, kendini belirlenemez bir içkinliğe açarak yalnızca o içkin-

152 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, München, 1997, s. 19. (İtalikler bana ait.)
153 Rosenzweig, *Gesammelte Schriften*, cilt 3, Den Haag, 1976, s. 151.

liğin izini sürmekte, öteki uğruna içkin bir yaşamda aşkınlığı bir anarche'ye dönüştürmektedir.

Acı, atığın *kendi dışında* bir şey uğruna acı çekerek kendi dışında bir şeyi arzulamasına yol açtığı için, ben ve öteki arasında bir ayrım getirmek zorunda kalır. Başka bir deyişle ötekinin şimdiki zamanda yokluğu, atığı kendi bedenine hapsederek onun kendi bedeninin sınırlarını anlamasını sağlar; atık, öteki olmadan kendi gövdesini aşamayacak, teni dışına çıkamayacaktır. Onun için ötekine gereksinir aslında atık; kendi teni dışına çıkabilmesi ve kendi bedenini eşiğe dönüştürebilmesi, kaçınılmaz olarak öteki'ne bağlıdır.

Kuşkusuz böylesi bir yüzleşmenin varlıkbilim-öncesi yarığını kırarak atığını anlamsal bir döngüye sokmasından ürkmektedir Mithat Şen; onun için ben ve öteki'nin biraraya geldiğinde/ gelebileceğinde oluşturdukları yıkıcılığı onların elinden alarak *an-arche*'yi tekil bir düşüncenin yıkıcılığına bahşetmekte; bir tek düşüncenin yıkıcılığının kendini inanılmaz bir savaş makinasına dönüştürdüğünü düşünmektedir.

Doğru olmasına doğrudur bu, ne var ki eksiktir: çünkü öteki bilgisinden yoksun bir düşüncenin yıkıcılığı, kendini oyunun ve hazzın ve içkin bir yaşamın evetlendiği bir uzama ancak sanat yapıtında dönüştürebilecek ve bu, Mithat Şen'in arzusuyla çelişecektir.

Son kertede sanat öncesi bir yarığa yerleştirmek istemektedir çünkü Mithat Şen tekrarını; varlıkbilimi dışarının içeriye yöneldiği, sanatın henüz sanata dönüşmediği ama sanat-öncesinin saflığını da yitirdiği bu yarıkla kırmakta, "dünyanın ahlâkçılığını ve ekonomisini tedirgin etmektedir."[154]

Ancak Mithat Şen atığını öteki bilgisinden mahrum bıraktığı sürece tekrarını yaşamın içselliği içinde bir yıkıcılığa dönüştüremeyecek; dehşeti, sanat yapıtına tutsak edecektir. Çünkü öteki bilgisinden uzak bir içkinlik uzamında "bütün rastlantısallıkları evetlemeye, rastlantısallıklardan bir evetleme nesnesi yapmaya"[155] yalnızca sanat yapıtı ka-

154 Deleuze, a.g.e., s. 85.
155 A.g.e.

dirdir; böylesi bir muktedirlik ise –çelişkili bir biçimde– sanatla sanat olmayan arasındaki ayrımı beraberinde getireceği için ben ve ötekiyle kültür ve doğa arasındaki ayrımları da ardından sürükleyecek; Mithat Şen'e varlıkbilimi ben ve öteki ayrımı *içinde* kırmasını önerecektir.

Çünkü zaten kendini kendiyle ayrıştırmıştır köken; zaten bir'likten çokluk uzamına yönelerek kendini sürgüne yollamış ve kendiyle farklılaşmıştır. İşte bu farklılığı bir ötekinin farklılığı olarak konumlandırabilmek, kanımca varlıkbilimsel bir tehlike içereceğine, varlıkbilimi kırmaya yüreklendirerek, evetleme ilkesini yaşama ilişkin bir yıkıcılığa dönüştürebilecektir.

Başka bir deyişle, öteki bilgisi Mithat Şen'in varlıkbilim öncesi duruşunu zedelemeyecektir; çünkü atığın kendisi zaten bilgi üzerine kurulmuştur. Çünkü Mithat Şen'in atığının varoluş nedeni, kökenin ayrışma bilgisinin kendinden başka bir şey değildir.

Dolayısıyla bilgi öncesi değil, bilgi sonrası bir varoluştur atığın varoluşu; ama o hâlâ ötekini kendinin bir uzantısı olarak kurgulamakta, çünkü yitirdiği saflığına geri dönmek istemektedir. Oysa atık nasıl kökenden farklılaşmışsa öteki de ondan farklılaşmış, içinde ondan farklı bir dehşet büyütür olmuştur. Atığın yalnızca kökenden değil, kökende kendi parçası olan ötekinden de ayrışmış ve ondan farklılaşmış olmasının acısı, atığı kendi bedenine hapsetmekte; nitekim Mithat Şen, bu esaret nedeniyle atıklarını gövdelerinden kurtarmak istemektedir. Ne var ki atığını gövdesiz bir bedene dönüştürür ve bu gövdesizliği bile onun elinden almaya çalışırken yine de dehşeti ve acıyı gövdesizliğin kendine mahkum etmekte; acıya ve dehşete, ötekinin dehşetiyle birlikte büyüyen bir yıkıcılık bilgisi tanımamaktadır.

Diğer bir deyişle Mithat Şen her varlığın –atığın da– temelindeki yoksunluk ilkesini ötekinin zamansal yoksunluğu olarak değil, yalnızca kökenin kendi yoksunluğu olarak kurgulamakta; ötekinin öteki olarak dehşetini ve acısını kabul etmeye yanaşmamakta, çünkü öteki yüzünden çekilen acının ölümü ikame etmesinden korkmaktadır.

Oysa "ölümü ortadan kaldırmayan, ama ölümün temsil ettiği sı-

nın"[156] aşmaya kadir olan bir şeydir acı; temelinde, peçeninin ardında yatan varoluş düzenine ilişkin bir şey yatar; acı, yaşamla –sürgünle– birlikte başlayan, ama onu aşarak onun ötesine giden bir şeydir, "ben'in bütün tutkunluğuyla kendine geri dönmesi"dir.[157]

O yüzden "kaçışsız bir yokluk vardır acıda. Acı, doğrudan varoluşa terkedilmişliktir. Kaçmak ve kaçınmak olasılığının yoksunluğundan kaynaklanır. Acının bütün keskinliği, kaçış olanaksızlığı yüzündendir. Yaşama ve varoluşa tutsak olarak orada köşeye kıstırılmış olmanın getirdiği bir gerçektir bu. Bu anlamda acı, hiçliğin olanaksızlığının acısıdır."[158]

Bu, bir anlamda atığın ötekiyle arasındaki zamansal açığın *–time-lag–* acısıdır. Yine de atığın kendi bilgisini aşarak acısını öteki'yle paylaşması ve ötekinin acısını hem kendine benzer hem kendinden farklı bir acı olarak tanıması, yitirdiği sırrı –geçici bir an için de olsa– ötekiyle paylaşarak o sırrın kendine dönüşmesine yol açacak; böylesi bir paylaşma, yıkıcılığı yalnızca sanat yapıtına hapsedeceğine yaşamsal bir yıkıcılığa dönüştürecek, yaşamın içinde bir savaş makinesi oluşturacaktır.

Blanchot'nun sözünü ettiği ve sınırın ardında yatan bir şeyden soluklandığı için görülmemesi ve *itiraf edilmemesi gereken cemaat*'tir yaşamın içinde yıkıcılığı barındıran cemaat; ötekinin şimdiki zamanda yokluğunun acısı, zamanı içsel bir sorumluluğa ve geleceğe açarak bu gelecekte ötekinin izini sürecek, yalnızca sanatsal bir tekrara bağışlanan yıkıcılığı yaşama da bahşedecektir.

Bir anlamda ötekinin kabulü sayesinde onunla birlikte oluşturulan cemaat, Mithat Şen'in kader bilgisine karşı çıkacağı için yalnızca ahlâk yasasına değil, doğa yasasına da karşı gelmiş ve tekrarını yaşamın içinde bir saldırganlığa ve ilksel bir "ahlâka" dönüştürmüş olacaktır.

156 Blanchot, a.g.e., s. 63.
157 Lévinas, *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg i. Br./ Münih, 1987, s. 313.
158 Lévinas, *Die Zeit und der Andere*, a.g.e., s. 42.

Çünkü ancak böylesi bir öteki bilgisiyle evrene ve doğaya ilişkin bir kader bilgisinden uzaklaşarak bu kaderi dönüştürebilme olasılığını içerecek; ebedi dönüşün tekrarı, ancak böylece tekrarı bile kırarak kendini yeni bir oyun olarak geleceğe ve yaşama açabilecektir. Nitekim *Beden 2. Seri*'de kısa bir an için de olsa beliren sekizinci olasılık, sanki öteki'ne doğru yönelerek kendi ezberini kırma olasılığını arzular görünse bile, ayrışma bilgisinin ezberi yine de ağır basmakta; atık, ötekini öteki olarak algılayamamaktadır.

Mithat Şen'in ayrışma bilgisinin ezberini kırmak istememesi, bu kırılmanın bir yandan varlıkbilimi yeniden harekete geçirme korkusuna bağlıyken öte yandan bedeninin kendini aşarak kendi dışında bir şeye gönderme yapma olasılığının doğurduğu tedirginliğe bağlıdır. Onun için öteki bilgisinin bedeni kendi dışında bir miraca sevketmediğini, tersine ötekiyle girilen ilişkinin, içsel bir uzamda öncelikle "ötekinin yokluğuyla"[159] girilen bir ilişki olduğunu kabul etmek istemez Mithat Şen; oysa "henüz gelmemiş bir geleceğin karanlık ışığı" dır öteki; "hiç bir zaman yeterince gelecek olamayan, imkândan giderek uzaklaşan bir gelecek"tir.[160]

Mithat Şen'in tekrarına bahşetmediği *bugünle gelecek* arasındaki asimetriye geri dönülür yeniden: köken nasıl geride kalmışsa, gelecek de bugüne hiç bir zaman gelmeyecek, arzu, kendini hiç bir zaman doyuramayacaktır. Ancak ötekinin –hiç bir zaman yeterince gelecek olamayan– olasılığı, sonsuz bir sorumluluk yükleyecektir atığa; ötekinin öteki olan yüzüyle karşılaşma olasılığından kurtulamamak demektir yüzleşme; ötekinin yüzüne, onun ölümlülüğü ve yaralanabilirliği içinde bakmak, ötekini öteki olarak kabul etme zorunluluğunu beraberinde getirirken bu zorunluluk asla anlambilimsel bir döngüye ve aşkın bir aşkınlığa yol açmayacak, çünkü sözünü ettiğim aşk, ötekinin ötekiliğine duyduğu açlıkta yoğunlaşarak kendini ötekine –ve ötekinin yokluğuna– teslim edecek, kendini kurban etme bedeline ötekini arzulayacaktır. Kaldı ki Bataille'a sorarsak, " 'kurban etmek öldürmek

159 Lévinas, a.g.e., s. 55.
160 Lévinas, a.g.e., s. 372.

değildir, kendini bırakmak ve vermektir' *Kendini geriye dönüşsüzce sınırsız bırakmaya vermek.*"[161]

Ne var ki kendini geriye dönüşsüzce sınırsız bir bırakmaya vermek, Mithat Şen atıkları için hâliyle geçerli değildir; atıklar, bütün kavuşma arzularına karşın kendilerini sınırsızca yalnızca *Gitti/ Burada* oyununun tekrarına bırakır; birbirlerine teslim olmaz, olamazlar. Ancak kendini bırakmaya vermemek ve kendinden vazgeçememekle kendini gövdesiz bile bırakarak özdeşlik ötesi bir maddeye dönüşmeyi özlemek arasında, –çelişkili görünse bile– yakın bir ilişki vardır: penceresiz ve kapısız monadlar, ancak tekbaşınalıkları ve kendilerine kapanmışlıkları içinde ölebilir ve ancak kendilerine kapanmışlıkları içinde yeniden doğabilirler. Değil mi ki inorganik maddenin ayrışmışlığının sonucudur atıklar; sonsuza değin bu ayrışmışlığa kapanmaya mahkumdurlar.

Bu bağlamda, değinilmesi kaçınılmaz bir şeye daha işaret etmek gerekir: Mithat Şen'in kendini bu kapalılık nedeniyle İslam evrenbiliminin içinde konumlandırması, rastlantısal değildir.

Çünkü her şey aynı bir'likten türediği için sonsuza değin kendine kapalıdır, örnekse İslam evrenbiliminde canlılar: bütün varlıklar, aynı kelamın sonucu oluştukları *için* neredeyse varlıkbilimsel bir farklılıkla konumlandırılmıştırlar, öyle ki eril ve dişil varlıklar, isteseler de bu sınırı aşarak birbirleriyle özdeşleşemez, kendilerine kapanmışlıklarından kurtulamaz, sonsuza değin dişil ve eril varlıklar olarak kendi varlıkbilimlerini sürdürmeye mahkum olurlar.

Yine bu yüzden İslam evrenbiliminde tek aşkınlık olan aşk, Tanrıya mahsustur; insanlar, tanrısal aşkınlığa birbirleri üzerinden ulaşamazlar.[162]

161 Blanchot, a.g.e., s. 26 ya da: Georges Bataille, *Theorie der Religion*, Münih, 1997

162 Yine bu nedenle Blanchot, Duras'nın "Ölüm hastalığını" alıntılayarak şunları yazar: "Erkek sevilmez, çünkü özgürlüğünü korumayı daima istemiştir –sevmeme özgürlüğünü; böylece 'kartezyen' hatayı işler; buna göre, tutkuların şiddeti tarafından baştan çıkarılmaya izin vermeyen, vermemesi gereken şey, Tanrının özgürlüğünün uzantısı olan istenç özgürlüğüdür." a.g.e., s. 74.

Karteziyanizm ve istenç özgürlüğü örneğinin doğruluğunun başka bir bağlamda sorun-

Bunun nedeni, tanrısal kıskançlıktır aslında; çünkü nasıl İslam evrenbilimin Tanrısı bütün kullarının yalnızca onu sevmesini arzuluyorsa, Mithat Şen'in negatif Tanrısı da –dehşet– aynı kıskançlığa sahiptir: esriklik, yalnızca dehşete götüren bir esrikliktir; atıklar, birlikte esriyemez, birliktelikleri üzerinden onları dehşete götüren ve dehşeti paylaşan bir aşkınlığa sahip olamazlar; dehşetin ebedi tekrarı, atıkların bu yalnızlığı ve ayrışma bilgisi üzerinden kendini yeniden üretir, kendini yeniden onaylar ve kendi uğruna atıklarını kurban eder.

Oysa tekrarın atığı kurban etmesi değil, atığın kendini öteki uğruna gönüllü kurbanı, onun kendini *aşarak* ötekinin çıplak ve yaralanabilir yüzüne bakmasına yol açacak; bu yüz, zamanı bir yandan geleceğe taşırken öte yandan yaşama içkin bir yıkıcılık bahşedecektir. Onun içindir ki atığın varlığını "*kendi dışında* sürdürebilmesi", ancak "benzerinin ölümünü görmesine" bağlıdır.[163]

Çünkü aşkınlıktan yoksun bir uzamda eylese –ve kendini kendi nesnesine dönüştürse– bile aynı tekrarın gelmesi ve aynı tekrarın gitmesi ve farklı yoğunlukların aynı şeyin türevlerine dönüşmesi değildir asla arzu.

Kuşkusuz bunu yazarken amacım, Mithat Şen'in *Gitti/ Burada* oyununu hazzın ekonomi ilkesine göre eyleyen bir oyun olmakla itham etmek değil, ama bu oyunun arzusunun hiç bir zaman atıkların ötekiliğine yönelmeyen, yalnızca arzunun kendinin gelmesine ve gitmesine yönelik bir arzu olduğunu göstermektedir.

Oysa belirsiz bir gelecekte yer alan ötekinin yabancılığıdır arzunun özlemi; bu özlem, ötekinin yabancılığıyla geleceğin yabancılığını ve her ikisinin içinde büyüttüğü ölüm bilgisini ilişkilendirir. Bu nedenle bir ölüm bilgisidir öteki bilgisi; onun yüzündeki ölümün okunması, sonsuz bir özlemi imler: "ikisi de hüzün taşıyor ve ötekinin ölü-

sallaştırılması gerektiği bir yana, benim okumama göre Blanchot'nun sözünü ettiği, temelde yine tanrısal kıskançlık ve bu kıskançlığın neden olduğu ötekiyle yüzleşme olasılığının yoksunluğudur.

163 Bataille ve Blanchot; Blanchot, a.g.e., s. 19.

müne özenerek onun ölümünü gözetiyor"[164] diye yazar nitekim Romeo ile Juliet'i yeniden okuyan Derrida.

Aksi takdirde ötekinin ölümünü içermeyen bir bilginin evetlenmesi, yaşama ilişkin her şeyin de evetlenme tehlikesini içinde barındıracak, çünkü ben ve ötekine ilişkin ayırt edici kategorilerin olmadığı bir uzamda her şey her şeye dönüşebilecek her şey her şeyle ayrışabilecek ve bütün bu gelmeler ve gitmeler yaşama ilişkin bir yıkıcılıktan mahrum kalacaktır.

Bir anlamda Foucault'nun iktidarı betimlerken içerdiği tehlikeye benzer bir tehlikedir bu: çünkü nasıl dehşet yalnızca kökende değil, tekrarın her noktasında verili ise, dehşetin evetlenmesi yaşamın alanını da kapsayacak; yaşamın kendisi yaşam uğruna evetlenmesi gereken bir iktidara dönüşecek, bu iktidarı kırmak olanaksızlaşacaktır. Onun içindir ki yalnızca sanat yapıtında yıkıcılığını koruyabilen bir yıkıcılıktır bu; tekrar düşüncesinin acımasızlığı, yaşama çevrimlense, ayırt edici kategorilerin yiterek her şeyin her şeyle eşitlenme tehlikesini içinde barındıracaktır.

Ne var ki Nietzsche gibi yaşamın kendini bir *değer* olarak konumlandırmaktadır Mithat Şen; ölüm, yaşamın içinde zaten verili olduğu için ölümün de durmaksızın evetlendiği bir değerdir yaşam; ölüm, her seferinde yaşamı yeniden başlattığı için Mithat Şen, onun izini sürer ve –Nietzsche gibi– hazza ve oyuna dönüştürülmeyen bir acıdan nefret eder.

Bu yüzden atıklarını kendi üzerlerine kapatmaya ve onlara acı üzerinden bir öteki bilgisi tanımamaya mahkumdur. Dioysosvari bir esriklikle yaşamı evetlemek, üstelik yaşamı evetlerken onu özdeşliğin

164 Derrida; Geoffrey Bennington/ Jacques Derrida, *Jacques Derrida* içinde, Frankfurt/ M., 1994, s. 174.

Burada bir ayraç açarak bir şey daha söylemem gerekir: hazzın ekonomi ilkesinden sözetmemin nedeni, başka bir bağlamda David Riesman'ın dediği gibi "Freud'un, aşk ya da çalışma hakkında düşündüğünde, anlaşılan insanın bedensel ve ruhsal davranışını tutumluluğa yönelik bir ekonomi öğretisi şeklinde" düşünmüş olduğuyla ilgilidir. David Riesman, *The themes of work and play in the structure of Freud's thought; Riesman, Individualism reconsidered*, Glencoe, 1954, s. 325.

ve farklılığın ötesinde bir uzam olarak evetlemek, hazza dönüştürülmeyen bir acıyı Mithat Şen'in yalnızca *yadsıma* olarak görmesine yol açar.

Çünkü ebedi dönüşten öğrenilmesi gereken, her şeyin geriye döndüğü, yalnızca yadsımanın geriye dönemeyeceğidir: "Birlikte acı çekmek; bu, nihilizmin pratiğidir!.. Birlikte acı çekmek, hiçliğin iknasına zorlar... Ama ona 'hiçlik' demez; ona 'öte dünya', 'Tanrı' ya da 'ebedi hayat', nirvana, kurtuluş der... Bu masum retorik... *hangi* eğilimin bu ince sözlerin ardında gizlendiğini anlayınca, birden masumiyetini yitirir: *yaşam düşmanı* eğilim."[165]

Bu yaşam düşmanlığından sakınmak uğruna Mithat Şen'in bedenbiliminde kendi dışına çıkarak ötekinin yaralanabilirliğiyle yüzleşme bilgisi yoktur. Mithat Şen'in beden atıklarına sunulan tek aşkınlık, dehşetle yüzleşme aşkınlığıdır. Onun için karanlığı hazza dönüştüren negatif bir mistisizmdir Mithat Şen'in metni; dehşet dışında hiç bir yasaya bağlanmayan, dehşeti evetleyen ve "şimdiki zamanın arche'sini an-arche'ye dönüştüren"[166] bir mistisizm.

Hâliyle bu yüzden şimdiki zamanı geleceğe açamaz Mithat Şen'in negatif mistisizmi; tersine, "'her şey'in geri döndüğünü varsayan ebedi dönüş yasası, zamanı bitmiş bir zaman olarak kurgular: bütün döngülerin döngüsellikten uzak bu döngüsü, merkezindeki daireyi kırdığı an, zamanı yarın kalmış değil, bizim şu anda yaşadığımızı düşündüğümüz güncel anı bile bitmiş bir zaman olarak önererek bu hare-

165 Nietzsche, *Der Antichrist*, Kritische Studienausgabe, a.g.e., s. 173 v.d.
Çünkü tercihini, –tersi beklense bile– ilginç bir biçimde Bataille'dan değil de, Nietzsche'den yana kullanır Mithat Şen. Blanchot, Nietzsche ile Bataille'yı karşılaştırırken, şunları yazar: " 'Bizi birleştiren şeyin, ikimizin de yıkıcı güçler karşısında açık, –cazibe nedeniyle– savunmasız, ama cüretkar insanlar gibi değil, korkak bir saflığın asla terketmediği çocuklar gibi savunmasız oluşumuz olduğunu sanıyorum.' İşte muhtemelen Nietzsche'nin desteklemeyeceği bir şey: Nietzsche kendinden ancak delilik anında vazgeçer –çöküş -...." Blanchot, a.g.e., s. 36.
Yine bu yüzden "Neyi kurban etmek!" diye yazar Nietzsche, "Bana bağışlananı tüketiyorum, bin elli bir tüketiciyim ben: buna nasıl kurban diyebilirim." Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, Kritische Studienausgabe, IV, a.g.e., s. 296.
166 Lévinas, *Die Spur des Anderen*, a.g.e., s. 319.

ketle bizi sonsuzluğu kırmaya ve ebedi bir ölümün zamanını yaşamaya zorlar."[167] Doğal olarak ötekini öteki olarak arzulamaya yer yoktur bu uzamda; ebedi tekrar, ötekinin geleceğini imha ederek şimdiye bağlar.

Bilindiği üzere yarayı, onu açan mızrak dağlar; Mithat Şen'in travması, onu ötekine değil, kendi yarasına gitmeye ve kendi yarasından gelmeye zorlar.

Ötekinin yüzüne değil, dehşete teslim olur Mithat Şen; gerçi tekrarı kırma umudu vardır, ama umut, ona göre değildir. "Péguy'un dediği gibi Bastille'i hatırlatan ve temsil eden 14 temmuz değil; her yıldönümle kendini tekrar eden ve kutlayan, 14 temmuzun kendidir."[168]

Böyle bakınca dehşettir kendini her ayrışmayla ve kavuşmayla tekrar eden, atıkların benlik ve ötekilik kazanamamaları ve düşüncenin keskinliği ve yıkıcılığı içinde yaşama kat-lanamamaları, onların düşünce-öncesi bir yerden gelerek orada kalmayı sürdürmelerinden kaynaklanır. Düşünceyi harekete geçiren, dehşettir ve dehşetin *Gitti/ Burada* tekrarı, her seferinde metnin hazzını yeniden getirir ve yeniden götürür: "metnin hazzı:... hiç özür dilememek, kendini hiç açıklamamak. Hiç bir zaman bir şeyi yadsımaz haz: 'Bundan böyle bakışlarımı çekeceğim ve bu benim gelecekteki tek yadsımam olacak.' "[169]

167 Blanchot, *Die Forderung der Wiederkunft*, *Sprachen des Körpers*, Berlin, 1979, s. 107-117, orada: s. 110 v.d.

168 Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, a.g.e., s. 16.

169 Roland Barthes, *Die Lust am Text*, Frankfurt/ M., 1982, s. 7

Kaynakça:

Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, Frankfurt/M., 1970

Agamben, Giorgio, Das unvordenkliche Bild; Bildlichkeit, der.: Volker Bohn, Frankfurt/ M., 1990, s. 543-554

Aristoteles, Rhetorik, Münih, 1980

Arnheim, Rudolf, Entropie und Kunst, Köln, 1996

Barthes, Roland, Die Lust am Text, Frankfurt/ M., 1982

Bataille, Georges, Die Aufhebung der Ökonomie, München, 1985

Bataille, Georges, Theorie der Religion, Münih, 1997

Bateson, Gregory, Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven. Frankfurt/M., 1981

Baudrillard, Jean, Cool Memories, Münih, 1989

Baudrillard, Jean, Kötülüğün Şeffaflığı, Aşırı fenomenler üzerine bir deneme, Ayrıntı yayınları, Istanbul, 1995

Baudrillard, Jean, Le Xérox et l'infini; Traverses içinde, 44-45, Paris, 1987

Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften der: Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhaeuser, Frankfurt/M., 1991

Bennington, Geoffrey / Derrida, Jacques; Jacques Derrida, Frankfurt/ M., 1994

Bernfeld, Siegfried, Die Gestalttheorie, Imago, 1934, cilt 20, s. 32-77

Blanchot, Maurice, Die Forderung der Wiederkunft, Sprachen des Körpers, Berlin, 1979, s. 107-117

Blanchot, Maurice, Itiraf edilmeyen Cemaat, Istanbul, 1997

Campbell, Joseph, Doğu Mitolojisi, Istanbul, 1992

de Certeau, Michel, Das Schreiben der Geschichte, Frankfurt/ M., 1991

Corbin, Henry, Islam Felsefesi Tarihi, Istanbul, 1994

Critchlow, Keith, Islamic Patterns, Londra, 1992

Çetinkaya, Yalçın, Ihvan-ı Safa'da Müzik Düşüncesi, Istanbul, 1995

Derrida, Jacques, Apokalypse, Graz/ Wien, 1985

Derrida, Jacques, Die Différance, "Randgänge der Philosophie", Wien, 1988, s. 6-38

Derrida, Jacques, La Dissémination, Paris, 1972; Dissemination, Viyana, 1995.

Derrida, Jacques, Der Entzug der Metapher. Romantik, Literatur und Philosophie, der.: Volker Bohn, Frankfurt/M., 1987, s. 317-356

Derrida, Jacques, Glas, Paris, 1974

Derrida, Jacques, Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/ M., 1976

Derrida, Jacques, Spekulieren - über/ auf 'Freud'; Die Postkarte: von Sokrates

bis Freud und jenseits, Berlin, 1987

Deleuze Gilles, Die Falte. Leibniz und der Barock, Frankfurt/ M., 1996

Deleuze Gilles, Francis Bacon. Logik der Sensation, Münih, 1995

Deleuze, Gilles, Logik des Sinns, Frankfurt/ M., 1993

Deleuze, Gilles, Nietzsche und die Philosophie, Hamburg, 1991

Deleuze, G./ Guattari, F., Rhizom, Berlin, 1977

Deleuze, Gilles / Guattari Félix, Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie, Berlin, 1992

Deleuze, G./ Guattari, F., Was ist Philosophie?, Frankfurt/ M., 1996

Foucault, Michel, Archäologie des Wissens, Frankfurt/ M., 1982

Foucault, Michel/ Deleuze, Gilles, Der Faden ist gerissen, Berlin, 1977

Freud, Sigmund Zur Ätiologie der Hysterie; Hysterie und Angst, Studienausgabe, Frankfurt/M., 1971

Freud, Sigmund, Jenseits des Lustprinzips; Psychologie des Unbewussten, Studienausgabe, Frankfurt/M., 1971

Freud, Sigmund, Das ökonomische Problem des Masochismus; Psychologie des Unbewussten, Studienausgabe, Frankfurt/M., 1971

Freud, Sigmund, Das Ich und das Es; Psychologie des Unbewussten, Studienausgabe, Frankfurt/M., 1971

Freud, Sigmund, Jenseits des Lustprinzips, Studienausgabe, Frankfurt/M., 1971

Gleik, James, Kaos, Istanbul, 1995

Goodman, Nelson, Weisen der Welterzeugung, Frankfurt/M., 1990

Hagen, Wolfgang, Die verlorene Schrift. Skizzen zu einer Theorie der Computer Arsenale der Seele, der.: Kittler, Friedrich A. ve Tholen, Georg Christoph, Münih, 1989

Heidegger, Martin, Sein und Zeit, 11. basım, Tübingen, 1967

Heidegger, Martin, Aus einem Gespräch von der Sprache zwischen einem Japaner und einem Fragenden; Unterwegs zur Sprache, Pfullingen, 1959

Heidegger, Martin, Bauen-Wohnen-Denken, Vorträge und Aufsätze, Pfullingen, 1967

Heidegger, Martin, Hölderlins Hymne 'Der Ister', Gesammelte Werke, cilt 53, Frankfurt/ M., 1984

*Horkheimer, M./*Adorno, Th. W. Dialektik der Aufklärung, Frankfurt/M. 1972

Husserl, Edmund, Zur Phaenomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Husserliana, cilt X, Haag, 1966

Idel, Moshe, The Mystical Experience of Abraham Abulafia, Albany: State University of New York Press, 1988

Iser, Wolfgang, Das Fiktive und das Imaginäre Perspektiven literarischer Anthropologie, Frankfurt/M., 1993

Jabès, Edmond, Avec Emmanuel Lévinas; Textes pour Emmanuel Lévinas, Paris, 1980

Jacobsen, Roman, Results of the Conference of Anthropologists and Linguists, Supplement to International Journal of American Linguistics, cilt XIX, 2, nisan 1963

Koçak, Orhan, Imgenin Hâlleri, Istanbul, 1995

Kofman, Sarah, Melancholie der Kunst, Viyana, 1986

Kojève, Alexandre, Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes, Frankfurt/M., 1996

Lacan, Jacques, Die Ethik der Psychoanalyse, Das Seminarbuch VII, Berlin, 1996

Lacan, Jacques, Die vier Begriffe der Psychoanalyse, Seminar XI, Olten, 1980

Lacan, Jacques, Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse, Olten, 1980

Lacoue-Labarthe, Phillippe, Diderot: Paradox and Mimesis, Typography, Stanford, California, 1988

Leibniz, G. W., Vernunftprinzipien der Natur und Gnade - Monadologie; der.: Herring, H., Hamburg, 1960

Lenin, V.I., Nizan Tezleri, Istanbul, 1969

Lévinas, Emmanuel, Die Zeit und der Andere, Hamburg, 1989

Lévinas, Emmanuel, Autrement qu'être ou au-delà de 'essence, La Haye, 1974

Lévinas, Emmanuel, Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänmenologie und Sozialphilosophie, Freiburg i. Br./ Münih, 1987

Mandelbrot, Benoit B., Die fraktale Geometrie der Natur, Basel, 1987

McCarthty, Mary, "Settling the Colonol's Hash", Harper's Magazine, 1954, yeniden basım: On the Contrary, New York, 1961.

Allan Megill, Aşırılığın Peygamberleri. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida, Ankara, 1998

Merleau-Ponty, Maurice, Das Sichtbare und das Unsichtbare, der.: Claude Lefort, Münih, 1986

Molé, Marijan, Les mystiques muselmanes, Paris, 1965

Nasr, Seyyid Hüseyin, Islam Kozmoloji Öğretilerine Giriş, Istanbul, 1985

Nasr, Seyyid Hüseyin, Islam'da Düşünce ve Hayat, Istanbul, 1995

Nasr, Seyyid Hüseyin, Bir Kutsal Bilim İhtiyacı, Istanbul, 1995

Nasr, Seyyid Hüseyin, Islam Sanatı ve Maneviyatı, Istanbul, 1992

Nietzsche, Friedrich, Kritische Gesamtausgabe, der: Colli, Giorgio ve Montinari, Mazzino Berlin/ New York, 1993

Novalis, Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, der.: Kluckhorn, Paul ve Samuel, Richard, Stuttgart 1960

Omurtag, Ahmet, Termodinamik, İstatistik, Zaman; Defter, ocak 1990, sayı 11, s.81-97

Pautrat, Bernhard, Nietzsche medusiert; Nietzsche aus Frankreich, der.: Hamacher, Werner, Frankfurt/M.- Berlin, 1986

Planck, Max, Die Einheit des physikalischen Weltbildes, Vorträge und Erinnerungen Darmstadt, 1969

Plotins Schriften, Hamburg, 1964

Riesman, David, The themes of work and play in the structure of Freud's thought; Riesman, Individualism reconsidered, Glencoe, 1954

Ricoeur, Paul, Mimesis and Representation. Annals of Scholarship. Metastudies of the Humanities and social Sciences, sayı 2, 1981

Ricoeur, Paul, Die lebendige Metapher, München, 1975

Rorty, Richard, Olumsallık, İroni ve Dayanışma, İstanbul, 1995

Rosenzweig, Franz, Gesammelte Schriften, cilt 3, Den Haag, 1976

Rosenzweig, Franz, Der Stern der Erlösung, Frankfurt/ M., 1993

Schimmel, Annemarie, Mystische Dimensionen des Islam, Frankfurt/ M., Leipzig, 1995

Schuon, Fritjof, İslam'ın Metafizik Boyutları, İstanbul, 1996

Schuon, Fritjof, Den Islam verstehen, Bern, Münih, Viyana, 1988

Searle, John R., Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt/M., 1990

Starobinski, Jean, Melancholie im Spiegel, Münih/ Viyana, 1992, s. 34

Theunissen, Michael, Negative Theologie der Zeit, Frankfurt/ M., 1992

Todorov, Tzevan, Théories du symbole, Paris, 1977

Ülken, Hilmi Ziya, İslam Düşüncesi, İstanbul, 1995

Virilio, Paul, Der Augenblick der beschleunigten Zeit; Die sterbende Zeit. Zwanzig Diagnosen, der: Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph, Darmstadt/Neuwied, 1987

Winterson, Jeanette, Tutku, İstanbul, 1997

Whyte, Lancelot Law, Atomism, Structure and form; Structure in Art and Science der.: Kepes, Gyorgy, New York, 1957

Dizin

Yazara Göre Dizin:

Adorno, 32, 46, 83, 229, 230
Agamben, 70, 229
Aristoteles, 16, 17, 19, 22, 23, 45, 229
Arnheim, 189, 229

Bataille, 92, 127, 222, 223, 224, 226, 229
Bateson, 28, 31, 229
Baudrillard, 26, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 229
Benjamin, 7, 87, 104, 204, 209, 229
Benn, 47, 225, 229
Bernfeld, 191, 229
Blanchot, 106, 110, 133, 134, 135, 137, 182, 215, 221, 223, 224, 226, 227, 229

Callois, 9
Campana, 70, 197
Campbell, 155, 229
Carnap, 18
Critchlow, 160, 229

de Certeau, 103, 229
de Vega, 79
Deleuze, 49, 81, 88, 97, 98, 99, 121, 187, 195, 200, 202, 203, 204, 205, 209, 212, 213, 215, 216, 218, 219, 227, 230
Derrida, 11, 21, 45, 46, 48, 49, 50, 72, 76, 109, 110, 111, 132, 137, 194, 208, 225, 229, 231
Duras, 133, 223
Dürer, 173

Foucault, 102, 103, 204, 215, 225, 230, 231
Freud, 53, 69, 72, 73, 74, 75, 80, 82, 84, 101, 105, 115, 130, 193, 194, 196, 212, 225, 229, 230, 231, 232

Gleik, 190, 201, 230
Goodman, 16, 19, 230

ha-Nefes, 110, 112
Hegel, 193, 231
Heidegger, 10, 21, 51, 90, 91, 93, 94, 101, 104, 106, 116, 125, 126, 198, 215, 230, 231
Herakleitos, 153
Horkheimer, 46, 230
Husserl, 126, 127, 230

Ibn Abbas, 147
Ibn Arabi, 156, 157
Ihvan-ı Safa, 153, 157, 229

Jabès, 209, 231
Jacobsen, 16, 231

Kant, 18, 80, 129
Koçak, 17, 47, 231
Kofman, 49, 106, 231
Kojève, 193, 231

Lacan, 69, 82, 110, 115, 116, 196, 207, 212, 216, 231
Laclau, 26
Lacoue-Labarthe, 52, 231
Leibniz, 190, 199, 202, 203, 230, 231
Lenin, 33, 231
Lévinas, 17, 47, 116, 123, 124, 128, 130, 133, 135, 157, 209, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 222, 226, 231
Lorenz, 190, 216

Magritte, 23
Marx, 23
McCarthy, 15, 16
Merleau-Ponty, 74, 135, 231
Mevlana, 165

Minh-ha, 101

Nasr, 157, 158, 159, 160, 161, 181, 183, 231, 232
Nietzsche, 9, 32, 45, 46, 47, 51, 73, 75, 76, 80, 81, 93, 98, 99, 104, 105, 107, 111, 115, 118, 130, 171, 193, 195, 198, 211, 215, 218, 225, 226, 230, 231, 232
Novalis, 17, 232

Omurtag, 191, 232

Parmenides, 17, 26, 89
Pautrat, 73, 232
Planck, 189,232
Plotin, 172, 209, 232
Plotinus, 172

Ricoeur, 16, 18, 21, 25, 46, 232
Riesman, 225, 232
Rorty, 115, 232
Rosenzweig, 214, 218,, 232
Russel, 18, 89

Sachs, 109
Schimmel, 156, 163, 165, 196, 232
Schuon, 154, 166, 196, 215, 232
Searle, 29, 33, 232
Sennet, 26
Sofokles, 110, 116
Sokrates, 194, 229
Starobinski, 194, 232

Şami, 169
Şibli', 196

Theunissen, 214, 232
Todorov, 25, 26, 232

Virilio, 97, 131, 132, 232

Whyte, 188, 232
Winterson, 28, 87, 232
Wittgenstein, 15, 33, 46, 110

Konuya göre dizin

apokalyptô, 109, 132
arche, 97, 101, 102, 104, 106, 110, 112, 113, 117, 119, 122, 126, 127, 135, 137, 151, 159, 162, 169, 175, 180, 188, 189, 196, 200, 203, 219, 226
arzu, 24, 31, 49, 50, 53, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 79, 81, 82, 83, 97, 106, 112, 118, 122, 123, 124, 130, 131, 133, 135, 136, 138, 149, 150, 152, 156, 159, 193, 194, 195, 196, 197, 203, 208, 212, 213, 217, 219, 222, 223, 224
asıl, 23, 28, 46, 49, 70, 91, 92, 95,153, 158
asl, 23, 26, 48, 50, 51, 53, 69, 70, 79, 81, 91, 92, 96, 102, 109, 110, 138, 159, 160, 163, 169, 170, 179, 180
aşkın, 45, 82, 89, 90, 94, 115, 133, 163, 172, 210, 213, 215, 218, 222
aşkınlık, 21, 22, 24, 26, 27, 34, 45, 46, 47, 75, 94, 112, 115, 117, 119, 121, 123, 127, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 153, 157, 162, 164, 165, 169, 177, 182, 210, 215, 216, 219, 222, 223, 224, 226
atık, 7, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 70, 71, 72, 73, 79, 81, 82, 83, 84, 88, 89, 91, 92, 94, 96, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 113, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 136, 137, 138, 148, 149, 151, 152, 156, 162, 165, 170, 193, 194, 202, 203, 210, 211, 213, 217, 219, 220, 221, 222, 224
aynılık, 52, 72, 103, 105, 113, 128, 129, 179, 180, 195, 199, 207

batı, 10, 11, 14, 18, 23, 87, 89, 90, 92, 94, 103, 113, 114, 118, 119, 121, 122, 127, 135, 137, 147, 150, 157, 159, 161, 162, 164, 165, 178, 210, 211
beden, 12, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 103, 106, 107, 119, 129, 130, 132, 134, 135, 137, 138, 147, 148, 149, 152, 153, 155, 158, 159, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 171, 175, 177, 178, 189, 191, 196, 199, 202, 203, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 219, 220, 222, 226
benzerlik, 16, 26, 106, 110, 182, 215

benzeşim, 17, 18, 19, 21, 23, 24, 34, 45, 46, 47, 83, 92, 94, 105, 106, 111, 112, 114, 117, 182, 207
benzeyiş, 16
bilgisayar, 11, 12, 22, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 99, 101, 147

dişil, 70, 71, 81, 87, 89, 106, 113, 119, 122, 123, 129, 133, 135, 148, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 159, 170, 171, 174, 177, 187, 201, 223
doğu, 10, 11, 114, 121, 126, 135, 137, 138, 147, 154, 155, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 179, 181, 211
düzçizgisel, 11, 53, 73, 80, 88, 95, 103, 178, 192, 201

ebedi geriye dönüş, 195
ebedi tekrar, 51, 52, 70, 72, 73, 75, 79, 105, 118, 126, 131, 132, 180, 192, 195, 197, 198, 210, 214, 215, 218, 224, 227
eğretileme, 16, 17, 25, 45
entropi, 74, 75, 79, 80, 188, 189, 190, 191
eril, 70, 71, 89, 106, 113, 119, 122, 123, 129, 135, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 158, 159, 170, 171, 173, 174, 177, 187, 201, 223
erotizm, 53, 72, 81, 117, 124, 125, 137, 138, 151, 164, 165, 194, 198
evetleme, 53, 75, 76, 97, 98, 99, 101, 102, 107, 112, 113, 117, 118, 119, 121, 122, 128, 130, 131, 132, 133, 160, 164, 165, 173, 194, 195, 197, 198, 208, 210, 216, 217, 218, 219, 220
evrenbilim, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 163, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 189, 195, 199, 204, 210, 215, 223, 224

geriye dönüş, 52, 53, 76, 80, 95, 96, 97, 135, 192, 195, 199, 208, 223
gitti/ burada, 53, 69, 74, 81, 83, 85, 88, 101, 102, 103, 104, 106, 122, 130, 131, 136, 137, 138, 152, 153, 163, 164, 178, 180, 187, 188, 190, 192, 194, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 207, 208, 210, 213, 214, 223, 224, 227
gösteren, 25, 26, 27, 83, 91, 181
gösterge, 24, 25, 33, 45, 46, 47, 48, 69, 80, 91, 95, 104, 118, 207, 208
gösterilen, 25, 26, 27, 34, 83, 98, 155, 181

harf, 45, 110, 111, 118, 150, 153, 158, 159, 164, 170, 171, 173, 199
haz, 32, 53, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 81, 88, 97, 102, 104, 105, 118, 122, 124, 125, 127, 131, 137, 138, 150, 151, 164, 187, 193, 194,

195,197, 19, 199, 209, 212, 218, 219, 224, 225

içkin, 90, 93, 94, 114, 123, 125, 132, 133, 136, 137, 156, 210, 211, 213, 219, 224
içkinlik, 34, 46, 90, 94, 211, 218, 219
iktidar, 19, 23, 24, 33, 34, 47, 83, 98, 99, 103, 114, 118, 123, 124, 126, 127, 129, 207, 225
ilm el-cifr, 158
imge, 7, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 69, 70, 71, 72, 73, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 102, 104, 105, 106, 110, 111, 118, 127, 138, 204, 207, 208, 211
inorganik, 69, 70, 71, 74, 89, 102, 106, 111, 125, 138, 163, 188, 203, 204, 205, 223
islam, 147, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 195, 199, 204, 210, 215, 23, 224
islam sanatı, 160, 161, 162
islami, 10, 160, 183

kabala, 110, 111, 158, 172
Kalem, 147, 153, 154, 155, 159, 165
kırılma, 72, 74, 79, 81, 123, 136, 176, 177, 180, 190, 200, 201, 222
katlanma, 7, 71, 73, 77, 80, 81, 112, 122, 148, 150, 151, 176, 178, 190, 200, 201, 202
kur'an, 161, 170, 180, 181
kurban, 92, 96, 127, 128, 131, 194, 202, 205, 222, 224, 226

levha, 153, 154, 155
levh-i mahfuz, 154
libido, 80, 212

metafizik, 21, 22, 45, 89, 154, 166, 210, 215
meta-pherein, 16
metaphora, 21, 48
meta-phorikos, 10
mistisizm, 110, 117, 118, 147, 152, 158, 159, 160, 162, 164, 165, 178, 196, 226
modernizm, 28, 34, 45, 46, 47, 50, 74, 80, 88, 89, 94, 103, 115, 116, 117

118, 204

nesne, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 45, 48, 82, 84, 85, 89, 95, 102, 111, 113, 114, 115, 116, 131, 138, 161, 162, 193, 194, 197, 208, 212, 213, 219, 224

organik, 203, 204, 205
oyuk, 82, 211

ölüm, 74, 75, 80, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 103, 105, 106, 107, 122, 123, 124, 125, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 162, 169, 177, 187, 198, 203, 204, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 220, 224, 225, 227
ölüm arzusu, 69
öteki, 70, 72, 79, 89, 102, 103, 106, 112, 113, 115, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 156, 157, 158, 161, 162, 165, 187, 188, 194, 200, 202, 203, 204, 208, 209, 211, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227
öykünme, 9, 12, 22, 23, 32, 34, 49, 50, 51, 52, 71, 72, 82, 83, 84, 87, 117, 136, 137
özne, 46, 47, 51, 82, 84, 85, 88, 101, 102, 103, 111, 113, 114, 115, 116, 161, 162, 194, 215

platonik, 21, 22, 89, 113

rakam, 11, 111, 159, 170, 174, 179

sanal, 26, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105, 115, 117, 169, 170, 176, 182, 184, 195, 210
sihirli kare, 173
simge, 15, 16, 17, 25, 93, 160, 198
simülasyon, 88
suret, 16, 17, 23, 45, 48, 49, 157

tasavvuf, 147, 156, 158, 163, 165
tekrar, 15, 22, 23, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 105,

111, 112, 113, 118, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 136, 137, 138, 148, 151, 152, 153, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 169, 170, 171, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 227,
temsil, 9, 10, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 45, 48, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 99, 103, 132, 161, 204, 207, 208, 210, 211, 216, 220, 227
termodinamik, 74, 75, 80, 188, 189, 191
teslimiyet, 128, 130, 133, 135, 137, 165, 210
tevhid, 10, 159, 160
tılsımlı kare, 172, 174

unheimlich, 101, 103, 104, 105, 106, 110, 112, 117, 122, 203

varlıkbilim, 10, 18, 19, 27, 93, 101, 111, 116, 123, 124, 128, 129, 159, 195, 196, 197, 215, 219, 220, 222, 223

yapıbozum, 12, 47, 88, 90, 99, 113, 147, 158, 159, 171, 173, 204
yarık, 11, 26, 31, 49, 51, 53, 69, 72, 73, 74, 76, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 91, 92, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 106, 112, 118, 123, 124, 126, 127, 128, 131, 136, 138, 159, 178, 181, 182, 184, 193, 197, 198, 203, 204, 209, 210, 211, 214, 215, 219

zikr, 162, 163, 164, 196

MİTHAT ŞEN ve BEDEN YAZISI I

ZEYNEP SAYIN



"Bu kitapta, imge atığından söz ederken, onun sürdüğü izi ve açık tuttuğu geleceği sezinleyebilmişim. Ama bana bağlı olan bir sezi değilmiş bu, her gerçek sanat yapıtının, yapıt ardında yapıt olmayan şeyi gözler önüne sermesinden kaynaklanan bir seziymiş sanki. Mithat Şen yapıtının, evrenin yarattığı biçimlere değil de, evrenin yaratma biçimine öykündüğünü söylerken de doğru bir şey söylemişim: yapıt, kendini aradan çekmeyi göze aldığı için kişiyi yapıt olmayan o şeyin içine alıyor. Bu söylediğimi dile getirmenin imkânsız olduğunu biliyorum, her gerçek sanat yapıtı gibi kendinden söz etmiyor yapıt, varolanı kendine iade ediyor."

ISBN 975-8607-25-1

9 789758 607259

ithaki