SOHBET

ENİS BATUR

BAŞKALAŞIMLAR



REMZİ YAYINLARI

Enis Batur, 28 Haziran 1952'de Eskişehir'de doğdu. İlk edebiyat ürünü 1974'de Yeni Dergi'de, ilk şiir kitapları 1973-76 arası Paris'te yaşadığı dönemde yayımlandı. Ankara yıllarında M.E.B. Yayın Dairesini; *Yazı*, *Oluşum* ve *Tan* dergilerini yönetti (1978-82). İstanbul'a 1983'de yerleşti. Önce *Milliyet*'te, ardından *Gergedan* ve *Şehir* dergilerinde editörlük yaptı. 1988'den bu yana *Sanat Dünyamız*'ı yayına hazırlıyor.

*"Başkalaşımlar"*ı oluşturan 'on küçük kitap', 1977'den başlayarak, bağımsız birer cilt olarak yayımlanmıştı. *"Başkalaşımlar"*ın bu toplu basımında irili ufaklı pek çok "ek" ilk kez gün ışığına çıkıyor.

ENİS BATUR

BAŞKALAŞIMLAR

YAPI KREDİ YAYINLARI

Sanat Dizisi - 3
ISBN 975-363-054-9

Başkalaşımlar / Enis Batur

© Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1992
Tüm yayın hakları saklıdır.
Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın
hiçbir yolla çoğaltılamaz.
1. Baskı: 1100 adet
İstanbul, Ekim 1992

İstiklal Caddesi No: 285-287 Kat: 5 B Blok
Beyoğlu 80050 İstanbul
Telefon: 251 27 30 - 251 90 52

Dizi Editörü: Enis Batur
Yayın Koordinatörü: Şahin Beygu
Kapak ve Sayfa Düzeni: Mehmet Ulusel
Ofset Hazırlık: Nahide Dikel
Renkayırımı: Proses
Baskı: Promat A.Ş.

İçindekiler

Başka(bir)alaşım) **7**

I Ayna **15**

II Tahta Troya **55**

III Eşittir Sonsuz **95**

IV Viyana İçin Siyah Vals **127**

V İki/z **149**

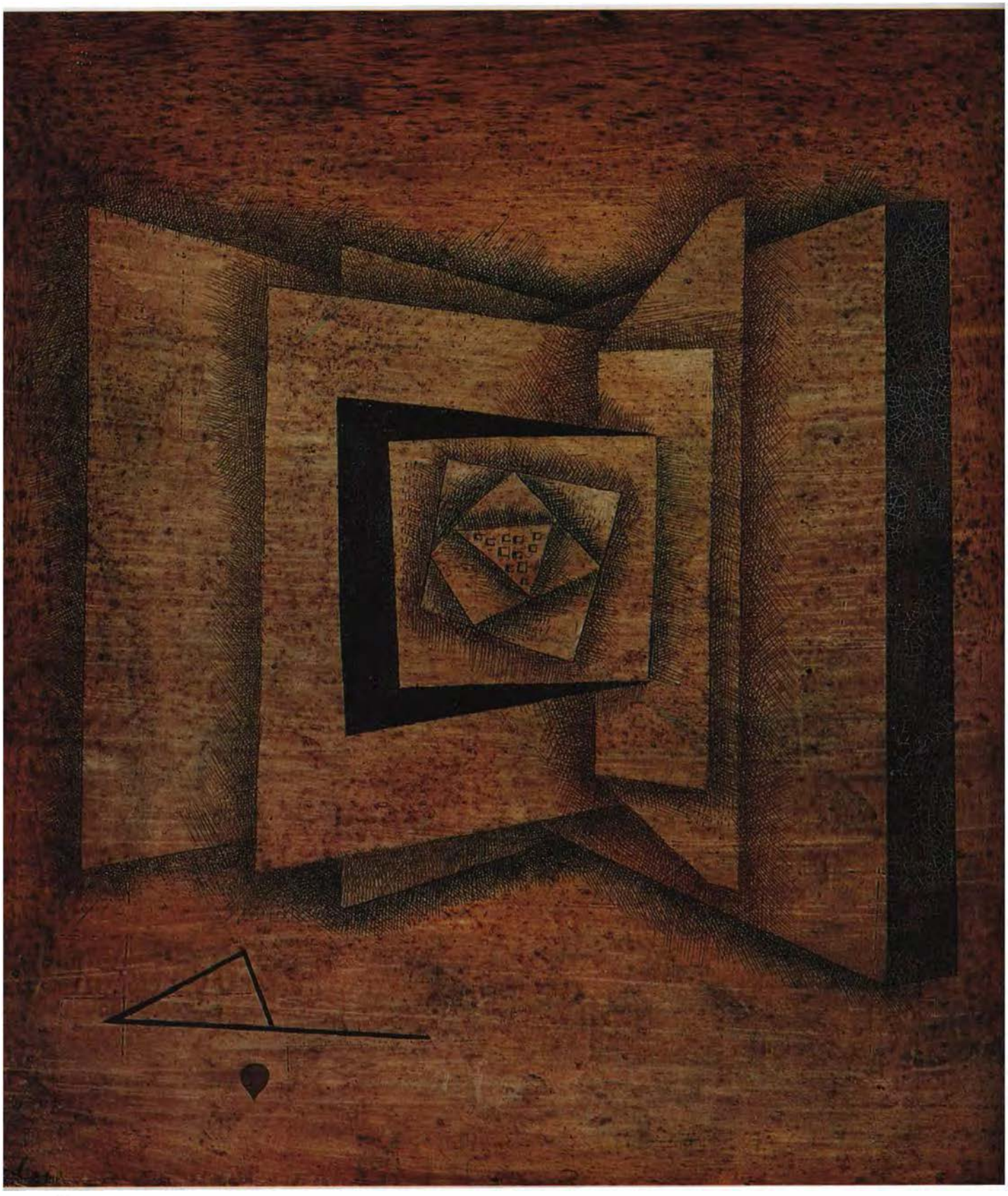
VI Sıçrayan Fasulye **175**

VII Yüzyüze **201**

VIII Almanak **253**

IX Ses, Harf, İmge **273**

X Bî-linç **295**



[redacted] Klee, "Açık Kitap", 1930.

BAŞKA(BİR)ALAŞIM



"Senin öykün iğneyle gözün içinde bir köşeye yazılsa..."

Binbir Gece Masalları

Başka(bir)alaşım

"Başkalaşımlar"ın tohumu, bu dizinin ilk günışığına çıkan metni "Ayna"da da belirttiğim gibi, 1973'de atılmıştı. Tamı tamına 20 yıl sonra, "Başkalaşımlar I-X"a bana kalırsa gerektirdiğinden daha kısa ve çerçevesini bile isteye sınırlı tutmayı seçtiğim bir önsöz yazmakla yetiniyorsam, bunun tek nedeni, bir yandan da, kimbilir kaç yıl sonra bütünleyip tek bir ciltte toplayacağım, toplamayı umduğum "Başkalaşımlar XI-XX" üzerinde çalışıyor olmam. En doğrusu, söze, ilk toplamı ikinciden ayırmanın, kopartmanın güçlüğü, giderek yanlışlığı üzerinde durarak başlamak belki de:

"Ayna", 1977'de günışığına çıktığında, kitabın ilk sayfalarında "Başkalaşımlar I" yazısı yer alıyordu: Bu toplamın, daha işin başında belirgin sayılabilecek bir hedefi, tasarı/m çatısı, bütünlük arayışı sözkonusuydu. Gelgelelim, yol alırken, baştan çizdiğim izlenceye bütün bütüne ayak uyduramadım; ilk hedefe göre belli ölçüde yön değiştirme gereksinmesi duydum zaman zaman; kimi konulardan koptum, yeni konuların açtığı geçeneklerde oyalanmayı yeğledim — en önemlisi: Bazı konuları, sonradan onlara daha uygun olduğunu düşündüğüm başka bütünlüklerin (sözgelimi, başlıbaşına ve kendi başına bir tümelliği arayan Ansiklopedi'nin) gövdesine taşımayı seçtim.

Yol alırken terketmediğim, tam tersine üzerinde ara ara çalışarak pişmesi için bıraktığım, ön taslağın barındırdığı bazı tasarılar ikinci toplama yürüdüler: "Ve", "Oyun-Yazı" ve "Mimarın Düşü" benimle birlikte 20 yıldır 'hazırlanıyorlar' — onları tamamlayacağımı sanıyorum. *Düşen* tasarılar oldu: "Mum", "Rock or Roll", "Opus 138", "Çifte Şehren'is" ve "Takma-Baba", çeşitli iç ve dış nedenlerle gelişemediler. Başlangıçta yazmayı öngördüğüm metinlerden "Ayna", "Tahta Troya", "Eşittir Sonsuz", "Yüzyüze", "Almanak" ve "Bî-Linç"i bu kitapta topladım da, "Sıçrayan Fasulye"den önce başladığım kimi metinleri ikinci kitaba bıraktım. Sözün özü, bana göre önemli bir durağına vardığım "Başkalaşımlar", girişim olarak açık duran, gelişmeye ve genişlemeye aday, ola ki kendi içinde de başkalaşım gizilgücü taşıyan bir kimlik taşıyor hâlâ: Bu önsöz tasarımın geleceğini bağlayan bir yaklaşım içersin ondan istemedim, geçmişine dokunup geçeceğim:

"Başkalaşımlar"ın temel özelliğine ilişkin "Ayna"da yer alan cümleler, girişiminin özünü yansıtıyor — bana kalırsa bugün de. Diziye başladığım dönemde "deneme" türünde pek az ürün vermiştim, gene de *yazınsal tür* olarak "deneme"nin sınırları beni bir hayli tedirgin ediyordu. Yılların içinden geçerken, bir yandan farklı yoğunlaşma dönemleri içre "Başkalaşımlar"ı sürdürdüm, bir yandan da türün değişik boyutlarını kurcalamaya çalıştım. "Babil Yazıları"nın başında yer alan "Deneme" (1985), bu serüvenin getirdiği kimi vargıları ve soruları içerir.

Pek çoğu kitaplarımda ya da dergilerde yayımlanmış yazınsal denemelerim ile eleştirel denemelerim iki ayrı kitapta, önümüzdeki yıllar içinde bira-

raya getirilecek. Siyasal bir damarın ürünü saydığım, *günebakan* bir merceğin ürünü denemelerim "Alternatif: Aydın" (1985) ve "Küçük Kıpırtı Tarihi"nde (1992) toplandılar. Doğrudan doğruya hayata bakma isteğimden kaynaklanan, sonunda bir tür *Özel Ansiklopedi* oluşturmayı savlayan denemelerim farklı bir dizi mantığında peşpeşe yayımlandılar, yayımlanacaklar. "Deneme"nin çeşitli uçlarına düzenlenen bu yolculukların ötesinde "Başkalaşımlar"ı nasıl/nerede konumluyorum?

Herşeyden önce altını çizmeliyim: "Başkalaşımlar"a giriştiğimde, klâsik biçimiyle hemen hiç yüzleşmemiş olmama karşın "deneme"nin, Adorno'dan Murat Belge'ye pek çok yazarın ve düşünürün de ileri sürdüğü gibi yerleşik bir yazın türü olarak yetersiz kaldığı ya da aşıldığı görüşündeydim. Genç yazar, gözucuyla baktığı, bulanık biçimde tanıdığı kalıpları kırma isteği duymakta haklıdır: Yeni levhaları o diker, dikecektir. Genç okur da öyle: Değişimi, dönüşümü, başkalaşmayı o olmasa kim özleyebilir? Zamanın işleme mantığı zamanla anlaşılıyor: Bugün "Ayna" ya da "Tahta Troya"yı nasıl *öyle* yazmaya cesaret etmiş olduğuma bir tür şaşkınlıkla baktığımı görüyorum, yitirdiğim ya da törpülendiğim cüret adına ürperiyorum. Öte yandan, avunuyorum: Montaigne'in en büyük deneme yazarı olduğunu 37 yaşımda *anlayabildim:* Daha önce, yerleşik yargının bu yolda olduğunu biliyordum.

Süreç ters yönde mi işlemiş olmalıydı: Önce "deneme"nin olanaklarını sonuna dek kullanmayı seçip, duvara dayandığımı görünce mi türün sınırlarını zorlamaya girişmeliydim? Bu düz mantığın bugün de büsbütün yanlış olduğuna inanıyorum: Kişioğlu, Valéry'nin güzelim deyişiyle "pahalıya mal olan biçim"ini aramayı ertelediği an onu bul(a)mamayı göze alıyor, almış demektir.

"Başkalaşım"lar, *birşeyi* dile getirmek ile sınırlı bir tasa/rı/m'dan yola çıkılarak ortaya çıkmadılar: Bir o kadar da *birşeyi* dile getirme *biçimi*'nin aranışını konu ediniyorlardı. Her zaman en doğru biçimi buldum mu? Her zaman onu aradım — arayacağım da. Benimkisi, baştan uca zaten bir arayıştır. Aramaktan yorgun düştüğüm, bulma vehmini yitirdiğim, her ikisinin de anlamsızlığını göğüsleyebildiğim gün susacağımı düşünüyorum.

Bu biçim arayışını belirleyen etken, alışılagelmiş bir açıklama getiriyorum, şüphesiz yazmak istediklerimin içeriğiydi. Yanyana getirdiğim, içiçe geçirdiğim, üstüste yerleştirdiğim sorunlar, sorular ve izlekler, "Başkalaşımlar"ın eşiğine getirdi beni: "Deneme"nin çatısına sığamayacağımı kestiriyor, daha geniş, belki daha kıvrak bir yatak arıyordum: Yazı'yla oluşturmak istediğim akıya. Ahtapotun gövdesiyle kolları arasındaki organik bağ benim için ülküsel işleyişi simgeliyordu. Nedense her zaman herşeyin birbirine bağlı olduğu, en azından ortak bir noktada düğümlendiği sanısından bugüne dek kurtulamadım.

Bir köşede sıkıştığını, yazmak istediklerini dilediği gibi yazamadığı sürece içinde oluşan yumağı çözemeyeceğini düşünen yazar, öteki yazarların bulduğu çözüm yollarını elinden geldiğince gözden geçirir. Deneme'nin, eleştirel deneme'nin kapsayamadığı, uzanamadığı bölgelere nasıl geçilebilirdi? Anglo-sakson geleneğinde "critical essay"den farklı olarak sözgelimi "study" gibi bir kavram gelişmişti; ne var ki, düpedüz akademik sözün kuralcılığına bağlı, yazınsallığa alabildiğine kısıtlı boyutlar getiren bir kavramdı bu. Daha yakından tanıdığım Fransız geleneğinde pek çok ara-tür tanımına rastlanıyordu: "Propos", "reflexion", "remarque", "digression", "flânerie", "divagation", "lettrine"... Oysa, bunların çoğu "deneme"nin yakın, çoğu kez de daraltılmış ya da belli ölçülerde kurmacalaştırılmış komşularıydı. Ben, deyim yerindeyse bir *maxi* deneme'nin peşindeydim: Aradığımı 1965 sonrasının düşünürlerinin yakınında buldum, özellikle de Blanchot'dan beslenen Derrida kafamda belirsizliğini koruyan modele yaklaşmamı sağladı diyebilirim.

"Başkalaşımlar"ın kıvamını tutturmak, hedeflediğim genleşmeyi sağlamak yolunda yakın dönem düşünürlerinin kılavuzluğundan ne ölçüde yararlandığımın "Ayna"yı yazarken farkındaydım: O metnin ön notu, kendisi, kaynakları açık selâmlarla örülüdür. Bu etki yanılmıyorsam "Tahta Troya"da da belirgindir: Aralarında benzerliklerden çok farklılıklar bulunsa bile, kurduğum metnin *hızını* Derrida'nın "La Double Séance"ına borçlu olduğumu düşünüyorum.* Gene de, 'intihal' suçlamalarının gözden asla düşmediği bir kültür ortamında yaşadığımızı ve yıllar önce "Ayna" konusunda doğan sorumsuz tartışıyı unutmadan eklemek istiyorum: *Bazı* yazarlardan ve kitaplardan etkilenmedim ben: Okuduğum, izlediğim, zaman zaman parçası olduğum, kimi zaman uzağında kalsam da hemen hiç kopmadığım bir "dünya"dan, o dünyanın anonim ortak prizmasından ve açtığı ufuktan yeri geldiğinde gücümü zorlayarak yararlandım, etkilendim — böylece olmaya, oluşmaya ve oluşturmaya çalıştım: Sonuna dek sürmesini istediğim bir iletişim hattında. *Yazan kişi kendi dünyasını kurmanın ardına düşmüşse, ötekilerden korkmuyor, kendini sakınmıyor:* "Başkalaşımlar", biraz da bunun öyküsüdür.

* La Double Séance, in "La Dissémination", (1967, Seuil).

Ayracı kapatıyorum, 1970'lerin başındaki ortamın temel özelliklerine dönerek: Edebiyatın ve sanatın üzerinde kuramsal çalışmaların, felsefî perspektifin yepyeni donanımlarla durduğu, son derece zenginleştirici açılımlarla karşılaşılan bir dönemden söz ediyorum: Yapısalcılık, Déconstructiviste anlayış, Yorum Bilgisi, Göstergebilim'in tırmanışı, Frankfurt Okulu'nun yeniden "keşf"i, Lacan'ın açtığı yolda katedilen mesafe, Nietzsche ve Heidegger'in durmadan etki alanlarını genişletmeleri, Deleuze-Guattari, Alımlama Estetiği... bu paronamayı olabildiğince geniş bir biçimde kuşatan bir denemem *Soyut* dergisinde yayımlandığında (1976) doğan tepkilerin boyutunu yeni kuşakların kültürle ilgili temsilcilerinin kestirmesi büsbütün olanaksız değilse bile hayli güçtür.* Yıllar bu konulara hepten yabancı kalınamayacağını neyse ki gösterdi: Yeterli olsun olmasın, çeviriler yapıldı, kimi kaynakmetinlerden kimi-erek metinlere gidildi. Genel ortalamanın apayrı bir rakımı işaretlediğini biliyorum — ortalamanın yükselme eğrisini korkusuzca tırmanan yeni dağcıların belirleyeceğini de.

* Oysa Tahsin Yücel, Berke Vardar ve Akşit Göktürk'ün öncü çalışmaları belli ölçüde bu tepkileri hafifletebilirdi.

Sözkonusu ortamın ve hâlâ kapısı kapanmamış bu dönemin canalıcı yanı, üstdil'in (méta-language) büyük utkusuyla özetlenebilir mi? Yazın ve Sanat kuramları, İnsan Bilimleri, Felsefe ile bir an için alanı sınırlayacak olursak, *üretim üzerine üretim*'in inanılması güç bir oranda yer kazandığı görülecektir. Herşey didiklendi son 25 yıl içinde: Yapıt, yazar, sanatçı, düşünür, izler, izlekler, bağlam, kurallar, ilinekler, başkaldırılar durmadan ayrıştırılıp birleştirildi. Filozof ve Bilimeri, her zamankinden yoğun bir biçimde eğildi Yazın'ın ve Sanat'ın üzerine; Kuramcı, Estetikçi, Eleştirmen ürünü yargılamayı bir yana bırakıp onu çözümlemeye ve yorumlamaya girişti, neredeyse bütün oturmuş ölçütlerini gözden geçirerek. Bu büyük çalkantıya yazarın ve sanatçının kayıtsız kalması beklenemezdi: Üstdil, dönüp dolaşıp onun dilini de sarmaladı, bütün o birinci diller üzerinde geçirgenliğini sanki denedi. Çağ, kendi aynasına bakan aynalara bakma çağı oldu — hem bu yakada duranlar için, hem de öteki yakada.

Bütün yazarlar gibi benim de içinde yaşadığım dünyaya ve bu dünyanın devinimlerine *göre* tanımlanabilecek bir konumum olsa gerektir. Nerede durduğumu tamı tamına kestirmek elimde değildir herhalde; nerede durmaya çalıştığımı seçtiğimi belki daha doğru bilebilirim buna karşılık: Günışığına çıkan "Otuz Kuş Birden Olmak" ve "Söz'lük"ten nicedir *yürüyen* "Yolcu"ya ve "Seyrek Fırsat"a yazı sergüzeştime içeriden bakmaya çalıştım, çalışıyorum ya, o girişimin tohumunun olduğu kadar tohumun ekiminin de aynalar çağına denk geldiğini vurgulamam bilmem fazla mı olur?

Sergüzeştin bütünlüğüne burada yeniden eğilecek değilim — "Başkalaşımlar"ın doğup geliştiği, yazınsal bir tür olarak "deneme"nin sınır uçlarına

akıncı çıktığım ve eleştirel sözün tözüne ilişkin kıvrandırıcı kimi soruların peşinden gittiğim 1973-80 yılları üzerinde, bu kesitin dışına taşmadan konaklayacağım:

Wallace Stevens'ın "her şiir deneyseldir" sözüyle karşılaşmış, Montaigne'in ağırtop "Deneyime Dair"iyle henüz tanışmış mıydım, hayır, gene de çeperlerine çarpa çarpa ilerlediğim silindirin boğucu atmosferinde tutunduğum kavram, başlangıçta, "Ayna"ya bakılacak olursa *"deney"*di. Bunu bugün daha açık adlandırabiliyorum: "Başkalaşımlar"ın *ne* olduğunu yazmaya koyulmadan bilmiyordum — yazarken de: Herbirini ilerlerken tanımlayabilecektim anlaşılan, kimi zaman da metnin sonuna yaklaşırken.

Kalemin ucuna neredeyse kendiliğinden inen "silindir" nitelemesi bir kez daha *sıkışma*'yı öne çekiyor. Bu durumu ayna çağının dışarıdan yüklenmesi mi doğuruyordu bir tek, yoksa içerideki sisin yarattığı bir labirentten mi çıkmakta güçlük çekiyordum? Çift gövdeli soru o gün de yanımdaydı ve kağıdın önünde beni kıskıvrak bağlıyordu. Hangi noktada labirentten çıkmanın asıl ereğim olamayacağını, tam tersine, yapmam gerekenin labirentin içinde kalarak onu ve kayboluşumu(zu) tanımak olduğunu kavradım, bilemiyorum. "Ayna"nın içinde hâlâ gömülü duran 'körlük' izleği doğmuştu: Bakarken görmemi sağlayacak *kişisel* bir odakta karar kılmalıydım.

Sıkışma'nın üzerinde kalıyorum. Beni kalıbı zorlamaya sürükleyen, hazır kalıpların sağladığı olanaklar ile yetinmememe yol açan herşeyden önce *sarmal ilişkiler*'e göz dikmem oldu. Bu tamlama ilk "Ses, Harf, İmge"de, bir önceki evreyi simgeleyen *yatay ilişkiler* ile yanyana gözüktü gerçi ama, daha tekvin noktasında sorunun adı, koyulmamış olsa bile, buydu. Tamlamanın bir katmanda farklı alanları bağladığı söylenebilir: Yazın-Sanat-Felsefe/Kuram üçgeninin belirlediği daha geniş bir ortak alan kurarak. İkinci, oysa ikincil olmayan bir katman hem yola çıktığım, hem de üzerine gitmeyi seçtiğim izleklerle durduğum odak arasında oluşan üçgene bağlı olarak gelişmiştir. Güç olan, yatay ilişkilerden sarmal ilişkilerin nasıl ayrıldığını, ne türden bir özsel ayrımın bu iki kümeyi birbirinden kopardığını dile getirmektir, ki ben bu düğümü bir tür gözboyamacılıkla, Escher'in gösterdiği *olası* bir üçgeni* göstererek çözme kolaycılığına sığınıyorum öteden beri: Bu, *öteki* üçgen değil midir — bir negatif-ikiz?



Bakışın, bakış mantığının *sınırı* bizi görme, görebilme yolunda kapana kıstırır. Fizik haddimiz, metafizik koridorların şüpheli gerçekliğine arayışımızı sürüklediğinde adım atmaktan kaçmayı hepimize modern zamanların harcında ağırlıklı yer tutan pozitivist anlayış öğretti. Hurafeler yakasına geçme pahasına tehlikeler vadisine adım atmaktan geri duramadım ben: Görme sınırımı, içgörme (vision) koşullarını *da* sorgulayarak açamaz mıydım?* Deniyorum, ergo sum — deneyeceğim daha.

"Ayna", herhalde bundan, ülküsel bir uzamdı: Ben, Öteki, Öteki-ben kadar çoğaltım, özdeşlik, benzeşlik, gibi-oluş, aynılık, eşlik, tıpkılık, Fark türü çıkış izlekleri o noktadan başlayıp "Başkalaşımlar"ın herbirinde, sürek izleri ve izlekleri üzre denendiler: Ola ki, sonunda, yeniden *içine* döneceğim yer. Adım adım labirent gerçekliğini katederken, kimi zaman bilerek, kimi zaman sanarak, kimi zaman da aldanarak, elyordamıyla ya da kesin hareketlerle bir merdivenden (belki Escher'inkinden) inip çıktım — bazı yan uçlar, çıkmalar "Babil Yazıları"na,* bazıları da henüz biraraya toplamadığım "Ebabil Yazıları"na uzandı. Sarmallığın ikinci tabakasına kuşbakışı.

Kuşbakışı ikinci tabakaya bir başka önsözde, asıl yeri olduğunu düşündüğüm için, eleştirel denemelerimi toplayacak kitapta eğilmeyi deneyeceğim. Bu toplamın başında şu kadarını söylemekle yetiniyorum: Eleştirel sözün bir üstdil olarak çevresinin bunca genişlediği dönemin içinden okur-yazar kimliğiyle geçerken, bilimsel bakışın haklı olarak şüpheyle karşıladığı* "çoğul okuma" önerisinin dolaylarında beni çözümleme bağlamında en çok

* Fakir İdris, "Dış Kanama", (1982, Ankara).

* Özellikle "Sanatkâr ve Sahtekâr" ile "Aynısı, Tıpkı, Eşi, Benzeri" başlıklı denemeler.

* Tahsin Yücel, "Eleştirinin ABC'si", s. 106-116. (1991, Simavi).

uğraştıran yönelişlerin "Başkalaşımlar"ın güzergâhına da yansıdığını görüyorum: Bir ölçüde "Tahta Troya"nın ek metninde de değindiğim "ikinci el" sorunu sözgelimi, istesem de "öteki sorunsalı"ndan bağımsız olarak ele alınamazdı; eleştirel sözün, bilimsel gelişme eğrisinde Özne'yi yer yer devredişi bırakması, *yorum* kutbunda (hatta, Eco'nun ele aldığı biçimiyle bu kutbun *ötesinde**) paylaşmakta güçlük çektiğim bir perspektif getiriyordu — denemeye sık sık kurmaca eğilimli katkılar getirme arayışımın doğurduğunu bildiğim uzantıların sorgulanmasına açık olmaktan da, türlerarası geçişimin henüz yeterince deşilmemiş sorunlarının üzerine gitmekten de geri duramazdım...

* Umberto Eco & CO., "Interpretation and Overinterpretation", (1992, Cambridge).

İmdi, "Başkalaşımlar" sürüp gidiyor. Bu ilk toplamın parçaları nasıl bağımsız birer kitapçık halinde okur önüne çıktıysa, ikinci toplamın *work in progress* parçaları da bağımsız kitapçıklar halinde yayımlansınlar, serüven halka halka ortaya çıktıkça çözümler ve düğümler peşpeşe sıralansınlar istiyorum. XI. Başkalaşım 1992'de yayımlandı: "Hatay'da Bir Rolls Royce". Bunu "Gesualdo Quarteti" ve "Hokkabaz" izleyecek. Bilge Karasu üzerine kurduğum "Ve"; "= ∞"u sürdüren "Korku-luk" / "Oynatmak" / "Tahrip" / "Frenhofer Olmak" dörtlüsü; "Gölge", "Po(e)rtre", "Oyun-Yazı", "St. Mallarmé" ve "Mimarın Düşü" bunlara eklenecek — belki başkaları da. "Başkalaşımlar"ı, ucunu görmediği için yazarını heyecanlandıran, sırf bu nedenle yazılması gereken dipsiz bir kitap sayıyorum.

Son olarak kitabın başlığına değinmek istiyorum. Modernler ve Post-Modernler *yeniden üretim*'in önemi üzerinde sık sık konakladılar. Eski imgeler, eskimedikleri için yeni girişimleri adlandırabiliyorlar. Beni Ovidius'tan ayıran mesafeyi düşünüyorum; Kafka'dan ayıran mesafeyi. Roman Polanski'yi kendi sahneye koyduğu "Başkalaşım"da, alüminyum çubuklardan oluşan bir oda iskeletinin sınırlarında, başaşağı, Gregor Samsa'yı oynarken gördüğümde, birşeyin, hem de aynı kalarak, bambaşka bir şeye dönüşebilmesinden sonsuz hazzın doğduğuna varmıştım. Yol beni Prag'a götürdü sonra. Bir şehir rehberinde, Kafka'nın "Başkalaşım"ı yazdığı apartmanın işaretli olduğunu görünce duraksamadan oraya gittim: Mahzen faresinin gökyüzünün hemen berisinde, hayli yüksek bir binanın çatı katında o öyküyü yazdığını anladığımda büyük bir şaşkınlık kapladı önce zihnimi. Neden sonra, onda başkalaşma, daha doğrusu *öyle* algılanıyor olma duygusu uyandıran koşullara uzandı aklım: *Nasıl bakılıyorsa hâlâ öyle görülüyordu.*

İşte böyle bakıyorum, diyor yazar — nasıl bakılıyorum ki?

1992.

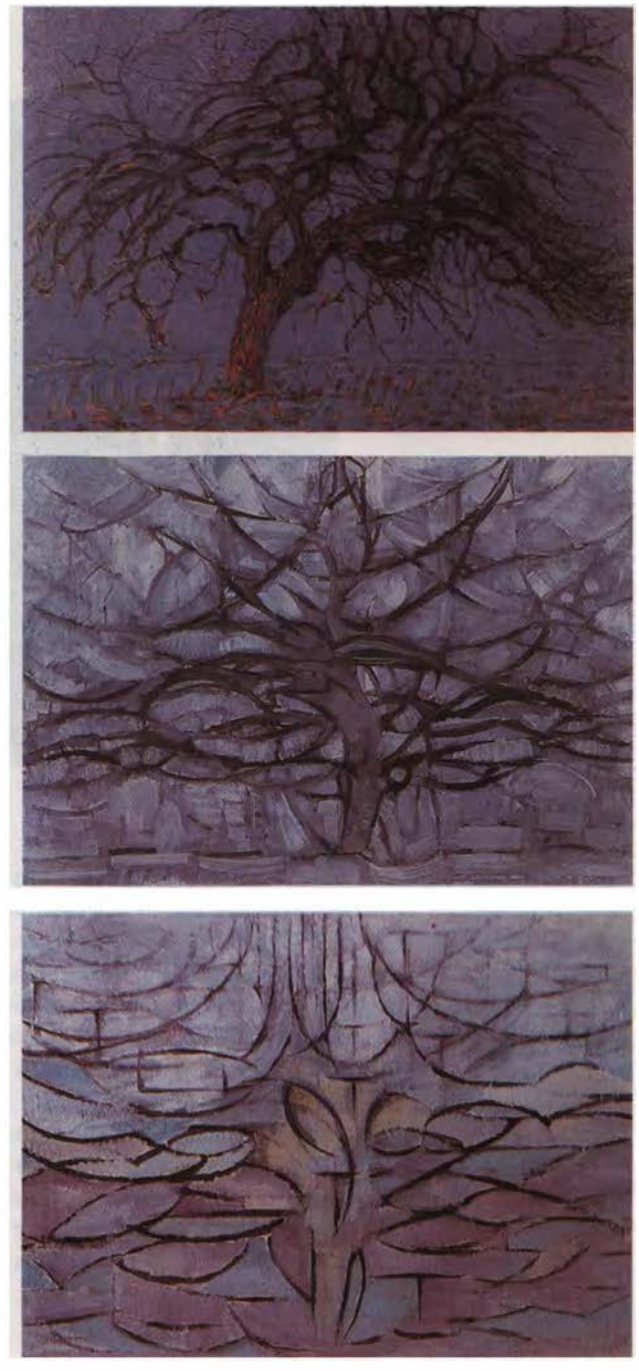
I AYNA

Öteki üzerine bir deneme



"Sofanın dar duvarında İtalya'dan getirilmiş bir nesne asılıydı. Çerçevesi balık pulundan, dışadönük yirmiye yakın küçük aynanın birleşmesinden oluşmuş, herbirinin kenarı, bir zamanlar, canlı bir hayvanın bağası olan ve bir arı kovanının altıgen gözelerine benzeyen, Floransa yapısı bir aynaydı bu. Paris tanının gri ışığında, Zénon, aynaya baktı. Optik yasalarına uygun olarak küçülen, tıknazlaşan yirmi tane yüz, kürk şapkalı, sarı, soluk benizli, parıltılı gözleri de kendi başlarına birer ayna olan yirmi tane adam gördü. Bu, kaçan, kendi dünyasına kapanmış, dünyasına koşut dünyalarda kaçmakta olan benzerlerinden ayrı adama Demokritos'un, özdeş evrimlerin sonsuz dizisinde yaşayıp ölen bir dizi tutsak düşünür olduğu varsayımını anımsattı. Bu değişik düşünce acıyla güldürdü onu. Aynadaki yirmi küçük kişi de kendi hesaplarına güldüler. Sonra, onların başlarını usulca çevirdiklerini, kapıya doğru seyirttiklerini gördü."

Marguerite Yourcenar
"L'œuvre au noir", 1968



Başkalaşım

Mondrian ağacı sorguluyor. Bu doğal, dural aygıt. Bir nesne olarak, bir özne olarak alıyor ağacı. Çağlar boyu, uygarlıklar boyu aynı kalıyor ayna. Nedir, öyleyse, başkalaşan, göz bekindikçe "başka" olan, bakışı başka kılan? İşte bu sorulara karşılık arıyor, saat boyu, alan boyu, Mondrian'ın ağaçları. Bu beyazlık, Mondrian'ın üzerinde durduğu bu uzam, aynanın sırrı.

Sır: Metnin sırtı. Yansıyan/Yansıtan ilişkisini böylelikle bütünleyen bölge. Yazar, yüz'ün iki yanında, yüz'ün sonsuzluğa dek çoğaltttığı yüzünde, başkalaşma yasasını gözlüyor. Ayna, "aynı" çünkü.

Oysa, ağaç mıdır değişime uğrayan? Alanın üzerinde gördüğümüz değişiklik, ağacın tasarımında *(Vorstellung)* belirene indirgenebilir mi? Mondrian'ın ağaçları iz sürüyor: Göz ile alan arasında kalan uzaklık denetliyor tasarımı. Hiçbir ressam resim yapamaz çünkü, hiçbir fırça. Pachero'nun Velasquez'e verdiği öğütü de aşıyor Mondrian: Resim, gözün çerçevesinin dışına çıkıyor artık.

Ayna: Metnin gözü. *İki eliyle yazar* (Genèt/Derrida). Yapıt, bakışım, eksen, öteki-eksen. *Aynanın öteki yanında* (Carroll) belliren öteki-evrim. Öteki eliyle yazar. Gün ile Düş arasına gerilen köprü.

Kendi kendi'ni resimleyen, kendi kendi'ne yansıyan metin (Butor). Özbilinçaltını kurcalayan, özkuyularından su çeken. Gene de gizlenen, düğümlenen, buğulanan, tersyansıyan.

Düşlemsel hahamlar gibi, sağdan sola doğru okuyan (Borges). "AYNA", bu yolda işliyor. İki ayrı el ile yazıldığına göre iki ayrı gözden okunmalı. Metinler de öyle duruyorlar kaldı ki: İki ayrı bakışa dönükler. Nedir, çünkü, resim? Bir görüm müdür? Bunu öğrenmeğe çalışıyor yazar. Nedir resim? Bir sanrı mı, durmadan başkalaşan?

Başkalaşım

Mondrian ağacı sorguluyor. Bu doğal, dural aygıt. Bir nesne olarak, bir özne olarak alıyor ağacı. Çağlar boyu, uygarlıklar boyu aynı kalıyor ayna. Nedir, öyleyse, başkalaşan, göz bekindikçe "başka" olan, bakışı başka kılan? İşte bu sorulara karşılık arıyor, saat boyu, alan boyu, Mondrian'ın ağaçları. Bu beyazlık, Mondrian'ın üzerinde durduğu bu uzam, aynanın sırrı.

Sır: Metnin sırtı. Yansıyan/Yansıtan ilişkisini böylelikle bütünleyen bölge. Yazar, yüz'ün iki yanında, yüz'ün sonsuzluğa dek çoğaltttığı yüzünde, başkalaşma yasasını gözlüyor. Ayna, "aynı" çünkü.

Oysa, ağaç mıdır değişime uğrayan? Alanın üzerinde gördüğümüz değişiklik, ağacın tasarımında *(Vorstellung)* belirene indirgenebilir mi? Mondrian'ın ağaçları iz sürüyor: Göz ile alan arasında kalan uzaklık denetliyor tasarımı. Hiçbir ressam resim yapamaz çünkü, hiçbir fırça. Pachero'nun Velasquez'e verdiği öğütü de aşıyor Mondrian: Resim, gözün çerçevesinin dışına çıkıyor artık.

Ayna: Metnin gözü. *İki eliyle yazar* (Genèt/Derrida). Yapıt, bakışım, eksen, öteki-eksen. *Aynanın öteki yanında* (Carroll) belliren öteki-evrim. Öteki eliyle yazar. Gün ile Düş arasına gerilen köprü.

Kendi kendi'ni resimleyen, kendi kendi'ne yansıyan metin (Butor). Özbilinçaltını kurcalayan, özkuyularından su çeken. Gene de gizlenen, düğümlenen, buğulanan, tersyansıyan.

Düşlemsel hahamlar gibi, sağdan sola doğru okuyan (Borges). "AYNA", bu yolda işliyor. İki ayrı el ile yazıldığına göre iki ayrı gözden okunmalı. Metinler de öyle duruyorlar kaldı ki: İki ayrı bakışa dönükler. Nedir, çünkü, resim? Bir görüm müdür? Bunu öğrenmeğe çalışıyor yazar. Nedir resim? Bir sanrı mı, durmadan başkalaşan?

Kaçış. Özsuyunu arama yolunda özkaynağından kaçış. Giordano Bruno, odasına kapatıldığı gün. Ateş. Suyun arıtamadığını yalım dolaşacaktır. Kapalı, Bruno. Adrialı Kör'ü ansıyor işte. Gülüyor. Paracelsus, Roger Bacon, Erasmus van Rotterdam, Bâki de gülüyor. Kapalı, Bruno. Kapalılar. Kaç çağ aştı zaman, aşkın gerçeğin kafesi bulgulanana dek? Ben, Ben'i sarsaladığı yerde mi yitirdi kimliğini?

Bruno, aynaya bakıyor; gözünün gözüne. Adrialı Kör yansıyor aynaya. Uzun, labirentin damarı. Özekte duruyor "ben". Bruno aynaya bakıyor: Ayna bomboş bir göz.

Kaçış. Evrenin kapısı aralık. Yüce bir uçuruma dönüyor bakış, alıştığı yoldan: Kosmos Kaos: Kaosmos. Bruno bakıyor: Acun gözüne dönüyor bir an; korkunç. Diegesis Mimesis: Diemimegesis.

"Artık korkmağa alışmalı."

Bir engel-metin olarak görülebilir "Ayna", Yazı ile Görüntü arasındaki uzlaşmazlığı düşünürsek. (Bu metnin bir 'ayırım' olarak saptandığı alan bir **öteki-alan**, gerçekte. Görüntünün nitelik toplamını kaydırmamızın nedeni de bu. Bir nesne olarak ayna: Görüntünün "bakmak" karşısında ters dönen denklemi. Bir iç-alan, burada. (İleride, neden önümüze düpedüz bir ayna almadığımızı ayrıca düşüneceğiz). Nesneselliğine bağlı olarak da bir **karşı-alan**: Yansıma olgusunu betimleyen —hiç değilse taşıyan— ama yansıt/a/mayan.).

Metnin çıkış noktası olan engellenme edilgenliği, bir başka görüşle, ortak bir etkenliğin denetlediği bir engelleme olarak değerlendirilebilir: Bakan ile bakılanın, resim ile gözün (bilerek yerlerini değiştiriyoruz bu sonuncuların) "bakış"larının "karşılaştıkları" yerde duruyor engel. Ayna, bu anlamda, saptırıcı, karşıkoyucu yanı ağır basan bir alan olmaktan çok **durdurtan**, bakanın konakladığı, bakılanın ise çağırdığı (çağrısını, bakma'yı görme'ye yöneltme yolunda kullandığı) bir kesişme yeri olarak beliriyor. Bir iç-alan olarak anıldı yukarıda: Önsel olarak belirlenen bu yön, seçilen ana alana bağlılığıyla biçimleniyor. Bir resmin önünde duruyoruz çünkü, birazdan içine de gireceğiz, kapılarını yoklayarak.

"Çoğaltılması Yasaktır"ın, (1937), önümüze alır almaz sezebileceğimiz bir özelliği var: Öteki-alanı, aynayı, içinde taşıması. Ama bu özellik değil onu seçmemize yol açan; onu bu özelliği başlangıç olarak aldıktan sonra özgünlüğüne götüren ayrıcalığı bulmamız gerekecek, seçimimizin asıl nedenini kavramak için. Aramaya, yoklamaya girişmeden önce de, engeli ile karşılaşan metnin, yazarını, sorularına, kuşkularına yaklaştırması, **öteki-alan** sorunsalını biraz daha deşmemizi sağlayacak, öteki boyutlarına ulaşmak, hangi çoğulluktan oluştuğunu göstermek için.

Neden, "Las Meninas" gibi (1656) bir dış-betimleme olayını, bir dış-tasarımı içleştiren, giderek bir başka alanın boyutlarını resme (ve o öteki-alana) taşıyan, katan bir yapıtı seçmemek?

Foucault'un yaklaşımını düşünelim: Kimdir "Las Meninas"ın önünde duran geçici kişi, **resme bakan**? Bir ayağı merdivenin bir üst basamağında, ötekisi daha aşağıda duran birisi: Kalmak ile gitmek arasında yer alan sürecin, baktığı sürece bakılan ve bakanını onaylayacak olan kişisi. Velasquez'in satrancını bulmamız gerekiyor, aynanın bu "yeni" işlevini saptamak için. Resmin içindeki yer değiştirmeleri karan, kurgulayan iç devinim hangi sahneye koyuş aykırılığından hız almakta, bir aykırılık denilebilirse buna? Ya da, daha canalıcı bir soru sorabilirsek: Nasıl **işliyor** resim?

"Las Meninas" önümüzde şimdi: Resim gereçlerini içerdiğini görüyoruz ilk bakışta: Ressamı, fırçasını, boyalarını; tablosunu. Bakarken topladığımız bu ilk öğelerde Velasquez'in öne aldığı bir durum ilgimizi çekiyor: Bir görünmeyenin (bir betimleme alanı olduğu için) sırtını göstermesi. Nedir göremediğimiz, Velasquez'in bize göstermediğini, bizden **gizlediğini** düşündüğümüz? Bir resim bu, bir başka resim: Velasquez'in önünde durduğu, üzerinde çalıştığı, bir an için içinden ayrılarak betimlediğine, **betimlenen**'e döndüğü alan. Bakışımızın, yaptığı ilk toplamalardan kalkarak vardığı sonuç, **gördüğü** bu: Bir görünmeyen ile karşıkarşıyayız, görünenlerin yanında yer alan.

"Las Meninas" iki çekirdeği olan, iki özekten kurulmuş bir resim; bakmağı sürdürenler yapının alt oluşumunu bulacaklardır. Biz bu ikilemin tasarıma dönük yerinden ayrılacağız: Ereğimiz Velasquez'in yaptığı resmi görmek değil çünkü: Yaptığı resmin içinde **yapmadığı** resmi arayacağız. Bu yolda da "görünmeyen"e, görmediğimizi düşündüğümüze döneceğiz: Gözümüzün karşılığını bulmamız gerekiyor bundan böyle.

Bakışımızın ilk toplamalarında bir görünmeyene rastlaması olağandı: Görmeğe başlamamıştık, bu ilk bakı sonuçlandığında. Nasıl geçebiliriz gör-

O boyutları belirsiz Göz'ün kimin olduğu bilinmiyor şimdi. "Dışarıda" duruyor. Bakıyor "oradan". Videmus nune per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem.

"Tanrı öldü", Göz bakıyor hâlâ.

Kapalı. Bruno gözlerini yumuyor; Adrialı Kör yansıyor aynaya. Birdenbire ölümü düşünüyor. Birdenbire ölümü düşünüyorlar. Ayna, bundan böyle ve bundan çok önce, sorgulamağa başlıyor.

Sır, kaskatı kesiliyor.



meğe, resmi kurcalamağa, bulunduğumuz yerden? Görünmeyeni, görünmeyenin bir karşılığını arayarak belki. Velasquez'e (hayır: Bir zamanlar "Las Meninas"ın önünde duran, bu "yapıntı"ya bir beyazdan kalkarak ulaşan Diego Velasquez'e değil: Ereğimiz bu resmi görmek değil çünkü, daha önce de söylediğimiz gibi) bakacağız şimdi, **ressamın yapıtı içindeki karşılığına.**

Ressam, bir adım geri atmış, bakıyor. Bakışının doğrultusunda gördüğü ne olabilir? Ve, bu doğrultunun odağına yerleşebilirsek: Nereye bakıyor?

"Bize" baktığını görüyoruz, biraz çaba gösterirsek: **Dışarıya** bakıyor Velasquez. Daha ötesini görebilmemiz için de düşünmemiz gerekiyor görebildiklerimizin toplamını, oyunun buraya dek bulguladığımız ilkelerini yeniden, sağlamlaştırmak için, ansıyarak:

Görünmeyenin, "bize görünmediğini", şimdilik, düşündüğümüzün karşısında duran **ressamın yapıt içindeki karşılığı,** bu henüz bilinmeyenini koruyan yüzeyden ayrılarak, bir an **dışarıda**, yapıtın dışarısında konaklıyor. Rasgele bir konaklama değil bu ama: Bir duraklama; dikkatini toplayan, algılama yetisini yontan, sivrilten bir ressamın bakma alanın değiştirişi, gördüğümüz. Bu **öteki Velasquez**'in durumuna yönelttiğimiz ilk soruya gelebileceğiz böylece, yeniden: Bakışının doğrultusunda yer alan **dışarısının** karşılığı nedir?

"Uqbar'ı bulgulamamı, bir ayna ile ansiklopedinin birleşimine borçluyum. Ramos Mejia'da, Gaona sokağındaki bir villanın koridorunun dibinde duruyordu ayna; aldatıcı bir ad taşıyordu ansiklopedi: The Anglo-American Cyclopedia (New-York, 1917.) Bu, 1902 baskısı Encyclopedia Britanica'nın aynı sıkıcılığı koruyan yeni bir basımıydı. Hemen hemen beş yıl oluyor bu olay olalı. O gece Bioy Casares ile bizde yemek yemiş, ve birinci tekil kişi ile gerçekleştirilebilecek, anlatıcının olayları anlatmayacağı ya da biçimlerini değiştireceği, türlü çelişkilere düşeceği ve sayıları gerçekten az olan okurların yoz ya da canavarca olan gerçeği bulmasına izin vereceği bir roman üzerine tartışalım derken hayli gecikmiştik. Uzakta, koridorun sonunda, ayna bizi kolluyordu. Ansızın, aynalarda canavarca bir yan olduğunu bulguladık. Bu arada Bioy Casares, Uqbar'ın sapkın mezhep başkanlarından birinin, çiftleşme ve aynaların tiksindirici olduklarını, insanların çoğalmasına, sayılarının artmasına yaradıklarını açıklamış olduğunu ansıdı. Bu "görkemli" özdeyişin kaynağını sorduğumda da The Anglo-American Cyclopedia'nın Uqbar'ı kapsayan bölümü diye yanıtladı. Villada (döşeli olarak kiralamıştık) bu yapıtın bir örneği vardı. XLVI'ıncı cildin son sayfalarına doğru Upsal üzerine bir yazı bulduk; XLVII'inci cildin başlarında ise Ural-Altay dilleri üzerine bir başka yazı vardı, Uqbar'dansa söz bile edilmiyordu. Bioy biraz şaşkın, Dizi'nin bütün bölümlerini gözden geçirerek usa gelebilecek bütün adları denedi: Ukbar, Ucbar, Oocbar, Oukhbar...

Ayrılmadan önce de bana buranın, Irak ya da Anadolu'nun bir bölgesi olduğunu söyledi. Ne yalan söyleyeyim, buna biraz sıkıntıyla katlandım; kimlik kartı olmayan bu ülkenin adsız mezhep başkanının, Bioy'un alçak gönüllüğünün bir tümceyi doğrulamak için uydurduğu bir yapıntı olduğunu sandım. Justus Petrus'un atlaslarını iyice incelediğimde de bu kuşkum doğrulanmış oldu.

Ertesi gün, Bioy Buenos Aires'ten telefon etti: Ansiklopedinin önünde durduğunu, XLVII'inci cildin Uqbar'a ayrılan bölümünde mezhep başkanının adının verilmediğini ama öğretisinin yaklaşık olarak bana tekrarladığı sözcüklerle anlatıldığını, kendisinin "Copulation and mirros are abominable" diye ansıdığının Ansiklopedideki metinde "Gnostiklerden birine göre, görülen evren bir sanrıdır ya da (daha açık bir deyişle) sofizmdir. Aynalar ve babalık tiksindiricidir (Mirrors and fatherhood are abominable), çünkü evreni çoğaltan ve ortaya koyan onlardır" olarak geçtiğini söyledi. Kendisine metnin aslını görmek istediğimi belirttim. Birkaç gün sonra getirdi. Beni asıl şaşırtan ise Ritter'in Erdkunde'sindeki titiz harita dizininde Uqbar'ın unutulmuş olması oldu.

Bioy'un bana getirdiği, gerçekten de, Anglo-American Cyclopedia'nın XLVII'inci cildiydi. Bu cildin kapak süsü, sırtı, harf sıralaması (TOR-UPS), bendekinin aynıydı ama 917 sayfa yerine 921 sayfayı kapsıyordu. Arda kalan dört sayfa da Uqbar üzerine olan metin idi. Okur da sezinlemiştir—harf sırasına uygun değildi Uqbar'ın orada olması. Daha sonra, iki cilt arasında başka bir değişikliğin olmadığını anladık. İkisi de (belirtmiş olduğumu sanıyorum) onuncu Britannica Ansiklopedisinin yeni basımlarıydı. Bioy, kendisininkini bol rastlanan açık arttırmalardan birinde satın almıştı. Metni büyük bir dikkatle yeniden okuduk; salt Bioy'un ansıdığı bölüm şaşırtıcı idi, geriye kalan "olağan" gözüküyor,



Görünmeyen yüzeyin betimlediğine varmamızı sağlayacak, bu elimize almak üzere bulunduğumuz açkı. Artık anlayabiliyoruz: Velasquez'in baktığı, **dışarıda** yer alan bölge, gerçekte bizim resmimizin, "aradığımız" resmin, görünmeyen alanın yüzeyine yansıttığının karşılığı.

Aradığımız resmin "yer"ini bulduk, bir adım daha atarak. Ama, hâlâ bir görünmeyen ile karşıkarşıyayız; öteki **Velasquez**'in betimlediğini bilmiyoruz, sırtı bize dönük tabloda. ("Las Meninas"ın ressamına döneceğiz bir an, ilerleyebilmek için:

Velasquez, başlangıçtan bu yana önümüze aldığımız bu resmin içindeki görünmeyeni "görünür" kılmak ya da bir karşılığını vermek zorunda değildi kuşkusuz. Foucault'un altını çizdiği öğütü ansıyacağız bir kez daha, Velasquez'in ustası Pachero'nun çömezine verdiği: **Görüntü çerçeveden çıkmalı.) — (İşte, Mondrian'ın sonradan başkalaştıracağı ilke: Tasarım gözden çıkmalı. ((Alfred Jarry, "Saltık Sevi"nin bir yerinde "insan kafatasıkutusunun içinde tutukludur" diyordu. Resim de, yüzyıllar boyu, gözün sınırlarının belirlediği bir "alan" içerisinde tutuklu kalmamış mıdır, çağlarını delmiş zamanötesi birkaç ressamın yapıtları bir yana bırakılırsa?)). Mondrian, resmin görsel tasarımdan ussal olana, imgeleme dönük olana geçtiği köprülerden biridir, bunun için. Resmi bir ayna olmaktan caydırmış, bir renk/biçim/duygu yüklemine döndürerek etkinlik kazandırmıştır ona).**

Üç odakta toplandı bakışımız, şimdiye dek: Sırtının bir parçasını gördüğümüz tablo, "öteki Velasquez" diye adlandırdığımız "ressamın yapıtı içindeki karşılığı" ve handiyse bir görüm niteliği verilebilecek, "resme bakan", geçici kişi. Artık resmi delmemiz gerekiyor, esgeçtiğimiz bir bölümü bulmak için. Sağ köşesinde, aydınlık bir açılmanın içindeki merdivende duran geçicinin yer aldığı dipbütünlüğe bakacağız şimdi.

Ressamın sırtını döndüğü duvar bu. Kapının üzerinde ve yanında kalan yüzeyde tablolar dizili. Tabloları görüyoruz ama içindekileri, resimleri kolaylıkla seçemiyoruz. Uzaklık giriyor aramıza; ışığın dağılımı olanak vermiyor hemen görebilmemize içerdiklerini. Aralarından bir tanesinin üzerinde duraklayacağız ama: Ötekilerden enli çerçevesi ile ayrılıyor ilk bakışta. Asıl içinde birikmemizi sağlayan yanı bu değil oysa: Soğurucu bir niteliği var gibi; bir içsellik, bir **görülme** taşıyor. Yanında, üzerinde bulunan öteki çerçeveler gibi değil bu sonuncusu; **bakan** bir içeriği, ötekiler ile aynı bakışımda bulunmasına karşın bir ışık kaynağı deyişi var sınırlarının içinde: Bir ayna çünkü, bu rastladığımız.



Bir ayna: Kendi başına bir alan oluşturan, bir derinliği olan, yansıtan bir nesne. Bak/ıl/ma alanı resmin içinde hiçbir "katılığa" çarpmayan bu nesne neyi yansıtıyor, resmin içinde "yer alan"a bakmadığına göre? "Dışarda", daha önce de bulduğumuz bölgede olanı. Görünmeyenin şimdiye dek belli değiştiğimiz yeri değişmiş oluyor böylece. Gerçekten de aynaya yansıyan görüntü Velasquez'in bize sırtını döndürdüğü alanın üzerinde betimlediği, alanın yüzeyinden ayrılarak bir an gerçekliğine döndüğü "konu"dan başka birşey değil: Uzaklığın, aynanın gözünden keskinliğini yaydığı, bulandırdığı Kral IV. Filippe ve eşi; mor bir perdenin önünde, başka bir yerden bakıldıkta da, Velasquez'in, kızları Marguerita'nın, Dona İsabella'nın önünde duruyorlar.

Kutsal Yazı'nın vurguladığı gibi **görünen şeylerden kalkarak görünmeyen şeylere vardık,** bir bakıma. Şimdi, ilk başta sorduğumuz sorunun değişkenini bir kez daha öne alabiliriz: Neden "Las Meninas" gibi, bir dışbetimleme olayının, ayna aracılığı ile içleştirildiği, **görüntünün çerçevenin dışına çıkarak** resme bir dış-boyut eklediği bir yapıtı seçmemek, "Ayna"nın engeli olarak? Herşeyden önce, niteliğini bilerek saptırdığımız bir yargımıza döneceğiz, bir onarma yapmak için: "Bir nesne olarak ayna" dedik, aynaya rastladığımızda. Oysa, "Las Meninas"ın aynası bir nesne değil düpedüz; bir nesne olan aynanın resmin içindeki karşılığı; yansıttığını ancak resmin içinde yan-

yapıtın genel deyişi ile ilintili duruyor, doğal olarak ta biraz can sıkıcı oluyordu. Metni yeniden okuduğumuzda, o kesin, sert deyişin altında yatan ana bellisizliği bulguladık. Coğrafya bölümünde söz edilen ondört addan, metnin kuruluşunu bozarak, birkaç anlama çekilebilecek biçimde koyulmuş üç tanesini biliyorduk —Horasan, Ermenistan, Erzurum— Tarih bölümünde ise ancak bir taneydi bildiğimiz: Düzenbaz, büyücü Esmerdis daha çok bir eğretileme olarak duruyordu metinde. Uqbar'ın sınırlarını belirtmek istermişçesine birkaç not vardı, ama bu bulanık noktalar aynı bölgenin ırmakları, kraterleri, dağları olarak verilmişti. Örneğin, Tsal Jaldom'un alçak topraklarını, güneyi sınırlayan, adalarında vahşi atların yaşadığı Axa deltasını okuduk. Bu, 918'inci sayfanın başlarındaydı. Tarihsel bölümde (920'inci sayfa) XIII'üncü yüzyıldaki kıyıcı dinsel savaşlardan dolayı ortodoksların adalara sığınmağa çalıştıkları, bu bölgelerde onlardan kalma dikili taşların ve gömütlerden çıkarılmış taş aynaların bulunduğu yazıyordu. Yazın ve dil bölümü ise oldukça kısaydı. Önemli bir belirti vardı yalnızca; Uqbar yazını düşlemsel bir ıralık gösteriyor, destan ve masalları gerçeğe kesinkes uymuyordu. Salt Meljenas ve Tlön adlarındaki imgesel bölgelerin adı geçiyordu. Kaynakçada, üçüncüsü —Silas Haslam(*): "History of the land called Uqbar", 1974 Bernard Quaritch kitabevinin kataloglarında yer almakla birlikte, hiçbirini şimdiye dek bulamadığımız dört kitap sıralanıyordu. Birinci kitap, Johannes Valentınus Andrea'nın 1641 tarihli "Lesbare und lesenswerthe Bemerkungen über das land Ukbar in Klein-Asien"sıydı. İlginç bir olay: Birkaç yıl sonra bu adı De Quincey'in bir kitabının (Writings, XIII'incü cilt) beklenmedik sayfaları arasında buldum ve oradan da adı geçenin XVII'inci yüzyılda imgesel bir ortaklık olarak öngördüğü, kendisinden sonra gelenlerin de onun öngördüğü biçimde uyguladıkları Rose-Croix'yı ortaya atmış bir Alman din düşünürü olduğunu öğrendim.

(*) Haslam, bir de "A General History of Labyrinthes"i yayımlamıştır.

sıtabiliyor, yansıttığı ancak bu resmin içinde yansıyabiliyor. Resmin tam karşısına geçtiğimizde yansımıyoruz aynaya: Çünkü bir ayna değil bu, bir "resim". **(Velasquez de belirlemiş bunu, resme bir kez daha bakarsak göreceğiz: "Las Meninas"ın içinde yer alan kişilere, bir an için, resmin alanı içerisinde bakışlarını gezdirebilme olanağını verebilirsek, aralarından bir tanesi aynayı, buna karşın, göremeyecektir. Gerçekten de "bir ayağı merdivenin bir üst basamağında, ötekisi daha aşağıda duran" kişinin durumunu değiştirmediği, odaya girmediği sürece resmin içindeki aynayı görmesi olanaksızdır: "Dışarıda"dır o da, resmin dışında: Kral ile kraliçe gibi. Bu anlamda, biz resmin karşısında duranların resmin içindeki elçisidir bu "kalmak ile gitmek arasında yer alan sürecin kişisi". Ortak bir bölgeyi paylaşıyoruz onunla, buradan bakarsak: Bizim sırtı dönük tabloda göremediğimiz, gerçekte onun aynada göremediğiyle özdeş çünkü. Ve birazdan, bizim de resmin önünden ayrılırken yaptığımız gibi, merdivenin basamaklarını çıkacak, geldiği gibi yitecek bu elçi, bilinmedik bir koridorun sonunda).**



"Las Meninas"ı seçmememizin nedeninin bir ayna ile karşıkarşıya durmayışımız olduğunu söyleyebiliriz. Bunu söylerken de, aynanın işlevinin, "resmin içinde yer alan aynanın karşılığı"nınki olmadığını önereceğiz. Asıl işlevi üzerine düşünmeden önce "yan" işlevlerini araştırmağı sürdüreceğiz: "Las Meninas"ın önünde bu denli uzun süre kalmamızın nedeni de bu değil miydi?

Velasquez'in aynayı kullandığı tek resim değil "Las Meninas"; "Aynalı Venüs"ü de anabiliriz bu yolda. Bir de "İsa, Martha ve Maria'nın konuğu" var, gözgüsel (Ataç'ın sözcüğüne bu bağlamda dayanabiliriz) bir yorum taşıyan. Claudel'in deyişini alırsak **içine yerleştiğimiz** bir resim bu, **bizi içeren.** Yapıtın sağ-üst köşesinde yer alan bölüm çerçevelenmiş gibi: Bir perde sanki (Karagöz'de perdeye ayna denildiğini ansıyalım), bir iç-ayna; başka bir evrenin görselliğini aktaran. "Aynalar Salonu"nun ressamının "öteki" yanımıza ne denli sık döndüğünü gösteriyor bir bakıma.

Velasquez'den ayrılmadan önce, fırçasını yakından izlemiş bir ressamın, Juan Carreno de Miranda'nın bir resminin önünde konaklayacağız kısa bir süre. "Aynalar Salonu"nda da çalışmış olan Carreno, Velasquez'in yanından ayrıldıktan on yıl sonra yaptığı bu resimde, Coello'nun de portrelerini yaptığı Maria-Anna'yı, alışılagelmiş giysileri içerisinde otururken almış önüne. Carreno'nun, Diego Velasquez'in boyabiliminden geçmiş bir palet olduğu hemen seziliyor. Ama sakıncalı dönemeci atlatmış bir ressam: Ustasının **görme**sini özüm-

O gece Ulusal Kitaplığa giderek, atlaslara, kataloglara, coğrafya kurumlarının yıllıkları ve tarihçilerle yolcuların yazdıkları anılara baktık: Hiçkimse, hiçbir zaman Uqbar'a gitmemişti. Bioy'un ansiklopedisindeki genel dizin içinde de adı yoktu Uqbar'ın. Ertesi gün, Carlos Mastronardi (kendisine konuyu açmıştım) Corrientes ve Talchuana sokaklarının kesiştiği yerdeki kitaplıkta Anglo-American Cyclopedia'nın siyah altın sırtını görmüş, girmiş, XLVI'ıncı cildi incelemiş, doğal olarak ta Uqbar'ın izine rastlamamış..."

JORGE LUIS BORGES,
"TLÖN UQBAR ORBIS TERTIUS",
1940-Salto Oriental

seyebilmiş, kendi rengine varmış o gizemli alanın içerisinde. İşte: Işığı oldukça usta bir elle dağıtırken bir koyuluk bütününün altını çizdiği bu resim.

Carreno'nun resmini de görmeyeceğiz, "Las Meninas"ı görmediğimiz gibi. Doğrudan doğruya engele gideceğiz böylelikle, arda kalanı kısıp. Maria-Anna'nın başının, bizim baktığımız yerden, arkasında kalan duvara bakıyoruz şimdi. Duvarı kaplayan iki tablodan aşağıda olanın üzerinde duran (ama **durmak** değil bu düpedüz; nitelendirmek, güçlendirmek, aydınlatmak gerekiyor bu ayırtıyı: **Bir görüntü gibi duran** diyerek belki de; imgesel yanını ağırlaştırarak) sarı çerçeveli nesne ilk sezi vermiyor bu bakma sürecinde. Kurcaladığımızda, ışık veren bir yüzey olduğunu düşünüyoruz: **Bu bir ayna** demeksizin. Gerçekten de, aynanın yapıt içindeki yapıntısal ikizi, varmış olduğumuz. Bunu belirlercesine de "ikiz" sözcüğünü yineletiyor resim: Bir 'ayna' değil çünkü gördüğümüz, bir kez daha: Kanatlarının görme eksenleri ayrışık bir ikizli-ayna. Giderek odakları aynı olmayan iki göz gibi iki ayrı doğrultuyu görüyorlar. Picasso'nun "La Muse"üne götürecek bu da bizi: Biri uyumakta olan iki kişiyi içeren bir resmine. "La Muse"ün sol-alt köşesini kaplayan çerçeve bir ayna değil belki de. Ama bir "başka" resim de olsa bu, ulaşacağımız yargı aynı olmayacak mıydı: Bu (**doğanın aynası** olan) resim, uyku evreninin karşılığı olarak çiftleşmiştir Picasso'nun bezi ile. Carreno'nunki için de buna yakın bir yorum getirilebilir: Hem içindekini hem de dışındakini taşımağı **düşünmüş** bir resim olduğu için.



Dali, "İnci", 1981.

Velasquez'den ayrılıyoruz böylece. Ama, son bir kez "Las Meninas"ın yörüngesine gireceğiz, onun getirdiği sorunsala katkıda bulunmak için. İşte, Fransisco de Goya'nın 1800 tarihli, "IV. Carlos Ailesi" adlı yapıtı. Goya'nın alaycı öfkesinin ıralık yankısı görülüyor saray ailesinin baş kişilerinde: Alık, şaşkın, çirkin oyuncuların tiyatrosundayız bir bakıma, bu ürkütücü sergiyi izlediğimiz sürece. Goya'nın abartıcı yönünden söz eden sanat tarihçilerinden yana mı çıkacağız, kuşkumuzu ileri sürüp? Kuşkumuz yok ama; Goya'nın "gerçekçiliğine", gördüğünü saptayan, saptırmayan bir fırçası olduğu-

Aynanın dibine yansıyor uçurum. Sis uçlara doğru çekiyor dolamasını.
"Zincirler doluyor gözüne. Ay tutuluyor, Gün tutuluyor, İris ilmiğe birikiyor.

Büyük Düş Güneşi doğuyor batıdan."

. Başkalaşıyor ayna:
Yumuşuyor, parçalanıyor, ağır ağır dönüyor havada her gözesi, sonra derişiyor, başkalaşıyor: Ayna bir göz-ayna artık. "Morarıyor duyarkatı. İblis'in içbükey yüzüne vuruyor evren." Bir el öteki-evrenin yaşlı sesini yazıya düşüyor:

na dayanıyoruz çünkü. Gene de, resminin önünde duran kişinin kendisine olan güvenini çoğaltmak istiyor gibi: Kral ailesini karşısına almamış, öznesi bu bireyler toplamı değilmişçesine. Bir aracı kullanmış; Leonardo'nun deyişi ile en saltık ressamdan çıkmış resmine, gerçekliğin onaylanmasını, sorumluluğunu ona bırakarak. Bu aracıyı göremiyoruz biz: Şimdiye dek resmin içinde aradığımız ayna, biliyoruz, bu kez dışarıda. Goya, bir başka boyut getirme ereği taşımıyor bu yok-aynayı kullanırken; olsa olsa bir başka anlam yükü, küçümsenmeyecek bir gizilgüç katıyor yapıtın özüne. Resmin sol-üst köşesine girmiş, Velasquez gibi, resmi ile. Oradan, arkalarından (belki de resim tarihinin ilk ruhçözümcüsü Goya: Hasta'sını önüne almıyor. Böylelikle, bir bakıma da bakmak eylemini iyice bulandırarak tersçeviriyor. Gözün resmi değil, yaptığı: usun, tasarımın payını ortaya koyuyor, yeniçağ resmine tohum olarak) bakıyor saray ailesine. Bu soylu kişiler ise, belli ki, Goya'nın aynasının önünde durduklarının bilincindeler: Böylesine gerçek, canlı, sonrasız olmaları bundan değil mi?

"IV. Carlos Ailesi", bir yerde, "Las Meninas"ın denklemini tersçeviriyor, kurulurken. Bir yerde de uyuyor kurala, Velasquez'in oyununu izleyerek. Goya'nın 1778 yılında Prado'da çalıştığını biliyoruz: Kendisinin "Las Meninas" taslağı o tarihi taşıyor.

Bu ana dek, resim sanatı ürünlerinin çerçevesi içinde ayna sorununu zamandizinsel bir kaygı ile irdelemedik: Aynanın yüklendiği işlevin niteliği yönlendirdi çalışmamızı. Bunun için de, daha örneksel bir durum gösteren İspanyol okulunun yapıtlarını öncelikle ele aldık. Şimdi ise, XV.-XVI. yüzyıllarda bir özek olarak ayna'nın neredeyse geleneksel bir özellik görünümü aldığı Flaman resmine yaklaşacağız, resim ile ressamın arasındaki uzaklığı biraz daha daraltmak için.

Gerek kuruluşu, öğelerinin içinde dağılışı, gerek renksel bütünlüğü açısından Petrus Christus'a dayandığı apaçık belli olan "Tefeci ve Eşi"ni, Anvers okulunun kurucusu sayılan Quentin Metsys 1514'de bitirmiş. 1515'den sonra Joachim Patenier ile çalışacak olan Metsys, kişilere eğilecek özellikle, arda kalan bölümleri ona bırakarak; sonra da Erasmus'u, Petrus Aegidus'u, Anvers ileri gelenlerini resimleyecek. Bu nedenle, "Tefeci ve Eşi"nde, 1490-1514 evresinin, nesnelere ve ayrıntılarına sinen, usta darbelerini görüyoruz. Resmin ön-alt bölümünde, adamın saydığı, tarttığı altın paralar ile kadının okuduğu kitap arasında yer alan nesne de bunun kanıtı gibi: Değirmi çerçevenin içindeki dışbükey ayna, ikinci bir resim. Metsys'in yapıtının iskeletinde bulunmayan bir kemik, resmin devinimini kırdığını söyleyebileceğimiz bir öğe, bu ayna. Ama nedir onu bir çivi gibi gerekli kılan, öyleyse?

Kuşkusuz, işlevlerini de taşıyan içeriği. "Tefeci ve Eşi"ni bırakıp bu ikinci resmi büyüteceğiz şimdi; içindekileri (gördüklerimizi, sandıklarımızı) tanımlamak, açımlamak üzere:

İlk ağızda belirtilmesi gereken, ikinci resmin, birincinin dışında kalanı yansıttığı olmalı. Öyle de: Ayna, odanın (bir oda bu çünkü, kapalı bir alan: kapalı bir alana, alanlara yansıyan) öteki yanını, birinci resmin karşısında yer alan yanını resimlemiyor mu?

Böyle bakıldıkta, önemi küçümsenmeyecek bir boyut getiriyor ayna "Tefeci ve Eşi"ne: Tamamlıyor onu. (Burada, ilk yaptığımız yorumu yanlışlamış oluyoruz, bir bakıma: Ayna, yapıtın iskeletine, bir "ana-kemik" olarak katılıyor çünkü.).

Aynanın, resmin öteki yanını yansıttığını, ona karşısını buldurduğunu söyledik, ama öteki yanda neler gördüğümüzü, görebildiğimizi anlatmadık daha:

Aynanın sol bölümünün bütününü aydınlık kaplıyor. Büyültmeğe gerek yok bu ayrıntıyı: Apaçık görülüyor bunun bir pencere olduğu. Bir pencere: Kapalı alanın dışarıya açılan gözü. Gerçekten de gökyüzünün büyükçe bir

"Cennet cinayeti bu dirimle pençeleşen uygar uygur yüzü, işte oklanmış kaşları,
işte kısır göz ve pençe el; güneş çarpıntısı göğsünde sesi kemikleşiyor usul usul,
gizli giz usun evinde barınıyor, uzuyor çınarın kökü, işte, pençe gibi—tan, çarkın
yinelendiği an, Sonrasız Dönüş'ü betimliyor güneş, eş gün göğün kanadında ve kan;
uzak durulmasın kıyıya,

cinnet, cennayet, cinaedi—bebek, göz, uzak durulmasın kıyıya sakın; kanı
kavrıyor el."

ne kadar çok forsa, bu toprağa katılan,
gömü günü,



parçasını, bir yapının önünü görebiliyoruz, pencerenin görüntüsünü büyülttüğümüzde. "Kapalı alanın dışarıya açılan gözü" dedik, pencere için. Bu yaklaşımı tersçevirebiliriz, gözün daha önemli bir yanını göstermek ereğiyle: Pencere, dışarının da içeriye aç/ıl/dığı bir oyuk, ekseni iki yanda da uzayan saydam bir göz. Metsys, salt odanın dışına çıkartmamış resmini, pencereyi aracı kullanarak; "Tefeci ve Eşi"ni aydınlatan kaynağı da göstermiş; resmin sol-üst köşesindeki şişenin üzerine de belirli-belirsiz düşmüş olan. (Georges de la Tour'un "Çift mumlu Meryem"i bu koşutlukta görülmemeli. Bu yapıtta

Saat, aynaya dönük. Akrep, ileri gittiği yerde geri gidiyor. Yelkovan, Sıfır'a doğru döndürüyor akrebi. Dönüş bitiyor: Akrep, yürürlükten kaldırıyor gövdesini: Döngü, öteki-döngüyü yadsıyor. O noktada duruyor Zaman, Evren, Tekerlek. Yok, var artık.

Göz, aynaya inanmıyor: "Ben'e bakabilmek için öteki olmak gerekirdi"—

Sır, kaskatı kesiliyor.

aynanın ışık kaynağını çoğaltmak ereği ile yer aldığı savı, yaygın olmasına karşılık pek doyurucu olmayabiliyor. De la Tour, bir yandan mumun simgesel, varoluşsal, dinsel nitelikleri üzerinde dururken, bir yandan da, mumu ikinci bir kez resimleyerek (daha somut bir deyişle, resmin içinde resimleyerek) tasarım düzeyinde bir yüklem ekleyebilmiştir bu öğeye: Resmin "içini" aydınlatan mumun, bir karşıtlam olarak görülse de bu, kendisini aydınlattığını da belirterek).

Aynanın, üzerinde koyu bir fırça ile gezilmiş ikinci bölümünü büyültmek gerekiyor, pencerenin yanında kalan karaltıya eğilmek için:

Sağ eli pencereye dayalı, sol elinde sırtını, kapağını görebildiğimiz bir kitap tutan kırmızı giysili, kırmızı başlıklı bir kişi bu büyültülen ayrıntıda gördüğümüz. Belki ödünç para almağa gelmiş bir müşteri. Belki de aynı aktöre değerlerini taşıyan bir aile dostu, bir tanış. Bir üçüncü olasılık, ararsak: Ressamın kendisi, belki de. Ama varsayımdan öte değil bütün bunlar; tümü de kuşkuyla ileri sürdüğümüz savlar. (**Bilgimizin dışında kaldığından. Sanat tarihçileri, eleştirmenler tanımış olabilirler bu kişiyi. Metsys de anmış olabilir onu, yaşadığı yıllarda. Patenier'ye, ya da başka bir dostuna yazdığı bir mektupta sözünü etmiş olabilir. Ama, bizim için, resmin içerdiklerinden ötesini "göremeyen" bizler için bunlar da varsayımdan öte değil. Hem, herşeyden önce gözümüzün vardığı, önemli olan**).

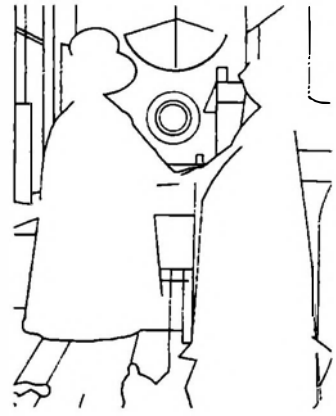
Kim olursa olsun, resmin dışında olduğu kadar içinde de varolan bu kişi aynanın işlevini saptamayı üzerine alıyor. Ve, Christus'un "Aziz Eloi Çalışma Odasında" adlı yapıtının kuruluşunu çoklukla izleyen Metsys aynayı kullanırken, çekirdekten bir anlamda koparak, önemli bir ayırtı koyuyor ortaya: Christus'un öteki alanı (dışarısını) önemsediği yerde o karşı-alana (resmin dışarısına) ağırlığı bindiriyor.

Petrus Christus'un "sahneye koyuşu"nun, sonraları, sık sık yeniden belireceğini, aynı öğelerden birçok ressamın yararlanacağını ekleyebiliriz. "Aziz Eloi Çalışma Odasında", bir yapıntı ölçütü olmuştur Flaman resminin iki yüzyıllık serüveni içerisinde. Quentin Metsys, başka bir resminde ("Bankacılar") de aynı doğrultuyu izlemiştir. Bir başka örnek de, aynayı kullanmamış olmasına karşın, Marinus van Reymerswaele'dir. (Aynı yapıyı şimdi Floransa, Münih, Anvers, Madrid'de bulunan değişik resimlerinde kurmuştur). Gene de bu sonuncunun Quentin Metsys'in üslûbuna daha yakın olduğu ileri sürülebilir.

Flaman okulunda aynanın geleneksel bir öğe olarak yer alışını sağlayan yapıt ise bu metnin önemli dönemeçlerinden birisinde duruyor. Petrus Christus'tan, Robert Campin'den başlayarak Velasquez'e ve ötesine uzanan bir kolun miladı "Arnolfini'ler".

Gerçekten de, Jan van Eyck'ın 1434'de bitirdiği "Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi", o güne dek resim sanatında pek örneği görülmemiş bir sahneye koyuş ustalığı taşıyor. Brugge'li zengin bir tecimenin evlilik törenini yansıtan resimde, Van Eyck'ın, kişilerini gerçekçiliğin sınırlarını zorlayan bir fırça deyişi ile kurmasının yanısıra nesnelerini simgesellik ile düşlemsellik arasında yer tutabilecek bir gelgit üzerinde birleştirmesi en canalıcı etkenleri oluşturuyor. Bir de nesneleri titizlikle çalışması var Van Eyck'ın, önemle üzerinde durulması gereken: Resmin önünde, ön bölümünde görülen takunyalar, köpek, halı kadar kumaşı, tahtayı işlemesi de göze hemen varabilen yönleri fırçasının. Bu ince darbelerle dokunmuş ayrıntılardan birisi de handiyse resmi ortalayan bir nesne: Giovanni Arnolfini ve eşinin arasından gördüğümüz duvara asılı bir dışbükey ayna.

Bir çukur, bu ayna; derinliği, öteki boyutu, ekseni getiriyor içine. Böylelikle (**aynayla, aynadan,** ayna yoluyla) iki ayrı odakta konaklıyor gözümüz, aynı ekseni korurken. Arnolfini ile eşini hem önden, hem arkadan görebiliyoruz: Ayna öteki gözümüz oluyor. Aynayı büyülttükte bu ilk ulaştığımız









Aynanın gözü düşün zarfından ayrılıyor kesin bir kıvrımla. Sır, kaskatı kesiliyor.

— Gözün tekerleği de duruyor: Ansıyor. Tarih bütün yüzlere düşüyor. Sarsılarak bakıyor dural kaynağa.

— Tekerlek, yeniden devinime giriyor. Bütün yüzler Tarihe düşüyor.

— Gözün tekerleği, yeniden, duruyor: Gelecek geçmişin düşünde oluşuyor.



"Hermes ile Athena, Persée'yi, Gorgon'ların kızkardeşleri olan ve tek dişleriyle gözlerini sırayla birbirlerine ödünç veren üç Germée'nin oturduğu yere getirirler. Persée, onların tek ve ortak olan gözlerini alır. Böylece, canavarların bulundukları yeri açıklamağa zorlar onları. Kendisine kanatlı sandallarla, bir çanta ve Hades'in görünmez kılan başlığını —bu büyülü nesneler olanaksız olan savaş başarısını gerçekleştirebilmek içindir— verirler. Hermes armağanlara bir orak, Athena bir ayna ekler. Persée, Gorgon'ları mağarada uyurken bulur, ve gözlerini kaçırarak, aynanın yardımıyla, ölümlü olanının, ona bakmaksızın, başını kopartır."

Roger Caillois, "Méduse & Cie"; 1960

yargıyı kesinlikle doğrulayabileceğiz; Van Eyck'ın, yapıtını aynanın içinde bir bakıma "tersyüz" ettiğini düşünerek. **(Neye "göre" tersyüz etmek? Öteki göz'e göre, kuşkusuz. Bu kavramın üzerinde bekinmek zorundayız, yinelemeyi ((tekdüzeliğin yinelemeye koşut büyüdüğünü de bilerek)) göze alıp: Öteki göz'e göre, çünkü öteki yanımızı göstermek, çoğulluğumuza tanık olmak, hangi çoğulluktan oluştuğumuzu göstermek için.).**

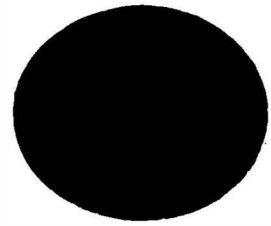
Van Eyck'ın aynasının ilk bakışta vardığımız niteliği bu. Şimdi, büyülttüğümüz bu alanın yüzeyini görme yoluna gideceğiz; aynanın, bu arka-gözün içinde ne görüyoruz, başka bir alanın da üzerine yansıdığını bildiğimize göre, bunu arayacağız bundan böyle:

"Sahne"nin arkasında duruyor ayna. Giovanni Arnolfini ile eşinin sırtları yansıyor yüzüne. Pencerenin kanatları aydınlık, burada. Arnolfini'lerin arasından, açık duran bir kapının eşiğini aşmış iki kişi gözüküyor: Aynanın tam karşısındalar. bu, önde duranı mavi, ötekisi kırmızı giysili olan iki kişi de Christus'un aynasına yansıyan kişiler gibi adsız mı? Ya da Quentin Metsys'in aynasındaki kişi gibi salt bu nesnenin işlevini saptamayı üzerine almış, kimliği bir o kadar belirsiz gölgeler mi onlar da? Bu soruların karşılığını Van Eyck aynanın dışında veriyor: Çerçevenin hemen üzerinde özenli bir elyazısı görüyoruz: **Jan Van Eyck fuit hic. 1434.**

Van Eyck, "Arnolfini ve eşinin Portresi"nde yer alırken aynanın anlam alanını ilk kez bu doğrultuda genişleten ressam oluyor. "Jan van Eyck buraya geldi" tümcesinin sarsıcı yanı bu: Ressamın tanıklığının birkaç boyutta kesişirken resmin **söylev**'ine öncü bir katkı getirmesi, üzerinde durduğumuz, konakladığımız yapıtın özgünlüğünü güçlendiriyor. **(Burada, Panofsky, Lassaigne gibi gözlerin Van Eyck'ın resmine katkılarını anmamızın nedeni ise kendi gözlerimizden bakmakta direnmemiz, bir bakıma. Van Eyck'ın 1433'de evlenmiş olduğunu aynı nedenle bilmezlikten geleceğiz; bağlamı oluşturan tek özne olarak alanın saltık bütünlüğünü kavrıyoruz, başladığımızdan bu yana. Resmin kendi çerçevesini, başta andığımız kafesini "kendiliğinden" taşıması da bu yolda destekliyor denemeyi. "Alan" kavramına, önsel olarak, yaklaşırken de bu kaygı yönetmedi mi yazıyı?).**

"Arnolfini'nin Portresi" ile yeni bir düzene giriyor Flaman resmi. Campin'in, Christus'un, Metsys ailesinin, Baldung'un çalışmaları Van Eyck'ın açtığı geniş oluktan geçiyor. Gerek "Aziz Eloi Çalıma Odasında", gerek "Tefeci ve Eşi", Van Eyck'ın bugün kaynaklarda "yitmiş" olarak anılan bir resmine dayanıyor. En az ötekiler kadar bu sonuncunun da türediği "Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi" ise hem bu metnin, hem de resim sanatında ayna sorunsalının doğumunu sağlıyor. Buradan kalkarak, Van Eyck ile birlikte, ressamın resmine olan uzaklığını denetleme yoluna girdiğini, bu uzaklığı yer yer daraltarak, yer yer de onu bir **karşı-kişiselliğe** dek götürebilecek ölçüde çoğaltarak bir öz-hesaplaşmaya vardığını söyleyebileceğiz.

Ayna sorunsalının "Klâsik Resim" içinde karşılıklarını örneksel bulduğumuz yapıtların yörüngesinde ararken belirli bir ölçüt kullanmadık. Ancak, aynanın resmin alan anlamı üzerinde yeni bir boyut getirme yoluna girdiği, giderek anlam alanımızı açtığı, genişlettiği ölçüde bizi ilgilendirdiğini unutmamamız gerekiyor. Buna dayanarak, örneğin, "özentici" okulun ürünlerinin ("Diane de Poitiers", "Dame à sa Toilette"; vb.) üzerinde, resme bir dışboyut getirme ereği taşımadıkları için, durmuyoruz. Velasquez'in, Goya'nın, Van Eyck'ın resimlerine öteki-alanı vurguladıkları oranda baktık: Metnin içine aynı odakta birleşmek üzere yansıdılar onlar da. **(Bir deney bu; Butor'un deyişiyle "yazarken öğreniyoruz" bütün bunları. Önceden "nasıl" olacağı, "kim" olacağı belli olabilir mi yazı'nın? Bir öntasarıyla çalışabilir yazar. Ama, bu, "cebir ile yazdığı" anlamını vermemeli. ((Whitman da ne yazacağını, başlamadan önce, "enikonu" bilirmiş: Bu, onun "Leaves of Grass"ın**



Mengaroni, "Meduza Başı", 1925.

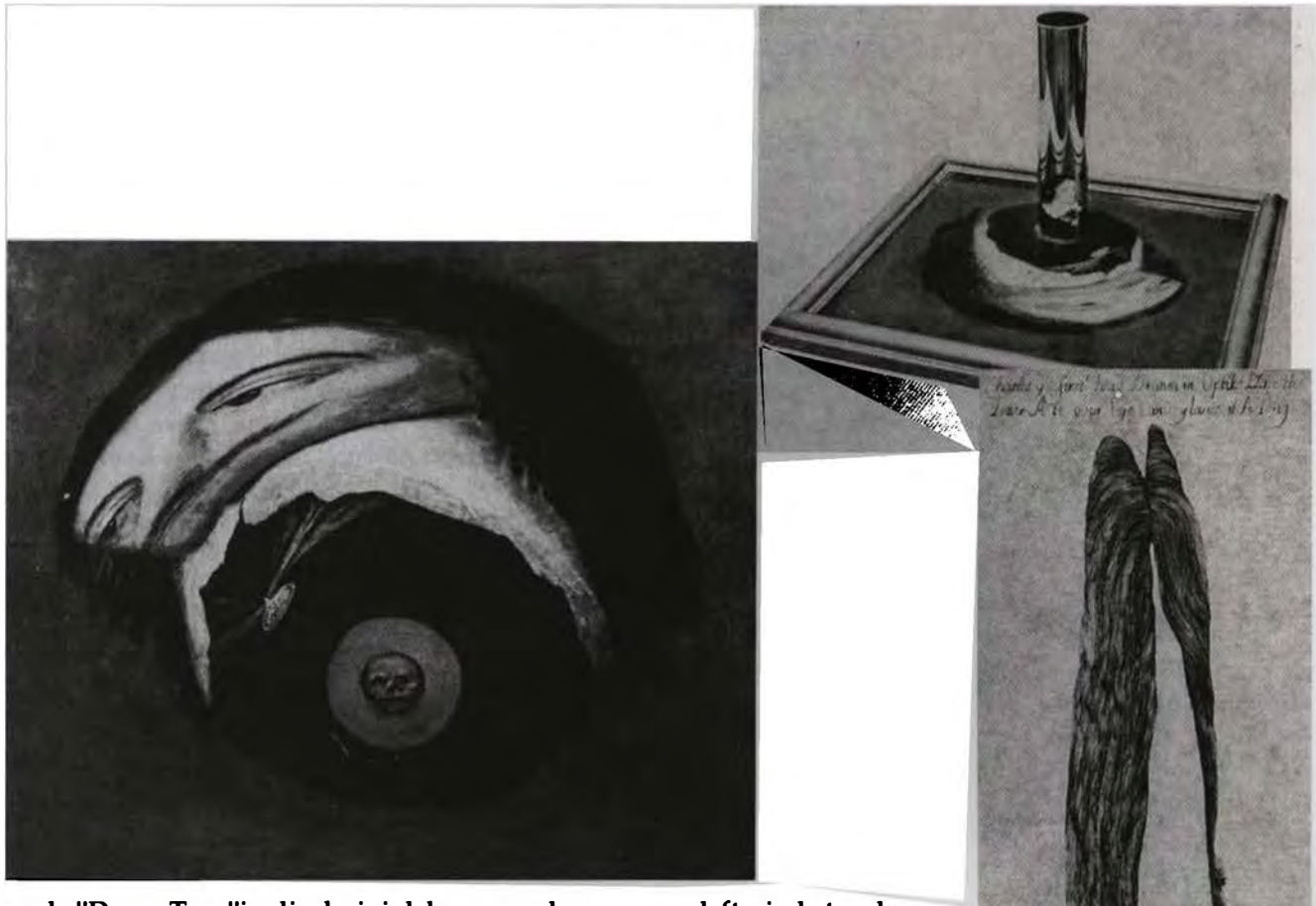
Aegis gözün doruğundan bakıyor. Görüm öldürücü: Taş gibi. Aegis saltık: Gece gibi. Göz, tekil.
"Korku sancılanıyor". Akşam demir alıyor göğün kıyısından. Ses susuyor.

Kara süt ile besliyor Aegis, ağzının ateşini. Gözünü karanlığın kapağı koruyor Hermes'ten. Soluğu labirenti aşıyor bir gece: Balkan, Anadolu, Mezopotamya ve Kızıl Deniz aleve uğruyorlar.
"Toprak tütüyor".

Saltık Aegis. Tekil tekgöz. Ateşin yitimi suya yansıyor.
"Korku korkuyu büyütür".

Ölüm, mor bir sabah, pusuya yatıyor. Aegis karabasanında sıçrıyor: İblis, elinde ayna, sonsuza dek çoğalan kollarını uzatıyor Aegis'in gözüne. Evren, korku dolu çığlığı ile sarsılıyor. "Korku Yitim'in kılavuzudur".

Göz sönüyor.



ya da "Drum-Taps"in dizelerini daha yazmadan usunun defterinde taşıdığı düşüncesine götürmeli mi okuru?)). Örnekse, bu metnin çekirdeği olan resme, "Çoğaltılması Yasaktır"a varmadık hâlâ. Dahası da var: "Ayna"nın çıkış noktası "Las Meninas" değil, Edgar Degas'nın 1876'da yaptığı "L'Absinthe" idi, ilk taslaklarda. Bu sonuncuyu da anmış değiliz şimdiye dek; belki de anmayacağız hiç: Şimdiden bilebilir miyiz bunu, kesinlikle? Hayır: Ayracı kapatıp sürdüreceğiz "denemeyi"; resimlere bakıp.)

"Klâsik Resim"den ayrılmadan önce aynanın başka bir yüzünde duracağız. "Las Meninas" ile "Arnolfini'ler" aynaya öteki alanın boyutunu taşıyorlardı. Goya'nın resmi ise bu kuruluş özelliğini tersçevirerek, karşıt yönden aynı sonuca gidiyordu. Bu kez başka bir anlamda, aynanın resme göre dışta kalması sözkonusu:

"I. Charles'ın Aynalı Anamorfozlu Portresi"nin ressamı belli değil. Charles Stuart'ın 1649'da, Londra'da, kafasının kesilişinden sonra yandaşlarından birisi yapmış olmalı. Ortaçağda, özellikle siyasal, aktörel nedenlerle başvurulduğu anlaşılıyor bu göz-ötesi resim yöntemine. Shakespeare, "Richard II"da (1595),

> **Like perspectives which rightly gazed upon**
> **show nothing but confusion; eyed awry,**
> **distinguished form...**

diye anıyor "anamorphose"u. Perspektifin temel niteliklerinden, doğal kuruluşundan saptırılması sonucu eldelenen "anamorphose"un (değişken biçimli nesne) bilinen ilk örneğine Leonardo'nun defterlerinde rastlanıyor. Hans Holbein'in "Elçiler"i, bu bağlam içerisinde ırahk bir örnek olarak görülebilir. "Elçiler"in ön-alt bölümünde görülen biçimsiz nesneyi görme alanımızın içinde tanımlayamıyoruz, ne denli bakarsak bakalım. Nesnenin gerçek kimliğini bulabilmek için "Elçiler"i 90° çevirmek zorunda kalacağız: Ancak bu

"Malenezya'da, Saddle adasında "ölümün, içine bakıldığında belirdiği bir gölcük var; kötü ruh, suya yansıyan görüntünün karşılığında yaşama sahip çıkıyor".

J.G. Frazer, "The Golden Bough", 1992

Kuşku. Öteki'nin sonrasız dürtüsü. Kötü-Göz: Öteki-Göz. Kargış: Öteki-Söz.

"Yıkım, Gece, Toprak: Eşikteler hâlâ".

Su-Ana: Yangın-Ana. Korkunun tıpkıbaskısı. Ateş saçan ayna. Su-ayna.

"Kıvılcım sancılanıyor irisin ortasında"

Kör ayna, ışığın parçalandığı anda beliriyor. Kıvılcımın görüntüsü sonsuza dek çırpınıyor. Su öteki-söylevin sayrıl yüzüne doğru kabuğunu aralıyor.

yoldan, resmi görme eksenimizden bakıldıkta bir ekmeği andıran nesnenin bir kafatası olduğunu algılayabiliyoruz. Bu doğal perspektifin üzerine bir dikey çizen yeni eksenden Ölüm'ün gizli gözüne çıkabiliyoruz; doğal görme eksenindeyken **görülmemize** karşın.

Charles Stuart'ın portresinin kuruluşu "Elçiler"inkinden değişik değil. İçerisinde Ölüm'ün simgesini gördüğümüz değirmi beyazlığın üzerine bir boru-ayna koyduğumuzda aynaya yansıyan yüzü tanıyoruz: Charles Stuart bu; aynanın odağındaki kafatasının borunun dışbükey yüzeyinde oluşan **bakan**'ı.

Charles Stuart'ın portresinde, ayna, görüldüğü gibi **dışarıda** kalıyor. Ama, onunla birlikte **işlemeğe** başlıyor resim, görme, gösterme. Görülme ise, "Elçiler"de olduğu gibi, resmi görmemize bağlı değil, burada da. Ayna, bir boyut, bir **öteki-alan** getirmiyor bu resmin bağlamı içinde; resmin içerdiği, buna karşılık o olmadığı sürece göze varamayan bir betimleneni çıkartıyor ortaya. Resme katılan, karışan bir tanık, ayna; latinlerin **corpus delicti** olarak tanımladıkları. **(Yakın çağlarda, "hafif" bir anlam kazanmış bu yöntem; biraz da çoğaltılmış. Ama, Holbein'in "Elçiler"i, "Charles Stuart'ın Portresi" gibi örneklerde rastladığımız doğaötesi değerlere bir daha varılamamış. Poe'nun "olağanüstü" bir öyküsünde ("Ligeia") andığı "keşişlerin suçlu uykularının başına dikilen" bu sayrıl görüntüler gerçekten de seyrek kalmışlar).**

"Anamorphose" olmamakla birlikte, bakan ile bakılan'ın yerlerini değiştiren, böylelikle de imleyenin işlevini saptıran bir görüntü de Hans Baldung Grien'in aynasında görülüyor. 1529'da yaptığı "Vanitas"ın "özentici" okulun türümünü muştuladığını söyleyenler az değil. Ama düşlemsel yanı simgeci yanına koşut olarak büyüyen bu resmin gözü bu denli tutku ile bağlayışı aykırı oluşumu ile ilintili gerçekte. Yansıma olayının belirgin ilkesinden ayrılıyor "Vanitas"ın aynası: Bir bakılan değil yüzeyinde (daha zorlarsak: İçinde) gördüğümüz. "Erdemin Taç Giyişi"nde rastladığımız **acun-ayna**'nın astarını onüç yıl sonra saydam, sıvı kürenin öteki yanına geçiriyor Baldung; Kutsal Yazı'nın yargısına bir kez daha katılıyoruz böylece:

Aynalar düşlere özdeştir,
bir yüzün karşısında görüntüsü belirir.
(L'Ecclésiaste; 34,3).

Dışarıya bakıyor Marcel Desboustin; resmin, onu yapmak için ressamın seçmiş olduğu kapalı alanın dışına bakıyor. Seyiren gözü, ilk ağızda, onu dışarıya alan olayın (bir olay varsa; ya da bir olay denilebilirse buna), gerçekte, başını ondan yana tutmasının nedeni olmadığını düşündürtüyor. Ellen Andrée'ye öfkelenmiş olduğunu düşünebilir miyiz? Ya da ortak bir öfkeyi paylaştıklarını? Daha inandırıcı bir yoruma varabiliriz oysa, Degas'ın fırçasını izlersek: Desboustin'in çabuk öfkelenmeğe dönük biri olmasına karşılık Ellen Andrée'nin içine atan, sessizce hüznünü sindiren bir yapısı olduğunu ileri sürebiliriz. **(Bu ayrıntıları imgeselliklerine dayanarak toplayıp, bir kurmacanın temelini oluşturmağa yönelirsek başka bir eksende çalışmağa başlamış olacağız. Kaçınmalıyız bundan: Kurmaca yazmak, imgenin öznel yanını düşünürsek, "tekil" bir edim; oysa buraya dek koruduğumuz çoğul, toplu deyişten şimdi ayrılmamız için sağlıklı bir neden yok).** Gene de, Desboustin ile Ellen Andrée'nin yüzlerinde gördüğümüz anlatım bir ipucu niteliği taşıyor; resmi ören bağları bu yoldan bulabileceğiz:

"L'Absinthe"in özeği masada duruyor: Bu sert, koyu içkinin önünde oturuyor Marcel Desboustin ile genç kadın. Degas'nın sağ-üst köşeye ("L'Absinthe"in "corner" geleneğine yakın olduğu sık sık söylenmiştir) kümelediği bu iki kişi, bardağın içindeki içkiye göre varlar; onu tanımlamak, hiç değilse özelliklerini verebilmek için giriyorlar resme. Yüzlerindeki anlatım ile ilgi-

"Üçüncü aynanın içinde, canlıların yaptığı, harfler ve kitaplarda yazılmış, çizilmiş, resimlenmiş olarak bulunan, kısaca gizli yaşayan herşey görülür."

Paracelsus, "L'Archidoxe Magique", 1578

Dimimgesis. Avrasya uygarlığı, tarihiçi/tarihaşırı deneyini Kitab'a yansıtıyor. Bir anlam toplamı, bu İnsan'ın İnsan'a açılı/dığı ayraç. Söylevin, Öteki-Söylevi gizlediği sürerlilikte oluşuyor kapsamı.

Kruptos. İnsan, iki apayrı güdü ile yaklaşıyor suyun yüzüne. Sözün maskesi sökülüyor, kumaş gibi, yandığı yüzeyde. Öteki söz ise, "diniyor", suya "doğru" yönelerek. Nedir, oysa, bütün tarih'lerin gizlediği kuşku? Oedipus'tan bu yana nasıl kuruldu gözün dengesi? işte sorgulamayan sorular.

Corpus Hermeticum.

Yitimi de anan yasalar olmuş mudur? Daha doğmamış çocuklar üzerinedir, şimdilik düş gören, olmuşsa. Geçerliliğine kavuşana dek, ya da onaylanana, kalın giysilere bürünecektir.



lenmemizin nedeni bu: "Absinthe" içen kişilere özgü bir deyiş taşıyor bu iki kişi gerçekten de. (Öncüller bunlar: "İçki içtikleri için böyleler" denilebileceği gibi "böyle oldukları için absinthe içtiklerini düşünüyoruz" da denilebilir). "L'Absinthe"in aynasının işlevi de aynı doğrultuda yer alıyor: Bu bulanık kişiler gitgide yayılarak, kesinliklerini yitirerek yansıyorlar yüzüne; kapalı dünyalar gibi. Degas'nın iç ortamı vurgulamak için seçtiği ayna, ilk kez, resmin içindekilerin üzerine yansımasında buluyor nedenini. Böylece, bir ayna tutkunu olan Degas'nın öteki resimlerinde (gerek "Belleli Ailesi", gerek "L'Absinthe" ile aynı yıl yaptığı "Dans Dersi"nde), Valéry'nin deyişi ile **matematiksel bir gözeliği** bezemek için duran ayna, "L'Absinthe"deki yayınık yüzü ile gözlemci niteliğini, resmi **öteki** evrene doğru uzatarak da asal boyutunu buluyor.

Valéry, Degas'nın ölümünden kısa bir süre önce yaptığı yontuda, ressa-

— Yazılı belgeler, Doğa ile Yitim arasında yer alan uzaklığa somut bir elden dayanmıyorlar. Bu da olağan: Bilinen en eski kaynaktan (Veda'lardan, Parmenides'ten, Suriye'de bulunan kimi taş-sayfalardan), toprağı aralamak üzere olan bir çiçeğin ıslaklığını taşıyanına (Das Kapital, Also Sprach Zarathoustra, Sein und Zeit, Les Mots et les Choses) dek (onları birleştiren tüm harfleri de katarsak doğrulayacağız bu cebiri) varolmak ile koşullanmış değiller mi? Kimileri eğilmiş oysa Yitim'in üzerine: Ama bildiğimiz, içine yansımadıkları; müzelere, kitaplıklara, coğrafyaya, usa yerleşmişler. Böylelikle oluşmuş, Hermes Trimesgiste'in evrene değgin her ayrıntıyı içine yazdırdığı "Corpus Hermeticum". İskenderiye'li Klemensis'e göre, bu corpus, 42 betik içeriyor, Jamblique'e göre bu sayı 20.000'in üzerinde. Thot papazları ise kesin bir sayı veriyorlar: 35525.

Ama Ateş'in o karşı-aynaya katkısı önemsenmeyebilir mi? İşte Kartaca, İskenderiye, İstanbul yangınlarının Hades'in ülkesinin en alt basamağında oturan Yitim'e verdikleri. İşte Sade, Nizan, Spinoza, Hegel, Kafka, Haendel ve elyazmaları. İşte nice bilinmeyen, bulmaca, bulunmayan, bilmece. —

Ses, o yalın yüzünü taşıyan, artık derinden çıkmakta değil midir?

Toprağın, Ateş'e sığınan tanrının görünmez kılındığı koşulları taşıdığı yerden çıkmakta

—İşte nice susan, susulan. İşte susku; "sonra".— değil midir?

mın, artık gözleri görmediği için acılı, gene de dingin bir bilgelik taşıyan bakışlarını, bu karşıtlamın ezinci içinde gösteriyor. (Kör olmanın **görmemek** demek olmadığını, Diderot, "Görenler için Körler üzerine Mektup"ta belirtirken, körün **bakma** alanı'nın içinde olanları bir yapının içerisine oturtabildiğini de eklemiyor muydu? Bakan ile gören arasındaki ince ayırtıyı, bir kez daha, görebiliyoruz burada). Valéry'nin bakan/bakılan denklemi üzerine "Charmes"da, "Cantate de Narcisse"de getirdikleri ise yürekli öneriler olmakla kalmıyor: **Tükenmez Ben** büsbütün katıksız, dirençli kişiliği ile beliriyor pınarın önünde.

Salvador Dali, dürtükleyici bir raslantı bu, 1937'de boyuyor "Nergiz'in Başkalaşımı"nı; Freud'a da gösterdiği bu resim, bir yerde, "ruhçözüme övgü" niteliği taşıyor. Nergiz'in doğal ayna ilkesini öne alan Dali, **çift görüntü** sorunsalını işlediği 1934-1942 döneminin en ıralık yapıtlarından birisini yaparken Leonardo'nun öğretisine dayanıyor. Ana görüntünün sonsuza dek çoğalan katsayısı Dali'nin resminde bir yansıma olgusu olarak kalmıyor: Nergiz'in bittiği yerden başlıyor Nergiz. Öyle ki, bir öteki Nergiz değil suya yansıyan: Nergiz'i tanımlayan (ya da bütünleyen) yarısı, uzantısı, bu ikinci, "zorunlu" görüntü. Leonardo Cremonini'nin 1968 tarihini taşıyan "Suyun Ayraçları"nda aynanın işlevini kırması da bu koşutlukta yer alıyor: Resimde gördüğümüz duvarlar **aynaya karşın** yansıtıyorlar odayı. Cremonini, insancıl her ögeyi dışarıda bırakan dünyasını, nesneleri tümelliklerinde kavrayarak dolduruyor; bu doğrultuda, hiç de tekin olmayan bir tanıktan, aynadan cayamıyor, yokluğu, ürküyü adlandırmak için. "Suyun Ayraçları"nı, nesnenin içeren (çünkü yansıtan) yüzüne dayayarak açan ressamın Degas'dan bir adım daha ötede durduğu ileri sürülebilir: Nergiz'in, bundan böyle bizi aştığını, iyice dışa uğradığını göreceğiz. (**"AYNA"nın, "resim sanatında ayna" üzerine bir deneme olduğu düşünülebilir, doğal olarak. Ancak, belirli resimler üzerine kurulmuş bir metinden çok, resimleri aracı olarak kullanan, onlarla birlikte ilerleyen bir çalışma olduğu da savlanabilir. Üst-başlık olan "Başkalaşımlar I", gerçekte, yazınsal bir eğilimi vurguluyor: Bir çağa, ötesinden bakarak, "Flaubert, Henry James, Dostoyevski ile başlayan çağdaş roman" ya da, "Mallarmé, Rimbaud, Lautréamont ile birlikte başlayan çağdaş şiir" demek çok fazla bir çaba gerektirmiyor bugün. Geleceğin yazınına nereden bakmalıyız? Nasıl katılmalıyız bu deneyüstü merdiveni tırmananlara? "Çağın başkalaşımlarını yadsımak, bir anlamda çağa tersdüşmektir" diyerek, ilk ağızda. "Yazın da başkalaşacak, herşey gibi; aynı'lığını koruyarak" diyerek, ardından. Bir altbaşlık koymak gerekirse, "Öteki üzerine varlıkbilimsel bir deneme" de denilebilir "AYNA"'ya, buradan bakılırsa. — "Ben" ile "Öteki" arasındaki ilişkilerin gözlenmesi yeni değil kuşkusuz. Freud'u, Heidegger'i, Levinas'ı alabiliriz buraya. Lichtenberg'in bir sözünü anabiliriz bu bağlamda: "Eski deliklerden yeni bakışlar". — Sağ-metinde beliren bakışaçısı, bir bakıma, M. C. Escher'in aynalarında rastladığımız olguya uyuyor: Yazar, tersdüşüyor yazıya. Kendisini öteki yanında topluyor sonra da; baktığı yere/yerde bakıyor. — Kendisini arıyor, gizlendiği yerde.)**

Metnin gerçek engeli burada duruyor: Magritte'in bu kuşkusuz iki ayrı yöntem ile, iki ayrı eksende değerlendirilebilecek yapıtı bir aykırılıklar dizisi getiriyor:

"Çoğaltılması Yasaktır"ı daha anarken aynadan sözettik. İmdi, bir ayna yok gördüğümüz resmin **yüzünde.** Doğal olarak, aykırı da görünse, bir yansıma olayı vardı karşımızda: Bu da bizi, biraz hızlıca, aynaya, aynanın varolduğu kanısına götürdü. Oysa şimdi, yansıyan ile yansıtan'ın kurduğu uyuşmazlık ile birlikte **ters** çevirmeğe başlamak **zorundayız bakışımızı.**

İlk ağızda yapılması gereken, "Çoğaltılması Yasaktır"ı asal eksende çö-

Mimesis. Ağaç, ağaca yansıyan. Yalım, yalıma. Doğa, Ayna'nın sonrasız göğsünde çoğalıyor.
Ağaç kıvılcımın kökünde.

.

Unıversıtas Lıtterarum. Hermes dizininin eşiğinde duruyor "Ayna". Çıdamın, Ürünün sorgularının bittiği anda beliriyor saltık öz-sınav. Yitim olasılı hâlâ. Ya da, sürüncemede kalması yazı'nın. Tarih, aynanın "öteki" yanında: Gölgesine ilenç birikmiş, direniyor. Kimin adına susuyor o sayrıl melek? Ve nedir, Söz'ün kökünü tanımlayan, anmaktan caymayacağı "KELİM"?

Tepeye yöneldikçe arılaşıyor evrensel sıvı. Saltık edim salt olmağı gerektirmez mi? Doruğa yöneldikçe arılaşıyor ussal kan. Bütün olasılıkları yansımanın, artık geride. Yükselmek! Hızla, adım adım, yükselmek. Edim kıvranmalı her adalede. Derişmek, derişmek, derişmek!

Özeğe doğru, doruğa doğru, doğruğa!



zümleyebilmek için ikincil -bir bakıma da, en belirgin niteliği olarak savunulabileceğini düşünerek, ilk- eksenin odağına yerleşmek olmalı:

Çok bulanık, kabataslak bir yaklaşım olarak görülse de belirtmeliyiz: René Magritte **gerçeküstücü** bir ressam. Giderek, "Çoğaltılması Yasaktır" usdışı, usötesi, düşlemsel yanları ağır basan bir resim olarak yorumlanabilir. Oysa Foucault'nun usta bir denemede, "Bu bir pipo değildir"in işleyişini gösterirken kanıtladığı gibi, ortadan yapışmış iki ressamın bütünlediği bir gözdür Magritte'inki. "Çoğaltılması Yasaktır" başta da değindiğimiz gibi, usun olağan yüzüne aykırı düşüyorsa gerçeküstü uzantılar taşıdığı için. Bu açıdan bakarsak, resmin **yüzünde** gördüğümüzü bir ayna olarak algılayabiliriz; soyut, başdöndürücü, korkunç bir ayna olarak. Aynanın altından, bitim yerinden başlayan çıkıntının üzerindeki kitap ta, neredeyse bunu doğrulamak için resimde bulunuyor: Açıkça gördüğümüz gibi, Edgar Allan Poe'nun "Gordon Pym'in Serüvenleri" başlıklı masalsı kitabı, çıkıntının üzerinde duran. Yansıyan/Yansıtan ikilisinin usaşırı bir doğrultuda kurulmalarının getirdiği sayrıl yönlenmeyi bütünlüyor, vurguluyor Poe, kitabı ile. Böylelikle de, bir nesne olarak aynanın temel varlıkbilimine katkısı küçümsenmeyecek bir boyut alıyor: Yansıtmak eyleminin tekil, ürkütücü bir anlam alanı kurarken doğaötesinin, doğaüstünün anayörüngelerinden birinde (Sonrasız

Özdil sürecek — kemiğe dek:

Işık tutun aynaya! Toz alın yüzeyden! Yıkayın ateş ile, kuyu dolusu yakın! Gecenin sonuna dek yoğurun karanlığı! Göğe tutun yankıyı! Uçurtma! Ayna dilsiz! Sûr üfürün! Muştu günü artık! Ateş günü! İşte dil! Kemiğe sarılıyor derin sesle! Derininen! Yitim'e direnen!

Özdil sürecek—ağır, titiz, derin—kemiğe dek:

Işık tutun aynaya! Yakarın ışığa, sayrıl kaynağa, döngüye ve sonsuz bir yinelemeye başeğen toprağa!

Gece giysilerini topluyor ufkun eteğinden. Bruno gülümsüyor. Dönüp bakmıyor artık aynaya. Biliyor Bâki'nin de kendi aynasına döndüğünü. Sonra ağlıyor; sessiz. Sabah mor bir çekirdek gibi işliyor odanın içini".

Kemiğe dek:

Işık tutun Kitab'a! Toz alın yüzeyden! Göz tutun! Sıkıştırın usu pençeleyin! Soyunun önünde! Arının içinde! Yaklaşın bu aşılmaz uzaklığa! Sese dönün! Işığa yakarın! Ariadne'ye! Ve denetleyin hızınızı, Kitab'ın her dönemecinde! Daralın, yol daraldıkça! Soluk alın! Soluklanın! Akıntı mı? Akıntıya çekin gözünüzü! Kasırga mı? Sinmeyin yıldırımın eşiğine! Eşeleyin kumu, durgun sabahlarda! Her kum hiçbir kuma benzer! Ayrıcalığın yasasına bakın! Nasıl sönüyor o tekil güneş! Nasıl kararıyor kör karanlık! Ve çığlığı, daha mürekkebi kurumamış Kitab'ın! Çıdam! Ve erk! Her sözcüğün kesesinde binlerce çağlık susku! Hangi dürtü bu köprü? Bu susku ile dil arasında direnen kemik? İşte öteki! Sorulayan! Kuşku! Her kesinliğinden ayıran bizi, yasanın! Kışkırtan! Kitab'ı eşeleyen,

Ben'in **ben** üzerindeki etkin gizilgücünü imlersek belki de başlıcasında) konakladığına tanık oluyoruz.

Bu, başlangıçta ayrışık olarak saptadığımız çift-eksenlilik, böylelikle bağdaşık bir görünüm alıyor, bir **alan** olarak aynanın işlevselliğini belirlerken. (**Bir ayna değil** bu dedikse de. Çünkü bir olumsuzluk vermiyoruz bu değillemeye. Ama ayırtıyı da önemsemek zorundayız, karmaşıklığı göze alıp). Ayna (gerçeküstü bir öğe) yansıyanı yansıtmıyor. Ayna (bir nesne; ötekiler gibi bilinen, somut bir işlevi olan) yansımayanı yansıtıyor. bu iki ön-öneriden çıkarak, artık Magritte'in aynasının **içine** bakabileceğiz, yüzünden ayrılıp.

"Çoğaltılması Yasaktır"a baktıkta, daha somut olarak söyleyebilirsek, gördüğümüz: Sırtı bize dönük bir adam ve **karşısındaki** aynada yer alan sırtı bize dönük bir adam; aynı adam: Aynı görüntü.

Ön-önerilere dönüp, yansıyan/yansıtan denklemine bu yeni değişkenlikleri koyarsak, aynı denklemi öğelerinin benzeşleri ile kuracağız:

— Aynaya, bize sırtı dönük olan kişinin yüzü yansıyacakken gene sırtı yansıyor: Yansıyan yansıtanın karşılığı değil.

— Ya da; aynada, sırtı dönük bir kişi gördüğümüze göre, yüzü bize dönük olmalıydı; öyle olmamış oysa: Gene sırtını görüyoruz bu kişinin: Yansıtan yansıyanın karşılığı değil.

Denklemin bu yeni biçimi de yansıma olayını olumsuzluğa götürüyor: Aynanın olmadığına, ya da öznenin karşısında durmadığına varabiliriz.

İzleyeceğiz, oysa.

Yeniden toplarsak: Bir yansıtan var elimizde, sırtı bize dönük kişi. Resmin kuruluşunu izlersek, kuşkuya yer yok: Bir aynanın **karşısında** duruyor. Bir de yansıyan buluyoruz aynanın **içinde**, yansıtanın karşılığı olmayan.

İşte buraya Valéry'nin "La Jeune Parque"a söylettiği tümce çakılıyor: **Je me voyais me voir**/Kendimi gördüğümü görüyordum.

Nergiz ile gözünün arasında suyun böylece kurduğu iletişim aynanın sırını biçimleyecek.

Nergiz'in suyun yüzünde gördüğü Nergiz. **Kendimi gördüğümü görüyorum:** Nergiz (**görüyorum** diyen özne) gördüğü için kendini görebiliyor (**gördüğüm**'ün öznesi olarak). Gören ile görülenin'in özdeşleşmesi değil gene de bu: Bakan ile bakılan'ın kesiştiği yerde gözünün durması Nergiz'e, kendisini gördüğünü gösteriyor. Basit bir yansıma olayı Nergiz'in kendisini görmesi: Yansıdığı suya bakıyor çünkü. Ama, Valéry bunu ileriye götürecek: Kendisini gördüğünü görmesi ile birlikte salt bir **bakan** olmaktan çıkıyor "La Jeune Parque": Bir bakılan olduğunu **görüyor** artık, baktığı yerden.

Aynanın yırtıcı ilkesi de burada beliriyor işte. Metnin başında sorduğumuz "Neden önümüze bir ayna almamak?" sorusunun karşılığını şimdi verebiliriz: Bakan ile bakılanın karşılıklı yer değiştirmeleri somut bir biçimde belirmediği için yüzünde. Aynaya baktığımızda kendimizi bir bakan olarak görüyoruz hemen hep; aynanın, **aynadan**, bize baktığını, kendimize baktığımızı (bakıldığımızı) algılayamıyoruz. Gördüğümüz bizim tasarımımız değil, aynanınki. Bakışa göre göz bir yanılgı yuvası çünkü. Lacan, **Seni gördüğüm yerde bakmıyorsun bana** diye açıyor bu yargıyı: **Baktığım hiçbir zaman görmek istediğim değil.**

"Çoğaltılması Yasaktır", bu yanılgıyı dile getiriyor bir yerde. Ayna, gövdesi önüne gerilmiş bir izdüşüm perdesi varmış gibi (Merleau-Ponty), hem bakan'a, hem bakılan'a engelleniyor. Onun için de işlevi, ortasından kırılıyor: Bakılan çoğalıyor, giderek yerini alıyor bakan'ın. Sonra da tersdönüyor, bakılanı yitiyor, bakan'ı çoğalırken.

Bunun için de Magritte'in aynası, göz gibi, saydam, yanıltıcı, yasak ve soğurucu olarak duruyor Ayna'nın içinde.

titiz parmaklı, güçlü duyu, beklenmedik tuzaklara saatını ayarlayan, ikircikli olan, keskin parmaklı, elmas gözlü, ağaca dönük, en ince kılpayının üzerinde serin bir tutumla konaklayan, kesin parmaklı, hani ışığı kısan, sonra büyüten, büyüleyen, büyülten, büyületeçen,

"Odasının kapısı açılmak üzere. Bruno evreni düşünüyor. Biraz sonra —biliyor— halkın sessiz, dilsiz, saygın mezamiri önünde ateşe verilecek. İblis'in sayrılı elçisi artık öteki-aynaya yansıyacak.

Hermes, açkı deliğinden bakıyor.

Bruno gülümsüyor".

taş parmaklı, elleri ileri, kasları kasılı, göz çukurunun oylumu kadar kuyu, düş parmaklı, gözleri asılı, ve

kaskatı!

Işık tutun! Köreltin iyice! Aşın eşiği! Bir adım daha Sidretül Müntehâ! Cennet cinayeti düşüyor ölü denizlerin yüzüne! Susun: Enel Hak! Enel Hak! Enel Hak!

Büyük
Düş Güneşi batıyor doğudan. Hermes, İblis'in Kitab'ını kapatıyor bir an. Ayna kararıyor.

Sonra, yağmur.

1975 - 1976.

Biraz dökülmüş bir sırı biraz yenilemek için dolgu

Kübalı romancı Severo Sarduy, "Las Meninas"a ilk elde *henüz çevrilme-miş* bir yapıt olarak bakıldığını düşünüyor. Çevrilmemiş, yani bir bakıma *başka* bir dilde, *öteki* dilde yazılmış bir metin gibi değerlendiriyor Velasquez'in girişimini. Gerçekten de, bakma sürecini görme sürecine taşımadığımız sürece *okunaksız* bir metni andırıyor "Las Meninas": Bakılıyor ama tam anlamıyla görülemiyor. Velasquez'in resminde Primer Narsizmin uzantılarını seçmek yoluna gidersek kimi engelleme işlemlerini bilinç düzleminde, kimilerini de alt düzlemde ressamın devreye soktuğunu ileriye sürebiliriz. İğdiş edilmeye çalışılmış bölgeler var öyleyse, "Las Meninas"ta.

Bir anlamda öyle de: Velasquez'in "sahneye koyuş" biçimi ona baktığımız odaklara göre resmi *yeniden düzenlememize* yol açıyor. Sözkonusu odaklarsa Severo Sarduy'un terimleriyle, Velasquez'in bilincinin çeşitli katmanlarından sökün eden ve resmin kuruluşunda birden fazla derişme yeri, çünkü birden fazla *merkez* oluşturan niyet'lerden kaynaklanıyor.

Bir ana merkez göremiyoruz çünkü, "Las Meninas"ta. Velasquez'in ve arkasını gördüğümüz tablonun mu; Infante'nin ve tabloya adlarını veren Nedimelerin bulunduğu yerin mi; dip duvarda varlığını neden sonra algıladığımız, IV. Filipe ve Kraliçe'yi yansıtan aynanın mı; yoksa, dip duvarın sağ köşesine açılan kapıya inen merdivenin basamaklarında gitmekle gelmek arası duran Nieto Velasquez'in mi ana merkezi oluşturduğunu savlayabiliriz?

Ana-merkezin bakma'dan görmeye, geçiş sürecinde, görmeye davranan kişinin denediği odaklara göre kaydığı, yer değiştirdiği ya da kımıldadığı söylenebilirse: "Las Meninas" devingenliği içleştirebiliyor, optik ayardan kalkarak algı ayarına başvurdurtuyor, demektir. Lacan'ın "bilinç altı dilyetisi gibi yapılanmıştır" önermesini doğruluyor bu yaklaşım: İ/i. Velasquez'in sahneye koyuş seçimlerinde bir (kaç) alt-nedene dayanan bir imleyen/imlenen ilişkisi okuyabiliriz. Bastırılan neden, çelişkili biçimde, resmin ana-merkezi olmamak için yana kayıyor, *örtünüyor* belki de: Göğsündeki simgeyi mi kaçırmak istiyor Velazquez en alt katta? Yoksa; gene Lacan'ın ileri sürdüğü gibi Infante ile *fente* (Infante'nin dişilik bölgesini, dişilik üçgenini örten o yeni giysinin kapattığı istek, kısacası alt katta Kraliyet ailesinin kapısı) arasındaki ilişkiyi mi? ya da: Kendisiyle aynı adı taşıyan Nieto Velasquez'le Krala *gönderilen* bir gizli bildiriyi, "bürokratik" bir isteği mi?

Bir merkez, birkaç merkez: Eninde sonunda, alt kattan üste en görünür biçimiyle, en görülür biçimiyle tırmanan istek "Las Meninas"ın aynasına içkin kılınmış olan değil mi? *Resme değil de aynaya vurduğum istek: arkamda, hem karşımda, hem karşınızda, hem görünen tablomda hem görünmeyeninde yeralan, yerolan, merkezi tutan, dairenin merkezini ve çemberini oluşturan Siz: Neden beni...*

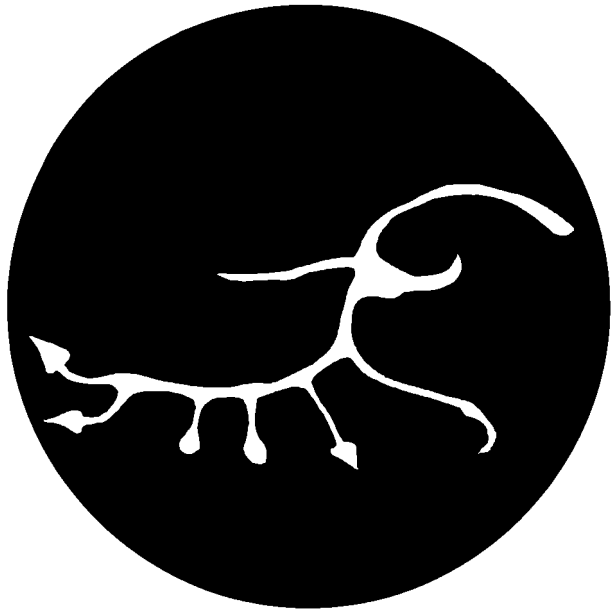
1982.

[1975 Martında, henüz elyazması bir taslak olan "Ayna" ile ilgili olarak Ferit Edgü'yle uzun uzun yazışmış, sonra da karşılıklı konuşmuştuk. Konunun yabancılığı o dönemde bir hayli düşündürtmüştü Edgü'yü; sonradan, özellikle kuramsal düzlemde, şaşılası bir yayılma kazandı "Ayna"nın içerdiği kimi sorunlar. Foucault'ya pek çok aydınımız ilgi duydu; ürünler arası ilişkiler gündeme hızla tırmandı; bu yıl başında da Lacan'ın ünlü "Ayna Evresi" metni dilimize kazandırıldı. 1982 Martında, yedi yıllık bir aradan sonra, DTCF ve SBF'de verdiğim iki konferansta "Las Meninas"ı örnek tutarak çağımız estetik anlayışlarının sanat yapıtı üzerinde konaklayış biçimlerini kuşbakışı konu edinmem, "Ayna"nın sırını tazeleme isteği uyandırdı bende. Bu kısa açılımı böyle adlandırayım.]



II TAHTA TROYA

Ece Ayhan Şiiri Üzerine Bir Metinçözüm Denemesi



"Psikanalizde yalnızca abartmalar doğrudur."
T. W. Adorno

Dilek: Haçaturyan'ın Kılıç Dansı eşliğinde okunacak.

I. ÖNSAPTAMALAR

Jacques Lacan, "Bir gizli metin, yitik dillere dayandığı ölçüde bütün boyutlarını bulabilir"[1] diyor, yaklaşık olarak. Ece Ayhan codex'i ile ilişkiye giren okur için, kendisini labirentin özeğine götürebilecek, oradan da, yolunu yitirmeden dışarı çıkmasını sağlayacak bir ipucu sayılabilir mi bu?

1 Jacques Lacan, "Ecrits", s. 509.

Bu sorunun üzerinde durmaya iki saptama ile başlayacağız: Ece Ayhan şiiri, "tarihsel" bir şiirdir. "Kınar Hanımın Denizleri"nde geniş ve bulanık, "Bakışsız bir Kedi Kara"da ve "Ortodoksluklar"da dar ve kesin, "Devlet ve Tabiat"ta ise geniş ve keskin bir açıyla tarihsel tabakalara göndermeler yapar. Şiirin luz aldığı tarihsel tabakaların en önemli yanı "ölü geçmiş"in bünyesinden kopmaları ve "ölü geçmiş"i kucaklamak istemeleridir. Bu yolda, sık sık dondurulmuş süreçleri kaynak olarak seçer şair. Seçiminin doğrultusunda da, hem hep ölü deniz imgeleri kurmak zorunda kalır. Düpedüz bir ölüdile sırt vermez gene de Ece Ayhan şiiri: Sözcükler, üzerinde durduğu belirgin tarihsel döneme olan kuşbakışı açısını doğrulamak için eklem yerlerine yerleşirler. Okumanın zorlandığı yerlerden birisi de budur: Tek tek "durum"ları görse bile, okurun bağlantıları kurması, anlatıyı bütünlüğünde kavrayabilmesi kolay olmaz. Ece Ayhan'ın "mozaik sandılar"[2] diye yakınmasının temelinde de bu olgu yatar: Okurun, şiirselinin iskeletini görmemesi, gerekli kurguyu yapmaması çoğu kez okunaksız kılmıştır bu düzenli akıyı.

2 Konur Ertop, "Ece Ayhan anlatıyor", Yeni Edebiyat, no: 10, 1970.

Ece Ayhan şiiri ile okur arasında oluşan aykırı söyleşinin tek doğuş nedeni bu değildir kuşkusuz. Cansever, Öneş ve Demiralp'in ayrı ayrı üzerinde durdukları *şiirin dilsel yolda işleyişi* sorunu ilk ağızda gözlemlenebilen bir yanıdır bu şiirin. "Kınar Hanımın Denizleri"nden kalkarak sözdizimini sekteye uğratan Ece Ayhan, karmaşık kurgulamaları, o güne dek pek görülmemiş sessel düzenlemeleri ve bunlara koşut bir gelişim gösteren noktalama (en geniş anlamında) yöntemleri ile başlıbaşına sorunsal bir şiir oluşturur. Kendi *şiir* dilini zorlu bir aygıt kılığında oluşturması da bu mor poetikanın dilsel yolda işlediğini gösterir.

Ece Ayhan'da beliren gizli metne yönelme kaygısı, geniş anlamında dilin ve anlatım yasalarının gizlileşme eğilimlerine bağlanabilir mi? Ya da, bu soruyu başka bir düzlemde sorarsak: Dil'in genel yapısı, toplumsal kırılmalar yoluyla, tarihiçi *(transhistorique)* boyutlar da alarak *özelleşme*, giderek özdenetime başvurma yolunu mu arıyor?

2. KILIÇ

Ece Ayhan, "Bakışsız Bir Kedi Kara" ve "Ortodoksluklar"da düzyazı şiirin olanaklarını yoklar. Bu yönlenmenin nedenleri üzerinde dururken, "dizenin kısıtlı işleyişinden" yakınır, düzyazı şiir daha bir çerçeveleyici olacaktır, kurgulama ve noktalama sokakları da genişleyecektir. Oysa bu seçim, şiirsel çalışmanın ortayerinde düşündürücü bir soruya yer açar:

Şiirde eğretilemenin payı kolay kolay indirgenemez. Düzyazı şiir ise, eğ-

retileme ile düzdeğişmece arasında zorunlu bir gelgit kurmayacak mıdır? Bu aykırı kesişmenin bünyesinde en aykırı çözümü bulur Ece Ayhan: Dil'in işlerken kazandığı değerleri, bir başka deyişle de *dilin nesnelere öykünüşünü* ele alarak devinime geçer. "Ortodoksluklar" bu somut olguyu resimlemek için yazılmış gibidir. Yirmiyedi metni de cinsellik kateder. Gizlenmek handiyse zorunludur, bu da dilin kendini *örttüğü* yerden başlayacaktır. Toplam,

> "Tek konuşulur yüzüdür bacaklarının arası. Sakal ve bıyık ta bıraktığı. Dönmez bir sapkının. Üzerine bir dedikodu. Yaklaşmaz kadınlara buyrulduğu gibi. Kışkırtır kuşkuları. Başındaki sorguç ve bir berbername."
>
> ("Ortodoksluklar",I)

tümceleriyle başlar. Bir berbername, bir hamamnameye giriş değildir bu: "Ortodoksluklar", sapkın bir yazıdan oluşmasına karşılık sapkın bir betik görüntüsü taşımaz. Bir aktöre de önermez Ece Ayhan: Yalnızca "sınır-durum"ları (Demiralp'in üzerinde durduğu lumpenlik bağlamına dilyetisi yolunda gönderme yapacağım ileride) *bulanık çekimler*'le (agy, XXVI) saptamaya girişir. "Ortodoksluklar"daki cinsel izlekler çoklukla kendi üzerine dönen yapılar gösterirler. Bütün köşebaşlarını çokbiçimli sapkınlığın gövdesi, özdoyum, eşcinsellik tutar. Bunun yazıya dökümüyse eğretilemeler yoluyla oluşur. Çoğu kez de, eğretileme üstüste katlanarak gövdesini çok yönlü bir gelişime açar:

> "Anlatılmaz bir kılıçtır kuşanmış taşırım belimde
> karaduygululuk".

"Kılıç" başlıklı şiirin bu son tümcesi, içinde kurduğu çifte eğretileme, dışına yaptığı gönderme ve oluşturduğu zincirleme bağlantı ile handiyse örnekseldir. "Kılıç" sözcüğü kendi başına sapkındır diyebilir miyiz burada? Adını taşıdığı nesnenin *phallique* ve iğdiş edici olması, simgesel ve işlevsel boyutlarda doğrulayabilir bu önermeyi. Ama soruyu evetlememiz yolunda bir ek boyut daha göze çarpıyor. Sözcük, *kendi başına* dilsel bir sapkınlık yükleniyor. "Kılıç kında yakalanmak" (agy. XXVI), Ece Ayhan'a özü bir imge, şiirin kendi bünyesinde kurduğu bir eğretileme yapısı değil çünkü: "Kılıç kında olmak" açık, *doğal* bir dil eğretilemesi, daha da ilerlersek: Bir düzdeğişmece, bir *gizli benzetmedir*. Kılıcın kına girmesi ile iki cinsel organın kavuşması arasındaki koşutluğu dil kendi *mantığı*, kendi *adsızlığı içinde* bulgulamıştır. Ece Ayhan bu olguyu yazıya aktarırken dilin düz anlatımına (örneğin "düzüşme") eğretilemeye dönük yanını yeğleyecektir. Böylelikle uzantıları temellendirebilecek, anlatımın simgesel niteliğini iyice pekiştirebilecektir. Örnek tümcede kılıç yalnızca cinsel organın yerini tutmakla kalmıyor, bu organın bağlamda hangi duygu yükünü de taşıdığını imliyor: Karaduygululuk. Eğretilemenin bu ikinci katı sözdizimsel kuruluşun ötesinde kalan boyutu da öne getiriyor: Öznenin belinde taşıdığı, doğrudan doğruya karaduygululuk-eşcinselliğin ve çoğalmanın (kendi eşcinselliğinin yanında, eşcinsel olan oğlunu üretmenin) duygu yüküdür - tümce içindeki üçüncü eğretileme.

"Kılıç" imgesi, "Bakışsız Bir Kedi Kara" ve "Ortodoksluklar"ın birkaç yerinde daha aynı doğrultuda beliriyor. "Mısrâyim"de örneğin, "Bir kılıçla keserler kirpiklerini uzun" dizesi iğdiş edici bir nitelik dışavururken, "Ortodoksluklar"da (XV), "Ve bir kokoniça ucu kırık bir kılıç veriyor kendisine" öbeği bu imselliği ters çeviriyor. Ece Ayhan şiirinde temel bir anlatım öğesi olarak gözüküyor, sözkonusu *tersçevirme* işlemi. Daha önce de üzerinde durulan "asi isa", "apaş paşa şapa oturdu", "çapalı karşı" örnekleri ve "ayaklar

baş olacak, başlar ayak" önermesinde uygulanan eytişim yasası, gerçekte bu şiirin *ayak değiştirirken* bile vazgeçemediği bir özelliğidir. Kimi kez eğretileme işlevi görür bu yöntem[3]: "Ayrılırken esrikti, elinde potin, ayağında şemsiye" (XXVI). Ama çoğu kez, dile yöneltilen bir mantık saldırısı (*Suriye mantığı* belki de!) olarak öne çıkar. "Binbir gün masalları" (XVIII) ve buna koşut olarak dönüştürülen "Erkek Şehrazat" ("Yort Savul", s. 25) anlatı geleneğini kıran bir değişim, "yüzükuylu"nun (XVII) "kuyu yüzünü çıkıveriyor zurnalarla"ya (XXIII) çevrilmesi imgenin denilebilirse *fiziksel* yer değiştirimi görüntüsünü taşır. "Babadan doğma bir çırılçıplak" (XV) öbeğinin durumu daha da karmaşıktır. Burada, yalnızca bir deyimin yakın (ama karşıt) bir öğeyle çarpıtılması değildir sözkonusu olan. Metinde puhu kuşuna gönderme yapıldığına göre, bu imgenin *Tanrı'nın oğlu* İsa, bir yandan da babanın yokluğu ile bağlantısı üzerinde durulabilir. "Ölünün üzerine yatarak gebelenen" (I) kadına dönülürse, imgelemin işleme yolu daha kolay çözüm kazanacaktır.

3 Baudelaire'in düzyazı şiirleri bu nedenle sorguya çekilmiştir. Aragon'un duygusal savunmaları bir yana, inandırıcı yorumlar bu konuda pek azdır. Lauréamont'un, Perse'in şiirlerinde lirizmin ana ölçüt olması düzdeğişmecenin varolma payını sıfıra indirebiliyor. Ece Ayhan da şiirin zorunlu olarak imgeye dayandığını söylüyor, ama düzdeğişmeceler de imgelem ürünüdür, bunu göz önüne almıyor.

"Kılıç" imgesini, Ece Ayhan şiirinde boy gösteren tersçevirme olgusunun ışığı altında ele alırsak gizlenme payı belirgin bir yoldan ortaya çıkar: "Bakışsız Bir Kedi Kara"nın son şiiri "İpeka"nın bir yerinde: "Kılıç kında dümdüz bir olasılık" tümcesi göze çarpıyor. Ece Ayhan'ın sözcüğün iç yapısında da değişmeler yarattığı düşünülürse (örneğin; "dimdik" ve "dosdoğru"nun arasından "dimdoğru" (XIV) sözcüğüne varıyor. Bu, *cehennet* gibi Carroll'cıl bir çanta-sözcük de değil) bu tümcedeki "dümdüz" sözcüğünü "düzdüm" olarak da okuyabiliriz. Bir kesinlik mi? Hayır, "bir olasılık". Ama bu Ece Ayhan şiirinde eğretilemeden düzdeğişmeceye geçme ve bu ikili ilişkiyi sürdürme eğilimini göstermeye yetiyor. Gérard Genette, anlatının bu kavşakta, "eğretileme yoluyla, ama düzdeğişmecenin içinde" başladığını vurguluyor, Proust üzerine bir denemesinde.[4] Ece Ayhan şiiri de, özellikle "Ortodoksluklar"da, bir önceki betiğin *anlık*'larından koparak anlatıya dönüyor yüzünü. "Dökün-tüler, dışta bırakılan herşey, düşürülenler, hal ve gidişi sıfır olanlar, yasaklananlar"ın[5] eklem yerlerini tuttuğu bir anlatı. Giderek, *dışta bırakılan, yasak* bir özsözlüğe sırtveriyor Ece Ayhan.

4 Gérard Genette, "Métonymie chez Proust", in "Figures III", s. 63, 1972.

5 Konur Ertop, agy.

3. KAYIŞ DİLİ

Oluşan gizli metin[6], baştaki soruya yönelirsek tekrar, yitik dillere mi dayanıyor? Bütünlüğünde, böyle bir girişim yok Ece Ayhan'da. Ne Memet Fuat gibi *özel* bir Ece Ayhan dilinden söz edebiliriz, ne de şiirin belli bir yitik dille kurulduğundan. Bu aykırı şiirselin *dilegelme* yeri ilk bakışta bulanık. Belirgin olarak gözüken birşey varsa, o da, yer yer argoya başvurduğu.

Ferit Devellioğlu, "Türk Argosu" adlı sözlük çalışmasının[7] önüne aldığı uzun giriş yazısında, açıkca konumunu yapıyor bu *özel dil*'in. Devellioğlu'nun da belirttiği gibi *gizli* bir dil değildir argo. Birkaç kez böylesi bir eğilim göstermiştir oysa: İngilizlerin *cant*, Fransızların *agrach*, Türklerin *kayış dili* olarak andıkları bu gizli dil, yer yer sınıfsal boyutlar da almıştır.[8] Ama, çoklukla bir *ayaktakımı ağzı* olarak kalmış, düpedüz gizlileşmemiş, özelleşmiştir. Gene de süreğen bir gizlileşme, bir örtünme eğilimi vardır argonun. Ferit Devellioğlu, argodaki sözcüklerin halk diline geçmesi ile birlikte argonun kendisine yeni olanaklar aramaya baladığını, kavramlara yayıldıkları durumlarda başka karşılıklar bulunduğunu öne sürüyor. Bu da, eğretileme öğelerinin (erkân-ı istiare) birbirlerinden gitgide uzaklaşmalarına, aralarındaki bağlantıların ilk elde gözlemlenir olmaktan uzak bir görünüm taşımalarına yol açıyor.

Argonun temel kuralıdır eğretileme. Örneğin, sarhoşa *tekel bayii* denil-

6 Ece Ayhan şiirini "gizli metin" kavramıyla bağlamaktan çok "gizlenen metin" kavramıyla ayırtlamak isterim.

7 4. basım: 1959, TDK.

8 Bir "aşağı argo" (low slang) olduğu gibi, bir yüksek argo da (high-life slang) vardır. Bu konuda geniş bilgi A. Dilaçar'ın "Türk Ansiklopedisi"ne yazdığı "argo" maddesinden alınabilir.

mesinde eğretilemenin payı dolaşıksızdır. Ancak, argonun kamulaşan yanları yenilenme zorunluğu ile karşı karşıya olduğu için, eğretileme gitgide kapalı, bileşik, imgeletici bir kılık alacaktır. Argonun bir başka özelliği de komşu yabancı dillerle yoğun bir ilişki kurarak oluşmasıdır. Bu ilişki çoklukla, arı bir dilin tersine çarpıtmalardır ve biçimsel bozuşturmalara başvurularak yapılır. Türkiye'de argonun gelişimi, öncelikle azınlık dilleri ile olagelen alışverişin sonucunda gözlemlenmelidir. Bunlara gene İstanbul'daki azınlıkların konuştuğu Fransızca, İtalyanca ile Çingenece de eklenebilir.

4. ÖZEL DİL, ÖZEL ŞİİR

Bu kısa açılmanın önünde, Ece Ayhan şiirinin argoya *zorunlu* bir bağlanma gösterdiğini söyleyebiliriz. "Kınar Hanımın Denizleri"nden başlayarak üç betik boyunca yerleştiği yörünge dışta *bırakılanlar*'ınkidir: Tanzimat dönemi tiyatrosu (kapanmış bir dönem), Pera (tarihe karışmış bir isim), Ermeni tarihi (gizlenmiş bir tarih), Yahudi ulusu (sürgün bir kitle). Azınlıklara dayandığı ölçüde piçleşecektir dil. Tek tek anlatıyı sürükleyen kişiler de tarihten sürgüne çıkmıştır çünkü: Fınduktar, Karatodori, Hamparsum, Barduğumeos, Resne'li Niyazi. Sanatçılar da benzeri bir kimlik izlerler: Gesualdo da Venosa, Ayvazovski, Kantocu Peruz, Fikret Mualla. *Hal ve gidişi sıfır* olan bu yabanıl kişiler, özel konaklamalar gerektirir Ece Ayhan şiirinde. "Devlet ve Tabiat"ta, "dışta bırakılan"ların genel bir tabanda ele alınışına dek de bu yolda sürer dil/durum ilişkisi.

Konaklama yerlerinin aykırılığı ile cinsel örgünün birleşmesi, Ece Ayhan şiirini iki ayrı yönde, aynı sonuca doğru gizlenmeye sürükler. Yörünge, öznel bir seçimin zorunlu sonucu olarak bir labirent kılığı alır: Fınduktar'ın tarihini bilmeyen okur, Fınduktar olayına yapılan göndermenin özünü kavrayamaz. Ece Ayhan, "imge anlam taşıyıcısıdır" der.[9] Ancak, imge, özel gönderme alanını somut bir olgunun ya da kişinin çevresinde kurduğunda, taşıdığı anlamı yansıtması da güçleşir. "Devlet ve Tabiat"ın daha *anlaşılır*, daha *okunabilir* olarak değerlendirilmesi (Ece Ayhan üzerine yazılan eleştirel yazıların çoğu bu betiğin üzerinde kalarak çözümleyici katkılar getirmişlerdir) imgenin gönderme uzamının genele dökülmesinde görülebilir. Ancak, "Bakışsız Bir Kedi Kara"daki birkaç şiir bir yana, Ece Ayhan soyutlama yoluna gitmek pek. Bu yolda, şairin içmetinsel (ve metinlerarası) ilişki kurduğu anlaşılan metinler ile oluşturduğu izleksel çiftleşmenin *bütünüyle* açıklığa kavuşturulması kuşkusuz hayli yararlı olacaktır.*

9 Ertop, agy.

***Birinci Oda-Metin:**

BİR SAHİBİNİN SESİ FONOGRAF İÇİN İĞNE

Ece Ayhan şiirinin temel kuruluş yolunu, onun metinlerarası ilişkilerde ortaya koyduğu bir özellik belirler. Bu özellik, baştan bu yana üzerinde konaklamaya çalıştığımız "gizlenme" dürtüsünün dolayında açığa çıkar: Ece Ayhan şiirinin kaynakları, ve bu kaynakların şiirsele emdirilme yolları açık-seçik biçimde kanıtlayabilir bu savımızı. Bu "oda-metin"in dar sınırları içinde, Ece Ayhan şiirinin bütün kaynakları üzerinde uzun uzadıya duracak değiliz — bulduğumuz kaynakların hemen tümünü[10] sıralamanın yanında, birkaçını, şiirselin işlerliğini gösterirler umuduyla açacağız gene de.

Bir saptamadan yola çıkabiliriz: Ece Ayhan şiiri, "Kınar Hanımın Denizleri"nden "Yort Savul"a giden çizginin hemen bütünlüğünde, göndermeler üzerine kurulur. Bu göndermelerin bir bölüğünün, doğrudan şairin özel yaşamından kaynaklandığı bellidir: Özellikle "Kınar Hanımın De-

10 Bulduğum kaynaklar, Ece Ayhan'ın metinsel aktarımlara başvurduğu yapıtların bir bölüğünü içeriyor. Bir "gönüllü"nün kaynakların tümünü ortaya çıkarması çok zor olmayacaktır sanıyorum.

Ece Ayhan şiirinin aykırı oluşumu yalnızca kişilerin tarihsel paydalarında belirmez. Betiklerde adı geçen kuşların çoğu kurmacadır: Angut, puhu kuşu, hüdhüt, simurg. Metinlerde göze çarpan oyunlar (remil, manil), toplantı yerleri (Novotni, Lala, Serkldoryan), musiki araçları (akarino, domra, lavta, panola, tar) bitkiler (ipeka, selluka) ya özel bir sözlük gerektirirler, ya da *tedavülden kalkmışlardır*. Şiirselin işleyişinde bu göndermeler de bir gizlilik isteminin belirtgeleridir. Ece Ayhan, örneğin Mallarmé'nin tersine, dili özelleştirmekten çok özeli şiirselleştirmeyi ele alır gibidir ilk üç betiğinde. "Karanlık Mallarmé"yi "Karanlık Ece Ayhan"dan ayıran temel tutum da budur kanımca.

Aynı karşılaştırmayı, hep Mallarmé'yi örnek tutarak, dilin *örtünme aracı* olarak kullanılışını özek alarak yinelersek: Mallarmé, bilinen bir sözcüğü özsözlüğü içinde özelleştirip belirsizleştirirken içeriği karanlık kılar. Ece Ayhan ise, anlamı kesin ve dar sınırlar arasında kalan bir sözcüğü kullanırken, ya sözcüğün öteki anlam ve imlem boyutlarını kapattığı, ya özel bir dilin anlambilimsel boyutunu tek ölçüt olarak ele aldığı, ya da özel bir sözlüğün olanaklarına başvurduğu için aynı sonuca varır. Argo bağlamında kalırsak; *Voyvo!* ünlemi, İspanyolcada "çürük yumurta" demeye gelirken, tulumbacı ağzında alaycı bir boyut almıştır. Bu, bir anlamda açıklık taşıyor. Ama "İki Tekerlekli At" şiiri aynı kesinliğe kavuşturmuyor okumayı. Anlatımsal bir dönüştürmeyle mi karşıkarşıyayız? Bu, "iki at koşulmuş araba" demenin bir başka yolu mu? Yoksa, "iki tekerlekli bir arabayı çeken at"mı sözkonusu? Tümü de varsayım, bulanık yaklaşım. Şiirde attan, arabadan, tekerlekten söz

nizleri" ile "Devlet ve Tabiat" kişisel kimi yaşantılara, yaşamla dolaşıksız bağlar kuran ilişkilere geniş yer verirler. "Kınar Hanımın Denizleri"nde Saffet Nezihi Şener'in, Ece Ayhan'ın ablasının, Beyoğlu gecelerinin ve coğrafyasının varlığı kilitlenme noktalarını oluşturur. "Devlet ve Tabiat"ta ise, İstanul sınır adam'larını kuşatan yaşantısal donatımın ağırlığı, bu kez şiire iyice resmedilmiş biçimde duyulur. Bu çerçevede verilebilecek en iyi örnek belki de, yaşamöyküsel bir bildiri niteliği taşıyan "Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur"dur.

"Bakışsız Bir Kedi Kara" ile "Ortodoksluklar"daysa, durum büyük ölçüde değişiktir. Yaşantısal kesitlemenin payı hayli indirgenmiş, bir o kadar da bulandırılarak yüzeye geçirilmiştir. Buna karşılık, Ece Ayhan'ın tarihle daha dizgeli, daha yoğun bir ilişkiye girdiği görülmektedir bu dönemde. Asıl üzerine ışık tutulması gereken yön ise, bu dizgeli ilişkinin neden ve nasıl karanlıkta kalabildiğidir. Sivri bir sav olarak görülebilir belki: Ece Ayhan şiirinde eğretilemenin bir artı-değer taşıması nasıl gizlenme dürtüsünün kaçınılmaz bir çıkarımıysa, bu şiirselin Tarih ile bağlantıya girdiği yerlerin loş bir görünüm taşımaları da aynı isteğin dolaysız, oysa bilincin alt katmanlarında yeşeren siyasa'sıdır bir bakıma. Nereden destek alıyor bu görüşümüz? Ece Ayhan'ın özeli şiirleştirerek şiirini özel kıldığını ileri sürmüştük yukarıda; bu yargımızı izleyerek eklemlenmelerin loş bir görünüm taşıdığını söylediğimiz yerleri saptarsak, bir adım daha ilerleyebiliriz:

"Ortodoksluklar"da Ece Ayhan'ın yaptığı göndermeler birkaç metinden kaynaklanır. Bunların başında, Protopop Avvakum'un "Hayatım"ını anabiliriz. Avvakum'un kitabı Rus yazınındaki ilk yaşamöyküsel anlatıdır; son derece ilginç bir anlatım örgüsü, yer yer usdışılığa vuran bir düşlemsellik barındırır. Ece Ayhan'ın sözkonusu metni seçmesi salt bu nedenle bağlanamaz elbette: Kıyıda kalmış, özel bir kitaptır "Hayatım". Çerçevelediği tarihsel yaşantı (Ortodoks kilisesinin onyedinci yüzyılda geçirdiği bürokratik sarsıntı), bu yaşantının Avvakum'un haslığı tartışılır özyaşamına dönük yanı, kitaptaki gerçekçi deyişi doğuran gerçekdışı gereçler,

edilmiyor. Uzak bir çağrışıma dayandığı da temeli olan bir olasılık değil — hiç değilse eleştiri için. Şöyle bir yoruma gidebiliriz: Şiirde yer alan tek ikilik belirtisi "Oğlum ve arkadaşı Bünyamin" kümesinde görülüyor. Birinci kişinin eşcinsel olduğunu "Ortodoksluklar"ın ilk şiirinden ("Erselik!") ve "Kılıç" başlıklı şiirden ("Bir kraliçedir oğlum kanatlarını açmış") öğreniyoruz. İkinci kişinin de aynı özelliği taşıdığı, "Diz çökmüş inliyor bir Bünyamin" ve "İki yılan sarılıptır, erirken yörüngeler bir konakta" (XV) kümelerine dayanarak söylenebilir. "Tekerlek" sözcüğünün argodaki karşılığı "eşcinsel" olduğuna göre bağlantıyı kurmak zor olmayacaktır. Buna, bir de, Ece Ayhan'ın şiirsel bir örgü kurarken "at" ve "oğlan" izlekleri arasında geliştirdiği, yoğurduğu ilişkinin gözlemi eklenebilir. "Ortodoksluklar"da bu imge ardarda (XVIII, XIX) beliriyor: "Çocukları eğerleyecekler. Biner binmez doludizgin" tümcelerinde eğreti eğretilik oluyor. "Boynuna varıncaya dek aygırdı. Kasıkkasığayken yalvar yakar olmuştur bir şarkıcı" tümcelerinde ise eğretileme düzdeğişmeceye sıçrayarak iki ayrı olukta, bir de söylence niteliği alarak ilerliyor. Aynı şiirdeki "Açken bir tay ve kısrağın ut yerini yemiştir" imgesi ise ilginç bir *geçişim* (transfer) öğesi olarak ayrı bir cinsel yüklem katabilmekte şiirin genel yapısına.

Doğal olarak, yukarıdaki yaklaşıma bir *alt katmanı* okumasının varacağı bir sonuç-yorum gözüyle bakmak gerekmektedir. Temelde Ece Ayhan'ın vurguladığıysa, düpedüz Troya kuşatması ve kentin tahta bir atla ele geçirilişidir burada. Ece Ayhan şiirine yaklaşırken, bizim de bir imgeden (Tahta bir Kent ve Sahici bir At), ancak imgenin denklemini ters çevirerek yola çıktığımızı anımsatalım.

Ece Ayhan'ın özel'e olan tutkusunun somut birer göstergesidirler. Bu kaynak kullanımının asıl tedirgin edici yönü, kaynak-metin ile erek-metin[11] arasındaki bağların hayli silik olmasıdır. Öyle ki, okurun iki metin arasındaki kesinliği gerçi tartışılmaz olan bağlantıyı kurabilmesi için rastlantıyla sağlam bir işbirliği yapması, pek az örnek bir yana, zorunlu gibidir. Bu da, eğretilemenin ben-merkezci tavrıyla kendiliğinden gizlenme eğilimi gösteren Ece Ayhan şiirini başka bir boyutta iyice gizli-metinleşmeye sürüklemektedir. Birkaç örnekle bu yaklaşımı açabiliriz şimdi:

11 Bkz. Akşit Göktürk. Berke Vardar... "Çeviri Sorunları, Dilbilim 1977."

"Ortodoksluklar"ın XIX. metnini ören kimi tabakaları ele alalım:

1. "Çöküp kendi kızına geçmiştir" kümesinin "Hayatım"da bir değişkenini buluyoruz: "Adam kızının ırzına geçmiş" (s. 30 ve 128). Metnin geri kalan bölümünde ortaklık kuracağımız kimi parçalar olmasa bu iki öğe arasındaki benzerliği göz önüne alamazdık elbette.

2. "Açken bir tay ve kısrağın ut yerini yemiştir" kümesinin değişkeni şöyle "Hayatım"da: "Açlardan birkaçı, beygirimiz yavrulayınca, hem yeni tayın, hem de beygirin ayıp yerini gizlice yemişler". (s. 41).

3. "Aldırışsızdı. Kesik sağ elinin parmakları, kendi tüzüğünün gerektirdiği işareti yapmıştır"; bu toplamın Avvakum'daki değişkeniyse şöyle: "Sadece omuz silktim ve açlıktan ölmeğe karar verdim... Yere düşen, kesik sağ elin parmakları tüzüğün gerektirdiği şekilde istavroz işareti yaptı". (s. 95).

***Metinsel aktarımın bu yolda yapılmasının ortaya koyduğu çarpaşıklığı* iyice kavrayabilmek için "Hayatım"ı okumak gerekmektedir. Avvakum'un yaşamöyküsünde, olaylar arasında zincirleme bir ilişki, bu ilişkinin bir bakıma zorunlu olan mantığını görmek zor değil. Avvakum istediği kadar genel görünümü gerçekdışı sayılabilecek sıçramalar yapsın, anlatısının tabakalar kurduğu, okurun kurgusuna gerek kalmadığı erinçle söylenebilir. Giderek, "Ortodoksluklar"da kendisine rastladığımız zaman pek bir anlam veremediğimiz "kesik sağ elinin parmakları, kendi tüzüğü-**

5. NAHİLBENT

Eğretileme/düzdeğişmece ikilisine yapılan ilk kuramsal yaklaşıma Rus Biçimcileri'nde rastlıyoruz. Anna Akhmatova üzerine yapılan bir çalışmada[12], "eğretileme: şiirde benzetme sanatı" ve "düzdeğişmece: düzyazıda benzetme sanatı" deniliyor. Kuşkusuz doğru bir tanım bu: Ama yalınlığı tekboyutlu olmasıyla da ilintili. Kuramsal düzlemde, özellikle Roman Jakobson açımladı bu ikibaşlı sanatın karmaşıklığını[13]. Bugün de tartışılıyor eğretilemenin değişebilir niteliği ve yoğun bir düşünce üretimi göze çarpıyor bu bağlamda[14]:

"Eğer şiir anlatıma açılan bir uzam ise, eğer şiir yoluyla sözcükler yeniden konuşuyor ve anlam yeniden anlamlıyorsa; bu, gündelik dil ile yaratılan söz arasında anlam yer değiştirmesi ya da eğretileme bulunuyor demektir"[15] diyor Jacques Sojcher, felsefi bir yorumlama gözettiği anlaşılan bir yazısında. Ece Ayhan şiiri, bir bakıma bu tanımı da resimliyor. En ilginç yönlenme, phallique eğretilemenin yetkin örneklerinden birisi sayılabilecek "şamdan" imgesinin dolayında görülüyor:

> "Kırarlar eklemlerini, pantolonunu sıyırıp gümüş bir şamdana oturturlar".
>
> ("Mısrâyim")

tümcesinde "şamdan" öğesi kendi başına bir eğretileme olma işlevi yüklenmiyor. "İşkence Sözlüğü"ne geçebilecek bir nesne bu. İşlevi dönüştürülmüş, sapkın bir yüklem sırtlanmış şamdan, burada: Cinsel organa çevriliyor bir-

12 Boris Eichenbaum, "Akhmatova". 1923.

13 "Deux aspects du language et deux types d'aphasie", 1956, in "Essais de Linguistique Générale", 1963, s. 67.

14 Aristo'dan günümüze bu çerçevede yapılan çalışmaların bir üst-okumasına Christine Brook-Rose'un "A Grammer of Metaphor"unda rastlanıyor (1958).

15 Revue İnternationale de Philosophie, no: 87, Genette'den aktarıyorum: agy, s. 21.

nün gerektirdiği işareti yapmıştır" tümcesi Avvakum'da belirgin bir anlam dizgeselliğinin içinde yeralmaktadır diyebiliriz. Şöyle ki; Protopop, Ortodoks Kilisesinin bünyesinde doğal bir uyuşmazlığın sonucunda ruhban sınıfının yönlendirdiği ayinlerde de önemli değişiklikler olageldiğini anlatır. Yandaşları, tüzüğün gerektirdiği üzere, istavroz işaretini üç parmakla çıkarmayı yadsırlar. Bu nedenle de üzerlerindeki baskı yoğunlaşır ve işkenceye dönüşür. Protopop, kilisedeki parçalanmayı kendi yaşamındaki gelişmelere koşut bir biçimde betimlerken, olaylarla imgesel anlatım arasında mantıklı bir denge kurar - buysa, okurun izleme zorluğu çekmesini engellemeye yeter. Ece Ayhan'ın "Hayatım"dan yaptığı metinsel aktarımlar için aynı izlenimi edinmek olanaksızdır oysa. Herşeyden önce bağlamı yokeder Ece Ayhan: Protopop Avvakum'un kitabından kesip çıkardığı parçalar, anlatımın mantıksal dizgeselliği kesinkes bozulduğu için, asal anlamlardan soyunarak yerleşirler "Ortodoksluklar"a. Yalın bir deyişle: Ne önü vardır bu alıntıların, ne de sonu. Anlamı ve işlevi belirsiz olan bir kurgudur burada Ece Ayhan'ın yaptığı; bunun da ötesinde, şairin Avvakum'u seçiş nedeni bile dayanak vermemektedir okura. Böyle olunca da, Ece Ayhan'ın ortaya koyduğu yazınsal metni okuyan kişinin, onu bir mozayik olarak nitelendirmekten başka umarı kalmamaktadır. "Hayatım"dan "Ortodoksluklar"a geçen bir başka parçayı yorumlayarak bu savımızı iyice perçinleyebiliriz:

4. "Yüzükuylu çevrilirse, sırtında daha büyük bir yara görülür." ("O", XVII). Bu da, öteki metinsel aktarımlarda olduğu gibi, önü ve sonu olmayan bir alıntı. Ece Ayhan'ın metnini okuyan kişi için "sırtında yara görülecek" olan kişi, ressam Ayvazovski'dir olsa olsa, Avvakum'un kitabında bu parçayı bütünlüğü içinde görürsek, sözkonusu yaranın Ayvazovski ile hiçbir ilgisi olmadığını anlayacağız oysa:

"Avvakum Pustozersk'ten Çara gönderdiği beşinci dilekçesinde, Uğreş'deki Nikola manastırında bulunduğu sırada, Tanrı'nın, Çarı doğru yola ulaştırması için dua ederken, gördüğü bir hayalden bahsediyor. Bu ha-

denbire. Böylelikle, nesne olarak değişime uğratılmaksızın, işlevsel açıdan eğretileniyor. "Şamdan" öğesi, buradan devinime geçerek, başka bir bağlamda kesin bir eğretileme kılığı alıyor:

> "Şamdan olacağım! diyedir bağrıyordu bir oğlan. Küçürek ve övünçsüz horozuyla".
>
> ("O", XVIII)

Bu kümede oluşan eğretileme, gizli olduğu kadar açık bir yapıya ulaşıyor. İmlenen "dimdoğru" bir cinsel organdır bu alıntıda. İşlev dönüştürülmemiştir metinde: Açıktan açığa "gibi"leşmek sözkonusudur. Ece Ayhan şiirinin, sözlüğünü "gibi"den yalıtmış olmakla övünen Mallarmé'nin şiirseline ters düştüğü bir yer de burada belirir: Ece Ayhan şiiri simgeci değil simgesel'dir çünkü. Bu ayrımı uzun uzadıya açımlamadan önce iki konaklama daha yapacağız:

Yukarıda aktardığımız parçada "şamdan" ve "horoz" imgeleri bakışımlı bir durumda yer alıyorlar. "Horoz" sözcüğü üç anlam boyutunu birden yüklenebiliyor bu örnekte: 1) Erkek kümes hayvanı; 2) Erkeğin cinsel organı; 3) Tabancada merminin ateş almasını sağlayan parça. İlk iki anlam düzlemi içiçe duruyorlar burada. Doğal olarak bir "kümes hayvanı" gerektirmiyor metin - ancak, eğretilemenin oluşması, gerçekleşebilmesi için bir eğretileyen ve bir eğretilenen olması zorunlu. Üçüncü düzlemi ise ek, belki de kaçınılmaz[16] bir görevsellik sırtlanıyor: Şamdan gibi horoz da ateşe dönük, "ateş" kavramının anlam/imlem uzamında kalan imgeler olarak kenetleniyorlar birbirlerine.

16 "Eleştirel Bir Yöntem için Araştırmalar"ın ikinci bölümünde, metnin içerdiği anlamsal olasılıklar üzerinde daha geniş bir biçimde durmuştum.

yal çara benziyormuş. Avvakum sevinmiş, onunla kucaklaşmış, tatlı sözler söylemiş. O esnada Çarın göbeğinde cerahat dolu bir yara görmüş. Çarı kendi yatağına yatırmış; bir yandan ağlayarak dua etmeye başlamış, bir yandan da gözyaşlarıyla suladığı yaranın kenarlarını bitiştirmeğe çalışmış. Yara kapanmış. Sonra, Çarı yüzü koyun çevirince, sırtında daha büyük bir yara görmüş. **Birinci yara gibi, bunu da iyileştirmek istemiş, ama pek başaramamış...". ("Hayatım", s. 134-135).**

Bir kez daha, Protopop Avvakum'un kitabında bir anlatı tabakası kuran olgunun Ece Ayhan şiirine geçerken bu niteliğini yitirdiğini görüyoruz böylelikle. Ece Ayhan, Dziga Vertov'ca bir kurgunun ardında, görüntüyü üçleyip (ünlü "çorba kâsesi" öyküsünü anımsatalım: Adamın yüzü tek plan çekiliyor; aynı görüntü çorba kâsesi önünde doyumlu bir ifade, tabut karşısında hüzünlü bir ifade veriyormuş izlenimini uyandırıyor seyircide) üstüste okutmak istiyor olabilir şiirini. Ama şiir, sessiz çekileyim derken yanıyor. Ece Ayhan'ın erek-metne ulaşma yolunda hangi kaynakmetni kullandığını bulup, aktarılan parçaları saptamak önemli değil. Bütün bulguları toplayıp bir sonuca varmak gerekse, bu, metnin üzerindeki örtüyü kaldırdığımız, metnin okurdan gizlenen yerlerine ışık tutabildiğimiz anlamına gelmeyecek çünkü. Ece Ayhan, imge ile simgenin özel ırasına dayanıp şiirini örttüğü zaman başarılı bir örgü sunuyor bize gerçi. Ama, şiirlerinin pek çoğunda ana damar işlevini yüklenen metinsel aktarımların kullanımı bu yargımızı desteklemekten hayli uzak. Öyle ki, Ece Ayhan'ın Avvakum'un kitabından aktardığı parçaları bulmamız "Ortodoksluklar"ı aydınlatacağına karartıyor: Bu parçaları şiirlere neden serpiştirdiğini, ya da, bu parçaları şiirin öz kumaşına ekleyerek hangi boyutu kazandığını anlamak olası değil çünkü.

Ece Ayhan'ın Avvakum'un kitabından, alıntılar yapmanın dışında da yararlandığı anlaşılıyor. Kimi özel isimleri, şiirinde sayıca az olmayan kimi kilitleri "Hayatım"dan derlediği ortada. Bunların başlıcaları: Domra (s. 18 ve 125), Raspop (s. 34 ve 130), Kiril (s. 108), Sorokust (s. 109), Zangoç (s.

Ece Ayhan aynı işlerliği, özdeş yoldan kimi çalgılara da kazandırıyor "Ortodoksluklar"da:

> "Rübap kullanılmış bir oğlan pençik. Tahta zurna, tar ve tambur ki saplarını öpermiş".
>
> ("O", XVI)

Bu örnekde, nesnenin imgesel düzlemde "phallique" bir özneye dönüştürülmesi açıkça gözüküyor. Dilin kendi bünyesi nde kazandığı bir eğretileme boyutu, bir gizlenme içgüdüsü bu da: "Gövdenin gösterilmesi *ayıp* (altını ben çiziyorum) olan yeri"ne *ut yeri* denmesi görsel/phallique benzetim yasasının bir uygulamasıdır. "Araştırır parmaklarıyla, bulur bir ut yeri" ("O", V) öbeğine rastladığımız şiirsel parçada, bir görsel sapkı uzamı olan "cihannüma"nın bulunması da nedensiz değildir.

Cinsellik simgeselinde ise, tabanca ve şamdan öğeleri kesinliği tartışılmaz *phallique konu*'lar. Bu çerçevede Freud'un "Ruhçözüme Genel Giriş"de üzerinde durduğu öteki simgelere ve bunların babalık ile olan ilişkilerine bir ölçüde değineceğiz ileride.

6. ŞİİRSELDEN SİMGESELE

Ece Ayhan şiirinde simgeselin varlığı, herşeyden önce şiirin tanımına yapılan bir göndermedir: Pek az örnek bir yana, şiir simgeden yalıtılamaz çünkü. Şiirin temelinde yer tutan eğretileme, bir simgeler kurumudur kaldı ki. Belli

29), ve Potrebnik (s. 139). Ece Ayhan'ın bu derleme alışkanlığını bir ansiklopedinin hazırlanışında çalıştığı sıralarda edindiği düşünülebilir. "Ortodoksluklar"ın XXVI. ve XXVII. parçalarında gördüğümüz üç yabansı sözcüğün (arda, arkebüz, arkegon) bir başka ansiklopedide birbirleri ardınca sıralanmaları bir yandan, bu sözcüklere metin içinde neden gereksinim duyulduğunun hiçbir belirgin inandırıcılık getirmemesi öte yandan, bu yargımızı destekliyor.

Ece Ayhan'ın metinlerarası ilişkiler kurduğu tek kitap değil "Hayatım". Şairin kendisiyle yapılmış söyleşilerde yararlandığını söylediği kimi kitaplardan hiçbir sonuç çıkmadığını belirtelim gene de: Anna Kommena'nın "The Alexiad"ından, "Moğolların Gizli Tarihi"nden, İncicicyan'dan pek yararlanmadığını gördük. Bir konuşmada Daşyan'ı anıyor. Bu yazarın, Ermenice olanları bir yana, kitaplarının izini bulamadık. Metin And'ın "Bizans Tiyatrosu"ndan da öğeler derlemiş Ece Ayhan; bunların bir bölüğüne "Ece Ayhan Sözlüğü"nü hazırlayan Ender Erenel değinmişti daha önce. Biz, "cinaedi" ve "porne"ye ("BT", s. 102), Karabitsi oyununu (s. 177), Davut'u (s. 169), Hamsin'i (s. 204) ve Tartım'ı (s. 211) ekleyelim. Bir yararlanma daha sözkonusu ki, bu Ece Ayhan'ın Avvakum'un kitabıyla kurduğu ilişkiyi çağrıştırıyor ister istemez: "Ortodoksluklar"da (XVI) Hamparsum'u öne getirirken, "Ortodoks gibi düşünüp, Osmanlı gibi şakımıştır" diyor Ece Ayhan. Metin And'ın kitabında ise, Emerau'nun "Saint Ephreun le Syrien"inden (1918) yapılma şu alıntı var: "Süryâni gibi düşünüp, Yunanlı gibi şakımıştır". (s. 200). Bu kullanım, doğal olarak, işlevseldir.

Buhtunnasr'a ("Yort Savul", s. 62) ve Remil'e (s. 93) İbn Haldun'un "Mukaddime"sinde; Barduğomeos'a (s. 51), Vardapet'e (s. 57) ve Katolikos'a (s. 92) Polonyalı Simeon'un "Seyahâtname"sinde[17] (s. 47, 1, 16) rastladık. Musikî ile ilgili bölümlerin İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın "Hoş Sedâ"sından ve Mahmut Gazimihal'in "Musikî Sözlüğü"nden (örneğin: Ala Ala Hey! ünlemi) derlendiğini saptadık. Dikran Çuhacıyan, Aleko,

17 Hrand D. Andreasyan çevirisi, 1964.

bir şairin yapıtında görülen simgesel yükün gerçek değeri ancak bu yapıtın izleksel sayımının yapılmasıyla açıklık kazanabilir. Bunun için de şiirin izleksel örgüsünün dökümü, metinçözümü yoluyla yapılmalıdır. İki ayrı düzlemde, öznel ve genel bağlantıların arasında irdelenebilir şiirin simgesel kaynağı. Bu işlem çoklukla öznel açıdan uygulanım kazanır. Bunun nedeni de genel gönderme düzeyinin, özellikle şiirsel yapıtlarda düşük olmasıdır. Örnekse; Saint-John Perse'in şiirlerinde genele göndermeler, özel simge yükünün yanında hayli zayıf kalır. Aynı gözlem, Dağlarca için olduğu gibi Turgut Uyar için de geçerlidir. Oysa Cemal Süreya'nın, İlhan Berk'in, Nâzım Hikmet'in şiirlerinde genel gönderme alanı ile özel izleğin ağırlığı neredeyse birbirini dengeler. Ece Ayhan şiiri de bu ikinci ulamda yer alır. Onun şiiri, bir bakıma da genel simge toplamının özele oranla daha ağır bastığı bir yerde durur.[18] Bunu çağdaşlaşma eğiliminin bir sonucu olarak görmek, batı şiirinin yüzyıl başından bu yana geçirdiği evreler göz önünde tutulursa, başdöndürücü bir sav olmaz: Şiir, artık, toplumun ve tarihin riyaziyesini yapmaktadır.

18 Bu gözlem Cemal Süreya ve İlhan Berk'in şiirleri için de geçerlilik kazanabilir.

Genel düzlemde şiirsel simgeleme nasıl kurulur? Bu, sözcüğün kendi başına bir simge taşıyıcı olması, gönderme alanındaki simgenin metnin bağlamından koparılsa bile aynı yükü taşıması demektir temelde. Öznel düzlemde ise, şair sözcüğü kendisine göre biçimlendirir; sözcüğe yüklediği simgelerin değeri, onu özde izlekleştirdiği ölçüde yoğunlaşır. Ece Ayhan şiirinin simgesel sayımını yapmak oylumlu bir çalışma gerektirir. Ereğimiz bu değil oysa; aydınlatmaya çalıştığımız "eğretileme ve gizlenme" kesiti üzerinde bi-

Karatodori, Lange Bey ve Hamparsun'a değgin ayrıntılı bilgi "Hoş Sedâ - Son Asır Türk Musikîşinasları"ndan edinilebilir. Ece Ayhan'ın özellikle kendine özgü bir nota yaratan Hamparsum Limonciyan ile ilgilendiği anlaşılıyor. Bu ilginin temelinde bir tür özdeşleşme eğiliminin bulunduğu söylenebilir. Ece Ayhan şiiri, bir bakıma Hamparsun'un yaratmak istediği özel musikî imbilini yeniden kurmak amacındadır - ortadoğuda düşünüp, batıca şakıyarak. Hamparsun'un çocukluğunda terzi çırağı olduğu[19], bunun "Kendi Kendisinin Terzisi Bir Kambur"daki terzi-çırak bezeği ile ilişkisi göz önünde bulundurulursa, bu yaklaşım üzerinde daha da ayrıntıya gidilebilir.

19 "Hoş Sedâ", s. 188-189 (ilk basım: 1958).

"Hoş Sedâ" ile de metinlerarası bir ilişki kurmuş Ece Ayhan. Bu kitaptan yaptığı metinsel aktarımların, özellikle "Ortodoksluklar"ın XVI, XVII ve XXVI. parçalarında yer tuttuğunu saptadık. Bu aktarımların en önemlilerini ve bunların iki kitaba göre dağılımlarını seçip yaptıktan sonra yoruma gideceğiz. Ancak, Ece Ayhan'ın "Hoş Sedâ"dan derlediği öğeleri, bağlamlarındaki işlevlerden ve ilişkilerden kopartarak kullanması nedeniyle, bu aktarımları iki ayrı yolda sunacağız: 1) Metinsel aktarımların "Hoş Sedâ"daki yer alış biçimlerine göre; 2) Aktarılan öğelerin "Hoş Sedâ"daki sayfa dağılımına göre:

> "Ressam Ayvazovski istidadına hayran ve takdir han olmuştur. (s. 20). Ahmed Mükerrem Bey küçük yaşta musikîye ve güreşe merak edip uzun müddet güreşti. (s. 24). Karnı büyük olduğundan Prens Halim Paşa bir tambur vermiş, onu çalarken sapını öpermiş. (s. 52). Ali Bey, Aşiran mekamından "Elde şemsiye, ayağında potin" nekaratlı şarkı ile mehemattı saireden birkaç şarkı daha bestelemiştir. (s. 54). Ali Rifat Bey, ayrıca "Davulcu Marşı" gibi eğlenceli eserler de besteleyerek bir yenilik vücuda getirmiştir. (s. 61). Aliksan Efendi, Baba Hamparsun'dan tanbur meşk etdi. (s. 62). Alâti kadimeden bulunan "rübab" bir baziçei sınatı hükmünde ara sıra dest avizi

riki örneğe değineceğiz şimdilik. Bu örneklemelerden yola koyularak, bütün bir simgesel yük üzerine aynı yöntemi uygulamak eldedir çünkü.

7. SİMGE VE SİMURG

Şu saptanmalı öncelikle: Simge bir im'dir. Dışavurma düzleminde yerinel bir özellik taşır. Birkaç gövde barındırır: Simge (symbole), im (signe), imce (signal), imlem (signification) kavramlarının köksel bağlantılar taşıması nedensiz değildir. Bu sözcükler kesin anlamlama sınırlarına, kendilerine tümel bir özerklik kazandıracak ayrıntılara dayanmazlar. Peirce'in simge kavramı ile vurguladığını Saussure im sözcüğü ile karşılar. Bugün bile, bu kavramsal kargaşanın bir çözüme doğru ilerlediği kolaylıkla söylenemez. Belirgin ayrımların ortaya çıkması belki de hiçbir zaman gerçekleşmeyecektir; sözkonusu kavramların hısımlıkları gitgide karmaşıklaşan bir örü oluşturmaktadır. Bu konuda, düşünsel bir yorum saymamak koşuluyla, şu önermeyi yapabiliriz: İm, bir nesneyi ya da kavramı adlandırır, onu dolaşıksız bir yoldan taşır. Simge ise, bu sözcüğün yerini tutar; nesneyi göstermez, *tasarımlar*. Adlandırmaz da nesneyi, ona öykünür yalnızca. "Bir yüzü vardır simgenin, kendi başına bir gerçeği ve imlemi".[20]

Ece Ayhan şiirinde kurmaca kuşların varlığı üzerinde durmuştuk kısaca. Bunların tümü de simgesel yüklerine bağlı olarak yer tutuyorlar evrensel sözlükte. Ece Ayhan, Borges gibi kurmacaya "kendi olanakları" ile girişmiyor burada.[21] Gizemci bir geleneğin ardalarını izliyor. "Kuş" simgesi, doğaötesi

20 Anatole France, "Le Jardin d'Epicure", s. 275.

21 "The Book of Imaginary Beings", 1974.

> **rağbati olur. Bazan da Kafkasya'da müsta'mel acıbüşşekil "tar" nam alet ile teşhizi fikir ve ruha lüzum görür idi. (s. 119)."**

Şimdi de, "Ortodoksluklar"ın yukarıda andığımız üç parçasını ardarda koyup, ayraç içlerine kaynakları yerleştirelim:

> **XVI**
>
> **"Karabitsi oyunu. (M. And/Bizans Tiyatrosu, s. 177). Rübap (Hoş Sedâ, s. 119) kullanılmış bir oğlan pençik, Tahta zurna, tar ve tambur, ki saplarını öpermiş. (agy, s. 119 ve s. 52). Baba Hamparsun (agy, s. 62), doğru inandandır, doğruya dönük notları. (agy, s. 188). Ortodoks gibi düşünüp Osmanlı gibi şakımıştır. (M. And, s. 200)."**
> **XVII**
> **"Davulcu Marşı (Hoş Sedâ, s. 61) çalıyor, avluya konmuş tabut. Ressam Ayvazovski (agy. s. 20), küçükken uzun süre güreşmiştir. (agy, s. 42).**
> **Yüzükuyulu çevrilirse, sırtında daha büyük bir yara görülür. (Avvakum, s. 135).**
> **Raspop kafasıyla (agy, s. 130), porne türevleri (M. And, s. 102).**
> **XXVI**
> **"Örtemiyor üzüntüsünü, fakfon kanatlarıyla bir kokona, arkegon bozuğu. Bulanık çekimler.**
> **Ayrılırken esrikti (Avvakum, s. 138), elinde potin ayağında şemsiye (Hoş Sedâ, s. 54). İki parmakla istavroz çıkarmak bilir. (Avvakum, s. 137).**

"Ortodoksluklar"dan seçtiğimiz bu üç parça, görüldüğü gibi, üç ayrı kitaptan yapılmış metinsel aktarımlar yoluyla yazılmış. Bu üç parçayı oluşturan onüç öbekten yalnızca bir tanesinin Ece Ayhan'ın kaleminden

İngiliz şiirinde olduğu gibi İslâm şiiri çerçevesinde de önde gelen izleklerden birisidir. "Cavidnâme"yi Türkçeye aktaran ve eleştirel basımını hazırlayan Anne-Marie Schimmel, "İslâmiyette kuş sembolü geniş bir yer almıştır; ilk anda bu münasebetle insanın aklına gelen misal, korku ve ümidin, insanın iki kanadı olarak vasıflandırılmasıdır. Bu meâldeki hadiste, ruh ta bir nevî kuş olarak tasvir edilmektedir. Tasavvufta bu sembol daha geniş bir şekilde kullanılmıştır. En meşhur misali, Ferid Al-Din Attar'ın "Mantık ut-tayr" adlı eseridir. 30 kuşun Simurg'da kendilerini görmesi ruhun mistik yolunun en güzel ifadesidir. (Farsçada "simurg" aynı zamanda, "sî-murg", otuz kuş diye okunabilir)." diyor. Schimmel, kuş imgesinin eski Mısır'da, Arabistan'da olduğu kadar Platon'un ("Phaidros"da), Plotinos'un ve Mevlâna'nın yapıtlarında sık rastlanır olduğundan, "kuşların dilini bilen" Süleyman'dan söz ediyor aynı bölümde. Simurg'a Firdevsî'nin "Şahnâme"sinde, Sâdi'nin "Gülistan"ında da rastlıyoruz. Ali Şir Nevaî'nin Attar'dan aktardığı "Lisanü't-tayr"da da egemen varlık simurg. Firdevsî'ye göre Alburz dağında yaşıyor bu söylence kuşu. Ancak Acem yazını geleneğinde, çoklukla Kaf dağında yuvalandığı varsayımlanıyor.[22] İnsan diliyle konuşuyor simurg. Konakladığı yerlere birkaç tüyünü bırakıyor. Kendisine gereksinme duyulduğunda bu tüyler yakılıyor, o da çağrıya uyarak, ne denli uzakta olursa olsun, iyileştirici gücünü kullanmak üzere çağrıldığı yere geliyor. Simurg, Attar'a göre gizli ben'in simgesi, kişinin benliğini aramaya koyuluşunun yerinel karşılığıdır. "Kuşların Dili"nde, aşkın bir ereğin ardına düşen otuz kuşun, son çözümlemede kendi benliklerini bulduklarını yazıyor ünlü İslâm gizemcisi. Ece Ayhan şii-

22 Prof. Dr. Anne-Marie Schimmel. "Câvitnâme" çevirisi, eleştirel basım, 1958, s. 180-182.

çıktığı varsayımlanabilir — o da, burada bir dördüncü kaynak sözkonusu değilse. Arda kalan oniki öbeği Metin And, Protopop Avvakum ve İbnülemin Mahmut Kemal'in kitaplarından derlemiş Ece Ayhan. Eleştirel girişimin önüne, burada, birden fazla soru dikiliyor: Bu üç kitabı birarada okumak için gözle görülür bir neden bulunabilir mi? Bu kitaplardan Ece Ayhan'ın derlediği tümceler ya da öğeler, hangi amaçla aynı metni kurma yolunda kullanılabilirler? Derlenen parçaların ortak yönleri nedir, ya da başka bir deyişle: Bu öğeler hangi ölçütlerle seçiliyor ve bağlamlarından koparılıp başka bir bağlama yerleştiriliyorlar?

Bu sorulara olumlu yanıtlar verebilmek büyük çaba gerektiriyor açıkçası. Bir kez, Ece Ayhan'ın "Ortodoksluklar" boyu geliştirdiği yazı tekhne'si okuru hayli bocalatıyor: Bir düzenleme bu - daha açık bir sözle de: Bir düzeni bölüştürüp parçalayarak oluşturulan başka bir düzen, "Ortodoksluklar"da gördüğümüz. Ama kökteki "terslik", Ece Ayhan'ın bir dizi metni yazarken başka metinleri konu olarak seçmesinden gelmiyor. Şairin konusu başka metinler olabilir ve bu yolla öte metinler de kurabilir o. Özellikle çağdaş şiirde, çağdaş şiirin ağanları arasında birçok örneği vardır bu soy girişimin: Rimbaud, şiirlerinin bir bölüğünü sözlük karıştırarak yazan ilk şair değildi belki. Lautréamont düpedüz Pascal'ın ve La Rochefoucauld'nun düşüncelerini, özdeyişlerini şiirleştirmişti. Francis Ponge'un pek çok şiirinin konusu Littré sözcükleridir. Ezra Pound'un I. Canto'su ise özgür bir Homeros çevirisidir. Batıda Eliot ve H. D. bizde Melih Cevdet başka metinleri geniş ölçüde izleyen şiirler yazmışlardır. Nedir öyleyse Ece Ayhan'ın girişimlerini yukardakilerden ayıran?

Yukarıdaki örnekleri tek tek ele alıp sözü uzatmanın bir yararı yok burada. Tümünü bağlayan bir yargı kolayca ileri sürülebilir çünkü: Bu şairler, şiir kurma yolunda konu edindikleri metinleri dönüşüm'e uğratmışlardır. Lévi-Strauss'un ünlü yaklaşımını anarsak: "Sözkonusu metinler arasında benzerliklerden çok ayrılıklar vardır". Oysa Ece Ayhan'ın kaynak-metinden erek-metine geçişinde yalnızca kurgu yaptığı ortadadır. Bir-

rinin özdeki girişim nedeni olarak ileri sürülebilir bu simgesellik: "Ağlayan bir melez"in kendini aramaya koyulduğu deniz kıyısıdır yazı.[23] "Simurg" öğesi, gizemci bir geleneğin ortayerinde genel bir gönderme uzamı oluşturuyor. Böylesi bir simge, herhangi bir metnin bünyesinde kendiliğinden uzantılı bir anlam alanı kurar. Başka bir deyişle, nesneleşmiş bir simge şairin özel desteğini almaksızın ayakta durabilir şiirde. Yukarda "genel düzlemde şiirsel simgeleme" tamlaması ile vurgulamak istediğimiz buydu. Ece Ayhan'ın öznel durumda kurduğu yerinel işleyişi ele aldıktan sonra, geneli öznele dönüştürüşüne de dönüp değineceğiz.

23 Ece Ayhan'ın "Yeni Sinema" dergisinde, 1968 yılında çıkan "Simurg" başlıklı yazısı bizi bu yolda destekliyor: Ece Ayhan genç sinemacıları kişiliklerini arayan otuz kuşa benzetiyor bu denemesinde.

8. IKHAROS'UN DÜŞÜŞÜ ya da ÜVEY KANAT

Daha önce de üzerinde durduk: Bir şiirin bütünlüğünde ele alınıp, örgüsünün açıklığa kavuşturulması oylumlu bir araştırma gerektirir. Bu yolda, yapıtın önemli kavşaklarını tutan ana-izlekler üzerinde çalışmak yeğ tutulabilir. En önemli nokta, burada ana-izleklerin bulgulanması, varsa aralarındaki bağlantıların saptanabilmesidir kuşkusuz. Bu, şiirselin bağrında gizli kalma eğilimi içeren gizilgücün, başka bir deyişle de şiirin bilinçaltının ve orada barınan alt-katmanların ortaya çıkmasını sağlayacaktır herşeyden önce.

Nedir izlek? Roland Barthes, "bir anlam biriminin verimliliği, izleksel bağlantıya girme uyumluluğu, yinelenmesine bağlıdır"[24], diyor, yaklaşık olarak. Bir yapıtın içerdiği ana-izleklerin taranmasında başvurulacak temel öl-

24 "S/Z", s. 99.

kaç metni bölüştürmek, sonra da kimi parçaları seçip kurgulamak gerçi dönüştürücü bir edimdir - ama her dönüşüm geçerlilik taşımaz. Burada da belirli ölçütler, erek-metni geçerli, özgün **kılacak kimi yan-edimler sözkonusudur. Ama Ece Ayhan'ın şiir kurma yolu, özellikle kaynak-metinden erek-metne geçiş sürecinde dışlaştırdığı bulanıklıklar nedeniye, hayli tedirgin edicidir. Örneğin; "Hayatım", "Hoş Sedâ" ve "Bizans Tarihi" arasında işlevsel bir köprü, ortaklıklar ya da zincirleme bağlantılar kurmak olanaksız gibidir. Nedir Ece Ayhan'a bu üç kaynağı** birlikte **kullanma yolunu tutturan? Akla yatkın bir çözüm yolu bulmak hayli güç burada. Tek tek bu yapıtların seçiliş nedenleri açıkca ortada olsa hiç değilse. Bir varsayıma gidersek, şunu söyleyebiliriz belki: Bu üç kitabın, Ece Ayhan'ın şiir yaşamı boyunca kullandığı kaynakların belirgin nitelikleri göz önünde tutulursa, seçilme nedeni, barındırdıkları** bilgi'nin **kenarda, sınır bölgelerde ya da alt katmanlarda oluşudur. Başka deyişle: Tarihsellik açısından, birincil** bilgiler **değil türev-olgular içerir bu kitaplar. Bir olasılık da, bu kitapların deyiş ve donanım nitelikleri çerçevesinde geliştirilebilir: Gerek Protopop Avvakum'un, gerekse İbnülemin Mahmut Kemal'in deyişleri son kertede özgün ve çarpıcıdır. Büyük "üslüp çarpıtmaları" içeren bu iki kitabın yazınsal açıdan** sapkın **öğeler de taşıdıkları göz kırpmadan eklenebilir. Yalın bir bakışla: Bu metinleri Ece Ayhan'ın konu edinme nedeni, kıyasıya özgün olmalarıdır öyleyse. Bir yazarımızın yazıya geçmemiş bir yargısını benimsersek: Ece Ayhan şiiri** zaten **özgün olan bir malzemeyle yoğrulmuştur.**

Kendiliğinden özgün olan bir malzeme, kullanıldığı şiiri özgün kılmaya yeter mi? Belki de. Ece Ayhan şiirinin, genellikle anlaşılmaksızın **önemsenmesi, sevilmesi (başka bir bağlamda açılması gereken bir soru: Bir yapıt** neden sevilir? **Okurun kaçamak bir geziye çıkmasını öneriyor bu ayraç), düşündürücü oluyor bir yerden sonra. Özgünlük geçerlilik midir? Belki de. Amacımız elbette Ece Ayhan'ın şiirini geçersiz görmek değil; bu şiirselin işleyişini, bir de işlemediği,** işleyemediği **yerleri gösterip ondaki**

çüt bu: *Yinelenme*. "Okumak metnin tümcelerini anlambilimsel bir dönüşüme uğratmak", "kayan, örten, ilerleyen anlamı betimlemek" (Barthes) olduğuna göre izleği kendi gövdesi üzerinde açılmaya zorlamak, izleklerarası ilişkileri gözlemek, metnin kuruluşunu, şiirselin kurallarını açığa vurma yolunda bir zorunluluk getiriyor.

Ece Ayhan şirinin ana-izleklerinden birisi "kanat" imgesinin dolayında beliriyor.[25] Çoğul gövdeli bir izlek bu: Kuş, uçurtma, uçmak[26] üçlüsüyle beslenerek güçlü bir ağ oluşturuyor. Bu zincirleme izlekselliğin simgesel boyutları birkaç doğrultuda değerlendirilebilir. "Kuş" imgesi, gizli ben'e kavuşabilme ereğinin yanında, topraktan kopma özlemini de içleştiriyor: İleride, Ece Ayhan'ın bir su şairi olduğunu savlayacağız. Bir göçebelik imi, bir aşkınlık belirtisi de taşıyor "kuş" imgesi. "Uçmak" eylemiyse, bu izleğin dolaşıksız bir türevi. Bir ayrımla: Onda aşkınlık görüngüsü daha belirgin bir nitelik kazanıyor. "Uçurtma" imgesi ise özgürlük istemine, salıverilme olgusuna, giderek de bağlardan, geçmişten arınma özlemine götürüyor okumayı. Bunlar genel saptamalar. Ece Ayhan'ın bu izlek zincirine verdiği özel ağırlık "kanat" öğesinin çerçevesinde görülüyor. Çoklukla cinsel bir yüklem barındırıyor bu imge. Çift-cinselliğe, hünsalığa yönelen bir eğretileme görünümü taşıyor — başka bir deyişle de, asıl gövde ne olursa olsun, onda yer tutan dişi gizilgücü hedef tutuyor. Daha önce de andığımız "Bir kraliçedir oğlum kanatlarını açmış" ("Kılıç") öbeği bunu somut bir biçimde resimliyor. "Oğlum ve arkadaşı Bünyamin! Kaç yıldır uçamıyorlardı" ("İki Tekerlekli At") kümesi de kuşku yok ki aynı doğrultuda yorumlanabilir. "Kanat" öğesinin temelde sapkın olan karakteri kimi örneklerde iyice ortaya çıkıyor: "Örtemiyor üzüntüsünü, fakfon kanatlarıyla bir kokona, arkegon bozuğu" ("Ortodoksluklar XXVI") tümcesi çürük bir dişiliği belirliyor: Burada "kanat" imgesinin "gümüş" nite-

25 "Yort Savul", s. 7, 53, 70, 81, 85, 86, 87, 90, 91, 92.

26 agy; s, 7, 15, 17, 18, 21, 26, 18, 33, 34, 45, 46, 47, 51, 53, 59, 79, 81, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 103, 104.

kalıcılık payını bulmak, oradan da barındırdığı şiirsel sakınca'lara gitmek.

Ece Ayhan'ın Protopop Avvakum'dan aktardığı parçaları kendi metnine yerleştirme yöntemini "yanlış" bir kurgulama olarak değerlendirmiştik. Hep aynı çerçevede kalıp, "Ortodoksluklar"ın XVI, XVII ve XXVI. metinlerini göz önünde tutarsak, aynı yargıyı iyice vurgulayıp geçerli sayabileceğiz. Burada Ece Ayhan'ın gerçekleştirdiği kurgu, işlevsel açıdan açıkca çarpıktır çünkü. Aktarılmak üzere seçilen parçalar da parçalanmış, bir eylemin öznesi başka bir eyleme bindirilip düpedüz nedenselliği yitmiş bir eklenti, anlamsız bir imge bohçası oluşturulmuştur. Örneğin, "Hoş Sedâ"da küçük yaşta güreşen kişi Ahmed Mükerrem Bey iken, bu, "Ortodoksluklar"da Ayvazovski olmuştur. Tek tek öğelerin çarpık bir kurguya uğratılmasının yanında, "Hoş Sedâ"daki bütünlüğü tartışılmaz dünya, varoluş nedeni belirsiz bir görüntü yığınına dönüşmüştür "Ortodoksluklar"da. Sabırlı bir kaynak araştırması "Bakışsız Bir Kedi Kara" ile "Devlet ve Tabiat" için de benzer bulgulara koşut benzer yorumlar getirecektir sanıyoruz.

*

Ece Ayhan'ın kaynak çalışmasına eleştirel bakışın yaklaşımı ne yolda olmalı? Yorgun, yorgun olduğu ölçüde de inakçı olan bir eleştiri anlayışına göre Ece Ayhan şiiri, kaynakları bulgulanana dek bir "fanteziler dizisi", en azından çözümleme gerektirdiği için fazladan bir bilmeceydi; örnekleri anımsıyoruz. İki satırda bir Yunus Emre'nin görkemi üzerine söz sanatı kuran bir eleştirmenimiz, "Yort Savul" yayımlandığında, "Herkes birbirine soruyor: 'Ne demek Yort Savul?' kimse bilmiyor" çizgisinde bir yorum getirmişti. "Yort Savul" deyiminin doğrudan Yunus Emre'den aktarılmış olması bir yana, Osmanlı söz kültüründe etkin bir yeri olduğu da unutulmamalıdır. Kaldı ki Ece Ayhan şiirinin Yunus Emre ile oldukça dizgeli bir ilişki kurduğu ortadadır: Sözcük düzleminde (kimesne, nite,

lemesi ile pekiştirilmesinin üzerinde durmaya değer: "Gümüş", simgecilikte dişi olanın karşılığıdır. Simya geleneğinde de, gümüş madeni ve taşıdığı renk aynı doğrultuda anılır. Bu bağlamda üçlü bir ilişki sözkonusudur: Gümüş, simgesel zincirde, ay-su-dişilik ilkesi ile birlikte belirir. Aynı imgeleme yolu hayli değişik bir kılıkla "Devlet ve Tabiat"ta da görülür:

> "Erkek ölümden konuşuyoruz yeni ormanlardan
> dahi 'dikeni seven gülüne katlanır bir kadın'dan
> Haramiler ki kırkın üstünde artık sayıları
> bir küçük tabut tabakada gezdirirler ölüleri fakfon."[27]

27 agy, s. 16.

Anlamın kayıcı, ilerleyici yönü açımlanabilir bu örnekte: Simgesel örgü burada da karmaşık bir yapı içeriyor çünkü. "Dikeni seven gülüne katlanır bir kadın" önermesindeki terçevirme işlemi, daha önce Ece Ayhan şiirinde rastladıklarımızın tersine, mantıksal bir doğrulamaya doğru deyimi dönüştürme eğilimi gösteriyor:

Pertev Naili Boratav, Kırk Haramiler öyküsünün Anadolu'da yayılmış değişkenlerini araştırırken hayli özgün bir örnekle karşılaşmış: Bu değişkende, haramilerin sayısı kırk değil, kırkbir: Yanlarında, bir tabutta gizledikleri kızkardeşlerini taşıyorlar. Ece Ayhan, bu masaldan yararlanırken, kendi şiirsel yönteminden uzaklaşmıyor. Kırkbirinci haraminin, eril bir kavram olan "diken"i, dişi bir kavram olan "gül"e yeğlemesi son kertede doğal. Tabutta gezdirilen haraminin fakfon olması da aynı koşutlukta görülmelidir.

Ece Ayhan'da "kanat" izleği başka bir simgesel işlev de yükleniyor. "Bakışsız Bir Kedi Kara"nın bir şiirinde buluyoruz bu işlevin karşılığını:

ferik, vb), anlatımın üzerinde duracağımız simurg ve buna bağlı olarak Yunus Emre'de yoğun bir anlamda öne gelen uçmak izleğini düşünüyoruz burada) bunu gözlemliyoruz:

> **"Kuruyuduk yaş olduk**
> **Ayak idik baş olduk**
> **Kanatlandık kuş olduk**
> **Uçtuk elhamdülillah."**

Ece Ayhan'ın bu deneyüstü girişimden, tasavvufun bu gözde öğesinden ne ölçüde yararlandığını ayrıca göstereceğiz. Nedim Gürsel'in bir denemesinde Ece Ayhan'ın eytişimsel dünya görüşünü simgelediğini belirttiği "ayaklar baş olacak, başlar ayak" (YS, s. 41) kümesinin bambaşka bir anlamsal düzenleme ve apayrı bir dünyagörüşü kalıbı içinde Yunus Emre'de görülmesi, bir önermenin yerleştiği bağlama göre mi, yoksa barındırdığı imlemin niteliğine dayanarak mı değerlendirilmesi gerektiği konusunda kuşkular getiriyor. Ece Ayhan şiirini kateden gizemci öğeler, ondaki özdekselleşme isteğini örtüyor ister istemez. Metinlerarası ilişkilere bu açıdan da ayrıca bakmak gerekiyor. Julia Kristeva'nın "Şiirsel Dilin Devrimi" adlı oylumlu kitabında, Lautréamont'un Pascal ve La Rochefoucauld'nun özdeyişlerini önerme olarak alıp olumsuz kalıba dökmesini irdelerken de açıklıkla gösterdiği gibi, son aşamada şairin öne aldığı dilsel nesne'yi yoğuruş biçimidir önemli olan.

Ece Ayhan şiirselinin, bizce okurun önüne getirip koyduğu en önemli sorun bu şiirin okunup okunamayacağı'dır. Çağcıl yazınların, pek çok çağdaş metnin okunaksız olduğundan daha önce de söz etmiştik gerçi. Ama Ece Ayhan'ı bu örneklerden ayıran önemli bir ayırtı var: Dayandığı kaynaklar ve daha da belirleyici olanı: Bu kaynakların kullanımı. Gerçeküs-

"Düşen bir Katolikos orta bir Daçya gölüne. Kanatları balmumu albastı. Yazıyorum ki otuz üvey kardeş gördüm. Bunca yakışıklılığı bilinmiyor ölümün, aykırılığı da som Ortodoks-Ortodoksluğa." [28]

28 agy, s. 92.

Bu kısa şiirin gönderme alanı gizli bir kaynaktan ışık alıyor: Ikharos. Eski Yunan söylencebilgisinin en önemli kişiliklerinden birisi olan Ikharos, ünlü mimar Daedalus'un oğludur. Daedalus'un öyküsü iki bölümlüdür. Girit kralı Minos'un gövdesi insan gövdesi, başı boğa başı olan Minotauros'u içine kapatmak amacıyla Deadalus'tan bir labirent yapmasını istemesiyle başlar öykü. Yetkin bir labirenttir Daedalus'un yaptığı. Sonradan, Minos'un Theseus'u labirente bırakması üzerine Deadalus olaya karışacaktır bir kez daha: Ariadne'ye, Theseus'u labirentten çıkarması için, geçtiği yolları ardalayan bir ip kullanmasını öğütler. Theseus'un başarısının Daedalus'un yardımı olmaksızın gerçekleşemeyeceğini düşünen Minos ise, Daedalus ile oğlu Ikharos'u kendi yaptıkları labirente kapatır. Daedalus buna da bir çözüm bulur: Oğlu ve kendisi için birer çift kanat yapar, bunları omuzlarına balmumu ile yapıştırırlar. Uçmaya başlamadan önce Daedalus Ikharos'a belirli bir yüksekliği aşmaması gerektiğini, bir sınırdan sonra kanatları gövdelerine ekleyen balmumunun güneş ısısının etkisiyle eriyeceğini birkaç belirtir. Oysa Ikharos babasını dinlemez: Uçmaya başladıktan sonra, büyük bir coşkuyla yükseldikçe yükselir. Babasının uyarılarına da kulak asmaz; kanatlarının bağlantı yerlerinin erimesiyle birlikte Akdeniz'e gömülür.[29]

29 Öykünün devamı, Edith Hamilton'un "Mitoloji"sinden izlenebilir (çev. Ülkü Tamer). Ikharos'un düşüşünü konu alan resimler de vardır. Bunların arasında Rubens'in ve Picasso'nunki ilk ağızda sayılabilir. Çok ilginç bir Simurg resmi de Leningrad müzesinde bulunmaktadır.

Bu öykü ile Ece Ayhan şiirinin ilişkisi çok yönlüdür. "Kanatları balmumu albastı" imgesinde sözedilen kişinin, bir önceki tümce de göz önünde bulundurulursa, Ikharos olduğu apaçık ortadadır. "Albastı"nın ateşli bir humma olduğu düşünülürse, onun bir *eğretilenen* (müstear) olduğu, burada güneşin yerini tuttuğu kolaylıkla anlaşılacaktır. Ece Ayhan'a göre "yakışıklı" bir ölümdür bu. Gene de, doğruluğa sığmaz Ikharos'un ölmesi: Son tümcedeki "ortodoks-ortodoksluk" tamlamasında, "ortodoks" sözcüğü iki anlamı birden taşır: Ikharos'un ölmesi zorunlu da olsa, yasayı bağışlatmaya yetmez: Ortodoks bir doğruluktur bu - ya da, doğrunun orostopol yanı.

Ikharos'un ölümü, ilkçağlardan bu yana, batı uygarlığında, bütün bir simgecilik geleneğinin önde gelen bezeklerinden birisi olagelmiştir. Çoklukla dipsiz, denetimsiz bir isteğin simgesi olarak işlenmiştir bu izlek. Ne olursa olsun, temelde bir aşkınlık imgesidir Ikharos'un uçuşu. Tanrı ile arasındaki ben'i kaldırmak, onunla bir olmak isteyen Hallacı Mansur'un yaklaşımı ve

tücülerin küçük bir yüzdesinin ürünlerini ve Joyce'un son kitabı "Finnegans Wake"i saymazsak, çağdaş metinlerin okanaksızlıkları ile aynı çerçevede ele alınamaz Ece Ayhan şiiri. Yazı'nın okunaksızlığı (ki yazılabilir olmaktadır bu okunaksızlık) başka şeydir, yapı'nın okunaksızlığı başka şey. Fatma Akerson'un Ece Ayhan üzerine bir yazısını bitirirken kullandığı "önemli olan bilmeceyi çözmek değil, bu bilmeceyi çözme yolunda harcanan zamandır" yargısı bir doğru payı içermiyor değil. Ama okur, anahtarının olmadığını bildiği bir bilmeceyi, çözemeyeceğini bile bile çözmeye girişir mi? Zorlayıcı bir soru bu. Ece Ayhan'ın kaynakları öylesine ikincil yapıtlar, bu kaynakların kullanımı öylesine dayanıksız ki, okurun bu girişimi yüklenmesi için hayli yürekli olması gerek. Doğal olarak, yol gösterici eleştirel çalışmalar ve Ece Ayhan'ın "Devlet ve Tabiat" ile bir ölçüde okura açılmış olması umut verici gelişimlerdir. Ama bir şiir, temelde hep zamanla hesaplaşır. Ece Ayhan şiirselinin zaman önünde ağ tutup tutmayacağı asıl sorun olarak görülürse, bu şiirselin sürekli serum gereksinimi duyup duymayacağı da ayrıca düşünülmelidir.

sonuyla Ikharos'unkiler arasında bir koşutluk aramak olasıdır. "Simurg"un** öyküsü de, Hristiyan simgeciliği ile İslâm simgeciliği arasındaki oluşum benzerliklerinin bir kanıtı gibidir.[30] Ece Ayhan bunun bilincine varmıştır: Aynı şiirin bir yerinde "Yazıyorum ki otuz üvey kardeş gördüm" derken düpedüz Simurg'u imlediği ortadadır. Burada Ikharos'un girişimi ile özdeşleşen ise *kendini aramak* görüngüsüdür - sonuçta sular örtse de şiiri, "geçerken belli bir denizi".

"Devlet ve Tabiat"ın bir şiirinde de[31] Ikharos'un öyküsüyle ortaklık kuruyor Ece Ayhan. "Hezarfen Efendi" imgesinin dolayında benzeş bir konuma gidiyor şiir: "Bir bakmışım gökyüzünde görülmez bir cenaze töreni" öbeği Ikharos'un da sonunu çağrıştırıyor. "Oğlum öldürülmüş ben satarım" tekerlemesi ve bir bakıma Daedalus'un Kral Minos karşısındaki durumunu adlandıran "ölümü ustaca oyalayan babam" imgesi bu görüntüyü destekliyor. "Kuşların vurulduğu mevsim" ve "bir bakmışım baloncusu uçmuş" kümeleri ise koşutluk kurulan öyküdeki karşılıklar. Burada da, "kan mavisi balonlar" ile "yıkanmış balonlar demeti", su ve ölüm öğelerinin arasında bir ilişkiye girerek iki öykü arasında yerinel bir bağ kuruyor. Hezarfen Efendi sözümona kanatla uçuşu gerçekleştirirken, bir bakıma da Daedalus'un söylencedeki kurmaca büyüsünü zedeliyor, sahte efsanesiyle. Ece Ayhan oylaşımlı bir soru ile dengeliyor bu olguyu:

"Düşmemiş Hezarfen Efendiyle karşılaşır mı acaba?"

Uçmak eyleminin barındırdığı aşkın yönün yanında belirgin bir ağırlık taşıyan cinsel bir görüngü de sözkonusudur:

30 Bu denemeyi yazdığım sıralarda (Ekim 77), bir Fransız yazarının "Simurg" başlıklı bir romanı yayımlandı. Bu, bir kültür öğesinin nasıl geçişim yaptığını göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Kaynak ulusal olmamakla birlikte!

31 "Yort Savul", s. 26.

**** İkinci Oda-Metin:**

SİMURGUN BİRÇOK KUŞTA TEK BİR KUŞ OLARAK PORTRESİ

Kurmaca yaratıklar üzerine yazılmış kitaplar, içerdikleri düşlem payı ne olursa olsun, gerçeğin (sırtının belki, ama yüzünün de) türevleridir bir bakıma. Tarihöncesi, ya da insanöncesi zamanın boyutlarını yaklaşık olarak saptıyor bilginler. Ama bu zamanı yoğun bir sis perdesinin gerisinden, o da bir ölçüde, izleyebiliyoruz biz yirminci yüzyılda yaşayanlar: Bilgimiz hayli kısıtlı, bilinenler de hep kesin kanıtlara dayanmıyorlar doğrusu. Bu dönemde yeryüzünü kaplayan yaratıklar üzerine insanın toplayabildiği izler ise, sözcüğün tam anlamıyla gerçeküstü bir görünüm taşıyor. Böyle olunca, "kurmaca yaratık" dediğimizde gerçeğin ne oranda üstünü çizdiğimiz de belirsizleşiyor.

Borges, "Düşlemsel Hayvanlar Elkitabı"na[32] yazdığı önsözde, seçkisine aldığı yaratıkların biraraya geleceği bir hayvanat bahçesinde kişinin, bir çocuğun ilk kez "gerçek" bir hayvanat bahçesine gittiğinde kapıldığı duygunun benzeşini duyacağını belirtip, Schopenhauer ile ilgili yerinde bir saptama yapıyor: "Schopenhauer bize, çocuğun kaplanlara korkusuzca yaklaşacağını; çünkü kaplanların kendisi, kendisinin de kaplanlar olduğunun, ondan da öte, kendisinin olsun, kaplanların olsun, tek bir özün, İstem'in biçimleri olduğunun bilincine varacağını söylerdi." Kurmacanın olumsuz bir gerçek olarak da olsa "gerçekler düzlemi"ne geçmesi, sözünü ettiğimiz belirsizliği besleyen kaynaklar arasında - öyle ki gerçeği çoğaltmak için düşlemek yeterli.

Bu düş gücünün işlemeye başladığı yer, tarihsel gelişimi göz önünde tutulursa, gizemci dünyagörüşlerinin boy attığı coğrafyadır. El ve göz tarih'in bellekleri olarak düşünülürse, yazısal ve görsel üretimlerin taranması bu gözlemin en etkin kanıtlayıcısı olabilir. Söylenlerin pek çoğu imgesel yaratıklarla donatılmıştır. Aynı bağlamda kesitler veren resimler,

32 "Manual de Zoologia Fantastica", Mexico-1957. Sekseniki parçadan oluşan bu kitabın ikinci basımı, otuzdört ekle birlikte, "El libro de los Seros İmaginarios" başlığı altında Buenos Aires'de 1957'de yayımlandı. Burada, kitabın İngilizce basımından yararlandık: "The Book of Imaginary Beings", 1974.

"Bu organın (erkeğin cinsel organı) belirli bir özelliği, yerçekimi yasasına meydan okurcasına kalkması, yani uyarılma fenomeni, organın *balonlarla, uçaklarla* ve son zamanlarda da *zeppelin*'lerle simgesel olarak temsiline yol açmıştır. Fakat rüyalar organın uyarılmış durumunu simgelemek için çok daha etkileyici bir başka yol da izlerler, insanın bütününü cinsel organdan ibaretmiş gibi gösterirler. Öyle ki rüyayı gören bizzat *uçtuğunu* görür."[33] Bir söz sanatı olarak yadırganabilir belki ama dilimizin ucuna gelen bir önerme daha var burada: Ece Ayhan şiirinin *uyarılmışlığı*, uçmak izleğinin yoğunluğu unutulmazsa, gözle görülür bir süreklilik taşımaktadır - öyle ki, bu aykırı poetika, kopukluk sözkonusu olmaksızın cinsel ilişki içinde gibidir. Buysa, Roland Barthes'ın "Le Plaisir du Texte"de üzerinde durduğu, yazmak ile *haz almak* edimlerinin karşılıklı kefelerde dengelenme ilkesinin somut bir göstergesidir.

33 Sigmund Freud, "Rüyalar ve Yanılgılar Psikolojisi", çev. A. Seden, 1978, s.162-163.

Daedalus ile bir yakınlık da "labirent" imgesinin aracılığı ile kuruluyor. "Ortodoks-Ortodoks"un hemen ardından gelen "İpeka" başlıklı şiir, "Remillerle kanıyor labirent buluşmaları" tümcesi ile başlıyor. Ece Ayhan şiirinin dolantılı bir kuruluşu olması eksiltili (elliptique) bir boyut getiriyor burada: Labirent, özeğe doğru daralan değirmilerin[34] karmaşık bir bağlantı yapısı gösterdiği dizgedir. Bu kuruluş örneğinin çeşitlemelerini Mandala'larda olduğu gibi Anadolu geleneğinde de görüyoruz. Louis Massignon, Bizans ikonacılığında, sonraları da Osmanlı bahçeciliğinde (Massignon, *olumsuz eyti-şim*'in bir sonucu olarak gördüğü bu kuruluşa Eyüb bahçesini örnek veriyor) beliren, ortada kalan bir çembere teğet yedi çemberin eşit yarıçaplarla

34 Labirentler her zaman değirmilerden oluşmazlar doğal olarak.

yontular da buna tanıktır. Aztek, İnka uygarlıklarından Orta-Doğu kültürüne, oradan da Uzak-Doğu'ya ve Afrika'ya dek bu yorumun geçerliliği savunulabilir.

Söylence bağlamında; kurmaca yaratıklar çoklukla bir dönüşüm/başkalaşım evresinin sonucunda çıkarlar ortaya. Ya gövdeleri insanınkidir, ya da başları. Öteki boyutu boğa, kuş, at, balık taşır. Kimi zaman, üçlü ya da düpedüz çoğul bir oluşum göze çarpar: İnsan başlı (ama boğa boynuzlu), kanatlı (ama at gövdesi üzerinde) olurlar. Batı uygarlığında, düşlemsel bozulmaya uğrayan hem hep biçim'dir. Geri kalan nitelikler, bu önsel bozulmanın kaçınılmaz sonucu olarak değişime uğrarlar. Kurmaca yaratıklar özellikle ortaçağda şaşırtıcı biçimde gözde olmuşlardır.[35] Baltrusaitis, bunların dağılımını şöyle yapıyor: "Kan kurutan otuna ve kanatlı bir ejderhaya (semender) Nil'in doğu kıyısında rastlanır; kadın başlı ve uzun boynuzlu satir bir eğinimi dile getirir. Kaknusa daha güneyda rastlanır; kadın başlı ve yılan kuyruklu bir kuştur. Akdeniz'de bir balık-siren egemendir. Asya ejderhalarla doludur. Kartal başlı aslan İskit ülkesinde, pelikan Semerkand kıyılarında yaşar."[36] Bu büyükacunsal karmaşanın zengin bünyesi ortaçağ resminin başat anlatım özelliklerini belirlemiştir. Yalnızca Bosch, Cranach, Dürer, Brueghel değil, Michelangelo gibi bambaşka bir düzlemde üretim gösteren sanatçıların yapıtları bile aynı salgına uğramıştır. Baltrusaitis'in kendine özgü imgelerle dile getirdiği gibi, "Bir eğinimler Cehennemi, Bir Cehennem Eğinimi'dir doğaüstü ve korkunun doğaötesi alaşımını çizeduran; Saturne'ün çocukları olan deliler ve düşünürler ise düşü kutuplaştıran keşiş ile ilişkiye girmişlerdir"[37] Bu gözlemin doğruluğu Bosch'un herhangi bir resmine bakılmakla anlaşılacağı gibi, ıralık bir ortaçağ halısında ya da bezeli bir elyazmasında da (örneğin Windmill mezamirliğinde) sınanabilir.[38]

35 Bu konuda, bkz: Herodotos Tarihi, s. 126-132, çev. M. Ökmen, 1973.

36 Jurgis Baltrusaitis, "Réveils et Prodiges", 1960, s. 254

37 agy, s. 288-293.

Kurmaca yaratıkların İslâm geleneğindeki konumu batı geleneklerine oranla daha da canalıcıdır. İmgelem düzleminde, çoklukla biçimsel dönüşümlere, başkalaşımlara sırtvermez İslâm simgeciliği. Kurmaca özneleri

38 Geleneği tek yönlü almayı bir takıntı kılığına sokan kimilerine, çağdaş bir ressamın (örnekse Böcklin'in), bu düşlemsel gotik ile yoğun ve tutarlı bir ilişkiye girebileceğini de geçerken anımsatalım.

oluşturdukları düzeni aynı doğrultuda ele alıyor.[39] Bu özekçilik, gizemci bir dünyagörüşünün türevi. Ama, başka bir yorumlama düzeyinde de, sanatsal üretimin bir tasarımı olarak değerlendirilebilir.

39 Louis Massignon, "La Culture Arabe et la Culture Gréco-Latine", in Lettres d'Humanité, tome II, 1943.

9.1. DURAK

Ece Ayhan şiirine ruhçözüm açısından yaklaşmak, kuşkusuz değişik açılımlar getirir okumaya. Burada, sözkonusu girişimin başlıbaşına bir yorumlama yolu olabileceği gibi, ek bir çözümleme yöntemi olarak da eleştiriyi besleyebileceğini eklemek gerekecek. Julia Kristeva, "Polylogue" adlı yapıtında, eleştirel üretimin çok kaynaklı bir gelişim gösterdiğini, bunun ise kendi başına, yeni bir *usculuğun* ilk adımı olarak görülebileceğini yazıyor. Gerçekten de eleştiri, beslenme kaynakları arttıkça, tıpkı bir ahtapot gibi sarmaya başlıyor çözümleme ereğini güttüğü yapıtı. Ruhçözüm de, bu besi gizilgüçlerinden birisi. Bu bağlamda Ece Ayhan şiirinde belirlenen *gizlenme dürtüsü*'nü irdelemeye çalıştık. Ruhçözümün verilerinden kısaca aynı yolda yararlanacağız şimdi:

9.2. "BABA'YA MEKTUP"

Ece Ayhan şiirinde ana eklemleri oluşturduğunu düşündüğümüz birkaç iz-

eski Yunan söylencebiliminin insan/tanrı ikilemini korumakla kalmazlar: Bir yandan da tanrıbilimsel aşkınlığın çevresinde ikincil bir derişmeye uğrarlar. Böylelikle de, kurulan imge dizgeselliği çoğalıp çığırından çıkmaz - öznel olanı yitirme sakıncası da gözle görülür bir biçimde azalır. Kaldı ki, ortaçağ batı sanatı, doğu sanatı ile olan ilişkisini hemen hep biçimsel çerçeveler içerisinde kurmuş gibidir. Bunun somut bir örneğini İkinci Frédérique'un "Doğan Yetiştirme Öğretisi"nde görmek eldedir: Doğrudan bir İslâm etkisi dışlaştıran bu yapıtta sergilenen 900'ü aşkın kuş içi boş birer tasarım gibi kurmacanın kof bir nesneye dönüştürülüşünü dile getirir.

Nedir bizi İslâm gizemciliğinde söylence/kurmaca ikilisi üzerine bu yolda düşünmeye sürükleyen? Temelde, bir yazı geleneği olarak adlandırılabilir bu yorumu doğuran neden. Bidpay'ın "Kelile ve Dimne"si, Sadi'nin "Gülistan"ı, Al Ahnaf'ın "Kitâb al Baytara"sı, İbn Baktişû'nun "Manâfi' al-Hayavân"ı, Al-Câhiz'in "Kitâb al Hayavân"ı ilk dile gelen örnekler. Attar'ın "Mantık ut-tayr"ı ise, sözkonusu geleneğin en derişik ürünü. Tasavvuf[40] öğelerinin düzenleşimlerini usta bir kurguyla sergiliyor Attar. "Otuzuncu Makale" simurgun öyküsüne ayrılmış; burada İslâm simgeciliğinin en zengin anlatımlarından biri ile karşılaşıyoruz:

4553 "Cihan simurgunun yüzü aksetti, o anda o nurun aksiyle simurgun yüzünü gördüler. fakat simurga bakınca gördüler ki simurg o otuz kuştan ibaret. Bunda şüphe yok!
Başları döndü; şaşırıp kaldılar; ne olduklarını bir türlü anlayamadılar. Kendilerini simurg olarak gördüler. Esasen sen simurgsun, simurg senden ibarettir.
Kuşlar simurga bakınca orada ancak kendilerini gördüler...
Kendilerine bakınca da orada simurgu gördüler.
Bir anda simurga da baktılar, kendilerine de. Bu sefer her iki baktıkları da eksiksiz artıksız bir simurgdan ibaretti.
4560 Bu, oydu o da bu! Bunu iki âlemde de bir kimse bile duymamış, işitmemiştir!"

40 Bir İslâm tarihçisi, René Guénon, sık sık "gizemcilik" ile "tasavvuf"un birbirleriyle karıştırıldıklarından yakınıyor: "Aperçus sur l'ésotérisme islamique et le taoisme", 1973, s. 137-143. Massignon'a, Henri Corbin'e de "ivedi" yoldan aynı yargıya ulaşmaları nedeniyle tepki veriyor. Nedir Guénon'u, "gizemcilik" ile "tasavvuf" arasında böylesine kesin sınırlar çizmeye iten? Guénon, "İslâm içrekçiliği (éstotérisme)nin gizemcilik ile hiçbir ortak yanı yoktur. Bir kez, gizemcilik doğrudan doğruya Hristiyanlığın bir ürünü olarak gözüküyor. Sonra gizemcilik, tanımı gereği bütünüyle dinsel alandan kaynaklanan bir terim, demek ki yalnızca dışrak bir öğreti; üstelik, eğreti ve arı bir bilgi değil" diyor yaklaşık olarak. (agy, s. 21,24). Gizemciliğin bir tarikat olmadığını; halkalar, silsileler olarak gelişmeyeceğini de ekliyor sözlerine. Burada, Guénon'un sözcüğün anlam alanını dar tuttuğunu söylemek gerekecek. Massignon gibi, olumsuz bir olumsuz tanrı biliminin (atheeologie négative) tartışıldığı toplantılarda bulunsaydı Guénon, çağdaş anlamında gizemciliğin tartışılabileceğine tanık olurdu Georges Bataille örneğin, gizemcilikten dinsel öğretilerle bağdaşamayacak bir anlam boyutu çıkartır. Bir "iç-deney"in hangi bireysel ilkelerle kurulabileceğini en iyi gösteren yapıttır belki de "La Somme Athéologique". Bunu dinsel yükle oluşmuş olmasına karşın Eckhart'ın, Loyola'nın evrimlerinde de görüyoruz. Bu konuda İdris Shah'ın düşündükleri de bizi destekliyor: "Oriental Magic", 1973, s. 71-128. Hilmi Ziya da aynı doğrultuda düşünüyor: "Varlık ve Oluş", 1968, s. 151.

lek üzerinde eleştirel bir söylev geliştireduralım, önemli bir önermeyi buraya dek erteledik: Yazı boyunca, izleği iki yandan işlerliğini kuran *(sırt* ve *yüz)* bir birim olarak görmeye çalışmıştık: Cinsel ve simgesel. Bu iki düzlemin birbirlerinden *hiçbir* yolda soyutlanamayacağını belirtmemiz gerek şimdi. Kesinliği tartışılmaz örgü kuralları taşıyor bu çift-yanlılık; öyle ki, birinin gerçekleşme koşulu ötekinden kaynaklanma zorunda. Bu olgu da, daha önce çekingenlikten sıyrılmadan çevresinde dolandığımız ikinci, temel önermeye varmamızı sağlıyor:

Ece Ayhan şiiri bir uçtan ötekine dişi bir şiirdir.

Freud'cu kuram, ruhsal çift-cinsellik ile biyolojik çift-cinsellik arasında temel ayrımlar koyar ortaya. Gene de, önemi küçümsenmeyecek boşluklar taşır çift-cinsellik kuramı. özellikle Winnicott ve Lacan'cı okul, çocuk-hısım ilişkisine ve babanın güdüsel aygıtına dayanarak sözkonusu gedikleri tıkama yolları aradılar. Freud'cu kuramın çift-cinselliğe yaptığı ruhsal yaklaşım göz önüne alındığında, kişiliğin ruhsal/cinsel yanının özellikle *anne fantazması*'ndan kaynaklandığı anlaşılır. "Ruhsal çift-cinsellik, Freud'un da üzerinde durduğu gibi, öteki cins (bizim olmayan; imgeleme dönük olarak Oedipus üçgeninde bizim olan) fantazmasının oluşmasıyla örgütlenir" diyor André Green.[41] Ece Ayhan şiirinin Oedipus karmaşası ile kurduğu zorunlu ilişkinin üzerine eğilmeye buradan başlayabiliriz.

41 André Green, "Le Genre Neutre", in "Nouvelle Revue de Psychanalyse", s. 253.

Oedipius üçgenini oluşturan kutuplarda, çocuğun anne/baba ikilisine göre üzerine yerleştiği odağın kaypak bir kimliği var — öyle ki *özdeşleşmenin* iki ayrı yönde gerçekleşme olasılığı eşit oranda sözkonusu olabiliyor.[42] Ece Ayhan çocuk. Bu vişneçürüğü dönemin içinde Baba, *üstü çizilmesi*, An-

42 Bu konuda: Sigmund Freud, "Essais de psychanalyse", 1927, s. 19[illegible] ve ötesi.

ve

4564 "O tapıdan dilsiz, dudaksız bir ses geldi:
Güneşe benzeyen bu tapı, bir aynadır.
Kim gelirse bakarsa orada kendini görür.
Kendisi candan, tenden ibarettir; orada da canını, tenini seyreder!
Siz, buraya otuz kuş olarak geldiniz. Bu aynada da otuz suret peydahlandı.
Kırk, yahut elli kuş gelse kendilerinden varlık perdesi kalktı mı? Kırk, yahut elli kuş görürler!
Daha çok kuş gelse yine kendilerini görür, kendilerini seyrederler!
4569 Yoksa kimde o göz var ki bizi görebilsin"[43]

43 Attar, "Mantık al-tayr", çev. A. Gölpınarlı, 1946, cilt II, s. 188-189.

Attar, simurg ile Hallacı Mansur arasında bir koşutluk kuruyor, hemen ardından. Sonra da kültürel bir geçişime tanık oluyoruz: Attar, "kuş kanadının kıymetini, kanadı yandıktan sonra anlar" (2601) derken besbelli Ikharos'a gönderme yapıyor - "Bazısının güneşin hararetiyle kanatları yandı, yürekleri kebaboldu" (4463) kümesiyle de.

*

"Mantık ut-tayr"da kaknus, hüdhüt, yarasa da belirli simgesel yükler taşıyorlar. Ama bütün tasavvufî birikim gelip simurga dayanıyor: Kaknus da olsa, hüma da olsa, "aynada peydahlanacak sûret" onunki çünkü: Simurg, bir bakıma varlığın tözü. Gene de, tek tek, sözkonusu simgeselliğin oluşumuna katkıları göz önünde bulundurulursa, bu kurmaca kuşların Hristiyan simgeciliğinin ürünü yaratıklardan nasıl kalın çizgilerle ayrıldıkları açığa çıkacaktır:

Anka: İsmi bilinen, cismi bilinmeyen söylence kuşu. Uzun boylu olduğu için kendisine uzun boylu anlamına gelen "Anka" denmiş. Söylen-

ne'ye giden yolu tıkamasının engellenmesi gerekirliği duyulan *konu* - yoksa tamamlanmayacak cinsellik, eksi ve eksik kalacak. Ece Ayhan şiiri daha yola koyulurken, barındırdığı *libido yatırımları* gereği, bilinç tabakasının altında belirgin bir önlem alıyor: Baba adının üstünü çiziyor, Çağlar'ı ortadan kaldırıp biri dişi (Ece), ötekisi çift-cinsellik taşıyan (Ayhan) iki adın kabuğu altına yerleşiyor. Bu önlemin *yasal, yasasal* yanına dikkat çekilebilir elbette: Devlet'in içinden Tabiat'ı konuşturmak, hele *bu* "tabiat" yasal olarak yasak söylev ulamına giriyorsa, olanaksız gibidir: Özel/kişisel yazı, yasal yazıdan korunmak yolunda kütükteki adını gömecektir. Bu gömülüşün tek nedeni bu değildir oysa: Oedipus üçgenine bağlı olarak Ece Ayhan dişi bir fantazmaya doğru açıkca kaymaktadır: Lacan'ın dediği gibi, "Baba imleyeninin belirişi, onun Yasa yazarı olarak belirdiği yerde ölümüne, yani *Baba Katli*'ne bağlıdır."[44] Burada, bir artı-yorum olarak da değerlendirilse, eklenmesi gereken bir ayrıntı sözkonusudur: Oedipus üçgenindeki öznenin, *üstünü çizme* ediminden beklediği, özde *Baba-adı*'nın ortadan kalkması değil, onun Söz'ünün hakkı sukuta uğratılmasıdır (forclusion/Verwerfung).[45] Lacan'ın, Schreber olayını izleyerek vardığı yorumu benimsersek[46]: Ece Ayhan şiirinde *phallus* imgesinin yoğun bir biçimde öne gelmesi *doğrudan* "Baba" imleyeni ile ilintilidir. İğdiş edilmiş Baba-adı, kaynaklandığı geri-itilme işlerliğinin doğal bir sonucu, *Yetke* adına bu eğretileme ile giyinir. Ama karalanan Baba, işlevini orada *hemen* yitirmeyecektir: Doğanın eytişimi gereği, kendisini yalnızca *erteler* babalık: Bu geçişi sukuta uğrama evresinin ardından yitirdiği özne olma niteliğini yeniden arar ve bulur. Ece Ayhan oğluna Ege adını verirken döngüyü bir kez daha öne getirmiş olur: Oedipus üçgeninin kargışlı kenarla-

44 Jacques Lacan, "Du Traitement Possible du Psychose", in "Ecrits", s. 531-583.

45 Tuhaftır sükûttan sukuta geçerken yalnızca sesbirimsel bir dönüşüme uğruyor ses; anlam ise perçinleniyor burada.

46 agy, s. 557-558.

ceye göre, bu kuş renk renk kanatlı, insan yüzlü, iri cüsseli bir yaratıkmış. Anka çok eskiden insanlar arasında yaşarmış, fakat bir gün bir gelini kapıp götürmüş. Bunun üzerine, halk o devirde yalvaç olan Hanzele'ye yakarmış. O da ankaya ilenmiş. Tanrı onun yakarısını kabul edip ankayı deniz içinde bulunan bir adaya göndermiş. Bu adaya insanlar gidemezmiş. Anka dağlar büyüklüğünde yumurta yumurtlarmış.[47]

47 Damirî, "Hayatü'l - Hayavân", II, s. 186, Ahmetî Eflâki'den aktarıyorum: II, s. 351, 1973.

Hüdhüt: Çok renkli, çizgili ve fena kokan bir kuş. Mezbelede açtığı bir çukur içinde yumurtlar. Yeraltında bulunan suları, sanki bir cam içinde imiş gibi gördüğü rivayet edilir.[48] Görünmeyen dünya'dan **haberler taşır (Attar) ve "ilâhî arayış içindeki ruhun gizemci güzergâhı"dır yolculuğu.**

48 Demiri, agy, s. 436

Hûma: Kemik yemek suretiyle yaşayan "mevhum" bir kuş. Uçtuğu zaman, gölgesi kimin başına düşerse onun bir devlet ve saltanata kavuşacağı söylenirmiş. Hümayı bile bile öldüren bir kimsenin kırk gün içinde öleceğine inanılırmış. Bir başka metinde, Taceddin Yalçıkuloğlu'nun "Risale-i Azize"sinde (Kazan, 1908) bir değişken sözkonusu.: "Diyorlar ki, Hümay kuşu maruf bir kuştur. Kuzgun büyüklüğünde olup kanat uçları kara, başı yeşil olur. Yaşadığı yer havadadır. Yumurtasını havada yumurtlar, yavrusunu da havada çıkarır. Diyorlar ki Hümay bazen yeryüzüne kırk arşın kadar yaklaşır ve geri döner. İşte o zaman bu kuşun gölgesi birinin üzerine düşerse cihanda padişah ola..."

Şaman metinlerinde de rastlanıyor kurmaca kuşlara: "Kadın bir kuş olup uçtu; bu kuş eti yenmez, tüyü yelek olmaz "kurday" denilen kuştur. Tanrı erkeği yakalayıp yeryüzüne tükürdü, o da bir kuş oldu; bu da "yaban" denilen kuştur."[49]

49 Abdülkadir İnan, "Şamanizm. Materyaller ve Araştırmalar", s. 18, 1972 (2. basım).

Kurmaca kuşların musikî çerçevesinde de belirgin bir yerleri var. Mahmut Gazimihal, uzun uzadıya duruyor bunun üzerinde:

"Musikar ve Kaknos kuşları da musikînin cedleri sayılmak üzere Fars metinlerinde vardı. Bunlar ayrıca Çin'in Fong adlı musikici rivayetinin en derin geleneğine göre perde dizisinin icadı işte bu Fuang-hoang adlı kuşmuş.... Tanrı Pan'ın kovaladığı Sirenks adlı su perisi kaçarken Ladon ır-

rı bir süre uzayıp-kısalır, sonra da eşkenar bir üçgen belirir ortayerde: Sessel oranlamada belki eril bir nitelik kazanır Ege,ama genelde çok anlamlı bir cinsellik vurgulanır: *Kral* Ege *dişi* denize atlayıp boğulurken, bir ucunda ölümü ötekinde dirimi taşıyan simgesel bir döngüyü ortaya çıkarır:

"Bir kraliçedir oğlum kanatlarını açmış".

Bu şiirsel birimin alt katmanlarında duran cinsel bilinç, simgesel tabakayı da aynı doğru üzerinde işler. Ikharos/Mansur ikilisinin, şiir bunlardan yalnız ilki üzerinde kurulsa da, işlevleri aynı özekte çakışır: Gök ile deniz arası, bir hava koridorunda *devinen* noktada. Daedalus söylencesi böylece öğelerini dengeler: Kral Ege'nin kendini yardan denize atıp *boğulduğu* anda Ikharos'un kanatları erir - Babalık ve Oğulluk ise, birebir, ölüm/dirim kefelerini doldururlar.

Freud, Dostoyevski'nin "Karamazov Kardeşler"i üzerine hazırladığı çalışmada[50], *Babayı silme* isteğinin iki ayrı yolda cinsel kaynaklanma ortaya koyduğunu ileri sürüyor: Babanın *cinsel konusu* olma eğilimi ve anneyi cinsel konu olarak seçme, bu nedenle babayı devreden çıkarma isteği. Sonuçta bastırılma'nın payı ne olursa olsun, babanın katli'nden uzaklaşmak bilince aykırı bir seçim değildir: Bir yanda ağırlığı durmadan artan iğdiş edilme korkusu, öteki yanda Yasa ile karşı/karşı'ya kalma zorunluğu bu seçeneğin öne geçmesine, babayı *yolunun* üzerinden kaldırma dürtüsünün *gizliye çıkmasına* neden olur. Ece Ayhan yitirdiği babasının görüntüsü iyiden iyiye

50 "Psikanaliz açısından Edebiyat", çev., Selahattin Hilav, 1966.

mağına atlayarak kamışa inkilâp ediverdi. Pan işte o kamışı koparıp bir musikar düdüğü yaptı... Öte yandan İran metinindeki kaknos kuşu yunanın Feniks kuşunu hatırlattığı gibi, kelime de yunancadır: xuxnos. Doğulu yazarlar kuknos kelimesinin Kuknus, Koknos ve Kaknos da okunabildiğine bilhassa dikkatleri çekerek "luğât-ı rumiden" olduğunu belirttikleri halde, kuşun Hinde mahsusluğunda birleşiyorlar! Anka gibi ismi var cismi yok bir kuş; güzel sesli ve tüyü nakışlıdır. Gagasında 360 delik vardır. Dağ tepesinde rüzgâra karşı oturur ve gagasından garip sesler çıkarır, hattâ her delikten bir türlü makam terennüm edermiş. Bir kaynak kaknosun yerini Hindistanın Şenguna adası olarak gösteriyor: Burnunun 50 deliği ve her birinden kuyruğuna kadar yol varmış. Bin yıllık ömrünün intiharla sona erişini aynı veçhile anlatırken, burun deliğinden ateşler çıkararak yandığını rivayet ediyor. "Dirler ki hükemâ musikîyi ol kuşun âvazından ihdas eyledi."[51]

51 Mahmut Gazimihal, "Musiki Sözlüğü", s. 77, 1961.

Kurmaca yaratıkların yazınsal gelenekte de önemli bir yer tuttukları görülüyor. Ortaçağ metinlerinde, sonra da "romantik" ve "simgeci" okullarda özel bir yer tutuyor bu yaratıklar. Rabelais'den Flaubert'e, Leconte de Lisle'e; Edgar Poe'dan Kafka'ya, Borges'e uzanan çizgide, sınırları hayli geniş bir düşlem ailesi oluşuyor. "Pantagruel'in Gırgır Düşleri"nden ortaçağın deccal kokusu yayılıyor. İngiliz doğaüstü şiirinde, Blake ve romantiklerde, Poe'da siyah, karamsar bir gösterge kurmaca yaratıklar. Flaubert gerçeğin öteki yanına, alt bilinç katmanlarına doğru ışık tutarken bir bakıma gerçeküstücüleri muştuluyor. "Ermiş Antonius'un Eğinimi"nin son bölümünde bu gelişimin somut bir örneğine rastlıyoruz:

"MARTİKHORAS — devsi kırmızı aslan, insan yüzlü, dişleri üç sıra.

KATOBLEBAS — yabani kara manda; yere kadar düşen başı bir domuz başıdır, ve omuzlarına boş bağırsak gibi gevşek, ince uzun bir boyunla takılıdır.

BAZİLİK — mor renkli büyük yılan, üç boğumlu bir ibiği, biri altta biri üstte iki dişi vardır.

yıpranıncaya dek baba'nın ölümü için fetvayı erteler — sonunda, "Devlet ve Tabiat"ın bir dip yazısında bu çökelen isteği yüzeye vurur:

> "İnsanların hukukunda baba oğulu red edebiliyorsa, oğul da babayı red edecektir." [52]

52 "Yort Savul", s. 39.

Sözkonusu dip yazının başlığının "Ölümün Arkasından Konuşmak" olması nedensiz değildir.[53] "Öz çocuklarını boğan" kişi nasıl iğdiş etme korkusunu tekeline almış, onları bu yoldan denetime sokmuşsa, kendi ölümünün ardından durumun ters dönmesini başı eğik karşılayacaktır: "güzel uzunken" kiprikleri kesilecek (bir iğdiş etme olayı), sürgünlere gönderilecek (söz'ün *dışarıda* bırakılarak iğdiş edilmesi), sonunda "kafası ipek kılıç"la kesilecek (keskin, bütünleyici iğdiş etme edimi), bu kadarıyla da yetinilmeyecek: Yasal olarak elinde tuttuğu erk, üstü *örtülerek* gizliye vurulacaktır:

53 "...Rûmun şurası..." ile Bâki'ye yapılan bu gönderme, Ece Ayhan'ın "Halk şiiri"ne karşı aldığı tavrı göstermesi bakımından ilginçtir.

> "Tuğraları alçılarla örtülmüş".[54]

54 "Yort Savul", s. 37.

İki genel odağın, "iğdiş edilme korkusu" ile "baba katli"nin dolayında gelişir Ece Ayhan şiirinde baba-oğul ilişkisi. "Tarihsel zamanın sınırından başlayarak yasanın sureti ile özdeşleşen simgesel işlevin *dayanağını babanın adı*'nda görmemiz gerekir"[55] — özellikle "Devlet ve Tabiat"da yer alan kimi imgeler, Jacques Lacan'ın yukarıdaki yargısını doğrulamak için şiire yerleşmiş gibidirler. Bir karşıtlıklar zinciri halinde gelişir odakların birbirlerine göre konumları:

55 "Ecrits", s. 278.

"Ölümü ustaca oyalayan babam öldürülmüş ben satarım" dizesi "Oğlum öldürülmüş ben satarım"a dönüşürken karşıtlığa kesin bir görünüm kazandırır. Bu iki dizede (YS, s. 26) Ikharos/Daedalus ilişkisini de çerçeveleyen (baba söz'ünü dışta bırakan) simgesel bir yan-işlev sözkonusudur. Bir başka imge (YS, s. 25) eğretileme düzleminde de işler *karşılıklılığı*:

> "İşte rıh ve hokka!
> Zulme karşı hadisler derleyen baba ve
> Koşarlık ayaklarıyla oğul"

GRİFON — akbaba gagalı aslan; kanatları beyaz, pençeleri kırmızı, boynu mavi.

DENİZ HAYVANLARI — tulumlar gibi toparlak, maden yaprakları gibi yassı, testereler gibi diş diş."[56]

56 Gustave Flaubert, "Ermiş Antonius ve Şeytan", çev. S. Eyüboğlu, 1968, s. 192-196.

Bu yerinel dilin barındırdığı saydam gizilgüçte, ruhsal etkinliğin önemi azımsanmayacak bir yansımasını görebiliyoruz. Geçtiğimiz yüzyılın en zorlu yazınsal anıtlarından birisi olan "Eğinim", çözümlemenin son aşamasında, bir bastırılmış dürtüler sergisi olarak açığa vuruyor delik-deşik gövdesini. Flaubert, ruhsal yaşamını bir uçtan ötekine yoğunluğu artarak kateden kadına dönüşme isteğini, sonradan Madame Bovary'yi ateşte (gerçekte) öz-yitimini arayan semendere dönüştürerek dışlaştırıyor.[57]

57 Flaubert'de, özellikle yaşamının sonuna doğru kesin bir açıklık kazanan bu isteğin ayrıntılı bir dökümü, Jean-Paul Sartre'in "Ailenin Budalası" adlı yapıtından izlenebilir.

Günümüz Türk yazınında kurmaca yaratıkların tuttuğu yer ise, daha çok masalcı bir geleneğin çerçevesinde ışığa tutulabilir. Bu konuda yapılacak bir araştırma, Onat Kutlar ve Edip Cansever'de beliren varoluşcu masalsılığın yanında Karasu'nun "Bir Ortaçağ Abdalı"ndaki doğaötesi/düşlem ilişkisini, Ferit Edgü'nün "Köpeğin Isırdığı Kriptozoolog"undaki Kafka/Borges alaşımını ayrı odaklardan yola çıkararak aynı düzleme yerleştirebilecektir. Gene aynı düzlemde; Behçet Necatigil, İlhan Berk, Ece Ayhan ve (öyle ya, niye söylenmesin) bu satırların yazarının şiirleri, kaynakları ister söylencebilim, ister İslâm geleneği olsun, gözle görülür bir tabaka kuracaktır. Bu düzlemse, simgesel'inkinden başkası **değildir kuşkusuz.**

Bu üçlüyü içeren "Ala Ala Hey" şiiri "Erkek Şehrazat" imgesi ile başlar. "Çağdaş masal babası" (s. 36) iyiden dişileşmektedir artık: Hokkadaki mürekkebi karşıtlamak için işlevini kurmak gerekecektir: Mürekkebi rıhla kurutarak engeller oğul, babanın hadis derlemesini. Bu karşılıklılığı "Devlet ve Tabiat" boyunca işler Ece Ayhan:

58 "Yort Savul", s. 13.

"Dönüşmeye başlamış Beşiktaşlı kuşcu bir babanın
Taşınmaz kuş taşır mavnalarla Karabiga'ya kaçan
Gamze şeyli pek hoş benli son oğlunu
Suriye hamamında sabuna boğmasının şiiridir".[58]

dörtlüğünde son kertede sivri bir deyişle öne çıkan iğdiş etme edimini, az ileride, "Ölünün Arkasından Konuşmak"da, "oğulların babalarını kendi elleriyle yıkayıp gömdüklerini göreceklerdir" toplamıyla dengeler.

Freud, Dostoyevski ile ilgili şu saptamayı yapıyor: "Güçlü ve doğuştan bir ikicinslilik eğilimi taşıyan ve sert babasına bağlı olmaya karşı bütün gücüyle kendini savunabilen bir kimse. Sözü geçen iki cinslilik özelliği, ruhsal yapısıyla ilintilidir ve daha önce gördüğümüz öğelere eklenmektedir. Çocukluk yıllarında görülen ölüm-benzeri nöbetler, böylece, ego'nun gerçekleştirdiği baba-ile-özdeşleşmeler ve super-ego'nun önayak olduğu cezalandırmalar olarak görülebilir. *Babanın yerine geçebilmek için onu öldürmek istedin. İşte şimdi sen babansın, ama ölü bir baba.*"[59] Bu gözlem, "Devlet ve Tabiat"ın baba katli olgusunun dolayında getirdiği açılma küçümsenmezse, Ece Ayhan şiiri için de geçerli sayılabilir. "Bakışsız Bir Kedi Kara" ile "Ortodoksluklar"ı işleyen gizlenme dürtüsü artık peçesini düşürme evresine girmiş, Ece Ayhan, ardında gizlendiği örtüyü iyice aralayıp remili açmıştır:

59 "Psikanaliz açısından Edebiyat".

"Bismillâh tû Hâfız Post
İnsanoğlu babasızdır."

10. THALASSA

"Hah işte, iyi söyledin evlât.
"Baba diyorsun bana, ama baban değilim.
Senin baban değilim, hayır,
"Baban falan değilim senin, ananım" demiş.
"Baban İspanyollu zengin bir tüccardı."
Ezra POUND[60]

60 Ezra Pound, "Canto XIII". Alıntı, çok küçük bir değişiklik yapılarak İlhan Berk/Yurdanur Salman çevirisinden alınmıştır:Yazı, 1975/I.

Ece Ayhan şiirinin Freud'cul ruhbilime sayısız gereç sunduğu ortada. Uzun kurgulara girişip, *bastırılmış* nedenlerle genelde zaten bu yöntemden soğumuş okuru iyice bu çerçeveden soğutmak yerine, başka bir ruhçözüm anlayışının, Jung'cul görüşün aynı şiirde bulgulayabileceklerine kısaca değineceğiz son olarak.

"Ece Ayhan *su şairidir*" dedik bir yerde. Neye dayanarak? İzleksel örgüye bir kez daha başvuracağız burada: "Kınar Hanımın Denizleri"nden "Devlet ve Tabiat"a giden çizgide yoğun bir biçimde "su" izleğine rastlıyoruz Ece Ayhan'da.[61] Doğal olarak, bu izlek tekdüze bir gelişim göstermiyor şiirde. Ama belirgin dile geliş biçimleri dışlaştırdığı bir gerçek - öyle ki, bu izleksel zincirin bağrında *gizlenme dürtüsü*'nden çok *kendini açığa vurma isteği* göze çarpıyor denilebilir. Nedir Ece Ayhan şiirinde "su" izleğini belirleyen öğeler? Özellikle üç anahtar sözcük, "deniz", "ırmak" ve bunları edimsel yolda etkileyen "boğulmak" eylemini görüyoruz bu sınır içinde. Birkaç somut örneğin üzerinde kalırsak:

61 "Yort Savul", s. 14, 22, 24, 25, 27, 41, 50, 51, 78, 79, 85, 87, 92, 93, 109, 110, 112.

"İntihara ve denizde nasıl boğulmağa çalışırlar" *(Açık Atlas)*
"Boğulmuş geldiler denizden ikindi üzeri" *(Epitafio)*
"Peki nasıl oldu da hatırladı denizde boğulduğunu" *(Bir Elişi Tanrısı)*
"Ve çarşambaları gidip ırmaklarda boğulurlarmış" *(Ölü Bütün)*
"Hiç soyutlanmamış ırmaklarda boğuluyor İbrahim" *(Deniz Kızı Eftelya)*
"Kimse birbirini aramasın geçerken belli bir denizi" *(İpeka)*
"Koyulaşır ve bir denizin denizinde ağlarken" *(Ey Kanatsızlık)*

bu yineleme yoğunluğunun çaba harcamadan sezilebildiğini görüyoruz. Jung'cul ruhçözümlemesinin geniş boyutlarında *simgesel olan* ile kurduğu aralıksız söyleşinin ışığı altında "su" izleğini irdelersek, ister istemez simya geleneğinin taşıdığı simgesel değerlere, "dört öğe"ye, "dört evreli Büyük Yapıt"a açılmak zorunda kalacağız. Yeni bir oda-metin aracılığıyla yolu özel koridorlarımızda iyice yitirmemek için, başlıbaşına bir "başkalaşım" konusu olabilecek bu çekici girişimden kaçınacağız. Kaçınamayacağımız birşey varsa, o da Jung'un "Ruhbilim ve Simya"da aydınlattığı kimi kavramların kısaca dökümünü yapıp Ece Ayhan şiirindeki *yer*'lerine bunları doldurmak:

Jung'cul çözümlemede *toplu bilinçaltı*'nın yaratıcı simgesidir "deniz".[62] Bu anlamda, başka bir düzlemde *toplu bilinci* simgeleyen baba'nın tersine, "anne" imgesi ile özdeş bir içsellik taşır - anne *yaşam suyu*'nun karşılığıdır çünkü.[63] Suysa, yaşam kaynağıdır herşeyden önce; anne'yle ortak bir doğurganlık niteliği barındırır. Jung, "Bilinçaltının Yapısı ve İşlerliği" adlı yapıtında düş evrenine çözümleyici bir bakış getirirken "anne" imgesini de uzun uzadıya açımlar: "*Anne* türümün, doğurgan ve edilgin yaratılışın arketipidir. Bunun yanında da güdüsel yanımız, fizyolojik yanımız, bizi içeren gövdemizdir. Çünkü anne besleyen ve taşıyan içi boş bir biçimdir; başka deyişle de: Bilinçaltının kendisidir."[64] Jung'un başka bir bağlamda belirttiği gibi düşleyen, imgeleyen kişi için "gemi" bilinçaltının (*deniz ana*'nın) derinliklerinde gerçekleşen gezinin aracıdır.[65] Ve bu izleksel örgü, eninde sonunda, *üretken özdeğin* altı bilinç katmanlarının yetkin simgesel dokusudur.

Ece Ayhan'da, apayrı bir odaktan bakıldığında *baba'yı silme isteği* olarak belirlenen güdüsel gizlenme eğilimi arketip'sel çözümlemede de doğrulanıyor böylece. "Deniz"in alt tabakalardaki "doğurgan ana" için elçi çıkması çok doğal temelde: Ana, *anima* çünkü.[66] Ece Ayhan'ın oğluna *Ege* adını vermiş olması üzerine bir an durmuş, duralamıştık: Belirgin bir yoğunlukla öne gelen dişileşme isteğinin sonucu da (bu *dişi konuşmak* olsa da), bir anlamda saltık erek olarak peylediği *anneleşebilmeyi tasarlamak*'tır. Bu nedenle de, kendisini doğuran denizin adını oğluna verecektir. "Babadan doğma bir çırılçıplak"[67], daha doğduğu anda, anne'nin süreğenlik kazanan kimliği anlamını taşır çünkü. Buysa boğulmaktan kurtulmanın tek tekyönlü yolu, bilinçaltındaki "bulanık çekimler"i alnı açık karşılayabilme yetisini kazanmaktır.

62 C. G. Jung, "Psychanalyse et Alchimie", 1970, s. 69.

63 agy, s. 97.

64 "L'Homme à la Découverte de son Ame", 1948, s. 311-312.

65 "Psychanalyse et Alchimie", s. 265.

66 Bir başkalaşım konusu da "Otto e Mezzo" ve "Asa Nisi Masa" olabilir mi?

67 "Yort Savul", s. 59.

Şiir kurmak, kaldı ki, rahmin o bilge devinimi, imgelemin daralıp genleştiği yerde kesintisiz süren ağrı değil midir?***

***Üçüncü Oda-Metin

SÖZ SÖZ İÇİNDE

Varsayım: Sahici bir at, tahta bir kenti kuşatıyor. Ece Ayhan bir imge doğal olarak — "Tahta Troya" ise bir kurmacadan öte birşey değil. Bir şairin kendi şiirselini bulma yolunda öteki şiirsel'leri araması bir bah ise, Ece Ayhan bir bahane. İmdi, kurmaca yanı ağır basan bir metin nereye kadar

sırtçevirebilir gerçeğe? Kuşkusuz bir sınırı var bu ölçüsüz girişimin. Yazar uydurduğunu, başkalaşım kolladığını ya da kurduğunu, giyinecek yerde soyunduğunu, bir adım daha ileri: Kaldırdığını savladığı örtüyü üzerine kapattığı yerde bile ötesine düşen birkaç anlamı aydınlatmaz mı? Öyleyse, Ece Ayhan'a Enis Batur'un yaklaşma nedeni ne olursa olsun, bir de eleştirel söz var burada, eğrisi-doğrusuyla.

Ece Ayhan şiiri, zar tutmayan okurla ilişkiye girmiyor. Kendi tekkesinin postnişini değilse okur kişi, iletişime aralanan bir kapı yok burada: Oyun, hilenin resmî adı çünkü. Eleştirel söylevin ona katkısı ne olabilir öyleyse? Kuşkusuz en sağlıklı yol, metni durduğu, durayazdığı yerden yola koyularak sürdürmek. Nasıl şiirsel söylev ince bir ekonominin türeviyse, eleştirel söylev de benzeş bir doğumun sonucunda kendi kipini çağdaş ve çağcıl bir doğrultuda kuracak olandır. Borges'ce bir anlatımla: Bir söz aynası'nın varolabileceğini varsaysak bir an için, ve bu tür iki aynayı sözü sonsuza dek dikecek ve sökecek biçimde karşıkarşıya koyabilsek: İnsan'ın sözü bitimsiz, eşzamanlı ve ardzamanlı, kısacası bengi kimlikleri durmadan çoğaltabilecek doğurganlıktadır. Haçaturyan'ın "Kılıç Dansı"nın son notalarıdır bunlar. Bu yazının bittiği anda, belki de başka bir el Sahibinin Sesi fonografı yeniden kuracak ve elmas iğne Tahta At'ı ve Tahta Troya'yı apayrı bir yorumlama düzleminde yeniden dinlemeye koyulacaktır.

Has sanat yapıtının birincil özelliği bu kuşkuyu ve onu durmadan besleyen bilinci içinde taşımasıdır öyleyse.

1977-1978.

Sandık odası

"Tahta Troya"yı tamamlayalı neredeyse üç yıl oluyor. Metnin son bölümünün dışında kalan parçaları daha önce *Yazı*, *Ulusal Kültür* ve *Oluşum* dergilerinde yayımlanmış, okur kesiminden farklı türden tepkiler toplamıştı.

Bir kefede daha çok benim yaklaşım biçimim, eleştirel seçimlerim tartışma konusu oldu: Metni "baba" izleğinin yönlendirdiği cinsel tabakalar açısından okumayı deneyişim, özellikle de yazar-okurlarda elegelir bir rahatsızlık doğurdu: Bir metin, tek bir izlek sökülerek okunabilir mi? İzlekçi bir çözümlemede hangi belirleyici ölçütler öne getirilir ve bunların "kesinlik oranı" nedir? Bu soy bir okumayla, herhangi bir yazınsal metnin bütünsel gerçekliği kavranabilir mi? Bir de, Cemal Süreya'nın öteden beri eleştirel çalışmalarıma yönelttiği bir şüphe: Kendi buluşlarımın fazlaca ardına takılmıyor muyum?

Bir başka kefede sorular, açık konuşmak gerekirse, çoğu zaman "hafif" bir aktöreden kaynaklanıyordu: Yıllardır özgünlüğü tartışma konusu bile yapılmamış Ece Ayhan şiiri, metinlerarası ilişkilerin niteliğine bakılırsa bir "fiyasko" değil midir? Bunca "çalıntı"ya dayalı bir metin için bunca çözümleyici çabaya neden gereksinme duyulmuştur? Daha da önemlisi: Ece Ayhan şiirinin kapalı ve/ya boş bir kutu olduğu mu kanıtlanmak istenilmiştir? Yazılı bağlamda, özellikle Ünsal Oskay ile Arslan Kaynardağ'ın konuya bakış açıları* konuya yeniden değinmemi zorunlu kıldı; aldığım sözlü tepkilerin büyükçe bir bölüğü de bu zorunluluğu güçlendirdi: "Öyle anlaşılıyordu ki, Ece Ayhan bir söylen değildi".

Aslına bakılırsa, benim kuşağımın pek çok şairi, yazarı için bir söylendi Ece Ayhan şiiri. Ne *önerdiği* pek belli değildi bu kapanık sözün, ama gizemli kuyusu herşeyden fazla çekiciydi. "Mor Külhâni"nin Yeni Dergi'de yayımlandığı yıl bu sevda coşkulu bir kimlik almaya başladı; "Devlet ve Tabiat" çıkınca da, herşey bir anda yerli yerine oturtulduydu. "Bakışsız Bir Kedi Kara" ile "Ortadoksluklar" bağlamında elle tutulabilir okuma girişimleri hâlâ yoktu oysa: Bu içrek imgelemin üzerinde bulanık varsayımlarla duruluyor, anlam katında hiçbir dayanağa bel vermeyen, üstelik bir türlü uzayıp kısalmayan çıkarımlara başvuruluyordu. Doğrusunu söylemek gerekirse, Ece Ayhan şiirinin çekim alanı içinde kalanların açık yüreklilikle konuyu açmadıkları kesindi: İyi niyetle metinleri sökmeye çalışıp da işin altından kalkamadığını söyleyenler "anlayış"la karşılanıyor, şiirde anlamın herşey (hiçbir şey) olmadığı söyleniyor, konuyu örtbas etmek için "azınlık kültürü", "lumpen yaşantıları" ya da "İstanbul'un gizemli arka sokakları"na uzanılıyordu.**

1977'nin hemen başlarındaydı sanıyorum: Lacan'ın bir seminer metni üzerinde kafa yorarken, Ece Ayhan şiirine yönelik bir bakış açısı geliştirilmesini sağlayabilecek birkaç ipucu bulduğumu sandım. "Bakışsız Bir Kedi Kara" ile "Ortadoksluklar"ı yeniden, kimbilir kaçıncı kez okurken, belki de ruhçözümle nicedir içiçe olmanın verdiği bir yüreklilikle aynada kendi bulanık portremle karşılaştım: Yıllardır okuduğum, önemsediğim, etkilendiğim, enikonu tanış olduğumu düşündüğüm bu şiirden aslında *hiçbir şey anlamıyordum.*

"Bakışsız Bir Kedi Kara" ile "Ortadoksluklar"ın düzyazı şiirlerinden oluştuğunu herkes bilir; gelgelelim, düzdeğişmecenin *mantığı* açısından bir

"Sandık Odası"nı, "Tahta Troya"yı oluşturan metinler ilk kez bir kitapta buluştukları yıl yazmıştım; bugüne dek yayımlamamamın nedeni, tartışmanın zaman içinde başka boyutlar kazanması oldu, diyebilirim. 1982'de, Melih Cevdet Anday'ın "Ölümsüzlük Ardında Gılgamış"ı günışığına çıktığında, kaynak-metinden erek-metne geçiş bağlamında Özdemir İnce'yle aramızda koyu bir tartışma başladı. İlgili okur, "Babil Yazıları"na da aldığım "Yeniden Üretimde Metinlerarası İlişkilerin Yeri" başlıklı denememdeki "Sandık Odası"na göndermeyi anımsayacak ve umarım tekrarlanan bölüm için beni bağışlayacaktır: "Burada, Tahta Troya'nın hemen ardından kaleme aldığım ve bugüne dek yayımlamadığım bir denemenin büyükçe bir bölüğünü olduğu gibi almakta yarar görüyorum".
Erek-metnin oluşma sürecine ilişkin ölçütler çerçevesinde Anday'ın yapıtı üzerinde kalarak görüşlerimi geliştirirken, bir yandan da "Tahta Troya"ya geniş bir ayraç açtığımı düşünüyordum. Tartışı 1985'de yeniden, bu kez İnce'nin "Siyasetnâme"si etrafında alevlendi ve sanıyorum biraz daha mesafe alındı.
Metinlerarası ilişkiler konusu, yatay ilişkiler bağlamında olduğu kadar, o ilişkilerin (sözgelimi Joyce örneğinde rastlandığı gibi) sarmallaştığı düzlemde de beni baştan beri kurcaladı. Konuya yöneldiğim ilk yazılardan; "Anayurt Oteli"ni (1974, Yeni Dergi), "Atlas"ı (1976, Oluşum) odağa alan okuma denemelerinden başlayarak, *yolboyu*, aynı kaygıyı besledim: Metinlerarası ilişkileri değerlendirirken yazın-dışı bir bölgeye geçerek orada yorum geliştirmenin sakıncaları büyüktür. *Teknik* bir düzeyde çözümleme yapma gerekirliği, yaklaşım *etik* bir düzeye taşındığında yazar karşısında eleştirel bakışı, her insanı suçlu olarak gören bir hukukçu bakışıyla çakıştırılmıştır: Adalet Ağaoğlu, Selim İleri ya da Orhan Pamuk hakkında yazılan ya da ileri sürülen savların çoğu *yazınsal* perspektifin ürünü değildir, olmamıştır.

1992.

* Ünsal Oskay'ın yazısı SBF yıllığında (1977-78), Arslan Kaynardağ'ınki *Somut* dergisinde çıkmıştı.

** Açık olalım: Bu koridorları Ender Erenel'in hazırlayıp Yeni Dergi'de yayımladığı "Ece Ayhan Sözlüğü"ne borçluydu hemen herkes.

"anlamsal kekemeliğin" okuru kuşatması, hele işe belli bir mesafeden bakmayı kabul edebildikten sonra, bir hayli tedirgin edici olabilmektedir: *Neyi* anlayamadığını adlandırması kaçınılmazdır artık.

Bu "durum", her iki kitabı, yeniden, başka bir gözle taramama yol açtı. Açık olan şuydu: İki kitapta da çeşitli anlatı "tabaka"ları vardı ve bu tabakaların bırakın birbirileriyle kurgulandığı bölgeleri ayırdedip bir akışkanlık sağlamayı, herbirinin bir başına taşıdığı anlamsal bildirimi kavramam bile bu aşamada sözkonusu değildi. Sonunda, bana en tutarlı gelen yolu seçerek, bir anlamda karineyle metnin kültürel "codex"ini çıkarmaya koyuldum. Roland Barthes'ın "S/Z" başlıklı incelemesinde uyguladığı bu yöntem, başlangıçta büsbütün belirsiz görünen kimi vargılara götürdü beni. Ece Ayhan, bu iki kitabı yazarken belli kültürel/tarihsel kaynaklardan yararlanmış olmalıydı ve izlence açısından bunları kümelendirmek güç değildi: Ortodoks kilisesi, XIX. yüzyıl Osmanlı musikîsi, Bizans tarihi başlangıçta en yakın hedefler olabilirdi.

"Sahibin sesi Fonograf için İğne" başlıklı bölümde bu iz sürme serüveninde taradığım kitapların pek çoğundan, arada bulabildiğim birkaç kaynak-metinden uzun uzadıya söz etmiştim. Ece Ayhan'ın "Bakışsız Bir Kedi Kara" ve "Ortodoksluklar"ı yazarken kullandığı tüm kaynak-metinleri bulabilmiş olsaydım bu bağlamdaki yorumum değişir miydi? Sanmıyorum: Hiç değilse benim için, önemli olan Ece Ayhan şiirinin işleyiş biçimini kavramaktı ve bu kadarıyla da metinlerarası ilişkilerin ana niteliğini sezinlemek eldeydi.

İmdi, yazınsal yapıtın özgünlüğünü onun eşsizliği ile eşdeğer kılmak için soruna gerçekler açısından değil töreler açısından yaklaşmak gerekir ve çoğu zaman, *gerçekçilik* yanlıları için, aslında hiç de şaşılası olmayan bir karşıtlam çıkarır önümüze bu: Çağının gerçekliklerini dile getirmeyi *seçen* yazar başka yazarları değil kendi yaşadığı paylaştığı gerçeklikleri *yansıtır*, denilecektir.

Kendi payıma, yazın gerçekliğinin, sanat gerçeğinin apayrı, *kendi başına* bir gerçeklik olduğunu savunurken, birden fazla yazımda, onlarca örnek üzerinde durarak metinlerarası ilişkilerle kurulan ağa yaklaşmayı denedim: Modern yazarın, sanatçının tavrı nasıl da açıktır, diyordum: Yalnızca etkiye dönük bir ilişki değildi bu; bilinçle *seçerek* "öteki"ni okuyor, kendi söyleviyle yabancı söylevin kesişmesini, çiftleşmesini kaçınılmaz sayıyordu: Lautréamont ya da Aragon, Eliot ya da Pound: Şiirin bünyesinde doğurgan bir söz geçişimi, bir içiçe geçme işlemi boy veriyordu.

Öyleyse: Ece Ayhan'ın kurduğu metinlerarası ilişkilere eleştirel gözle eğilirken, kendi metnimdeki hangi vurgu okurun şüphesi'ne çağrıda bulunmuştu?

Seferis, "Kavafis ile Eliot - Bir Karşılaştırma" başlıklı yetkin eleştirel denemesinde, metinlerarası ilişkiler bağlamında doğan kuşkulara ve bu çerçevede önemsenmesi gereken ölçütlere dikkat çekmişti: "Burada şimdilik andığım dizelerle ilgili bazı eleştiriler üzerinde durmak istiyorum. Bunlar daha çok bir şiirin düzeninde geniş bilgiye, tarihsel ve başka kaynaklara değinmeyi eleştiren ve suçlayan yargılar. Eliot'un şiiri bakımından enine boyuna işlenmiş bir konu bu. Kavafis'i sözkonusu ederken, çıkış noktası olarak onun yöntemine hiç yakınlık duymayan bazı eleştirmenlerin düşüncelerinden yararlanacağım. Kavafis'in hayatı ve sanatı üzerine en eksiksiz yorumları yapan Timos Malanus şöyle diyor: 'Kavafis şiirinde başka yerden alınmış cümleler, hatta eski metinlerden çevrilmemiş uzun alıntılar kullanarak bir şairden çok bilimsel denemeler yazan bir insan gibi davranıyor'. Kavafis'in bu tutumunun ne kadar kötü birşey olduğunu bize göstermek için, Suides adıyla bilinen eski bir sözlükten örnekler vererek Kavafis'in üslûbunu alaya alıyor. Belki de yerinde bir eleştiri. Eğer Kavafis ile Elot yaratıcı kişiliklerine

vergi o duyarlıktan yoksun olsalardı biri koşuk diliyle yazan bir Suidas, öbürü de koşuk diliyle yazan bir Sir James Frazer sayılabilirdi. Ancak duyarlığının aracılığı ile tanırız bir şairi. Gerçi akıl, bilgi, mantığın şaşmazlığı da çok önemli şeylerdir onun için, ama herşeyin temeli duyarlıktır... Eliot, Donne'un zamanındaki bütün önemli şairlerde gündelik yaşantıyla düşünsel yaşantı arasında bir ikilem olmadığını, bu şairlerin kitaplardan —Plutharkos'dan, Seneca'dan, Montaigne'den— aldıkları şeylerle kendi kişisel hayatlarından edindikleri şeyleri birbirinden ayrı tutmadıklarını, bunların damarlarında birbirine karıştığını sık sık belirtir."

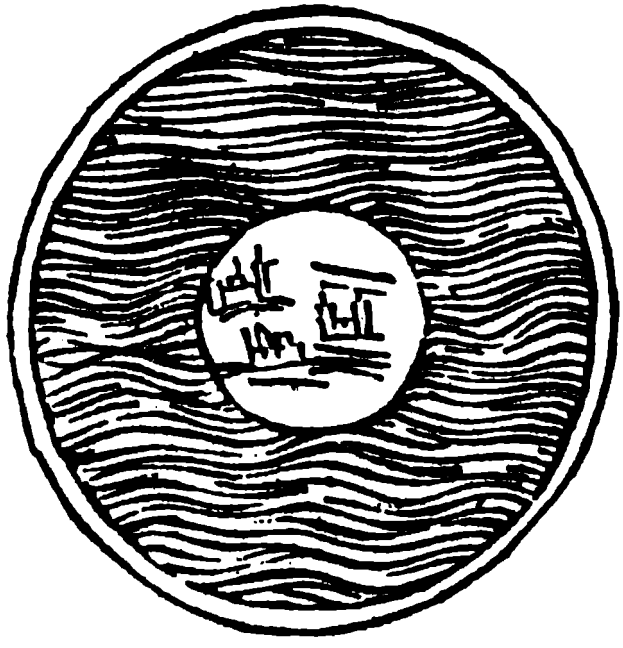
Bu uzun alıntı için vereceğim gerekçe çok yalın: Bütünüyle katılıyorum Seferis'in görüşlerine. Az ileride, Kavafis'in "Caesarion" başlıklı şiiri için "bu şiir ise varlığını pek az bilinen bir tarih kitabının *kısa ve önemsiz bir bölümüne* borçludur" diyor Seferis. Metinlerarası ilişkilerde önemli olan seçilen metinlerin ya da metin parçalarının hangi kaynaklardan seçildiği değildir. Başka deyişle: Ünlü yapıtlardan vurucu tümceleri söküp çıkarmakla, onları kendi söylevinin içine serpiştirmekle bir boyut kazandıramaz şair yapıtına. Pound'un "Canto"larında rastladığımız pek çok alıntı için *sıradan* nitelemesini göz kırpmadan kullanabiliriz. Metne içleştirilen yabancı metin parçacıkları yanlış-eksik aktarılmış, yanlış çevrilmiş de olabilir. Michel Butor, Montaigne'in "Denemeler"in birinci kitabında İncil'den yaptığı 11 alıntıdan 9'unun *aslının olmadığını* kanıtlamıştır sözgelimi. Metinlerarası ilişkilerde göz önünde tutmamız gereken belirleyici ölçüt nedir öyleyse?

Seferis, aynı eleştirel denemede, ustalıkla tanımlıyor bu ölçütü de: "Gregory Naziensen'in kitabını bulamadığım için iki şiirim kazaya uğradı" dermiş Kavafis dostlarına. Neden olmasın? Sorun bir şairin ne türden kitaplar okuduğu değil, şiirleri için kullandığı malzemeye kendisinden nasıl bir katkıda bulunacağıdır."

Şairin de, yazarın da *çalışarak* ürettiğini henüz kabullenememiş bir yazınsal ortamda yaşıyoruz. Sanılıyor ki, şair ve yazar, yaşadığı olağanüstü iç ve dış serüvenlerin gerçekliğini dile getirirken gerçekçi olabilir ancak. Kitaplarla kuracağı ilişki onu *gerçek*'ten uzaklaştırır, kopartır. Gel gör ki Dağlarca da, Oktay Rifat da, Melih Cevdet de "gündelik yaşantıyla düşünsel yaşantı arasında bir ikilem olmadığını" görmüş şairler; keskin bir duyarlığın faiziyle uzun süre geçinemez şair, bir anlamda *eleştirel* bir bilinç ekler duyarlığına: Uzak ve yakın komşularını okur, onları sınar, onlarda kendisini sınar durmadan: Sözün o çok sık vurgulanan ama nedense anlamı yakalanamayan *eytişimsel süreci*'dir bu.

Ece Ayhan'ın "Bakışsız Bir Kedi Kara" ile "Ortodoksluklar"da yararlandığı kaynaklar, kendi metnine aktardığı başka metin parçaları üzerinde dururken ne "intihal"den söz etmek istedim, ne de böyle bir izlenim doğurmayı amaçladım. Bu, herşeyden önce, kendi şiirsel serüvenimle çelişirdi: Açın "Kandil"i: Açık ya da kapalı, sayısız metinlerarası ilişki vardır orada. Öyle sanıyorum ki, böylesi bir vurgunun doğmasına yol açan, benim Ece Ayhan'ın kurduğu metinlerarası ilişkilerin *biçim*'ine yönelik yorumum oldu. Görüşlerim değişmiş değil bu bağlamda: Hâlâ bu iki kitabın örgüsüyle ilgili soru(n)larım var; eleştirel bakışını metnin *somut* gövdesi üzerinde gezdirmiş bir okur olarak, hâlâ, bu iki kitabın okunup okunamayacağını, *nasıl* okunabileceğini düşünüyorum. Bir *olumsuzlama* değil bu: Yapılabilecek sayısız okuma'dan biri sancısını öne taşırsa, onunla tartışılır, söyleşilir: Yazın yapıtını *sürekli* kılan da bu değil midir?

1981.



Ek inşaat
Eliot'a karşı

Metinlerarası ilişkileri farklı katmanlarda ilerleyerek çözümlemek zorunluluğu, bunun sağlam bir gerekçesi olduğu için doğmuştur: Yazar, kendi metnini kurarken, bilerek ya da bilmeyerek, öteki metin(ler) ile farklı türlerde ilişkiler geliştirir. "Son okuyan iyi okur" gibi ironik bir savsözden yola çıkan Gérard Genette, "Palimpsestes" (1982) başlıklı araştırmasında "bir metnin örttüğü (ve örtündüğü) öteki metin"le, kaynak-metinden ("hypotexte" diyor Genette) erek-metne ("hypertexte") geçiş süreci içinde kotardığı çeşitli ilişki biçimlerini gözden geçirir, öykünmeden dönüştürüme, gibilemeden çeşitlemeye uzanan bir kuşak üzerinde ortaya çıkan değişim eğrilerini ayrımlaştırarak serimler.

Sözgelimi *motif* ve ona *sağlanan* açılım, kaynaktan ereğe geçişte başlıbaşına bir inceleme düzlemi yaratır: Ahmet Yaşar Ocak'ın "Türk Folklorunda Kesikbaş"ta yanyana getirdiği, apayrı tarihsel dönemlere ve kültürel bağlamlara ilişkin geçişim modelleriyle Orhan Pamuk'un "Kara Kitap"ta çattığı öykünün karkasının ve işlevinin karşılaştırılması gibi. Ya da: Umberto Eco'nun, "Gülün Adı"nın motor enigması kıldığı zehirleme yöntemiyle, 1001 Gece'nin ilk hikâyelerinden "Balıkçı'nın Hikâyesi"nin iç anlatılarından birini oluşturan Kral Yunan ile hekimin serüveninde rastladığımız "zehirli kitap sayfalarını ıslatarak çeviren vezirin ölümü" izleğinin karşıkarşıya okunması gibi. Aynı tohum ayrı ürünler verir: "Külâh" ile "Mektup Nadajlıdır Dom"un kıvılcımları ortak taştan çıktı örneğin: Ahmet Mumcu'nun "Siyaseten Katl"i. Önceliksonralık aramıyorum: "Melankolya Çiçeği" ile henüz yayımlanmamış "Yeşilyurd"un kıvılcımları da bir olmasa bile yakın kaynaklardan geliyor: Hüseyin Cahit'ten ve/ya Hüseyin Kâzım'dan. Yazınsal bakış kaynak-metne, *önünde* erek-metin olduğu için uzanır, uzanmıştır.

"Tahta Troya"nın bir bölümü, "Sahibinin Sesi", motif ve açılım kutbunun ötesinde gelişmiş bir ilişki biçimini konu edinmişti. Arap metinleriyle Latin metinleri arasındaki *birincil* düzeyde ilişkileri tararken filolog Antoine Compagnon'un önerdiği *"ikinci el"* deyişi, beni en az kitabı kadar düşündürdü sonradan. Nereye dayanıyordu "ilk"in sınırları? "İkinci el", açıkca *alıntı*'yı tanımladığına göre, ne tür bir *yazı gerçekliği* ile yüzyüze geliyorduk, bir alıntı *örtük* olduğunda? Yanılmıyorsam "Tahta Troya"nın o zaman da temel sancısı buradan kaynaklanıyordu; bugün de yeri değişmiş değil sancının.

Benzer bir çalışmaya Kristeva girişmişti, Lautréamont'un "Şiirler"i üzerinde: "Şiirsel Dilin Devrimi" (1974), sonradan post-modernlerin de tılsımlı tutamağı olduğunu gördüğümüz *tekrar* ve *tekrarın farkı* bağlantısallığına bel bağlayan bir çözümlemeye dayanıyordu: Aynaya tutulan metin karşımıza ters yazılmış bir metin olarak dönüşmüş, çıkıyordu: Modernlerin o anlamda metinlere demir atmış bir optik ayar yaptıklarını yadsımak, karşımızda Genette'in deyişiyle "İkinci derecede Yazın"sallık üreten pek çok önemli yazar dururken, elde değildi.

Kristeva'nın Lautréamont çalışmasıyla "Tahta Troya" arasındaki en görünür ortaklık "ikinci el" düzeyinde belirir. İkinci bir ortaklık, iki çözümleme denemesinin de "düzyazı şiir"ler üzerinde gerçekleşmiş olmasından kaynaklanır. Bu iki ortaklık, "anlam arayışı" çabasının merkezinde durduğu bir üçüncüde buluşturulabilir mi? Beni buraya getiren mantığı özetlemek isterim: *Hangi* "ilk" anlam öbekleri *neden* seçilmiş, dönüştürülerek ya da öylece kullanılmıştır? —bir. Düzdeğişmece, eğretilemenin öne çıktığı bir şiir anla-

yışına göre *anlamlandırma isteğini* kaçınılmaz olarak daha çok kamçılamaz mı?— iki.

Eleştirel bakışın, düzyazı bağlamında anlam arayışına yönelmesini eşyanın mantığı saymak hemen hemen genelgeçer bir görüştür; buna karşılık, şiir bağlamında anlam arayışına haklı bir sakınma payı ile yaklaşıldığı bilinir: "Yazınsal eleştiride bütün vurgu *anlama* üzerine yapılırsa, anlamadan düpedüz açıklamaya kaymak gibi bir tehlikeye uğrayabiliriz" diyen Eliot, bu konuda yalnız olmamış, kalmamıştır.

Eliot'ın bu cümleyi kurduğu, kanımca büyük önem taşıyan "Eleştirinin Sınırları" (1956) adlı denemesine başka bir metinde yeniden döneceğim; gene de burada, şiir-anlam-çözümleme üçgeninden kopmaksızın söylemek istediklerim var:

Güçlü bir deneme "Eleştirinin Sınırları"; gücü, bana kalırsa biraz da çelişkilerinden, daha doğrusu genç Eliot ile olgun Eliot'ı hem ayıran, hem de buluşturan ikilemlerinden geliyor: Bir köprü niteliği taşıyor ya, bu nitelik yalnızca Eliot'ın iki dönemini simgelemiyor, bir o kadar da iki dönemi, eleştirel sözün eski ve yeni parametrelerle birbirinden uzaklaşan farklı tarihsel kesitlerini simgeliyor.

Eliot'ın şiirde anlamın herşey olmadığı yollu görüşünü aklı başında her şair savunmuştur sanıyorum. Bunu kavramasının en kestirme yolu başka şairleri çevirmeye çalışmasından ya da kendi şiirinin başka bir dile çevrilmesine tanık olmasından geçer: Önce ses, *özel* ses, iç ses, kısacası kişisel ezgi korunmazsa, ardı arkası gelmiş hiç mi hiç önem taşımaz.

Bütün bunlar, anlama, anlam örgüsüne ikincillik yüklemez gene de: "Bir şiiri anlamak, haklı olarak, ondan hoşlanmakla birdir" der Eliot: "Gerçek o ki, bir şiiri tümüyle anlamadıkça sevemeyiz". Şairin şiir eleştirisine *içeriden* bakışında paylaşmadığım yaklaşımlardan biri de bu: Onun anlama ve zevk alma gibi iki ana edimle bağladığı okuma anlayışını bu haliyle benimseyemedim, kendi payıma — dahası: Yazınsal eleştiriye yönelik, "anlamayı ve zevk almayı amaçlıyor mu?" sorusuyla *sınırını* arayan bakış biçimini de. Eliot'ın anlamaktan neyi anlamadığı apaçık bellidir: Açıklama'ya hepten karşı çıkar: "Açıklama bizi anlamaya doğru yönlendirecek yere *şiirin şiirliğinden* uzaklaştırır". Çözümlemeyi önceleyen bilgilen(dir)me sürecinden geniş ölçüde uzak durulmasından yanadır: "Bir şiirin kökeni üzerine yeterinden çok bilgi o şiirden beni uzaklaştırır". Çözümlemeye de yatkın değildir zaten: "Herhalde buna limon sıkma eleştiri okulu diyorlardır" — Eliot'ta pek az rastlanan türden bu alaylı şiddetin tarihini bir kez daha anımsatıyorum: 1956: Bir dönemin sonu, bir başkasının başlangıcıdır bu. Yorumlamaya gelince, ona neredeyse tanımıyla çelişen bir şüphe ile diklenir, varlığını kabullenmenin zorunlu umarsızlığı içinde: "Şiirin yorumu geçerli ise bunun, bilinçli ya da bilinçsiz olarak, şairin yapmak istediği şey sanılması tehlikesi"ne dikkat çekerken, bana kalırsa iki büyük yanılgıyı içiçe besler: Yorumun "geçerli"liğini sorgulama biçimi kadar "şairin yapmak istediği"ni bir mutlak nokta sayışı da yadırgatıcıdır.

Eliot'ın yaklaşımı açıklama/anlama ikilisi üzerinde billûrlaşmış olsaydı, görüşlerinin bugün de geçerli sayılması gerekirdi. Bir koşulla: *Anlamak*'tan anladığını çok daha az belirsiz kılması beklenirdi. Oysa bu ana edimi "zevk alma"yla içiçe geçirerek bulanıklaştırır Eliot, ona neredeyse metafizik bir kimlik yükler: Anlamak anlamaktır, demeye getirir, özellikle şiir konusunda: Tamı tamına ele gelmeyen bir durum çizip çekilir. 1956'da gelinen hizanın farkındadır, ama Coleridge'e -kanımca, haklı olarak- yakıştırdığı duruşa uzak durmak ister: "Bugünün eleştirisinin doğrudan doğruya Coleridge'den geldiği söylenebilir. Diyebilirim ki, zamanındaki bilimlere nasıl ilgi duymuşsa, şimdi yaşasaydı, toplumsal bilimlere, dilbilime ve anlambilime de öylece ilgi duyardı". Bu kavşağa, "The Road to Xanadu"ya bakarken geri geleceğim.

Açıklama'yı anlama'nın "ilk basamağı" olarak tanımlayan, onu böylece (ve iyi ki) indirgeyen Eliot'ın, daha sonraki basamaklara yönelirken durakladığını, sözünü bulanıklaştırdığını düşünüyorum: "Bu şiirle dolu dizelerde (Shelley) açıklanacak birşey göremiyorum — daha iyi anlamam için bana yardım edecek ve daha çok hoşlanmamı sağlayacak birşey". Sözkonusu dizelerin açıklama gerektirmemesi *genelgeçer* bir durum tanımı sağlamaz bize. En önemlisi: "*Daha iyi* anlamak" ile "anlamak" arasında bir mesafe olmasa, eleştiri'nin varolması gerekir miydi sorusuyla yüzleşmez Eliot: Çünkü *anlamak* kadar *anlamlandırmak* isteğinin de eleştiri'nin varlık nedenleri arasında yer tuttuğunu kabullenmeye yanaşmamıştır: Aynı yazının bir başka paragrafında "şiirleri incelenen şairler (benden başka hepsi ölmüştü), şiirlerinin ne anlama geldiğini öğrenselerdi, sanırım şaşıp kalırlardı" diyebilmesi asıl şaşırtıcı olan şey değil midir: Şairler kendi şiirlerinin anlam tekelini ellerinde bulunduruyor olsalardı, okurların anlam arayışı, yorum geliştirmesi, hele ki bunların yazıya dönüşüp bir üst-dil oluşturması için herhangi bir neden kalır, kalabilir miydi?

Şairlerin şiirin okunma süreciyle ilgili kaygılarını anlamazlıktan gelecek değilim şüphe yok ki —burada, "Tahta Troya"nın son satırlarında değindiğim bah/ane'ye bağlı kalarak, aynanın öteki yakasındaymışcasına öteye ve beriye bakmaya çalışırken, bir kez daha şeytanın avukatlığını üstleniyorum; "iş"i sevdiğim için. Bir de tabiî, masanın (dolayısıyla aynanın) her iki tarafında da yazdığım için. Soruyorum ve olası yanıtların peşine takılıyorum: Şiir(i) okurken, anlam arayışına, anlamlandırma ve yorumlama eğrilerinin kaçınılmaz sapmalarına hangi *sınırları* çizmeliyiz? Ben, baştan beri, sınırsızlığa çağrıda bulunan, bunun için de eleştirel bakışa kurmaca boyutu da içleştiren bir yazıyı istedim: Bir yolcunun göze alması gereken rizikodur bu. Bir metnin içinden etrafına yayılan halkaların içinden geçerken belki onun serüvenine biraz ışık düşürebilirim: Daha çok kendi serüvenimi yaşarım. Aslolan, benim için, *sonunda* iki metnin ilişkisi, onların birarada ya da yanyana okunuşundan doğabilecek farklı ilişkilerin üstüste toplanmasından oluşacak özel gerçekliktir. Ondan: Yoruma, anlam arayışına sınır çekmemek, onlarla *doğruluk* anlaşmaları yapmak üzere peşin hükümleri levhalara geçirmemek en iyisi, diye düşünüyorum.

Ondan: Eliot'ın, "böyle bir kitap bir yazar için yeter de artar" tanımıyla ele aldığı, buna karşılık "kaynak"larla ilgili bağlayıcı bir temel özellik nedeniyle varlık biçimlerinden tedirgin olduğu "The Road to Xanadu" ve "Finnegans Wake"e yaklaşımından tedirgin oluyorum.

İlk bakışta, Eliot'ın Lowes'dan çok "acar öykünmeci"lere yüklendiği düşünülebilir. Bana öyle geliyor ki, bir yolaçıcı olduğu için Lowes'a ve aynı nedenle* bir o kadar da "Çorak Ülke" şairine fatura çıkarmıştır aslında! Ama örtük gerekçeler değil burada üzerinde durulmayı gerektiren, Eliot'ın sözkonusu çalışmayı hangi açık gerekçeyle "yazınsal eleştirinin sınırlarından öteye" taşırdığı asıl konu: "Bu kitabı okuduktan sonra hiç kimse *The Ancient Mariner*'ı daha iyi anlayabilirdim, diyemez".

Bu kesinliği garipsememek, hele bir kez daha karşımıza çıkan "daha iyi anlamak" öbeğiyle yanyana düşünülecek olursa, bilmem elde midir? Lowes'un amacının, o şiiri "daha anlaşılır" kılmak olduğunu ben de düşünmüyorum; ama "The Road to Xanadu"nun yalnızca Coleridge'in o şiirinin ya da şiir dünyasının değil, genel olarak Şiir'in ve şiir dünyasının "daha iyi anlaşılması"nı da sağlayan yapıtlardan biri olduğuna inanıyorum.

Eliot'ın, bir eleştirmenin deyişiyle şair Hyde ve eleştirmen Jekyll olarak ikiye bölünmesi mi en doğrusudur bilmiyorum; şiir-kaynak ilişkisi bağlamında, "Çorak Ülke"den başlayarak yorumcularla hemen hiç barışıklık sağlayamamasının onu eleştirinin sınırları konusunda sertleşmeye yönelttiği kanısındayım.

* Lowes, kitabının önsözünde, 1919'dan başlayarak Harvard'da ve başka üniversitelerde görüşlerini dile getirdiğine değiniyor. Eliot'ın "eleştirmenleri baştan çıkarma suçu işledim" sözleriyle andığı "Çorak Ülke" 1922'de yayımlanmıştır.

Gecikmiş sayılmazsa, bu aşamada kavurucu bir soruyla yüzleşmek istiyorum: "The Road to Xanadu"nun *içinden* "Tahta Troya"yı mı savunuyorum?

Bu iki çalışmayı biribirileriyle karşılaştırmaya kalkışmam, her bakımdan garip olur. Yeni tanıştığım, üstünkörü gözden geçirdiğim "The Road to Xanadu" besbelli ki "büyüleyici" bir çalışma; Eliot'un dediği gibi, "böyle bir kitap yeter de artar bile!". Yolculuktan, onun rizikolarından anladığım bu işte: Lowes'un kitabı, Coleridge'i kuşattığı için değil, kendisi *öyle* olabildiği, olduğu için bizi saracak düzeyde bir serüveni aktarıyor. Bir metinle bir başkası arasındaki ilişkinin aldığı boyutun özelliği Lowes'un kitabına *özerk* varoluş hattını açıyor: Yoksa, Coleridge üzerine yapılmış pek çok değerli araştırmadan onu ayırmak güç olurdu. "The Road to Xanadu", gerçekten de eleştirinin sınırlarından, ona o sınırlar çizildiği için, taşmış bir kitap: Bâkîliği yadsımış bu *uç duruş* çok önemli görünüyor bana.

"Tahta Troya"nın perspektifini, "Başkalaşımlar"ın bütününü bağlayan bu 'niyet' belirlemiştir. Lowes'un böyle bir amacı olduğunu söylüyor değilim; daha çok, kitabının böyle bir sonuç getirdiğini ileri sürebilirim: "The Road to Xanadu", bir yazın adamının portresini çizmiyor; tam tersine, bir bilim adamının giriştiği serüvenin sonunda kendini *ayrıksı* bir konumda bulmasının öyküsü olarak nitelendirilebilecek türden bir sıradışılığı var. 1920'lerin bu başyapıtı, pek çok açıdan, 1960 sonrasına öncülük eden bir açı yaratmış.

"The Road to Xanadu" ile "Tahta Troya" arasında bir köprü kuruyorum gene de: Her iki çalışma da, merkeze aldıkları şairlerin "kaynak"larına keşif yolculuğu düzenliyor ve bir anlam arayışı çabasından hız alıyor. Bu ortaklığın ötesinde farklılıklar öne çıkıyor: Coleridge'ın kaynakları "ikinci el" sorunu doğurmuyor sözgelimi, Ece Ayhan'daki gibi. Lowes, Coleridge'ın "not defterleri"nde belirttiği kaynak-metinlerle erek-metinler arasındaki ilişkiye eğiliyor; Enis Batur, pusuladan yoksun yola çıkıp arıyor kaynak-metinleri, bulabildiği kadarıyla kimi izlekleri içiçe okumayı deniyor...

Eliot'a dönüyorum. Lowes'un kitabının Coleridge'in şiirinin "daha iyi" anlaşılmasını sağlamadığı görüşünü paylaşmadığını söylemiştim. Ama, "Ek İnşaat" ile "The Road to Xanadu"nun *içinden* "Tahta Troya"yı savunmak değil amacım: Durduğum, durmaya çalıştığım noktayı *Eliot'a karşı*, onun sunduğu eleştiri anlayışının sınırlarına karşı *korumaya* çalışıyorum.

Eliot, "Finnegans Wake"e yaklaşımı göz önüne alınırsa, Ece Ayhan şiirinin "tutum"unu benimsemeyecekti büyük bir olasılıkla. Öte yandan, Ece Ayhan şiiri "en azından anlaşılacaksa -böyle bir çaba gösterilmedikçe zaten ona değer biçemeyiz- bu tür bir araştırma izlenmelidir" sözlerinin ışığında anatomiye yatırıldığında, *metni okuyuşunu yazan* "kaynak"lardan neden ve nasıl uzaklaşacaktı?

"Sandık Odası"nda, Ece Ayhan şiirini okuma sürecinde yaşadığım tıkanmanın beni bir anlam arayışına götürdüğüne değinmiştim. "Kaynak" aramıyordum yola çıktığımda, anlamlandırma çabası gösteriyordum: Beni kaynak-metinlere, erek-metinleri anlamlandırmakta güçlük çekişim sürüklediydi. Onları bulmakla bitmiyordu serüven: Tersine, yorumsal çabanın o aşamada devreye girmesi, bir bakıma kıssayla hissenin buluşması gerekiyordu. "Tahta Troya" kendi sınırına sonunda vardı, demiyorum: Onun sınırını gerçekte "Başkalaşımlar"ın *istediği* sınırsızlıkla gözden geçiriyorum ben.

Yorumu yokuşa sürmek (bir kez daha *overinterpretation*), kurmaca payını yükseltmek (söz üzerine söz *yapmak*), anlamlandırma sürecini katetmek (metinçözüm'*lemek*): Bu üç aykırı edimi aynı çatıda buluştururken, *ayna tutuyorum.*

Gerçekçilerin ayna tutmalarına bugün köhne bir eğretileme olarak bakılıyor. Burada düzanlamdan söz ediyorum ama: Dosdoğru Yazı'ya ayna tutmaktan. Ece Ayhan'ın şiiri, Asaf Hâlet Çelebi'nin deyişiyle "aynalarda kendi

kendini okuyan yazılar"dan mı oluşuyor? Yoksa, "fotoğrafın arabı"nı okumanın tek yolu mu bu?

Ece Ayhan, aynadan okunan yazıyı kendi şiirinin bakırında kuruyor sık sık: "Asi İsa"dan kalkıp yakınıyor: "İnsan gözünün soldan sağa okuma alışkanlığı!* Rimbaud göndermesi açık; bir de, Cumhuriyet'ten Osmanlıya bakış var oysa. Yazı'nın yönünün değişmesi, "üst katta oturan"** ustayı durmadan Tarih'e bakmaktan, onun nicedir okunaksız kılınmış yazısına gözlerini dikmesinden alıkoymuyor: "Vesselâm"*** diyor Ece Ayhan: *Tutup* "maalesef" okuyorum.

Herhalde böyle bir yazıya başlayan onu bir gün bütünler.

1992.

* "Zambaklı Padişah X" s. 20 (1987, Tan).
** "Çok Eski Adıyladır XXI" s. 33 (1982, Adam)
*** "Zambaklı Padişah", s. 7 (agy).

III = ∞

Büyük Uyum
Eşittir Sonsuz
Asa Nisi Masa



"Oldukça cahil bir rahibeydi bu; o anda kullanmak zorunda kaldığı koridor kelimesini yazılı bir halde görmemişti ömründe; bu yüzden doğrusu öyle sanarak "kolidor" dedi. Arvers, o anda ölümü bir yana itti. İlk önce bu sonucu aydınlatmayı gerekli bulmuştu. Bilinci tamamen yerinde, rahibeye, kelimenin "koridor" olduğunu açıkladı. Sonra öldü. Bir şairdi ve yarımdan, yaklaşıktan nefret ederdi; yahut gerçek için çırpınırdı yalnız; yahut dünyanın bu kadar ihmal içinde gidişini beraberine son izlenim olarak almak, onu rahatsız ediyordu."

Rilke/Necatigil



BÜYÜK UYUM

I.

Ağacın koşulu, canlı- cansız her varlığın dipsiz boşluğa göre içinde yaşadığı korkuda, ya da korkunun eğretilendiği yerde değil midir? Bu korkuya, bir de durağan varlıkların devinim karşısında taşıdıkları umarsızlık duygusunu eklemek gerek. Salvador Dali, ağaçların arasına gerileduran *mesafe*'nin çocukluk yıllarından başlayarak kendisini hep ürküttüğünü yazmıştır. Buna karşılık, ağaçların da bir tür "agora fobi" ile yaşamadıklarını kim bilebilir?

Kuşku yok ki, gece düştüğünde biter bu korku. Artık gölgeyi; o, varlığın kendiliğinden uzantısı (öteki) sanrıl varlığı *kılan* ışık gizlenmiş, sızmıştır. Ama kendinde kıpırdayan, kendinden kıpırdayamayan Ağaç, korkunun yalnızca ertelendiğini, ertelendiği andan başlayarak da başka, bütünleyici bir diğerine yerini bıraktığını bilir: Bu kez *Gün'ü Bekleme* korkusu doğmuştur.

Karanlık, hele som bir ormanın sıkışık bünyesinde, iyice eksiltir gövdeyi. Ağaç, hiç değilse istemediği, boş bir çaba olduğunu pek iyi bildiği öteki (komşu) gölgelerle kesişme isteğini karanlıkla birlikte, geçici bir dilim için de olsa, yokeder.

Işık, uzam korkusu içindeki varlığın has düşmanıdır öyleyse.

II.

Giacometti'nin sessiz, kutsayıcı harcının dönüştüğü yontular - daha ilk biçimle tanıştıklarında, ilk hiçlikten birliğe geçiş adımlarında dünyanın ortayerine savrulmuş birer telâş gibidir o mat lekeler.

Sonra, iyiden iyiye yeryüzüne çıkarır Giacometti onları. Odada, benzerlerinin kıyasıya acılı durgunluğundan ne kapmışsa kapmış, boşluğa bir ölçüsüzlük birimi olarak katılmıştır bu sûret. Neyin tasarımıdır ki, o koyu giz yüklü ifade anıtı?

Dışarıda, Giacometti'nin (herhalde) titizlenerek seçtiği çıplak, dümdüz bir bozkır parçasında, boşluğa yontulmuş, Giacometti'nin sert, kalın elleriyle havaya oyulmuş ve sanki *(aslında)* bir eriyik, uçucu bir töz iken, özdeğin başka bir evresiyle birleşip başkalaşmış, taşlaşmış, bronzlaşmış *duruyorlar*.

Değdiği, dokun(ul)duğu, bir uzamı paylaştığı kişiler, nesneler yok işte. Birbaşına kararlı bronz.

Atölyede Jean Genet, dönüp: "Birşey kazanmıyorlar da, bronza bir şeyler ekleniyor sanki" diyor; alçıdan bronza yatan kırılgan gövdelere bakıp.

"Evet, bence de öyle" - Giacometti gülümsüyor.

III.

Sonra kaldırıp başka bir yere, yeniden dimdik, devinimsiz kalacağı bölgeye götürülüyor. Onu yaratan insan eli istese de kıramaz artık koşulunu. Kaldı ki ne onun *olma* nedeni bu, ne de berikinin onunla amaçladığı. Ama gönül, gene de ülküsel bir uzam düşünüyor Giocometti'nin yontuları için — daha doğrusu, gerçekliği çıplak, son kerede soyunuk kılabilecek, bir anlamda da saltık, kaçınılmaz olabilecek yer'lerini arıyor.

Her yontunun onsuz olamayacağı, onsuz yaban, eksik kalacağı böyle bir yer var demek ki. O mu uzamı bütünlüyor, yoksa bu uzam mı onun zorunlu boyutu — pek güç aklın katlanma yerini bulmak. Giacometti'nin, yontularını körler için yaptığı düşüncesinin, bu yontuların dokunularak görüldüğü için değil belki ama, körlerin yüksek uzam/özdek güdüsüne (alışkısına, ya da neyin nerede olması gerektiğini sezmelerine) bağlanabileceği için, üzerinde durulabilir.

Ama ölçü, inanma/doğrulanma ölçüsü ne insanın? "Böyle olması uygun" ne demek? Yoksa inandığına inanamayabilir mi insan?

IV.

Parmakların, elin alçıyı ilk kavradığı anı, bunu izleyen ilk, arayan devinimleri bir tür kaygıyla düşünüyorum hep. Sürdürmek kadar başlamak da zor, aşılması neredeyse olanaksız bir evreymiş gibi geliyor bana. Düşünmesi bile güç: Hepimizin bildiği, el altında bulundurabileceği şu alçı kütlesi yavaş yavaş Biçim'e, Üslûb'a, adsız da olsa bir kişiselliğe ilerliyor. Yaratma, *kılma* sürecinin en korkutucu basamağı tam orada — zamanın, iç ve dış dengenin, dışarıda olanca yükü ile duran evren'in hazırladığı, bilerek ya da bilmeyerek bütün bu öğelerin bir odakta *denedikleri* tuzağın eşiği bu: Zamanın eridiği noktada parlayabilir kıvılcım ve varılan yer ne olursa olsun, gene aynı boyutunda birimin, alçıya dönüşebilir bir süredir ele bitişik, elle birlikte duran Biçim ve Üslûp.

Sonra? Aynı elin aynı alçıyı aynı Üslûb'a doğru, bu kez başka bir biçim'e varma yolunda, (aynı mı bambaşka mı kestiremiyorum) kısa devinimlerle devreye sokma işlemi başlıyor.

Erek ne olursa olsun, ulaşılan, içinde konaklanan fanus hep Biçim mi?

Düpedüz tersi — Biçim hep aynı kimliği mi yoksa, el bitiminin?

Biri ya da öteki: Büyük Uyum'un *karar*'ı birincil önemde.

V.

Büyük Uyum'un kararı. Dünya ile, an ile, dışrak çevrenin içrek koşullarıyla ortaklaşa kurulan kılpayı. Büyük Uzlaşma. Giacometti alçının kararsızlığına, kişidışılığının verdiği tedirginliğe yenik düşmüyor o anda — herşey, *hep*, an'da çözülüyor çünkü.

Ve el, "özdeğin düşü"nü gerçekleştiriyor.

VI.

" En büyük yolculuklardan, en büyük serüvenlerden biri bu" diyor Giacometti. 1960'da yaptığı ikinci "Yürüyen Adam" yontusuna bakıyorum durmadan da, saatler hızla akıyor gecenin içinden, gümüş bir sis dolamasının bağrında gözümü dinlendirmeden, dinlendiremeden süzülüyorum boşluğun uçurtmasında. "Siciliano" dinliyorum. Yaşam çekirdeğini arayan kararlı güzellikler bunlar işte. Sonra alımlı bir kıpırtı, sert bir gerginlik yükseliyor yaylı sazlardan. Her şey belirginleşiyor sanki, her şey saydamlaşıyor aynı anda ve gerçeğin korkunç yüzü düşüyor Giacometti'nin gözüne: Adam yürüyor gerçekten de, başladığı yer biteceği/bitemeyeceği yer gibi belirsiz olan büyük yolculuğun rastgele bir bölgesinde konaklıyor düş/ünce.

Ey bozkırçıl uçurum! ey uğultulu anı nesnenin! birden çıplak ve yalnız buluyorum kendimi, hızla Yol'u kateden duvarsız odamın ortasında.

VII.

İmdi, bu kut serüven de, birçok benzeri gibi, silik bir rastlantıdan hız almıyor mu?

Bir akşam, dingin bir seyir anında, sinemada oturan seyircilere "birer uzak leke" *gözüyle* bakmasıyla değişiyor herşey. Sinema çıkışında, ana caddenin ışıklı nabzı arasından da aynı duyguya varıyor. Bu bulanık, kimliklerinden arınmış lekeler, tıpkı Cézanne'ın ilk elde *birarada* (uyum içinde) düşünülmesi olanaksız olan "küçük mavileri, küçük pembeleri" gibi, bir göz dönmesinin dibinde şaşmaz bir yalınlık, bulgulanamayacak kadar yakınımızda, içimizde yaşayan bir *gerçeklik tanımı* sağlıyor Giacometti'ye. Artık el, kılıç edasıyla kesiyor havayı; kağıdın, yüzeyin yüzünde gömülü bir izlenim kişiliği geliştiren sûret, boşluğa gerildiğinde, ceylân fırça gibi uçuk, uçarı, olabildiğince inceliyor ve her gövde, herbir gövdenin herbir öğesi sınırdaki kırılganlığa, sert taşın zarif, zayıf estetiğine yöneliyor.

VIII.

Bir tür sarsıntı ile bakıyorum önümdeki fotoğrafa. *Giacometti dalmış, merceğin, duyarkatının bir hayli ötesinde aklı besbelli. Ama kuşatıldığı, içiçe yaşamayı seçtiği o tiz yontular orada, günlerdir, aylardır aynı uzamı paylaşıyorlar onunla. Apaçık ki, kesin bir sessizlik koruyor atölyedeki ilişkileri. Giacometti dalmış ya, hiç kuşkusuz yanında, arkasında, ya da tam karşısındaki yontuyu kuruyor, bambaşka bir an'a kurulu gözü. Oysa daha kuytu bir derinlikte, gizlice kabaran bir coşku da yok değil: Giacometti'nin artık iyice kırlaşmış saçları, nasır tutmuş nasırları, özde, göğsünün ortasına yerleşen dinginliği örtemiyor çünkü. İkircil kişiliğim işte: Hâlâ devrilebilir korkusunu taşıyorum ne yapsam; hâlâ herşeyi bırakabilir, tersyüz edebilir, oracıkta, gene insan elinden çıkma bir çekiçle, taşarak değil de, tersine, ağır ağır, tek tek, yumuşak darbelerle kırabilir yontularını.*

Söylemem gerekli mi: Kaç kez kökünden kavradığım bir duygu bu. Kurtulamıyorum kendimden: Herşey bir anda, ya da, ermişce bir yayma, ağırdan alma duyarlığıyla terkedilebilir — artık bana ilişmiş, benimle ortak yaşarlığına alış(tır)mış bu kıpırtıdan ürkmemeyi de öğrenmeliyim.

IX.

Öğrenebilir miyim? İlk gençlik yıllarımdaydı, nerede okuduğumu anımsamam şimdi güç (belki Zweig yazıyordu, belki de Marthe Robert), Kleist'in deney(im)i ile karşılaşmıştım. Önceleri inanılmaz, handiyse gerçekleştirilmesi usdışılıkla bir görünen bu öz-yıkım tavrındaki erdeme zamanla akıl erdirebildim:

Yıllar boyu üzerinde kalınmış, beylik deyimle "göz nuru" dökülmüş, Gün'ün bitiminden Gece'nin bitimine ilmik ilmek örülmüş, tekdüze yaratı ediminin taşkın sonucu: Bir halı.

Son'a, tasarının sonuna yaklaştığında, ölçüsüz bir küşüm kuşatıyor çıdamlı örücüyü. Halı boyu, örü boyu kurduğu her küçük sûret, her titiz birim, herbir ilmek getirdi onu bu basamağa. Ulaşabilecek mi saltığa? Hangi yol, hangi eksik ilmek onu Büyük Uyum'a kavuşturabilir? Seçeneklerin arasından seçmek, bir yolu ötekine yeğlemekle bitmeyecek ki sorun. Tek tek herbirini deniyor kafasında; gözlerini yumup tasarımı canlandırıyor bir an, örmeye koyuluyor sonra, aklından. Olmuyor. Olmayacağını, bu yolun çıkmayacağını düşünüyor daha doğrusu. Bir ikinciyi, bir üçüncüyü deniyor sırayla, ardından da çeşitlemeye, ilmek atımını bir yönden ötekine çekmeye koyuluyor. Artık elini, elinin örüye katılmasını tasarlamıyor bile — yalnızca gözlerin yumup, tek tek, birinden ötekine...

Bizans'lı keşişin durup dururken anımsadığı "mimar masalı" gibi, tam da onun yaptığının tersine, tıpatıp onun yaptığı gibi, olumsuz bir olumluluk edimi...

X.

Bir halı, ama eksik, bir bütün olabilmesi için en zorlu yönün bulunması, ortayerinde duracak ana bezeğin bulunup gerçekleştirilmesi gereken bir halı. Sağlam yol, belki de örücünün bir yarım ilmeğe parmağını atıp denemesi. Burada zorlu gelen sürdürmek değil işte — seçmek, başlamak canalıcılık taşıyor. Kleist'ın yıllarca üzerinde çalıştığı yapıtı, yaratılış sürecindeki hız ve düzenle yok edişini de düşledim. Hiç değilse Ayna'nın öteki yanma geçmeyi göze alabilmek?

İnsanoğlu dayanabilir mi böylesi bir ağrıya?

XI.

Giacometti dayanamazdı. Neden bilmem, görgül bir deneyden söz açıyormuşçasına, uluorta bir kesinlik yükleyebiliyorum kendi önermeme. Akdeniz kanının dengesiz kalıtımsallığı mı alıkoyardı Giacometti'yi bundan, yoksa yıllar boyu yormak yorulmak bilmeden aradığı evrensel dili bir anda kurutmaya, o eskil Babil düşünü yırtmaya gönlü gücü mü elvermezdi — neyse o, ama dayanamazdı Giacometti. İnsan yeryüzünde nasıl insanla kuşatılıysa, o da bu ölçüde ve bu anlam boyutunda kendisini çevreleyen yontularının biçimini almıştı artık.

(Metnin XIII. parçası bittiğinde, dönüp yeniden okudum Genet'nin Giacometti ile ilgili anılarını. Apaçık ki, Giacometti üzerine düşünürken ve düşlerken, özellikle de bunları ayıklayıp yazarken somutlaşmış izlenimlerim. Öyle ki, Genet'nin bir hayli duru yazısını daha önce okumamış, delip geçememiş gibiyim. İşte yeni kavradığım tümcelerden biri: "Her şeyde tekin olmayan, bir "şimdi yıkılacak, parçalanacak" görünüşü vardır". Bendeki özdeş duygu gerçi salt Giacometti'nin yontuları için geçerlik taşımıyor (tersine, yolu-yordamı ne olursa olsun her sanatsal edim önünde yaratılış sürecini düşündüğüm anda diriliyor o kaygı), ama Genet'nin, hiç değilse Giacometti'nin yontuları karşısında yaşadığı bu gerginlik, o yontuların özellikle bu izlenimi uyandırdıklarını düşündürüyor. Önemli bir kesişme: Hem Genet'nin benim alt tarafı fotoğraflardan kapıldığım bir duyguyu bu fotoğraflardaki yontuların içindeyken doğrulaması nedeniyle, hem de, bana kalırsa, Giacometti'nin yontularına tartışılmaz bir açık-seçiklikte yansıyan o "şimdi yıkılacak, parçalanacak" korkusunun gizliden gizliye her yaratı önünde yaşandığını (bana) düşündürdüğü için.)

Yaratma girişimi, bir tasarının ardında yaşam sürdükçe iz sürmek, kendi doruğunu araması kişinin, ya da kendi kuyusunu — öylesine azdır ki, bir yere geldikten sonra, bir anda kesintide karar kılıp durabilen. Pek az özel örnek bir yana, kişioğlu bu tüketici uğraşa katlanır; ola ki *geciktiği* ana dek dayanmış olsun. Sonra bitimsizleşir serüven; kurulan ve kırılan, örülen ve sökülen, yazılan ve silinen olsa olsa saatla, takvimle yaşanılan çatışmayı hızlandırmaya yarayacaktır.

Efsane, "kargışlı" bir yazar istiyor: Serkeş, hiçbir şeyi ciddiye almayan, işini bile hafife alan birinin portresi. Genet, hemen zedeliyor bu basmakalıp imgeyi: Müthiş titiz bir dil ustası, pazarına değilse de sanatın kendisine yüceltircesine bağlı. "Giacometti'nin Atölyesi", sanatçıyı ucuz bohem prizmasından görmeye alışmış okuru tedirgin edici özelliklerle çıkageliyor: İnsanı kurcalarken de, resimler ve yontulara dokunurken de, öylesine kılpayı bir anlatım kuruyor ki, sanki tek bir sürçmenin konusuna zarar getireceği ürpertisiyle donanmış durumda. Büyük bir gözlem disiplini, yüksek bir terazileme kaygısı olmadan yazılması düşünelemeycek bir kitap, "Giacometti'nin Atölyesi".

Aynı anda sıradışı bir diyalog da. Altın dengeyi buluyor Genet, orada. Ne Giacometti'yi yüceltip altında ezik bir ifade kurma yanılgısına düşüyor, ne de kendisini iyice öne sürüp Giacometti'yi öznel bakışında hapsetmeye çalışıyor. "Atölye", bu türden metinlerde çok zor yakalanabilen bir ayara dayalı: İkisi adına neredeyse bir üçüncünün metni kotardığını düşündürecek ölçüde içiçe ve aynı zamanda mesafeliler.

Genet, Giacometti'nin yapmacıksız, bütün bütüne otantik kişiliği önünde "ermiş"liği devrediyor. Metin boyunca, atölyedeki adamın ya da yazar tek başınayken hayaletin, sonsuz bir sevecenlik kaynağı olarak hâlesini korumaya başardığı

XII.

Bu yaratma sürecini *kendinden çıkmaksızın* imgelemesi, yazarın gücünü sarsabilir mi? Doğası gereği kendi deneyinin, kendi mimarisinin duygu katsayısıyla donatılıdır yazan kişi. "Yürüyen Adam"ı; gerçekleştirilmiş, seyre sunulmuş bir yapıtı düşlemek, seçebileceği, dayanabileceği bir sancı belli ki. Ama yontuyu, tohum evresinden yola koyulup, tekin olmayan bir merdiven nasıl herbir basamak iyice güven birikmeden aşılmazsa ve nasıl tırmanan kişi doruğun hemen eşiğindeyken merdivenin çökebileceğine kayıt düşürebiliyorsa aklında, öyle düşlemek; ama düşlediğini unutup yaşayarak, dışta değil içte yaşayarak, belki de yaşadığını düşlediğini düşlemek — yıpratan, gözdöndüren bu.

XIII.

Giacometti, yaşamının son yıllarında giderek boyutlarını küçülttüğü yontularını, birarada, alçı ya da bronz bir düzlemin üzerine özenle yerleştirirken, bu aynı köke bağlı, ayakları aynı yerçekimine kavuşmuş kavruk nesnelerin bir başına oluş'larından, öylece, boynu bükük duruşlarından tedirgin olmuş mudur? Nesnenin ve öznenin dayanılmaz yalnızlığını algılamak, korkuyu azaltmıyor herhalde. Ama ayırdında olmak, bıçağın keskin, kesin dilinde sürüp gitmek değil mi sanatın son tasavvufu?

dikkat çekiyor. Neyse ki insanla sınırlamıyor kendini Genet: Benzeri bir törensi edâyla, yapıtın peşinden ayrılmıyor. Giacometti'nin yontudan yontuya bazen geçen, bazen de sıçrayan hünerinde artık hakimiyet tonu egemen: Aramayı bitirmiş, kısacası bulmuş bir sanatçıdan mı sözediyor Genet, demeye getiriyorum? Değil: Yüz, büst, gövde - ister fırçayla çalışsın, ister elleriyle, Giacometti bir kalıp-biçimin, bir kalıp-üslûbun kolaycılığına sığınmıyor tabii. Ne var ki, kendi mayasının sunduğu olanakların enikonu farkında: Genet'nin insana bakıp da yapıttan hayranlık yüklü bir korkuyla söz etmesi biraz bundan.

"Giacometti'nin Atölyesi", plastik sanatlar bağlamında, bir sanatçının yapıtının okunma sürecine ilişkin temel bir örnek oluşturuyor. Resmin ya da yontunun oluş serüvenini artık içeriğinden boşalmış bir terminolojik caka ile dile getirmekten vazgeçmenin yollarından birini, hem de en önemlilerinden birini gösteriyor bize. Bir yazar ile bir sanatçının, adına ister yaratım düzlemi diyelim ister yapım düzlemi, Sanat'ın ana gizi olmayı sürdüren bir iç ve dış yolculuğun canalıcı duraklarını ortaya koyuyor.

XIV.

Bilinen öykü: Bir ağaç topluluğunu, bir koruyu kişinin önüne koymak ve ondan, seçilecek herhangi bir ağacın, özgüllüğünü vurgulayacak biçimde betimlenmesini istemek — Flaubert'in Maupassant'a yönelttiği söylenen bu zorlu istek, ağacın *koşulunu* tanımlama yolunda geçirilebilecek en temel sınavdır herhalde.

Varsayalım ki, keskin gözlemci, dolaylı-dolaysız tüm anlatım yollarını deneyerek, iyice ufaltıp eriteceği bir aritmetik içinde gözün ve imgelemin olanaklarını sınır-nokta'ya ulaştırsın: İşte *bir* ağaç.

Aynı imgelem gücünü, betimleyen kişiyle eşit oranda gözlem titizliğini barındıran bir başkasının bu ağacı *ayırdetme* olasılığı fazla mıdır?

Yanıt belli. Nereden kaynaklanıyor öyleyse, ilineksel (düpedüz raslantısal) kesişmeler bir yana kesin olan bu olanaksızlık?

Usta betimcinin (sözgelimi) kağıda tüm ayrıntılarında döktüğü Ağacı usta gözlemci öteki ağaçların arasından çekip çıkaramıyorsa, bu birinin ya da ötekinin yetersizliğinden, yeteneksizliğinden değil elbette: Sınavın başlamasıyla birlikte, *başka* bir düzleme geçmiştir Ağaç: Dil'in, Anlatım'ın düzlemine. Başka deyişle: *Artık* sözkonusu olan Ağaç (ya da *bir* ağaç) değil, bir *tasarım*'dır.

XV.

Birkaç odaktan izlenebilir bu tasarımlama olgusu:

= Ağaç, doğrudan, kişidışı (kişiye *öte* kalan, onun *dışında* kalan, ona *aşkın* olan) *Dil*'e "çevrilen" bir varlıksa (Wittgenstein: "İşte bir koltuk; iyice görebiliyor musunuz onu? Güzel. Öyleyse (benim için) ingilizceye çevirin onu");

= Ağacı dile dönüştüren, anlatım kılan "usta betimci", eninde sonunda *kendi* tasarımlama gücü ve yolu içindeyse;

= İmgeleme, dile getirme sürdükçe Ağaç *eksiliyor* ve *imgeleme* dile getirme bitince Ağaç *bitiyorsa;*

Ağaç dille, tasarımla, öznellik (oysa öte'de kalan kişidışılık) ile *yer değiştiriyor* demektir.

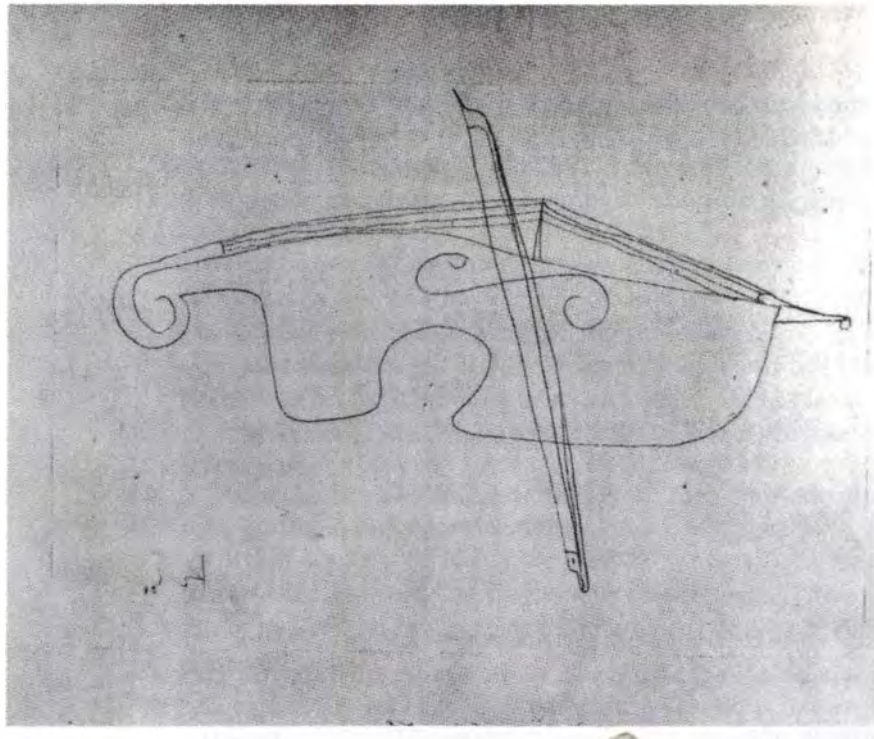
1979-80.

Köprü

Giacometti'yi düşlerken özellikle son evre, bitiriş devinimi *öne çıktı. Neredeyse kesinlik almış bir duygunun peşinde; başlamak, sürdürmek yaratıcı öznellik için zorlu edimler değilmişcesine, o parmak ucu darbesini kolladım hep. Gerçekten de, bir sanat yapıtını* bitirmek *(Cézanne hiçbir resmini bitiremediğini, onları* bıraktığını *söylermiş yakınlarına), hele sözkonusu bir yontuysa, hayli titiz bir seçim zinciri gerektiriyor: Ancak iç denge ile dış dengenin kurdukları üçüncü,* Altın Denge'*de; usun ve duyarlığın, gövdenin ve dünyanın* eşitlendiği *bu kılpayında gerçekleşiyor karar. Terazi, bir yandan sanatın yerinel olmaktan çıkmış dil'i, öte yandan da yaratma ediminin denge birimlerini çoğukez rastlantıya yüklemek istemeyen aracı. Ama işte, sanatsal süreç bir an'a, bir nokta'ya gelip ertelemiyor vurgun duygusunu. Burada, Merleau-Ponty'nin çok yerinde bir sözle "Cézanne'ın Kuşkusu" olarak dile getirdiği delici duygu var —*

bütün çağların en özgül gözlerinden biri saydığım bu keder şiirinde (tıpkı Klee'de dipten yükselen başedilmez uğultuda sık sık yüzeye de vuran korku gibi) eksilmek nedir bilmeyen bir ön-koşul giysisiyle insan önüne çıkıyor Kuşku.

Umudun da, umutsuzluğun da şahdamarı bu.



Klee, "Keman ve Yay", 1939.

EŞİTTİR SONSUZ

I.

"Musikiye olan tutkum sürdükçe tedirginliğim artıyor. Anlayamıyorum kendimi. Bach'ın tek kişi için sonatlarını çalıyorum, Böcklin ne olabilir ki bunun yanında? Arasıra resim yapabileceğimi sanıyorum, arasıra da hiçbir şey yapamayacağımı. Üçüncü kışın sonunda hiçbir zaman resim yapamayacağımı düşünmeye kadar vardırdım işi. Bir tek musiki konusunda kararsızlık duymuyorum". Klee, 1898'de bile devrilmenin eşiğinde duruyorsa, bütün bütüne nedensiz değil bu: Korkunun süreçsel bir tanımından da söz edilebilir çünkü.

Gerçekten de tartışılmaz bir yeri var musikinin, Klee'nin yaşamında. Kurukuruya bir düşkünlük değil üstelik bu: Eğitilmiş bir kulak, *ayarlanmış* bir gövde, Büyük Uyum'a kurulu bir yaşam: Saat ve gün boyu, yıllarca keman çalan, "duyarlı", *hazır* bir musiki kişisi. Olgunluk çağının en ikircimli günlerinde yılgı verici bir kararsızlığa düşmesinin nedeni açık demek ki: Çalmak (pek çok batı dilinde "oynamak" yüklemini de aynı sözcüğün taşıdığını şimdiden söylemeli) *ya da* çizmek.

- Hamlet'çil sorunu bu, yaşamının.

II.

1908'de yazdığı bir şiirinde: "Musikiyi her şeyden çok sevmek, umutsuzluk demektir" diyor.

Tuhaf ikilem. Bir yandan, sonradan kuramsal yönde de çözüme koşacağı *terazi* sorunu, öte yandan dengenin yarattığını varsaydığı dengesizlik duygusu arasında bocalama. Şüphesiz, kesinliğin önemini bilen, bunu neredeyse saltık anlamda kollayan bir şanatçı Klee. Salt kemanla kurduğu yoğun, birebir ilişki değil bu vargıyı besleyen: Gencelme çağından başlayarak matematiğe, geometri ve mantığa duyduğu ilgi de aynı bütünleşme özlemini kaynağa alıyor: Herşey, dünyada kesinliğe ve saltığa, ölçüye ve dengeye, bitimliliğe ve uyuma yönelik onun gözünde: Derrida'nın sözleriyle "rastlantının ve sonsuz bir hesabın içindeki gerekirliğin birliği"ne ulaşmayı ona öğreten keman, yerini, yaratıcı duyarlığı devinime geçirmeyi üstlenen fırçaya kuşkuyla bırakacaktır öyleyse.

III.

Ressam Klee korkuyor. Uzayın, çizginin ve rengin; resmetmeyi belirlediğini düşündüğü bu üç öğenin kurmaya yöneldikleri (oysa elinden kayıp giden bir an, onunla birlikte uçuk bir kimlik kazanan bir "bölge" var sanki) *dengenin önündeki engel kat kat artan, bildiği tanıdığı bir evreleşme zincirinde yükselen korkunun adı aslında.*

Baştan beri bildiği bir şey varsa Klee'nin, o da Biçim'in bir erek, bir "bitim öğesi" olmadığı. Pek çok yerde, biçimin bir "doğma - büyüme - oluşma" denklemini izleyerek güne çıktığını dile getirmiştir. Korkusunu süreçsel kılan da bu değil midir?

Her defasında bir an, bir bölge ile karşılaşıyorsa, her defasında an'ın, bölgenin *yer*'i değişiyorsa, ressam ile konusu arasında biçim kaçınılmaz bir tuzak oluşturuyor demektir.

IV.

Yaratıcı duyarlık korkuyla ortakyaşarlığı; kuşkuyu, küşümü içsel kılmayı zorunlu bilecektir. Engel ortadan kalkamayacağına, ertelenemeyeceğine göre, korkuya karşın, korkuyla birlikte sürüp gitmenin yollarını arayacaktır Klee. Tutkuyla, çocuksu şaşkınlığıyla bağlılık duyduğu büyük Cézanne'ın onca tedirginlik beslediği kuramsal koridora böylece yönelir. Nasıl aritmetik doğruların (ya da yanlışı görmenin), musiki yanılmazlığın (yanılmazlığı sonsuza dek çeşitlemenin) bilimiyse, resim de kesinliğin dünyasına dalabilecektir.

"Ressamca düşünürken" şunları yazar: "Bir resmin de bir iskeleti, adaleleri, bir planı, özgül resimsellikte bir anatomisi vardır".

Oysa, "çözümleyici bir yaklaşımın zorluklarını ölçebilmek için, bir nesneyi boşlukta düşünmek yeterlidir". Sanatsal yaratıcılık ile kuramsal düşünce bir edimin gerçi iki bütünleyici parçasıdırlar; ama aynı yüzde yer almazlar: Biri, denilebilirse, eylemin sıcak yanıdır, ötekinin nasıl ve neden'e dönük soğukluğunun bir bakıma banyo edilmemiş gerçekliğidir. Klee'nin şimdi erinçle lirik ve tümel bir aygıt olarak niteleyebildiğimiz yapıtının bu iki iklimle ortakyaşarlığı seçmesi, temelde, bütün yaşamının ve yaratısının altına dökülmüş korku'nun başka bir nedenidir. Buysa, daha ilk günden, Klee'nin (bugün bütünleşmiş, hiç değilse bitmiş) Tasarısının zorlu bir kimlik almasına yol açmıştır.

V.

1924'de, İena konferansında, renk kuramına şöyle bir giriş yapar: "Renk, ilk elde niteliktir. Sonra yoğunluktur; çünkü yalnızca renksel değil, aynı zamanda ışıksaldır değeri. Ve ölçüdür renk; çünkü sınırları, çevrenleri, yayılma alanı ve içinde taşıdığı bir tür ölçülebilirliktir barındırdığı."

Yer yer altını çizerek sürdürüyorum: "Renklerin başka özellikleri de vardır; çünkü ne kural ne de terazi (ölçüm) rengi sonuna dek değerlendirebilir; *tartı ve ölçüyle* bir onları birbirinden ayırmak olanaksızlaştığında - örneğin aynı yaygınlık ve ışıksallıktaki bir kırmızıyı bir sarıdan ayırmak gerektiğinde- aralarında temel bir ayrım daha vardır ki bunu da "sarı" ve "kırmızı" terimleriyle dile getiririz".

Bir yıl önce "Denizci" operası için boyadığı savaş sahnesinde, geniş çizgilerinde açıklık kazanmış bir bakıştır bu; aynı uzam iki ayrı yoğunluğa, iki ayrı ışığa, giderek iki ayrı renge bölünür orada. "Denizci", aynı yıl içinde çizdiği "Denge Uzmanı"nda kurulan dengesiz yoğunlukların dengesini öne getirir: Resim, iki boyutta, yukarıdan aşağıya ve soldan sağa okunmaktadır şimdi: Uzamı ayıran ve dengeleyen kesit-yüzey içiçe yerleştirir ayrıştırdığı parçaları: Denizin üstü ve altı, üstüste ama yanyana birer kefe oluştururlar: Aralarına gerilen üçüncü ışıksal yoğunluk (ya da ötekileri belirlediği düşünülürse, tek ışıksal yoğunluk) da bu koşutluğu izler: Bir haç geometrisi içinde hem ışığın devinimini izler, hem mızrağınkini göz.

VI.

Klee: Yazan ve çizen, çalan ve oynayan kişi. Daha doğrusu: Yazarken, çizerken, çalarken oynayan; trajik bir oyunu yüksek gerilim içinde çeşitleyen, zamanın ve uzayın sınırına iten kişi.

Evlilik sonrasında, eş ve çocuk arası paylaşılan uzam içten dışa, sonradan da dıştan içe yansıyan bir daralma oluşturur: Belli bir dönemi izleyen bir olgu; resminin giderek minyatürleşmesi, pek çok kişinin gözünde çalışma alanının çok dar, neredeyse kıpırdanabilecek bir köşeye dönüşmüş olmasıyla doğrudan bağlantılıdır.

İmdi, belki de zorunlu bir sıkışma özlemi, kaçınılmaz bir kıstırılmış olma duygusudur bu ricatı biçimlendiren:

Bir "clavier"in, bir dosya kâğıdının, bir çerçevenin sınırları (iki uç arasında ne denli çeşitlenirse çeşitlensin herhangi bir alanın boyutları içinde, bu boyutların nitel ve nicel kısıtlılığı, kısaca boyutsuzluğu içinde) yaratıcı duyarga kafese nasıl kıstırılıyorsa öyle daralmıyor mudur?

- Oyuncu da, yen(il)ginin arifesinde, yılanın yay gövdesi gibi burguya alır hamlesini, atılımından önce de, atılım karşısında da en verimli, en "ekonomik" davranıştır derişmek: Daralan alanda sıkışan oyuncu, öteki'ni aynı koşullara çekmek, onu aynı mengenede tutmak ister.

Herşey, *bir anda*, öyle değiş(ebil)ir ki.

VII.

Oysa, eksilmek nedir bilmez korku.

Olsa olsa *değişir*; değişen derinin altında çıkan yeni, taze deri de değişir sonra; korku da.

Neye yarar, öyleyse, sıkışmak? Belki şuna: Herşey gerçekten de bir anda değişebiliyorsa, an'ı kendinden yana devirmek, onunla uyum dengesine girmek, içiçe kavuşmak yeterli olabilir.

Klee bu sancının bilincindedir kaldı ki: "Resim yapmak pek güç" diyecektir 1914'de: "An öylesine uçucu ki".

VIII.

An:

bu korkunç birim, Giacometti'de "bir an gelir..." öbeği ile başlayan bir tümcede bulur yaralı anlamını — oysa Klee'de "her an" bu dokunca içte, ortada, özektedir, bir kez resim başladı mı: Massignon'un doğu gizemciliğinin kilit zaman gerçekliği saydığı "an"lar toplamı, onda, bir bakıma *yanlış* doğu bilinci ile karşılığını seçer: Yaratma süreci, aslında, başlangıç ve bitiş noktaları arasında yeralan bir silsile değil, *düm* bir ölçü, *tek* bir ölçüdür.

IX.

Cam ustası, şu sıçraklı ağza yaklaşmadan önce, iri ve dış bükey oyluma dıştan bakarken dingin, "alışık"tır belki; ilk seferin, ilk deneyin, ustasının önündeki ilk sınavın ürpertisini, sırtını basan ateşi ve ıslanan alnını, şakaklarını düşünmez olur zamanla; son seferin, çıraklıktan çıkıp da usta katına geçtiği, yalnız (tek) kaldığı sefefin duygu selini de. Ama gövdesi gibi bilinci de, camı kavradığı andan başlayarak özel dengesine giyinir, bir tür kendinin olmuş davranış töresiyle kas ve siniri arar, yumuşak, esnek bir devi mantığını gönderir kola, bileğe, parmakucuna.

Herşey, yanlışı seçenek kılmayacak bir biçimde örgütlenir orada: Cam ustası iri, dışbükey oylumu elinde tuttuğunda, sıçrağı en kesin titizliğine yaklaştıracaktır hendesenin: Zamanda ve uzayda, en küçük birime inen bir devinim yanlışlığı aynı birim dengesinde paramparça, hiç eder camı.

X.

Bu an, korkuyla ustalığın, travmayla denetimin, duyarlıkla bilincin denge aradıkları sonsuzluk noktasında konaklar. Gene de, tamı tamına çelişki aranabilecek bir çözüm değildir burada varılan: Sonsuzluk, dip noktaya dek küçültülmüş bir zaman -uzam kipine indirgenemez; bir yandan da dip noktaya sürüklenerek büyütülmüş öteki kipte gerçekleşir. Kartaca'da, Roma'nın görkemli yıkıntısı önünde Klee'nin sözü bu kaygıyı dile getirecektir: "Burasıyla orası arası dengede olmak, dünle bugünün terazisinin sınırında olmak ne yazgı!"

Karamsarlığı, Mısır yolculuğunun hemen sonrasında iyice koyulaşırken, geçmişle gelecek arasında ne denli salınırsa salınsın, bir türlü *şimdi*'ye ayarlanmak istemeyen bir sonsuzluk çağrışımını yedeğinde getirecektir: "En iyisi hiç doğmamış olmaktı. Bende daha iyi bir çağın kanı dolaşıyor, bu yüzyılın içinde bir uyurgezer gibi başıboş dolaşıyorum."

XI.

21 kasım 1921 günlü dersinde Bauhaus öğrencileri alışılmadık bir "konu"yla karşılaşırlar: Saatler boyu *keman* üzerinde konaklar Klee; kemanın kıvrak çizgilere bel veren gövdesinden ses boşluğunu oluşturan aralığın "biçim"ine ulaşır: Etli ama kırılgan bir S harfi yatay bir konumdadır orada:

"Eşittir Sonsuz" adını verdiği resminin bu andan parladığı su götürmeyecek bir gerçek: = ∞. Musikinin tersi ve yüzüyle matematiğin kesin dili bu denkleme varan imgeyi harekete geçirmiştir Klee'de. Sonsuz, eninde sonunda, herbiri kendi içinde tümelliği simgeleyen anlardan oluşmaz mı?

XII.

Bir yandan da, sonsuz, an'ın bir birimidir öyleyse (Burada, Borges'in düpedüz *sakıncalı* bulduğum bir tümcesini anımsıyorum ister istemez. "Harita haritanın içindedir" önermesiyle başlayan denemeyi. İnsan aklı, çözümleyici yanıyla ne denli övünürse övünsün, boş: Bu tümcenin "sonsuzluk" kavramının sureti olmaktan öte bir anlamı yok henüz önümüzde: Karşıkarşıya dikilen iki aynanın çileden çıkarıcı mantığı *içinde* askıda kalmış varlıklarız, hepimiz).

İş sonsuzu aramayı, sonsuzu içinden ve dışından katetmeyi, sindirmeyi, özlemeyi ve unutmayı, bulmayı ve yitirmeyi bilmekte. Ruskin, sonsuzu, doğruysa Turner'in bir mavisinde buluyordu. Bataille, Madame Edwarda'nın içinde katılayazdığı anda. Mansur temposunu alabildiğine daralttığı, alabildiğine genleştirdiği gövdede buldu sonsuzu, kendi gövdesinde, öteki-gövdede.

Her zaman, hep, esriklik tutkusu oldu saatı gemleyip boşaltmak.

XIII.

Wittgenstein'ın "Dersler"inden okuyorum: "Ne yaparsam yapayım bir fincan kahvenin eşdeğerinden fazlasını aşmayacak bir kahve fincanı gibi... içine bir litre su koysam bile". (147)

Klee, kalemi fırçayı ilk eline aldığı günden başlayarak bu görüngüyle içli dışlı olmuş gibidir. Biçim ile bildiriyi en tiz dengede, en seyrek an kalıbında, en verimli bölgede kurmanın yordamını arar hep. "Terazi"ye çalışır yıllarca, dürbün kullanır sık sık, Doğu'dan koyu bir renk sevdasıyla dönünce boyaya eğilir uzun süre, kendi deyimiyle "yüzün gerisini görmeyi, herşeyi kökünden kavramayı, yeraltından akanı tanımayı, görünenin tarihöncesini seçmeyi, tarihin akışıyla içiçe olmak için sabah erken kalkmayı" öğrenir.

İmgelemden resim diline geçerken hiçbir şey artmaz, eksilmez; çizgisi, *sonunda* XVI. yüzyıl musikisinin eksiksiz saydığı bünyesini sonul amaç bilmiştir.

XIV.

Kandinski, Klee'nin yoldaşı, noktanın yazılı dilin malı olduğunu ve sessizliği imlediğini yazmıştı. Korkunç, gamlı bir imdir nokta. Tek'liğe, an'lığa, aynı anda da çok'luğa ve sonsuza kurulmuş bir tuzak: Hem susulur, hem de dile gelinir orada; durulur, devinilir. Başlangıç, bitimdir öte yandan: Bir başkasının, bir başka yerde, başka bir zamanda bitirdiğine başlar, sürdürür, bitiririz: Herşey, dile geldiğinde, iki nokta arasında yer eder. Klee, inatçı bir dikkatle izler bu aracı: "Uygarlığın doğuşunda, yazmak ve çizmek aynı edim iken, temel öğe çizgiydi. Kuraldır, çocuklarımız çizgiden yola çıkar. Bir gün devingen noktayı bulduklarında aldıkları keyfi gördüğümüz eğitim nedeniyle pek güç anlarız". 1914'den başlayarak hedef saptanmıştır: "Ingres'in durgunluğu örgütlediği söylenir; ben, pathos'un ötesinde, devinimi örgütlemek isterdim".

XV.

"Eşittir Sonsuz"da, kemanın ses boşluğunun çizdiği yatay S, iki nokta arası yol almış anlık bir devinimdir. Bir ses, bir tını olduğu kadar bir andır da: Orada durmak, devrilmek eşit olasılıklar barındırır. Cambazın, denge anında, ipin üzerinde yaşadığı bu yaşamsal denklem:

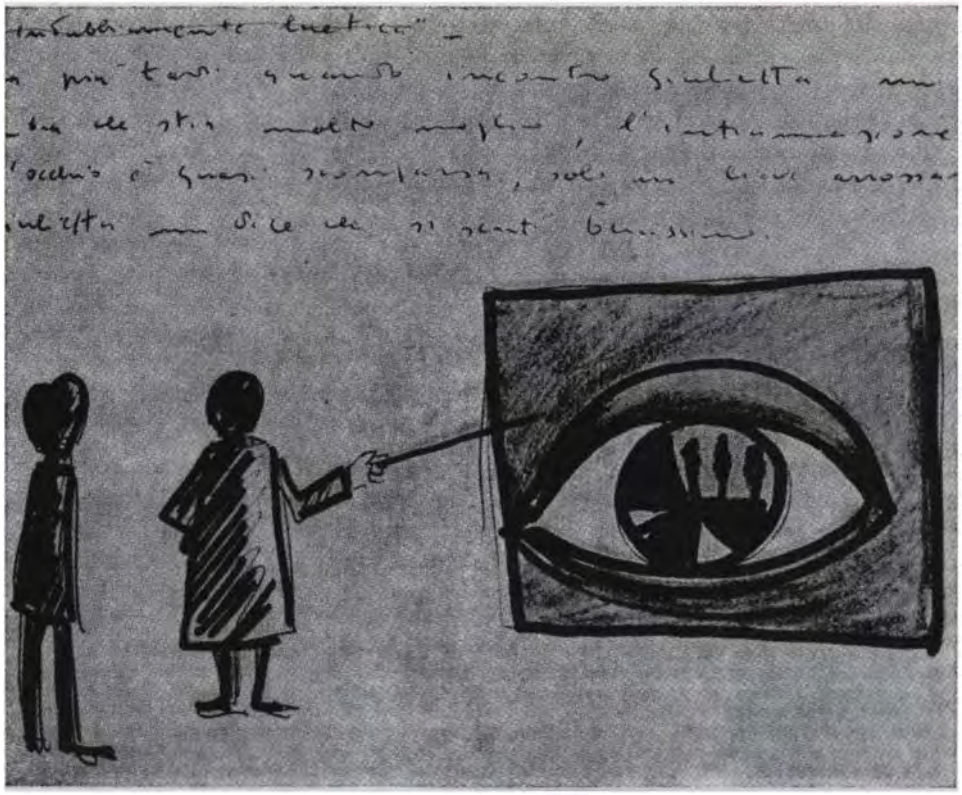
Kurulan Denge = Bozulan Denge ise, sanat, korkunun yedeğinde ara-bölgede sürüp gitmek, *Eşittir Sonsuz*'da bengi Topos'unu bulmaktır.

Klee'nin tam da devrilme anında, asılı kaldığı, boşlukta durayazmayı bildiği bu Topos, Heidegger'le birlikte düşünürsek, sanatın yuva'sı mıdır?

1980-82.

Köprü

Burada, metne dışarıdan müdahale etme pahasına, birkaç noktaya dikkat çekmek istiyorum. Açık olan, denemenin baştan uca "sanat-korku" ilişkisini işlediği (ama "sanatta korku" izleğine dokunmadığı) ve her bölümün bir yapıt üzerine kurulduğudur: Giacometti'nin bir yontusu, Klee'nin bir deseni ve Fellini'nin bir filmi. Yeterince açık olmayan bir ilişkiyse, Wittgenstein düşüncesiyle, özellikle de Tractatus Logico-Philosophicus ile bağlantılı bir damarın içinde aranabilir: Tractatus'un 6.35'den 7'ye uzanan parçalarının ördüğü ağ ile, bu bölümü kitaptan izlemek kaydıyla yapılacak bir parelel okuma, arada "mistik" tavra ilişkin düşünce örgüsüyle burada sanata (buna bağlı olarak da imgeleme) ilişkin düşünce örgüsü arasında bir örtüşme değilse de bir çakışma/çatışma ikilemini farkedecektir: 6.522'deki "Elbette ki dile getirilemeyen vardır. Bu kendini gösterir, *mistik öğedir" sözleriyle öne çıkan* had, *sanatçının korkuyla oysa yüzleşmeyi üstlenerek aşmaya yöneldiği bir eşiktir: Artaud'yu kurallarını ve sözlükçesini yalnızca kendisinin tanıdığı, gizlemediği ama iletemediği (çünkü örtündüğü) bir dil yaratmaya sürükleyen bu eceldir. Sözkonusu eşik-aşış yalnızca hurufilere özgü de sayılmamalıdır: Renklerin, tınıların ve görüntülerin diyarında da benzer eşsizlikler olduğunu düşünmesem bu zincirleme denemeyi yazabilir miydim?*



Fellini, sahne çekimi çizimi, 1959.

ASA NİSİ MASA

Ömer'e - Sekizle sekiz buçuk arası

I.

Baştan aşağı canalıcı bir filim olan *Sekiz Buçuk*'un belki de en canalıcı sahnesinde, Claudia'yı gecenin dibindeki yolculuğunda son umudu olarak deneyen Guido Anselmi, bir an gelir, iyiden iyiye tıkandığını, çıkış noktası bulamadığını düşünüp bakışlarını Claudia'dan karanlığın tümel gövdesine çevirir: "Hayır, haklısın, filmin hiçbir yerinde değil senin rolün. Bana kalırsa, burada bitebilir herşey."

Gerçekten de herşey bitebilirdi orada: Guido Anselmi ile Federico Fellini'nin tamı tamına çakıştığı o noktada Claudia'nın bir rolü olamazdı: Filim yoktu çünkü. Fallaci'ye aktardıklarına inanılacak olursa, Fellini son noktaya, o devrilme noktasının üstüne gelmişti ve bir tılsım onun korkuyu bile aştığı anda önünde dikileyazan duvarı yıkmıştı.

II.

Sekiz Buçuk, yaratıcı kişinin kendisinde gömülü duran, dinlenen ve hazırlanan, sonra da ağır ağır "büyük uyum"un karşısına "büyük kriz"i diken ikizinin saldığı amansız korkuyu taşır çekirdeğinde: Bizi bizde ikiye bölen *öteki kimlik* negatif kutupta semirmekte, gücül dokularımızın gevşediği ya da yorgun düştüğü andan başlayarak baktığımız aynadan bize bakmaktadır. Filmin bir bakıma sonu da olabilecek başı bir tür crescendo ile başlar: Guido, bir tünelin içinde oluşmuş trafik sıkışıklığında, camları sıksıkıya kapatılmış arabasında, Fellini'nin sözleriyle "akvaryumdaki balık" gibi, daralan uzamın saydam duvarları arasında, gerçeklik ile gündüşü tarafından (kendi) özgül mantıkları içinde çerçevelenmiş, *seyretmektedir*. Bir sonraki sahnede, tüneldeki arabaların üzerinden geçerek çıkışa varır, oradan da bir uçurtmaymışcasına gökyüzüne doğru süzülür. Bu gündüşü gerçekliğinde, aslında bir uçurtmadır da: Yerde, kumsal boyu ilerleyen bir atlının elindeki kalın ipin bir ucu yukarıda, yavaş yavaş boşluğa varmak isteyen Guido'nun ayağına bağlıdır.

Neden sonra aşağıdan onu denetleyen, toprağa indirmeye çalışanın ikizi, yani kendisi olduğunu farkedecektir.

III.

Kimdir Guido Anselmi ve ne yapmaktadır? Tıpkı Fellini gibi sinema yönetmenidir o da; Fellini'nin 1962'de içine girdiği: Karanlık ve ancak içine girildikten sonra her iki ucunun da kapalı olduğu anlaşılan bir tüneldedir: "Oysa kafamda herşeyin açık seçik durduğunu sanıyordum. Dürüst, yalansız, düzmece yanı olmayan bir filim yapmak istiyordum. Ne zaman, hangi dönemeçte yanıldım? Temelde söyleyecek hiçbir sözüm yok ama ısrarla söylemek istiyorum gene de" : Fellini'nin kaleminden çıkan bu sözleri Guido'dan dinleriz.

Bu çıkmaz duygusunu yaşayan başkaları da olmuştur: Söz'ünün gerçekten bittiğine inanan, inandığımız Rimbaud bir yana — çeyrek yüzyıl yazmaya ara veren Racine, Valéry ve Svevo; kendisinden çok yazısının vasiyetnamesini kaleme alan Raymond Roussel; ölümü yeğleyenler ve belki de, bir ölçüde, Wittgenstein: "Hakkında konuşulamayan hakkında sus(ul)malıdır".

Nedir öyleyse, söyleyecek sözü olmadığı halde Guido'yu söylemek istemeye iten dürtü?

Sözün bitiminden, bittiği yerden, bittiği yerden başlayan sessizlikten doğan korku mu?

IV.

Rosella'ya, "Herşeyimi koyacağım bu filme" diyen Guido, bütün bütün çıkmaza girdiği, çıkmazın dibine yüz sürdüğü an (Fellini'nin kurgu sırasında kesmeyi yeğlediği bir bölümde) Claudia'nın önünde bu "herşey" imgesiyle hesaplaşır: "Bazen, herşey çok açık seçik görünüyor bana, sanki filim önceden çekilmiş gibi. Belki de kişisel anıların sözkonusu olduğu için. Bana ait olan şeyler. Bazen de, tam tersine, herşey sıvışıp gidiyor elimden, herşey karışıyor kafamda, tıpkı hayatımdaki gibi. Ne anlamı var hayatımın? Kim bilebilir bunu?"

Gerçekten de bir sorudur bu. Dönüp dolaşıp *somut* bir karşılık arar ona Fellini: İnsan ilişkilerinde midir gizlendiği yer: Babada, annede, kadında, dostta mıdır? Yaratıcı bir uğraşın tözünde mi? Yoksa: Aranmadığı yerde mi?

Yanıta giden yolu, nitekim, "hokkabaz" dostunun aracılığı ile bulacaktır. (Fellini'nin sirk dünyasına, sihirbazlara, büyücülükle maskaralığın karıştığı dünyaya sevecen, "rasyonel"liği terketmeyen gözlemci bir bakışı olduğu düşünülür genellikle. Oysa Buzzati'nin *İtalyan Usûlü Gizemler*'de üstünde zerafetle durduğu gibi, Fellini her zaman, sanılanın ötesinde bir bağlılık, hatta bir inanç duymuştur metapsişik sürece.)

V.

Hokkabaz N'nin, herkesin aklından geçeni büyük bir kolaylıkla okuyan, gözleri bağlı yardımcısı, sıra Guido'ya gelince duralar: Bir anlam çıkaramadığı için, tebeşirle oracıktaki bir karatahtaya harfleri dizecektir: ASA NİSİ MASA.

Sekiz Buçuk'un kilit harfleridir bunlar: Asa NİsiMAsa: ANİMA. Guido çocukluğunun sisli günlerine döner bir anda; aynı odayı paylaştığı kardeşleri ve akraba çocuklarıyla, her gece yatmadan önce oynadıkları bir oyunun parçasıdır bu üç kelime: Duvarda asılı duran portredeki adamın gözleri oynayacak ve "Asa Nisi Masa" sözleri tekrarlandığında definenin gömülü olduğu yeri gösterecektir.

Guido'yu durdurtan da, hızlandıran da budur baştan beri: Anima, hayatın kaynağı, korkunun panzehiri, yaratıcı doğurganlık — ya da ölümün, korkunun, tıkanmanın, kilitlenmenin başgösterdiği ana odak.

Makarayı döndüren, donduran güç.

Makaranın, giderek, kendisi.

Odradek.

VI.

Sinema tarihinin, kanımca en sarsıcı, en kavurucu "kriz" filmidir *Sekiz Buçuk*. Fellini bu filmi yapmamış olsaydı, Bob Fosse de *All That Jazz*'ı yapamazdı. *All That Jazz*'ın ayırıcı özelliği ise *Sekiz Buçuk*'tan yola çıkıp hemen ondan ayrılmış olmasında görülebilir: Makarayı döndüren ve donduran güç, makarının kendisi, Fosse'nin filminde çifte odağa ayarlıdır: Anima, yaratıcılık kriziyle kalp krizi arasında, bu iki krizin ayrı ayrı beslendiği tek bir korkuyla: animanın çatlama noktasına varması korkusuyla salınmaktadır.

Asa Nisa Masa: It's show time!

VII.

Claudia'nın *Sekiz Buçuk*'ta yüklendiği imgesel işlev ile "Ölüm Meleği"nin (Jessica Lange) *All That Jazz*'da yüklendiği işlev arasında net bir fark vardır: İlki simsiyah giyinmiştir ve Pandora'nın ta kendisidir: Fosse'nin gülümseyen meleği ise gelinlik giymiştir: Onu Anima'dan çekip alacağı ilk andan bellidir.

Ne olursa olsun, iki yönetmenin gözünde de korkuyu simgelemez Kadın. "Pozitif idealizasyon" imge-kadını boşlaştırır *Sekiz Buçuk*'ta; *All That Jazz*'da ise "negatif idealizasyon" imge kadını değil de, onu yaratını boşlaştıracaktır. Ama, ikisi de korkmaz yüzyüze geldiği sonuçtan ve bu sonucun ağır ağır yüzeye çıkmasından. Korkunun iletkeni bile değildir kadın: Anima'yı peydahladığı için oradadır; figürlere bölünüp anne, eş, sevgili, simge olur, gene de peydahladığı Anima'nın doğurganlığını sürdüremediği gibi onun çatlamasını, ölümünü de engelleyemez.

Çünkü Fellini'nin de, Fosse'nin de korkusu ölüm değildir: Yapıt'ın ölümü, dahası: Doğarken ölümüdür onları korkutan.

Düşüktür.

VIII.

All That Jazz da ikiz sorununu öne çeker: Fosse ve ikizi: ikizi ve aynadaki sûreti; imgelem, gerçeklik ve düşsellik kameranın önünde ve arkasında oynar, oynanır. Yaratamama sıkıntısı, düşük doğum tehlikesi, ölüm korkusu (ölümden korku değil) kolkola ilerler, bir çemberin sınırlarına çarpa çarpa. Tıpkı *Sekiz Buçuk*'ta olduğu gibi: Yapımcı, eş ve sevgili, oyuncu adayları, gazeteciler: Anlayış göstermeler ve sağırlıklar, beklentiler ve beklenmedik (istenmedik) özveri gösterileri, anılar ve gelecek düşleri, aynalar ve yalnızlık arası örülür korkunun yumağı.

Yaratıcı kişi için en temel çaresizliğin, tırmanan krizi durdurma yolunda yapayalnız kalışından kaynaklandığı apaçık ortadadır.

Oysa çoğu zaman, o bile bunun farkında değildir.

Oysa çoğu zaman, o bunun farkında bile değildir.

IX.

"Hayatımın tek tutkusu korku oldu": Hobbes'un, Roland Barthes'ın takıntılı motto'su haline dönüşen bu cümlesi Fellini'ye *değmez*: Yapamadığı filim, yaşayamadığı, daha doğrusu yakalayamadığı Hayat gibi,

tutamadığı, daha doğrusu hakkında yanılmaktan kurtulamadığı Hakikat gibi

bir yumağı andırır gitgide: Tutku olmanın tersine, kendisini eriten, parçalayan, hemen hep bir şeyin ya da bir durumun eşiğinde sürüncemede bırakan bir gölgedir.

İleri gidemediğini düşünen, ileri gidemeyeceğine varan, geri dönmeye davrandığında, bunun da *artık* elinde olmadığını gören, *sanan* kişinin korkusuna tutku duyması beklenir mi? Guido için bir tek çözüm vardır: Yumağın çözümü. Biraz da onun için aslında yapmadığını bildiği filmi yapmayı sürdürürmüş gibi yapar: Fellini'nin ikizi olan Guido'nun değil de, düpedüz Guido'nun ikizinin düşüklüğünü (filim içindeki filimde) göre göre arayışını, çıkışı arayışını sürdürür.

Düpedüz duvara dayanana kadar.

X.

Büyük bir kalabalığın eşliğinde basın toplantısında bulunmak üzere görkemli dekorun yanıbaşına neredeyse zorla getirildiğinde duvara dayanır: Gazetecilerin soru yağmuru altında tabancasını şakağına dayar ve (bu sahne sansür tarafından kaldırılmıştır) tetiği çeker.

Yumak çözülememiş, düğüme kılıçla vurulmuştur. Bir sonraki sahnede, o dev ve elbette ki anlamsız çelik kulenin dibinde, tan vakti bulur Guido'yu Fellini'nin kamerası: Eleştirmen Carini sanki coup de grâce için monoloğuna başlar ve acımasız Fellini'nin soytarıya dönüştürdüğü bir figür olarak Guido'yu yıkacağını umduğu acımasız tiradını sürdürür — tıpkı *All That Jazz*'da, hastane odasındaki televizyondan, iki kalp krizi arası, Pauline Kael tarzı bir üslûpla filmini eleştiren ve bir balonu söndürüp buruşturan o soğuk yargıcı dinleyen Fosse'nin ikizi gibi Fellini'nin ikizi de tek kelime söylemeden Carini'nin konuşmasını bitirmesini bekler.

Yargının ağırlığı nedeniyle bir anda yaşadığı kriz hat safhada yoğunlaşan koreograf-sinemacı ikinci bir kalp krizi geçirerek ölüm koridoruna girer ve Ölüm Meleği'ne doğru koşmaya başlar. Son çeyrek yüzyılın en görkemli finallerinden biridir *All That Jazz*'ınki: Olağanüstü bir estetik şölenin soluk soluğa temposundan sonra kısa, çığ bir darbe gelir: Ölüyü içine yerleştirdikleri muşamba kılıfın fermuarından gelen sert ve kararlı sesle perde kararır.

XI.

Oysa Guido, Carini'yi dinlerken, bir yerden sonra sesini duymaz bile. Sonuna kadar gitmeyi göze almış, "korkunun ecele faydası yoktur" düsturuyla o eşiği de aşmış ve birdenbire karanlığın çekirdeğine doğru ilerlediğini düşünürken ışık cümbüşünün ortasına inmiştir. *Sekiz Buçuk*'un son sahnesi de *All That Jazz*'ınki gibi uzun, şölensi bir yapıdadır — önemli bir farkla: Korku Mağarasından çıkılmış Aynalar Salonu'na geçilmiştir.

Yarıyarıya gündüşünde, Luiza'ya dönüp, önce kekeleyerek, *Satyricon* ile *Roma*'yı, *Amarcord* ile *Casanova*'yı, *Kadınlar Kenti* ile *Ve Gemi Gidiyor*'u anlatır Guido:

"ben, evet, olduğum gibi.. ve korkmuyorum artık. Hakikatten; bilmediğim, aradığım, henüz bulamadığım bir hakikatten söz etmek. Ancak böyle bulabilirim yaşamanın yolunu ve... senin sadık gözlerine bakabilirim. Hayat bir şölendir. Birlikte yaşayacağız bu şöleni. Sana söyleyecek başka hiçbir sözüm yok Luiza, ne sana, ne de ötekilere".

Flüt sesiyle dört palyaço çıkar ortaya. Onları Guido izlemektedir: İlkokul formasıyla. Diğerleri; annesi, eşi, metresi, yapımcısı, oyuncular ve oyuncu adayları, hokkabaz ve yardımcısı ve herkes: Katılır.

Sekiz Buçuk'tan sonra, filimden filime sayıları önlenemez biçimde artacaktır.

XII.

Ne var ki, hayat şölen olmadan önce dar bir korku yatağıdır. Yaratıcı kişi için hayatıyla uğraşı arasında salınan ve tam altında durmaktan kaçınamadığı kılıç, o kılıç-meleğin sessiz ama süreğen tehdidi dir ölümü de, doğum gibi eşikte tutan.

"Büyük Uyum"a "Büyük Kriz"in köprüsünden, köprülerinden geçmeden ulaşmayı düşünmek kuruntu olur.

Öte yandan, "Büyük Uyum"a ulaşmak ona kavuşmak anlamını taşımaz: Korku içeride bir yerde dinlenir, sonra da döner gelir. Her defasında, el mayaya yönelirken yaşanan, yaşanacak olan budur: Bir defasında mağaradan çıkılmayabilir.

XIII.

Gerekçeleri ne olursa olsun, Mağara'dan çıkamayanların (Zweig, Mişima, Yesenin, Pavese...) "kriz"den "uyum"a geçemeyişlerini başarı ölçeği açısından yorumlamak bütün bütüne yanlış bir seçim olur: Sanat oyuncul yanı küçümsenmeyecek bir uğraşsa, ki benim için bu tanımın dışına çıkmak zordur, oyunun büyük anlarında yaşanan daralma, önü alınmaz bir çatlağı çağırabilir. Yaratıcının kendini yenik sayması korkuya teslim olmak anlamına gelmez. Ölümden korkmayanın yenilgiden korktuğu, korkmuş olabileceği düşünülebilir mi hiç?

Yaşamanın bedelini ancak yaratarak, yaratmayı sürdürerek ödemeyi düşünen; oynadığı oyunun bir başkasının, başkalarının hamlelerine uzandığını neredeyse unutarak, kendi kendisine kendi içinde yenik düştüğünü kuran âdemoğlu'nun kriz çölünden geçip gitmesi zorlaşır, zorlaşabilir: Her defasında, sanır ki, aynaya yüzündeki çözümsüz düğüm yansıyacaktır.

Kriz öncesini yitirilmiş cennet sayan için geridönüş yoktur. Mağarada kalmayı şimdi ya da az sonra seçecek, anlayış göstermeler ve sağırlıklar, beklentiler ve beklenmedik (istenmedik) özveri gösterileri, anılar ve gelecek düşleri, aynalar ve yalnızlık arasında örülecektir örülecekse korkunun yumağı.

Şiir deyip geçmeyin: Gerçekten de tabancanın ateş almadığına inanmamıştır Lili Brik, 29'da: Tam bir yıl önce.

XIV.

"Büyük Uyum"un arkasında duran kanlı kuramcıl tortu görülmez çoğu zaman: Yahya Kemal'in, o "büyük, yalnız ve yorgun kuş"un; Sartre'ın "susmasından bir anlam çıkartırdık" dediği Camus'nün; yirmi yıldır kimsenin yüzünü görmediği Salinger'ın içinden geçip gittikleri çölün onlarda yarattığı kırgın nabız, vardıkları vahanın tekinsizliğine bakılacak olursa, korkunun sürekliliği ile birlikte yaşamaya alışılabileceğini, alışılmasa bile, bunu öğrenebileceğini gösteren yaralayıcı bir işarettir.

"Sekiz Buçuk" fırtınasının içinden *Sekiz Buçuk* ile geçen Fellini "Korkuyorum, öyleyse varım" diye düşünmüş olabilir mi?

XV.

"Korkuyorum, çünkü yok olabilirim" önermesinden bir adım öteye (belki de beriye) geçip oyunu sürdürmenin, oyunu sürdürmeyi sürdürmenin tek çıkar yol olduğunu savunmak mı, hayır: Oyunu tutku boyutunda kavrayan, başka türlü kavrayamayan, çoktan, tartışmasız biçimde, otuz kuş birden olmaya soyunmuş; seyircisini, çoktan, tartışmasız bir biçimde, sancısını *aynı dozda* paylaşmaya çağırmıştır: "Adamın parası varmış, kadınlarla sorunu yokmuş, işinden memnunmuş" der Fellini: "Ne yapsın benim filmimi!"

Paylaşılabilir mi korku? Kişi kendi korkusunu ötekine iletebilir mi? Avcu içine alabilir mi onu — ona ayna tutabilir, dimdik yüzüne bakabilir mi, *dışına* çıkıp?

Kişi, kendi tarlasında korkuluk olabilir mi?

1974-75,
1979-82,
1985.

IV VİYANA İÇİN SİYAH VALS

Dünya-Şehir Üzerine Deneme



"... ölür, geri kalanlar telef olur."
Heidegger

I.

Une valse à trois temps. Bu kez Vaiz'i yalanlamak için: Herşeyin birkaç zamanı vardır, herşey bir zamanın içinde kırılıp ayrışan birkaç zamanın, belleğin ve düş saatının, tarihin ve akıp giden ince kumunu ters çevirdiğimiz kum saatının, yarının ve yarının ötesine ertelenmiş bir başka kıyametin aynasının içinde ve dışında oluşur. İstanbul'dan Paris'e giden bir uçakta, Viyana yakınlarından geçerken parlayayazmış bir kıvılcım aydınlatır garip bir üçgeni: Üç şehir arasında, üç şehir içinde, anılar ve çağrışımlar, bizden önce ve bizimle, ve bizden sonra olmuş, olagelen, olagelecek herşeyi, pek çok şeyi tek bir ana toplayıp eritmek, orada, o an boyu erimek elde mi?

Bunu orada, o anda düşünmüşsek...

II.

Kosmos polis. Yıpranmış, terkedilmiş, belki de pusuya yatmış bir düş. Yeniden, Axelos ya da Laborit gibi düşünürlerin gezegen üzerinde düşünmeye, yeryüzü ütopyasına çağrıda bulundukları bir dönemde şehrin yüzüne dönüyorum ben: Onun çoğul, bölünerek birleşmiş, renk yelpazesinin iki ucuna kadar gidip gölgesini sermiş çehresini çağırıyorum. Ezan ve madrigal istiyorum, tesbih ve sabat. Değişik yazılar, değişik diller, değişik sesler ile Babil'i istiyorum. Bir şehir ki durmadan bölünsün, parçalansın, farklı üslûplara, yanılgılar aritmetiğine, kendi özel mantığına, her seferinde kurduğu kuralcıl denklemi tuzağa düşüren bir çözülmüşlüğe bel versin.

III.

"Ondokuzuncu Yüzyılın Başkenti: Paris" diyor, Walter Benjamin. Ondokuzuncu yüzyılın birden fazla başkenti vardır, özellikle de yüzyılın ikinci yarısından 1920'lere ulaşana dek: Paris tabii, ama bir o kadar da Viyana, Petersburg, İstanbul. Çökmüş, çöküşünü bekleyen dört imparatorluğun merkezi, sürgünleri bir yataktan ötekine çağırır: Petersburg'lular İstanbul'a, İstanbul'lular Paris'e, Viyana'lılar Paris üzerinden Londra ve New York'a giderler. Paris'liler ise Brüksel ve Londra'da beklerler dönüş gününü. Ne olursa olsun, dört şehirde de yabancılar *görünür* çoğunluğu oluştururlar. İstanbul ve Petersburg'un, Paris ve Viyana'nın bir yüzyılı aşkın bir süre gerçek hemşerileri onlar olmuştur.



IV.

Kosmos-polis'in ölüm işareti Franz-Ferdinand'ın kan lekeleri çoktan kurumuş, delik deşik ceketine kazılıdır: 28 Haziran 1914 günü Saraybosna'da fırlayan mermilerle başlayan uluslar savaşı, ulusallıkların utkusuyla sona ermiş, şehirler gözle görülür bir hızla yabancılara darlaştırılmıştır: Petersburg'un Batı Avrupalıları, Viyana'nın Slav ve Yahudileri, İstanbul'un Beyaz Rusları, Ermeni ve Rumları Paris'e taşınırlar: Kozmopolit dünyanın ayakta kalan son temsilcisi onları 1940'a kadar bağrına basabilecektir.

V.

Bu "yabancı"ların arasında "yerli yabancı"ların da yeri büyüktür: Yazar, düşünür ve sanatçılar tek boyutlu, egemen ulusal ethos'un kusmaya hazırlandığı safranın küçümsenmeyecek bir bölümünü oluştururlar: Böylelikle kuyumcuların, mimarların, cilt ustalarının hazırladığı bavullara ressamların, müzisyenlerin, şairlerin bavulları eklenir. Geri dönmek için bile olsa, sürgüne çıkmak kaçınılmazdır: Yahya Kemal, Oskar Kokoschka, Adolf Loos Paris'e; Biely, Ahmatova ve Blok Petersburg'dan Moskova'ya; Maleviç, Kandinski Orta - Avrupa'ya; Gombrowicz, Caillois, Supervielle, Bernanos ve niceleri, 1935'den başlayarak Güney Amerika'ya; Schönberg, Adorno, Mann ise ABD'ye gidecektir.

VI.

Geçen yüzyılın ortalarından başlayarak, Nazizmin yükselme döneminin başlarına gelinceye dek, dört başkentin sınır enlem boylamlarını oluşturan hayalet bir harita içinde yaşlı kıta, insanıyla birlikte, büyük sarsıntılar geçirdi. Yaratıcı birey sokağa çıkmıştı: Puşkin ve Baudelaire, Cézanne ve Joyce birbirini neredeyse destekleyen sancılarla şehrin kendilerinde yarattığı kıvamı kavrayıp yansıtma çabasındaydılar. Bu dönem başka dünyaların olduğunu farketmelerine de yol açtı: Doğu'ya ve Uzak-Doğu'ya giderken Lamartine, Nerval ve Flaubert İstanbul'a gerildiler. Picasso ve arkadaşları Afrika'yı; Rilke, Roth ve Benjamin Rusya'yı keşfederken, yeni kıtanın sürgünleri (James, Pound....) Londra, Madrid ve Paris'i yurt edineceklerdi.

VII.

Kim ne derse desin, kosmos-polis yaratıcı insan için bir yumaktı: Onu çekip boğuyor, onu çekip büyütüyordu da. Kaynağını buluyor, çoğaltıyordu bu Babil-şehirde — bulduğunu iletemediği sağır bir dünyada yaşadığı için kan kaybediyordu bir yandan da. Yalnız yabancılar değildi kıpırdayan, yalnız sürgünler değildi: Yalnız düşkünler, yalnız orospular ve yalnız parya gelip bu magmaya ekleniyordu. Keskin alkollü içkiler tüketildi kosmos-polis'lerde. Paris'te ve Viyana'da *cellât* absent şişesinden sifilisli beyinlere yürüdü gitti. Köşebaşında cinayet, intihar, suikast rolleri paylaştılar. Yıllar geçti, 1985'de Paris dünyanın en fazla cinayet işlenen merkezi, Viyana intihar oranının en yüksek olduğu şehir *seçildi.* Petersburg'un ismi çoktan değişmişti. İstanbul'a gelince: O, yeni bir yüzyılın yanıbaşında, yeryüzü taşrasının başkenti olmaya adaydı artık.

VIII.

Bunca yangın, bunca talandan geçmeden önce, kosmos-polis bir adaydı. İmparatorlukların lağımları taştığında bile, odalar ile sokaklar arası yaşayan doğal sürgünler cevhere çalıştılar: "Spleen de Paris"den "Paysan de Paris"ye uzanan üç çeyrek yüzyıl içinde Ahmatova Neva için, Mahler Tuna için, Tanburi Cemil Efendi ise Boğaziçi için altın sesler çıkarttılar. O zamanlar pastanelerde alpaka çaydanlık, meyhanelerde Bavyera kadeh, yatakta bürümcük gecelik, masada akik mühür ve yüzükte dinlenen bir kaç miligram siyanür, buruklaşmamış, gösterişsiz, çünkü kendiliğinden bir demet güldü. Özenle yaptırılırdı ölüm maskeleri, ama yaşamak şüphesiz ki adanın asıl üslubuydu: O zamanlar çalışmanın öyle önemli bir erdem olmadığı biliniyordu, sonradan unutuldu.

IX.

Herkesin kendi kafasında kendisi için seçtiği bir "Altın Çağ" imgesi olduğu belki doğrudur. Benim için kosmos-polis bir özlem yuvası anlamı taşımıyor: İnsanların Viyana'da, Paris'te, İstanbul'da — bu şehirlerin yoğun bir kozmopolit kimlik taşıdıkları dönemlerde daha *doğru* yaşadıklarına inanıyorum belki, ama bu, onların aynı zamanda mutsuz olduklarını düşünmemi engellemiyor. Kosmos-polis geçmişte yaşanıp orada donmuş bir düş benim için: Cennetin eşiğine inerken cehennemin beşiğine inmiş yüzlerdeki korkuyu, umarsızlık duygusunu, kaçıp kurtulma güdüsüyle kalıp yitmeyi kabullenme güdüsü arasındaki duruşu okuyor gibiyim o sayfaların dibinde. Oysa bu mutsuzluk onlardan, yaşadıkları köprü gerçekliğinden beni uzaklaştırmaya yetmiyor: Köprünün öteki tarafında yaşanabilir bir dünya duruyordu, sanıyorum.

X.

Geçen yüzyılın ada-başkentleri yeni bir hayatın hızlı şeridinde canalıcı kavşaklardı: Basın, fotoğrafın bulunuşu, fonograf, gelişkin posta servisleri, radyo ve sinemanın ön provaları onları bir arı kovanı konumuna getirmişti. Benjamin özenle pasajların üzerinde durur, Aragon'un bakışından yola çıkarak. Yalnız pasajlar mı? Sokak bir maskeli baloya çıkmış gibidir: Tramvaylar, hızla "hotel particulier'lerin yerine tırmanan apartmanlar, herşeyden önemlisi: Toplu eğlenme merkezleri, ilk restoranlar, ilk barlar, kerhaneler sıkısıkıya kapanmış pancurların dışına çeker insanları. Taşralı büyük şehirlerin, sanayi merkezi olduktan sonra bile akşamları ölüp gittikleri düşünülürse kosmospolis'in geceye, geceden sabaha uzattığı hayatın farklılığını anlamak daha kolay olacaktır.

XI.

Şehirden şehre (Venedik, Paris, New-York..) kozmik bir hayalet gibi yol alan Paul Morand "İstanbul Gecesi"ni yazdığında Beyaz Rusların ortasındadır. Uluslar savaşıyla 1917 Devrimi'nin asit etkisiyle erittiği Petersburg soyluları, akbabaların kuşattığı bir başka şehirden bir kez daha sürgüne, yani ölüme doğru yol çıkmaya hazırlanırken Viyana'nın "Şen Kıyamet'i için bir ilk prova yaptıklarını bilmezler. Tıpkı, topu topu 20 yıl sonra, "Niteliksiz Adam"ın ve "Pierrot Lunaire"in Viyana'sından sürgüne çıkacak Musil ile Schönberg'in onlarda özdeş bir yazgıyı paylaşacaklarını öngörmedikleri gibi: İlki maddeten, ikincisi manen yoksulluğun ucuna gidecek, "Şen Kıyamet"in arkasına sinmiş gerçek kıyametin ortasında, içinde hep uyanık kaldıkları bir uykuya yenik düşeceklerdir.

XII.

Une valse à trois temps. Üç ayrı tempo için üç ayrı şehir: İstanbul'dan Paris'e gelmiş birinin "Viyana 1880-1938" sergisi için kuyruğa girdiği an. Öznelliğimin önemli bir bölümünü oluşturan kişisel tarihim aldatmıyor mu beni, Tarih'in önünde? Biricikliğin yanılsaması mı 14 Şubat 1986 günü Beaubourg'un önünde, ayazda, uzun kuyruğun henüz ucundayken bende toplanıp parıldayan? Nasıl bütün bütüne öyle olsun ki? Kuyrukta Babil'i yaşıyorum: Önümde İtalyanca, Arapça, İsveçce konuşuluyor; az ileride Amerikalı zenciler var; daha da ileride biri gazete okuyor, açmış; Milliyet'in Avrupa baskısı; arkama insanlar doluşuyor hızla: Kuyrukta Yuhudiler, Güney Amerikalılar, Cezayirli mi Tunuslu mu olduklarını ayırdedemediğim bir üçlü, tabii Fransızlar ve Avusturyalılar: Gişeye doğru yürüyen tayf bir aile.

XIII.

Kimiz biz ve ne arıyoruz burada? Anna Karenina'nın ve Raskolnikov'un Petersburg'undan, Kavafis'in ve Clea'nın İskenderiye'sinden, Canetti'nin ve Doderer'in Viyana'sından, "Flâneur des deux Rives"in ya da Tanpınar'ın gri bir rüzgâr gibi dolaştığı sokaklardan bizi toplayıp Beaubourg'un önünde biriktiren, gitgide çoğaltan hangi tersyüz edilip vazgeçilebilecekken tersyüz edilip vazgeçilemeyen dürtüdür? "Şen Kıyamet Viyana'sı": Kuyrukta yaşlı Viyanalılar, yaşlı Yahudiler olduğu belli. Onların eşelediği, bir yangın sonrasında küllerin arasında dokunulmazlığını korumuş birkaç fotoğraf olabilir, ilkgençliklerinden bir âna, bir anıya mührünü vurmuş — tıpkı Seferis'in yıllar sonra İzmir'de yaşadığı burgu-duyguyla. Ya ben, Yangından öndört yıl sonra doğmuş, yangın öncesinden şehirle bir hısımlık temposu yaşamamış biri değil miyim? Ya benim durumumdakiler: Ne arıyoruz burada?

XIV.

Dün bizi yarından ürpertiyor. Geldiğim şehri düşünüyorum: Boğazı kulağında bir sinekle geçen öküzden 6-7 Eylül 1955'e uzanan bir şerit bazen hızlanıp bazen donuyor. Geldiğim şehri düşünüyorum, başımı kaldırıp dalgın gözümün merceğini yeniden ayarlayarak: 1848, 1940, 1968 arası une valse à trois temps: Depremlerle yaşamış, onlarla büyümüş, onlardan korkup onları hazırlamış, gene de korunabilmiş tek şehre Le Pen'in afişleri yapıştırılıyor. Bilmiyorum ki Beaubourg'da, Viyana sergisinin çıkışındaki son parça Kokoschka'nın 1939 tarihini taşıyan Anschluss'udur — Times'ın kapağıyla. "Temps mauvais et petit" dememiş midir Bossuet? Dün beni yarından ürpertiyor. "Anchluss"un asıl adının "Alis Harikalar Diyarında" olduğunu neden sonra öğreniyorum: Canım acıyor.

XV.

Kosmos-polis yaratıcı kafa için bir cennet değildir: *Vaadedilmiş* Toprak yaratıcılığın, yaratılanın ta kendisidir. Metropol çeken ve iten bir mıknatıstır üzerinde: Karl Kraus'ın, Musil'in, hatta Celan'ın kargışladıkları Viyana'ya başedilmez bir tutkuyla bağlılık duymaları nedensiz sayılamaz: Ondan kaçsalar bile hepten sürgün edilme duygusuna katlanamazlar. Çünkü o, bir yandan da, Zweig'in "ulusal duyguların üstüne çıkmış ikibin yıllık başşehir" sözleriyle tanımladığı *açık şehir*'dir: Çözülmeyi, çürümeyi, kokuşmayı her köşe başında görürsünüz ya, döndüğünüzde görkem, uyum, refah teraziyi bütünleyecektir. Şairin, bestecinin, ressamın, zanaatkârın Harikalar Diyarı, doğaya doğru yapılmış seyrek ya da sık kaçamaklardan sonra dönülen rahim, soğurucu, ayna yuvadır.

Nerval, "Doğu"nun Viyana'da başladığını yazıyor. "Doğu'ya Yolculuk"ta anlattığı karmaşık insan dokusu, o dönemde, belli ki çok renkli, inişli-çıkışlı, uçları birbirinden uzakta yaşama üslûplarının birarada barınmasına yol açabilmişti. "Siyah Vals"te, bir bakıma o tablonun çöküşünü konu edinmiştim: Yüksek nabızlı kozmopolit şehrin ufalanma süreci. Kaknus'un yumurtasından farklı bir kaknus çıkagelmiş 1945'de: Viyana, artık bir metropol değil; zengin ama tekil boyutlu, kültürlü ama donuk, açık ama kapıları daralmış bir Orta Avrupa şehri. Eğilip dinliyorum onu: Sancısı, ya yitip gittiği ya da derine gömülü olduğu için duyulmuyor.

Buradan da başlasa, başka bir noktadan da, *tilmel* bir atmosfer yaratıyor Viyana: Bıktıran, ezen, boğan bir mimarî tutarlılıkla. Bir Akdeniz kaçkını, kendi kent dokusunun çözülmesinden doğan kargaşayı özlemese bile, buradaki mutlak düzenin simetrik tekdüzeliği karşısında kaçıp uzaklaşma duygusuna kapılmadan edemiyor: Viyana'nın yaşlı nüfusu, isyan isteği kabarmayan gençliği, kendi kendine konuşanların ve alkol duvarını zorlayanların sayısının yükselmesi, gitgide hızlanan Vals'ın kenti girdaba sürüklemesinden doğmuyor mu? Hundertwasser evi ve türevleri, uyumun ve geometrinin zorbalaşmış silûetini yırtmak, Viyana'ya birkaç sokak boyu çıldırma hakkını tanımak için karşı kefede onca mozayık bir anarşizm yaratmış olsalar gerek, diye düşünüyorum.

Ama, hemen uzaklaşmak istemiyorum Viyanalıdan: Hemşeri kimliği, yurttaş ya da vatandaş kimliklerinin tersine, belki devletlerin yerini şehirler alsın istediğim için, yakından ilgilendiriyor beni. Café Grienstiedl'de otururken, güpegündüz içki haddini aşıp altına kaçıran ortayaşlı, zarif kadın geliyor gözümün önüne. Schwarzenberg'de otururken, Kaerntnerring'de karşıdan karşıya geçerken, yolun ortasında lastiği gevşemiş paçalı donu ayaklarına dek inen, eğilip onu yukarı çekmekten utandığı için bir an önce kuytu bir köşeye doğru güç belâ yürüyen yaşlı kadın geliyor gözümün önüne. Onlarca madalyayı göğsüne takmış, parlak ayakkabılarıyla Opera'nın önünde bekleyen yaşlı adam gitmiyor gözümün önünden.

Viyana'nın zengin bir şehir olduğunu söylediydim — *yerleşik* bir

servettir bu, sözgelimi Avusturya'dan geçtiğim Budapeşte'de olduğu gibi sonradan ve hızla sağlanmış bir düzeyin sağladığı görünür, iğreti bir zenginlik olmadığı için ustalıkla tül perdelerin arkasında durmayı ona imparatorluk geçmişi öğretmiştir. Ortalama gelir de yüksektir burada, belli bir paylaşım mantığı bunu gerektirdiği ve burjuva yaşam biçimi, Zweig'un anlattıkları anımsanacak olursa, sağlam temeller üzerinde kök saldığı için. Gelgelelim, hemşeriliğin sınırı bu noktaya gelip durmaz, ötelere geçer, halka halka açılarak: Yabancılar, melezler, göçmenler, berduşlar, aylâklar, kıyıkenar çocukları da belirler o çehreyi: Daha çok değildir yerleri ve payları, daha az da değildir.

'Bana bir şehrin düşkünlerini gösterin, size o şehrin "tansiyon"unu ölçeyim' mi, diyor demek istiyorum? İçimdeki, herkesin içindeki düşkünlük gizilgücü besliyor böylesi bir optiği. Bir şehir yorgun düşmüş, yalpalayan, çöküşün eşiğine inmiş, devrik, ölüme yatan bireylerini istese istemese aynasından yansıtır ve o sırlı düzeyden okunur tinsel haritasının çukurları, engebeleri. Viyanalının yüzüne yer edebilecek ortalama ifadeye Kartner caddesinin bir ucunda, dudaklarındaki derin mahzun gülümsemeyi bir an unutup saksofonuyla unutulmuş ezgiler çalan yaşlı bir kadının gözlerinde rastladım ben: Benzerleri gibi hiç kimseye benzemeyen o kadın bir gün ortadan kaybolacaktır.

1992.

XVI.

Bir fotoğraf duruyor önümde: Petropolis'te Stefan Zweig'in ölümünden tam 30 yıl sonra, intiharına sahne olan evin önünde çekilmiş. Fotoğraf sessiz, fotoğrafta sessizim: Konuşsa, konuşabilsem belki de bu küçümen metne orada, İmparatorların o boğucu, rokoko yazlık kasabasında başlamış olduğumu anlatacağım. Bir tek duygu süzülüp kalmış fotoğrafın çekildiği günden ve yerden bu bugüne, buraya: "Artık hiç birşey eskisi gibi olamaz" duygusuyla Viyana'dan binlerce kilometre uzakta, bir başka şehirde yaşamak zorunda kalmış geçici bir yabancı gibi değil de, bir başka gezegene, daha doğrusu zamanın bir başka boyutuna, sûr üflenmişcesine sürgün çıkmış bir köksüzün paylaşılmaz yalnızlığına yaklaşmış olmanın yarattığı vurgun duygusu.

O zamanlar bir daha kaybolunamaz sanıyordum.

XVII.

Oysa saat, insanı acunsal bir karamsarlıktan yeryüzüne yönelik bir karamsarlığa doğru itiyor: Şimdi biliyorum ki bir kez daha kaybolunabilir. Nietzsche'nin öngörüsü gerçekleşti çünkü: Sınıfların çatışmasından sonuçsuz çıkan insanoğlu Ulusların savaşından ulusallığın utkusuyla çıktı. "Yabancı"nın istenmediği, umacı sayıldığı bir çağda "yabancı"ya gitgide daraltılan şehirlerde yaşıyoruz artık. Temsil ettiği farklılık ile birlikte şehrin surlarının ötesine, bu kez Deliler Teknesi'ne ya da Cüzzam Ada'sına değil de, sürgünün sürekliliğine itilen yabancı, oturmuş sıradanlık için ürpertici bir seçenek sayılıyor. Şehrimizde, şehirlerimizde ondan korunmayı, getirebileceklerinden zehirlenme korkusu taşımayı, "biz"in "ben" karşısında çözülebileceği yollu panik duygusunu yaşamayı öğreniyoruz. İstiyoruz ki yabancı, tıpkı otlar ve ağaçlar gibi, geride bıraktığımız bir çağda kalsın.

XVIII.

Kitle kültürü ve çoğaltım teknikleri yaratıcılığın geniş ölçüde izole edilmesini başardığından bu yana, bir yüzyıl önce sokağa çıkmayı başaran yaratıcı birey yuvasına döndürülmüştür. İster kurumların denetleyici gölgesi altında varlığını sürdürmeye çalışsın, ister doğal *topos*'u olan mahzenlerde ve çatı katlarında direnmeye kalkışsın, yeniden şehrin öldürülmüş bölgesine itilmiştir tekinsiz yabancı. Ürünlerinin başat dolaşım yasalarını delip geçmesi, arka sokaklarda ya da gecenin dibine sokulmuş bazı mekânlarda soluk alıp vermesi iyiden iyiye güçleşmiş, ataların ürünleri ise dondurularak depolara kaldırılmıştır: Mezarlığa, morg buzluğuna, tahıl silolalarına dönüşmüş müzelerin, dev kitaplıkların ve arşivlerin, özel koleksiyonların içinden yabancının sesini yeniden duyurması sağlanabilir mi?

XIX.

Yaban kavimlerde, Ortaçağ cemaatlerinde rastlanan türden bir şölen anlayışıyla olmasa bile, onların yaşamsal âyinlerinden kopup gelecek bir esrime üslübuyla, biriktirip mahfuz tutulan, can çekişen yabancı'nın hayata dönmesi, hayatı yaşanılmaya değer kılması düşünülebilir belki de. Şehri, şehirlerimizi törel kapalılığından, tekdüze ritminden, konserve mühründen biraz olsun kurtarabilmek istiyorsak, yaratıcı güce yaşama şansı tanımalıyız. Buysa, onun yararlılığını ve yararcılığını beklemekten, muhalif/eleştirel yazının kalıplarla donanmış hayatımızda aksesuvar işlevi görmesini istemekten vazgeçmekle başlayabilir ancak: İçinde dönmeye bırakıldığımız çarkın kuvvetinden sıyrılabilmemiz için başlangıçta, *yeniden* yaratıcı gücün bizi yaralamasına katlanmayı kabullenmemiz gerekecektir.

XX.

İnsanların, yaşarken, bazı şeyleri seçmedikleri doğrudur: Ne zaman hangi durumda neyi yapacakları bir tasarı(m) konusu olmaz hep: *Öylesine*, onların dışında kalan nedenlerle, belirlemedikleri bir anda gerçekleşen ilişkiler ya da uç vermeler ile doludur hayatımız. Neyse ki bunları, seçtiğimiz ve seçtiğimizi sandıklarımız ile dengeler, garip bir üçgen oluştururuz. Nereye kadar tercihlerimizdir yaşamamıza yön veren, nereye kadar rastlantılar dinamiği bizi iteler ya da alıkoyar bunu tamı tamına kestirmek olanaksız gibidir. Bu metnin konusunun düpedüz "Şen Kıyamet" sergisi olmadığını kavramak güç değildir: Bir kez daha, dışımda başkalaşanın bende yarattığı başkalaşımı izlemek, kuşatmak, onun aracılığıyla dile gelmek istedim. Şehirle aramızda kurulan ilişki tekin değildir temelde: Rahim bir yanı olduğu şüphesizdir, ama bir o kadar da *exterminateur*'dür; gündelik bir tempo kadar kozmik, çünkü tarihsel bir tempo da iliğimize işler; doğumevinden mezarlığa, bu iki ucun çok ötesine taşınan kişisel ve kişi-dışı yüzleşmelerle kaplar hayatımızı Şehir: Benim için bu karmaşa keşfedilmeye aday, ama keşfedilmesi neredeyse elimde olmayan bir ağdan kaynaklanır.

Aynaya tuttuğumuz yüzler hep böyledir de, biz gene bakmayı sürdürmez miyiz?

XXI.

Beaubourg'da, "Şen Kıyamet"in bilet satış gişesinin ya da kartpostal, afiş, katalog satılan bölümün önünde bekleşirken "Mavi Tuna" valsi çalıyor. Strauss'un müziği, Viyana'da elli yıl içinde sanat ve zanaat alanında yaşanan devrim ile oluşturduğu çelişkili denge açısından olduğu kadar, o devrime yataklık eden kültürel depo açısından da simgesel bir örnek sayılabilir. Adorno, Yeni Müziğin Felsefesi'nde, ilginç bir üçgenin çerçevesinde (Strauss-Schönberg-Stravinski) modern müzikte yaşanan kopuşun öncesine Strauss'u yerleştirir: Stauss'un müziğini burjuva kültürünün "son anlam" girişimi sayar: Çünkü "Mavi Tuna"da *hayırlama* (negation) çabası hepten kaybolmuştur. Gerçekten de, Adorno'nun sözleriyle *eleştirel gücü* kalmamış bu estetik serüven bir yandan kendi tamamlanmışlığını ve bu tamamlanmışlığı izleyecek bir çözülüş evresini *göstermekte*, bir yandan da onu hazırlayan kültürel depoda yaşanan doğum sancısının, kısacası yepyeni oluşumların devreye girmekte oluşunun haberciliğini yapmaktaydı. Şüphe yok ki, dönemeç müziğe özgü değildi: Dönemin yazınsal ürünlerine, bilimsel çalışmalarına, görsel sanatlara ve ayrı ayrı bütün zanaat dallarına bakıldığında, ekseni belli olsa bile, etki alanının genişliği içinde yaşanırken kolay kolay farkedilemeyen bir başkalaşım sürecinin ortasında olunduğu göze çarpıyordu. Başkalaşım, yeni dünya ile eski dünyayı yüzyüze getirmiş, bir "ara", bir boşluk dönemi yaşamaksızın birinden ötekine geçilmişti. Eski dünya, klâsik serüvenin arayış güzergâhının sona ermesiyle birlikte kendini yenileyemediği bir konuma gelip dayanmıştı: Yaşam biçimleri, toplumsal ve ekonomik düzlemlerdeki büyük ivmeye koşut olarak değişmiş, klâsik çizgi, değişimin zorunlu kıldığı eleştirel bakışı yeniden doğuramadığı için, ortaya çıkan dinamiğin bütün bütüne dışında, artık hiçbir gerçekliğin karşılığı olamayan ürünlerin amaçsız toplamı haline girmişti.

Son yıllarda Paris, New York, Berlin, Moskova gibi çağımızın büyük kültür merkezlerinin arasında Viyana'nın da, özellikle 1880-193[illegible] döneminde ayrıcalıklı bir yer tuttuğu genel kabul gördü. Gerçekten de, Viyana hem beşiklik ettiği yenilikçi akınların doğurgan yanı nedeniyle, hem de farklı yaratma alanlarında sahne olduğu büyük dönüşümler nedeniyle modernizmin canalıcı merkezlerinden biri olmuştu. Yarım yüzyıldan kısa bir süre içinde Kraus, Broch, Musil gibi yazarların: Trakl, Rilke, Hoffmanstal gibi şairlerin; Kokoschka, Schiele, Klimt gibi ressamların; felsefe ve bilim alanında Wittgenstein, Freud ve Mach gibi öncülerin; müzikte Mahler, Schönberg, Webern ve Berg'in Viyana'da parlamaları bir rastlantı değildi: Stefan Zweig'ın dilimize de çevrilmiş "Dünün Dünyası"nda yetkin biçimde gözler önüne serdiği gibi, orta sınıfın belli bir ekonomik doyuma ulaştıktan sonra kültüre köklü yatırımlar yapması, gökkuşağını yaratmıştı. Dekoratif sanatların ve mimarînin bu durumdan hissesini almaması beklenemezdi: Hoffmann, Otto Wagner, Koloman Moser, Adolf Loos tasarım patlamasının önde gelen isimleridir. Bütün bu yaratıcı toplu etkinlik dalgasında, şüphe yok ki bireylerin tek tek, özel "duruş"ları ayrı bir önem barındırmıştır. Sanatın yanında zanaata aslan payı ayrılması, uygulamalı sanatlara ilk kez barem farkı gözetmeksizin eğilinmesi ve sanatlararası diyalog asgarî müştereklerdi: 1900'ler Viyana'sında yanyana, içiçe çalışılabilmiş olmasının sırrını burada aramak gerekir.

Özel "duruş"ların arasında Adolf Loos'un iyiden iyiye özel bir yeri olmuşsa, bunda onun son derece incelmiş bir münafık çizgi tutturmuşluğunun payı büyüktür. Hemen arkalarında güçlü bir miras beklemekteydi Viyanalı yaratıcıları: XIX. yüzyılın ayrıntı düşkünü, neredeyse rokoko, süslemeci deposu. Modernist kanattan en tumturaklı ve köktenci red salvosu Loos'tan gelir: Karl Kraus'un ve Pierre Altemberg'in: Viyana'nın delişmen uçbeylerinin yakın dostu, birinin acımasız eleştirelliği ile ötekinin yumuşak çekilmişliğinin sanki ortalamasını kurar: Görünürde mülayim bir alay, çekirdekte katı bir dikleniş ile hem Jugendstil'cilerin, hem de Wiener Werkstätte'nin süslemeciliğinin karşısında yer alır. Loos'un üslûbu ısrarla ekonomiye ve kunt bir estetiğe

XXII.

Geceyarısını bir hayli geçe, dipten, hayli dipten, bir deprem işareti gibi sökün etmişti uğultu. Masabaşındaydım. Uğultunun aşağıdan, yer altından değil de dışardan, çok uzağımızda olmayan bir yerden geldiğini ve ağır ağır yaklaştığını anlayınca kalkıp ayakkabılarımı giymiştim. Bizim sokağın Turbigo'ya açıldığı noktaya çıktığımda kimse yoktu ortalıkta. İlk dev kamyon Bourse yönünden gözüktüğünde birkaç pencerede ışık yandıydı. İnanılması güç büyüklükte borular bindirilmişti kamyonlara ve konvoyun bitip bitmeyeceği belli değildi. Yavaş yavaş insanlar doluştu sokaklara, Turbigo ve Rue du Temple boyunca sessiz, meraklı, oldukça da kaygılı, dikildiler. Önce Seine'e doğru yürümüştük biz, Beaubourg için geldiğini bildiğimiz bu kasvetli boruları götüren konvoyun gerçekten oraya gidip gitmediğini gözlerimizle görmek istemiştik. Kılavuz arabaların kavuniçi ışıklı lambaları gecenin içinde fır dönüyordu. Aklıma nedense hıçkırık tutmuş bir deniz feneri gelmişti. Uğultu Beaubourg'a taşınadursun, hemen ardından ters yönde yürümeye başlamış, kamyonların - belki de - sonuncusuna ulaşıp, boruların bir sonu olduğuna kendimizi inandırmayı ummuştuk. 1974 kışıydı.

XXIII.

Sonra Beaubourg'un yapımı tamamlandı. 1977'den başlayarak, onunla ilgili yayınları izledim, gidip görenlerin gözlemleriyle birlikte, yalnızca bir anıtmüzeyi değil, kendisini kuşatan yepyeni çevrel oluşumu, bu oluşumun getirdiği dinamiği gözümün önüne getirmeye çalıştım. Temeli üzerinde 14 bin tonluk bir yük taşıyan, tasarımından gerçekleştirilişine Eyfel'in yarattığı dalgalanmayı kat kat zorlayan bu büyük kütle, benim için tarihsel birikimi ağır basan bir çevreye önümüzdeki yüzyıldan indirilmiş bir cüsse olmanın ötesinde teknolojik gelişimi ve savunma sanayini, uzay yolculuğunu ve savaş politikasını herşeyin üstünde tutmuş bir çağa kafa tutan bir arayıştı.

XXIV.

Beaubourg Kültür Merkezi, uzaktan bakıldığında, bu anlamda umarsız bir işaret, Savaşan-İnsan'ın karşısına dikilmiş cılız, beli kırılmağa yargılı bir simge olarak değerlendirilebilir şüphesiz. Ama onu, çevresindeki dokuya yansıyan içtenliği ile görünce, Knossos'taki yitip gitmiş, oysa dörtbin yıldır ışığını yansıtmayı sürdüren labirent gibi bizden, bugünkünden ötekine, herşeye karşın olası bir yarın'a uzanan güçlü bir modern - efsane saymamak kolay değil. "Kitaplar yoğunlaştırılmış zamanlardır" diyordu Dağlarca. Ya Beaubourg'da toplanan, ona uğrayan, onu bekleyen kitaplar, resimler ve yontular, besteler, eşyalar, filimler, mikrofilimler? Bütün bir çağın, onu hazırlayan kopuk sancıların kendileri ve izleri, burada, *açık*, paylaşılmayı beklemiyor mu?

dayanmıştır. Viyana'daki Moller villasından Paris-Montmartre'daki Tristan Tzara evine giderken geometrik yalınlığı ve öcü gibi korktuğu fuzulî ayrıntı ve işgücünü projeden kovar. Temel felsefesi, bir bakıma Pavese'nin sonradan "Çalışmak Yorar" diye adlandıracağı rölantiye alınacak hayat ritmidir. Mezar taşı olarak seçtiği taş kübün üzerine "Burada insanoğlunu lüzumsuz işten kurtaran Adolf Loos yatıyor" yazılmasını boşuboşuna önermemiştir.

1907'de yaptığı ve şimdi Loos-Bar adını taşıyan Kärntner Bar'da ilkelerini çağının özellikleriyle buluşturmayı başarmıştı. İster mermere dokunsun, ister ağaca, Loos, malzemesinin sınırını seven ve onu zorlamaya, ona baskın çıkma kompleksine kapılmaya yüz sürmeyen bir sanatçı-mimardı. En yakın dostu Altenberg'e, bütün hayatını yalın bir otel odasında müthiş düşkün olduğu Alis ve Lolita'ların fotoğraflarına bakarak mutlu bir biçimde geçirebildiği için imrenmiş olmalıydı: Ne olursa olsun, kendi içinde, onu kronik bir huzursuz kılan kronik depremlerle yaşamak ve onları denetimden kaçırma korkusunu taşımak zorunda kalmak, ödenmesi herhalde kolay olmayan bir bedeldi.

Az ama öz iş bıraktı Loos. Şimdi onlarda dinleniyor.

1990.

XXV.

Malraux'nun "imgesel müzesi", yavaş yavaş imgesel olmaktan çıkıyor. Bağlayıcı bir önemi var bunun: İnsanoğlunun yaratıcı serüvenini peydahlayan çoğulluk Beaubourg gibi müzelerde biriktiğinde, onlardan yansımaya başladığında, içimizdeki toksik oranı azalır. Moskova, Varşova, Berlin, Viyana, Tokyo sergilerini izleyen; Kafka'yı, Klein'i ya da Pollack'ı retrospektif düzeyde gören; yeryüzünün bütün dillerine, gazetelerine, filimlerine istediği an yaklaşabilen insanı kavgaya çağırmak, katmak güçleşecektir. Denilecek ki: Neredeyse bütün hemşerileri sanata kültüre gönül vermiş Viyana'yı 1938'de zorba-insan kilitlemedi mi, tıpkı Sezar'ın İskenderiye'yi, Moğolların Bağdat'ı yakıp yıktıkları gibi?

Diyorum ki: Yakınımızda beslenen karabasan, bizi düşe çalışmaktan alıkoymamalı.

XXVI.

Zaman, şehirleri müzeye çevirdiği kadar, müzeleri de şehirlere, Babil'e dönüştürüyor. Bizi bir kıyametten ötekine erteleyen, her seferinde yeni bir kıyametin üzerimize çökmesini ya da son kıyametin kışkırtılmasına karşı çıkartan yaratma güdüsü, onun hemen yanıbaşında pusuya yatan yıkma dürtüsünü eritebilir mi?" Doğuya Yolculuk"un kilit kahramanlarından birinin ağzından Nerval, karşı koyulması güç bir düşünce getirir: "Bir gün aşağılık bir kazancın peşindeki güruhlar bu gevşemiş millete hücup edip bu narin yapıyı birkaç saat içinde yerlebir edecekler, yapıdan ancak bir anı kalacak; yaz gelince Lübnan dağlarındaki karlar nasıl erirse, modellerimiz de meşalelerin alevinde eriyecekler".

Kronik bir ağrı gibi bizi durmadan izleyen bu fikir, Knossos'tan bize uzanan yaşlı ışığı bile söndürecek zorlulukta değil mi?

XXVII.

"Şen Kıyamet Viyana'sı: 1880 - 1938", farklı köken, renk, dil ve dinden gelen bireylerin kaynaşmalarının, uyum içinde yaşamayı öğrenmelerinin bengi olamayacağını gösteren iki işaret ile bölünmüştü: Franz Ferdinand'ın delik deşik ceketi ve "Harikalar Diyarında: Anschluss". Moğolların yediyüzyıl önce Bağdat'ı talan edişlerine tanık olmuş tarihçi Dicle'nin kitap yapraklarından görümediğini, göründüğünde nehrin kan renginde aktığının görüldüğünü aktarmıştı. Çoğulluğun yerini birleşmenin aldığı 1938'de ise Tuna nehrinin mavi olduğunu düşünebilecek kimse kalmamıştı artık. Franz Ferdinand'ın öldürülüşünden 72 yıl sonra, Beaubourg'da "Mavi Tuna Valsi" eşliğinde izlenen Viyana sergisini gezmek için bir sabah kuyruğu girenler, bir gece önce kendileri gibi kuyruğa girip "Mozart Kardeşler" adlı filmi seyreden Olof Palme'nin, sinema çıkışında öldürüldüğünü duyacaklardı.

1986.



Brueghel, "Ölümün Utkusu".

İskeletler Dansı

1.

Homo Faber, Homo Ludens, Homo Litteratus — yapan, oynayan, yazan insan Homo Militaris'e, Savaşan İnsan'a karşı ne yapabilir? Tarih, bir umut penceresi açmıyor. Italo Calvino'nun "Varolmayan Şövalyesi"ni düşünüyorum: Charlemagne ordularının gözüpek, disiplinli, işini herşeyin üstüne koyan, pırıl pırıl zırhlı subayı.

Bir tek onu yapabilir belki de yazar: Görkemli zırhın içinin *bomboş* olduğunu gösterir.

Güzelim metafor: Pandora'nın kutusunda kalan tek dayanak sahiden de o mudur?

2.

"İlyada"dan "Savaş ve Barış"a, Mısır hanedan dönemi sanatından Goya'nın "Savaşın Felâketleri"ne, klâsik edebiyat ve sanatta savaşın küçümsenemeyecek bir yeri olduysa, bunu konunun çekiciliğinden çok kaçınılmazlığına mı bağlamak gerekir?

Homeros, savaş tanrısı Ares'i yerden yere vurur, Athena'ya soğuk, mesafeli bakar. Ama, ne olursa olsun, yeryüzü tarihinin bu en büyük epik yapıtlarının ana kahramanıdır savaş: Orada gözüpeklik, korku, güç istemi, tutku, gurur: Herşey savaşın etrafında döner. Tolstoy'da da öyle. Tek tek bireyler de, varlıklı kesimler ve yoksul kitleler de, tıpkı Zaman ve Doğa gibi, savaşın önünde eşit konumu paylaşırlar.

Mencius'un sözü doğrudur: "Savaş, toprağın insan eti yemesini sağlamaktır."

Toprak, kana doyunca ürpetici sessizlik kaplar meydanı: Kurosawa'nın, Kubrick'in, Bondarçuk'un kameraları iskeletler dansının görünmediği, bir tek dumanların tüttüğü meydanlarda, binlerce cesetin, hayvan leşinin, parçalanmış silâhların arasında dolaşır.

Yoksa: Savaş sanat için midir?



Altdorfer, "İskenderiye Savaşı".

3.

Çelişkili de görünse: "Savaş Sanatı", kendi estetiğini doğurup beslemiştir. Geçen yıl, "Yeni Samuray Estetiği" başlık bir denememde yazmıştım:

Son çeyrek yüzyılın savaş sanayinde (ısrarla "savunma" sanayinden söz edilse de) görülen dev teknik hızlanmada özel çeliğin, kauçuk ve alüminyum alaşımlarının ciddi pay tuttuğu biliniyor. Amaç daha hareketli, hafif, kesin ve etkili tanklar, uçaklar, silahlar üretmektir. Gelgelelim, pek azımız savaş sanayinde "stilist"lerin çalıştığını biliyoruz: Sikorsky CH 54 helikopteri, Panhard VC R2 tankı, Blackbird adlı avcı uçağı çarpıcı görünümleriyle onların modelin yapımına katkılarını belgeliyor.

Yeni dönemin tılsımlı medyatik kavramlarından biri haline gelen "look", artık silah sektöründe de geçerli. Post-modern giysileri, kaskları, donanımlarıyla günümüz pilotlarının görünüş politikaları iyiden iyiye önem kazanmış durumda. Giyimi kuşamı, duruşu edâsı aracının estetiğiyle buluştuğunda, Blackbird pilotunun samuraydan ne farkı kalıyor? Venedik'te gördüğüm kılıçların, dantel örgüsünden zırh kuşamlarının, hafif ama güçlü miğferlerin barındırdığı ölüm estetiğinin kuralları, anlaşılan tarihin ve coğrafyanın koyabileceği sınırları hiç tanımamış. Savaşçı İnsan, acaba "oyuncu insan"ın tehlikeli bir türü mü?

Bir tek Kurosawa'nın filimleri değil, klâsik resmin önde gelen temsilcileri de, savaşı konu edinen yapıtlarında aynı büyünün girdabına kapılmışlardır: Orduların yerleşme düzenleri, atların ve bayrakların, kalkanların ve mızrakların konumları yetkin istifler oluşturmuştur. "Kagemuşa"nın, "Ran"ın belki de ne konuları canalıcıdır, ne de kahramanları: Dakikalar boyu hücum emri bekleyen, kademe kademe dizilmiş askerlerin giysilerini, silâhlarını ve rüzgârda bir senfoninin hareket eğrilerini tekrarlayan bayraklarını gözetleyen kameranın arkasında, etik kaygılarını bastırmış bir sanatçı durur. Tıpkı Uccello'nun, Altdorfer'in, Velasquez'in tablolarında rastladığımız estetik kösnüllüğü çağrıştıran bu bakışla aslında "Odyssea"da da karşılaşmaz mıyız?

4.

Meydan muharebelerinin etik dayanaklar sunduğu bir durumdur bu. Savaşçı İnsan'ların, *civitas*'ın uzağında, farklı bir dünyanın koşulları ve yasaları gereği yüzyüze geldiği uzayda oluşan töre, ayrılmıştır. Ötekilerin yalnızca dolaylı biçimde, kendisinin şiddetinden değil de sonuçlarının şiddetinden paylarına düşecekleri alacakları bu savaşın estetiği, belki de *içeriden* okunmadığı için bunca çekici görünmüştür.

Belki de eril mitolojinin emzirdiği bu büyüde biçimlenen, Ölüm'ün yüceltildiği, Korku'nun altedildiğin, gerçekliğin neredeyse esrik bir biçimde algılanmasının sözkonusu olduğu bir üst-haldir, denilebilir mi?



Blackbird.

5.

Oysa, yazarın ve sanatçının etiği, büyük ölçüde *civitas*'ın, kısacası uygarlığın üyesi olma durumundan hızını alan bir tepki ile yılgıya dönüşür savaşın önünde.

Frankfurt Şehir Müzesi'nin girişinde yer alan iki maket, bu yılgının köklerini göstermek amacıyla yapılmış gibidir: Birinde, ortaçağdan başlayarak, 1945'e kadar zengin ortasınıfın Avrupa'daki örnek yerleşme merkezlerinden biri haline gelen şehrin, büyük tarihsel ve kültürel donanımla nasıl yoğunlaştığı görülür. Ötekisi, bir sonraki sabaha aittir: Maket 24 saat boyunca bombalanan Frankfurt'un, kelimenin düz anlamıyla taş üstünde taş kalmamış halini sergiler.

Yılgıyı doğurup zenginleştiren *gerçek*, modern çağa özgü bir sonuç mudur?

6.

Homeros, antik çağın en görkemli şehirlerinden birinin, Troya'nın çöküşünü anlatır. Kutsal Yazı, Ninova'dan Babilonya'ya uzanır. Sezar ordularının İskenderiye'yi, Moğol ordularının Bağdat'ı yerlebir edişlerinin üzerinde hem "Babil Yazıları"nda, hem de "Siyah Vals"te durmuştum, kendi sözlerime bir kez daha dönmek istemiyorum.

Richard Ettinghavsen, Müslüman-Arap resmi için geridönüşsüz kavşağın Bağdat'ın talanında yer aldığını kesin çümlelerle ifade eder. Savaşçı İnsan'ın, içinde yaşadığımız yüzyılda Guernica'ya, Varşova'ya, Moskova ve Londra'ya, Berlin ve Hiroşima'ya yaşattığı karabasanın net sonuçlarını alabilseydik, Orta-Doğu'nun müze-kentlerinden ikisi, Musul ve Bağdat bombalanadursun, şu satırları olsun yazabilir miydik?

7.

Körfez Savaşı'nın başlamasından iki gün önce, Pentagon, kitle iletişim araçlarının "savaşa ilişkin dehşet verici görüntüler" çerçevesinde denetleneceğini açıkladı. Basın, grafik ve çizelgelerle veriyor savaşı artık; Televizyon, bilgisiyar görüntüleriyle. Bugünün, yarının savaşı bizlerden hepten gizlenecek sahneler üzerine kurulacak anlaşılan. Savaşçı İnsan'ın Oyuncu İnsan'la çakışmasını, örtüşmesini sağlayacak bu merkezi denetim sanatçının ve yazarın imgelemini de tutuklayabilir mi?

Roy Lichtenstein'ın 1960'lı yıllarda yaptığı "savaş resimleri"ne o gözle bakabiliriz: Onlarda, yalnızca gelecek bir çağın tekniğinin plastik boyutlarda incelenmesi önümüze çıkmaz, bir o kadar eleştirel bakışa özgü acılı alayın izleri içleşmiştir: Atari oyunlarının görünürde masum, özde şiddete ayarlı, en önemlisi de *boşyere* gücünün doğurduğu alabildiğine soyut, anlamsız, yapayalnız bir edâyla donatılı post-modern duruşu iyiden iyiye grotesk değilse nedir?





8.

Goya'nın 1808'de, 62 yaşındayken, İspanya'da Napolyon ordusuyla başlayan savaşa ilişkin yaptığı "zenci resimleri"i düşünüyorum: Tanık-sanatçının, sonradan Hemingway ya da Şostakoviç gibi örneklerde de rastlayacağınız, birebir bakışı insanı sarsıyor.

Yaklaşık 85 parçadan oluşan bu desenlerin siyah-beyaz oluşunun, artı bir anlama dayandığını ileri sürmek geliyor içimden. "Savaş Felâketleri", köşeyi bucağı saran ölüm dokusunun paramparça ettiği gerçekliği, handiyse bir fotoğrafçının merceğinden toplar, bütünleştirir. İmgeleme gereksinme duyulmayacak ölçüde çiğ, sert, yaralayıcı bir yılgı toplamı getiren bu resimleri, simge ya da ek yorum istemeyen bir fotoğrafın, 1972'de Bangladeş'te Michel Laurent'ın kurşunlara hedef olmadan çektiği ve ona Pulitzer ödülü kazandıran fotoğrafın öncüsü saymamak elde mi?



9.

Tıpkı, modern çağın simgesi Picasso'nun öncüsü saymamanın elde olmadığı gibi: 1951 tarihini taşıyan "Kore'de Katliam", düpedüz Goya'nın 1814 tarihli "Üç Mayıs İnfazları"nın bir çeşitlemesidir.

İçinde yaşadığı tarihsel dönemin uğursuzluklarına, ilk 1937'de, yüzyılın en fazla çalkantı doğurmuş yapıtıyla diklenir Picasso: "Guernica". Önceleri, Savaşın acımasızlığını yansıtmadığı gerekçesiyle soğuk karşılanan, hatta açıkça düşkırıklığı yaratan bu tablo, zamanla, Picasso'nun resmi bütünleyene dek gerçekleştirdiği bütün taslaklarla da güç kazanarak, Barış'ın simgesi haline gelmişti.

"Guernica", kendi başına bir simge olmanın ötesinde, her bir öğesine ressamın yüklediği simgesel değerlerle katman katman sorunsalını derinleştirmiş, çıplak gerçeğin örtünen boyutlarına yönelinmesini sağlayarak anlamsal bütünlüğünü kotarmıştı. Bu açıdan, onu karmaşık bir savaş sözlüğü saymak da, bir yorum yordamıdır.

Sonraları, "Savaş ve Barış" alegorisini bir kapalı mekânın, doğal bir sığınağın duvarlarına yapmayı seçmesinde, Picasso'ya yaraşır bir öngörü bulmak, o yorumu iyice yokuşa sürmek mi olur?

10.

Şüphesiz, modernler savaşı yadsımakta birleşemediler. Gumilyov'dan Marinetti'ye, onu yüceltenler, onda yeni çağın estetik uzantısını görenler de oldu. Fütüristler, Savaş'a tutkundular. Yeni silâhlar, yeni asker giysileri, sirenler ve top atışları etik bağlamda da savaşmayı görkemli eylem saymalarına yol açtı.

Yapıtlarına da yansıdı bu: Faşizmle elele tutuşan İtalyan Fütüristlerinin resimlerinde, özellikle de Boccioni ve Balla'da hareket ve hız, vurucu güç ve patlama dozları, bugün de bizi şaşırtan bu paradoks aşkının burukluk veren örneklerini doğurmamış mıdır?



11.

Üstüste gelen iki Dünya Savaşı, bu tutkuyu hızla çürütür. Otto Dix'in "yaralı asker"i, gerçekte en çok içinden yaralanmıştır. Gene de, Dışavurumcular, sanat felsefelerinin doğal bir sonucu olarak, dış kanamayı öne çıkardılar. Hele Grosz'da, yer yer haykırı boyutları alan, yer yerse karikatürün gamlı mizahını benimseyen bir tavır egemen oldu. Savaşa yakından bakan Bellmer'in bebekleri, masumiyetin korkunç bir kılığa büründürülme sınırını gösterdiler. Savaşa uzaktan bakan Max Ernst, bir bakıma Bosch çeşitlemelerine girişti: Onun resimlerinde, Savaş'tan kaçışın yarattığı bir tür kendi kendini infazın eşiği görülür. Rus resmi, Barış'ı neredeyse tanımamış insanların yorgun, boyun eğmiş panoramasını eksiksiz verecek ölçekleri bulmuştu. Türk resminde, bir destansı öykünün gururlu tonları egemendir. Oysa Halide Edip, aynı savaşı kekre bir üslûpla aktarmıştı. Hangisine inanmalıydık?

12.

Sinema, uzun süre savaşı iki ayrı serüvene böldü: Naylon bir kahramanlık söyleviyle karşıkarşıya geldi karamsar, kırgın bir sinema dili. Griffith şaha kaldırdı savaşı, Ayzenştayn bir tokat gibi kullandı. Rossellini ile savaşın ötesine, arka sokaklarına indi kameralar: Tragedya hem cephedeydi, hem cephe gerisinde. Dönmeyenlerin peşisıra gidilmekle yetinilmedi 1945 sonrasında, kalanlara da ışık tutuldu. Kubrick, askerlerin etiğini darmadağın eden yapıtlarla çıkageldi.

Vietnam, sinema tarihinin şaşkın, kararsız sayfalarını doldurmuştur. "Kıyamet"ten "Avcı"ya, "Platoon"dan "Full Metal Jacket"a pek çok yakası didiklendi savaşın: Ama sanıyorum, en çok "düşman kendimiziz" türünden bir anatemanın etrafında dönüldü. Bu dönem de kapandı sonra: Artık savaşlar banttan yayımlanacak.

Alışacak mıyız?

13.

Bir "Savaş Edebiyatı Antolojisi" düzenlenmiş midir? Orada Şolohov ve Böll, Mişima ve Ahmatova yanyana geleceklerdi. Yazın anlayışları açısından pek az ortaklığı bulunabilecek pek çok yazar. Romanlar, öyküler, şiirler ağır keder sayfaları örseler de, ne Garp cephesinde birşey var diyebiliriz, ne Şark cephesinde. Düşünüyorum da, savaş ile ilgili üç isim önerebiliyorum böyle bir antoloji için, topu topu: "Boncuk Oyunu" romanıyla Hesse, son şiirleriyle Trakl ve birkaç cümlesiyle Karl Kraus: Uyum arayışı herşeye karşın umuda bağlılık şüphesiz; ölüm meleği herşeye karşın kaçınılmazlık; zehirli dil herşeye karşın tepki, direnç, kafa tutma.

Hepsi, Saint-Saens'in dansı eşliğinde.

Şubat '91.



Bellmer.



Büyük kan kokusu

"İskeletler Dansı" yayımlandıktan birkaç ay sonra karşılaştım: "War Through Artists' Eyes" — İngiliz ressamlarından bir seçme: 1945.

Henry Moore ve Graham Sutherland gibi önemli ustaların yer aldığı kitaptaki resimler II. Dünya Savaşı'nın yılgı verici anlarının, yılgı dolu görüntülerini yansıtan *belgesel* bir boyut getiriyorlardı.

Onu düşündüm: Hiçbiri, savaş yıllarını Arizma çölünde geçiren Max Ernst'in "Yağmurdan Sonra Avrupa"sının ürpertici etkisiyle boy ölçüşemiyordu. Yerinel bir yapıttı Ernst'inki: Ama gerçeğin gücünden taşıyordu.

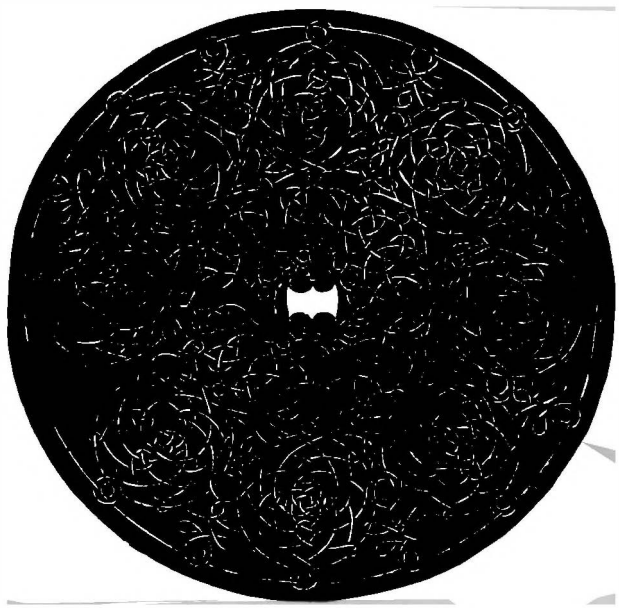
Bir de, Körfez Savaşı sonrası yeniden elden geçirdiğim "Opera III"ün üzerinde çalışırken masamdan eksik etmediğim "Mahşerin Dört Atlısı"nı: Dürer'in gravürünü düşündüm.

"Büyük kan kokusu."

1992.

V İKİ/Z

Beriki üzerine bir deneme



"İki güneşi olan bir gökadada
insanların iki gölgesi olacaktır."
Sagan

- Neden "Babil Yazıları"nın son sayfasındaki küçük kavram dizininde "İkiz" yer almıyor? Oysa kitabın canalıcı kavramlarından biri de o.

- "İkiz"i objektif bir kategori sayarsak, evet. Baştan beri, bir başlangıç var denilebilirse, yazı'nın içine sokulan sinsi bir takınak da sayılabilir.

- Öteki'nin yazısına bakarken de kendi takınaklarını mı zorluyor insan?

- Kendi takınakları insanı zorluyor. Öteki'nin yazısının durduğu yerden benim yazım devreye girdiği an geri çekilir öteki. Artık, burada, ben ve benim peşimsıra yolalan öteki var demektir. Ötekinden sözediyorum bir yandan; bir yandan da bendeki ötekini işe koşuyorum: Hem benden sıyrılmak isteyen, hem de beni ortaya koyan bir söz türü. Hem karmaşık, hem de açık seçik bir ilişki. Ben ötekine bakarken, bendeki öteki de bütün bütüne benden kopmadan söze karışıyor.

- İçeri giriyor, oysa mesafe de almış.

- Mesafe mi? Bir dakika. Kendimle mesafeliliği kotarabilmemi sağlayan kendimle aramı daraltmam, bunu önemli ölçüde başarmış olmam değil mi?

- Kelimelerle korkusuzca oynuyordunuz orada. Belki dışarıda duruyormuş gibi yapmanın güvencesiyle. Kişinin aynası, diyordunuz: Aynısı, tıpkısı, sûreti, benzeri, eşi, sahtesi, sahicisi, takma olanı. Gene de, kavurucu olanı saklıyordunuz: Dizinde eksik olan bir tek *"ikiz"* değil, o listede *"öteki"* de yer almıyordu.

- Bunu farketmek ötekinin işi. Benim ötekim farkedince susuyor, benden kopmaksızm. Kopuş gerçekleşirse, gerçekleştiği örnekleri düşündükçe tüylerim ürperiyor, iki halim birbirine karışmaz yalnızca, iki halim birbirini karıştırır da. Kendimizi dışımıza koyarsak, onu tümden öteki sanabilir, bağlantıları kuramaz oluruz.

- "Kagemuşa"daki bir söz geliyor aklıma: "Aslı olmayan ikiz neye yarar?"

- Öyle. Gövdesi yitip gitmiş, bir başına kalmış gölgenin halini düşünelim. Kendine dönmesi engellenmiş kişi öteki olmaktan da çıkar.

- Soruyu, yeniden, şöyle koyabilir miyiz peki: İkizim bende mi oynuyor, benimle mi?

- Bir bakıma. Bende oynarken benimle de oynaması sözkonusudur şüphesiz. Ama onu gözden uzak tutmamak gerekir. Kendimizle oynarken, kendimizi bir noktadan sonra denetleriz. En azından yola devam edebilmek için. "Asa Nisi Masa"da da üzerine gitmeyi denemiştim "İkiz"in: Guido hem uçurtmanın ipini tutuyordu elinde, hem de uçurtmanın ta kendisiydi. Bir adım sonrasında ipi elinden kaçırabilir insan.

- "Kagemuşa"da öyle oluyor.

- Cezbe yenilmez kolay kolay. Neden sonunda ata binmeye kalkışır gölge samuray? Artık kendisini gövde bildiği için. Özdeşleşme tamamlanmışsa bir kez, kişi onca kurtulmak, onca korunmak istediği ötekinden kaçmaya kalkışmaz, tam tersine: Ona kavuşur.

- "İkiz"le birleşmemek gerek demek.

- Zor olan, zorda güzel olan, o ayrışmanın sağladığı almaşıklığı genişleyebilme sınırlarına doğru zorlamak.

- İkiye bölünmeyi geri çevirmemeliyiz, demeye mi getiriyorsunuz?

- Hiç de değil. İkilik varsa, ki herşey bölünebildiğine göre vardır, o ikiliği oluşturan kefeleri birbirilerine karşı korumak, birbirilerine karşın yaşatmak doğru görünüyor bana. Biri ötekini örttüğünde, susturduğunda sayrı olunur. Divana uzanan, kendi kendisiyle diyalogunu yitirendir.

- Neden? Divana, yitirilmiş diyalogun peşinde olunduğu için uzanılmaz mı?

- İnsan kendindeki ötekini tutamaz oldu mu, gerçekten de öteki olan bir başkasıyla nereye kadar konuşabilir ki. Divandaki konuşturulabilir belki, onunla konuşulamaz — aynasını yitirmiş olan ile.

- Aynasını yitirmiş olan, kendindeki ikiliği de yitirmiştir herhalde.

- Meczûbun, mecnûnun kendilerinden geçmelerindeki gibi. Cazibeden sıyrılmayı, onları çeken bir başka merkezin girdaplı gücüne kapılmayı yeğleyenler onlar. Mansur'un kasideleri bir uçtan ötekine kendi benliğini kaynaştırma aşkıyla doludur: Ben sen olmak istiyorum!

- Ben ben kalmak istersem, ikimizi de taşıyacağım. O, bende çünkü. Bir yanıyla bana karşı da olsa, bir başka yanıyla beni besliyor, tamamlıyor. Belki de benim kilitliliğimde saklanan özgürlüğüm.

- Amerika'dayken, Archibald Mac Leish'e yazdığı bir mektubunda, Malezya'daki bir kavmin üyelerine göre "insanın her gece ikizini salıverdiğini" yazar Saint-John Perse: "Maymun kılığına giren ikizi, insana gündüz boyu yasaklanmış en güzel ve en uç eylemleri gerçekleştirirmiş, ama gün doğduğunda bu iki varlık arasındaki ilişkiye hiçbir biçimde değinilmezmiş".

- Bu "ikiz türü" daha çok klâsik Doğu metinlerinde rastladığımız bir mistik deneyi öne çekiyor.

- Evet. Jung, bu karşıtlıkları taşıyan "İkiz"ler üzerinde uzun uzadıya durur. Yan ve Yin; Ri ve Ki; Manas ve Vâş. Derinlemesine bakıldığında, kendi kendinden gebe kalındığı okunuyor. Çatapatha-Brahmaman'ın bir yerinde de "ben senden iyiyim" yazıyor: "Senin bildiğini ben öğrettim". Jung, kesin ikilikler buluyor Rig-Veda'da: Gün ve gece, ateş ve su, söz ve susku gibi. Kutsal yazılar o burçlara bölünür. Gilgameş'in serüveninde, "Faust"ta "ikiz" kilit önem taşır.

- Sizin "İkiz"iniz böylesine açık seçik biçimde karşıtlıklara dayanmıyor ama. İyi'nin karşısındaki kem türünden bir denge tanımından çok, aynı'nın farklılığı diye tanımladığınız bir eşlik durumundan yola çıkıyorsunuz. "Dublör"ünüz sizin eşiniz, tıpkınız, Aynadaki sûretiniz, bir yandan da

- benden ayrılabilen, yer değiştirebilen çift'im. Zaptedilmez yanları olduğunu biliyorum: Aynaya bakan ve aynada bakılan: Benim ve ben değilim. Uykudaki halim, sanrı bölgesindeki bölünmüşlüğüm, gündüşü kurarken tuttuğum ve salıverdiğim, her tür esriklikte katılan ve kopan... Bir de zaptettiğim ve zaptedildiğim anlar ve yerler. Ben, moment, topos, öteki. "Dub-

lör"ümü kullandığım durumlar, onun "ben"i kullandığı durumlar.

- Borges'in dediği doğru öyleyse: "Hangi biri yazdı şu satırları bilmiyorum".

- O mu söylemiş bu sözü, öteki mi?

*

Diyalog: İki kişinin karşılıklı konuşması.

Karşıkarşıya iki monolog,

iki özerk sağırlık mı?

Yoksa, iki kişinin karşılıklı konuşmasından, Blanchot'nun dediği gibi, birinin sözünün ötekini bütünlediği (ve eksilttiği) bir söyleşi, hatta sonsuz bir söyleşi doğabilir mi?

Dia-Logos.

Söz söze karşı. Söz söze doğru.

İçiçe geçen iki söz.

Bir sözün iki hali.

Yüzyüze duran iki ayna. (Aynayı hatırlı*yorum*).

**

Brecht'in diyalog anlayışındaki epik dokunun didaktik bir son-uç'a vardığını herkes biliyor artık.

Pek az kişi Sokratik diyalogun bize getireceği açılımlar üzerinde duruyor oysa: Konuşmak, karşılıklı konuşmak, birden fazla son-uç arayışı, söyleşi ve sonsuz söyleşi kaygı olmaktan bütün bütüne çıkmış olabilir mi?

Kıssadan hisseye varmak uğruna iki sözün sarmal düzen kurmaları savsaklanıyor belki de: İnsanın, insanların düğüme değil de çözüme gereksinmeleri var.

Düğüm, erek kördüğüm kılmak sayılmazsa, canalıcı.

Düğüm için iki ayrı uçtan gelen iki ip gerek.

İki ipucu.

Sarmal ilişki başlar başlamaz, yetkin düğüme doğru yola çıkılabilir: Görecek, apaçık görmeyi sağlayabilecek düğüme.

Aynı ipin iki ucundan kendin(d)e düğümlenilir.

***

Sokratik diyalog zorlu bir manevradır. Kurnaz mıdır Sokrates, gerçekten de hin salvolar mı attırır söze?

Sokrates konuşturmak için konuşur. (Lacan'ın Freud'dan çekip çıkardığı "ça parle"a var(dır)mak için). Sözü de, son-uç'u da askıda bıraktığını, bırakacağını sözden söze geçerken belleriz.

Kavuşma'ya gitmez konuşma: Sarar sarmalar, diyalogun her zaman ortasında durmayan, hatta *tek* olmayan merkezinde oluşturur düğümleri.

Kilit bir soru, kilit birkaç soru, sınırlı sayıdadır diyemeceğimiz yan-sorular vardır Sokratik diyalogda.

Diyorum ki: Bir yerden başlamamıştır, bir yerde de bitmez.

Yanlara doğru açılır hep.

İletişimin bütün hallerinde sorgulanışıdır.

Söz söz içinde.

Sözden s'öze.

Söz söze (Ataç: Cumhuriyet'in Sokrates'i).

****

Söz söze, sözden söze durumu, sarmal ilişkide *ses* ile *yankı* kutuplarına *da* ayrışırlar.

Ama yankı, ses'in sözünü tekrarlamaz burada.

Onun sustuğunu, söze getiremediğini

tamamlayıp yeni bir eksikliğe hazırlamak için yankır.

Aynadaki sûret nasıl aslın hareketini tekrarlarmış gibi farkettiriyor, oysa onu sonralıyorsa, öyle.

Ayna bize bir yandan da tek olmadığımızı gösterir.

*****

Ses-yankı kadar asıl-sûret te Bach'ın kantat mantığını doğrular: Matematiksel veri olarak, başı ucu açık iki (silinmiş) nokta arasında aralıksız içiçe geçiş.

Kavruk sanılabilecek bir labirent.

Oysa: Burguya alınmış yay. Birikmiş, hem fırlamış.

Yeniden ve yeniden.

Dönüp yankının ve sûretin yakasında *olmak* da gerekir.

Yankının sesi, sûretin sûreti.

Suratı.

Sûr, sur, sûre, süre, sûret, surat.

Sırat.

Goldberg çeşitlemeleri: Kişinin kendi kendisiyle yaptığı sınır-konuşma.

******

Sonra uyku: Surların kuşattığı ülke.

Orda, salıverilmiş ikizim ikiziyle söyleşir. Onun yerine eyler. Ondan kaçınır. Biribirilerine *geçerler*. Argın düşlerim! Through the Looking-Glass.

Surların, sınırların kuşattığı diyar. Maskeli balo. Mumyalar müzesi. İskelet dansı. Suların kuşattığı ada. Utopia. İkiz için bir kimlik kartı.

Kim-lik.

Kimse. (F.E.)

Kimsesiz-lik.

Kim?

- Aynada gördüğüm ikizim mi?

- Bir en-eski-soru.

- Yani: Çift miyim ben?

- Bir en-eski-korku.

- Yoksa aynada görünen benim içimdeki öteki mi?

- Bir en-eski-şüphe.

- Bir tür 'yumurta teorisi' geliştirebilirdim burada. Yalnızca tıpatıplık, aynımış-gibilik etrafında değil: Klâsik yumurtadan çıkan yumurta sonsuzluğuna dayanan bir karşıkarşıya aynalar konumu için de: İkiz olmak, iki tek'in sonul "simulacre'ı sayılacaksa.

- Bir kez daha "bir ben var bende benden içeri" hali.

- Bendeki ötekinin ötekisi olarak ben.

- Kendi kendinize konuşuyorsunuz artık.

- Kendi kendime.

- Kendiğinden mi varıldı buraya?

- İnsan dalıyor. "Kendimde değildim o sırada". Neredeydim? Taşmış mıydım "ben"in kabından, kalıbından?

- Tuhaf. Sık sık rastlanıyor öyle cümlelere. "Kendisinde bir değişimin başgösterdiğinin farkında değildi". Kim? Hangisi?

- Attilâ İlhan'ın bir şiirinde geçiyordu: "Ben vursam kendimi vururdum". İntihar, insanın kendisiyle giriştiği bir düellodur zaten. Kendisine tokat atmıştır. Kendisine nişan alır.

- Apaçık çift olma hali midir bu?

- Apaçık değil. Apaçık olan birşey yok. İntiharda, belki de dublörün aslı ortadan kaldırma raddesini okumak gerekir. Aynadaki benzerlik onu çığrından çıkarmıştır.

- Dublör, oyuncunun ikizi. Ben, oyuncu mu?

- Ben oyuncu muyum? Kim oyuncu değil ki. Oğuz Atay'ın ya da o anlayıştaki bir başka yazarın pek seveceği bir fikirle, hayatın içindeki oyunlarla oynaşmayalım şimdi. Neden ve nasıl içiçe geçtiğini tam olarak bilemiyoruz ama hayat ile oyun zaten içiçe geçmiş durumda. İşte ben, Enis Batur'un kendi metinlerine bakarak yazdığı bu metni Enis Batur rolünü üstlenerek yazıyorum, okuyan da bunu ya oyun sayacak, ya da oyun içinde oyun. Ya da hayat içinde oyun. Belki de oyun içinde hayat. Uzatın uzatabildiğiniz kadar, çeşitleyin, ben denedim: Birşey değişmiyor.

- İkizim dublörüm de, diyebilir misiniz peki?

- Ne kadar oynamışsam, oynuyorsam, o kadar. Kimdir dublör? Oyuncuyu oynayan oyuncu. Belli, sınırlı durumlarda kullansak bile, kendimizde bir dublör barındırırız. Ama, oyuncu kim? O, *asıl* mı? Neyin aslı? Kendisinin mi? Oynayan kim? Oyuncu: Oynayan kişi: Demek oynamadığı zamanlar var: Var mı: Çift mi oyuncu: İkiz mi: Biri ve öteki mi: Biri ve biri mi: Tek mi, biricik mi, bir mi?

- İyi de: Ya burada, şimdi, konuşan kim, dinleyen kim? Söyleşmiyorsunuz artık, yalnızca söyleniyorsunuz.

- Bunca soru işaretini paylaştık. Bir soruyu çoğu zaman bir başkasıyla kamçıladık. Ama söz gelir bir yerde sağırlığa dayanır. Oyunun en tehlikeli dönemeci. İnsan, böyle bir eşikte dublörünü öne sürer genellikle. Onu bir cemaat kuklasına dönüştürmüş, makyajlı ve kalkanlı kılmıştır. Orada, o düzlemde, farklı kurallarla oynanan farklı bir oyun olduğuna inanılır. Değil oysa:

Dublörün de sıkışacağı, aslını sorup soruşturacağı, ona geri dönmek, daha doğrusu iade olmak isteyeceği *durumlar* vardır. Düşünün bir: Herkes oynuyorsa, ki oynuyor, oyun hayatın dublörü sayılabilir. Tam tersine, hayat ta zaman zaman oyunun duplicata'sı haline girebilir. İntiharın özünde bu belirsizlik yatıyor anlaşılan: Sonuç olarak asıl mı dublörünü öldürür, dublör mü aslını, bilinmez. Bütün bunlar ikiliği, ikilemi, ikircimi, "ikiz"de hem dayanan hem kopan bam telinin özünü açıklamaya yetmez tabii. İçimizdeki ötekini öldüremeyiz — kendimizi öldürmeden. Bir kopma noktası, usul usul varılan bir çatlama ânı varsa, aynadaki surat ta sûret te paramparça olabilir. Konuşsak, karşıkarşıya sussak ne farkeder. Bendeki öteki, oyuncudaki dublör, eş yani ikiz kaskatı kesilmişse, biri diğerini kurtaramayacak demektir.

- Oyuncuyla dublörü, amma hikâye.

- Herşey bitiyor eninde sonunda, bitebiliyor. Bir tek soru kalıyor, kalıyorsa: Tetiği çektiğimizde, tetiği çeken kim?

****

Sonra, yağmur.

1987 Temmuz - 1988 Mart.

HOMO DUPLEX

VI Post-Scriptum



"Şatonun on iki ayak yüksekliğinde bir Venedik aynası ile süslü olan salonuna gitmeye karar verdim. Soğukkanlılığımı korumak için yanıma İdris'ten bir cilt aldım. İçinde dünyanın yaratılışı ile ilgili şiirler vardı. Aynadan çok uzağa otururak yüksek sesle okumaya koyuldum. Sonra durup sesimi yükselterek Thamim'lere bu harikalara tanık olup olmadıklarını sorma cesaretini gösterdim. O zaman Venedik camı duvardan ayrılarak önüme geldi. İçinde ikizlerin memnun bir hava içinde bana gülümsediklerini ve gerçekte de dünyanın varoluşuna tanık olduklarını ve herşeyin İdris'in dediği gibi olduğunu bana göstermek amacıyla başlarını eğdiklerini gördüm."

Jan Potocki

I: Tavşan dudağı durumu

"Mit ve Anlam"m üçüncü bölümünü "tavşan dudakları ve ikiz" temasına ayırır Lévi-Strauss: "Arriaga çok soğuk bir devirde zamanın Peru'sunun bir köşesinde, bir papazın, o bölgenin ayakları önce doğan, tavşan dudaklı ya da ikiz olan bütün sakinlerini topladığını belirtir. Bütün bu insanlar soğuktan sorumlu oldukları gerekçesiyle suçlandılar, bu suçlamaya neden olarak da tuz ve biber yemeleri gösterildi. Günahlarını itiraf edip tövbe etmeleri emredildi".

Lévi-Strauss'un bu kitabını yıllar önce okumuş olduğuma göre, "İki/z"i yazarken doğrudan yararlanmadığım o bölümün bende şu ya da bu ölçekte yer etmiş olduğunu kabullenmem gerek. 1984'de çatısı kurulan ve 101 bölümden oluşacağı düşünülerek tasarlanan "Paramparça Roman"ın 85. bölümünün başlığı "İkizler üzerine bir Araştırma Çerçevesi", 99. bölümün başlığı ise "İkizler, Aynalar".

Daha öncesi var: 1979'da Yusuf Atılgan'la birlikte yazmaya koyulduğumuz romandaki kadın kahramanı çoğaltıp ikiz kılan, birini katil diğerini maktül kimliğine büründüren bendim. "Bu Kalem Bukalemun"a aldığım düşlerden biri iyiden iyiye hısımlık taşıyor, Amerika yerlilerinin efsaneleriyle: Bir eski sevgiliyle buluşuyorum düşümde, oniki yıl aradan sonra: Birkaç yıl önce ikizleri olmuş, birinin babası benmişim! Söylemem gerekir miydi emin değilim ama, içerdikleri 'sonradan bozuşturmalar'ın payı hayli sınırlı olan o düşlerin hiçbiri kurmaca değildi.

Lévi-Strauss'un üzerinde durduğu en önemli metin "biri yasal babadan, öteki 'üç kağıtçı' diye bilinen yoksul adamdan ikiz çocuk doğurmuş" kadını konu edinir: "Bu yanlış ikizlerin farklı babaları olduğundan çelişkili özellikleri vardır: Biri cesurdur, diğeri korkaktır; biri kızılderililerin, diğeri beyazların koruyucusudur". Mitin değişkenleri arasında gidip gelirken, düşünür, iki kutubun ötesinde bütüne bakmaya özen gösterir: "Henüz ikiye bölünmemiş, henüz ikiz olmamış iki karşıt kişilik tek ve aynı insanda birleşebilir".

Bu bakımdan, denilebilir: "İki/z", tavşan dudağı durumudur.
Yani Köprü.

"Koma Provaları"ndan: Sen sanıyorsun ki: Köprünün iki ucu da yokmuş.

II: Apokrinomene

Lyotard, "Rudiments Païens" için uzun bir sonsöz niteliği taşıyan "Dissertation sur une Inconvenance"da, Sokratik diyalogu sorguluyor: "Sokrates izleyeni, tanığı, hakemleri olmayan bir tartışma ister: Çünkü başarısının tümelliğini ve tartışmanın diyaloga dönüşmesini yalnızca iki rakibin *homologia*'sı belirleyecektir".

Homologia: Türdeşlik, benzeşlik. (Belki de eşitlik, aynılık, tıpatıplık, *ikizlik* diyebiliriz).

Hiçbir diyalogdan yenik çıkmaz Sokrates. İki konum arasında kaldığı diyalog yok mudur? (Örneğin Phaidros). Bu, biraz da diyalogu okuyana (dinleyene) kalmıştır. Lyotard, "Yasalar" için seçilen 'partöner'in kurmacalığına değiniyor — *kendi* sorularına *onun* yanıtlarını *kendi* vermek isteyen bir Sokrates. Belki monologu hiç denemediği için başvurduğu bir ara-yol. (Ben'in yalnızlığını keşfetmemiş bir çağda). Sokrates'in adına Platon *deneyemez* miydi? Denememişler, ne biri, ne öteki. Oysa diyalog...

Nasıl tanımlıyor "apokrinomene"yi Lyotard: "Çömez öncelikle öğrenen biri -atölyelerde görülen kişi- değildir; tersine, kurmaca bir konuşmacı, ustanın güç ve denetim açısından dengi, bir tek o anki bilgi açısından altında ve bir *apokrinomene*'nin, kısacası iyi yanıt veren birinin rolünü üstlenen kişidir. Ustanın daha genç ikizi (çifti), ustanın seçtiği..."

Öyleyse, öyle olacaksa, öyle olacak olsaydı —

Diyalog, bir monologu, bir monologun işleyişini kolaylaştıran, belki de *olası* kılan *manevra*'dan ibaret —

(Manevra: Sahici'nin benzeri, oyunu, maketi,,, dublörü...)

Oysa diyalog kişinin kendisiyle / ötekiyle } ikiziyle *de* konuşması, konuşabilmesi

demeye gelebilir. Biri ile öteki karışmalı
içiçe geçmeli
karıştırmalı
yer değiştirebilmeli.

İkiz'i iki'den ayıran / üstünde — ötesinde ve berisinde olduğu gibi.

Düğümü hep açar monolog.

Düğümün açılmadığı, açılamadığı yerde konuşmayı süregötürmek.

III. " / " Üzerine

2 Mayıs 1988 tarihli International Herald Tribune'de yer alan bir haber: 1973'de birlikte intihar eden ikizlerin hayatından yola çıkarak çekilen filimde kullanılan özel aynalar aracılığıyla Jeremy İrons aynı sahnede iki ayrı kişiliği birden oynayabiliyor...

İkizlerden biri eşcinselmiş ama, ikisi de aynı kadına tutulmuşlar.

Filim tamı tamına bu ikizlerin hayatının tıpkısına dayanmıyormuş. (Copyright sorunu nedeniyle).

Jeremy İrons sinema tarihinde ilk kez dublör ya da ayrı çekim/ayrı sahne tekniği kullanılmadan aynı sahnede ayrı iki rolü oynayan oyuncuymuş.

*

Biri iyi, biri kötü
biri eril, biri dişi
biri ayna, biri aynı
biri ölüm, biri dirim /

Ayırma çizgisi: Ayrıldıklarını, ama ayrılma yerlerini, birleşme yerlerini göstermek için. Birinden ötekine geçiş yerini. *Orası* birinin ötekinden koptuğu, *fark* ettiği *yer* olduğu için de.

/ : Yer.

Aynanın derinliğindeki sûretin aynanın yüzüne mesafesi aslın aynaya mesafesine eşitse,

/ = 0.

Bu kitabın taşıdığı metin *oraya* yazılmak istenmemiş miydi?

IV: Ya'zar'ken

"Bu bir balık değildir", "Bu bir pipo değildir" gibi önermelerle yüzleştiriyor Mustafa Koyunoğlu'nun gravürleri bizi: "Aslında bu bir balıktır, üzerine öyledir diye yazdığım için mi, hayır, onu *öyle* tasarladığım, sonra da *öyle* yaptığım için. Leonardo'nun, Dürer'in 'çalışma'larına dönüyorum, ilk: Bir, birkaç form araştırması. (Demek ki 'balık' diye birşey yok gene de, önümde). Ardından, iç ve dış bilginin itiştikleri, hem de beslendikleri *yer*'e: Kopernikus ve Bergson arası, Zaman delip geçiyor, birbirine karışan sonsuz sayıda tiktakı barındıran gravürleri. Belli ki galeri, onlar sergilenirken, hiçbiri aynı anı göstermeyen saatlarla dolu bir saatçı dükkânına dönüşecek. (Vakit onarılabilir mi? Sorup, yürüyorum). En sonda, geometri giriyor içeri: Baştan beri, herşeyden önce orada olduğu halde. Uçlarından yoksun bir uzayın ne olursa olsun uçlarını arayışı. Görünen, görünmeyen, görünemeyen, görünmek istemeyen, göründüğü sanılan, iç-görünen, gibi-yapan, gibi-yapar-gibi-yapan onca boyut çağırıyor *oraya.* (Beni tedirgin ediyor *burası:* Bakarken, birinden ötekine geçerken, içiçe geçerken 'şimdi neredeyim, öyleyse?' sancısı basıyor gözümü, zihnimdeki perdeyi, göğüs kafesimi).

Orası, ola ki, kendi iki'liğimin, ikilemimin, ikiz halimin (bir kez daha: Bendeki ötekinin benliğinin) bana yansıdığı bir ayna iklimi.

Ola ki, orası, yolcu olarak çıktığım gövdeye yolcu çıkarken elime sıkıştırılan, parçaları dağınık, parçaları burada — ben onları tamamlayayım diye dağınık — duran, yüzen, yeniden dağılan bir belirsiz ölçekli harita.

Orası, kesinkes, besbelli, herhalde, ola ki, sanmıyorum, içinde kurduğu tuhaf *can denklemleri ile* (özel botanik, tehlikeli morfoloji, tedirgin anatomi) kendi ayrı, ayrıksı Şen Bilimi'ni taşıyor önümüze.

Yazarken, ondan, organlarıma davranıyor kan, özsu, mürekkep.

Orası, düpedüz, damalı düzeylere bizi ressamın yerleştirdiği Oyun-Dünya.

V: Düşbilmek

"Bu Kalem Bukalemun"un yayını gecikince, Gergedan için hazırladığım "Düş/ünce" dosyasına (biraz da Metin Özek'in yetiştiremediği yazıdan doğan boşluğu doldurmak amacıyla) "Argın Düşler"den dördünü koymuş, onlar için birer derkenar notu kaleme almıştım — nedense unutulduydular, sayfa düzeni kotarılırken:

* *Yazar, "İki/z"in eşiğinde, çift sorununa bakıyor: Kendimi düşlediğimi düşlerken mi, çekilmiş bu fotoğraf? Enis, Enis'i kıskanıp ihbar ediyor, tamam. Askerde, koğuşta görülmüş bir düş. Yıkanacak su yoktu ondan mı? İnsan, kendisinden memnun olamayabiliyor. Kendi — o kim peki?*

* *Bir tür negatif 8 1/2. Burada da, önceleme aracılığıyla bir hoşnutsuzluk yaşanıyor. Demek ki yolumdan, yolculuğumdan, varacağım yerden korkuyorum. Bir gün, kendi kendini yargılayıp infaz edebilir insan.*

* *Yengeç yerine balon, uçak, uçurtma da olabilirdi. Gene de tuhaf: Yanyana, hem de yere çok yakın konumda olan/hareket eden bir canlı; kabuklu, sert. Haziran doğumlu olduğum için mi, 28?*

* *İşte, bir kez daha 'ikiz' sorunu. Hem ikiz, hem de değil üstelik. (Sahi, bir kadın iki ayrı erkekten iki ayrı çocuk -aynı anda- doğurabilir mi?)*

Jean Rostand'ın "düşlemeden önce, bilmek gerekir" sözüyle karşılaştığımda bir anlam verememiştim. Sonra, 6 Ocak 1992 günlü gazetelerde bir haber yer aldı: "Sabah kocası, akşam sevgilisi ile sevişen kadın ikiz doğurdu, çocukları babalarının ayrı olduğu saptandı".

Rostand'ın cümlesine yaklaştım.

Yeni bir fiil katıldı sözlüğüme: Düşbilmek.





VI: "GÖLGE"ye Köprü

İkidebir anmaktan kaçınmayışımdan anlaşılmış olsa gerek: Jean Rostand'ın "Bir Dirimbilimcinin Düşünceleri" (1939) başlıklı düşünsel alıştırmaları beni derinden etkiledi. Organizmaların işleyişi, gen yapıları, türeme yasaları konusundaki deneyimlerini bir yaşama felsefesinin temelini oluşturma yolunda kullanırken, Heidegger ile sanki bir ters/yüz ilişkisi geliştirir Rostand'ın bakışı: Kara Ormanlar düşünürünün 'boşluğa fırlatılma durumu'muza ve burada-oluş-koşulumuza ilişkin görüşlerinin bütünleyicisidir, dirimbilimcinin burada-oluşumuz-öncesinin-koşuluna ilişkin görüşleri. "Herbir ebeveynimizden aldığımız kromozom çeşiti bir tam varlık yaratacak kapsamdadır. Demek ki, her birey, tözsel olarak çift'tir. Kimi zaman birkaç kişi birden olduğumuz söylenir ya, doğru değildir bu. İki kişiyizdir, ne fazla, ne eksik. *Homo Duplex*, dirimbilimsel hakikat". İlerlerken, ekler: "Baba olmak dirimbilimci için bir şeydir, bilisiz insan için bambaşka birşey. Ebeveynlerin kromozomlarıyla yazı-tura oynamaktır aslında, varlığımızın bir yarısı için zaman kazanmak, kendimize çok sonra gelecek bir yarı-ikiz için hak elde etmektir".

"Kalıtımsallığın benzeme değil, kalıt olduğu"nu da vurgular Rostand: "Yeryüzünde tözsel olarak bize yakınlarımızdan daha yakın insanlar vardır". Şüphesiz *iç benzeme*, herşeyden önemlidir — gene de, onu dış benzeme ölçüleriyle yerinelleştirmez miyiz?

Ürperti öyle doğar, büyür, tıkanıklaşır.

Giderek, belki, düşbilmeye varır, varabilirdi.

Doğaötesine bulaşmaktan kaçınırım ben; büsbütün kapalı olduğum bir alan olmasa bile, doğaötesi/doğaüstü katmanlarıyla kurulacak ilişkinin enikonu özenle terazilenmesinden yana olmama yol açan bir mesafeliliği korumak isterim. An gelir, gelmiştir, sınırı zorlayan bir durumla karşılaşılır oysa: Zincirleme raslantılar, olanaksızın eşiğine gelen bir çarpışma, açıklanmayı zorlaştıran bir olay ya da olgu: Şaşırıp duralar, bekler kurcalarım. Öteki kefeye hepten uzanmayı, erteleyerek engellerim.

1990 güzünde, Montparnasse'daki bir Çin lokantasında, iki masa ötemizde oturan bir ailenin yanında oğlumu gördüm. Taşra Fransızcası konuşulan o dört kişilik ailenin yanında ne işi vardı, birkaç gün önce İstanbul'da gördüğüm oğlumun? Yalnız değildim bereket; karşımda oturan FT, belli ki yüzüme yayılan ifadenin etkisiyle dönüp gözlerimin dikildiği noktaya bakmış, hayli şaşkın, "bu Sarp sanki" demişti.

'Sanki' fazladan bir kelimeydi bana kalırsa: Masadan beni güçlü bir mıknatıs gibi çağıran yüz Sarp'ınkinin tastamam aynısıydı: Bir benzeş olma durumundan çok bir eş olma durumu karşısındaydım. Geceyi zor tamamladıydım, binbir savruk düşünce içinde neredeyse yitecektim.

Oradan Londra'ya geçtik. Şehirde ikinci günümüzdü; kıvrandırıcı bir diş ağrısıyla yatağa düştüm. Ağrı kesicilerin yenik düştükleri türden bir dozdaydı çektiğim ağrı, bir yandan da, yanılmıyorduysam, ateşim yükseliyordu. Ne kadarı uykuda, ne kadarı uyanıklık halinde, ne kadarı ikisinin arasında, kurmuştum:

Hindistan'dan iş bulma umuduyla İngiltere'deki hısımlarının yanına gelen cahil bir köylünün, Victoria tren istasyonuna indikten sonra, başına anlam veremediği bir dizi terslik geliyordu. Bu Hintli, adını sanını hiç duymadığı Salman Rüşdi'ye bir yumurta ikizi kadar benzediğini elbette bilmiyordu.

Kurduğum ilk versiyonda, adamcağız her gittiği yerde karşılaştığı olağanüstü ilgi ve yarattığı şaşkınlık ile kendisi de şaşkın istasyona indiği andan başlayarak serüvenden serüvene sürükleniyor, geceyarısı metro istasyonunda Ayetullah yanlısı bir genç tarafından bıçakla delik deşik ediliyordu. Bu durumda Salman büyük bir ikilemin pençesine düşüyordu: Kendisine üçüncü bir hayat mı yaratmalıydı, yoksa çıkıp öldürülenin tanımadığı bir ikizi olduğunu mu açığa vurmalıydı? İlk yolu seçiyordu — uykularında bir daha yalnız kalmamayı göze alarak. Zamanla bu seçimi onu yaralıyordu oysa: İkinci hayatının ona sunduğu yakıcı eşsizlik, eşi benzeri öldürüldüğü an elinden alındığı için. Saklanmaktan, saklandığını saklamaktan yorgun düşerek vazgeçiyordu sonunda. Ama, sokağa çıktığı andan başlayarak, neredeyse herkesin kendisini Salman'a çok benzeyen biri sayması onu çileden çıkarıyor ve bir basın toplantısı düzenliyordu. Ne var ki çok yakınları dışında kimse onun asıl olduğunu kabullenmeye yanaşmıyor, çırpınmaları sahte Salman'a dönüştürülmesini engelleyemiyordu. Yarattığı telâşın sönmeye aday olduğu bir anda, Oxford Street'in ortasında iki el kurşunla onu öldüren İranlı genç adam kusursuz bir İngilizceyle kendisini tutuklayan polislere "sahtesinin bile yaşamasına izin vermeyeceklerini" açıklıyordu.

Diş ağrısı, Londra'daki üçüncü gecemde de azalmadı. Hep uyuyor muydum, hep uyanık mıydım, kestiremez olmuştum. O gece, Salman'ın ikizine bir başka versiyonda döndüm: Londra'ya gelen "eş"inden bir yoldan haberdar olan Salman, kendi varlığından kesinkes haberdar olmayan adamı bulup onu Cambridge'e davet ediyor ve o saf köylüyü bir köşede öldürdükten sonra kimlikleri değiş-tokuş edip Hindistan'a gidiyor ve ömrünün kalanını çiftçilikle geçiriyordu.

Diş ağrım sabaha doğru hafiflediydi.



"İki/z"in diyaloğu, boşuboşuna "Babil Yazıları"nın dizinine gönderme yaparak başlamaz: Aynı, Benzeş, Eş, Özdeş, Tıpkı kavramları kadar Sanki, Sahte, Sahici, Yapay, Takma kavramları da, "Ayna"da başlayan bir ana soruşturmanın duraklarını oluşturmuşlardır.

Benzeme'nin ve benzerliğin ayırtıları, sınırları beni baştan beri uğraştırdı: Fark, Biricik-lik, Eşsiz-lik, giderek Öteki-lik de. Arnolfini'nin "eş"ini belki bundan Van Eyck'ın tablosunun dışında aradım. Sanat'ın eskil sorunuydu bu: Hayatın ve hakikatın *eş*'ini yaratmak için tutulmuştu ayna. Bir dönem, uzunca bir dönem, *öykünme*'ye sırtdönen, dolayısıyla mimetik sürecin karşısına semiyotik süreci diken modernlerin düğümü çözdüklerini düşündüm. Bu kaba inanç, bütün ince(likli) donanımına karşın, sonunda dibinden sarsıldı. Her *form*, istenildiği ölçüde *aformel* bir töze dayansın, Klossowski'nin dörtdörtlük bir denemesinde gösterdiği gibi imgelerin dünyasında duran, belleğimize ilk andan başlayarak depolanan 'stereotype'lerin yarattığı sonsuz düzeneğe aitti. Roger Caillois'nın doğada *kendiliğinden* sanat buluşuna yaklaşıyordum, yılan kuyruğunu ısırırken, düşünce döngüsünde. Dorian Gray'ın yaptığı gibi, ayna'nın varlığını yadsımak ola ki tek çıkış noktasıydı.

İmdi, tek olanın, tek olunamayışın tekinsizliğiyle yetinemedim: İkilik, ikilem, ikiz, öteki ve öteki-ben zihnimi bütün yönlerde kurcalamayı sürdürdü. Şairin Nergiz takınağı diyerek işin içinden çıkabilirdim, Thomas Mann'a hak vermeyi yeğledim: "çünkü yalnızca Ben bir sorun olduğunda yazmanın anlamı vardır". Sorun ve anlam yakamı bırakmadı.

"İki/z"den sonra da sürüp gitti sorgu. Otto Rank'ın 1914'de yazdığı "Çift"i keşfettiğimde, "Gövde'm" üzerinde çalışıyordum. Kazandığım açılımlar, halka halka genişletti içimdeki söyleşinin eksenini: "Gölge", yeni boyutlar getirecek, umuyorum.

Macar ikizleri İstvan ve Janoş'un yumurtaların önündeki fotoğraflarına bakarken, bende bir saplantıya dönüşen, bütün yumurtaları birbirinden ayırabilen (Cicero'dan Montaigne'in aktardığı) Delfoi'lu çiftçi aklımdan çıkmıyor.

1988-1992.



VI SIÇRAYAN FASULYE



O. a

"Zebra, Afrika dışı ülkeler için, hayvanat bahçelerinde, sirklerde göstermelik bir hayvandır. Uygar ülkelerin, tel örgüler içinde, yarı alay, yarı acıma, seyrettikleri bir hayvan. Benim görüşümle her sanatçı da değişik çevreler, ortamlar için, az çok bir tel örgü yaratığıdır, terbiye edilmek istenen bir yabandır. Olduğu yere tam intibakı imkânsız, siyah beyaz karşıtlıklar, paralellikler arasında tedirgin bir yaratıktır. Bir sirkten ötekine götürülür, bir hayvanat bahçesinden anlayışlı, anlayışsız bakışlara peşkeş çekilir. Bir katlanıştır bu. Zebranın katlanışında bir rintlik de vardır. "Siz beni yadırgayın, eğlenin benimle, ama ben dirilirim, yıkıldıkça dirilirim. Ya sizin diriniz? Ölüden farklı mı sanki, neyin farkındasınız?" der gibidir zebra."

Behçet Necatigil, "Bile/Yazdı", 1979.

I.

1973'de Türk şiirine girer "Zebra". Balinanın Amerikan romanına, gergedanın İtalyan sinemasına, sıçrayan fasulyelerin gerçeküstücü yazına girişleri gibi. Şiirimizin zebrası mıdır Necatigil?

Şair toplumun zebrasıdır, demeye getirir.

II.

İlk yazılı metinlerden önce, ilk mağara duvarlarında gözüktü hayvanlar. Lascaux'daki av sahneleriyle Ferit Edgü'nün av sahneleri arasındaki birkaç bin yıllık güzergâhta yazar, çizer, yontar, besteci, oyuncu hayvana, hayvanlara baktı. Onlara öykündü, onlarla özdeşleşti, onlara bağlandı, onlardan korktu. Hayatında, imgeleminde kurduğu köprülerden sayısız tanık-yapıt kaldı. Doğuya batıya, kuzeye güneye, tarihe bugüne yakın durduğumuzda dev bir katalog dikilir önümüze: Yeraltında, yeryüzünde, suların dibinde ve gökyüzünde, başucumuzda ve hayal gücünün sınırboyunda, görünür görünmez, kanatlı yüzgeçli, ayaklı, sürüngen, dizilirler.

Bir, Nuh'un gemisinde — "Bütün yeryüzü üzerinde zürriyetlerinin sağ kalması için, kendine her temiz hayvandan, erkek ve onun dişisi olarak ikişer; göklerin kuşlarından da erkek ve dişi olarak yedişer yedişer alacaksın".

Bir, Borges'in Çin Ansiklopedisinde - "hayvanlar şu sınıflara ayrılır:

a) İmparatora ait olanlar
b) mumyalanmış olanlar
c) evciller
d) süt domuzları
e) sirenler
f) olağanüstü olanlar
g) sokak köpekleri
h) bu sınıflamaya dahil edilmiş olanlar
i) kudurgan olanlar
j) sayısız olanlar
k) çok ince bir devetüyü fırçasıyla çizilenler
l) ve saire
m) az önce su testisini kırmış olanlar
n) uzaktan bakınca sinek gibi görünenler."

III.

Borges, bu mantığı olabildiğince kurcalamış, "Fantastik Zooloji Elkitabı"nda coğrafyanın ve tarihin dörtbir yanına doğru kurmaca yaratıkları izlemiştir. Yazarın, sanatçının dünyasında alabildiğine özel bir biçim ve kimlik kartıyla ortaya çıkmazdan önce kurmaca yaratıkların halkların imgeleminde doğup beslendiği bilinen bir gerçek. Kulaktan kulağa: Efsaneler, masal ve meseller, menkîbeler tepeden tırnağa sahici ve kurmaca yaratıklarla doludur. Dumézil'in atlasını çıkardığı çetrefil şifahî dünyadan Mezopotamya anlatılarına, ilk kutsal metinlerden farklı mitologyalara uzanan dipsiz bucaksız bir yolculukta hem birbirinden ayrılan, hem de biribirini tekrarlayan bir portre galerisi oluşur. Orada, hayvanların içinden kutuplarına ayrışır âdemoğlu: Korku ve umut, coşku ve keder, ölüm ve dirim hikâyeden hikâyeye yazılır.

IV.

Yunan mitologyasında sahici hayvanların payı kurmaca olanlarınkinden düşüktür. Kaldı ki, kendileri sahici olsalar bile, öyküleme onları işlev düzleminde simgeselleştirmekte gecikmez: Akhilleus'un atları bildiğimiz atlardır, ama İlyada'da ağlarlar.

Herşey Zeus'la başlar. Yeryüzü kültürünün gelmiş geçmiş en uçarı tanrısı fetihlerini kılık değiştirerek gerçekleştirir: Kâh kartaldır, kâh kuğu. Öfkelerini, önlemlerini de başkalaşımlar aracılığıyla dillendirir: İo'yu Hera'dan korumak için ineğe dönüştürür, gelgelelim Hera bir at sineği salar peşine İo'nun, ona huzur vermez.

Ovidius boşuboşuna yazmamıştır "Başkalaşımlar"ı: XX. yüzyıl okurlarını kahramanı Gregor Samsa'yı ters dönmüş bir hamamböceğine dönüştürerek derinden etkilemiştir ya Kafka, Antik Yunan'ın sıradan fiilidir dönüşmek, dönüştürmek: Yüzgözlü Argos öldüğünde tavus kuşunun kuyruğundaki gözenekler oluşur, Apollon eylemek için kaplumbağa ya da yaban domuzu kılığına girer, Myrmeks karıncaya, Hylos bülbüle, Kyknos kuğuya dönüşür.

Dönüşümün bir adım berisinde, bazen de ötesinde değişimin yarıyarıya gerçekleştiği ya da bozuşturmanın devreye girdiği örneklere rastlanır. Midas'ın kulaklarını bilmeyen duymayan yoktur tabii, kadın başlı eşek bacaklı Lamia'nın yarı trajik, yarı ürkünç hikâyesi daha az yaygındır. Khimaira'yı "bir yerine üç kafalı" olarak betimler Hesiodes: "Biri azgın bakışlı aslan kafası, öteki keçi, öteki yılan, ejderha kafası".

Ortaçağın yılgı verici yaratıklarının kökü Yunan mitologyasındadır apaçık ki: "Kadın yüzlü, yaygın kanatlı, sivri pençeli bir çeşit yırtıcı kuş" diye tanımlanan Harpya; yarı kız yarı yılan Ekhidna; üstü insan altı yılan Kekrops; Azra Erhat'ın "saçları yılanlarla örülü, alınlarından yaban domuzu dişleri fışkıran, tunç elleri ve uçmak için altın kanatları bulunan" diye betimlediği Gorgo'lar, dev bir gönderme alanının içinde Rabelais'den ve Bosch'un resimlerinden Füssli'ye, çizgi roman dünyasının uçbeylerine işaret saçarlar.

Şüphesiz daha klâsik, daha farklı sûretler de içerir Mitologya: At-adamlar (Kheiron ya da Kentauros), Boğa-adam (Minautoros), kanatlı at Pegasos, öc tutkunu Erinys'ler ya da Hades'in amansız bekçisi Kerberos, deniz canavarı Keto, her türlü hayvanın dilini konuşabilen Melampus, sonradan sayısız versiyonu dallanıp budaklanan büyük serüven kahramanlarıdır.

Mitologya, zaten, kutu kutu içinde, insanlığın en renkli serüven kitabını taşır. Altın Post'un arayışındaki İason, tıpkı Odysseus gibi, belânın birinden ötekine bulaşır: Tunç ayaklı iki boğayı boyunduruğa vurup, ejderin dişlerini sökmek birşey midir?

Herakles'in işlerinin yanında: Nemea aslanını öldürüp postunu giymiş, dokuz başlı Lerna ejderini öldürmüş, Erymanthos'daki korkunç yaban domuzunu diri yakalamış, altın boynuzlu ve tunç ayaklı Kyreneia geyiğini tuzağa düşürmüş, Stymphalos gölünün tunç gagalı ve pençeli (insan yiyen) kartallarıyla Diomedes'in (insan yiyen) atlarını tek tek yoketmiş, Girit'in ak boğasını yakalamıştı.

Herakles bu: Beşikteyken iki yılanı iki eliyle bir sıkımda boğmuştur.

V.

Kişioğlunun yeryüzüne bakışına ilişkin *inanç* ve *kaybolmuşluk* yönlendirmeleri imgelemin işleyişine hız ve zenginlik kazandırır. Pegasos ya da Sîmurg, birer simge haline dönüşmezden önce birer gerçeklik idiler: Görünen dünyanın arkasındaki görünmeyen dünya hem vaad ediyor, hem de ürkütüyordu. Asrî Zamanların bireyi, duruşunu belirleyen bakışa, kısacası üzerinde yer aldığı odağın gerektirdiği derinliğe kavuşurken arkasına bütün bir değerler bütününü almıştır. Faulkner'ın ayıya, Bilge Karasu'nun tilkiye, Picasso'nun keçiye bakışındaki yalın ama dipsiz okuma gücünün sırrını burada görmek gerekir. Tam tersine, köy edebiyatının gerçekçilik anlayışı, ortamın doğal ve vazgeçilmez öğesini okuyamamıştır: Ne at, ne köpek, ne de binek ya da kümes hayvanları (La Fontaine perspektifinden söz etmiyorum) kişileşebilmiştir onca romanda, hikâyede, şiirde.

VI.

Okuma gücü: "Babil Yazıları"nda üzerinde durduğum mimetik yapım sürecinden; Rilke'nin panter, Flaubert'in papağan ile ilişkisinden söz etmiyorum. Faulkner, insanın gözünden ayıyı verir: Gerçeklikle imgelemin buluşma noktasında. Kediler üzerine çok yazılmış, çizilmiştir, ama Musil'in "beş adamlık mesafe" ölçüsü en yakıcı yaklaşımı taşımaz mı?

VII.

İlişkiye bütün boyutlarında bakış yazarın, sanatçının *merak*'ından kaynaklanır elbette — ama merak kendiliğinden, bir bakıma doğal olmadan önce güdümlüdür: Fark da, benzerlik gibi, baktıkça açığa çıkar, dolayısıyla çıkarır.

Hemingway ve Bataille, boğa güreşinde insandaki kurbanı ve celladı okurlar.

Baudelaire'in albatrosu şair adına uzağı dener.

"Le Samourai"ın kiralık kaatili kafesteki kuşta hem yalnızlığını adlandırır, hem koşulunu.

Biribirinden habersiz dört ressamın (Avni Arbaş, Tülay Tura, Ömer Uluç, Burhan Uygur), aynı dönemde karga resimleri yapmaya koyulmaları bir rastlantıdan ibarettir bir yandan; bir yandan da, farkın ve benzerliğin arayışını peydahlayan merakın sağladığı buluşmadır: Buradadır karga, yanıbaşımızdadır, bizimle ortakyaşardır — buralı değildir, bizden biri sayılmamıştır, yüzyılların yoğurduğu imgesiyle önümüzdedir.

Şüphesiz, herşeyden önce lekedir, ressamın bakmaya koyulduğu karga. Bizim önümüze de, sonunda, öyle gelecektir.

Ne var ki, *arada*, soluklu bir ilişki yaşanacaktır.

Bestecinin minör tutkularından birine kaynaklık eder hayvan sesleri. Güzel kuş dili sınırlamaz repertuvarını: Tam tersine, evrenin öteki sesleri kurcalar onu. Sözgelimi kedi — bir tek Janacek'in "miyav"ı mı, Rossini'nin "İki Kedinin Şarkısı", Stravinski'nin kedi şarkıları şaka pencereleri açar ezgi dünyasında. Rossini, "Hırsız Saksağan Uvertürü"yle iyice açılır. Sibelius'un "Tuanella Kuğusu", ingiliz kornosuna müzik tarihindeki en geniş soluğu tanır. Yüksel Koptagel'in, "Hüzünlü Papağan"ı şakanın bu yakasına da bakar. Bütün hepsini, Saint-Saens'in "Karnaval"ı toplayacaktır.

VIII.

Avni Arbaş'ın atlarına bakarken, yazmıştım:

Kemikle mağara duvarına at figürü çizen ilk insan elini başkaları izledi: Altay şamanı için kendisiyle tanrısı arasında yer tutan bir canlı türüydü at. Eski Yunan'da, Mezopotamya'dan sökün etmiş kanatlı gücün simgesiydi. Troya'da zekânın ve utkunun aracı. Kutsal Yazılar'da mahşere yol alan bir dörtlü. Sırasıyla Attilâ'nın, Napolyon'un, Zapata'nın yoldaşı oldu: Başlangıçta belki de at vardı.

Valéry, atın *duruşu* üzerinde durur. Onda, bir bakıma bale sanatının ideal dengesini kollar. Dürer'in atı da kapsadığı hacmı doğrulamak istercesine mıh gibi çakılmıştır: Kıpırdamadığı an, atın ilk halidir.

Sonra hareket gelir. Henüz ayakları çakıldığı yerdedir; ama gövdesini yoklayan titreme temposu inip çıkmaya adaydır. Yukarı aşağı sert, yanlara daha bükülgen: Atın, durduğu yerde, kıvrımdan kıvrıma geçtiği görülür. Velasquez'inkiler huysuzdur. Siyah Kalem'de geometri eksenlerinin ucuna kadar zorlanırlar. De Chirico'nun atları biraz mahçup, biraz da meczûp bir edâ taşır.

Neden sonra yürürler. Piero della Francesca'da yorgun, sabırlı, kalenderdir adımları. At tutkunu Stubbs'da tırıs. Delacroix'da dörtnal, Leonardo'da delifişek. Fütüristlerin atı bir çırpıda bütün hallerine girer. Duruş, kıvrım, hareket olmanın ötesinde, ressamın dünyasına bir duygu yükü olarak da katılmıştır at: Füssli'de karabasanı tanımlamayı üstlenir; yakın dostu William Blake'in uçan atları beyaz düşlerin moturu olur; Chagall'da belki umut, Franz Marc'da belki çağrılmış bir yalan-dünya, Picasso'nun Guernica'sında besbelli kökte duyulan ağrıdır. Orhan Peker'de ele geçtiği an sıvışıp giden özgürlük.

Avni Arbaş, bizim resmimizde hareket ve leke olmazdan önce duruş ve kıvrım olan ata kendi hacmından taşma yeteneği verdi. Onun atları, resmin belli bir bölgesine biriktiklerinde, tıpkı Kurosawa'nın orduları gibi, "dans"larıyla büyük bir anlamın peşine takılırlar. Uzakta, bir kütleyi oluşturan kıpırtı ve renk yumağının içinden tok, bilinmez bir ses gelir. Bazen de o koyu renksel bütünlüğü yırtan bir kırmızı, beyaz, sarı lekeye dönüşür ses. İster yanyana, içiçe, dağınık bir düzenin kendi tuhaf mantığında karışsınlar, ister bir başlarına, binicileriyle bile yalnız, önümüze dikilsinler: Avni Arbaş'ın atları kösnül bir estetik taşır.

IX.

Zeus'un, Ganimedes'e armağan ettiği ölümsüz atlar.
Lamorisse'in "Beyaz Yele"si: En umutsuz sonat.
Don Quijote'ninki: Avrupa yazının ilk gizli kahramanı.
Düldül.
Kazan'ın "Viva Zapata"sının son sahnesi.
"Kısrak, Şövalye, Karabasan".
"Yılkı Atı": Pastoral ayrıcalık.
Ritsos'un en güzel şiiri: "İşiyle Başbaşa".

X.

Çelişkileri seven "Alef" yazarı, "Kur'an'ın Arap diyarında yazılmış olduğu onda develerden hiç söz edilmemiş olmasından bellidir" der, yaklaşık olarak.

Bazı hayvanlar bazı çoğrafyalara, iklimleri kayıtlıdır oysa: Hint minyatürlerinde pelikanlara, Divan şiirinde lamalara, Fransız romanında zürafalara rastlanmamasını eşyanın mantığı sayarız.

"Zebra", bu mantığı zedeler ama.

Tıpkı Dürer'in gergedanı gibi.

Egzotik hayvan, *başka* bir dünyaya açılmak demektir: Onu kabul etmenin, bilmenin ötesinde: Ona girmek, orada kendi yerini kurcalamaktır.

Necatigil şiirinde zebra bu coğrafyanın, bu iklimin hayvanlarının hepsinden canalıcı bir yer tutar.

XI.

(İshak için)

Başka bir dünyaya açılmanın binbir yolu. Caillois aktarır: "Breton, içimizden birinin Meksika'dan getirdiği ünlü sıçrayan fasulyelere bakıp, mucizeyi düşleyelim diyordu. Bense, tam tersine, içinde bir böcek ya da kurtçuk bulunup bulunmadığını öğrenmek üzere fasulyelerden birinin yarılmasını öneriyordum — nitekim de öyleydi. Müthiş bir tartışma çıktı aramızda, hemen ertesi gün gerçeküstücü akımla ilişkimi kestim."

Breton haklıydı: Mucizeye dar kılınmış bir dünyada, bir adım ötedeki gerçeğe uzanmaktansa, bir adım beride kalıp düş kurmayı denemek hayatî önem taşıyordu. Öyle yaptı: Hayvanların büyüsüne dokundu.

Caillois haklıydı: Gerçek'ten düş sızdırmak da mümkündü. Sıçrayan fasulyenin içindeki böceğin varlığı onu taşların dünyasından biyolojik evrene taşıyacaktı. *Fulgora Laternaria*'nın çevreye öykünme tekniğini didiklemeye koyuldu: "Güyan adasında ve Kuzey Brezilya'da yaşayan bir tür ağustos böceğiydi bu, yerli dilindeki adı "timsah başı"ydı. Bu ağustos böceğinin alnı çökük ve uzun; gözleri, dişleri ve alnıyla korkunç derecede timsaha benziyor. Neden ve hangi yolla bir böcek başında koruyucu bir kılıf beliriyor, baş timsah başına benzemeye başlıyordu? Oysa böcek ağaç böceğiydi, ağaçlarda yaşıyordu, ağaçlardaysa timsah filân yoktu. Sözün kısası, benzeşmenin olması için her türlü gerekçe vardı; derken, sonradan zihnimde gelişip büyük bir verime yol açan bir öğeyi keşfettim: Güney Amerika ağustos böceğiyle timsahının başları, yıldırıcı korkunun yeryüzünde yarattığı biçimler son derece sınırlı olduğu için biribirilerine benziyordu; dolayısıyla, ister istemez bir takım kesişmeler, yansımalar ve diziler oluyordu. Böyle düşünmek, başka bir alanda, Mendeleyev çizelgesinin uygulanması değil miydi? Sonradan, aynı anlayışla, peygamberdevesi üstüne bir inceleme yazdım."

Bir yakadan ya da ötekinden başka bir dünyaya bakmaktır, mucizeyi düşlemek.

Binbir yolun sonu bir, belki.

Kavurucu olan her yolun farklılığı gene de.

"Öteden beri sineklerin uçuşunu seyreden" Caillois, bunu Saint John Perse'in ayrıksı poetikasını anlama sürecinde kullanır — bana öyle geliyor ki, entomolog Nabokov da, bugün kendi adını taşıyan kelebeklerin cinsel üremeleri ve organları üzerine yaptığı araştırmadan "Lolita"ya ya da "Ada"ya hisse çıkarmıştır.



XII.

Vasari, "Giotto'nun Hayatı"nda, ressamın çömezlik yıllarında ustası Cimabue'nün bir resmine öylesine canlı bir sinek resmi eklediğini söyler ki, o kadar olur: Usta, birkaç kez, elinin tersiyle sineği kovalamaya kalkışmıştır.

Anton Pigler "Resmedilmiş Sinek: Tılsım"da (1964), André Bay "Sinekler ve İnsanlar" da (1979), André Chastel "Sineği Arayın" da (1987) edebiyata ve sanata konduğuna inanmakta güçlük çekilen bu küçük siyah lekeye yakından bakarlar. Pirandello'nun bir oyununda, Katherine Mansfield'in bir hikâyesinde; Pascal'da, Sartre'da, Isaac Singer'da, Adalet Ağaoğlu'nda başrole çıkar.

İkonografisi şaşırtıcıdır: XIII. yüzyıldan başlayarak Petrus Christus'a, Carlo Crivelli'ye, Vechietta'nın dehşetengiz Pieta'sına, Cranach'a, Garzoni'ye konuk olmuştur. Ölümü simgelediği düşünülmüştür. *Memento Mori*. Ölümlülüğü simgelediği: Durmayan zaman, akan zaman. Chastel, resim sanatında sineği, estetik kuram açısından "semantik bir belâ" sayar: Simge midir, gıcıklık mıdır, yoksa ikisi birden mi sorar ve kurcalar.

Giotto'nun şakası pek çok sinek ressamının itici gücü olmuştur. *Trompe-l'oeil* de sanatsal bir kavrayıştır şüphesiz; ama bir yandan da küçük, masum, estetik bir şakadır: Resmin karşısında duran için. Resim okurken *sanılır*: Bir leke, bir yanlış, bir kaza: Bir sinek.

XV. yüzyılda Nicolo dell'Arca'nın "canlıymış gibi duran" sinekler yapmasında, sanat tarihçisi, bir tılsım arayışı görür: Bu tıpkı sinekler, belki de sinekleri kovmak için yapılmıştır.

O. b

"Ama, ben, konuyu pek önemsiz bulacak, eserin şakacı yanına hiddetlenecek olanlardan rica ederim: Bu tarzda ilk yazanın ben olmadığımı, bunda bir takım adamların örneklerine uyduğumu lütfen göz önünde tutsunlar. Bundan kaç asır önce Homeros farelerle kurbağaların savaşını yazmaktan zevk duydu; Vergilius küçük sinekler hakkında, Ovidius ceviz hakkında birer şiir yazdılar; Polykrotos, Busiris'e övgü yazdı; bu övgü Isokrates tarafından tashih edildi; Glaucus haksızlığı, Favorius, Thersitus ile sıtmayı; Synesius kelkafaları; Lucian, sineklerle haşaratı övdüler. Seneca, Kayser Claudius'a övgüyü şakacı bir edâyla yazdı; Plutarkhos, Odysseus ile domuza çevrilmiş Grillus arasında bir diyalog kaleme aldı. Lucian ile Apulleius, eşek hakkında yazdılar; adını bilmediğim bir yazar da Grunnius Corocotta adlı bir domuz yavrusunun vasiyetnamesini yazdı. Hieronymus bunu eserlerinde zikreder. Beni eleştirenlere bu kanıtlar yetmiyorsa, satranç yahut herhangi bir çocuk oyunu oynadığımı farzetsinler. Öyle ya, insan tabakalarının hepsine izin verilen eğlenceleri, yazarlara yasak etmek pek haksız bir davranış olmaz mı? Zira, yazarların eğlenceleri faydalı olabildiği gibi, biraz sağduyu sahibi bir okuyucu, birçok kişinin tantanalı eserlerinden çıkaramadığı faydayı, bazen bunlardan çıkarabilir".

Erasmus, Thomas Morus'a Mektup, 10 Haziran 1508.

XIII.

Prof. Ahmet Merdivenci'nin "Türkiye Sivrisinekleri" başlıklı kapsamlı araştırması zoolojik verilerin, tıbbî verilerin yanında daha beşerî bir düzlemde aydınlatıcı özellikler getiriyor. Büyüteç altına alınan konu, birden, sıradışılık katına yükseliyor herşeyden önce. Sivrisinek üzerine ne biliyoruz? Hiçbir şey. Hayatımızın içinde taşıdığı yer ve önemle ters orantılı bir tanışıklık biçimi kotarıyoruz sivrisinekle: Türleri, türlerinin farlılıkları, çoğalma ve yaşama düzeni, yerleşme politikaları, uçuş ve konuş teknikleri... uzmanları bir yana koyarsak: Sivrisinek âdemoğlu için muamma.

(Tek sivrisinek mi? Karga, horoz, deve, güve gibi gündelik hayatın parçası olmuş, çevremizi kuşatan canlılar üzerine de birşey bilmiyor, pek birşey bilmiyoruz. Aile, cemaat, eğitim düzenleri farklı düzlemlerde farklı bilgilenme süreçleri başlatıp geliştiriyor, bilginin yarar/çıkar açısından edinilme biçimi kendi içinde sorgulanmaz oluyor. Neye yarar sivrisineği tanımak, bilmek? Şüphesiz haklı yanları çabuk bulunabilecek bir soru bu. Ama, herşey için sorulamaz mı?)

Büyüteç altına alınan can sıkıcı, can yakıcı, can belâsı bir canlı türü tabii. Bu onun doğal denge açısından barındırdığı işlevselliği de, gizilgüç olarak taşıdığı *estetiği* de devredışı bırakmak için yeterli değil oysa. Bilmediğimiz, tanımadığımız şeyin varsıllığını da bilmez, tanımayız.

"Türkiye Sivrisinekleri" önemli bir portre de getiriyor: 1918-1958 arası Türkiye'de yapılmış en büyük sivrisinek koleksiyonunu oluşturan Mahmut Sabit Akalın. Düşünmek gerekir: İndirgenmiş, soyut bir hayat mı? Yoksa, sıradışı bir seçimden yola çıkarak, büyütece alma süreci ve süresi boyunda Hayat'la yüzleşmenin sağlam yollarından biri mi?

Sağlaması kolay kolay yapılamayacak bir, biriki soru.

XIV.

Koptagel'in "Hüzünlü Papağan"ından söz etmiştim. Hayvanlar arasında ayrıksı bir yeri vardır papağanın, öncelikle insan sesine böylesine öykünebildiği için: Söz'ün anlamından boşalmış, oysa sessel kalıbı olduğu gibi yineleyen kof yankısı can yakıcı bir boyut taşımaz mı? Daniel Defoe, Cuma'dan önce papağanı ile Robinson'un yalnızlığını delmeyi dener. Saint-John Perse, aynı kesitten gamlı bir şiir çıkarır. Flaubert'in papağanı, özellikle de Julian Barnes'ın yetkin romanından sonra dondurulmuş gövdesinin içinden canlanmaya koyulmuştur. Bizim edebiyatımızda tek tük yergi elçiliği vardır, Oflazoğlu'nun "Cem Sultan"ındaki, Shakespeare kahramanlarını çağrıştıran çarpıcı rolü sayılmazsa. Papağan, bizde yaşadığı ölçüde, kendisine itkiyle baktığımız bir imgedir.

Alain Tanner'in "Işık Yıllarının Ötesi" adlı başyapıtı, tek tutkusu, daha doğrusu hayatına yön veren temel-anlam *uçmak* olan yaşlı bir adamın, bir delikanlıyla usta-çırak ilişkisine girişinin trajik serüvenini konu ediniyordu. Filmin ilginç yönlerinden birisi "gelecek zaman"da geçmesiydi şüphesiz; ama, hemen söylemek gerek, bir bilim-kurgu denemesi de sözkonusu değildi. Tam tersine, "Işık Yıllarının Ötesi'nin kahramanı, yırtıcı av kuşlarını gözleyerek bir çift kanat imâl ediyordu kendisine.

Tanner'in, filmi için "gelecek zaman"ı seçme nedeni, belki de uçma tutkusunun insanları ileride de terketmeyeceği görüşünden kaynaklanıyordu. Gerçekten de, insanlığın en eski, en ısrarlı düşlerinden biridir uçmak. Ikaros'un gamlı uçuşu ilk olmasa bile bilinen en eski örnektir. XI. yüzyılda Endülüs'te, bir arap bilgini ve serüvencisi olan Firnas'ın, Rusafe kulesinden uçtuğu ve birkaç yüz metre gökyüzünde yol aldıktan sonra sağ salim yeryüzene indiği aktarılır. Leonardo'nun bu konuda gelişkin tasarıları olduğu da bilinir.

Bizde, aynı bağlamda, Galata kulesinin tepesinden Üsküdar'daki Doğancılar meydanına kadar uçmayı başardığı savlanan Hezarfen Ahmet Çelebi akla gelir hemen. Reşat Ekrem Koçu, bir başka heveslinin, hemen hemen aynı yıllarda bir tür roket(?) kullanarak uçmayı becerdiğini, ancak geri dönmediğini yazar!

Uçan canlılara imrenilmiş, öykünülmüş, onlardan tedirginlik duyulmuştur. Sineğin, sivrisineğin, irili ufaklı bütün kuşların kanatları organ, araç ve simge olmanın ötesinde *erk*'tir. Kurmaca kuşların sayıca bolluğu, doğaüstü güce duyulan özlem ve korkunun bileşken kaynağı değilse nedir?

Poe'nun kuzgunu, Sadık Hidayet'in başkuşu ve butimarı, Ted Hughes'un kargası, Braque'ın Saint-John Perse tarafından uzun uzun selâmlanan kuşları, Cevat Çapan'ın Fenikeli martıları, Sait Faik'in son, Yaşar Kemal'in en son, Hitchock'un kıyamet kuşları...

XV.

Leonardo'nun onu pek sevmediği belli — belki de doğru dürüst uçamadığı için: "Güvercinler nankörlüğün simgesidirler; ebeveynleri tarafından beslendikleri yaşı aşınca, babalarıyla savaşa girişirler; ve kavgaları, baba evlerinden kovulup küçük güvercinler analarıyla evlenene dek sürer". Böyle bir gözlem yer alıyor "Defterler"in *Uçuş üzerine* başlıklı bölümünde.

İmdi, genel kanı bu değil. Güvercin Afrodit'in kutsal kuşu, Nuh'a "kara müjdesi"ni ağzında zeytin dalıyla taşıyor, Iason'un ve argonotların kılavuzu, Muhammed'in gizlendiği mağaraya Tanrı tarafından gönderiliyor (yanılmıyorsam, ki yanılıyor olabilirim, "Mekke güvercinlerinden daha emin" darb-ı meseli buradan kaynaklanıyor), Kybele sembolü, Yeni Ahid'e göre saflık ve yalınlık demek.

Bir Orta-Doğu kuşu sayılamaz mı? (İlhan Berk böyle sorardı). Flaubert, İstanbul'a ilk geldiği gün, tıpkı Güney Amerika'ya ilk ayak basan İspanyolların papağan karşısında yaşadıkları şaşkınlık ("Afedersiniz, sizi kuş sanmıştım") türünden bir şaşkınlıkla izler güvercinleri ve insanları: "Hattatların yanından ayrıldıktan sonra, Beyazıd camiine giderek güvercinlere yem verdik. Camiin avlusunda, yüzlerce güvercin yaşıyor. Onlara yem atmak pek öyle kolay iş değil. Oraya vardığımızda, çatıya, saçaklara, kolonların üstüne kaçıştılar".

Tarihî yarımadanın güvercinleri. Bizans'ı, Osmanlı'yı, Cumhuriyet'i yaşamış, güngörmüşler. Ahmet Haşim onların has, önemli mimarların yapıtlarına konduklarını, kişiliksiz yeni binalara yüz vermediklerini yazar. Kuş evleri en çok onlar düşünülerek koyulmuştur Osmanlı evlerine, camilere. "Kelile ve Dimne" minyatürlerinden Beykoz cam fabrikası ürünlerine, Örencik ve Kütahya'daki mezartaşlarına konar durur. "Bostan"da, Şeyh Sadi Şirazi "velilere rastgelmek istiyorsan güvercinlere yem ver", buyurur.

Fra Angelico'dan El Greco'ya, Giotto'dan delişmen Picabia'ya, resim sanatında ciddî bir yer tuttuğu bilinir ya, asıl güçlü yeri şiirlerdir.

"Güvercin pencerede kopan alkış" ile Melih Cevdet hem görsel geometrisine, hem de gizli musikisine sokulur. Cemal Süreya'da ısrarlı bir izlektir:

"Şimdi bir güvercinin uçuşunu bölüşüyoruz
Gökyüzünün o iri memeli kadınlarıyla
Bir Akdeniz şehri çıkabilir içinden
Alıp yaracak olsak yüreğini
Şimdi bir güvercinin..."

bir şiirinden çıkıp gelir, "Arada sırada güvercin kanadı bir aydınlıkla taranıyordu bakışınız" ile sürüp gider ve yayılır:

"Düşünsene nasıl geçmiştik hızla
Birleşen iki güvercinin arasından
Hiç dokunmaksızın onlara..."

Gene de, Cemal Süreya'da vurucu tadı, onun en mahzun şiirlerinden birinde, "Az Yaşadıksa da" adlı şiirde yakalar:

"Bir güvercin ben öldüğüm zaman
Nice hüzünlerden yaprak yaprak
Bir güvercin ben öldüğüm zaman".

Tad akışımı, duyarlık paylaşımıysa bu, Melih Cevdet'in "Anı"sının hemen yanıbaşındadır:

"Bir çift güvercin havalansa
Yanık yanık koksa karanfil
Değil, unutulur şey değil
Çaresiz geliyor aklıma".

Şiirden şiire usulcana ilerlerken tılsım, simge, iletidir. Cahit Irgat, "Yaşamak" şiirinde ölümle buluşturur onu: "Kalbimizin ortasında güvercin/Güvercinin kursağında bir kurşun". Rıfat Ilgaz'da "tunç gagalı"dır, Seferis'te kırmızı. Tahsin Saraç barış düşmanını "güvercin kasabı" olarak niteler. Tanpınar, kendine özgü metafiziğinden uzaklaşmaz: "Uçan güvercinler avucumuzdan/Ayrılmayan kader başucumuzdan". Nahit Ulvi Akgün, onlarla belki de en güzel Atatürk şiirini yazar.

"Barış demiştir ve güvercin tıkmışlardır boğazına" diyen Cemal Süreya kadar olmasa bile, Oktay Rifat'ın şiirinde sık sık gözükür. "Elleri Var Özgürlüğün"de, çocukluğun acımasız dünyasına kısa bir yolculuktan "güneş yalar kırmızı diliyle/havada paçalı güvercini" finaliyle döner. "Çobanıl Şiirler'de hazin bir masala inerler: "Gemici gökten inen güvercine bakıyor. /Üç güvercin su başında silkininçe üç civan kız".

"Bu şeytan uçurtması güvercinler" der Oktay Rıfat, bir an onlara bakıp, denize doğru konuşurken. Sonra, "Kor bir Güvercindi Gökyüzü"nü yazar.

Kimbilir daha nice şiire, türküye, masala düşülmüştür. Ginsberg'ün dediği gibi:

"Güvercinler ben de sizin resminizi çekiyorum. Seni yazıyorum defterime, Şafak. Egsozunu ölümsüzleştiriyorum A caddesi otobüsü. Ey düşünce, sonsuza dek aynı şeyi düşünmek zorundasın artık!"

Böbürlenen güvercin sen de öyle — boynunda aykırı gökkuşağı.

XVI.

Ademoğulları, kendilerini kuşatan canlılarla kıyasıya savaşımlarına, altedilmez bir gerekçe olarak korunma güdüsünü gösterdiler. Beslenme ve giyinme tasası da, bir alt derecede gerekçeydi. Yüzyılımız bu bahaneleri parçaladı ama: Safarilerde öldürülen aslanların ve geyiklerin, lüks giyim sanayinin kurbanı astraganların ve fokların, canlı maymun lokantalarının dökümü açığa vuruldu: İnsan, özündeki şiddeti insandan esirgememişti, öteki canlılardan mı esirgeyecekti.

Bu eğilimin en dolaysız, çünkü gerekçelendirilmesi en olanaksız örneklerinden birini, insanın kediler ile kurduğu ilişkide buluruz. Onları sevmiştir belli ki; şiire, heykele, mücevhere, masala sokmuş, kitaplar yazmış, müzeler kurmuştur. Gelgelelim, kedilerde açık verir, dönüp dolaşıp:

Erhan Bener'in "Ara Kapı"sının kahramanı, kedisiyle inanılmaz bir kovalamacanın ardından öfkesini ölümle dindirir. Bir başka romanda, "Anayurt Oteli"nde, bu kez daha sinsi, daha paranoyak bir ölüm temposu dikilir önümüze. Ömer Kavur'un filminde, Zebercet'in deli gözüyle karşılaşırız. Bir başka filimde, Packinpah'ın "Köpekler"inde, taşkınlığın bir ön-simgesi olarak kedinin infazından yola çıkılır. Gene de, en şiddetli sahne Bertolucci'nin "1900"unda görülür: Filmin faşist kişiliklerinden birini ürpertici bir başarıyla canlandıran Donald Sutherland, bir çocuğu öldürmeden önce bir kediyle prova yapar.

Edebiyat ve sanatta hayvan sevgisi, şiddetle atbaşı yol alır. Bilim-kurgu türünün pek çok örneğinde rastladığımız yılgı dolu "dönüşmüş hayvan"lar, eninde sonunda bizim imgelemimizin ürünleri değil midirler?

Virginia Woolf'un "Flush"ı, edebiyatta hayvanın pekâlâ başkişi olabileceğini gösteren yapıtlardan biridir. Pekâlâ yazarın etiğini de simgeleyebilir öte yandan: İbsen'ın "Yaban Ördeği".

XVII.

Yeni öğrendim: Zebraların çizgileri, tıpkı insanların parmakizleri gibi, hep farklı olurmuş. ("Ayna"da da söylemiştim: Pek çok şeyi yazarken öğreniriz. yazmak, içeride ve dışarıda, bilgilenme sürecini katetmektir bir yandan da. Yazı'nın, yazm'ın bilgi verip vermediği sık sık tartışılır da, öteki kutba bu açıdan bakılmaz. Bir noktadan sonra başlarız yazmaya; kafamızda bir imge, bir terkip taslağı, tasarı/m denklemi vardır — yolda, yol alırken, yol oluştukça, yolumuzu oluşturdukça önceden toplanmışlara eklemeler yaparız. Bir işaret bir başkasını, başkalarını çağırır. Sapaklarda oyalanmayan, çağrıya kulak asmayan yazar var mıdır bilmiyorum, ben oyalanırım. Biraz da yanyana yazma özelliği, sarmal labirentlere sürükler beni. Okuduklarım, gördüklerim, bende toplananlar yavaş yavaş kendi eklemlenme aritmetiklerini bulurlar. Herşeyi bilsek, bilebilsek — bu, belki de yazmak, yazmayı sürdürmek için sağlam bir gerekçe bırakmazdı elimizde, diyorum).

Zebraların çizgileri...

XVIII.

Hayvanlı şiir kitapları: Apollinaire'in "Bestiaire"i. Dağlarca'nın "Daha"sı. Ercümend Behzad Lav. Doğu'nun ve Batı'nın ortak fantazmaları, korkuları. Herkesin içinde: Gece karanlığında "At the Zoo".

Masal, mesel, kıssa, hikâye: Doğuda ve Batıda, hayvanın içinden konuşulmuştur. Bir yanda "Kelile ve Dimne", Attar ve Nevai varsa, öte yanda, Aisopos ve La Fontaine okunur. Dünden bugüne uzanmış özel bir koridordur bu: "Alis Harikalar Diyarında"ya, "Hayvan Çiftliği"ne, Sedat Umran'ın şiirlerine ya da Bilge Karasu'nun "Hayvanlar Kitabı"na dayanır.

Yerine geçtiği için yerinel'dir; benzediği, benzetildiği için eğretileme'dir; taşıdığı, yüklendiği, biriktirdiği için simge.

İnsanın sınırlılıkları adına anahtardır hayvan: Uçamadığına göre kuş, güçsüz olduğuna göre aslan, yandığına göre semender.

Gibidir: Akrep kadar gururlu, ağustos böceği kadar tembel, tilki kadar kurnaz.

İçlerine girer, söz alır, hatta davranır.

Hayvan hikâyeleri biribirine benzer: İnsan hikâyeleridir. Bir örtünme bile değildir, onlarla amaçlanan. Onlarda doğanın farklılığı kazındıkça yüze vuran benzerlik, özdeşlik mühürlenir.

XIX.

Acaib-ül Mahlûkat anlatır: Devenin ağzından alınan köpük ile deliler tedavi edilir; bir adamı ısıran kanguri denize koşup girerse adam, girmezse kendi ölür; beyaz horoz günde yirmi tavukla çiftleşir, saat başı öter ve sesinle uyanan bir daha uyuyamaz; yengecin gözleri bir ağaca asılsa meyveleri dökülmez; kartal yumurtlamaya karar verdiği zaman Hindistan'dan bir taş getirir yuvasına....

Doğayı zorlar imgelem, görünen sınırlarının ötesine geçip insanın gerçekliğine ilişkin keşfedilmemiş adalar arar. Düşlemsel olan ile karşılaştığımızda gülümseriz — oysa düşlem bir an gelir gerçekle örtüşür. Doğu minyatürlerinin hayvanları, sözgelimi Firdevsi Şehnâmesi'ninkiler, aynanın iki yüzünü birden taşırlar: Mecnûn'un bildiğimiz hayvanlarla ilişkisi sıradışıdır, geyiği ehlileştirir, kaplanların arasında oturur; Zaloğlu Rüstem, buna karşılık, simurgun pençesinde Kaf'a yol alır, doğal olarak — paradokslar dengesi.

Ortaçağ Hristiyan dünyasının hayvanları da öyle: Tanıma ölçeklerimizin bir adım ötesinde, belki örtüneni, belki de örtündüğünü varsaydığımızı tutar, ona tutunurlar.

XX.

D. H. Lawrence'ın hayvanları: Kanguru, yılan, ceylân, fil.

Sivrisinek: "Am I not mosquito enough to out-mosquito you?"

Ergin İnan'ın hayvanları: Yeryüzünün bütün böcekleri.

René Char'ın hayvanları: Uçuş böcekleri, sabah kuşları.

Octavio Paz'ın hayvanları: Kartal tabii, bir de dilgilgisi öğrenen maymun.

Max Ernst'in hayvanları: Dönüşmüş, özel, ayrıksı.

Hai-kai hayvanları: Kelebek, ateş böceği, göçmenler.

Roethke'ninkiler: Ayı, yılan.

Burgess'ın, Malezya'daki evinde beslediği hayvanlar: Onsekiz kedi, bir düzine tavuk ve bir Rodos horozu, iki "rh" maymun, bir kurt köpeği, büyük bir kaplumbağa, bir "musang", bir "pelandok"... bitlere ve pirelere özenle bakan bir yazar için özel zoo.

XXI.



Calder, 1928.

Louvre'da, British Museum'da, Persepolis'de ya da Tahran Müzesi'nde gamlı birer sürgün kimliğinde yaşıyor hayvan heykelleri: Aslan, yılan-ejder, boğa, at. Picasso Müzesi'nde *duruyor* o görkemli keçi. Giacometti'nin kedileri dağıldı dünya müzelerine. Gergedan, Musée d'Orsay'in girişinde. Rodin'in hayvanları hâlâ evcil. Braque'ın kuşları yüzük, broş, kolye. Bir tek Calder'ınkiler özgür — o onları *öyle* kıldığı için: Hareket ettikçe imgelemi harekete geçiriyorlar durmadan. *Durmadan*, Calder onları durmamaya ayarladığı için: Geceleri, herkes uyuduğunda bile.

XXII.

Koleksiyoncular bir yana, kurutulmuş hayvanları bir cam kutu içinde evlerinin duvarlarında ya da kütüphane raflarında süs unsuru olarak sergileyenlerde kitsch duygusu ağır basar. Kitsch'le hısımlık taşıyan herşeyden derin bir tiksintiyle uzak durmak istememe karşın, beşer şaşar, bir zamanlar Brüksel'den iki kurutulmuş hayvan aldığımı itiraf etmem gerek. Bunlardan biri, sonradan durduğu yerden düşerek kutusunun içinde paramparça olan Tarantula idi. Diğeri, hâlâ çalışma odamda beni kollayan dev Meksika akrebidir.

İkisini de, şiirlerime girişlerinden birkaç yıl sonra edinmiştim: Birer simge, belki ondan da fazlası: Simgeyle düz gerçek arası birer köprü saydıydım onları. Sayıları artmadı zamanla; evimi yüksek kuşlarıyla, içi doldurulmuş "Muazzam"larla, evdeki aynaların içinden bakacak bukalemunlarla donatamazdım şüphesiz.

1986 Şubatıydı, Paris sokaklarında yürürken kendimi Drouot müzayede merkezinin önünde buldum. Kitap ya da resim satışı vardır umuduyla içeri daldım. Alt katlardan birinde, büyük bir kelebek koleksiyonunun birkaç gün sonraki satış öncesi meraklı ilgililerce gezildiğini görünce aralarına katıldım. Tutkum yoktur kelebeklere, bu konuda pek bir bilgim de yoktur; ama orada gördüğüm kelebekler, eğer yanılmıyorduysam, bir tek benim gibi renk şaşkınlarını değil, "entomologue"ları da ciddî biçimde etkileyecek ölçüde zengin bir tayf oluşturuyorlardı.

Kutulardan birinin önünde dalmış, Avustralya'da avlanmış bir dizi siyah kelebeğin içerdiği tonları seçmeye çalışıyordum ki, yanıbaşımda birinin -sanki- çekilmemi beklediğini sezdim. Kafamı çevirdiğimde sırtımdan bir ürperti dalgası hızla geçti: Dazlak, şişmanca, açık gri takım elbiseli ve kravatlı, 70 yaşlarındaki bu adamın ölümünün üzerinden oysa birkaç ay geçmişti.

O. c

"Yoktur sonsuzluk yansısı
Olmayan tek bir hayvan"

Victor Hugo, 1888.

XXIII.

Fourier, güdüleri aracılığıyla Uygarlığın budalalığını kavrayan hayvanlardan bazılarının insanoğluna diklendiğini söylerken, özellikle zebranın üzerinde durur.

Ama *Harmonie*'de evcilleşeceklerdir: "Orada öylesine evcilleşecekler ki, 9-15 yaş çocuklarının yarısı zebralara binecek", der bir manüskride. "Yeni Endüstriyel Dünya"da da, "en az atlar kadar iyi hizmet verecek zebralar"dan ve onlara *Phalange*'da ayrılacak özel "kaldırım"lardan söz eder.

Köktenci ütopyasına duyabileceğimiz sevgi ve saygıya sınırsızlık da tanısak, Fourier'nin, dünyanın ve hayatın içinden geçerken alabildiğine karamsar bir duruş benimsediğini unutamayız: En yakın dostu top sağırdı düşünürün.

Yirminci yüzyıl yazarının, sanatçısının ehlileşme/evcilleşme eğilimi üzerinde, bu eğriyi Pazar/Erk çarkıyla bağlantısı çerçevesinde değerlendirerek, kıyasıya duruldu. Hegel'in kehaneti gerçekleşecek mi yoksa: Gelecek yüzyılda sanata ve edebiyata, şaire ve sanatçıya yer kalmayacak mı?

Toplumsal düzenin, düzenlerin çelişkileri onları zebra katına itti. Zararsız ve yararsız kalmaya mı yargılılar, özel bir kaldırıma mı?

XXIV.

Küçük bir Edebiyat Fakültesi son sınıfı için, bitirme tezi konu başlıkları:

* Homeros, Çehov, Nabokov ve "Karamazof Kardeşler"de köpek teması;
* Saint-Exupéry ve Bilge Karasu'da tilki: Karşılaştırmalı tematik inceleme;
* Hristiyan ve Müslüman metinlerinde kıtmir;
* Necatigil'de egzotik hayvan haritası: Zebra, gergedan, timsah, Ren geyiği, pars, fil, lama, ve hatta: Dinozor.
* "Maymunlar Cehennemi"nden "Kurt Adam"a, son çeyrek yüzyılın sinema şeridinde makyaj ve başkalaşım;
* Dali'nin fil bacakları ve Psikanalizin Erdemleri;
* Gerald Durrell: Hayvanlar için Etika;
* Romus Romulus : Türeyiş efsanelerinde hayvanların yeri;
* Araplardan günümüze oyun kartlarında hayvan motifleri;
* Çizgi-roman hayvanları: İyinin ve Kötünün Ötesinde;
* Douglas Dixon'a göre Geleceğin Hayvanları: Tarihöncesi ile Bilim-kurgu arasına köprü;
* Nietzsche'nin Bir Çiftliği Var, Çiftliğinde...

ve:

* Gerçeküstücü harekette "Sıçrayan Fasulyeler" Davası.

XXV.

Deyim tuhaf gelse de, sıçramanın *felsefesini*, bir kez daha fragman yazısında aramak gerektiğini düşünüyorum: Sistematik yazının piramidi, hem rastlantının payını elden geldiğince indirgediği için, hem de oluşma sürecinin klâsik "koni"si nedeniyle sıçramaya izin vermez; buna karşılık, parça-yazının neredeyse kaçınılmaz mantığıdır sıçrama: Rasgele, serserî mayın, başıbozuk değil elbette — örtünen, ama genellikle kaymayan, kaydığındaysa kendi dinamiğine bağlanan bir odak olduğunu unutmamak gerekir.

Demek ki: Sıçrama bağlantısallığı. Organizasyon anarşisinin yüceltilmesi yerine özgür imgelemi, şüphesiz, özgür oluşuyla çelişen bir "alan"da koşturtmak.

Ne adına? Kendinden *ibaret* kalmamak adına.

Ayna ve İkiz, bunun için. Zıddım, farkım da.

Öteki'nin sınırlarını yoklarken, bir daha: Arkitektoni de.

XXVI.

Neden zıplayan değil de sıçrayan fasulye? Zıplamak, bir Dionysos fiili. Hem kendiliğindenliği taşıyor üzerinde, hem de fazla gaya scienza. Zıplayan fasulye amaçsız, rind, başıboş. Sıçrayan fasulyeyi öyle taşımıyorum: Yerinde duramıyor, çünkü sancılı. Arıyor, çünkü içinde merak böceği var.

"Sıçrayan Fasulye", bütün öteki "Başkalaşımlar" gibi örtük otobiyografik edâya dayanıyor. Ne ölçüde dışrak saydırmak isterse istesin kendisini, bir içbükey metin— benim gözümde.

Yazarken, kendimde kendimi, kendime ait olanı didikleme kaygısı.

Merak böceğiyle, bir korkunun biraz dışında durabilmek adına, işbirliğine gitme zorunluğu — bir kez daha: Je chante pour passer le temps.

Merak böceği mi? Ondan ilk, sonradan "Estetik Ütopya"ya alacağım bir eleştirel denememde söz açmıştım: "Yararları kadar zararları da olan bir yaratık, bu böcek. Kişiyi belli bir görüş açısının kafesinde tutuklamaktan alıkoyuyor bir yandan; başkaları gibi düşünmeyi, giderek başkalaşmayı da denemesini sağlıyor; kişiye kendi bildiğiyle, doğru bildiğiyle yetinmemeyi öğretiyor — öyle ki, "1001 Gece Masalları" nasıl Şehrazat'a bitimsiz ve zorunlu bir anlatma koşulu bindiriyorsa, merak böceğinin ısırdığı kişi de ister istemez bir tür "1001 Gece Bilgisi"ne çalışmak zorunda kalıyor..."

Hemen hemen aynı dönemde, bilginin yararlılığı konusunda da onulmaz şüpheler içindeydim; merak böceği beni bilginin yararı, kullanılabilirliği bağlamında değil de, Sokartes'ce bir yönseme içinde, yavaş yavaş, belki boş umut, kendini bilme köprüsünden geçirsin istiyordum.

Beni hayvanlara *kendi hayvanlarım* getirdi. Ya onlara, tek tek nasıl gelmiştim? Kıramadığım yalnızlık, kırdırmadığım gurur, ertelenen, hep ertelenen bir son karar taşımış olsa gerekti beni: Akrebe. İşim, seçtiğim uğraş, seçtiğim uğraşın tözü ve ekonomisi beni ağla özdeşleştirdi: Örümcek. Hem ehlileşen, hem de yabanıllığını bütün bütüne yitirmeyen duruştu: Şahin. Bâkî evrende, sahte tarihte, kıyamete sınırlı ve kayıtlı gelecekte tek ışıktı: Semender. Soyumun tükenişiydi: Gergedan. Başkalaşımın içindeki aynı kalış maskesiydi: Bukalemun.

Merak böceği: Belki de sıçrayan fasulyenin içindeydi.

XXVII.

* Kreutzer'den kuş seşi 'Stereotype'ı



1987-89.

Gergedannâme

I.

Okumuş yazmış insanlar tuhaftır dünyanın her yerinde, bizde de öyle. Hamsi İlhan Berk'i, sinek Sartre'ı ya da Golding'i, zebra Necatigil'i, hamam böceği Kafka'yı çağrıştırır onlara. 1987 başında, yeni bir kültür dergisi GERGEDAN adıyla ortaya çıkınca bütün okur - yazarlar Ionesco'yu düşünmüşlerdi. Şimdi öyle mi oysa: Gergedan denilence, akıllarına bir buçuk yıl çıkmış bir kültür dergisi geliyor öncelikle.

Bu değişim doğal, öte yandan: Ionesco'nun "Rhinocéros" başlıklı oyunu 1960'da üne kavuşmazdan önce bizde durum neydi bilemiyorum ama Batıda, okumuş yazmışlar katında "gergedan", akla bir ilk-örnek getiriyordu: Albrecht Dürer'in 1515 tarihini taşıyan gravürü ve ondan daha az tanınan, oysa gerçek bir ilk-örnek olan kahverengi mürekkepli deseni.

II.

İlk örnek miydi bu gerçekten de? T. H. Clarke'ın, "gergedan edebiyatı"nın en yeni ve kapsamlı çalışması sayılabilecek "The Rhinoceros from Dürer to Stubbs"ı (1986, Londra, Sotheby's yayını) açıkça ortaya koyuyor ki, XVI. yüzyılın ilk çeyreğinde "Lizbon gergedanı" kıtaya ayak basana kadar, Avrupalı, bu yumuşak başlı/sert görünümlü otoburu unutmuştu. Yeryüzünün gelmiş geçmiş en büyük gergedan uzmanı, 1953 doğumlu L. C. Rookmaaker, 3017 konu başlığı içeren "Bibliography of the Rhinoceros —An analysis of the literature on the recent rhinoceroses in culture, history and biology" (1983, Rotterdam, A. A. Balkema yayını) başlıklı, dudak uçuklatıcı kapsamdaki çalışmasında, tek tek Antik Yunan ve Roma metinlerinde gergedandan söz edilen yerleri saptamıştır. Aristoteles, "tek boynuzlu Hind eşeği"nden, Herodotos "İskitya'daki boynuzlu eşekler"den söz eder. Megasthenis'e göre "tek boynuzlu at"tır, Martialis ilk kez "çift boynuz"a değinir. Sezar'ın İ. Ö. 29'da Roma'ya gergedan getirdiğini aktarır Dio Cassius; Suetonius, Augustus döneminde Saepta'da görüldüğünü belirtir. Sicilya'da, Piazza Armerina'daki gergedan mozayiği; Hadrianus'a Mısır'dayken armağan edildiği anlaşılan gergedana ilişkin Praeneste'deki figür; Domitian sikkesindeki çift, Caracalla sikkesindeki tek boynuzlu gergedanlar başlıca işaretleri oluşturur. Juvenalis, daha da önemli bir ayrıntı verir: Roma hamamlarında, gergedan boynuzlarına sıvı savun koyulmuştur! Hıristiyan olmadan önce tanıdığı bu yabancıyı Avrupa insanı ortaçağ sonuna kadar bir daha hatırlamayacaktır.

III.

Tevrat'ta da, İncil'de de adı geçmez gergedanın. Eyup peygamberin hikâyesinin 39. babında geçen ve "Yaban sığırı sana kulluk etmek ister mi?" diye dilimize aktarılan mısradaki "yaban sığırı"nın Latince çevirilerde epey sıkıntı yarattığı gözlemlenir gene de: Kimi metinler tek boynuzlu'yu (unicornis), kimileriyse düpedüz "gergedan"ı yeğlemişlerdir. Ama Tekvin'de bile yer almamıştır gergedan. Nuh'un gemisine binmemiş olabilir mi?

Sözün kısası, 1515'e gelinene kadar, Batıya gelmemiştir. Başka bir dünyanın habercisi, sınır beyi, korku ve umududur: Gücü, dayanıklılığı, "zırh"ının ve boynuzlarının tılsımlı özellikleriyle çağıran, fethedilmeye aday diyarların temel simgelerinden birine dönüşecektir kısa sürede. Yayılma düşlerinin içindeki Avrupa için ipek, baharat, barut, kâğıt, altın kadar zebra, zürafa, gergedan da yönlendirici olmuştur.

IV.

İsa'dan önce 11. yüzyıldan başlayarak Çin sanatında yerini bulmuştur gergedan: İrili ufaklı pek çok heykel, bronz vazolar, Sarı Nehir'de geçtiğimiz yıllarda yapılan arkeolojik kazılar sonucunda ortaya çıkartılan ritüel eşya, Uzak-Doğu'daki köklü geçmişine ışık tutuyor.

Afrika bir başka anavatandır: Sudan'da, Rodezya ve Namibya'da, Sahra çölünün dört bir yanındaki kaya resimlerinde sık sık boy gösterir gergedan. "Üçüncü boynuzun yitirilişi"ni işleyen, Zambiya'da derlenmiş masal, bir düşlemsel ayrıntı olmanın ötesinde, tarih-öncesi dönemden uzanmış bir gerçeklik de sayılabilir. Louvre'da Eski Mısır'ın 11. hanedan döneminden kalma bir gergedan sûretine rastlanır. İlk hanedan döneminde de, çeşitli işlevler üstlenmiş süslü gergedan boynuzları kullanılmıştır.

Ama asıl zengin döküm, "avcı" Avrupalı ortalığı kasıp kavurana kadar Asya'da oluşur: Tayland'da, Kamboçya'daki Angkor Vat'ta, Borobudur'daki bir kabartmada ya da bir Tay manüskrisinde beliriverir gergedan. Katmandu'da, Mohenjo Daro'da yaygın bir figürdür. Kutsal sayıldığı Hind yarımadısında, fille mücadelesi dillere destandır. Öylesine damga vurucu bir imgedir ki, bir Hind masalında "tek boynuzlu kadın"ın içinden konuşur.

V.

Richard Ettinghausen, 1950'de yayımladığı "Tek Boynuzluya İlişkin Müslüman Metinleri" başlıklı önemli çalışmasında, Orta-Doğu kültüründeki gergedan imgesinin geniş ölçüde Hind kaynaklarının etkisinde yoğrulduğunu kanıtlamıştır. Yıllar yılı, efsaneyle gerçek arasında salınan gergedana Irak'taki Teil Asman'da ve Nemrud'daki bir dikilitaşta rastlanır. İsrail'deki Merissa kaya mezarlarında görülen gergedan III. yüzyıldandır. IX. yüzyıla ait bir Arap minyatüründen geçer. Al-Kazvinî (1281) uzun uzun karkaddan'ın özellikleri üzerinde durur. İbn-al Balkhi'ye atfedilen bir yazmada (XII. yüzyıl), efsanevî Cemşid'in aslanla ve gergedanla döğüşleri hikâye edilir. İlk, geçen yüzyıl sonunda yayımlanan bir kitabında, Marcel Devic, Arap yazarlarından gergedan boynuzu antolojisi derler. 1928'de, Londra'da (Argonaut Press!) yayımlanan Bologna'lı Vanthema seyahatnâmesinde, Mekke'de gezdirilen bir Hint gergedanından söz edilir.

Amerika'nın keşfini izleyen yüzyılda yapılan "temsilî" resimlerde gerge-

dana sık sık rastlanır. Bu, Kristof Kolomb'un yeni kıtayı Hindistan'la karıştırmış olmasından kaynaklanmıştır. Tarih traji-komiktir: Soykırım nedeniyle Amerika'daki uçsuz bucaksız ulusal parklara getirilen ve çoğalmaları sağlanan gergedanlar, gelecek yüzyılda belki de bir tek bu kıtada özgür yaşayabileceklerdir.

VI.

Rookmaaker'in "gergedan kaynakçası"na topladığı, kültürel antropoloji bağlamındaki çalışma başlıkları açıklıkla gösteriyor: Çin'den Hindistan'a, Mısır'dan Rodezya'ya uzanan büyük bir coğrafya diliminde gergedan ve uzuvları hekimlikte, büyücülükte, zanaat alanında benzersiz bir rol üstlenmişlerdir.

Afrika'da da, Asya'da da gergedan boynuzu tozu afrodiziyak sayılmıştır, öteden beri. Zulu diyarında da, Sumatra'da da ateşe karşı etkili kabul edilmiştir gergedan. (Ormanlarda itfaiye eri gibi çalıştığı doğrudur). Orta Afrika'da önemli kişilerin kılıç ve hançer sapları gergedan boynuzundan yapılmıştır. Zehirlenmelerde, yılan sokmalarında panzehir olarak kullanılan kanında yıkanmanın kişiye güç kazandıracağı inanılmıştır.

Borneo, Cava, Endonezya adalarında tıbbın ve büyünün ortasındadır: Derisi, kanı, boynuzundan elde edilen toz kolerada, raşitikler üzerinde, müsekkin olarak, dil kurumasına karşı, ateşli hastalıklarda, rahim iltihabında, menopoz tedavisinde kullanılmıştır.

Yüzyıllar boyunca, Asyalı'nın gözünde ayaklı bir eczaneyi simgelemiştir.

VII.

Donald Lach, beş ciltten oluşan "Asia in the Making of Europe" başlıklı araştırmasının (1965-77, Un. of Chicago Press), görsel sanatları kapsayan bölümünde, 1515'te Avrupa'ya gelen "Lizbon gergedanı" ile 1741-1758 arası neredeyse bütün kıtada dolaştırılan "Felemenk gergedanı" dahil olmak üzere, üç yüzyıl içinde sekiz Hint gergedanının Asya'dan getirildiğini belirtir.

Dürer'in resmi aracılığıyla bütün dünyada kalıcı bir ün kazanan "Lizbon gergedanı", İberya yarımadasına ayak basar basmaz herkesin ilgisini üzerinde toplamıştır. Gujarat Kralı Sultan II. Muzaffer tarafından Dom Manuel'e armağan edilen bu ganda (Hintliler gergedana "ganda" ya da "gomda" diyorlardı), 20 Mayıs 1515 günü Nostra Senora da Ajuda adlı gemiyle Portekiz'e yanaşmıştı.

Portekizli tarihçi Abel Fontoura de Costa, aynı anda (1957) Portekizce, İngilizce ve Fransızca olarak basılan "Sultan Muzaffer'in armağanı Gergedanın Gezileri" adlı kitabında, bu "zavallı hasta gergedan"ın Papa'ya sunulmak üzere Lizbon'dan Porte Venere'ye yol alışını ve onu orada bekleyen acıklı sonu bütün ayrıntılarıyla anlatır: 1516 yılının ocak ayının son günlerinde çıkan bir fırtınada gemi batar ve ganda Akdeniz'de boğulur.

VIII.

Tim Clark, Batı resim sanatında "en etkili olmuş hayvan resmi" sayar Dürer'in gergedanını. Avrupa'daki serüveni böylesine kısa süren Lizbon gergedanını hangi yoldan görmeyi başarmıştır ressam?

Hiçbir yoldan: Dürer, bu tuhaf, egzotik canlıyı hiç görmeden resmini yapmıştı. Bugün bakıldığında, kolaylıkla fark edilebilen bir olgudur bu: Dürer'in gergedanı, gerçek olmaktan çok kurmaca bir hayvana özgü özellikler taşır: Derisi zırha benzetilmiş, ayakları dönüştürülmüş, sırtına bir boynuz eklenmiştir. Ne var ki, aslından bunca uzak olması, yüzyıllar boyu pek çok okul kitabında Dürer'in gravürünün "gergedan figürü" olarak kullanılmasını engellemeyecektir.

Dürer, döneminin avant-garde ressamı olarak, yeni gelişen baskı teknikleriyle yakından igileniyordu. Ayrıntılar, ayrıntılardaki abartma payını seçtiği modellerden, oluşturduğu karmaşık figürlerden bellidir: Düğümler, yengeç gibi çetrefil morfolojik yapı arz eden canlılar, Melancholia'nın ince ve sık dokunmuş senaryo'su ilk dil ucuna gelen örnekler.

Dürer, Lizbon'dan bir hemşerisinin gönderdiği kabataslak çizim ve notlardan yola çıkarak ganda'nın resmini yapmıştı. Ya onun resminden yola çıkarak gergedan çizen onca ressama ne demeli?

IX.

Çelişkili görünecektir: Resim sanatı açısından Dürer'in resmettiği Lizbon gergedanı ne denli etkili olmuş olursa olsun, 1741-1758 yıllarını Avrupa'da geçiren Felemenk gergedanının yaygınlığı ile belki de hiçbir egzotik hayvan boy ölçüşememiştir.

Gergedan'ın imge, motif, figür olarak vazo ayağına, madalyonlara, halılara, işlenmiş kumaşlara, saatlara, silâh takımlarına, porselen tabaklara, kıymetli lambâlara, mücevherlere, kapı süslemelerine, satranç tahtalarına, ecza şişelerine girişini sağlayan Avrupa'da meraklı bir seyyah gibi dolaşan Felemenk gergedanı olmuştur.

Mermer, kristal, bronz, fildişi, pelesenk, bağa, buzlu cam, altın dinlememiştir o: Sırtında zamanı taşımış, nice şah-mata sahne olmuş, bir düelloda silâha barut doldurtmuştur.

X.

Doğuyu ve Batıyı, Güneyi ve Kuzeyi tanıdı gergedan. Tarih-öncesini, klâsik çağları aşıp XXI. yüzyıla dayandı. Dürer'den Pietro Longhi'ye, Raffaello'dan Stubbs'a pek çok ressamın tuvaline geçti. Modernlerin onu selâmlamaması beklenemezdi. Fillerin babası Dali; Lautréamont'u resimlerken Magritte; duvar resmiyle geleceğin figürü arasında Andy Warhol; Dürer'den Longhi'ye (Venedik köprüsünden) geçerken Ludovico de Luigi; "ortak" bir dosta şapka çıkartırken Abidin Dino: Gergedan, büyük sahra çölünün sessiz gecelerini çağrıştıracak uzak bir müzeye çoktan hak kazandı.

Damjan'ın, Kipling'in, Peter Fleming'in hikâyelerine; Ionesco'nun ve Livingstone'un oyunlarına; Silverstein'in çizgi filmine, Fellini'nin filimlerine girdi.

Rookmaaker, "ona Paris'teki Tuileries bahçesinde, Venedik'teki San Marco bazilikasının zemininde, Siena şehir armasında, Krakova'da bir evin cephesinde, pop grubu ve siyasal parti amblemi olarak Kanada'da rastladım" diyor, kitabının önsözünde.

Belli ki Fransız posta pulunu, L'Echo des Savanes'ın reklâm afişini, Herb Lubalin'in oyun posterini, Ülkü Tamer'in çeyrek yüzyıl önce kurduğu (ve İlhan Berk'le Ece Ayhan'ın şiir kitaplarını programına aldığı) Gergedan yayınlarını, Türkiye'nin ilk gergedanını bilmiyor henüz.

Bütün bunları insanoğlu yapıyor. Sumatra'daki, Hindistan yarımadasındaki, Güney Afrika'daki gergedanların soyu inanılmaz bir hızla tükenirken.

XI.

World Widelife Fund'ın araştırmaları, ağırlığı türüne göre 1,8 ton ile 3,5 ton arasında değişen bu hat safhada miyop hayvanın yakında yeryüzünde özgür biçimde gezinemeyeceğini gösteriyor. Kuzey Yemen ve Çin başta olmak üzere pek çok pazarı var gergedanın. Kendini korumayı çok iyi başardığı söylenemez. 1969'dan 1977'ye geçen süre içinde Kuzey Yemen'e, bıçak sapı üretiminde kullanılmak üzere 22 ton gergedan boynuzu ihraç etmiş Afrika kıtası: Bu, hemen hemen 8 bin gergedanın öldürüldüğü anlamına geliyor. Taiwan ve Hong-Kong'da satılan boynuz tozunun kilosu birkaç bin dolar! Uzak- Doğulular afrodiziyak sanıyorlar boynuz tozunu. Nedeni basit: Gergedanların çiftleşmeleri saatler sürüyor. Bu da doğal öte yandan: Yaklaşık dört yılda bir çiftleştiklerini okuyoruz, geçen yıl GEO dergisinin yayımladığı bir incelemeden. Gergedan soykırımının altında, onun cinsel koşulu yatıyor, iki yüzü keskin bir bıçak gibi: Hem seyrek ürüyor, hem de boynuzu uğruna öldürülüyor.

Yüzyıl başında, Afrika kıtasında birkaç yüzbinin üstündeydi sayıları. Şimdi 10 binin altında. Asya'da 2 bini biraz aşıyor, bütün gergedanların sayısı. Tek boynuzlu Hint gergedanı, iki ulusal parkta korunuyor. Oysa, çift boynuzlu Sumatra gergedanı (Dicerorhinus Sumatrensis), WWF'nin uyarılarıyla, yeryüzünün ilk elde korunması gerekli oniki canlı türü arasına girmiş durumda: Sumatra gergedanlarının sayısı 500'ü bulmuyor. Afrika'nın ünlü kara gergedanlarından (Dicaros Bicornis) 1984'te 8400 adet varken geçen yıl başında bu sayı 4 binin altına düşmüş. Ak gergedana gelince, Güney Afrika'daki dev ulusal park sayesinde nüfus sınırı biraz zorlanmış durumda.

Nereden bakılırsa bakılsın, yeryüzünde yaşayan gergedan sayısı artık 15 binin altında. İsmet Özel, insanı "eşref-i mahlûkat" olarak tanımlıyor ya, buna katılmak ne kadar güç geliyor.

XII.

Kratylos, isimlerle cisimleri karşılaştırıp şaşırır: İsim cisime, cisim isime sığar mı?

Babil cezası gergedana da inmiştir.

Batılının rhinoceros unicornis'i Lizbon gergedanında ganda, gonda, gainda, gomela ya da gainna olur; Madrid gergedanında bada ve abada.

Gergedanın Latince aile ve tür adları, lapsus'lar da dahil edilirse, tam bir yumak oluşturur: Dicerorhinus, Diceros, Eurhinoceros, Atelodus bicornis, Dacktilochinus, Ceratotherium, Opsiceros... bu listeyi sonuna vardırmak başlıbaşına bir sorundur.

Ya "gergedan" kelimesi, onun doğum yeri belli midir?

Friedrich Delitzsch, 1874'te yayımlanan bir çalışmasında, Asur'lulara Habeşistan yoluyla geçmiş bir kelimeyi gösterir: "Kur-ki-z-an-nu".

Ünlü dilbilimci Emile Benveniste, "kargaddan"ın etimolojisini aynı güzergâhta izlemiş (1929), Boris Unbegaun ise "kergendan"ı Slav köküne bağlamıştır (1956).

XIII.

Okumuş yazmış insanlar bir tuhaftır. Tavşan Lewis Carroll'ı, güvercin Orhan Peker ya da Cemal Süreya'yı, su aygırı T. S. Eliot'ı, balina Herman Melville'ı çağrıştırır onlara.

"İshmael deyin bana" kelimeleriyle başlar "Moby-Dick"; romanın son sayfasına vardığımızda herkes kaybolmuştur suyun içinde: Beyaz balina, gemi, kaptan Ahab ve tayfaları — bir tek o kalmıştır: İshmael: "Moby-Dick"i neden onun ağzından dinlediğimizi son satırda anlarız.

Fellini'nin "Ve Gemi Gidiyor"u aynı formülü tekrarlar: Filmin başında anlatıcı olmayı üstlenen gazeteci, gemi batıp da herkes umman denize savrulduğunda, bir kurtarma sandalına, yolculuğun başından beri geminin ambarında -Lizbon gergedanı gibi- hasta ve bîtab bir halde kapalı kalmış gergedanla biner. Son sahnede, gitgide ufalan bir dairenin içinde, sepia, ikisi kalırlar.

"Tarih tekerrürden ibarettir" der, basmakalıp söz. Tarih farktan ibarettir, diyebilir miyiz* bu kez:

Gergedan gemiye biniyor şimdi e la nave va...

* Hayır.

1988.

VII YÜZYÜZE

Surat sûretleri



"Herkesin yüzünde bir ayna, bir köredici ışık,
bir Mukanna mı kayıtlıdır?"

Perişey



I.

Yeryüzündeki bütün suretlerin kendi suratımızda toplandığına bel bağlamak başka bir çıkar yolumuz olmasa gerek: İşaretlerin ve anlamların örtüştüğü, ayrıştığı, denkleştiği ya da birbirileriyle *yüzleştikleri* "yer".

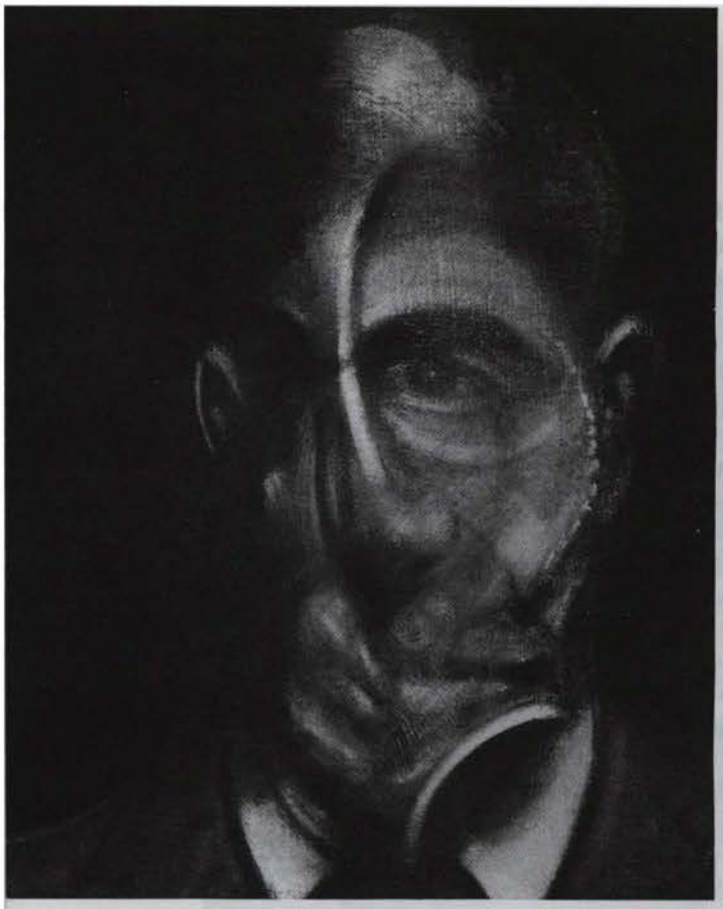
Yazınsal metinler de, yüzü betimleyen, onun anlamsal ve imsel donanımını kuşatmak isteyen yazılı metinler de bir "çeviri" çalışmasına girişirler: Gerçeğin hurufi yakası. Harfler de birer surettirler ama: Yazıdan yazıya, dilden dile, söz ve ses arası işaretin kendisiyle olmadığı an biçimiyle çelişirler durmadan: Babil karmaşası.

Yüzüme çöreklenen ana anlam; yüzüme uğrayan, orada gezinen ve çekip giden, yüzüme dönen ve oradan çekip giden anlamlar, yan anlamlar, anlam kırıntıları... Aynada tuttuğum, elimden sıvışan, yüzüme sıvanan kıvılcımlar. Gördüğüm bütün yüzlere, görmediğim bütün yüzlere kendi özel farkıyla, bir tek kendisine ait olanla yerleşen — orada saklanan, açığa çıkan, dönüşen işaret alfabetası.

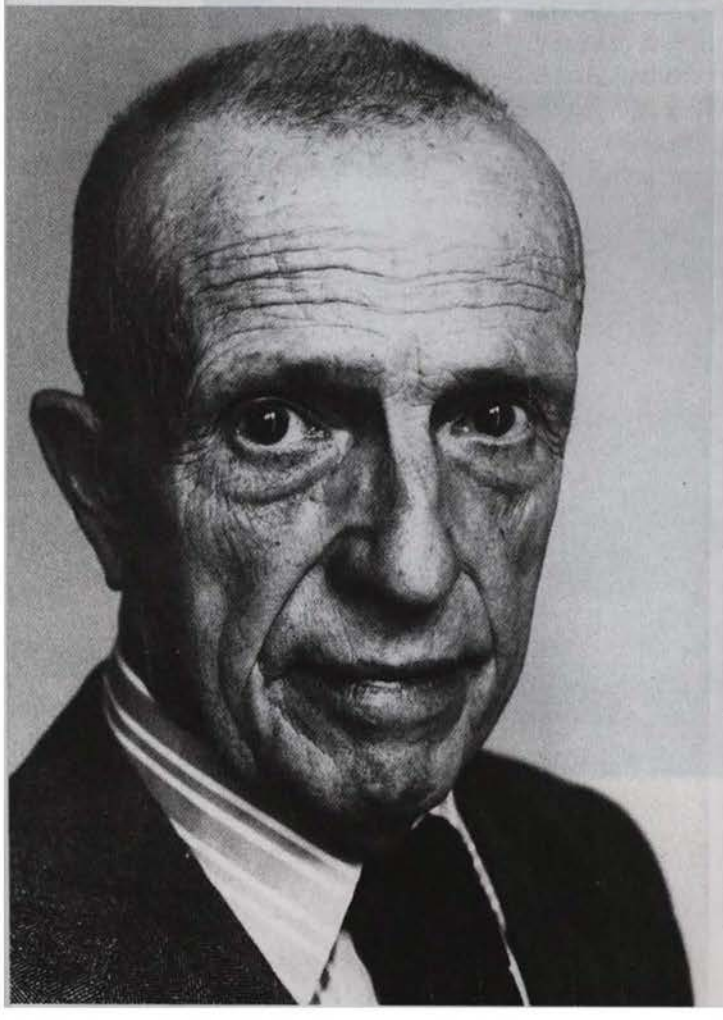
Uyuyan yüz. Ağlayan, gülen, kasılan, şaşıran, utanan, dalan, donan ifadelerin sonsuz değişkenlik panayırı. Yüzün yüzlerce hali, bütün yüzlerin bütün halleri. Binbir surat. Binbir suret. Sahici ve yapay maskeler kataloğu. Portreler, profil taslakları, vesikalık fotoğraflar, peliküllerin karelerinde sıçrayan, aynalara, parlak yüzeylere, kalıplara fırlayan, boyanan, değişen, değiştirilen yüz taslakları.

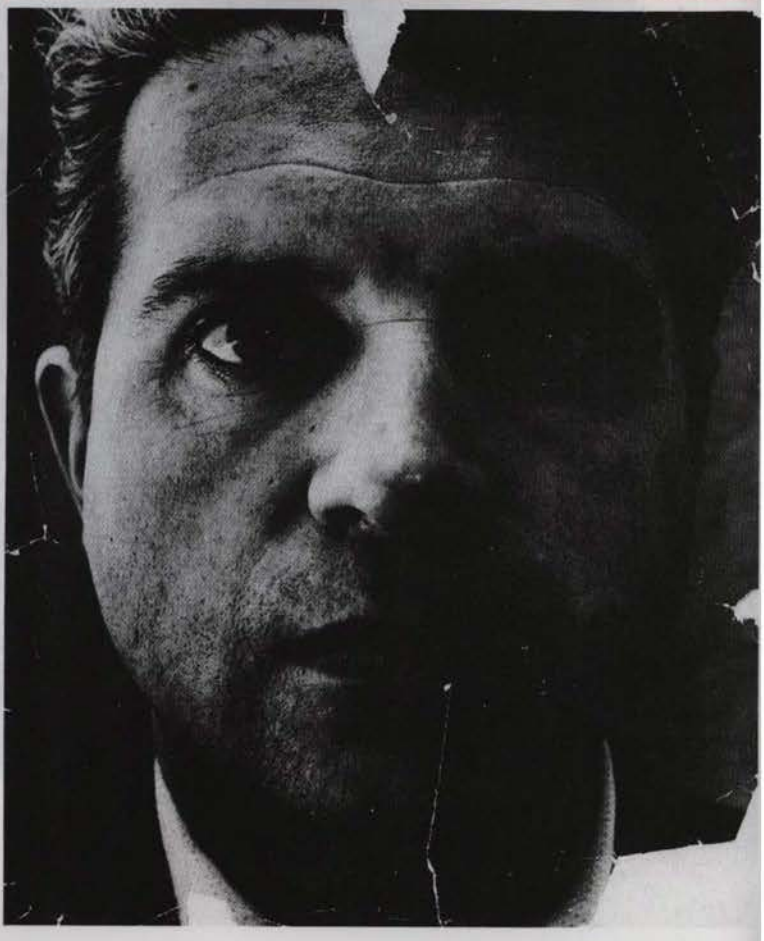
Belki de hiçbir yüzün aslı yoktur.

Kendi yüzümüzü doğrudan doğruya göremeyişimizi, ayna halimize yargılı oluşumuzu çarçabuk kabulleniriz. Yüzümü *öteki* daha iyi okur, yüzünü ben daha iyi okuyabilirim. Bir yüzü betimlerken, suratın suretine çalışırken kendi yüzüme ait bir ipucunu kavramaya yönelirim. Hatları okumak, hat'tın yazı anlamına geldiği unutulmazsa, yazım kuralları ister: Oysa *ifade*, herbir yüzün alıntılarla desteklense bile biricik olan temel ifadesi, kuralları çiğner: Ahmet Oktay'ın "her yüz bir öykü yazar"ındaki gibi: Her yüzün özünde kendi yazım istisnaları hazırlanır.









II.

"Kıvırcıklaşmasınlar, bir de diplerinde tehlikeli bir cilt hastalığı oluşmasın diye kısacık kesilmiş kahverengi saçlarım var. Bilebildiğim kadarıyla, fizyonomimi oluşturan karakteristik özelliklerim şunlar: Dümdüz inen, bir sed ya da yar gibi dimdik düşen bir ense, ki (falcılara inanılacak olursa) Boğa burcunda doğmuş olanların klâsik işareti; abartılı düğümleri ve pırtlaklıklarıyla geniş, biraz dışbükey alnımı kateden damarlar. Bu alın genişliği (falcıların dediğine göre) Koç burcuyla yakından ilintili; gerçekten de, bir 20 Nisan günü doğmuş olduğuma göre bu iki burcun sınırındayım ben: Koç ve Boğa. Gözlerim kahverengi, gözkapaklarımın kıyıları genellikle şiş; tenim renklere açık; yağlı ve kızarıklıklara yatkın bir cildim olduğu için utanç duydum hep. Hazırlıksız aynaya yakalanmaktan çok korkarım, çünkü kendimi her seferinde aşağılayıcı bir çirkinlikte bulurum..."

Michel Leiris'in dört ciltte bütünlenen ve kanımca yaşamöykü yazınının en özgün örneklerinden biri olan "Oyunun Kuralı"nın ilk cildi bu satırlarla açılır. Yüz ve gövde, hatlar ve organlar, kitaptan kitaba, yıldan yıla değişime uğrar: Cilt kırışır, gözler çukurdan dışa doğru davranır, burun netleşir; gövdedeki çözülme bile yüzü, ifadeyi aşağı çeker gibidir. Sonra durulur bütün çizgiler, sanki her şey yerliyerine, bir ömür boyu aranmış bir bakışa oturur: Son cildin son sayfasında, son sayfanın son satırında konuşan ağız, bakan gözler ve soluyan, dinleyen, kımıldayan organlar İnsan'ı temsil edecek ölçüde yalın ve karmaşık, kalakalırlar.

Bütün bu kımıltılar, bu durgunluk, bu ikisi arasında gidip gelen yüz cilveleridir fotoğrafta duran. Bir görüntüyü, aynaya düşen ve aslında kendisi olan *öteki*'nin görüntüsünü harflere salar Leiris. Yazdıkça netleşmezler yalnızca; bir yandan da *olurlar*. Objektifin karşılığı ise bir andır: Bir ana toplanmış, orada derişmiş ama bir öncesini de, bir sonrasını da hepten dışarıda bırakmış — geçmişi bir tek bugünü hazırlayanmış gibi unutmuş, geleceği bilmemiş, bilememiş bir göz-yüz. Bacon, bu yüzün arkasına iner ağır ağır. Ağır ağır yüz oylumunun, yüz çemberinin üzerinde gezdirir fırçasını. Leiris'in satırları arasında kıvranıyor gibidir. Uç uzağa yolculuklar yapmış, kadınlar sevmiş, dostluğu bir bıçağın yüzünde kavrayıp yaşamış, kelimeleri onlara inanmadan, modern Kratylos, daha doğrusu onların sınırlılığına inanarak kullanmış, susması gerekince de, *glossaire j'y serre mes gloses*, susmuş, susmaya durmuş birinin çizgileridir aradığı. Bir görüntüden ötekine geçerken, üstüste getirmek istermişçesine kaydırırız onları: Bir röntgen filminde görüldüğü gibi, içe dalmış bir göz değildir Bacon'ınki: Daldığı içte bir karmaşa, bir çoğulluk, bir çelişki ve tutku yumağı yakalamış, açığa vur(ama)maktadır.



III.

Doğanın ayrıksı ürünü ressamı çeker: Özellikle de, perspektif sonrasının ressamı için, tıpkı'nın ötesine uzanma yolunda vazgeçilmez bir durak olacaktır. Bosch, Brueghel, Dürer bozuşmuş, farklı, biçimsiz olanı merakla sorgularlar: Tek gövdeli ikizler, sakatlar, yaralı yüzler giderek yelpazeyi kaplar. Sakallı kadınlar, cüzzamlılar, körler de.

Velasquez'in cüceleri konu edinmesinin ilk görünür nedeni şüphesiz Saray'da cücelerin yaşamasıdır. Ama sıradan bir ilgi değildir bu; onlara uğrayıp geçmez ressam: Üzerlerinde kalır cücelerin, gövdelerine de yüzlerine olduğu gibi: Bakakalır.

Yüzlerce sıradan, anlamsız, birörnek yüzün, bakışın, duruşun arasından cüceninki hemen ayrılır: İlk anda öne çıkan komik öğenin yanıbaşında trajik öğe durur. Bu yüzün barındırdığı ifade gitgide çağıran, soğuran, yüzün bir bakıma arkasını, arka yüzünü davet eden bir kuyudur. Cücenin çocuk ile yetişkin arasında salınan gerçeği, olmaması gereken yerde olanın tedirginliğini duyurur ressama: "Büyümüş de küçülmüş" olan değildir tuvalin arkasında oturan, büyümüş ama bilinen anlamda büyümemiş olandır: Kırışmış gözlerde, bir parça eprimiş tüysüz yanaklarda, ağzın kıyısına inen dalgın oysa sert kıvrımlarda poz veren çocuğun neşe verici ciddiyetinin yerini cücenin iç burucu ciddiyeti alır.

Velasquez'in durmadan baktığı, bir resimden ötekine geçerken görmeye, önüne aldığı yüzlerde delmeye çalıştığı bu ele avuca sığmaz gerçekliktir: Bir yakadan bakıldığında herkesten farklı, ayrı, öte'dir.

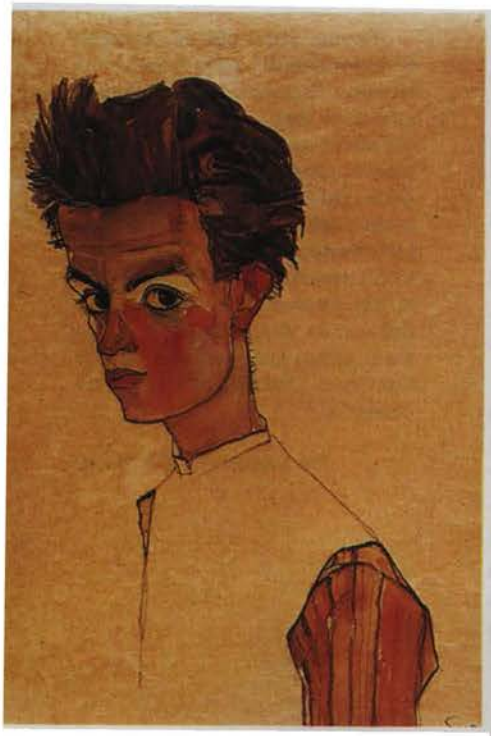
Bundan değil midir ki, "öteki insanların yüzleri tümden anlamsız diye düşünürüm ben" derken, cüce, gerçeğin farklı, ayrı, öte bir tanımını yapıyor gibidir?

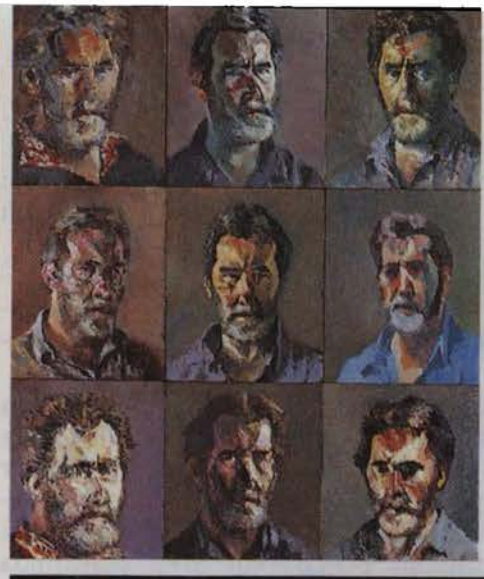
"Boyum yirmi altı inç, endamlı ve biçimliyimdir, belki başım biraz büyükçe. Saçlarım, öbür cücelerinki gibi siyah değil, kırmızıya çalıyor, çok sık ve sert, şakaklarım ve alnım biraz açılmıştır. Alnım geniş ama alçaktır. Sakalım yok, ama bunun dışında yüzüm öteki erkeklerin yüzü gibi. Kaşlarım bitişik. Gücüm kuvvetim yamandır, hele kızarsam... Bizi Jebosbaphat ile güreşe tutuşturduklarında yirmi dakika geçti geçmedi, sırtını yere getirdim ve boğdum onu. Ondan beri sarayın tek cücesiyim."

Par LAGERKVİST, "Cüce"



Bosch, "Haç Taşırken".







IV.





Yüzden yüze geçen yüzlerce yüz. Fotoğrafın bulunuşuna kadar da, ondan sonra da kurcalamıştır surat/suret ressamları. Canlı doğadan, ölüdoğadan, "sahne" den ve hareketi temsil eden herşeyden önce gelmiştir yüz: İfade, "ruhun aynası", gülüş ve hüzün: İçtekinin dıştakine kazıldığı, tırmandığı, bir yandan da orada örtündüğü, kendisini örtbas ettiği, elevermekten kaçındığı bir "tabula". Baktıkça çeker, açığa vurur, açığa çıkar gibi olur, benzer, andırır; anıştırmalar, anılar ve anımsamalar boyu parlar, kararır. Oradadır ama: Tuvale geçtikten sonra her bakana ayrı bir tad alaşımı sunar: Kaçamak ya da dimdik, dalgın ya da uçarı — bazen bakışa, bazen de duruşa mıhlatır.

Apaçık ki tuzaktır her yüz.

Cüce yüzü, kral yüzü, kadın yüzü, meczubun ya da dostun yüzü: Bakmaktan alıkoyamamıştır kendini ressam. Ama asıl kaçınılmaz, vazgeçilmez tuzak aynada kurulmuştur: Sanki yüzüne bakmış, inanamamıştır. "Autoportrait" hangi üslup değişkenini getirirse getirsin, anateması şaşkınlıktır. Rembrandt'ın, Cézanne'ın, Tom Phillips'in — defalarca aynaya yansıttıkları yüze bakakalmış.ressamların ortak korkusudur belki de bu: Aynaya yansıyanı yansıtmamak, bir girdap gibi çekip boğan Nergiz'i tam uzanmış dokunuyorken ürkütmek.

Sahiden de, kim olabilir aslında korkan: Aynadaki mi, yoksa aynadaki mi?

Anlaşılan, resimden resime geçerken sorulmuştur.

Yüz, ister anamorphose'ların bazılarında rastlandığı gibi ayna aracılığıyla görünsün, ister Dali'nin ya da Magritte'in resminde örneklerini gördüğümüz türden bir çıkmaz oluşturup aynaya bile engellensin, tuvalin merkezidir. De Chirico'da maskeye, Bellmer'de vaginaya, Bacon'da netleşmeyi engelleyen bir fırdöndüye, Picasso'da kendisine bakılan bütün odaklardan aynı anda örülen bir ağa dayansa da arayışın hedefidir yüz.

Hepsi, neredeyse kesinkes: Soru işaretidir.

Bir de: "Tanrının resmini yapmaya kalkışmış ressam yoktur" düşüncesi nasıl yanlıştır.





V.

Daguerrotype devreye girene kadar, hem metafizik hem de toplumsal açıdan bambaşka bir anlamsal donanım barındıran portre geleneğinde, soylu ve kentli sınıflar yeryüzüne bırakacakları bir tılsım aramışlardı. Şüphe yok ki, en azından ressamın gözünden bakıldığında, surat/suret ilişkisinde teknik (dışsal) ve sapkın (içsel) güdülenmenin payı az değildi: Yüz'de aranan evrensel bir anlamdı belki; ama, daha da fazlası, bakan ve bakılan yüzde aranan kozmik bir telâştı: Uçup gitmeye kayıtlı bir ifade sayılamazdı bu yalnızca; hayatın elden çıkmaya aday gerçeğiydi de.

Teknik, ressamın portre tutkusunu, onun yüzü sigaya çekme saplantısını yok edemedi. Modernlerin programında, yenilikçi akımların bağrında denenmemiş fetih projeleri vardı gerçi; gene de, Modrian gibi bir iki özel örnek bir yana, Klee'den Dubuffet'ye, modernler yüzün mıknatısından sıyrılamadılar. Benzetmek değildi şimdi kaygıları; Bacon'ı, Leiris'in yazdıkları aracılığıyla etkilendiği Baudelaire'in "güzelin yarası"na çeken de, çağdaşlarının derinin altına inmeye kalkışan, derinin derinliğine dalan cüretleriydi: Bir defineydi artık yüz — Poe'nun masallarındaki gibi özel dilbilgisi gerektiren, hece hece sökülmeyi bekleyen bir anlatım. Modernler, onun için birer topoğraftılar, yüzün hatlarına çalışırken. Picasso'nun "bütün hallerinde yüz"ü bu serüveni özetler aslında: 1972'de yaptığı son, karakalem otoportresini Pierre Daix'e gösterip "ölümün bakışı"ndan söz eder.

"LE PORTEMENT DE CROIX"!



Rembrandt, "Otoportre", 1665.

VI.

Profil, bir duruş değildir topu topu — bir haldir de: Buraya bakmayanın, uzağı, öteki yönü deneyenin hali. Yüzle karşılaşmadan, onunla apaçık yüzleşmeden temasa geçer ressam. Bir kaçışa sığınmaz ama: Kesitin olanaklarını dener.

Profil, bize dimdik bakmadığı için dinlendiricidir. Ona bakarken, gördüklerini göremediğiniz için de tedirgin edicidir. Bakılmak, demektir profil; bazen, bakıldığını bilmek — kendi profilimizi doğrudan tanımamız, ancak farklı konumlarda aynalar kullanarak ya da fotoğrafa başvurarak sağlayabileceğimiz bir ayrıcalıktır.

Jean Rousset, dünya romanında, özellikle de geçen yüzyılda, büyük karşılaşmaların hemen hep "kesişen bakış"larla başladığına dikkat çeker. Gözgöze gelmek, ateşle barutu buluşturur. Profil, bu buluşmadan bütün bütüne kopmamıza yol açmasa da, bir ertelemeyi, gizemli ve kıvrandırıcı bir bekleyişi öne çıkarır: O kesitte bakışma öncesinde, bakan ve bakılan yer alır.

Bazen mağrur, bazen yenik ya da mahzun bir edâyla giyinir profil — sinema oyuncuları ya üzerine gitmişler, ya da büsbütün uzak durmuşlardır.



Rembrandt, "Profilden Saskia", 1663.



VII.

Bir bütün de olsa, yüz parçalarını ayırır. Dünya edebiyatı alna, kaşa kirpiğe, göze, buruna ya da çeneye, gamzeye ve bene, kulağa, dudağa düzülmüş övgü ve yergilerle hıncahınç doludur.

Oysa pek az ressam ayrıntıyı büyültmüş, organı büyüteç altına çekmiştir. Giacometti'nin dev bir burunla "dengelediği" büst, bir Cyrano çeşitlemesi olmanın ötesinde, yüzü *kılan* organlardan bir tekine ağırlık koyar.

Wols'un "Tanrının Gözü"nde aradığı, Tülin Öztürk'ün ola ki kendi gözünde bulduğudur.

Munch, ağızla, müthiş "Çığlık"ı çarpar yüzümüze.

Van Gogh, kulağıyla, içimizde sabırlı ya da sabırsız, dürtüklenmeyi bekleyen trajiği.

Yüzümüzün parçalarını, çoğu zaman, ağrıdıkları için farkederiz.





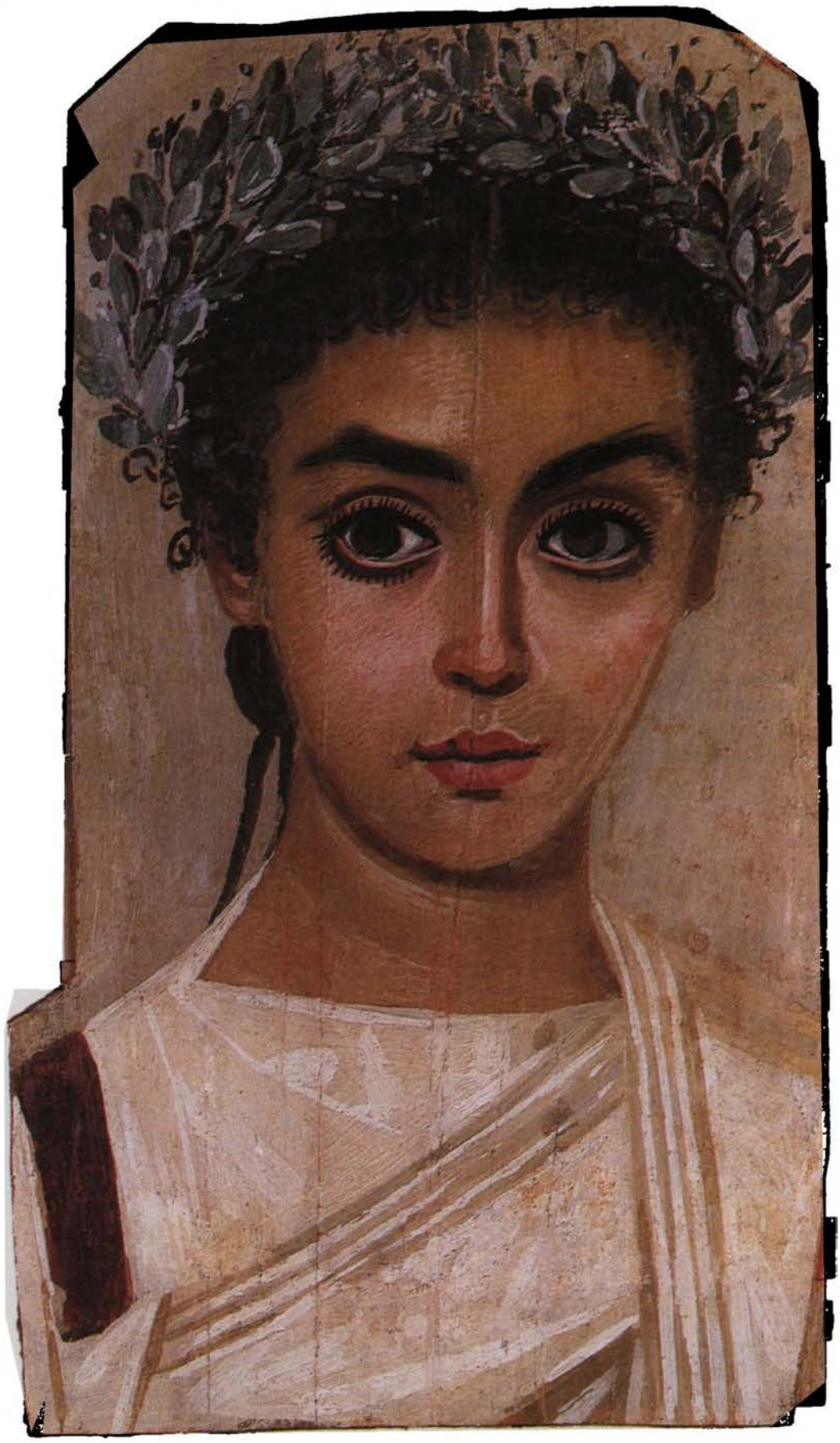
VIII.

Venedik Festivali'ne katılanlar bilir: Binlerce yüzde binlerce maske, büyük bir cümbüşü başlatmaya yeter: Yüzler gizlenmiş, ifade peçelenmiş, anlam perde arkasına kapanmıştır. Japon kültüründe de maske, benzeri bir sapkınlık taşır: Yüz, bir yazı gibidir, onu okumayı engellemek, çetrefil anlamını daha da çetrefil kılmak gerekir.

Maske geleneği Afrika'da bütün işaret imparatorluğunu üzerine çeker. Savaş boyalarıyla düğün boyaları yanyana yaşarlar. Ama büyü, herşeyin öncesinde ve üstünde, insanüstü değerlerin tok simgesi olarak, kaskatı durur. Afrika'da maske, Avrupa'da ayakkabı ya da şapka ne önemi taşıyorsa o önemi taşır, belki daha da fazla: Bir yüzden ötekine geçerken insanların iç dünyalarını örtme olanağı veren bu tılsımlı araçtan vazgeçmek hiçbir kabilenin aklından geçmemiştir.

Yunan tragedyasının ikiz ama çelişik maskeleri ise insanın yazgısını tanımlarlar. O sonsuz gülüş, o sonsuz ağlayışın hemen yanıbaşındadır. Daha da kötüsü, birini ötekinden koparmak birine ötekinden kopuk bir hayat akışı çizmek onca tanrının elinden gelmemiştir. Koro bir ara yorum ya da bir sonuç getirirken maskelerden biri seyirciye dönük durur: Ötekisi ise seyirciden yüzünü esirgemektedir. Ne var ki, avunmak boşunadır: Nerede ararsanız arayın coşkuyu, keder aslında sahnededir.

Ölüm maskesi geleneğini bir 'son imza' ile özdeşleştirmek gerekir. Çekip giderken, yeryüzüne bir son mühür vurma çabasıdır bu istek. Ama: Ölenden mi gelir, kalandan mı, tamı tamına belli değildir. Adet yerini bulsun diye kalıba alınmış o donuk ifadede bekleyen yarıda kalmış cümle durmadan geride kalanlara uzanır. Mayakovski'nin ölüm maskesi Şair'in ölüm maskesi değilse bile, belki de bir şairin ölüm maskesidir. O sisli Nisan sabahı, Pasternak dostunun yüzünü ve yarım kalmış bakışını herkese engellenmiş bir küskünlüğün içinden okuyacaktır.

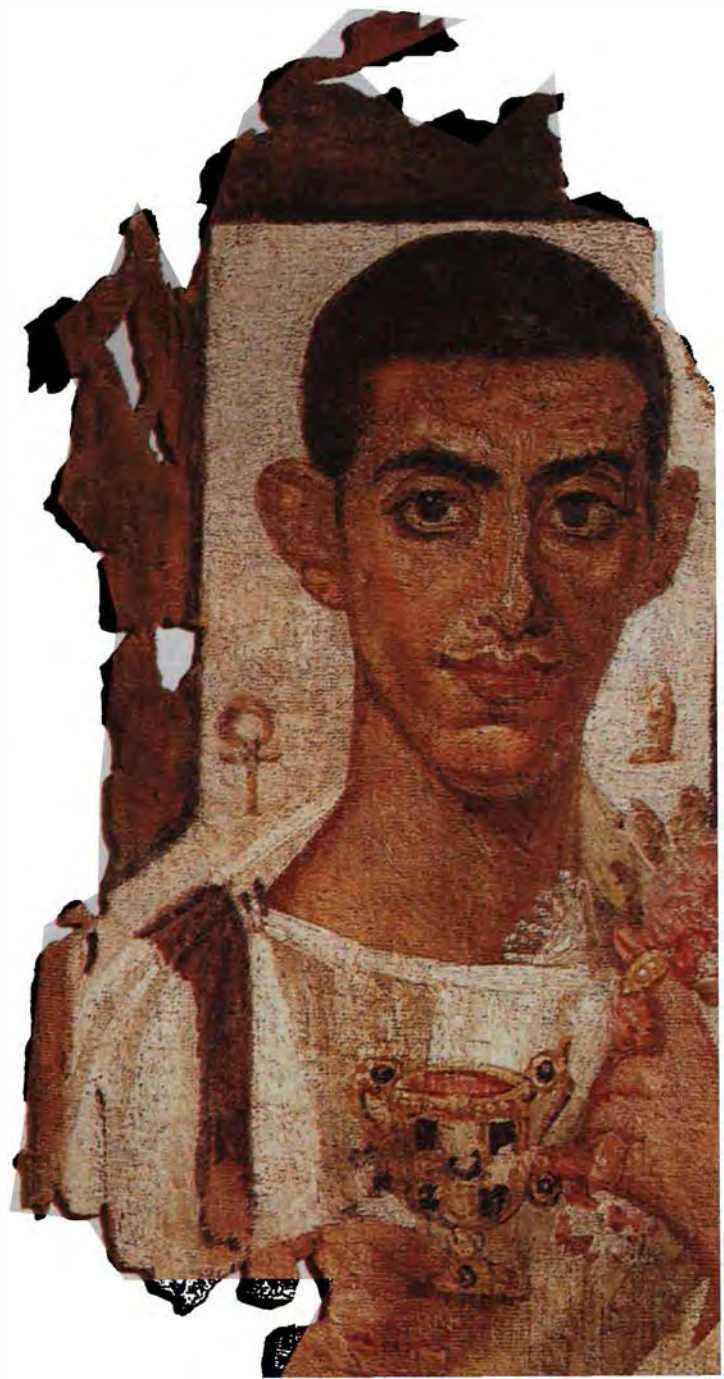


IX.

Portre tutkusunun, yeryüzüne suretini kazımanın masum göstergelerinden biri olduğu su götürmez. Düpedüz ölümsüzlük aracı sayılmasa bile, ölümü zorlayan, bir bakıma ölüm sonrası bir yolculuğa uzun ya da kısa hak tanıyan özellikler bulunuyor portrede. Sehpanın önüne oturmanın bir adım ötesinde, yüzün birebir kalıbına izin veren maske varsa, onun bir adım ötesinde de, yüklendiği bütün inan takılarıyla, pek çok uygarlıkta gözde olmuş mumya ortaya çıkıyor.

Ölümün arkasına, dirilişe duyulan bağlılık kadar unutuluşa diklenmeyi içeriyor mumyalanma dürtüsü: Eski Mısır'dan günümüzün önemli figürlerine (Walt Disney ya da Lenin), yüzün ve gövdenin korunması isteğinde yeryüzü kültürlerinin en kavurucu fetişlerinden biri okunuyor. Mumyaların gömülürken yanlarına ölüye ait kıymetli ve özel eşyanın ekleniş nedenleri üzerinde antropologlar ve kültür tarihçileri uzun uzadıya durmuştur.

Ne olursa olsun, mumya ülküsel bir korunma doyumu sağlayamamıştır. Mısır'ın mumya kalıplarını örten, ölünün tahta üzerine yapılmış suretlerinde gözlerin ve bakışın, canlı-duruşa davrandığı farkedilir: İstenmiştir ki sanki, bir nefes verildiğinde, mumya değil de suret canlansın.





X.

Mağara duvarına mı, düzleştirilmiş bir tahta parçasına ya da bir deniz kabuğunun parlak iç düzeyine mi yapılmıştır ilk yüz?

İlk yüzü tanımıyoruz.

Yüzü keşfedişin ilk şaşkınlığını, büyüsünü, korku ve coşkusunu da.

Büyük ressamlarda, yontucularda bir anlamda ilk yüzün arayışı, bu arayışın kronik kaygısı yer etmiştir. Masaccio'dan Brancusi'ye, elimize ulaşmış en eski Afrika figürlerinden Naum Gabo'ya, ilk yüze yüz sürme niyeti belirir.

En karmaşık ifadeyle, Klee'de rastlanıldığı türden yitirilmiş bir uzak çocukluğu çağrıştıran saf sadelik arasında nice yolculuk.

İlk yüz muamma.

Son yüz de.

Mahşerin dördüncü atlısının suratında mı görülecek son yüz?

Yoksa De Chirico'nun bütün hatlarından boşalmış, çırılçıplak, bir çöl dinginliği taşıyan öteki yüzünü mü tekrarlayacak?

İlk yüzün de son yüz gibi ortak bir alaşımını taşıyor olsa gerektir: Kendi yüzümüz.

Durmadan içine, en içine döndüğümüz sır.

Olbia Sanatı, M.Ö. IV. yüzyıl.





XI.

Colin Ford'un portre antolojisi, bir yüzyılı aşkın tarihi içinden yüze bakan fotoğrafçıları topluyor: Fotoportre, şipşak.

Lewis Carroll'ın kendi fotoğrafını çekerken makinanın orada durduğunu unutmuş olduğunu görüyorum.

Melandri'nin Sarah Bernardt'ta yakaladığı: Edâ.

Napoleon-Sarony'nin Oscar Wilde portresinde cüret, dik kafalılık, gene de naiflik öne çıkıyor: Öyle bir yüz ki, hemen arkasında saf suç ve kirli ceza okunuyor.

George Sand — bunca yıl yalnızca göz belleđiğim yüz değil Nadar düğmeye bastığında: Fırtına geri çekilmiş, izleri duruyor.

1903'de kendi yüzünü denemiş Shaw: Önden, yandan, bir daha önden. Tıpkı Nadar'ın Sand'ı gibi: Alıştığım, yazısıyla yüzleştirip kendime aşina kaldığım yüz değil bu: Külhan, küheylan.

Coburn'ün merceklerinden Ezra Pound: İçiçe geçmiş birkaç yüz. Demek ki şairin ta kendisi. Denenmeye bırakmış yüzlerini, ama biri ötekinden ayrılmamış: Hepsi birarada — başka türlü olamayacağı, olamadığı için. Fotoğrafçı ve şair Londra'dalar o yıl: Sis kaplıyor yavaş yavaş hatları; Vortex.

Horst'un Coco Chanel'i: Kırık hülya.

Horst'un Gertrude Stein'ı: Hüdainabitin portresi.

Freund'un Gide'i: *Burada* olduğunu bilen birinin portresi. Hemen arkada asılı duran gerçek yüzü olamaz mı? Ama: Gerçek yüzü olmuş mudur, Gide'in?

Virginia Woolf: Eşiktekinin yüzü. (Balkan Naci'nin siyah-beyaz portresi gözümün önüne geliyor: Freund'ün fotoğrafı saydam, yorgun, neredeyse yenik bir yüz koyuyor — Balkan Naci ellere, gövde kıvrımına, hatta koltuğa ne çok bağlanmış meğer).

Cartier-Bresson'dan Capote: Sanki ikinci bir hayatı yaşıyor bu genç yüz. Bir deprem bölgesi.

Anna Magnani: Pek az insan yüzüne sığabilecek yoğunlukta bir anlam uğultusu. Biraz daha yaklaşsa fotoğrafçı, duyarkatı parlayacak — hem ışık, hem duman. (List, 51).

Eisenstaedt'ten MM, 1953: Kadının içinden ölüm geçiyor.

Irving Penn, Anais Nin, 1971: Kadının içinden bir ada geçiyor.

Yüzde tıslayan mıknatıs.


1
1921 108 Läufer am Ziel

XII.

"Aynaya bak da şunu gördüğün yüze söyle:
Sıra gelmiştir artık taze bir yüz yapmana"

diyor Shakespeare, sonelerinden birinde. Nasıl bir yüz? Belli değil tamı tamına. Şairin, yazarın çizdiği yüz değişkendir hep, kayıp gider onu tutmaya çalıştığımız an. Bilge Karasu'nun "ölüm kadar güzel yüzlü" diye tanım ladığı sureti, Cemal Süreya'nın "giyotine abone" ya da "erozyonun bütün evetleri üzerinden sildiği" yüzleri gözümüzün önüne getirelim: Herkesin karanlık odasında farklı figürler oluşacaktır. Asaf Halet Çelebi'nin bir başka "Ayna"sındaki gibi:

"çok sürmeden hayallerimiz
aynaların arkasından geçer
aynaya bakan benim
hayal annemin oğlu".

İmgelem dünyası gerçeğin düzayak görüntüsünü yokuşa sürer. Her yüzün yüzündeki net ya da silik labirentin koridorlarına yoğun bir kaybolma isteğiyle yöneliriz. Düş yüzleri, karabasan yüzleri, belleğin ve zamanın arka sayfalarına kaçışmış ifade tortuları, istenen ya da yadsınan suretler delifişek bir portreler galerisinin duvarlarına sonsuzluk verir. Orada, herbir yüzün "tarihi" olarak da adlandırılan özel bir takvimin yapraklarında karışıklıklar, lekeler, yara izleri üstüste, içiçe dizilirler. Fellini'nin filimden filime çoğalan ve dipsiz bir insan sirkinin öğelerini çeşitleyen tuhaf ve yabansı yüzleri, tıpkı Tarot kartları gibi kesin bir düzen ve kesin bir keşmekeş içinde, hepimizin görüntü deposunda, bizim onlara dokunmamızı beklerler — körlerin, çoğumuzdan daha belirgin bir biçimde yüzleri tanıdığını, bir tek o depodan denetleyemediğimiz bir hızla fırladıklarında, kabulleniriz.



XIII.

Modernler, yüzün başkalaşım kiplerini *içinde* aradılar. İfadenin sunduğu dilsel olanaklar, hemen hepsini, bir ölçüde dışavurumcu kılmıştır. Klâsik zamanların modernlerini Asri Zamanlar'ınkilerle çakıştıran, yüzün yüzünde değil de, yüzün berisinde, öteki hallerinde arayışlarını sürdürmeleridir.

Başka işaret sistemleriyle karşılaştırılmıştır surat suretleri: Benzetilmiş, ayırdedilmiş, ücralıkları didiklenmiştir.

Esrârlı küre. Çetrefil güzergâh.

Günümüz ressamının yüze bakışı, özel paftacılık kursları gerektirir: Magritte'in tuzakları, Picasso'nun döner aynaları, Mehmet Güleryüz'ün derinin altında sinir ve kas yumaklarını söküşü: Hareket ve duruş arası, ressam, yüzün devinmesini istiyor artık: Tuvalinde.

Sinema besledi onları. Dreyer'in, Ayzenştayn'ın, Bunuel ve Bergman'ın yakın çekimleri oyunun kurallarını iyiden iyiye zorladı. Yüzün bütün organları, tek tek her bölgenin içerdiği kıpısal olanaklar, sonsuz ölçekli mimik haritaları gerektirdi. Fotoğraf sanatının bir basamak üstünde, suratın sihrini sinema, andan ana geçiş belirsizliklerinin içinden tutup gösterdi. Philippe Garrell'in 1970 sonrası gerçekleştirdiği sessiz filimlerde, pantomim dokusunu aşan bir ifade patlaması kaplıyordu ekranı: Yüz hareketlerinin de sesleri olabileceğini o ürkütücü sessizliğin ortasında öğrendik.

Aynanın içinden öteye geçmeyi de.



XIV.

Delifişek Witkiewicz, portre geleneğinin son haşarı temsilcisi, "S.I.W. Portre Firması Tüzüğü"nde, yüklü ve saldırgan bir siyah mizah üslubunun arkasına, surat suretine ilişkin canalıcı ölçütler getirmişti. Ismarlama portre kalıp ve fiyatlarının yanısıra, portre türlerini de kesin bir dille döker tüzüğünde: Güzelleştirici, gerçekçi, bozuşturulmuş, dumanaltı, takviyeli, yorumlu, ifadeci portre anlayışları, kaba çizgilerinde, türün gizliden gizliye iç tarihini de ortaya koyar. Sanatın dışına, "arı biçim"in ötesine taşmayı öngördüğü firmasıyla, 1930'lu yıllarda estetik uğraşın sınırını da göstermişti Witkiewicz — oyunun sonunu.

Durmadan iz sürülürken, peşpeşe uçsuz bucaksız coğrafyasında pusula ibrelerinin gözü döndürülürken, yüzden vazgeçildi de.

Çağ oynuyordu onunla: Tehlikeli ilişkileri teknik ve tıp aracılığıyla geliştirerek suratı değiştiriyordu modernler: Artık, tam da bize ait olmadığını bildiğimiz çehrelerin, organ ve ifadelerin fethine girişmiştik.

Yüzü bir başka yüzle değiştirmek: Aynaya olmadığımız gibi yansıma isteği büyüyor: Belki de olmak istediğimiz: Sahici öteki.

Yüzümüz bir maskeye, geridönüşsüz bir yabancılığa dönüşme sabırsızlığında.

Belki, bu da, ilk yüzün aranış sürecini tamamlayan bir aşamadır.

Belki de bir yitimin ilk provası ama.

İnsanoğlu, yüzündeki soru işaretinden yorgun düştüğü için, belki de, başka soru işaretleri kuruyor.

Bundan mı söz etmişti yoksa Shakespeare?







Yanda: *Wietkiewicz'den Otoportreler.*
Karşıda: *Biskenhol.*


چو ان محمد ز جبرئیل براز
کوشش کروان چپام روح نواز
ژان سخن هوش را لقای داد
کوش را حلقهٔ غلامی داد
آن امین خدای در تنزیل
وین امین خرد بعقل و دلیل
دو امین برامدند بکنور
این ز یزدان زدو پیرت دور
آن پیام آفرید بوشر چپام
وین شنید آنچه بود شرط پیام
در شب تیره آن چراغ منیر
شد ز نقش مراتبش تنویر
کرد از طوق آن کمند نجات
طوق زر خرچنین نشاید یافت
برق کردار بر براق نشست
از پیش پرده تا زیارت پست
چون در آور د پیل پای
کبک علوی خرام جست زجای

XV.

İslâm peygamberinin koyduğu suret yasağı, simgeler tarihi açısından son derece doğru bir siyasal karardır: Suratın çıktığı bengi sürgünde bütün aynalar örtülürken, aslında özgürlüğün mutlak diyarına salıverilmiştir suret.

Oysa İsa'nın yüzü ve hüzünlü haç geometrisi, kavuştuğu her ifadede, çocukluğundan dirilişe, tutsaklığını dile getirir. Saf, acılı, yenik, utku dolu, yüce, kavruk, arınmış, bağışlayıcı da olsa — Grünewald'dan Arnulf Rainer'e, aynı imge donanımına hapsedilmiştir. Hristiyan etiğinin estetiği, yüzün gizlenmesine her durumda meydan okur: Homeros'ta hatlarını arar, ölüm pahasına I. Charles'ın portresini kurar, Luther'i sehpa önüne oturtur, elden ele dolaştırdığı figürün kutsallığını duvarlara da mıhlar, madalyonlara ya da kutulara, kumaşlara ya da röliklere de: İmge sıkıştırılmıştır, Lacan'ın gösterdiği gibi, Ermiş Tereza'da mistik orgazm *bile* ifade'de yakalansa da.

Muhammed'in bütün olası surat suretlerinde hatları okunabilecek yüzü, aynayı bir kez daha kuyu, kuyuyu dipsiz kılmıştır. Labirentine iç ve dış sınır tanımaz. Hatların anlam deposunu hepten açar. Bütün yüz denklemlerinde toplanır böylece, gelecek-yüzleri bile sinesine çeker.

Hristiyan yazarı, 20 yüzyıl sonra yüzünü bağışlamayı, çünkü örtünmeyi öğrenecektir, Sezai Karakoç'un yalvaçlığa soyunduğu dönemde. Michaux, Blanchot, Salinger, Pynchon, Derrida iyi-kötü herbiri iz bırakarak, kaybolmuş bir şairin kaybolmuş suretinin ardından, geri çekilirler. Aynadaki örtü, yüzdeki peçe aralıktır ama—

o aralıkta olsun yüzyüze gelinecektir.

1986 - 1990.

Yüz'ölç'üm

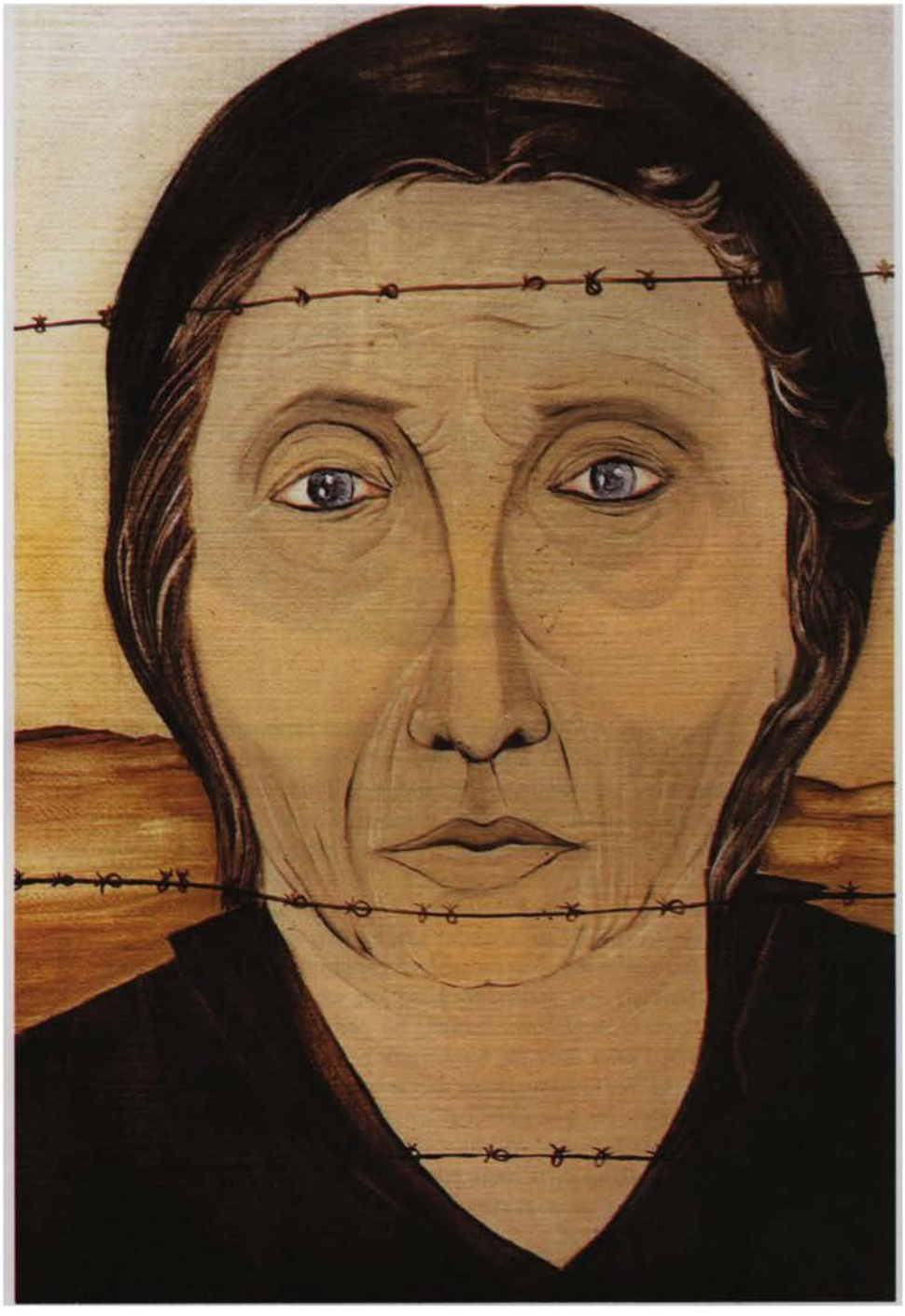
VIII Post-Scriptum



"Ne çok insan yüzü varmış da hiç farkına varmamışım. Bir sürü insan var fakat yüz daha fazla, çünkü her insanın yüzü birkaç tane. Aynı yüzü yıllar yılı taşıyanlar var; tabii eskir bu yüz, kirlenir, kıvrımlarından aşınır, yolculukta giyilen eldivenler gibi bollaşır. Tutumlu, basit kimselerdir bu gibiler; yüzlerini değiştirmez, temzlemeye bile vermezler. Nesi varmış derler ve kim onlara bunun aksini kanıtlayabilir? Şimdi madem birçok yüzleri var, ötekilerini ne yaparlar sorusu gelir akla. Saklarlar. Çocukları kullansın. Ama bu yüzleri, köpeklerinin de takınıp sokağa çıktıkları olur. Neden olmasın? Yüz yüzdür.

Başkaları, yüzlerini korkunç bir çabuklukla takar takar, eskitirler. Yüzler önce hiç bitmez gibi gelir onlara; fakat kırklarına daha yeni basmışlardır ki: sonuncu yüzdür kullandıkları. Ama tabii, bir gün gelir başlar trajedi: Yüzlerini sakınmaya, idareli kullanmaya alışmamışlardır; sonuncu suratlarını bir haftada eskitip delik deşik ederler, birçok yerleri kâğıt gibi incelir, giderek astar gözükür; yüz olmaktan çıkar yüz, ve bununla dolaşırlar."

Rilke



Cücük
Tülay Tura'nın Yüzleri

I.

Gözgöze gelindiğinde apaçık belli oluyor: Bu insanları korkutmuş olan birşey var. Korku yeretmiş gözbebeklerinde, oraya alışmış: Sanki şimdi korkmuyorlar da, daha önce, buraya gelmeden önce korkmuş, korkuyu yüzlerine sindirmişler.

Tülay Tura'nın tuvale gerdiği dünyayı biraz olsun bilenler için, bu yüzlerin ne zaman nereden sökün ettikleri aşağı yukarı bellidir: Sergiden sergiye, yani bir evreden ötekine, tıpkı kat kat, dilim dilim, yaprak yaprak soyulan bir soğanda olduğu gibi merkeze doğru yol alır bu 'durum-resim'ler.

II.

Ama başlangıç belirsizdir: Yedinci günden mi yola koyulmuştur fırça, yoksa, kendimizi inandırdığımız gibi, hemen tufan sonrasında mı, bilmiyor, tasa da duymuyoruz: Bu dünyayı, belleğin belli belirsiz bir biçimde anımsadığı bu gezegeni önümüze getiren dünyayı biz sular çekildikten sonra gördük ilk: O zaman kimse yoktu.

Sonra, kün: Ağır ağır izledi birbirini dilimler; öyle kendiliğinden, acısız sancısız değil de, sessiz, suskun bir yırtılmayla. Ressam yıldan yıla geçmeden önce günden güne, haftadan aya, kimi zaman yanıp tutuşarak, kimi zaman beyaza dönüp döndürerek sürdürdü seçtiği çileyi: Tülay Tura'da hemen ses dönüşecek keskin bir acıdan çok kronik, dinlenmeyi unutmuş bir ağrı kol geziyordu.

III.

Bu insanları korkutmuş olan bir şey var. "Zaman değil", Cemal Süreya'nın dediği gibi: "Mesafelerdir". Sular çekildikten sonra, can ve ses gelmezden önce, yalnızca maddenin ürkünç yalnızlığıydı yüzümüze, bakışımıza duran: Tedirginlik resimlerin önünde, istiyorduk ki o kunt kayaların arkasından insanlar çıksın, çıplak ve yaralı olsalar da.

O sıralarda onların hazır olmadığını bilmiyorduk.

IV.

Büyük boy tuvalleri ilk görüp de, kayaların dural tragedyasının ardından sökün edecek olanı beklemek gerektiğini düşündüğümüzde, dilimizin ucuna Mallarmé gelmişti, Poe'nun hece taşı önünde:

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur...

Oysa cücüğe yaklaştığımıza, ona neredeyse değebileceğimize inandığımız anda, bize yüzlerini peçeleyen korkuyla bakan insanlar daha içimizde yaşamaya başlamadılar, sanıyorduk.

V.

Hangi gün hangi gece, birdenbire mi usul usul birikerek mi, gelip geçici bir kıvılcım ya da yeredecek bir işaret, çıktı geldi çiçek: Önce bir hınzırlıktı belki de; belki de beklenmiş, uykusuzluğun içinden belirmesi için yakarıya durulmuş bir muştuydu düpedüz: Orada, çerçevenin sınırladığı alanda, ama aslında göz uzanabildiğince boyutlarının dibine gidilebilecek uzayda gelmiş, öne durmuştu. Bile bile terkedilmiş renkler adına, bile bile taş rengine, toprak rengine indirgenmiş yeryüzünün yüzünde, hemen gidecek, sönecekmişcesine bakıyordu bize.

Aslında ilk yüzdü ilk çiçek.

VI.

Arkada, yenigelene karşın ıssızlığını yitirmemiş yeryüzü yalnızlığında, bazalt ve toprak, soğan için zar ve kabuk, zaman için kum ve zar neyse öyle duruyordu: 'Herşey geçici burada, bir tek biz varız kalıcı olan, gözsüz, bakışsız'. Ama devinim doğmuştu bir kez, ölüm canı kovalasa da, tohum sürüp gidecekti.

VII.

Neden sonra belirdiler. Bekleniyorlar mıydı? Beklemişlerdi: Bu insanları korkutmuş olan birşey vardı. Neydi yüzlerindeki onulmaz küşümü doğuran, bir bildikleri vardı da günü geldiğinde onu mu söyleyeceklerdi, yoksa onları dilsiz kılan bir bilemediklerinin mi oluşuydu, bir soru görmüşlerdi de o soru mu titretmişti içlerindeki zembereği, som karşılıksızlığında?

Ne olursa olsun gelmişlerdi buraya. Artık önümüzde, karşımızda; daha doğrusu yanıbaşımızda, arkamızdaydılar. Bundan böyle de bilemeyecektik: Hangimiz duvardaydık, hangimiz duvarlar arasında.

VIII.

Mesafeler değil, zamandı. Geldiler ve gerildi dikenli teller. Bu insanları korkutmuş olan şey, onlar gelmeden çok önce buradaydı: Daha anlamları belirlenmeden varlıkları belirlenmiş işaretler — bir tablonun içinde kilitlenip kalmazdan önce bir odanın, bir imgenin, bir bakışın içinde tutuklanmış dünyalar, çıkın çıkabilirseniz çemberin içinden.

IX.

Bir resimden ötekine geçerken rastlanan tek sıvı öğe, şimdi, yapayalnız yüzleri delip geçmeye çalışan gözdü. Tufan bitmiş, işte sular hepten çekilmiş, sonsuz kuraklığın içinde taş ve toprak, havanın bile devinmediği bir dünyada kalakalmıştı. bu katı ortamın içinde, akıp akmadığını gerçekten de bilemediğimiz Zaman — *zamanlar* vardı.

Tülay Tura'nın resmi bütünüyle kozmik bir perspektife dayanır: Tekvin'le Tufan arası, belki Kıyamet'ten önce, belki de sonra çatılmış bir sehpa bu: Okumaya çalıştığımız yüzlerde an geliyor bir uyanış kımıltısı görür oluyoruz; sonra gözbebeğinde ya da elmacık kemiğine yansıyan bir kıpıda kırılıveriyor varolduğunu sandığımız umut takısı. Neden korkuyorlar, diye soramıyoruz artık: Neden korktuğumuzu, çünkü, hâlâ bilmiyoruz.

1980-85.

Göz İçin Giz

Erol Akyavaş'ın "İkonoklastlar için İkonalar" dizisi, ressamın alabildiğine tutarlı güzergâhının en yeni durağı. İçerdiği işaretlerin plastik yükü kadar simgesel yükü de bu son serüvenin, bundan önceki halkalardan kopartılmaması gerektiğini kanıtlıyor. Akyavaş'ın buraya hangi evrelerden geçerek gelmiş olduğunu bilmek *zorundayız*, demiyorum; bu ürünlerin birdenbire ortaya çıkmadıklarını, hayli karmaşık bir deneyim ve görgü birikiminin sergiden sergiye katlanarak derinleştirdiği bir süreçin belli bir aşamasında gerçekleştiklerini gözardı etmeden onlara bakmamızın gerekli olduğunu söylüyorum. Şüphesiz pek çok ressam için geçerlidir bu yaklaşım; ama Akyavaş için özellikle geçerli sayıyorum ben, zincirleme okumayı: Onun resmi, yüzyıllar boyu üstüste binmiş, kat kat örtünmüş ve öylece olmuş fresklerin içbükeyliğini taşıyor.

"İkonoklastlar için İkonalar", birbaşına bu tabaka düzenini öne getiriyor. Akyavaş, insanlık tarihinin en önemli kudret simgelerinden biri olan sikkelerden yola çıkıyor bu kez. Doğu ve Batı kültürlerinde sikke kesmenin dinsel, büyüsel ve siyasal boyutları dönemden döneme ağırlık kazanmıştır. İnsan figürünün, başlangıçta yurttaşlar arasında denge sağlamayı amaçlayan tanrıça Moneta'nın tam tersi yönde, düpedüz ve yalnızca Erk'i simgeleyerek öne çıkmasının arkasında Akyavaş'ın köklü bir yılgı gördüğü ortadadır: Tılsım, güç, şiddet ve korku bu 'yapıt'larda içiçe.

Yapıt, bu ürünleri belki de birebir karşılayan bir kavram. Büyütülmüş sikke figürlerini ilk yüzey olarak seçiyor Akyavaş; dolayısıyla, ilk 'müdahale' zemini bu: Yüzün hem üzerinde, hem etrafında çalışıyor Ressam, ona bir kabartma konumu kazandırıyor. İkinci yüzey, ilkinin içine yerleştirildiği kalın saydam bloklar. İçeriyor mu bu bloklar: Yüzleri ? Yoksa onları soğuruyorlar mı? Çok katmanlı bir ilişki, çünkü çok katmanlı bir iş kuruyor Akyavaş — yapıtlarını *polifonik* kılan da bu.

İkinci yüzeydeki 'müdahale'ler, ressamın ışıkla kurduğu pervers denklemleri bir açığa vuruyor, bir giz'liyor. Kullandığı motiflerin gerektirdiği bir yanar-döner durum. Görünen anlam saklanan, dahası (kendisini) sakınan anlamla peşpeşe, göz için giz tuzakları kuruyor. Erol Akyavaş'ta bir tek muska şifresi aramak, onu girişimini en hafifinden indirgemek olur: Şifresi Yüz'ün ve el'in içinde de oluşur ve hem farklı, hem de çetin yazılar yükler onlara: Yazgı, Kan, Kemsöz, Yakarı.

Yıllardır zorlu bir dengeyi arıyor Erol Akyavaş ve onu kotarıyor: Yoğun semantik diline karşın, sonunda bir plastik ifade olarak önümüze çıkıyor. Bu *özel* ikonalar da öyle değil mi: Her yüzün arkasında bekleyen kesinlikler ve şüpheler, her yüzün yüzünde ve onu kuşatan hâlede bekleyen *temsil* uçlarıyla göğüsleniyor.

Merkezinde miyiz labirentin, labirentin dosdoğru kendisi miyiz? Erol Akyavaş'ın resmi, bizi Kaos'un büyük estetiğinde birer Theseus olarak karşılıyor.

Şiirlerini anlamakta güçlük çeken annesine, onları 'soldan sağa ve yukarıdan aşağıya' okumasını öğütlemişti Rimbaud. Burada, bir üçüncü yol öneriyor ressam: *İçten içe*. Bir palempsestos boyutu mu? Hayır: Silinip yeniden yapılmış sûretlerden çok, silinmek üzereyken yeniden keşfedilmiş, yeniden anlamsal ve imlemsel donanım kazanmış bölgeler sözkonusu burada. Troya kenti, bir bakıma: Kazdıkça, yeni bir tabaka açılıyor.

1990.

Portre
Berger'a Karşı

Nicedir resim sanatının öldüğünü, 'peinture'ün geçmişe ait bir araç sayılması gerektiğini savlayanlar için, John Berger'in "Portre bitti artık" yargısı kendiliğinden anlamsız bir önerme olarak görülecektir herhalde. Gelgelelim, bir kıyamet kararı vermeden, dönüp bakılabilir: Kiefer ya da Soulages, Lüpertz ya da Cremonini, Güleryüz ya da Schnabel hâlâ fırça temizliyorlar. "Portre bitti"ye gelince: Daguerrotype'den bu yana söylenegeliyor portrenin bittiği, gene de yüzyılın en gözde odaklarından birinin "yüz" olduğunu yadsımak elde değil, elde mi?

"Bir daha hiçbir önemli portre yapılamayacak gibi geliyor bana", diyor Berger yola koyulurken; "yağlıboya portrenin gerileyişi ve ortadan kalkışı için saydığım nedenler portreyi de aşan bazı anlamlar içerir" diye noktalıyor: "Tüm işleviyle resmin soruşturulduğu anlamına gelir bu. Ve hatta belki de daha fazlasına". Açık ki, sonunda Resim ve Sanat için de çan çalan bir bakış. İlk cümleyle son, sonuç cümleleri arasındaki optik ince ayara dayansa gene iyi; Berger, alabildiğine basmakalıp bir yaklaşım kuruyor:

Portre sanatının toplumsal/sınıfsal karakterini herşeyin üzerinde görüyor Berger: "Portre resminin işlevi portre konusu kişinin toplumsal rolünü vurgulamak ve idealleştirmekti. Amaç kişiyi 'bir birey' olarak değil de kral, piskopos, toprak sahibi, tüccar vb. gibi bir birey olarak sunmaktı". Bu kesinlemenin yanıbaşında duran bir cümle dikkatimi çekiyor hemen: "Profesyonel kaygulardan bağımsız sayılı ve istisnai portreler üzerinde durursak eğer, bu işlevi görmezlikten gelmiş oluruz".

Portre sanatı hakkındaki temel yargısının genelgeçerliği, bu yargının içerdiği *doğru*'yu tartmamı engellemiyor: Resim sanatı tarihi, yalnızca portre bağlamında mı, doğa ya da ölüdoğalar bağlamında da *işlevsel*, çünkü beklenmiş, istenmiş, hatta ısmarlanmış ürünlerle tıkabasa doludur. *Yapıt*, her zaman ürün yığınının arasından süzülür — *biz onu seçeriz*. Elbette ayrıcalıklı yapıtlar üzerinde durulacaktır: Herakleitos'un deyişiyle, samanı altından ayırdetmek olmalı işimiz, "sarı" olan herşeyi aynı torbada toplamak bir yere götürmez ki bizi.

Klâsik dönem için, Géricault (ve 'sayılı' birkaç ressamın 'sayılı' birkaç resmi) bir yana, *toplum-dışı* bir portre ressamı, kendini kullandırmayan bir ressam görmüyor. Bu saydam bir sınıfsal çözümlemenin hiçbir derinlik telâşı taşımamanın ötesinde, konuya dikkat kesilmediğini de eklemek isterim. "Velasquez'in bir yüzle bir kıçı boyaması arasında nitel bir fark var mı acaba?" sorusu tuhaftır, birkaç nedenle:

— Bu soruyu yanıtlamak için "Aynalı Venüs"e *bakmak* gerekir: Hem teknik açıdan, hem de semantik bir düzlemde. Octavio Paz'ın, "Conjunciones Y Disyunciones"in ilk denemesi olan "Eğretileme"de yaptığı budur: Velasquez'in bir yüzü ve bir kıçı nasıl resmettiğini *okur*.

— Velasquez'in bir yüzle bir başka yüzü boyaması arasında da canalıcı nitel bir fark vardır. Berger, Velasquez'i yalnızca kral ve piskopos yüzüne baktığı için yargılıyor besbelli: Cüce yüzlerine özenle *bakmak* gerekir.

Géricault'ya tanıdığı ayrıcalık da temellendirilmiş bir görüş getirmiyor: Bosch *kimlerin* yüzünü resmetmişti, Brueghel kimlerin? 'Sayılı' saydığı ressamlar Berger'ın, sandığı ölçüde sayılı değildir.

Fotoğrafın devreye girmesi, portre çalışmaları açısından ressamın önüne zengin olanaklar yığdı. Dışavurumcuların, Gerçeküstücülerin, Kübistlerin bu çerçevede dökümünü yapmadan yoruma gitmemek en sağlam yol olur. Bacon, "Papa"yı başkalaştırdı. Picasso, başta kendi yüzü olmak üzere bütün canlı yüzlerini — o, çünkü, hayvan yüzlerine de bakıyordu. Klee'den Blaken-

hol'e, Schiele'den Rainer'e giden çizgide portre resminin yaşadığı dönüşümü hiçe saymak biraz güçtür doğrusu.

Artık portre resmi yapılmıyor.

Artık resim yapılmıyor.

Artık, böylesi kesinlemeler ürpertiyor beni: "Nerede?" diye sormak istiyorum, kendilerini yerkürenin merkezi/nde görenlere — ne yapıldığını anlayabilmek için bize zamanlar, olanaklar gerek.

1992.

Donmuş Yazı
Erkmen için, bis

Bülent Erkmen'in projesini bana açmak için yaptığı zamanlama her bakımdan tuhaftı. 16 Nisan 1990 günü buluştuğumuzda, çantamda, ertesi gün dizgi-baskı için teslim edeceğim "Yüzyüze" dosyası duruyordu; öte yandan, 18'i sabahı Paris'e yola çıkıyordum, 13 günlüğüne. Ve bu kavşakta *bir yüz* seçmemi ve bu yüzü açan, betimleyen bir cümle ya da paragraf kurmamı öneriyordu Erkmen — uluslararası bir grafik sanatçıları toplantısına sunmak istediği projenin çıkış noktasında yer alacaktı o yüz ve o paragraf. Yüzü seçtikten, üzerinde Erkmen'le anlaşıp paragrafı kurduktan sonra, paragrafın tamı tamına aradığı kıvama ulaşmasını sağlamam gerekeceğini sonsuz bir kibarlıkta dile getirdiğinde, kendisine Valéry'nin "Vesileli metinler"inden, özellikle de "Eupalinos"tan söz açtım: Bir mimar grubu tarafından o metnin 115800 işaretten oluşması istenmişti ve Valéry isteğe uymuştu. Erkmen'i, bir şairin ölçü ve ekonomiyle yüzleşmeye alışkın olmanın ötesinde, bu soydan alıştırmalarla hesaplaşmaktan kıvanç duyacağımı söyleyerek rahatlattım.

Yüzün, yabancılar için tanıdık olmayan, déja vu duygusuyla bakılmayacak birine ait olması gerekiyordu. Erkmen önce o yüzü ve üzerinde anlaşma sağlanmış metnin türkçesini yanyana bir ekrana ya da duvara yansıtacak; sonra, çeşitli dillere çevrilmiş olan metnin, aynı hurufat (ya da aynı boy ideogram) ile dizilecek versiyonları peşpeşe gözlere sunulacak, sonunda, ortak dil olarak düşünüldüğü için ingilizce versiyon ekranda yüzle başbaşa kalacaktı.

Erkmen, bir sonraki aşamada metni farklı 'yazı stil'leriyle, bölerek ya da bütününde, zaman zaman bir parçayı seçip büyüterek ya da bambaşka hurufi kombinezonlar kurarak değişik grafik düzenlemeler deneyecekti — bu da sanıyorum, kendi sanatının efekt, anlam ve iletişim işlevleri kadar estetiğini de sorgulamasını sağlayacaktı.

Yola çıkmadan önce fotoğrafta karar kıldım: Ahmet Hâşim'in cepheden çekilmiş bir 'büst' fotoğrafıydı bu. Erkmen karşı çıkmadı bu seçimime, nedenini sormakla yetindi. Fotoğrafı yanıma alıyordum, değişik paragraflar kurmaya çalışacaktım Paris'te. Vedalaştık.

Neden Hâşim'in fotoğrafını seçmiştim? Bir kez, Erkmen'in verdiği çerçeveye sığıyordu yüzü: Yabancıların tanımadığı, özellikleri olan bir yüzdü. Birkaç aydır, yoğun olarak denemeleriyle uğraşmıştım Hâşim'in; hatta 1928'de, Paris'te bir gece, Lacan'la yemek yediğini saptayıp bu konuda kısa bir deneme de yazmıştım — ama asıl, Yahya Kemal'in ardından Hâşim'de konaklayış nedenim, modern Türk şiirinin bu iki öncüsünün garip ortaklıklarıydı: Yalnızlıkları, içlerindeki köklü ve altedilmez gurbette yaşıyor duygusu, dipsiz melankolileri.

Yahya Kemal'in yüzünü seçmezdim. Hâşim'in yüzünde taşıdığına inandığı uç çirkinlikle savaşması, onun hayatını özetleyecek ölçüde belirleyiciydi: 62 yıl sonra, Les Deux Magots'ya oturduğum yağmurlu nisan sabahında kelimelerim yüzüne köprü arayacaktı.

Mayıs başında dört paragrafla döndüm İstanbul'a. Haklı bir tedirginlikle değerlendirdi onları Bülent; metafor yükü, çeşitli dillere çevrilecek bir paragrafı andırmayan dilsel kılıfı beni yeniden masabaşına götürdü. İki paragraf daha çıktı o gece. Eklemleri kırmayı, ayıklamayı, budamayı sürdürdük. Başka bir Hâşim fotoğrafını benim bakışıma daha yakın bulduk. 7 Mayıs 1990 günü, paragrafta anlaştık.

30 kelimeyi aşmayacak bir paragrafın içinde Hâşim'in yüzüne bakmak, üstelik bu paragrafı zorunlu nedenlerle hayli düzayak, yalın bir sözdizimi, imgeden ve dolaylamadan arındırılmış bir üslûpla yazmak durumunda ol-

mak — Erkmen'in projesinin haklı olarak gerekli kıldığı bu ölçüler yalnız bir disiplin sorunu getirmiyordu: Ne olursa olsun ifadeyi indirgemek, kısıtlayıp sınırlandırmak istiyordu. Adım adım daralan, kestirme kılınan yol aşıldığında gözümün önünden çekip gitmedi Hâşim'in yüzü.

Fotoğrafı önüme alıp bu kez hiçbir yaptırım taşımadan, olsa olsa bir önceki deneyin izleriyle donatılı, özgür bir metin kurmaya, metnim oluşunca da onu Erkmen'e verip, şimdi bu yönde, metin üzerinde onun biçim ve içeriğine ilişkin söz hakkı tanımayarak yol almaya başlayacaktım.

Tasarım, o gün bugün, donayazdı.

Önce —

Bülent Erkmen'in, biri 'çok özel', ötekisi 'özel' iki gösterimde peşpeşe izleme olanağını bulduğum *"Tipografinin Resmi/Resmin Tipografisi Üzerine/Serbest Bir Deneme"*'si beni çok etkilediği için.

Bir "iş"in büyüsüne kapılmanın, aura'sının etrafında pervane gibi dönenmenin ötesinde bir etki doğurduydu Erkmen'in çalışması: Aracımın çekirdek-anlamına yönelik bir iç soruşturma alanı *daha* açılmıştı.

Baştan beri, bir *form olarak* kitap beni uğraştırmıştı. Sanıyorum, bir *töz olarak* Kitab'a fazlasıyla dayandığım için, onun gerçekleş(tiril)me sürecine bakma çabası gösterdim, dahası düzenlenişini zaman zaman önden tasarlayarak, zaman zaman da biçimlenişinde pay alarak, düşünmek ve eylemek istedim. Kurduğum metnin arkitektonik yapısı, kendi içinde iki boyutluluğa direnişi ve sarmal düzenler arayışın çoğu kez kitabın tasarımcısıyla denkleşemediği için, yeterince filizlenemediydi. Ustam Mallarmé, Kitab'ı hem düşünürken yalnız kalmıştı, hem yaparken: "Bir Zar Atımı", Blanchot haklıydı, hâlâ *gelecek-kitap*'tı. Bu avuntu beni yanıltmıştı: Erkmen'i benim bulmam gerekirdi, o beni bulmuş, partönerin kavurucu önemini "iş"iyle kanıtlamıştı.

Etki bununla sınırlı bir sancıdan doğmadı oysa. *"Serbest Bir Deneme"*, bir *form olarak* kitap sorunsalından taşarak, bir *formellik sahası* olarak Yazı'yı öne çekmişti. Erkmen'in bakışı, özellikle 1973'den bu yana kağıda düştüğüm "deneysel metinler" bağlamında, onların gerçekleşmeleri açısından ne denli aymaz kaldığımı gösterdi bana. Bülent'e söz etmedim bundan; onun da kendi yakasında koşut bir aymazlık yaşadığına inandığımdan da söz etmedim: Necatigil'in "Kareler"ini, "Kısmet Büfesi" ile "Güneşin Altında Yeni Birşey Yok"un birlikte yer aldıkları Yazı'nın ilk 'ilk' sayısını görmeliydi, diye düşündüm. Bulmak, *buluşmak* önemlidir her kültürde: Usmanbaş ve Karasu sözgelimi. Biz Erkmen'le biraz geciktik. Belki kapatabileceğimiz bir aradır.

Son bir cümle için, bir *formellik sahası* olarak Yazı'ya dönmek istiyorum. Erkmen'in çalışmasının bir aşamasında, büyüteç altına giriyordu Harf: *Büyük işaret*. Kalemin, kalemi tutan elin ve parmakların kağıdın *yüzüne* değerken yarattığı im ya da iz'in *özel* mayası ürpertici bir boşluğa deviriyordu insanı: Erkmen'in seçtiği, döne dolaşa seçtiği harfin, iki anlamıyla "karakter"in üzerinde konaklayışı Yazı'nın biricikliği ve anonimliği arasındaki bölünmeyi besliyordu: Elyazısı ve parmak izi(nin labirenti) bir yanda, tipo ve grafi(ti) bir başka yanda: Kurduğum, kurayazdığım her metin en küçük birimlerine ayrışıyordu gözümün önünde, ardından da, bütününde bütünlüğünde *tek bir harf*mişcesine derişiyor, yay, toplanıyordu. *"Serbest Bir Deneme"*, Klossowski'nin benim gözümde büyük önem taşıyan "Du tableau en tant que simulacre" başlıklı denemesinde ele aldığı imgelerin 'stéréotype' karşılıklarını tersyüz etme isteğinin yetkin bir uygulamasıydı: Büyüyen işaret, içinde yer aldığı, anlamsal düzeneğinin bir parçası kılındığı metnin anlamından yükselip taşıyordu.

Sonra —

Hâşim'in yüzü. Shakespeare'in kahramanı, aynayı yere atmadan "yüzün kendisi de kolayca parçalanabilir" der ya, Hâşim'in yüzüne harflerinden oluşacak bir aynayla yansıtmaya girişme çabam, o yüzün oluşmasına kaçınıl-

maz biçimde katkıları olan *öteki harfler*, Hâşim'in kendi yazısı nedeniyle tıkanır oldu.

Donayazmak: Çünkü, sıfır noktasında yazı.

Neden sonra —

Namık İsmail'in yaptığı Ahmet Hâşim portreleriyle karşılaştım. Onlarda bir başka yüz buldum. O zaman başkalaştı yüz.

Yazı, yüzyazı, belki oradan sökün edecektir.

1990; 1992.



Kıyâfetnâme



"Yabanıl Düşünce", öncü budunbilimcilerin kabile-totem ilişkileri bağlamında derlediği veriler ışığında, doğa-totem-insan üçgenine bakar. Lévi-Strauss, yaslandığı tanıklıkları 'toplumbilimsel söylen' sayar gerçi; gene de totemdeki seçilmiş hayvanın nitelikleriyle kabile üyelerinin genel özellikleri arasındaki özdeşleşme boyutuna dikkat kesilmekten geri durmaz. Fal işaretleri midir bunlar? Yoksa, gerçekten de, timsah totemliler güçlü ve acımasız, kuş totemciler gün doğmadan uyanan insanlar mıydı? Lévi-Strauss'un üzerinde uzun uzadıya durduğu "yarı/m"lar ile *öteki* ve *öteki-ben* arasında yer alan koşutluklar ve zıtlıklar, bugünün toplumsal yapısındaki ayrışmalar çerçevesinde de aranabilir sanıyorum.

Lévi-Strauss'un "Yabanıl Düşünce"ye aldığı Le Brun'ün "tilki-adam"ları, ilk ağızda ortaçağın yaygın "Physionomie"lerini düşündürüyor. Bir tıpkıbasımından okuduğum ufarak "Traité"sinde, lean d'Indagine "yüzün oranlarına dikkat etmek gerekir" diyor: "Uzun, çıkık çene kemikli yüz kibirli, kalleş, başkalarına kötülük yapan birine aittir". Erzurumlu İbrahim Hakkı Efendi'yi ve "Mârifetnâme"yi kuşatan bir denememde ("Bir İslâm Hümanisti", 1986, Playboy) konunun üzerinde oyalanmıştım:

Ansiklopedinin "Kıyâfetnâme" bölümü de çarpıcı bir yan taşır. Bir tür "yüz falı" sayabileceğimiz "Kıyâfetnâme"ler, öteden beri Doğu toplumlarında olduğu kadar Batı toplumlarında da önem taşımış, insan yüzünün ve yüzdeki organların her birini biçimsel farklılıklarından yola çıkarak "karakter tespiti" yapmak, bugün sanılabileceğinden de fazla ciddiye alınmıştır. Ünlü antropolog Claude Lévi-Strauss, büyük romancımız Halit Ziya Uşaklıgil "yüz falı" ile yakından ilgilenmiş, bu konuda kalem oynatmış çağdaşlarımızdan yalnızca ikisidir.

İbrahim Hakkı Efendi'nin "Kıyâfetnâme"si, bu ilginç bilgi adamının organların gözlemine ne oranda bel bağladığını kanıtlar bir bakıma: Yüze "üflenmiş" rûhun peşindedir bir organdan ötekine geçerken. "Saçı çok olan kadın anlayışsız olur," der İbrahim Hakkı; "Başının derisi parlak olan hayır yapar, ziyân vermez." Ayrı ayrı, insan yüzündeki her bir öğeyi, her bir biçimde niteler: "Alnı dar olanın ahlâkı da dar olur. Kaşı kavisli olan, her zaman dilber olur. Büyük yüzlü olan illetlidir, küçük yüz kibre delildir. Küçük ağızlı olan güzel, fakat çok korkak olur. Erkek sesli kadınlar çoğunca yalan söyler. Burun ucu top olan neşeli olur. İnce sesli erkek kadına düşkündür. Siyah ve az sakal zekâya delildir. Boynu kalın olan gece gündüz obur olur." Kaştan göz çukuruna, burun deliğinden kulağa böyle uzayıp gider bu.

Picasso'nun olmadık bir raslantıyla elime geçen ("bu desenleri 24 Ocak 1943 günü öğleden sonra bir çırpıda yaptım" notuyla sunulmuş bir özel basım) "Buffon'un Derkenarına 40 Desen"i modern bir kıyâfetnâme örneği getiriyor. İnsan yüzünde gizlenen hayvan sûretleri: Kartal, boğa, öküz, güvercin, eşek müthiş bir gerçeklik fırdöndüsü yaratıyor.

Öyleyse, yinelemeli: Kendi yüzümüzün gizini *beklerken*, durmadan öteki yarı'm(ım)ızı aramalıyız.

Bu kalem, ondan, bukalemun —

1992.

Midir?

Sevgili Orhan;

İkimiz de, 'başlangıç'tan beri "yüz"le, surat'ın ve sûret'in düz ve yan anlamlarıyla uğraştık anlaşılan. "Saraylı dilber Şevki hanım"ın yüzüne ilişkin gerçeği, yanlış anımsamıyorsam, bir tek üçümüz biliyoruz şimdilik: Sen, Aylin ve ben - verdiğim sözü tutup kimseye açıklamadım 'sır'rımızı. Oradan "Gizli Yüz"e, sürüp gitti haritacılığın: Belli ki sürüp gidecek de.

Ben, "Ayna"da yer alan gizli yüzlerden (Velasquez'in "Las Meninas"ındakilerden, kesik kafa Charles'ınkine ve Magritte'in çoğaltmayı yasakladığına) başlayıp Mukanna'ya dayandım: Belli ki bu arayış da sürüp gidecek, kimbilir hangi sapa dağ yollarında.

Senden bu bağlamda gelen en yeni işaret, Fuentes'in yazısına eşlik eden, Salman Rüşdî/Turan Dursun ikilisinin yüzlerini kuşatan Cumhuriyet'teki yazın oldu: 'Seyreden' ne kadar içten?

"Rüşdî'nin ve Turan Dursun'un yüzlerinin aynı yüzün iki ayrı görünüşü olduğunu biliyorum" diyorsun: "Birincisini yiterince savunabilseydik ikincisinin ölümü bu kadar kolay olmazdı. Birincisine seyirci kalırken, ikincisine de seyirci kalacağımızı sezdirmiş olduk".

Bu satırların yer aldığı yazıyı okurken, önce şaşırdığımı itiraf etmek isterim: Korkusuzluğun dolayısıyla. Ama, uzun sürmedi bu şaşkınlık: Son noktayı koyduğunda, yüzümün utançtan kıpkırmızı olduğunu söylemeliyim: Bugüne kadar bu konuda söz almamamın tek nedeni, apaçık ki bu konuda söz almaktan, *böyle* söz amaktan korkmuş olmamdı. Olay patlak verdiğinde, patlak verdiğinden bu yana bütün bütüne kayıtsız kalmış olsaydım hadi neyse: Duyduğum infiali dile getirmememin görünürdeki gerekçesi "hep ben mi tepki vereceğim?" sorusuydu; ama, bilinçaltımda, yıllar önce Lichtenberg'den çevirdiğim bir aforizma "çalışmış" olsa gerekti: "Bahçeye açılan penceresine bir hedef koyan kişi, oraya ateş edileceğinden emin olabilir".

Sosyolojik katmanda "korkunun ecele faydası yoktur" sözünü şiar edinen, metafizik bir katmanda Bloch'un güzelim cümlesini, "adamın biri korkusunu aramaya çıkmış" sözünü ya da Hobbes'un dillere destan "hayatımın tek tutkusu oldu korku" saptamasını öne süren kişi neden susmuş olabilir ki?

Başkalarını bilemem: Bana sessiz kalmayı seçtirten düpedüz korku oldu. Yazarak ölümsüzlüğü bulabileceğimi varsaymıştım, en toy yazımda. Zaman, yazarken, yazdığı için ölümü karşısında bulacağından korkan biri mi kıldı beni?

Başkalarını?

Başkaları: Farklı dünya görüşü, üslûp, yöntem ve oranlarla özgür, dürüst, haklı yaşama hakkını savunanlar yok muydu burada? Yüzyıldan yüzyıla Villon'u, Bruno'yu, Sade'ı, Max Jacob'u, Meyerhold'u, Saidi Nursî'yi, Nâzım'ı — Salman Rüşdî'yi ve Turan Dursun'u hedef alan öldürme, kapatma, susturma *hakkına* karşı?

Öyle anlaşılıyor ki, asıl sorun burada: Onlara inançları, düşünceleri öldürme hakkı tanıyor. Bize, kendi inanç ve düşüncelerimiz hangi hakları tanıyor; bu hakları nasıl alabilir, koruyabiliriz?

İki 'taraf' arasındaki ayrımları görüyoruz. Beni, yüzlere, kendi yüzlerimize ve öteki yüzlere bakarken, dimdik ya da aynadan, ürperten şu: Karşılıklı zayiat muhasebesi yapma girdabındaki kayboluşumuz.

Ne dersin, sevgili Orhan, bir namlu senin yüzünü aramaya koyulmuş olabilir mi artık? Nasıl göze aldın, hatlarından hurufi bir hedef oluşturmayı? Ortak bir dostumuz, Ömer Madra, yazını okuduğu sabah, traş olurken yüzüne bakamadığını, kendi yüzünü görme sıkıntısına katlanma güçlüğü çek-

tiğini aktardı bana. Öyle anlaşılıyor ki, asıl soru burada: Aydın nedir, nasıl olunur, neleri savunmalıdır, hangi sorumlulukları taşır yolunda fetva dağıtan, etik namusunu sözümona herşeyin üstünde tutanların *yazdıkları için öldürülmekten* korkup korkmadıkları. Senin, Orhan, çıkıp yüzleştiğin bu soruyla herkes yüzleşmek zorunda - herkes, yani okuyarak ya da yazarak *seyreden* herkes.

Yoksa: Herşeye bundan böyle de seyirci kalacağımızı duyurmuş olacağız.

Ölümden korkmayanlar, öldürülmekten de korkmasalar gerektir. Ölümden -benim gibi- müthiş korkanların, ayrıca öldürülmekten korkmaları gerek midir?

1992.

Binbirinci Surat

Fatma Tülin Öztürk, biraz oyun olsun diye, biraz da kaynağını belki kendisinin de bilemeyeceği bir esintiyle, sonradan "Kediler Krallara Bakabilir"in arka kapağında yer alan karakalem portremi yaptığında, ikimiz de "yüze bakma"nın kimi sınırlarına daha önce gidip gelmiştik şüphesiz. O yolculukların arasında, özellikle de "Yüzyüze"yi tamamlarken, onunla surat sûretinin resim sanatında bulduğu karşılıklar üzerinde sık sık söyleştiğimizi ve sustuğumuzu da anımsıyorum.

Neden sonra, İtalya'daki yayıncım, şiir kitabımın ön kapağında sözkonusu portreyi kullanmak için izin istediğinde FT itiraz ettiydi: Ressamlık kaprisinden mi, dişilik kaprisinden mi, yoksa ikisinin bir ortalamasından mıydı, üzerinde uzun uzadıya düşünmediydim, o karakalem denemesini aslında pek beğenmediğini, bir ikincisini yapmayı yeğlediğini söyleyince, doğrusu üzülmedim.

Çalışmasına ara verdiği bir anda, yeniden yüz gerçekliği konusunda konaklanmıştı ya, bu kez ben dinliyordum yalnızca. Ne demekti bir yüzü tanımak? Ressam, bembeyaz zeminin üzerinde dolaşmaya başladığı anda karşısına dikiliyordu bu sorudan fırlayan kıvılcımlar. Bir seferinde en iyi, en yakından bildiğimiz yüzleri zaman içinde tanıyamaz oluşumuzdan söz etmişti FT: Durmadan gördüğümüz için bakmıyor muyduk ona, durmadan baktığımız için görmüyor muyduk, büsbütün belirsizdi bu. Durmadan gördüğümüz yüzü bir süre görmediğimizde anlaşılıyordu ondan, gerçekliğinden ne ölçüde koptuğumuz: Yeniden gördüğümüz yüzü son haliyle değil de, ondan çok daha önce gördüğümüz ama zaman içinde neredeyse unuttuğumuz, sildiğimiz, silip üstüne bir daha yazdığımız anlam dokusuyla anımsıyorduk o anda. Demek ki, günden güne bütün yüzlerimizin açıldığı, birbir bütün maskelerimizi düşürdüğümüz, deşifre ettiğimiz, deşifre etmesine izin verdiğimiz insanın gözünde bir yüz ortalaması oluşuyordu — bir ressam bile olsa karşımızdaki, beyaz zeminin önüne geçtiğinde, zeminin üzerinde saptayacağı yüzün tek bir hal, tek bir yüz olması gerekirliği durdurabiliyordu onu: Bir yüzün 'nesnel karşılığı'nın bulunması için ona enikonu mesafe almak zorunluluğu doğuyordu — ya da, ola ki, onun binbir surat hali düşülebilirdi beyaz zemine: Yeniden, bir kez daha, "yüzsellik" kavramı kurcalıyordu işte.

Bir başka sefer, kendi yüzümüze alışma biçimimizden söz etmişti FT — yüzümüzü belli bir biçimde depoluyorduk belleğimizin yansıtıcı perdesinde, binbir biçimde görülsek de binbir durumda, kendi kendimizi görmeye alıştığımız bir ya da birkaç prizma odağından çok güç kopabiliyorduk. Yılda bir, birkaç yılda bir gittiğimiz Hotel de Buci'nin, Bulvar Palas'ın aynalarında kendisini farklı biçimde gördüğünü aktardığında, aklına *öteki aynalarım* tırmanmıştı hemen:

Yayımladığım halde hiçbir kitabıma almadığım üç şiirden biri: "Durmadan Yüzüne Hat Düşenin Kendi Hattından Portresi" (1980).

"Hat, yüzyazı" ve "Otoportre Denemeleri" tabiî (1990-91).

"Viyana için Siyah Vals"ın ilk baskısına serpiştirdiğim Viyanalı ressamların otoportreleri: Kokoschka, Schiele, Gerstl, Moser, hatta Schönberg. İnsanın "Yüzler"e yolcu çıkması, her yüzde bir kent, bir belde, bir ada ya da kıta okuması zihnimde gizlenen bir hurufinin'saplantısıydı belki.

Ya kendi yüzünde yazana, yazılana, Mukanna'ya bakmaya davranması?

Fatma Tülin Öztürk'ün portre denemesi önümde duruyor şimdi.

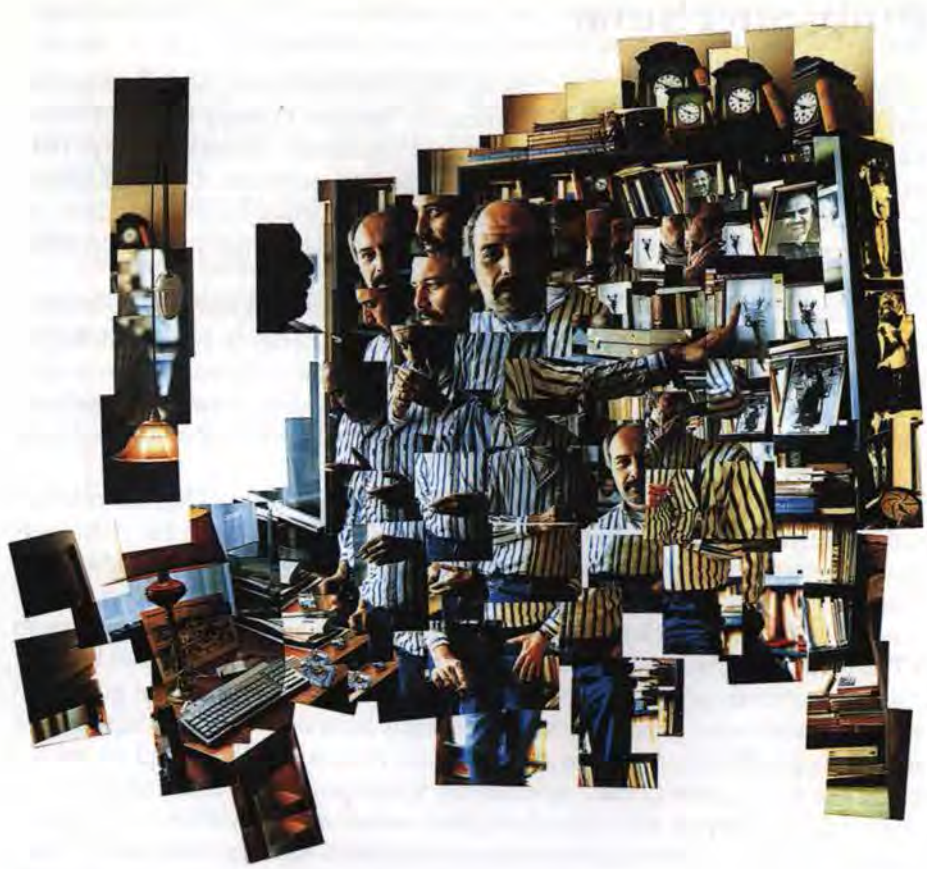
Benim yüzüm mü bu?

Aynadaki yüzüm, ikizim mi?

Okunaksız mı hatlardaki hat?

Değilse: Ne yazıyor (olabilir) orada?

1992.



Öteki'nin Tuttuğu Ayna: "Başkalaşım/ım"

("Nil" için Ayraç)

Kişinin kendi yüzünün anlamsal donanımını arama, çetrefil paftasını çıkarma, ayna(lar)dan soru ve ünlem iaretleriyle yüzleşme sürecine *öteki*'nin bakışının, bakışlarının katılması: Örtük bir Dorian Gray olabilir miyim — şimdiden? Bu ara-soru, giderek, bir ana-soruya dönüşebilir de.

Yüzümün, yüzlerimin, yüzselliğimin 'küçük fotoğraf tarihi'. Kotarılmamış bir albümün içerebileceği altyazısız fotoromanı kurup takıyorum kafamda. İlk fotoğraflarım: Yüzümde boşyere aradığım önizler, ipuçları belirsiz bir önsöz taslağı: Orada, çünkü, yüzümün rahim boşluğunda, yeryüzüne çıkmamış gerçekliği içinde yüzüyorum. Hatlarımı kovalayan gen imparatorluğunda, Rostand'a bakılırsa, ucunu bucağını kestiremeyeceğim sayıda olasılıktan biri olduğumu unutmamam gerekiyor: "Bir kadın ile bir erkeğin çiftleşmesi yüzlerce trilyonun altına düşmeyecek bir kalıtım kombinezonuna yol açar". "Bunların herbiri", diye ekliyor bu düşünür-biyolog, "kendi yüzüne, karakterine, ruhuna sahiptir: Bizden belki de büsbütün farklıdırlar. Belki de biri bizden çok üstündür. İnsanın kendi içinde efendisini barındırdığı olur".

Kendi içimdeki efendinin peşine takılır, onun arayışına çıkar mıyım, baktıkça yüzüme?

Kendime hazırlıksız bakmamam, bakamamam buna engel olur. Gidebi-



leceğim en uç nokta, aynayı çuhayla kaplayan Beuys gibi, aynamı bana ait saydığım bir örtüyle: Harflerden, yazıdan, yazılardan oluşan bir örtüyle kaplamaya çaba göstermektir. İçime saldığım Mukanna *çalışır.*

Öteki yakalayabilir yakalayabilirse, yüzümdeki hazırlıksızlığı. Sahte bir ayna yaşıyorsa yüzümde, kendimden koptuğum bir anda yüzümün arka-aynasına yaklaşabilir *öteki;* ötekiler.

"Hatay'da Bir Rolls Royce"a bakarken Ahmet Oktay soruyor: "Gözüm, sadece siyah-beyaz fotoğrafına baktığım"Pembe Ellialtı"nın, Chevrolet'nin önünde duran perçemli çocukta: Bir *gezgin* olacağından haberdar olabilir miydi acaba? Bir başka Indiana Jones, bir Odysseia, Sancaktar Christophe ya da Kurtz?".

Bu yakıcı sorunun ışığında bakıyorum yüzüme.

Yıldan yıla geçerek oluşmamış, bir dizine oturmamış albümün içerdiği fotoğraflara, yüzlerimde konaklamış öteki bakışların kurduğu farklı görme alanlarına bakıyorum: Alfabesini sökemediğim bir resim-yazı, gramerini tutamadığım bir dil, anlamlarını durmadan değiştiren sözcükler hep siliyor, yeniden yazıyor, yeniden siliyorlar yüzümü.

Belki, onca fotoğraf içinde bir teki, Nazif Topçuoğlu'nun kurduğu binbirsurat yaklaşıyor yüzümdeki sonsuz kaydırağa: Bir topaç gibi dönüyor objektif çünkü ve başkalaştırıyor aynamı —

1992.

VIII ALMANAK

Süre/ç üzerine bir deneme



"Bir çeki taşı gibi üstümde zaman"
Oktay Rifat

I.

Gerçek 'zaman bilinci' insanda öleceğini öğrendiği an başlar. Daha önce bilmez mi sonlu olduğunu, bilir — ama, zamanın kendisi için duracağı an belirsizdir ya, bu belirsizlik onun zamanı durmadan ölçmesini, farketmesini, kısacası içinde değil de kendisinde yaşamasını engeller. Zamanın Hayat'ı nasıl kemirdiğini, onu ölüm'e doğru nasıl emdiğini yaşarken unuturuz; bilincimizi Zaman'dan uzak tutmak bizi yokoluşun ya da çıldırmanın eşiğine inmekten korur.

Onun için de, hep aynı Zaman'ın içinde yaşasak da, farklı zamanlara dağılırız. Saatçı dükkânlarının kendisinde uyandırdığı büyülü tedirginliği bir türlü üzerinden atamayan Tanpınar, "Mahur Beste"nin dramatik kahramanı Behçet beyi de hapsolduğu Zaman'da yılgı verici bir uğraşın, saat onarımı tutkusunun duvarları arasında örer: Bütün saatlar farklı sesler çıkarıp farklı anları işaretleseler de bir şey değişmez; hatta bütün saatlar durmuş, bozuk, sessiz olsalar da: Tek bir zaman, bizim zamanımız işlemektedir.

Gelgelelim, bu `tek zaman' pek çok başka zamanı içerir.

Çıplak, yalınkat hali yok mudur Zaman'ın?

Bu sorunun karşılığını ararken bir zamanı, belki de bütün zamanı bu arayış sürecine ayırmak, varsa Zaman'ın öteki boyutlarına gidip gelmeyi denemek gerekir.

Gündelik hayatın vakit ekonomisi insanı bu arayıştan koparır ve onu kendi düzeninde alıkoyar: Gün ve gece, dilim dilim, biyolojik ve sosyolojik fonksiyonlara bölünür: Saat, tik tak, çalışmayı sürdürür.

Zaman'ı hep değilse bile sık sık `konu' edinmek "Saatleri Ayarlama Enstitüsü" nün doğal üyelerine kalmıştır. Ne var ki onlar, başta Greenwich'inkiler olmak üzere Rasathane görevlileri, saat ve takvim üreticileri, satıcıları değil de fizikçiler, filozoflar ve tarihçilerdir — bir de, sonsuzluk vehmi içinde yaşamayı sürdüren, yaptıklarıyla ömürlerinin sınırlarından taşan bir başka hayatın dipsiz zamanına hak kazanmayı isteyen yaratıcılar.

Aslında: Başlangıçta Zaman vardır.

II.

Kutsal metinler ve bize kadar ulaşmış ilk sözlü gelenek ürünleri, insanoğlunun Zaman konusundaki kaygılarının uzun boylu bir değişim geçirmediğini kanıtlıyor. Buna karşılık, zaman anlayışı bakımından oldukça farklı mantıklarla karşılaşıyoruz, geri gittikçe.

Eski Ahid'in Tekvin bölümünde Zaman'ın yaratılışı açık seçik bir ifadeyle yer alıyor: "Ve Allah dedi: Gündüzü geceden ayırmak için gök kubbesinde ışıklar olsun; ve alâmetler için, ve vakitler için, ve günler seneler için olsunlar" — Yaradılış'ın dördüncü günü. Saat, gün, yıl: Kur'an da aynı bakışı izliyor. Tevrat'ta şaşırtıcı gelen, insan ömrünün ölçümüne ilişkin temel farklılık: 5. Bap, akıl almaz portreler sunar: "Ve Adem, 130 yaşında, kendi benzeyişinde, suretine göre bir oğlun babası oldu; ve onun adını Şit koydu, ve Şit'in babası olduktan sonra, Adem'in günleri 800 yıl oldu; ve oğullar ve kızlar babası oldu. Ve Adem'in yaşadığı bütün günler 930 yıl oldu; ve öldü". Bunu Adem peygambere özgü bir durum sanmak yanlış olur: Aynı bölümden Şit'in 912, oğlu Enoş'un 905, oğlu Kenân'ın 910, oğlu Mahalel'in 895, oğlu Yared'in 962, erken ölen oğlu Hanok'un 365, oğlu Metuşellah'ın ise 969 yaşında öldüklerini öğreniyoruz. 500 yaşında baba olan Nuh peygambere gelince, o 950 yaşını aşamamıştır.

Kutsal an: Sıkıştırılmış sonsuzluktur. Bir bakıma atom halinde yaşar Mistik Zaman. Müslüman ve Hristiyan kültürleri aracılığıyla Mısır'dan Fransa'ya, Madagaskar'dan Endonezya'ya kadar çeşitli versiyonlarla dağılan ünlü "Yedi Uyuyanlar", mağarada 309 yıl uyurlar. Kur'an'ın Kehf suresinden okuyoruz: "İçlerinden bir sözcü dedi ki: Ne kadar kaldınız? Dediler ki: Bir gün veya günün birkaç saatlık kısmı kadar kaldık".

Zaman, *görece*'dir.

III.

Görecedir de, neye *göre*'dir Zaman?

Mekanik fiziğin düzçizgide ilerleyen saltık, değişmez bir ölçü olarak değerlendirdiği Zaman'ın, şüphe yok ki deneylerin eşliğinde, hıza göre değişim gösteren bir ölçüsü olduğunu kanıtladı Einstein: Fizikte bir devrimdi bu, sayısız bağlayıcı sonuç getirdi. Onun ışık hızıyla ilerleyen bir araçta zamanın duracağı yollu kuramı "Maymunlar Cehennemi"nden "2001: A Space Odyssey"e pek çok filimde ilginç konuların işlenmesine yol açtı. Hawking'in, "Zamanın Sonu"yla, spekülatif boyutlar taşımasına karşın, yepyeni bir zaman kavrayışı ortaya atmasına dek. Şimdi evrenin hem oluş biçimine, hem de sonuna ilişkin felâket kuramları çağında yaşıyoruz: Bir başı vardı Zaman'ın, diyor Hawking: Bir de sonu olacak.

Fizikçilerle filozofların ona bakışları uzlaşacak gibi değil, gerçekte.

Einstein'ın bile, "Görecelik Kuramı" nda *Öznel Zaman*'dan, Zaman'ın özneye ve onun kişisel tarihine ilişkin bir boyutundan söz ettiği görülüyor.

Kaçınılmaz, bu: Zaman *benim* algıladığım boyutlarıyla var, bir yandan da. Felsefe, bilimden bütün bütüne soyutlanmaksızın konu edinmiştir Zaman'ı, ama Varlık'tan ya da İnsan'dan yola çıktığı için bir başına oluş halinden çok bize göre oluş hallerini didiklemeyi seçmiştir. Bergson, Einstein'ın kuramını sorguladığı "Süre ve Eşzamanlılık"ta, *biricik* Zaman anlayışına karşı çıkarken, an'ı bir adımı ileride bir adımı beride bir birim olarak konumlar: Bilinç-Bellek işbirliğinde bir "iç zaman"ımız varsa, dışımızda "kişidışı" bir Zaman arayamayız: Sonsuz sayıda iç süreli ve dış deneyli zamanlardan oluşur dış-Zaman.

"Zaman zarla oynayan bir çocuktur" diyen Herakleitos'tan çok mu uzağa düşmüştür Bergson?

IV.

Efsane zamanı, kutsal an gibi atom halinde değil de, sonsuzluğun öteki halinde, iki ucu açık biçimde yaşar: Sözlü geleneği oluşturan bütün söylencelerde, masallarda, hikâye ve mesellerde, tekerlemeden bilmeceye tansık saatlarının belirsizliğiyle karşılaşırız:

Bir Varmış Bir Yokmuş sözüyle vaktin dibine, dipsizliğine sürülürüz;

Zaman zaman içinde/Kalbur saman içinde, bir kez daha: Karşıkarşıya iki aynanın yarattığı, içine taş attığımızda yankısı gelmeyen kuyu gerçekçiliğidir;

Ezel zaman içinde ya da *Evvel zaman içinde* hem büyük bir geçmiş zamanı çağırır, hem de uçsuz bucaksız geniş zamanın varlığını.

Kaypaktır masalsı Zaman: Buğulu bir ölçüm koyar önümüze. Bir sınırı varmış gibi durur önce: Ölüm, ölümlülük çıkar ikidebir karşımıza; bir adım ötesine geçer hemen masal babası: Rüstem gibi vaktin sayılmadığı bir ülkeye uçar, Gilgameş gibi ölümsüzlük otunun ardına takılır, öldü sandığımızda uyumuştur: Keloğlan, Pamuk Prenses, Kıtmir.

Biçimden biçime, başkalaşımdan başkalaşıma geçme hakkını verir masal evreni: Karga konuşur, keçi müezzin olur, zaman amandır bit bineğimiz pire yedeğimiz, ektiğimiz karpuzun içine dalsak yedi yılda kapısını zor buluruz —

üçyüz altmışbeş leylek,
elliki yuvası,
oniki yumurtası,
adları burada yazılı: Zaman: Bilmece, bulmaca, kaydırmaca.

V.

Bir çelişki yumağıdır Zaman.

Kaotik, ele avuca sığmaz, düzensizdir bir yandan: Kurallara değil de kazalara, arızaya, ilineksel olana ayarlıdır sanki.

En küçük birimine kadar hesaplanabilir, düzenli, ölçülüdür beri yandan: İçiçe çarklar, hiçbir aksama göstermeden, tekvinden kıyamete, işliyor *gibi*'dir.

Uç noktada titiz saatları da, son derece ayrıntılı Takvim'leri de ikinci görünüşüne borçluyuz. Yerkürenin kendi ekseni etrafında dönüşü, yerkürenin güneş etrafında dönüşü, dilim dilim ayrışan bir gövde koyar önümüze: Saliseden saata, günden aya, mevsimden yıla akıp giderken Takvim bizim ölçtüğümüzü gelip bizde ölçer: Almanak, aslında, Zaman'a ilişkin kesinliklerin ve tahminlerin üstüste toplandığı büyük bir kumbaradır.

Eski Mısırlının, Azteklerin, Veda'lar Hindistanı'nın insanının kılı kırk yaran zaman ölçümlerinden ana çizgilerinde bir adım ilerlemiş değiliz. İsa'yla sıfırlanan, Müslümanlarla sıfırlanan Takvim'ler geniş zamanlara farklı başlangıçlar getirmenin ötesinde bir paradigma değişimi taşımazlar: Güneşin doğacağı ve batacağı an bellidir, Kış ya da Yaz ayrı bir tanım aramazlar hiçbir yerde, sözgelimi "Pastırma Yazı" bir başka dilde "Eté İndien" olur topu topu. Yeni bir yön değildir çünkü Kıble, bakılması istenen yeni bir noktadır.

Bugünün takvimleri, acendaları, giderek marifetli saatları dinsel `vakit'le sivil `tarih'leri cem ederler: Yortu ya da Kurban günleri, namaz ya da âyin saatları, bir ulusal utkunun ya da uluslararası boyutta anlam taşıyan bir olayın yıldönümü ile peşpeşe dizilir.

Gelir bunu Zaman'ın *folklorik* damarı bütünler: Saatli Maarif Takvimi'nin yaprakları, kesinlik ile rastlantı arasında kararsız, "Kırlangıç Fırtınası'nın Başlangıcı" nı işaretler.

Gene de, bireylerin kendi, bütün bütüne özel takvimleri gibisi yoktur: Yaşgünleri, yıldönümü günleri, bir günlükte saptanan ve unutulanlar, cep takviminde işaretlenen gelecek ürpertici değil midir?

Boşuboşuna şiirlerini *İç Takvim Yaprakları* saymamıştır Tanpınar.

VI.

Belki de bundan, tarihçilerin Zaman'ı sevmedikleri sezilir. Ölçümü, hatta tanımı, güzergâhı ve hareket biçimi üzerinde uzlaşamadıkları Zaman'ın içinde ve üzerinde çalışmak zorunda olmaları, kolay altedilemeyecek bir temel sıkıntı oluşturur onlarda. Hakikat'ın eşzamanlı ve ardzamanlı çehreleri bile onları bölmeye yeter ya, asıl sorun Tarih'in *ne* olduğu konusunda doğar ve çetrefilleşir. Collingwood'un tanımladığı gibi bir *res gestae* (olayları kuşatan şeyler) bilgisiyse Tarih, nasıl olur da bunlara *bakan*'ların prizmasının oluşturucu öğelerinden soyutlanarak bilimsel bir okuma sayılabilir — işin içinden çıkılmış değildir.

Ernst Cassirer, "mitos zamanı hâlâ sonsuz zamandır", der. Tarih, Zaman'ın net ölçülebilirliği oranında, varsayımdan saptamaya doğru yol alır. Ne var ki, bu yol alış bir düzçizgi mantığının tek boyutluluğuna yargılı olmuştur, yakın döneme gelinene dek. Octavio Paz'ın haklı olarak Tarih'i "bir bilim değil de bir *bili*" saydığı görülür: "Her gün yapılan bir icat, sürekli bir yaratım". Tarih, Zaman'ın kesinliğine ayak uyduramaz. Ona nasıl bakıyorsak öyledir: Değişken. Ama, Zaman'ın göreceliği *fiziksel* bir gerçekliktir, Tarih'inki *öznel*'likle yaralı bir gerçeklik: Görecelikleri biribirine hiç benzemez.

Tutamadığı, bir yanından tuttuğunda öteki yanından sıvışıp gittiğini gördüğü Zaman'ı sevmesi beklenemez tarihçiden. Gelgelelim bu, onun koşuludur: Zaman, aynı kalırken Tarih için sonsuz sayıda farklı tabaka yaratan saltık kaynaktır.

VII.

Tarihçi ölçüsünde demeyelim ama, tarihçinin bir bakıma Zaman'a yazgılı oluşunun bir adım berisinde belki, Edebiyat adamı da onunla cebelleşir. Ama Edebiyat boyun eğmez Zaman'a, ona değil de Dil'e tutsaktır, oluş biçimi açısından. Zaman'dan korkar, ürperir şüphesiz; onunla oynamaktan vazgeçemez: Birbirilerinin içinde, kendileri için bile tuzaklarla dolu tüneller açar, çıkış yolları keşfeder, sed örerler. Tarih, Zaman'ın giyinmiş, bir kılığa sokulmuş biçimidir edebiyatçının gözünde: Merakla kurcalar onu, bazı bölgelerine yolculuklar düzenler, Zaman ile Tarih'in içinden de boy ölçüşmeye soyunur.

Kim ne derse desin, biriki ayrıcalıklı örnek bir yana, Edebiyat adamları için çok da kolay tanımlanamayan bir büyüsü vardır Tarih'in. Zaman'ın bu kuşatılmış, karanlığının bir bölüğüne ışık tutulmuş, bazı gizleri açığa çıkarılmış ya da öyle sanılmış dilimi üzerinde imgelemleri çalışmaya koyulur. "Tekrar" öğesi mi mıknatıs görevi üstlenir bu ilişkide, "Anlam"ın katı ve kaypak görünümlerinin ortak bir dökümünü mü içerir Tarih, tamıtamına kestirmek elde değildir. Yahya Kemal'in, Oktay Rifat'ın, Ece Ayhan'ın *orada* aradıkları aynı şey olmamakla birlikte, aynı gövdenin üzerindedirler.

İlk bakışta bir kaçış diyarı olarak seçildiği düşünülebilecek Tarih'te, an gelir, bugünden yarına kılavuzluk uman bir gözle karşılaşılır. Çıplak halde Zaman'a tutunmak tekin iş midir? O girdaba bütün bütüne teslim olmak `öteki yaka'ya çekip götürebilir insanı, Tarih'in kulbu daha emniyetli bir anlamlandırma sürecine götürecektir.

VIII.

Edilgin durmaz şair, yazar: Tarih'in önünde. Onu "düzünden okuma"ya kalkışır, tersinden yazıldığı inancını temellendirerek. Bu yaklaşım Zaman için geçersiz midir, hayır: "Bakıldı ki kum saatı, ters çevrilmiş" der Ece Ayhan ve ikisini içiçe geçirir. Melih Cevdet Anday, neredeyse indirger ilkini: "Gerçi tarih uzun uzun anlatır / Ama bu bakışma kalır, kalsa kalsa". İkincisiyle, buna karşılık, kedi-yumak ilişkisi kurmakla yetinir: "Yarın dündür/Dünse daha gelmedi".

Edebiyat'ta Zaman, düz yüzeyde cıvadır: Dokunduğunuz an yerinden ve biçiminden oynar, bölünür, yeniden birleşir, bölünür yeniden. "Salondaki büyük saatı sattım", der Edip Cansever: "Saatın ölçebileceği/herhangi bir zaman parçası yok". Aragon dokununca: "Sana büyük bir sır söyleyeceğim Zaman sensin/Zaman kadındır". Tarih'in içinden geçerken, Oktay Rifat dokunduğunda: "Bir çeki taşı gibi üstümde Zaman".

Binbir metafor, binbir surat. Şairden yazardan şaire yazara geçerken *başkalaşır* Zaman. Borges, onu sonsuzlukların arasından dener. Çarkların içinde dönerken, bütün farkların tekrarına, her tekrarın içerdiği farka çarpar, bir aynalar düzeneğinde çoğalır, artar, durur, kaybolur. Aktığı, mıhlandığı, sektiği düşünülmüştür. Başka boyutlara geçer: Düş Zamanı, Gündüşü ve Düşlem Zamanı apayrı oluklar açar. Sonunda, şair, kendisiyle ölçer onu, ana birimini kendi tiktakıyla özdeşleştirir: Turgut Uyar'ın "Büyük Saat"ı.

Bütün yazdıkları, tıpkı bütün yazamadıkları gibi, tek bir ana izleğin, Zaman'ın kadranındaki sonsuz bir harekette kayıtlı duran Tanpınar'ın "Bursa'da Zaman"ının iki ayrı türdeki iki ayrı versiyonunun metafiziği örtüşür: Edebiyat nabızla sınırlıdır.

IX.

Resim sanatında, aslında ışıktır Zaman: Monet, Rouen Katedrali'ni günün bütün saatlarında, bütün ışıkları değiştiği için tuvale geçirmiştir. Seher, tan, sabah, öğlen, ikindi, günbatımı, akşam, gece, geceyarısı ayrı sıcaklık izleri bırakır tablolarda. Turner'ın neredeyse biricik konusudur zaman-ışık bağlantısı, geniş pompalı bir saatmuşcasına çalışmıştır. Geceye bağlı ressamlar az değildir; güz, kış, yaz, ilkyaz tutkunlarını palet cümbüşü ayırır biribirilerinden. Şüphesiz Hopper'in geceleri Böcklin'inkilere benzemez; güze Romantikler ve İzlenimciler aynı duyarlık anlayışıyla yaklaşmamışlardır — ama ışık, *o* ışıktır: *O* zaman.

Zaman'ın bir de simgesel kullanımı sözkonusudur, plastik sanatlarda. Dürer'in ünlü "Melankolia"sındaki kum saatı bugün bir allegori bile sayılamaz bizim için — hele ki sanat tarihinden öğrendiğimiz gibi, uzunca bir dönem ölüdoğaları terketmeyen kurukafalarla sık sık yer değiştirdiğini unutmazsak. Gerçeküstücülerin simge deposundaki yeri de biraz böyledir: De Chirico'nun, Dali'nin, Magritte'in saatları bir ucu metafizik yoruma açık almakla birlikte, genelde düşlem payının yüksek olduğu örneklerdir. Asıl simgesel boyutu Georges de la Tour'un, Van Gogh'un mumun, kandilin ışığında eriyip giden Zaman'ı *gösterdikleri* yapıtlarda bulmak gerekir belki de.

Romantikler, Tarih'e, belirsiz bir geçmiş zamanı temsil eden görkemli yıkıntılara, onların içerdiğini *kurdukları* büyük yitim deposuna, gösterişten kaçınmayan bir yakınlıkla yaklaştılar. Bir uğultudur onlarda Zaman: Ölüm'ün de altedemediği tılsım.

Dışavurumcular, gözlerinin önünden hülya peçesini kaldırıp atmışlardı. Kubin'in birer giyotin bıçağı gibi çalışan akrep ve yelkovanında Saat, döndükçe kurbanlarının başını gövdesinden ayırmayı sürdürecekti.

Onlarda, aslında tümel karanlıktı Zaman.

X.

Müzikte, musikide aritmetiktir oysa. En küçük birimden en gelişkin forma uzanan bir ölçüler silsilesi. Tempo, cadenza, ritm... çağdaşlarımızın yerleşik kalıpları yerle bir edişine kadar, besteci de virtüoz da Zaman'a taptı bir bakıma. Bu aritmetiğe indirgenemezdi ezgi; ama onsuz düşünülemezdi de. Uyumun bölünmezliğini sağladı Zaman; ses ve sessizliği, yanyana, en ince terazide buluşturup dengeledi. "Herşeyden önce tempo" diyordu ya Mozart, bu, herşeyden önce bir momentler dizisinin denklemlerinin sürçmeden kurulması anlamına geliyordu. Tonalite, hep böyle oluştu: Atonalite de.

Sinemada, elbette diğer anlatı türlerinde olduğu kadar ekonomi. Zaman içindeki zamanlar taşır bir filmi. Brakhage'in birkaç saniye süren filimleriyle yirmidört saatlık deneysel yapıtları arasında Zaman tek bir tanım taşır: Omurga. Onun etrafında dönenir herşey, ona göre ayar edilir. Gerilimin o ölçüde yüksek tutulabildiği başka bir sanat yoktur: Çünkü, sinema, görsel efektler zincirine borçlu olduğu sanılan ekonomiyi uç noktalara kadar Zaman'ı kullanarak sağlar gerçekte: Gerçek zamanla çakışarak.

XI.

Birebir şimdiki zamana dayanan pek az edebiyat, sanat ürünüyle yüzyüze geliriz. Hem bizim içinde yaşadığımız şimdiki zamanımız almaşıktır, hem de şimdiki zamanda geçen, geçtiği varsayılan yapıtın zamanı. Özne, saltık bir şimdiki zaman gerçekliği tanımaz. Belleği ve imgelemi çalışır, onu iki ayrı yöne doğru seyyar kılar Zaman şeridi üzerinde: Michel Butor'un "Değişim" i ya da Bilge Karasu'nun "Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı" gibi ayrıksı yazınsal metinlerde de, Straub-Huillet ikilisinin filim zamanını birebir çalıştırdığı örneklerde de değişmez bu — modern bestecilerin burada-şimdi-bir kereliğine gerçekleştirdikleri *session*'larda da. Zaman, alıcı cephesinde ve verici cephesinde, ayrı ayrı yalıtılmazlık gerçeğini yansıtır: Onu bölünmez bir şimdide toplayamayız.

Belleğin hepten silindiği, unutuşun eksiksiz kılındığı bir durum tasarlayamaz mıyız? Silinmiş geçmiş gene de varlığını korur: Sisin belirsizliği içinde, hangi zamana ait olduğunu bilmesek bile, bölük pörçük, mantıksal eklemlenmeden çözülmüş haliyle sayısız görüntü dolaşır kafatası kutusunun labirentinde. Resnais'nin özellikle "Muriel" de, ama yer yer öteki ilk dönem filimlerinde de kurcaladığı *serseri* Zaman ille de ayıredilip sınıflandırılmayı beklemez: Buradadır. O zaman parçaları *bu* anın içeriğidirler.

En zor düzenlenen, gerçekte en zor düzenlendiği sanılan dilimi taşır Şimdi.

XII.

Çoğu kez bir sığınma bölgesi sayıldığına tanık olunan Geçmiş Zaman, Proust'la birlikte uçsuz bucaksız bir kazı alanına dönüştü. Mikroskop altına çekilen Bellek, hem Şimdi'nin hem de gelecek zamanın askıya alınmasını gerektiren karmaşık bir haritaydı artık. Şimdi'nin varlığı, odak olma konumu önemliydi, şimdiki zaman bilinci kelimenin düz anlamıyla dondurulmuştu: O yolculukta, yeniden kurmanın sınırlarını zorladı yazar; aradığı "Yitik Zaman" değildi gerçekte, yitip gitmiş anların ve daha geniş zamansal tabakaların içinden unutulmuşu yokladı.

Geçmişi mıhlamak için günlük tutar yazar; geçmişin hesabını iki anlamıyla da görmek için yaşamöyküsünü yazmaya soyunur. Anlatı zamanının yatay ve dikey şeritleri içinde geçmiş zamanın çoğulluğu ile karşılaşırız: Büyük kavisler örgütlenir orada: Yakın, uzak, belirsiz geçmişin düzenleniş eksenlerine, okurken hep hâkim olamayabiliriz. "1001 Gece Masalları"nın bir başı, başlangıcı olduğu bilinir: Şehrazat, ölüme karşı hayatı her gece *anlatarak* kazanır: Bir günlüğüne. Şahzaman ("Zaman'ın Hâkimi" anlamına gelir), genç kadının geçen zamanın içine geçen geçmiş zaman öykülerinde gelecek zamana parça parça hak kazanmasına izin verirken, onunla bütün zamanları paylaşır.

Herşeyi içerir "1001 Gece": Hem Borges'i, hem Hawking'i: Simyacıların kendi kuyruğunu ısıran ejderle simgeledikleri gibi, Zaman ola ki yoktur.

XIII.

Bilim-kurgu bağlamında üretilen yapıtların sayısının teknolojik ilerlemenin ve uzay yolculuğu çalışmalarının ivme kazanmasıyla arttığını söylemek yanlış olmaz elbette; ama geleceği konu edinmenin geçmişini hafife almamak kaydıyla: Başta `ütopya' ların bazıları olmak üzere, zamanda ilerleme tutkusuna klâsik çağ metinlerinde de rastlanır.

Bir bilinmeyen midir Gelecek Zaman? Hayır: Bilinmeyen, yalnızca Gelecek'tir. Temel koşullar değişmedikçe, gündelik deyimle `yer yerinden oynamadıkça', Zaman'ın akışında bir farklılık başgöstermeyecektir. Geleceğin kendisi öyle değildir oysa: Bir saniye sonra ne olacağını, neler olabileceğini; yarın, üç yıl sonra, önümüzdeki yüzyılın ortasında, burada ya da herhangi bir yerde olabilecekleri kestiremeyiz. Bu belirsizlik değil midir, insanoğlunu geleceğe aynı anda yılgı ve bastırılması güç bir merakla baktırtan? Her çağda, yerkürenin her karışında kehânetin bunca önemsenmiş olması, edebiyat adamını sık sık önbiliye yaklaştırmıştır. Kafka'da kendiliğinden, Jules Verne ya da Orwell'de tartım yoluyla devreye giren bu geleceği okuma tasasının son durağı belki de H.G.Wells'in "Zaman Makinası" dır.

Pek az örnekte, geleceğin de ötesine geçildiği görülür: Beckett'in oyunlarında ve romanlarında, önce adım adım Zaman'ın ufalandığına, giderek kırıntılara dönüştüğüne tanık oluruz; bunu, geniş zamanların Gelecek'ten de belirsiz egemenliği izler: Zaman, artık yoktur.

XIV.

İmdi, vakit nakittir. Gündelik yaşamın zaman felsefesi, çarkları kendi bildiğince döndürür. Orada Tarih'e de, Efsane'ye de uzun uzadıya yer ayrılmaz; geçmiş, kişilerin ve içinde yaşadıkları toplumsal bağlamın imgeleriyle sınırlıdır; gelecek, topu topu en yakın gelecekle yaşlılık arasında oyalar bireyleri. Dile de yansır, bu daralma: Vakit yoktur, bulunmaz, kayıptır.

Asri Zamanlar'la birlikte, gelişkin toplumlarda, büyük yerleşme merkezlerinde olmuştur: Zaman, nicedir hızdır. Çalar saatla başlayan gün, saat başı radyodan ya da sinyal veren kol saatından kat edilir: Herşeyin bir zamanı olduğunu öne süren Vaiz, bir gün bunun `herşeyin bir saatı var' önermesine dönüşeceğini öngörebilir miydi? Mesai saatı, paydos saatı, yemek saatı, uyku saatı her yaş diliminden insanı gündelik hayatta amansız bir takiple ve küçük değişikliklerle kovalar. En sonunda `bekleme saatı' gelir, panoramayı tamamlar.

"Şimdi tarihte saat kaç?" diye sorar Turgut Uyar. Oradan kalkarak, zaman üzerine kurduğu bir denemede tekrarlar Ferit Edgü: "Şimdi Saat Kaç". Ve devam eder mekanik ses: "Koma Provaları"nın şairi sanki her satırda "saat kaç?" diye sorabilecek ölçüde korkar Zaman'dan.

XV.

Nietzsche'yi izleyerek "Zaman bitti: Yarın hiçbir gazete çıkmayacak" diyebilecek kadar sonsuza sed çekebilme gücünü kaç kişi bulabilir kendinde?

Bilim adamları epeydir "felâket teorileri", filozoflar yeniden "kıyamet" teması üzerinde çalışıyorlar. *Anlık* olan ile *bengi* olan arasında şiir kurmayı, bronza biçim vermeyi, oynamayı, türkü yakmayı sürdürüyor edebiyat, sanat adamları. Hayat'ın devamlılığı araçların çoğalmasını, daha kesin ölçümler yapmasını, Zaman'a giden ve ondan gelen yolun kısalmasını sağlıyor. Kol saatı, cep saatı, duvar saatı, kum saatı, güneş saatı, saat kulesi, kronometre gün ve gece Kronos'a hizmet sunmayı üstleniyor.

Sonra duruyor: Akrep, yelkovan, nabız, körük.

Almanak, kapanıyor.

1987-1990.

IX SES, HARF, İMGE

İlhan Usmanbaş'la Düet



"Büyük olasılıkla müzik çalıyor olacaktır evde, ama sakin bir köşe bulup konuşmayı başarırız".

Erik Saite

I.

Çin Bilgeliğinin anıt kitabı "Büyük Bilgi"den XIX. yüzyıl felsefesinin Hegel, Schopenhauer ve Nietzsche'de bulduğu klasik düşünce doruğuna, oradan da modern felsefenin Adorno ve Bloch gibi ustalarına uzanan, bir açıdan kırık çizgili bir güzergâhı simgeleyen, bir yandan da her şeye karşın gizil bir yekpare yol barındıran serüvende neden sessizliğin değil de musikinin kutsandığını, büyük uyumun ve ütopyanın en uç tanımlarının neden musikinin saltık -olabilecek- aritmetiğinde arandığı öteden beri kurcaladı beni: Wittgenstein'ı saymazsak, bir tek Heidegger belki, bir de ardılı Derrida, sessizliğin yakıcı çekirdek-bölgesinin sınırlarının çevresinde dönenip durmuşlardır, sonuçta geri durmak üzere: Sesin, seslerin, sessel düzenlemelerin yaratabileceği, yarattığı, yaratmayı ana ereği bildiği, saydığı ari dengenin karşısında oysa, başlangıçta sessizlik vardı.

II.

Bilebildiğim kadarıyla üç çağdaş roman: Thomas Mann'ın "Doktor Faustus"u, Hermann Hesse'nin "Boncuk Oyunu" ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Mahur Beste"si, bozulan toplumsal yaşam uyumunu ve yerküre dengesini müzik aracılığıyla yeniden kurma düşüncesi üzerine inşa edilmiştir: Mann ve Tanpınar'da bir kaçıştan çok geri çekiliş ve ezginin vaadını kabuğun içinde kovalamadır ağır basan; Hesse ise, ileri çıkmayı, ezilen saflığı yeniden yeni insanlarla, müziği dünya eğitiminin kilidi kılarak sağlamayı yeğler: Terazinin yıkım kefesinin karşısında müziğin adım adım, hayatın içinden geçerken günbegün kazandırabileceği uyum kefesi neredeyse tek seçenek olarak durur onlarda.

III.

Müziğin yazarı, yazını, yazıyı kurcalama haddi alabildiğine geniştir aslında: Bir figür, bir izlek, bir iz peşisıra gidilirken beklenmedik kesişmelerin içinden fark gelişir: Aldous Huxley, Julio Cortazar ve Bilge Karasu'nun Gesualdo'nun dünyasında buluşmaları, üç değişik yazı merceğinin aynı konudan ne denli farklı açılımlar getirebileceğini kanıtlar: Huxley'in -ileride üzerinde uzun uzadıya durmaya çalışacağım- bir izlek için çeşitlemeleri, Cortazar'ın o gözde tekrar işleyişine kazandırdığı güzelim gerilimden Karasu'nun durmadan kurup çözdüğü etik-estetik düğüme geçerken, Gesualdo'da, tinin cenderenin en ucuna çekildiği anda müziği yakarı düzeyine yükselten, orada onu artık uçuran doruk-duyarlığa çarparız ya, sarmal ilişkiyi iyiden iyiye ince bir örgüye dayanan labirente dönüştüren de bu yeniden-yorumlardır.

IV.

Tam tersi bir yönde, bestecinin de sözün, yazının, şiirin büyüsüne kapıldığı yadsınamaz bir gerçek: Heine'e ezgi giydirirken Schubert, Baudelaire'e Verlaine'e Poe'ya uzanan Debussy, Char ile Boulez, Mallarmé'den Necatigil'e Usmanbaş, kendi sözüyle ezgisi arasında John Cage ya da Ertuğrul Oğuz Fırat, sarmal ilişkiye öteki kutuptan başlarlar, bazen de iki kutuptan birden: Barışır mı iki ifade yordamı? Anlaşır, uzlaşır, birbirilerinde koyulaşır mı? Yoksa, sonsuz sonrasız bir çelişki midir aranan, hatta beslenen? Bu sorulara biricik geçerli yanıt yoktur aslında: Kendi müziğini kendi yolu içinde kotarmayı ilk ereği saymış şiiri, musiki ustası belki de has aritmetiğinden koparıp uzaklaştırır — ortaya çıkan, ola ki ne biridir artık, ne de öteki.

V.

Verlaine'in *"Herşeyden önce müzik"*ten anladığı, şüphe yok ki şiirin iç ezgisine ilişkin bir saptamadır, Dada türü yıkım izlenceleri bir yana, bütün şiir anlayışlarında, akımlarında iyi-kötü paylaşılmıştır; bir değişkenini Rilke'nin *"Orpheus'a Soneler"*inde ya da Eliot'ın *"Burnt Norton"*unda bulduğumuz bu ana görev, başka örneklerle şiirin ezgisiyle şiirde musikî izleğini iç içe geçirecek bir köprü işlevi de üstlenir: Yahya Kemal, Vladimir Holan ya da Wallace Stevens yalnızca kendi şiirlerinin iç musikîsiyle hesaplaşmakla yetinmemişlerdir: Onların şiirinde doğrudan doğruya bir ezginin, bir enstrümanın, bir besteci ya da çalgıcının konu edinildiği, onlarla bir atmosferin dolaysız biçimde adlandırılıp tanımlandığı durumlara sıkça rastlanır.

VI.

Şarkı, türkü, nefes, ballade, sonnet, rondeau, canto, canzone, senfonik şiir, sonat... Dönemden döneme içiçe geçmiş, ortakyaşarlık kotarmış söz ve ezgi formlarının müzisyenlerde ve şairlerde ayrı ayrı bulduğu karşılıkların temel bir tasarım alanı kesişmesinden kaynaklandığı yadsınabilir mi? Bir kalıptır form, elbette; bir yandan da, imgelem ile ifade arasında gerçekleşmek için zorunlu, matematiksel işlemin etkinliğini çağıran bir oylum'dur da. Ses/söz işbirliğinin ölçü, ölçüm, ölçülebilirlik kutuplarında denek taşına vurulduğu bu "tür"lerde, en azından şairin kendi sınırlarını denediği, iki yaratım yatağının buluşma olasılıklarını tarttığı söylenemez mi?

VII.

Müzisyenin yazıya öteki araç olarak başvurduğuna sık rastlanır. Beethoven'in ya da Mozart'ın mektupları, Schumann'ın ya da Boulez'in öte-yazıları, Wagner'in "edebiyat"ı ya da Satie'nin uçarı uçuk denemeleri sarmal ilişkinin bir kol ucunu oluştururlar topu topu. Asıl yazı'nın musikîye koşulduğu ezgi yazısını göz önünde tutmak gerekir: Bestecinin özel işaretleri, hız ve tempo önerileri, yumuşak ya da sert temaslar için istekleri ile donanan nota sayfalarında, genel kabul görmüş bir alfabe, gramer ve yazım yumağına alabildiğine kişisel vurgular eklenir. Son çeyrek yüzyılda büyük bir dönüşüm geçiren nota yazımında ezginin karşılığını bir tek kuralları alt üst edilmiş klasik dilin işaretleri değil, bir o kadar da dış-yazı'nın (Cage) ve figürlerin (Brown) ezici varlığı veriyor artık.

VIII.

Sarmal ilişkiler çerçevesinde, kimi yapıtların, haddi, hadleri zorladığı görülmüştür: Picasso'nun ve Braque'ın bir dönem, Klee'nin neredeyse kesintisiz biçimde musikî dünyasına bitişik ürünleri: enstrümanların portreleri; ölüdoğalara can katan teller, yaylar ve borular; hem çalgıyı, hem çalgıcının düpedüz saplantı dozunu tutturduğu resimler, ezginin de plastik öge kılınma çabasını içleştirmişlerdir, denilebilir mi? Bir başka cephede, yazarın bu kez, besteciyi yakını bir komşuluğa getirdiği, ya da kendi yapıtını, yapıtlarından birini karşı yakaya sürdüğü görülür: Butor'un *"33 Çeşitleme"*si, Jouve'un *"Don Juan"* okuması bir kefede, *"Un Coup de Dés"*den Cage'e ve Karasu'ya uzanan pek çok metin öteki kefede tanıktır.

IX.

Wagner'in Opera'yı taşıdığı hiza değil midir, sarmal ilişkilerin modernlerde bulduğu kök, "sapkök"? Gerçekten de, Opera sanatı altın bir ortalamanın peşine düşmüştür, dayandığı çoğulluğu yüceltirken: Ses, harf, imge orada eklemleri kaynayıp kaynaşmış biçimde yanyana, yer alır. Uyumu çalınmış, esirgenmiş, yitirilmiş bir sahici dünya tasarımı ile boy ölçüşür. Sahne-Dünya'nın birebir zamanına devredilmiş düş ülkesi. Opera'nın, tıpkı Tiyatro ve Bale gibi, Hegel'in *"sanatın ölümü"* düşüncesini, o düşüncenin taşıdığı çiğ ve sert gerçeği taşıyarak öldüğünü düşünenlerdenim ben: Artık seslerin, harflerin ve imgelerin bizi vaadedilmiş beldeye götüremeyeceğini kabullenmiş, buna karşın yola çıkmaktan, düşmekten vazgeçememiş (biz) yeniklerin hâlâ Opera yazma, besteleme, izleme tutkusunu taşıması, ne zaman öleceğini öğrenmiş, bu bilginin bütün diğer bilgilerden üstün olduğunu da böylelikle kavramış olmasından hız alıyor... baldırana ramak kala flütle yeni bir melodinin peşine takılan Sokrates'ten yadigâr bir duruş.

MISRÂYIM


Ses
Piy.
Kay.ğa bi.lir mi yav.ru bil.ke.sin.de ci.nler pa.di.şa.hı.na yer.yü.zü.ne
p, cresc..
lunga
Do.ğiş tir.miş.tir a.da.mı,
sağ.la.rı.na ha.zır.lıy.lar.
So.ğuk bir ka.ran.lık ya.ğı.yor ü.mit.le.rim.de,
n.ya.ya bi.lir an.sak.
Bir ye.ri ka.ğıt.lar.dı.mı ;
kay.bi.li.ne ça.lı.şır, o.nu.ru.da.sı.nı.ğa.ça, es.ki.den b.ler.miş(ş
Bir tah.ta.ya yaz.la.nır.ken ; ne çın.lık.ya.pı.yor, yüz.lü.ğü düş.müş.ya.ka.la.rın.da.ki iz.le.ri, bi.le.ği.ne ek.

Sayın Usmanbaş; müzik-yazı-suret ilişkileri üzerinde duruyordum. Yatay ve sarmal ilişkiler. Bir yazı insanı olarak, bir ezgi insanıyla diyalog kurmak istedim. Her zamandaki gibi, yanıtlardan çok sorular var elimde. Sorularıma vereceğiniz yanıtların, gene her zaman olduğu gibi, yeni sorular doğuracağı umudundayım. Bu diyalogun merkezinde sizin görüşleriniz yer alacak, ben sonra derkenara gireceğim.

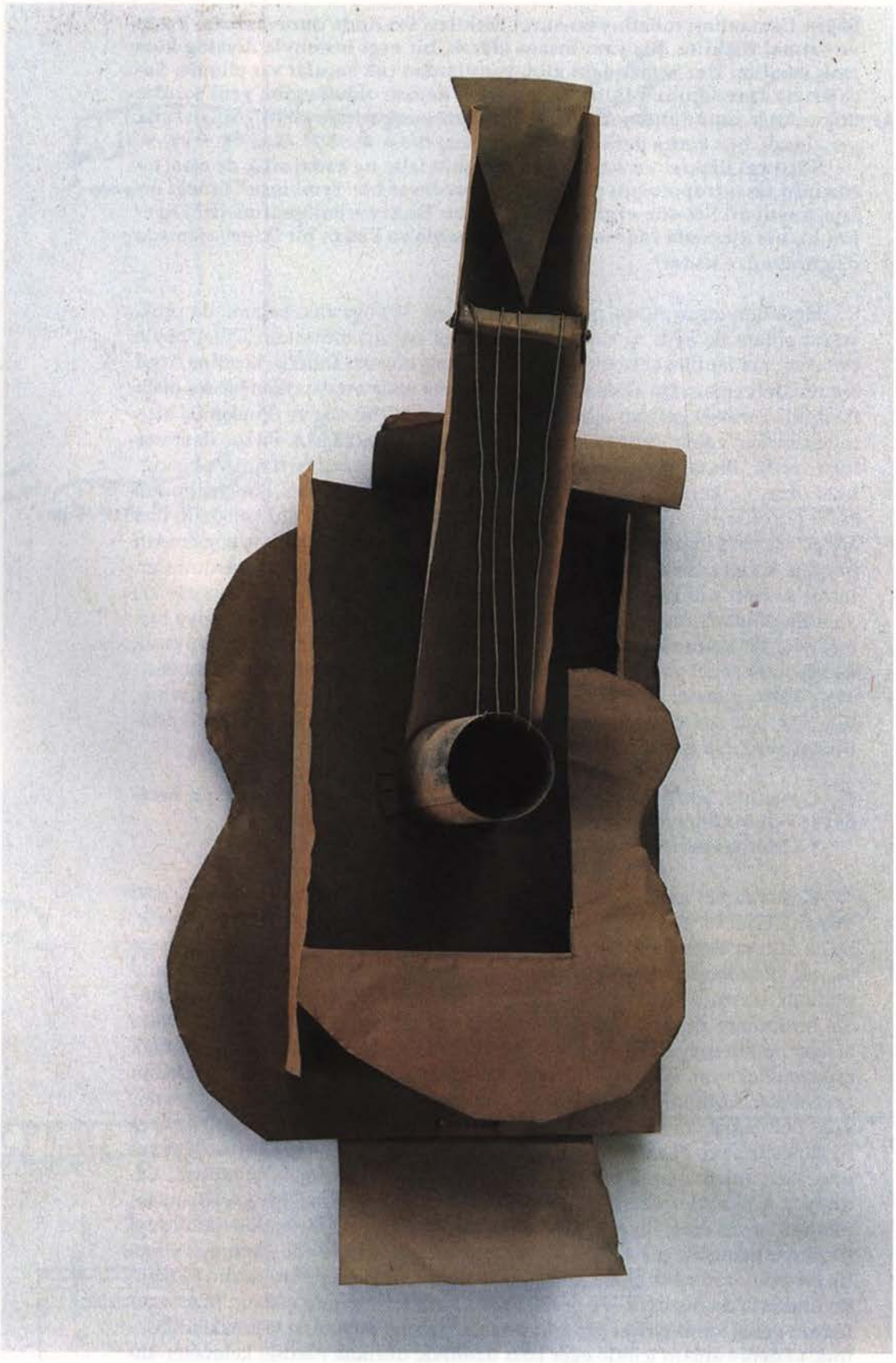
Söz-ezgi ilişkisinin başlangıcına ilişkin izler ne kadar silik de olsa, tarihçinin ve antropoloğun çalışmaları, neredeyse bir "symbiosis" örneği ortaya koyuyor. Ses-söz-ezgi üçlüsü nasıl bir ilişki evrimi geçirmiştir? Diyelim ki, bir aşamada Monteverdi ve Gesualdo'ya kadar, bir ikinci aşamada da günümüze kadar?

Herhalde insan aklına gelen birinci aşama, söz öğesinin anlamından çok, yahut anlam ile aynı ağırlıkta, bir ses öğesi taşımış olmasıdır. Diller böyle birtakım rastlantılar sonucu karşımıza çıkmış oluyor. Dillerin kendine özgü ses renkleri anlamdan önce ya da onunla aynı anda ortaya çıkan bir ses olayı ile ilgili. Tarihsel gelişim içinde şarkının veya sözün ezgiye dönüşmüş biçiminin birkaç yoldan ortaya çıktığı söylenir müzikologlarca. Birkaç davranış türü vardır. Bir tanesi heyecan türünde olan şey: Doğrudan doğruya bir çığlıkla ortaya çıkan ve gerçek sözle pek fazla ilgisi olmayan. İkincisi bunun belki tam karşıtı sayabileceğimiz, ezginin daha önde olduğu ve sözün ona ancak hizmet ettiği bir tür. İkisi de yüzyıllar boyu, insanlığın başlangıcından bugüne kadar gelmiş, tarih boyunca birbirinden ayrı olmadan yürümüşler. İnsan sesinin salt çalgısal bir gözle yani salt müziğe yönelik bör gözle ele alındığı dönemlerde sesin söz kısmı belki ancak hafif renklerle o ezgiye hizmet eder bir konuma geliyor. Zaman zaman da, sözün anlamını unutturacak kadar onun sözel yapısından, dramatik yapısından kopartıp insan hançerisinin çıkarttığı sesler olarak da kullanılabiliyor. Bu üç değişik konum, ritim, salt, söz, salt ses, değişik oranlarda karışarak veya değişik oranlarda birbirinden ayrılarak her zaman kullanılmıştır.

Gesualdo, söz'e mi ezgi giydiriyordu? Başka deyişle, söz ezgi ile neredeyse eşit bir önem taşıyordu onda, denilebilir mi?

Ya Monteverdi?

Gesualdo dönemi, Monteverdi'nin ve hemen ondan önceki dönemin eski Yunan inşaat tarzı dediğimiz ve resitatif ürününün keşfedilmesi dönemidir. Daha önceki dönemde kilise müziği içinde, dilin sesleri son derece deforme olarak, bozularak, anlamlarını kaybederek, sırf ses unsuru olarak - bütün o polifoni devrinde - yaşamıştır. Tiyatro ortaya çıktığı zaman, 1600'lerin başında, birdenbire söze dönmüş oluyoruz. Öyle bir söz ki içinde ses unsurunu taşıyor, etkilemeye çalışıyor, sesle birlikte söz, odak noktası olarak. Odak noktası Floransa okulu dediğimiz çevredeki şairlerdir. Bu, resitatif türünü ortaya atar. Polifoni tamamen kaybolmuştur. Çok basit bir çalgı eşliği vardır. Sese pek fazla müdahele etmeyen. Ona karşılık şiir öndedir. İşte barokun başlangıcındaki, Monteverdi'nin başlangıcındaki durum bu. Gesualdo'ya gelince: Söz anlam olarak parçanın içinde yaşıyor. "İo moro,, "Ölüyorum!.. Öldüm!...,, gibi sözler üzerinde çok etkili duruşlar var. Ama, gerçek sözün ses niteliği, sesle olan ilişkisi pek fazla olamaz. Çünkü Gesualdo polifoniyi devam ettirmiştir; çok ağdalı bir armoni anlayışı içinde etki yapmaya yönelik bir polifonidir bu. Şiirin bir noktada gelip durduğu yerler vardır; Gesualdo oralarda da duruyor. Ve oralarda söz birden karşımıza çıkıyor. Madrigallerinin genel karakterleri şiirlerin vermek istediği anlamları taşımaktadır daima. O genel anlam içinde eğer bazı üzerinde durmak istediği kelimeler-anlamlar- varsa, orada o anlamlar müzikte de karşımıza çıkar; o zaman da söz ağırlık kazanmış oluyor.



Picasso, "Gitar", 1912.

Daha sonra Mozart'ta sözün ve insan sesinin özellikle de koronun belli biçimlerde kullanımı daha farklı bir boyutun devreye girmesi demeye gelir mi?

Tabii. Ne var ki 150 yılı tek bir görüşle özetlemeye imkân yok. Çünkü şöyle bir dönem geçiyor. Barok'un başlangıcından Bach'ın ölümüne dek anlam müziğe bir yol gösterici olabilir. Mesela, Bach Passion'larında, kantatalarında gördüğümüz, sözün sadece ezgi taşıyıcı olması niteliği, aynı kelimelerin belki on beş, yirmi, otuz kez tekrarlanması ile karşımıza çıkıyor. Aynı kelime, bizim geleneksel müziğimizde olduğu gibi, boyuna tekrar edip kocaman bir müzik kesidini tamamlayacak tek kelime olarak karşımıza çıkıyor. İlk bakışta anlam, ilk bakışta sözün belki ritmik yapısı, ama tekrarlandıkça artık gelişmeyen bir anlam olmuş oluyor. Boyuna vurgulanarak, sürekli bastırarak gelen bir müzik anlayışı. Mozart'a geldiğimiz zaman bu barok anlayış neredeyse gerçek rayına oturuyor. Mozart'ın operalarında kısa konuşmalar, olayların anlatıldığı kısa konuşmalardaki resitatif türü, yani konuşma ile müzik arasındaki tür, daha sonra kısa aryalara geçildiği zaman, şiirin sırasını oldukça gerçekçi biçimde arya boyunca sürdürüp sona erdiren bir yöntemle Bach'ın tersine parçalanmayan bir bütün oluşuyor. Şu sonucu çıkartabiliriz: Bütün Barok, sözü almış, sözü kullanmış fakat onu bir çalgısal renk olarak kullanmış; bir kelimenin ortasında kesebiliyor: Bir kelimenin ortasında sese olağanüstü süsleme verebiliyor; belki bir kelimenin ağırlığı olabilir ama kelimenin sadece ses niteliği kalmış oluyor ortada. Ama Mozart'a geldiğimiz zaman, daha gerçekçi, daha doğru bir opera, bir tiyatro anlayışı görüyoruz.

XIX. yüzyılda, Simgecilik ve Romantizm, şiir-müzik ilişkisinde özel bir koyulaşma yarattı — bu yorumu paylaşır mısınız? Schubert'in liedlerini, Wagner'in opera yazısını düşünürsek?

Bunu belki Schubert'e borçluyuz. Çünkü metin seçme hedefi ve niteliği olan, ve bu metni fazla deforme etmeden, Almanca dilinin de özelliklerini fazla bozmadan metnin gerektirdiği ruh halini şarkıya değil piyanoya vererek onu alabildiğine sade bir müzik çizgisi içinde gerçekleştirmeye çalışan, ona şiirsel söylemeye yakın biçimde sadık kalan bir anlayış Schubert'te çıkıyor. Ve ondan sonraki Schumann ve Brahms'ta devam ediyor. Almancanın prozodik özellikleri ile karşımıza çıkan bu şarkı türü nispeten halk şarkısına da yakındır. Konuyu müziğe aktarma açısından şarkının kendisine değil ama o şarkıya eşlik eden çalgıcıya bırakma biraz daha geliştiği zaman Wagner'de şarkıyı bir ihtiras anlatımı olarak ayakta tutuyor ama durumu anlatan, psikolojiyi anlatan orkestra oluyor. Aynı çizgi - Schubert'te başlamış olan çizgi - Wagner'e kadar çok kılık değiştirerek yürümüş vaziyette.

Kişisel bir tedirginliğimden yola çıkacağım. Adorno, "Yeni Müziğin Felsefesi" gibi önemli bir kitapta, modernizmin savunusunu üstlenirken, Strauss'u hem bir "geçiş dönemi" nin son anlamlı temsilcisi sayıyor, hem de ondaki "güzelleme" dozunun muhalif hiçbir yanı olmadığı için bütünüyle eski bir dünyaya ait kaldığını ileri sürüyor. Kendi payıma, hem eski şarkılarına, hem de ünlü "son 4 Lied" ine büyük yakınlık duyuyor olmam bana bir tür "suçluluk duygusu" yüklüyor neredeyse! Şuradan kaynaklanıyor bu tuhaf duygu: Son parçalarının 1948'de bestelendiğini biliyoruz, yani müzikal paradigmaların hayli değiştiği bir dönemde. Bir yıl önce, siz "Yaylı Çalgılar Dörtlüsü"nü bestelemişsiniz örneğin.

İkilemi doğuran şu: Strauss'un son dört parçası. Hesse'nin şiirlerini anakronik sayamayız. Çünkü şair, bir yandan da klasik çizgiyle alışverişini sürdürmüştür, modern dönemde de. Müzikte neden daha büyük bir ko-

puş var sizce? Neden tonalite paradigmaları çok daha - edebiyata göre - geri dönüşsüz biçimde değişmiştir? Strauss örneği üzerinde kalarak görüşlerinizi açar mısınız?

Adorno'nun görüşlerini bölük pörçük okudum. Tümüyle okuyamadım. Fakat Adorno Schönberg'ten sonraki kuşak tarafından çok fazla hırpalandı. Onun için belki de sizi biraz rahatlatabilirim. Değişik yerlerden hırpalandı tabii. Adorno bütün kendi kuşağına inanmış müzikçiler, şairler gibi müziğin, şiirin kendi kuşağında bittiğini anlatmak isteyen bir davranış içerisinde. Bu onun temel yanlışlığı. Aslında, Strauss'un anakronizmi, eğer Strauss'un çizgisinde düşünürsek, anakronizm sayılmaz. Çünkü Strauss o çizgiye belki daha 1904'ten sonraki dönem eserleri ile girdi. Yani Elektra'dan sonraki eserleri ile: Ama o çizgi, aslında, Strauss'un kendi müziğinde her zaman vardır. Yani çağının yanında yürüyen, çağının birtakım özelliklerini kullanan.

İlhan Bey, dediğinizi anlıyorum. Kendi içinde anakroniklik aramaktan çok, benim tedirginliğim 1948 yılında yapılmış bu bestelere büyük bir sevgi ile bakmaktan doğuyor. O dönem için Strauss'un kendi içinde değil de, genelde müziğin gelişmeleri açısından anakronik bir yanı vardı, diye bakılabilir mi?

Genelde sanat hayatına iki türlü bakmak lazım. Birincisi, yaşadığı dönem ki bir anda birkaç kuşağı yan yana görebiliyoruz. Bunlardan bir kısmı eski düşüncelerini sürdürüp bir olgunluğa erişmiş oluyorlar. Bir kısmı, ilk kez ortaya çıkıyorlar. Bir de, sanat eserlerinde, yüz yıl, iki yüz yıllık bakışlar ışığında bakmak lazım. Nitekim kendi kuşakları içinde çok farklı birtakım bestecileri, bugün yan yana koyduğumuzda, aradan yüz, yüz elli yıl geçtikten sonra, ortak noktalar görebiliyoruz. Diyelim ki Wagner ile Brahms. Gerçekten, çağında Wagner ilerici kesimi temsil ediyordu. Brahms ise muhafazakâr geleneği sürdüren besteci olarak düşünülüyordu. Bugün baktığımızda ikisi de kendi çağlarında yapılması gereken şeyleri yapan insanlar olarak karşımıza çıkıyor. Beethoven'den sonra hangi adım atılması gerekiyorsa onlar yapılmış bir ölçüde: Wagner de başka alanda aynı şeyi yapmış. Yani zaman, bazı sivrilikleri değil de gizli benzerlikleri karşımıza çıkarıyor. 1900'lerden önce yapılanlar Strauss'un yaptıklarından pek farklı değil, teknik ve yenilik açısından. Bir anlamda ben Strauss'u daha ziyade sahne insanı olarak alıyorum. Sahne, müziğe, dünyaya başka bir bakış açısı getirendir. Birçok şeyleri daha olağan gösteren, ayrıntıları ile değil, çarpıcı noktaları ortaya atan bir besteci gibi görmek lazım Strauss'u.

Debussy ile modern döneme geçmek istiyorum. Mallarmé'yi, Baudelaire'i, Poe'yu kullanırken Debussy, Monteverdi'den ne kadar uzakta, Schubert'in Heine bestelerinden ne kadar uzakta?

Debussy'nin konumu Mallarmé'nin bir noktaya kadar gelmiş biçimidir. Mallarmé'nin sonraki şiiri Debussy'yi çok aşmış durumda. Monteverdi ile karşılaştırmak istiyorsak iki yüzyılın dönüşü, 1500'lerin 1600'lere, 1800'lerin 1900'lere gelişi arasında sanki bir yakınlık varmış gibi, şiirin bestelenişi açısından. Çünkü birdenbire o büyük opera anlayışı geçmiş. Yeniden şiirin özüne dönen bir resitatif türü, hem de çok kendi içine kapanık resitatif türü ortaya çıkıyor, Debussy'de. Ve Debussy'nin duyarlığı, şiire karşı duyarlılığı, çevresindeki şairlerle ilişkisi, herhalde Monteverdi'nin çağındaki şairlerle ilişkisi kadar yakın. Başka bestecilerde bu yakınlığı görmüyoruz. Anladığım kadarıyla, şiirin nasıl okunması, nasıl gözden geçirilmesi gerektiğini herhalde Debussy çok iyi biliyordu. Onun için onlara müzik derken müzikleme çerçevesinde değil, belki sadece ses ortamına dökmek gibi bir olay görürüz.

Farklı odaklardan bakıyoruz. Siz beste yakasında, ben şiir yakasında oturuyorum. İster istemez benim bakışımın bozuşturucu bir yönü var. Şiir yakasından bakıldığında Heine'in şiirlerinde Schubert'in müziğiyle çakışan bir lirizm anlayışı görüyorum. Ama Verlaine ile Debussy'ye baktığımda aynı çakışmayı göremiyorum. Arada bir kayma görüyorum. Çünkü Debussy'nin Verlaine'i kullandığını düşünüyorum. Onunla birebir ilişki kuruyormuş izlenimi vermiyor bana Debussy.

Debussy şarkılarında birkaç evre geçirmiştir. Mesela Baudelaire evresi var ki onu bir çeşit Wagnerizm çizgisinde Fransız Wagner'i olarak düşünmek lazım. Fakat daha sonra müzikçinin geriye çekilmesi gerektiğini hissetmiş olduğunu tahmin ediyorum.

Bu tavırdan mı yanasınız?

Verlaine'i müzikleyen bir iki müzikçi daha var, Faure mesela. Faure'de şarkı daha öne geçmiştir, ezgi öne geçmiştir, Debussy'de şiir öndedir. Tabii şarkıcının bunu doğru dürüst anlayıp söylemesi ve kendi kendini geriye çekmesi şartı ile.

Mallarmé çok önemli bir köprü. Debussy, aslında XIX. yüzyılın büyük geçiş şair ve yazarlarını seçiyor. Ama köprünün öbür yakasında. Yani "Un Coup de Dés" yi seçmiyor. Siz, 1959'da bestelediniz "Un Coup de Dés" yi. Ne çekti sizi bu benzersiz yapıta? Farklı tını arayışlarınızla onun sözdiziminde ve genel yapısındaki büyük kopuş mu?
"Un Coup de Dés" yi Türkçe çevirisiyle besteleyecek olsanız ne türden bir yaklaşım farklılığı doğardı?

"Un Coup de Dés" benim elime konservatuvarda öğrenci iken geçti, kitap olarak. Tabii önce sayfa düzenlemesi beni çok etkiledi. Şiirin bu şekilde müziklenmiş gibi sayfa üzerinde durması, bir çeşit partisyon haline gelmesi çok etkiledi beni. Birdenbire başka bir şekilde ele almış olduğunu gördüm. 1959'larda her tarafını müziklemediğimi söylemek isterim. Büyük yazılarla yazılmış olan ve sayfaların bazı yerlerinde gelmiş olan "Un coup de dés jamais n'habolira le hasard", bu sözler koroda tam olarak duyuluyor. Fakat bunun etrafında dolaşan bütün öbür sözcüklerin sadece sesleri ele alınmıştır, deforme edilerek.

Aslında Mallarmé'nin şiiri de biraz öyledir.

Zor tabii şiiri müzik çerçevesine oturtmak. Benim için sanıyorum ki seçilecek bir beste için yegâne yol buymuş gibi geliyor; o nasıl hareket ettiyse ve işte özümseyen arasözü nasıl gelmişse onu ancak araya serpiştirerek getirmek oluyor.

Kaldı ki kitabın tipografik özellikleri de bağlayıcı önemde. Onlardan soyutlanarak düşünülecek bir metin değil. Paris'te gördüydüm, bir tipografik analiz denemesi. Tek tek Mallarmé'nin seçtiği puntoların grafik açıdan karşılığını gösterme savındaki bir çalışmaydı. Mallarmé'nin, şiiri yazarken bu farklı puntoları her şeyin üstünde tuttuğu gerçeği var.

O çalışmayı ben de yaptım, şiiri müziklemeden önce.

Peki hiç seslendirildi mi?

Hayır, büyük koro ve orkestra içindir. Yalnız gerçekten o tipoğrafik dip-

notları neler ifade ediyor kendi başlarına, aynı tipografide bir şeyler birleşince hangi sözcük sıraları çıkıyor, onları ben de incelemiştim, bir mantık kurmaya çalıştım.

Bana öyle geliyor ki, sizin kendi arayışlarınıza şu ya da bu oranda paralel bir başka arayış bulduğunuz için seçtiniz "Un Coup de Dés" yi.

Bir bakıma öyle sayılır. Çünkü daha sonraki birtakım eserlerde benzer yaklaşımları başka şekillerde sağlamaya çalıştım. Mesela, ondan önceki William Carlos Williams'ın "Martic Figure" diye bir şiiri var. Bunda da aradığım şey aynı: Bazı sözcüklere ilaveler var, seslerin tekrarları falan var. "Metric Figure" oldukça kısa bir şiir; ben bu şiiri kullanıyorum; kullanmaya hakkım olduğunu sanıyorum. Örnekse, bir yerde "Veils of clarity" gibi bir tamlama geçiyor. Ben Veils ... den sonra uzunca bir ses labirenti koydum, tamlamayı parçaladım. Şiirden gelen bir güçle bestecinin bunu yapmaya hakkı varmış gibi geliyor bana; çünkü eninde sonunda şiir gene oradadır, elimizin altında.

Nesnel olarak bakmak güç ama, Debussy'nin, Usmanbaş'ın ve Boulez'in Mallarmé'ye bakışlarının arasında ne gibi ortaklıklar ve farklılıklar var?

Debussy'nin şiirde yapmaya kendisinde hak gördüğü deformasyon hiçbir zaman bizim çağımızdaki deformasyon kadar olamazdı. Biz neredeyse şiiri parçalıyoruz. Birazcık anatomi dersindeki gibi parçalıyoruz. Söz malzemesi anlam malzemesinden daha önce gelmeye başlıyor.

Debussy, Poe'nun hikâyesi üzerinde çalışırken pekâlâ bir sürü müdahelede bulunuyor. Ama belki şiirin hâlâ bir dokunulmazlığı var.

Muhakkak ki dokunulmazlığı oluyor ama şiirin dokunulmazlığını önce şairler bozdular zaten. Ondan cesaret alarak müzisyenler o noktaya gelmiş oluyorlar. Mesela Boulez'in Mallarmé üzerine bestelerinde heceler ses taşıyıcı olarak karşımızda, anlam söz konusu değil. Ortaya çıkan şey, onun ötesinde. Örnekse "Metric Figure" de bir dalgalanma var. Müzikte bu dalgalanmayı getirmeye çalıştım. Öyle, birbiri üstüne yuvarlanan figürler var. Dediğim gibi, sözcükler figürlerin arasından dalgalanarak çıkıyor. Birtakım göze görünmez ilişkiler, ancak, insan konuştuğu zaman farkına varıyor.

Eluard'ın şiiri ile sizin müziğiniz arasında çok büyük bir yakınlık ben göremiyorum. Ama bir değil birkaç şiirini sevmenize engel değil tabii bu.

Müziklemiş olduğum o şiirde özellikle görüntü dinamizmi vardı. Görüntü dinamizminden yola çıkarak, durak noktalarını epey nefes alarak müzikledim. Yani iki mısra söylüyor, bekliyor; üç dört mısra söylüyor, sonra tekrar bekliyor. Bu beklemeler sırasında da yaylılar dördülü oldukça uzun bir yorum yapıyorlar. Birkaç yerde, dokunaklı yerde, şiirin kendisi karşımıza çıkıyor. Şiir, anlam olarak, bir hareketsizlikle başlıyor, büyük bir harekete dönüşüyor. Sonra yeniden sükunete varıyor; 20 dakika süren uzunca bir müzik...

1970'e geliyoruz. Ece Ayhan'dan "Bakışsız Bir Kedi Kara" yı, İlhan Berk'ten "Şenliknâme" şiirini, Necatigil'den "Kareler"i bestelediğiniz yıl. Gerekçelerini aratmayan seçimler, bir yandan bakılırsa. Gene de şunu sormak gerekli görünüyor bana; Sizin müzikal soruşturmalarınıza koşut şiirsel arayışlara eğilmeniz "ele uygun eldiven" benzetmesiyle değerlendirilebilir mi? Aynı sonuca diyelim bir Dranas şiiriyle gidebilir miyiz?

Tabii, o imkânı vermezdi Dranas şiiri. Evet, benim müziğimin geldiği bir noktaya uyan şiirler bunlar.

Bir çeşit uygun malzeme tanımı yapılabilir değil mi?

Evet tabii; ama malzeme terimini kullanmak istemezdim.

Heykelcinin kullandığı anlamda kullanıyorum. Kötü anlamda değil. Tahta ile yapacağı heykel, bronzla yapacağı heykel var. O anlamda.

Kareler'de zaten açık. Çünkü şiirin okunuşundaki rastlantısal öğelerin yorum dediğimiz yani icra dediğimiz, müzikteki aşamaya döküldüğünde o rastlantısal öğelerin işlevleri karşımıza çıkıyor. Şenlikname biraz başka bir şey. Bu sorduklarınız tabii burada çok ayrıntı ile anlatılamaz. İsterseniz çok fazla girmeyelim. Şenlikname'de birkaç aksiyon var şiirin içinde. Bir minyatürcünün yaptığı çalışma tarafından anlatışı var. Bir de minyatürün sonunda, gözümüzde canlanan biçimi var. Müziklemeye geldiğim zaman da aynı şeyi sağlamaya çalıştım. Hem bir resim olsun, hem bir aksiyon olsun.

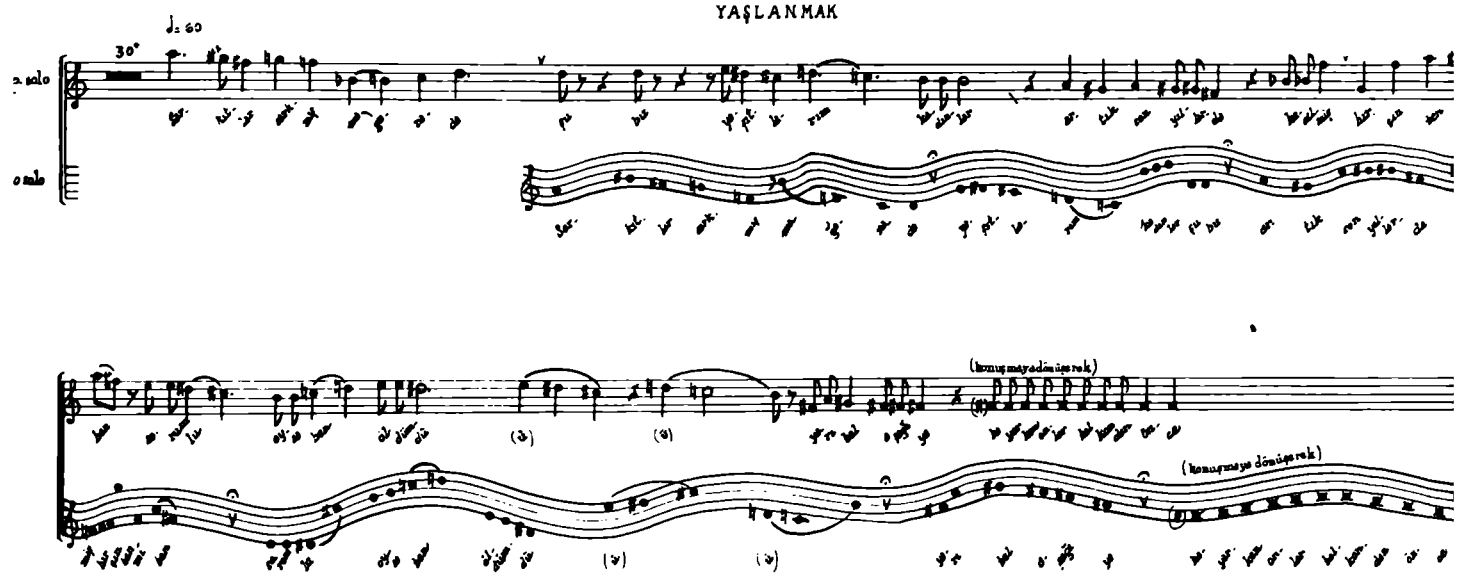
"Şenlikname", ayrıca ona şiir olarak baktığımızda, bana oldukça ritmik bir şiir olarak gözüküyor. Kekeme bir metin değil. Kendi akışı olan bir şiir. Düzyazı gibi görünüyor. En azından çıktığı yıllarda belki öyle bakılmış, yadırganmış olabilir. Ama poetik bir metin olduğundan şüphe yok.

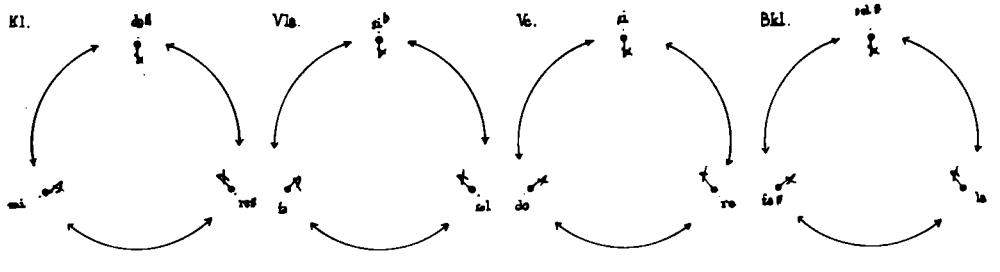
Zaten düzyazı ile şiiri birbirinden ne derece ayırabiliriz. Şenlikname'deki çerçeveli minyatür, etrafı süslenmiş minyatür, anlatılan şey, birkaç şekilde müziklendi. Yani hem bir malzeme oldu hem de bir tür yol gösterici oldu şiir. Ne tür bir müzik yapabildim. Mesela orada kadın korosu var ki minyatürün çerçeve çizgilerini çizer gibi; tek ses üzerinde zaman zaman geliyor; o tek sesin üzerinde biraz kalınlaşıyor biraz inceleşiyor. Ama hep aynı noktada duruyor. Vurma çalgılar var. Bu belki minyatürdeki bir hikâyenin aktarımı olabilir. Şiiri söyleyen baş konuşma ile şiiri birbiri içinde yürütüyor. Yani söyleme ile konuşma birbiri içinde, konuşmadan şarkıya geçiyor. Ece Ayhan'ınkiler tamamen farklı. Onlar çok başka. Orada 9 tane şiirin kimisinde şarkıcının, kimisinde piyanistin söyleyiş çalış aksiyonları işin içine girer. Kimisinde dramatik, dram bakımından deformasyonlar, Ece Ayhan'ın yaptığı şeyler girer. Kimisinde tamamen prosodiye aykırı şeyler, Türkçeye aykırı şeyler var. Gerçekten farklı bir plana alış; malzeme, malzeme ama ben şiiri kullanmadım, şiir beni kullandı bir anlamda.

XIX. yüzyıldan başlayarak, besteci şairle daha sıkı bir işbirliğine döndü sanıyorum. Şimdi, resim sanatında da yazınsal eğilimler var, hem geçen yüzyılda, hem de bu yüzyılın ilk çeyreğinde, özellikle de gerçeküstücülerde. Bu eğilim, plastik değerlerle ciddi uzlaşmazlıklar taşıyor, diye düşünenler az değil, ki ben de bu görüşteyim: Çünkü bir yazın adamı olarak yazınsal eğilimli ressamlara - Füssli, Böcklin, Magritte - duyduğum yakınlıkları resim sanatı açısından zaaf sayıyorum öte yandan. Müzik bağlamında yazınsal eğilimden söz edilebilir mi, ona bir zaaf olarak bakılabilir mi?

Bu çelişkiye strof müziği türünde rastlıyoruz. Diyelim ki şiirin dört kıtası var. Fakat müzik bir kıtada müziklenmiş. Dört kıta anlam değiştirmesine rağmen tek müzikle devam ediyor. Oysa dört kıtada çok değişik duygular veya hikâyeler geliyor. İşte bu açığı şarkıcılar kapatıyorlar. Diyelim ki birinci kıtada bir olayın anlatılması, ikinci kıtada daha karmaşık bir şey geliyor.

YAŞLANMAK





Açıklama

Sesler: Soprano solo: Çalgıların girişinden ca 30" sonra yöneticinin işareti... söylemeye başlar (♩=60). Mezzo solo: ... laşık olarak partiturdaki hissesine g... ce (kanon) yöneticinin işaretiyle söy... meye başlar; belirli bir temposu yok... değerler esnek ve yerleştirilişe uyg... olarak görecedir (dizeksin dalgalanış... göre hızlanıp ağırlaşır); sentonasyon... rek perde sınırı içinde dizeksin dalg... nışına göre inceler, kalınlaşır.

Çalgılar: 4 çalgı, notalarını, sıra göz... meksizin, istedikleri ses alanı içind... neticinin işaretiyle (p) gürlüğünde... işarete uygun olarak zaman zaman f'a... dukça geniş aralıklarla, secco olarak... lerler; çalgılar seslerden 30" önce g... ler, birlikte çalarlar ve 30" sonra bi... rir, daha sonraki numaraya bağlarl...

Şarkıcı aynı şiiri birazcık farklı aksanlarla söylüyor, aynı müziği. Eğer üçüncü kıtada hareket, sükunet geliyorsa aynı müziği birazcık farklı söylüyor. Şimdi gerçekte bu şekilde baktığımız zaman rahatsız olmamış besteci, dört değişik anlamı, dört değişik anlatımı aynı müziğe koymakta. Aslında doğrusunu yapmış olsaydı, yani müziğin tam paralelliğini düşünmüş olsaydı o değişimleri başka tür müzik besteleyerek devam ettirmesi lazımdı ki daha sonra, bu gerçekten yapılmıştır, Schubert'ten sonraki dönemde. Sorunuz şi idi: Müzik, sözün anlatım kısmını almakla, bunun anlatımına hizmet etmekle zayıflamış oluyor mu? Biz şiirle çok tıpatıp kalmak istiyorsak, yapışık biçimde anlamı müziğe dönüştürmem istiyorsak, çok büyük sıkıntılar içinde kalabiliriz. :Bir mısranın söylenişi belki on saniyedir veya beş saniyedir. İkinci mısrada çok farklı bir şey girer. Müzik o beş saniye içindeki gelişimi ile ikinci mısranın büyük değişimine atlayamaz, atlayamayabilir. Bir kelime, çok çarpıcı olabilir. Orada belki tek şey yapabiliriz, ama ondan sonraki kelimeye geçişimizde çok daha fazla. Müziğin o kadar büyük özgürlüğü yok. Onun için genel çizgisini şiirin almak zorunda ya da hiç almamak zorunda.

Söyleşinin seyrini geri çevirmeden, bu kez de yazı-müzik-suret olarak denklemi geri çevirmeden, bir odak-soru yöneltmek istiyorum size: Auden'in nefis bir şiiri var, "Besteci"; şair ve ressam "çeviri yapıyor" düşüncesi egemen orada, oysa besteci daha arı bir "iş" yapıyor görüşünde şair. Müziğin en saf ifade biçimi olarak değerlendirilişine katılıyor musunuz?

Yani, katıksız. Tabii şairi dil baştan çıkartıyor. Sözcükler baştan çıkartıyor. Ama gene de ben katılmıyorum. Şairin sözcükleri başka ilişkiler içinde. Zaten bizi çeken de o. Bildiğimiz sözcüklerin başka anlamda kullanılmış olması. Ressamı da bakışı açısından yanlış değerlendirebiliriz. Ama ressamın rengi, biçimi, doğayı değerlendirmesi başka türlü. Başka hareket noktalarından olması lazım. Müzikte sesler karşımıza tamamen anlamsız olarak gelir. Yani bir peşin anlamı olmadan geliyor. Onların ilişkisini, ilişkiden çıkacak geniş anlamı biz kurmuş oluyoruz. Ne yazık ki şu var: Müzikçiyi de yönlendiren daha doğrusu müzikçinin tıpkı şairin karşılaşmış olduğu dil gibi, gramer gibi birtakım şeylerle, biz de daha önceki yüzyıllardan bugüne kadar gelen müziklerde karşı karşıya geliyoruz. Yani müzikte de bir doğa var, insan yapısı olan bir doğa, kentler gibi. Bir mimarı, kentler içindeki yapılar mutlaka etkilemiş oluyor. Bence bir müzikçinin de böyle bir hazır doğa karşısında olduğunu, o doğayı da yeniden kendine göre yorumlamak durumunda olduğunu ve bu yüzden de sandığımız kadar arı bir materyalle karşılaşmadığını görüyoruz.

Hesse, "Boncuk Oyunu" adlı romanında, Thomas Mann "Doktor Faustus" ta müziğe, toplumların ve bireylerin daha uyumlu yaşamalarını sağlayacak temel anahtar işlevini yüklediler. Çin'in bilgelik kitabı "Büyük Bilgi" de de var bu yaklaşım. Schopenhauer ve Nietzsche'de de: Müzik, daha iyi bağlantılar kurmamızı sağlıyor mu hayatla?

Görülmeyen bir işlevi. Aslında iki yönü var tabii müziğin. Birincisi, çalgı çalan insan, çalgı öğrenen insan, çalgıyla olan bir oynaşma yönü var. Şarkı söyleyen insanın yine kendisi ile çevresi ile belli bir oynaşma yönü var. Bütün yabancı dillerde çalmak, oynamak aynı kelimeler. Fakat gerçekte bu oynama var. Bir oyuncakla oynuyoruz ve oyuncaktan bir ses çıkıyor. Bu bizim insan yapısı bir oyuncakla oynayıp ondan bir sonuç çıkarmamız. Yani eğitimi katmıyorum bu arada. Gayet tabii eğitimle gidilecek sonuçlar başka. Fakat mesela bir piyano çalmaz, evde bozulmuş bir elektrik duyunu tamir etmekten biraz farklı. Evet bozulmuş bir duyda da birtakım şeyler var. Yani bizimle ilişki kuran bir ses dünyası ya da eğer birisinin eserini çalıyorsak o

eserin de bize söylemek istediği şeyi tekrarlamamız var. Onu tekrar kendi kendimize duymamız var. Tekrar kendi kendimize yorum yapmamız var. Müziğin bu yönü, tamamen sosyal yönünün dışında bireysel yönü olarak bir konumu var. Bunu çoğaltalım. Aynı deneylerden geçmiş, yani Schumann'ın "Rüya" sını çalmış olan 500 kişi düşünelim. Bunların bir ortak yaşamı var. Bu 500 kişiyi bir salonda topladığımız zaman bir ortak şey meydana geliyor. Müzik eğer insanlar arasında bir ilişki doğuruyorsa ancak bu yapay dünyanın ortak bir yaşanmışlığı olduğu içindir. Değişik türden müzikleri seviyorsak ya da sevmiyorsak birbirimizle ilişki kurmak yerine tam tersine o ilişkileri belki kopma noktasına getirebilir, aynı anlamda. Fakat herhalde yapılması, söylenmesi, onun pasif ya da aktif dinlemesi, bir topluluk içinde bir ortak yaşam düşüncesi yaratabilir. En azından müzik çalınırken susma diye bir şey var. 500 kişinin yan yana gelip konuşması birbirinden farklı oluyor. Ama birisi söyleyip de, ki müzik oluyor o sırada, herkesin onu dinlemesi açısından ortak bir yaşanmışlık var.

Buradan, söyleşinin öteki yakasına geçiyorum. Şiirin içinde müziğin canalıcı bir yanı olduğu genel kabul görmüştür. İki ahenk arayışı arasında sizce temel ortaklıklar ve ayrılıklar hangileri?

Ballade, sonnet, rondeau, canto, senfonik şiir... bu terimler ne ölçüde paylaşılan bir corpus'ü simgeliyor?

Geleneksel müzik sanatının söz şiir birleşiminden oluşmuş uygarlıkları var, sadece çalgısal temele uyanlar var. Bunun ikisini birleştiren uygarlıklar var. Veyahut bazı uygarlıkların bir dönemine kadar sadece sözle şiirin müziği birleşmesi oluyor. Bir süre sonra çalgısal anlayış ortaya çıkıyor. Bir de bizim geleneğimizi ele alalım. Söz öndedir. Şarkı sözün bir taşıyıcısıdır. Nitekim alaturka sevenlerimiz şarkıyı doğrudan şarkı olarak söylemezler de muhakkak şiirler önemlidir, şiirin dokunaklı mısraları, dokunaklı başlıkları ön plana geçer. Yani ikisinin paralelliği ahenk açısından düşünülürse uygarlıklara göre çok değişebilir. Bu uygarlıkların değişik aşamada oluşları söz konusu tabii. Afrika'da bir müzik anlayışının çok evrelerden geçtiğini, sözlerin başka anlamlar taşıdığını, kimi zaman sözlerin bir ritm elemanı olarak kullanıldığını, sonunda, ritme dönüştüğünü görüyoruz. Yani ikisinin uyuşum oranı çok birbirine yakın da olabilir. Birbirinden çok uzak da olabilir. Şairin bir müzikalite ihtiyacı içinde olduğu da gözüküyor.

Bu anlamda bir ortak nokta oluşuyor mu?

Evet oluşuyor.

Verlaine, "her şeyden önce müzik" diyor. Pound'un şiirinde ritmik yapılanma neredeyse bütün her şeyden önce geliyor. Örnekleri arttırmak güç değil ama, şiirin ve müziğin Anlam karşısında oluş biçimleri hepten farklı değil mi sizce?

Aynı zamanda tahmin ederim ki aynı şey İran şairleri için de düşünülebilir. Şiirin ritmi, sözün ritmi, hatta müziği, gerçek müzikten ayırmamıza imkân yok. Ama sözü de ritmden ayırmamıza imkân yok. İkisi de ritmi ortak bir öğe olarak kullanmışlar. Kaçınılmaz bir şey.

Müzikte yazınsallık eğilimi konusuna geri döneceğim burada. Doğrudan doğruya müziği, bir besteyi ya da besteciyi, bir enstrümanı konu edinmiş pek çok şair tanıyoruz: W. Stevens, Roethke, W.C. Williams, Yeats, Spender gibi. Kaldı ki, siz Williams'ı bestelediniz de. Bectecinin şiiri kullanışıyla, şairin doğrudan müziği konu edinişi Ses ve Anlam birimle-

riyle apayrı ilişkiler kurduklarının kanıtı sayılabilir mi?

Şairin müziği konu edişi, değil mi?

Sizi, aslında, müzik yazısına getirmek istiyorum: Nedir müzik yazısı, önce teknik olarak sonra da kişisel üslup olarak?

Birinci aşama, bütün bestecilik eğitimi, anonim, herkesin olan şeyin tekniğini öğrenmek.

Gramer öğreniyorsunuz.

Gramerini öğrenmek gibi bir şey. Tabii gramer öğrenirken bütün edebiyatı da gözden geçirmiş oluyorsunuz. Gramerin ötesinde bir adım daha var. Bugüne kadar gelen bütün teknikleri, besteciler aracılığı ile öğreniyorsunuz. Bu noktadan baktığımızda gerçekten anonim sayılması lazım. İkinci aşama, bunu kendi müziğimiz haline getirdiğimiz zaman o sizin elinizde bir araç oluyor, o anonim şey o zaman.

Yazmaya başladığınız anda sizin üslubunuzu taşıyor.

Özgün bir şey olmaya başlıyor. Yani bir öğrencinin ilk notayı koyarken bile yaptığı şey bir özgün davranıştır. Orada da davranışın gerisinde büyük bir anonim çalışma yatar.

Jean-Pierre Marty, "Mozart'ta Tempo" konusunu işlediği yepyeni bir çalışmasında, Mozart'ın nota yazılarına dayanarak, genellikle bestecinin yanlış çalındığını, çünkü süratlere ilişkin yazılı notlarının basılı notalarda yer almadığını ileri sürüyor. Beste yazısı, bir gramere dayanmanın ötesinde, ne ölçüde kişisellik taşır? Sizin Gergedan'da yayımlanan "Özgürlükler" besteniz, ilk elime geçtiğinde nutkum tutulmuştu: Bütünüyle özel bir müzik yazısı, bir öz-yazı sayılamaz mıydı o?
Müzik yazarken, yeni işaret düzenekleri oluşturmak durumunda kalıyor musunuz? Kalıyorsanız, bir de okunma kılavuzu oluşturma zorunluluğunuz doğmuyor mu?

Bu tehlike her zaman var müzikte. Eğer müzikolojik çalışmalarla eski bestelerin gerçek hızları neydi bugün ne olması lazım, çalmış biçimleri neydi, bugün ne olması lazım, bunlar üzerinde her zaman tartışmalar çıkmıştır. Bir de bu tartışmalara rağmen her çağın kendine göre getirmiş olduğu bir çalış tarzı var. Ondan da vazgeçilemiyor. Eğer biz Bach'ın şu süratte çalınmasına alışmışsak müzikolojik çalışmalar tamamen tersi birtakım gerçekler ortaya çıkarmış bile olsa o hızdan ve alışkanlıktan vazgeçemiyoruz.

Peki müzik yazısı böyle kendiliğinden bir esneklik taşıyor mu?

Eskiden çok taşıyormuş. daha doğrusu esnekliğin bir ortak beğeni dalayısıyla ne kadar olacağı, sınırlı olacağı farz edilerek çok serbest bırakılmış. Çünkü bilinmiş ki o gün çalan herkes aşağı yukarı şu süratte çalar, ama bir elli yıl geçince onun ne olduğu bilinmiyor.

Ya da bambaşka bir şey oluyor.

Bambaşka bir şey oluyor. Ama o bambaşka olan şey de o yeni gelen çağın anlayışına, beğenisinie, modasına göre bir yakıştırmayla sürdürüp gidiyor. Bu müziğin kendisinin ne olduğunu, besteci için ne olduğu belli olmadı-

ğı gibi bundan sonrakilerin de bunu ne şekilde çalacağını bilemeyiz. Bu bir yanlışlık mı, bir ortak anlaşmanın yanlışlığı mı pek bir şey diyemem. Orada daha çok o günkü moda hakim oluyor.

Siz bir beste yaptığınızda kafanızda her şeye rağmen bir ideal çalınış biçimi olsa gerekir.

Evet, bunun için gerekli her şeyi koyuyoruz. Metronom sayısı gibi. Ya da başka türlü bir müzik tarzı düşünüyorsak - çok özgür bıraktığımız yerler - ona göre çalgıcıların birtakım özgürlükleri yapmaması için dua ediyoruz. Mesela bir ses şeridi içinde istediğiniz notaları çalın diyoruz. Ama notaların da bir Onuncu yıl marşı olmasını da istemeyiz.

İşin özgürlük yanını anlıyorum da, kesinlik tarafına bakmaya çalışıyorum. Orada müzik yazısı size kendinizi kesin ifade etme olanağını veriyor mu?

Aslında notasyon dediğimiz şey çok sınırlı. Yani müziğin çalınışı açısından müziğin kendisine göre çok fazla sınırlar getirmiş olan ve sınırları uyguladığımız takdirde çok antipatik olabilecek bir sonuç veren bir şey. Sınırlılığın ötesinde çalgıcının birtakım şeyleri kendiliğinden yapacağını düşündüğümüz için bu sınırlılığa razı oluyoruz, demek lazım. Bazen de, çalgıcının getirmiş olacağı yeni bir hız eserin başka bir görüntüsünü getirdiği için makbul bile sayılabilir.

Müzik yazısı konusunda çok uzun bir süredir değişmiyor mu gramer? Yoksa belli periyodlarla yazın teknikleri geliştirmenizi sağlayacak birtakım şeyler katılıyor mu o yazımın içine? Monteverdi ile siz aynı yazıyı mı kullanıyorsunuz?

Hayır değil. Çok değişik sayılır. Çünkü Monteverdi zamanında yapılan müziklerin notada yazılanlardın çok farklı olduğunu biliyoruz. Bugün ne kadar kesin olursak olalım çalgıcının ses renginde, yorumunda getirdiği bir takım ayrıntılar var ki, o ayrıntılar müziğin ötesine taşıyor bazen. Yani, ben obua diyorum, ama hangi obuacı çalıyor. Bir amatör ile profesyonel bir obuacının çaldığı müzik çok farklı olacak.

Otuz yıl öncesinden başlayarak, rastlantısallığı geniş çapta devreye sokan bir müzik yazısına başvurdunuz. Bestelerinizin yorumcunun yorumuna açıklık oranı nedir? Sizin yazınız bir yorum sınırı tanıyor mu? Birkaç yıl önce Beckett'in, Albee'nin oyunlarının yeni yorumlarla sahnelenişinde karşı tavır almak zorunda kaldıklarını anımsıyorum. Size göre bir yorum haddi var mı ve bunu yazınız içerir, belirler mi?

Benim rastlantısal öğelerle yazdığım eserlerde kullandığım sınırlar gene belli sınırlar içindedir. Yani bu sınırların ötesinde bir yorum getirilirse müziğin kendisinde var olan sınırların ötesine taşılmış olur ki onu pek istemeyebilirim.

Sizin besteniz üzerine bir varyasyon çıkar ortaya.

Tabii fazlasıyla gereksiz bir genişleme. Fakat Kareler'deki gerçekleştirme hakikaten çok geniş sınırları kapsamakta. O sınırlar keşke o kadar genişlikte kullanılsa diyorum, bugünkü anlayışa göre. O zaman belki istediğim sonuçlar daha iyi ortaya çıkacak. Fakat bugüne kadar eserlerimin çalınış biçimlerinde gördüm ki çalgıcılar, şarkıcılar kendileri bir sınırlama yapıyorlar. Ve

çalıştıktan bir süre sonra o sınırları bozmadan sürdürüyorlar.

Kendileri bir kalıba giriyorlar.

Evet! Çünkü eğitimleri başlangıçtan beri kalıp üzerine oturmaya yönelik olmuş, daha ilk dersten hocaları onları belli bir kalıba sokmaya çalışmışlar. Bu çeşit müzisyenler çok ender olarak, özgür şeylerle karşılaştıkları zaman onları da sınırlamış oluyorlar. Aslında istiyoruz ki her seferinde biraz daha değişik bir şey çalsınlar. Fakat kendi kendilerini şartlamış olurlar. Tabii, biliyorum, bir kez bandın üzerine, plağın üzerine alındığı zaman da tek örnek olmuş oluyor. Ne yazık ki dinleyici de tek örnekten başkasını tanımıyor. Öyle ki özgürlükler düşünerek yazdığımız parçalar sonunda tek özgürlüğün ortaya çıkışı gibi kalıyor. Bu da belki müzik yazısının ikilemlerimden biri.

Belki biraz o. Belki biraz pratik nedenler. Çok daha fazla kayıt olanağı olsa belki daha değişik şeyler karşımıza gelecek.

Ama bir de bakıyorsunuz bir eser o kadar değişik yorumlara el vermiyor. Eserin kendi kendisini sınırlaması olabilir.

Yorumcularla çalışırken kendinizi nereye koyarsınız? Esneklik açısından bildiğim kadarıyla Stravinski'nin çok despot tavırları olmuş örneğin. Sizde böyle bir sertlik söz konusu oldu mu hiç, besteci olarak?

Değil; Bir Stravinski öyle bir dönemin bestecisi. Öyle bir dönem oldu ki şeflerin çok fazla ortaya çıktığı o büyük dönemde, 1900'lerin ilk yarısında, büyük şefler ve her şefin geleneksel senfonileri kendi anlayışlarına göre başka başka yaptıkları ve her şefin işte benim 5. senfonim, benim 9. senfonim dedikleri dönemde Stravinski bunlara karşı çıkan bir konumdadır. Ve eserlerin ancak kendi yaptığı biçimde kendi verdiği tempolarla çok kesin biçimde çalınmasını savunan bir görüştedir. Normalde bir müzisyenin bu kadar sınırlı olmaması gerektiğini inanıyorum. Çünkü bir icracının kendi anlayışını getirmiş olduğu birtakım şeyler var. Bunları hiçbir besteci gözardı edemez; etmesi de doğru olmaz. Madem ki müzik çalgıcıların da katıldıkları bir sanat türü, onların katılımlarını sınırlamak yanlış olur.

Dali besteniz hangi resimlerine dayanıyor?

Üç resim. Birincisi St. Antonio'nun sınanması. Şöyle bir ufuk çizgisi var. Arkada birtakım canavar türünden şahlanmış şeyler var. Elinde bir haç çıkartıp onlara karşı geliyor. İkincisi Santor. Bir anahtarın deliğinden ortası incelmiş, ön tarafı kalın, arka tarafı kalın bir delikten geçen santor figürü var. Son parçada da parçalanmış melek. Melek figürünü görüyoruz ama melek sağa sola parçalanmış olduğu için hem melek figürü hem de parçalar kendi başlarına bir bütünün parçası olduğunu hissettiriyor. Bunlar doğrudan doğruya resmin getirdiği dinamizmin müziğe aktarılışı; yani her ne kadar tablo üzerinde bitmiş gibi gözüküyorsa da gözün yapabildiği ve zaman süreci içinde hareket kazanan bir yapısı var. İşte müzik de o yapıyı canlandırmaya çalışan bir şey oldu. Resim ile müzik arasında paralellik şüphe götürmez. Çok kılpayı birtakım dengelere dayanır. Benim için onlar bir hareket noktası.

Son olarak "hareket" e değinmek istiyorum. Siz bale için de beste yaptınız. Gövdenin olanaklarını göz önünde tutarak mı yazıyorsunuz bu durumda? Hareket eden görüntüler için kısacası bir film için müzik kurmayı düşündünüz mü? Ya da tam tersini: Herhangi bir besteniz için video-clip düşleyecek olsanız, nasıl bir görüntü öngörürdünüz?

Tabii bale müziklerinde genelde ortaklaşa yapılması gereken bir çalışma olmalıdır. Ne yazık ki müzik bestecisi ile hareket arasında bu ilişki her zaman bu kadar ortaklaşa sürdürülemiyor. Bir tanesi Duygu Aykal'ın yapmış olduğu "Oluşum". "Oluşum"da müzik daha önceydi. İkincisi " Bulutlar nereye gider". Bunda daha yakın bir çalışma oldu. Bir başka bale müziğim var; o daha koreografiye edilmedi. Ben bale müziği düşünürken daha ziyade danslardan her birisinin özelliğini değil de grupların mizansenini düşünüyorum. Genel hareketi, hareketsizliği, duruşu, hareketliliği... "Oluşum" balesi İsviçre'de başka türlü koreografiye edildi. Genel yapısı ile yakınlaştı ama İsviçre'deki daha geleneksel bale figürlerinin içinde. Ama gene müziğin dikte ettiği bazı zorunluluklar her iki sahneye koyuşta bazı paralellikler gösterdi. Bulutlar Nereye Giderler'de ilk taslak olarak ritmik gözeler verdim; Duygu o ritmik figürler üzerinde çalıştı; Sonra o ritmik figürleri Ankara'daki bir besteci arkadaşım birkaç davul üzerinde kendisi emprovize ederek şekillendirmeye çalıştı; Duygu onun üzerinde bale yaptı; daha sonra ben Ankara'ya gidip o yapılmış balenin müziğini yaptım. Yani iç içe birtakım aşamalar oldu. Çok zor, insan vücudunun müzikle tam karşıtını bulmak; gerçi ikisi de aynı hareket, aynı ritmik ögelere dayanıyorsa da, çok zor. Zaten bir süredir yapılan balelerde koreografilerle müzik olabildiğince bağımsız olmaya çalışıyor, buna özellikle özen gösteriyor korograflar. Merce Cunningham, John Cage'in yaptıkları balelerde çoğu kez ikisi ayrı zamanlarda çalışıyor. Sonra, bir akşam ilk temsili yapıyorlar. Tabii bu uçların denenmesidir.

Kendi besteniz üzerine bir video-klip için ne düşünürsünüz?

Video-klip; çok zor bir şey, başka bir şey. Tabii, çünkü bulunan figürler, küçük kesitler, bazen son derece anlamlı, müzikten bağımsız, hatta şiire daha yakın gibi geliyor. Şiirin kelime ile sağlayacağı anlık kesitleri çok daha fazla sağlıyor. Ama güzel bir sanat bence. Yeni bir koreografi.

Bilgisayar aracılığıyla oluşturulacak birtakım formlar zamanla daha da fazlalaşacak. O belki sizin işinize daha yatkın olabilir.

Olmayacak ne var?

Olmayacak şey yok.

1990.



Bî-LİNÇ

Edebiyat ve Sanatta Uyku



"Uyumak istiyorum ! Yaşamaktansa uyumak !"
Charles Baudelaire

DÜŞ/ÜNÜ/YORUM

İmgelem dünyasına uyanık olduğumuz yakadan baktığımız için, uykuyu ve düşleri öteki yakada görürüz. Oysa, bu yakanın doğru yargı ve vargı adına doğru yaka olduğu su götürmez bir gerçek değildir: Hayatın küçümsenemeyecek bir bölümü de düş içre geçtiğine göre, anlamın kuşatılması süresinde sık sık yer değiştirme gerekirliği doğar. Buna, gelir, uykunun dışında kalan, ama uyanıklığın da bütün bütüne içinde göremeyeceğimiz bir ara-bölge eklenir: Gündüşleri, hayaller, kuruntular ve hülyalar, hatta *önceleme* (anticipation) anları buradadır; uyarıcı ya da uyuşturucu aracılığıyla devreye giren kaygan, üçüncü bir bölge de. Pascal'ın sözü ünlüdür: "Bir zanaatkâr her gece, oniki saat boyunca kral olarak düşleyebilseydi kendini, her gece, oniki saat boyunca kendisini bir zanaatkâr olarak düşleyen kral kadar mutlu olurdu".

Düş ile gerçeğin birbirilerini bütünledikleri bir süreçtir hayat: İki tiyatro maskesi. Düş, eski Mısırlı için kılavuzdur. Kuzey Amerika yerlisi için deneyin uç noktası. Şaman ritüelinde ötedeki yolculuktur. Birden fazla ilkel kavimde ölüm ile konuşma. Çinli bilge için, Kierkegaard'ın deyişiyle *ya da - ya da*'dır: Bir kelebek olduğumu mu düşlüyorum, kelebeğin düşünde miyim? İslam kültüründe Tanrıyla kul arasında köprü kurar düşler: Ayetleri doğurur, âyetlere girer, bir sonraki aşamada istiharedir: Uykuya değil düşe yatılır.

Düş, düşün, düşünce. İmgelem ürününde düşün konu edinilmesi içiçe geçen halkalar oluşturur. Coleridge'in Kubilay Han'a ilişkin düşünde gördüğü mısraları uyarınca da anımsamış olması ürpertici bir örnektir. Şiir mi düşün içindeydi, düş mü şiirin içinde — Borges *bile* sorar ve durur. Yazı ve sanat tarihleri bir uçtan ötekine bu kılpayında *çıkmış* metinlerle, yapıtlarla doludur: Jean-Paul ve Novalis, Dante ve Cervantes, Joyce ve Butor birkaç kilometre taşı. Düşünce, bu ilişkileri didiklerken kurallar ve kesinlikler değil, yorumlar ve belkiler getirmiştir. Freud, Jung, Groddeck, Bachelard, hatta Lacan için bilinçaltı/ifade ikilisi arasındaki ilişki kadar, o ilişkinin içindeki boşluk da belirleyicidir.

Bir kez daha Paul Ricoeur'ü anacağım: "Düşleyen birinin yanında muhakkak bir yorumlayan da bulunur".

Gündüşlerini saymazsak — önce uykuyu *bölmek* gerekir.



KARABASAN, KISRAK, ŞÖVALYE

"Ruhçözümde Düş Yorumunun Kullanımı" başlıklı makalesinde Freud, aynı gece içinde görülen farklı düşlerin aynı içeriği taşıdığını söyleyip ekler: "Genel olarak, bugün herhangi bir heyecan isteği tarafından yaratılan düşün içeriği anlaşılmadıkça ve bilinçaltının denetiminden sıyrılmadıkça başka düşlerde yeniden ortaya çıkacaktır".

Füssli'nin *Karabasan'ı (The Nightmare, 1782)*, üç ayrı versiyonuyla, bu görüşü doğrular bir bakıma: Aynı izlek, aynı üçgen, kısacası aynı içerik için üstüste üç deneme. Çoğu Homeros ve Shakespeare kaynaklı resimlerinin uzantısında, simgesel ve öykülemeye yatkın bir örnektir *Karabasan*.

Üç versiyonda da, aynı öğeler öndedir: Başı ve kolları yatağın başucundan sarkmış uyuyan kadın, göğsünün hemen üzerinde kurulmuş duran ibliscil bir yaratık, perdelerin buluşma noktasında (dışarıdan içeriye uzanan)

bir at kafası ve yatağın ucunda (başucunda degil) yer alan komodinin üzerindeki biriki şişe.

Resim üzerine yaptığı dörtdörtlük bir çözümlemede Jean Starobinski, kadının duruşunu tıbbi veriler açışından didikler. Karabasan doğuran etkenlerin başında kan basıncı gelir: Yataktan aşağı sarkmış kollar ve baş, kadının sıkıntılı uykusunun göstergeleridir. Kaldı ki, versiyonlardan birinde tam kalbinin, diğer ikisinde ise göğüs kafesinin üzerinde duran yaratık karabasanın açık habercisi, elçisi sayılabilir: Yanlamasına çevrilip bakıldığında, bu tuhaf (biraz da bürlesk) iblisin biçimi yüreğinkini andırır.

Starobinski, bir de etimolojik çerçeve çiziyor. *Nightmare*, karabasan demek. Bileşenler ayrıldığında: Gece (night) ve kısrak (mare). *Mare's nest* tamlaması da düş anlamına geldiğine göre, üçgen bütünlenebilir. (Bir adım daha ileri gidip *knightmare* de diyebiliriz: At burada, ama şövalye yok — belki de karabasanın kaynağı ya da nedenidir).



Analitik bakış, "düzenlenmiş kaos" olarak da tanımlanabilen sanat yapıtı üzerinde konaklarken bir tür "polisiye kurgu"yu devreye sokmaksa (Lacan, ikidebir kendini Poe'nun Dupin'i ile tartmaz mı?), düş okuma çabasını da, bağlamı oluşturan ve uçları açıkta (ya da kuytuda) kalmış ipleri biraraya toplama işlemi sayabiliriz. Groddeck, simgelerin şaire ve sanatçıya *önceden geldiğini*, onlarda yer etmiş olduğunu, çoğu kez şairin ve sanatçının kendilerini kullanmasına fırsat bile kalmadığını yazmıştır. Füssli'nin resmine girerken, sorular üretip çekilmek, onun için de en iyi yol gibi görünüyor bana:

* Raffaello'dan Balthus'a bütün büyük ressamlar konu edinmiştir düşleri. Gene de pek az resimde, düşün düş kuran ile aynı topos'u paylaştığına rastlanır. *Karabasan*'da durum bu. Gerçekten de bu mu? Yoksa resme içleşmemiş bir başkası mı düşlüyor *bütün* bu sahneyi? (Bir zorlama belki: Detroit versiyonunda, kadının altında bir yatak değil de bir başka gövde var *sanki:* O mu düşlüyor geri kalanı?).

* Starobinski, Freud'un da Jones gibi, bu karabasanın altında bir fücur isteği okuyacağını söylüyor. Resme bakıyorum: İstek ve red (katlanma) kadının yüzünde, daha çok da gövde yayında içiçe kazılı gibi. Ama neden *ille* de fücur? İblisten, iblisin simgelediği yasaktan ötürü mü? (Tanıklar Füssli'nin çok kısa boylu ve çirkin bir adam olduğunu söylüyorlarmış — *Daimon*, bir otoportre denemesi olamaz mı?).

* Komodinin üzerindeki şişe(ler). Uyku öncesi ilâç almış olabilir mi kadın?

* Ya at (kısrak)? Ritsos'un şiirini çağırıyor önce:

"Hayvanın iri, karanlık, ölüme yakın gözleri
Uzak, yağmur yağan bir ülkede, yapayalnız iki kuleydi".

Sonra bütün düşlerin gerektirdiğini: Bir dizi çağrışımlı soru: Nereden geliyor ve neden yalnız? Kadının düşünde mi; yoksa kadını da düşleyen bir başkasının dünyasından mı haber taşıyor? Bütün bütüne *burada* (sahnede, resimde) değil at. Uykunun karanlık bölgesiyle düşün ışığı arasında kaldı belki. Başıyla aralamış perdeyi, gövdesi dışarıda. Dışarısı: Uykunun ötesinde mi? Düşün mü ötesinde?

Bir kez daha *öteki* sorununa değiyoruz burada: "Uykunun aynası" olan bir düşte "ikiz"imiz, "çift"imiz, "öteki ben"imiz seyrediyor. Ama seyir ne? Uyku mu, düş mü, yolculuk ya da çakılı kalma durumu mu?

Sonsöz Poe'nun:

"Yoksa gördüğümüz ve göründüğümüz herşey
Bir düşün içindeki bir düşte midir?".

KURTLARIN SAATI

At, düşseldir Poe'da: Metzergenstein'ın atı, gökyüzünde dev bir buluta dönüşmeden önce, daha varolduğu an bir görüm (vision)'den ibaret değil midir? Bu alaycı öykünün kahramanını 'kendine rağmen' ciddiye almıştır yazar: Genç soylu, yaşlı düşmanı ölür ölmez, kendisini ölüme hazırlayan bir uyku halinde yaşamaya başlar ya, Poe'yu bu durum belli ki hep sarmıştır: "Uyuyan Kadın"dan "Düş İçindeki Düş" gibi bir uç örneğe, onun şiiri, aslında anlatılarını neredeyse hiç terketmeyen, farklı derinlik biçimlerindeki farklı uyku biçimlerinin ötesine geçer: "Geceye açılan pencere", diyecektir.

Gövdenin biyoritmi gün ışığına göre ayar denklemleri kurduğu için Gece'ye aittir uyku. Gece, uykudan korkanlar için de, uykusuzluktan korkanlar kadar geçerli tuzaklarla bekler. Shakespeare, gün biter bitmez yılgıya düşer: Macbeth ve Lady Macbeth, bir noktadan sonra anlamaz olurlar: Karabasan uykularına mı aittir, uykusuzluklarına mı — Gece, onları gündüz vakti de izlemeyi sürdürür. Hamlet, "Ölmek: Uyumak" derken, kılpayının üstünden okur yaşama gerçeğini: Shakespeare geceleri koyuluğun en üst noktasını simgeler.

Beş yüzyıl sonra, İngmar Bergman da aynı bakışı getirecektir: "Çoğu kez derin bir uykudan bir sarmalın içine çekilircesine uyanırım... En çetin saatler sabah üçle dört arasındaki 'kurtların saatı'dır, iblislerimin geldiği saatler. Kendime işkence etmek, nefret, korku isteksizlik ve öfke".

Dostoyevski, "Karamazof Kardeşler"de, uykunun ihanetinden doğan bu özyıkım duygusunu Gece'nin çekirdiğine boşuna yerleştirmemiştir: Cinayet, intihar, yürek sıkışması için katsayının kabardığı saattır bu.

UYKUNUN HALLERİ

Uyku'nun da halleri vardır: Öyle ki, bütün bir yaşama düzenini belirleyen bu dinamikler ve arızalar kişinin duruş üslubunu belirler. Kimi haller arasıra uğrar, etkiler, çekip giderler. Kimileri, buna karşılık, gelip çöreklenirler bünyede. Nabız onlarla ve onlara göre atar. Bilincimiz böylece mühürlenir ya da linç edilir.

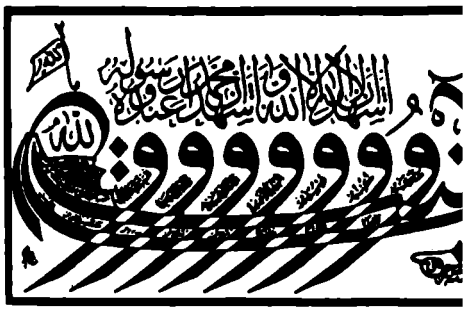
Uyuklarız bazen. Uyuyakaldığımız olur. Aramızdan, çok sık görülmese de, uyurgezerler çıkar. Bazılarımız konuşur, uykusunda. Bazılarımızın çarçabuk uykusu kaçar, kaçabilir. Uykumuz gelir, kaçar, bölünür, ağırlaşır ya da hafifleşir. An olur, uykudan taşılır — öylesine yorgundur zihin. Kimi zaman tersi: Sızıp kalınır. Uykunun bir 'protest' hali vardır: "Lucy in the Sky with Diamonds". Bir de, 'mutlu uyku' tabii: Alexandre le Bienheureux.

En kötüsü: Hepten uykusuzluktur. Salâh Birsel, günlüğünde illete yer yer değinir: "Bir aydır uyku dolabım on paralık akıl göstermiyor. Beni sabahlara değin, göz kırptırmadan, düşten, doğrudan, gizliden, açıktan hoppala edip duruyor. Uykusuzluğu üstümden atmak için ne kadar el ayak vursam kin ve düşmanlık yüklü saatlerden kurtulamıyorum".

İşte "Kurtların Saatı"nın bir başka versiyonu. Kafka da, günlüğünde aynı sancıya eğilir, uykusuzluk nöbetinin üçüncü gününde: "Kafamı yanlış bir deliğe yerleştirmişim gibi uyandım" der ve müthiş bir metafor getirir: Sanki, kendisinin *yanında* uyumaya kalkmıştır, yatağında.

Bir öteki'lik hali midir kronik uykusuzlukta görülen? Kafka, kendisini başkasını uyutmaya çalıştığı bir durumda görür, dışarıdan bakınca. İçerideki kimdir: Bunu ne o anlar gibidir, ne de okur anlayabilir: Öteki, aynanın sırından geçip kaybolmuştur.

UYKUNUN UÇLARI



Uykusuzluğu, ne denli garip görünürse görünsün, pek çok kişi aramıştır. Dement, "Bazıları Uyurken Bazıları Gözlemeli" adlı araştırmasında seçkin rekor denemelerinden elde edilen sonuçları sergiler: Hiçbir istatistik sağlamayan durumlardır bunlar. Çalışırken, saatları sayar Balzac ve uykuya yenilmemeye özen gösterir. Raymond Roussel, "La Doublure"ü yazarken, çok az yemek yer ve uyur. Dr. Janet, onu 'incelediğinde', Rousseau'nun ve Nietzche'nin vecd anlarına gönderme yapmıştır: "Laik" bir kendinden geçme krizi. Sartre, ilâç kullanarak zorlar uykunun sınırını: Sağlığını biraz da bundan çabuk yitirmiştir. "1001 Gece Masalları", masal içinde masal, uyku ile ölümün bütün bütüne değiş-tokuş edilebildiği tek dünyayı sunmuştur, sonuç olarak.

Öteki uçta, sonsuz uykudan Zaman'ı dondurmasını beklemiştir İmgelem. İki ucu açık "Yedi Uyuyanlar" efsanesinden Montale'nin "bir vakitler ihtiyar bir adam / yıllar boyu bir sepet dolusu incirin yanıbaşında / uyandığında onları taptaze bulmayı umarak uyduğunu anlatmıştı" dizeleriyle yol alan "Ziyaretçiler"ine, arada Simone de Beauvoir'dan Borges'e pek çok noktada konaklayıp sürmüştür takınağın gücü. Hele İslâm kültüründe, çözümlenmesi güç bir simgeler toplamıyla karşımıza çıktığı açıktır:

Kehf Sûresi, yedi uyuyanların 'kulaklarına ağır bir uyku vurur' (en son sönen duyudur işitme) ve 309 yıl boyunca, güneşin güzergâhına koşut biçimde, sağa-sola döndürür gövdeleri. 200'ü aşkın klâsik versiyonu olan, Doğu'da ve Batı'da durmadan çoğaltılmış bu öykünün kahramanları, kendileri için beşiğe dönüşmüş bir mağarada uykuya dalarlar. Onlar için dur(durul)muştur Zaman: Sûre, "diriltildiklerini" aktarır.

Efesli Yedi Uyuyanlar efsanesi, farklı kaynaklardan beslenmiş, gerek metinlerarası ilişkiler bağlamında, gerekse ikonografi bağlamında yeryüzünün en doğurgan anlatı tabakalarından biri sayılagelmiştir. François Jourdan, Mevlânâ'nın yapıtında, bu çerçevede uyku izleğinin tuttuğu yerin önemine dikkat çeker "Yedi Uyuyanlar Geleneği"nde. Mesnevî'nin İzbudak çevirisinin III. cildinden tipik bir örnekle, bu kapsamlı bir araştırmayı hak eden konuyu şimdilik sınırlamak en iyisi:

> "Hurmalığa geldikleri zaman bir de baktılar ki hurma fidanlarının dibinde bir uyuyan var, fakat cihanın uyanığı!
> Naz ederek baş gözlerini yummuş ama arş da gözlerinin önünde, ferş de!
> Gözleri açık, fakat gönlü uykuda nice adamlar var...zaten su ve toprak ehli olanın gözü ne görebilir ki?
> Fakat gönlü uyanık olanın baş gözü uyusa bile gönlünde yüzlerce göz açılır.
> Gönül ehli değilsen uyanık ol, uyuma. Bir gönül iste, mücadeleye giriş.
> Gönlün uyandı mı güzelce uyu. Gayrı gözünden ne yedi kat gök kaybolur, ne altı cihet.
> Peygamber [Musa], "gözüm uyur ama kalbim nasıl uyur, buna imkân var mı?" dedi.
> Bekçi farzet ki uyumuş fakat padişah uyanık ya. Gönül gözleri açıkolduğu halde uyuyanlara can fedâ!
> Ey mânevi er, gönül uyanıklığını anlatmaya kalkışsam binlerce Mesnevi'ye sığmaz".

Hadislerden "Marifetname"ye giden çizgide, on yüzyıl boyunca, Uyku'yu delmeye, uyuyanları -Efeslilerin durumu özeldir- hor görmeye davranır Müslüman İnanç: Müzzemmil Sûresi, kesin bir ifade getirir:

"Ey örtüsüne bürünen, az bir kısmı hariç, geceleyin kalk".

YARATICI UYKUNUN DÜŞ ZİNCİRİ

Borges, kendi yapıtının ana gizlerine de ışık tutacak ölçüde önem taşıyan, "Coleridge'in Düşü" başlıklı denemesinde, şairin ünlü "Kubilay Han" şiirinin dizelerini bir öğlen uykusu sonrası nasıl kağıda düştüğünü aktarırken, ilk elde öncü örneklere değinir: Giuseppe Tartini, "Trillo del Diavolo"yu düşünde duyduğu ezgiyi uyanır uyanmaz noktalayarak bestelemiş, Stevenson "Mr. Jekyll ve Hyde"ın konusunu bir düşünden çıkarmıştır.

İki örneği de ben eklemek istiyorum burada: Berlioz, "Anılar"ında dile getirir: "İki yıl önce karımın hastalığı sırasında, bir gece yeni bir senfoninin sesleri rüyama girdi. Ertesi sabah uyandığım zaman senfoninin birinci bölümü aşağı yukarı aklımdaydı...". Rastladığım ikinci örnek, İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın "Hoş Sedâ"sında yer alıyor: "Boğaz'da, Vaniköy'ündeki Beşiktaş muhafızı Hasan Paşazade Said Paşa yalısında Lemi Bey ile bir gece ziyafetindeler. O gece Lemi Bey rüyasında Namık Kemal'i görür. Büyük şair kendisine iltifat eder ve 'Zevkin ne ise söyle hicab eyleme benden' mısraiyle başlayan güftesini Manyasizade bestelemiş ise de hoşlanmadığından bu şiirin bir de Lemi Bey tarafından bestelenmesini arzu ettiğini söyler. Vatan şairinin bu isteğinden sevinç ve gurur duyan üstad o anda güfteyi nihavend makamından besteler. Heyecanla uyanan Lemi Bey bu bestenin rüyada yapıldığını, diğer bir yatakta uyumakta olan Leon Efendi'yi uyandırarak anlatır".

Uyku beldesinden uyanıklık haline dönebilen başka ürünler de olsa gerektir. Borges, bir adım daha ötesine geçmeyi dener: Gazneli Mahmud'dan kaynaklanan bir bilgiye göre Kabilay Han, ünlü sarayının planını düşünde görmüştür — "bir düş zinciri" der Borges, belki de "sonsuz bir konu"yu devreye sokmuştur: İki düşün de varlığını bilmeyen bir "Kubilay Han" okuru, yüzyıllar sonra, düşünden hareketle mermere ya da ezgiye ulaşacaktır: "Son düşte saklı duracak anahtar"a dek.

Butor, Baudelaire'in tek bir düşünü kurcalayarak iki 'dünya' arasındaki ilişkiyi gözledikten sonra, oturup kendi düşlerini yazmıştır: Belki de, düşlerinden birini çözümlemeye girişecek bir gelecek-yazar için. Zincirin gerisinde, Baudelaire'in düşlerini *çevirdiği* Poe durur: Buluta dönüşen atlarıyla. Onun için mi, kimbilir, aynı denemenin bir yerinde "her iki düş öyküsünün tıpkı bazen gökyüzünde bulutlar oluşturan at ya da aslan figürü gibi rastlantı sonucu ortaya çıktığı"na değinir Borges?

VUSLAT'A DAİR

Coleridge'in "Kubilay Han"ı, yeryüzü edebiyatının dönemeç-metinlerinden biri olmakla birlikte, uyku-düş-gerçeklik üçgeni açısından büsbütün ayrıcalıklı bir örnek sayılmamıştır. Şairin, uyumadan önce 'sakinleştirici' almış olması, bilinç katmanlarına müdahale etmesi anlamına yaklaştırılmıştır — *hele ki De Quincey'le yarışırcasına afyon yuttuğunu unutmazsak...!*

Uyarıcı kullanımının edebiyat ve sanat koridorunda farklı ürünlerin doğumuna ebelik yaptığı bilinen bir gerçektir; gelgelelim, her zaman bir kesinlik yoktur elimizde: Blake, Poe, Nerval gibi örneklerde sözgelimi, *Görüm*'ün sınırını ne ölçüde aracıların, ne ölçüde Romantizm'in paradigmalarının belirlediğini kestiremeyiz. Poe, yazarken, uyarıcı kullanmadığı konusunda açık ve kesindir, bir yanda; bir başka yanda, "Yapay Cennetler"in büyük savunucusu Baudelaire'in *gerçekte*, bu çerçevede korkak ve deneyimsiz olduğu ciddi verilerle öne sürülmüştür. Bir dönem uyarıcı tutsağı olan De Quincey ve Cocteau'nun ise daha çok 'iyileştikten' sonra yazdıkları söylenebilir.

Ne olursa olsun, uyarıcı kullananların listesini küçümsemek elde değildir: Verlaine'den Sadık Hidayet'e, Huxley'den Beat Generation şairlerine, Trakl'dan Michaux'ya uzayıp giden bu imgelem depreminin ana çatlağında uç-görümler ile uç-deneyler yanyana dizilir. Uyku'nun öteki kutbudur burası: Tamı tamına kendinde değildir ya kişi, tamı tamına kendisinden de geçmemiştir.

Alkol kullanımını da paralel bir koridorda değerlendirmek gerekir: XIX. yüzyıl Avrupa edebiyatının, XX. yüzyıl Amerikan ve Türk edebiyatının, işlenmeye aday bir tabu konusudur bu: Styron, alkolizm ile saplandığı depresyon çukurunda geçirdiği cehennemde birkaç mevsimi konu edindiği son kitabında, Hemingway ve Fitzgerald'dan Carver ve Berryman'e uzanan melankolik ve alkolik güzergâhta, uykunun nasıl delindiğini, hatta kaybolduğunu anlatırken, yazı'nın nasıl silindiğini de gösterir. Burton'ın sözlerini anımsatır o iyileşmeme süreci: "Uyuyamamak, melankolikler için işkencedir".

Bir kural mıdır bu, hayır: Kafka, tam tersine, uykusuzluğunun yazıyor oluşundan kaynaklandığını düşünür. Gene de, alkol, bir uyarıcı olabildiği durumlardan, eşik aşıldığı an, bir uyuşturucu olduğu duruma geçmekte gecikmez. Bu çerçevede iki önemli 'okuma denemesi' vardır bizim edebiyatımızda: Tanpınar, Yahya Kemal'de alkol ve ona bağlı gelişen uyku izleğine büyük bir ustalıkla eğilmiştir: "Bir uykuyu cânanla birlikte uyuyan"ın *bu* dünyadan çekilişi, şiirinden adım adım izlenebilir gerçekten de. Ahmet Oktay'ın Cansever çözümlemesini de aynı perspektiften görebiliriz. Tarancı'nın hayatı ve şiiri bu açıdan beklemektedir, büyük karaduygululuğuyla: "Uyudun uyanamadın olacak".



BİR UYKU FORMU OLARAK VECD

Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi, ne yazık ki hâlâ gölgede duran ilginç yapıtı "A'mâk-ı Hayâl"in kahramanı Racî'yi, Aynalı Baba'nın iki ney üflemesi arasından uykuya gönderir her hikâyesinde: "Bir şey görmüyor, işitmiyordum. Bir müddet uykuya yakın bir halde kaldım. Bu durum çok sürmedi. Zihnî faaliyetim başladı. Zahiren bir şey hissetmezken kendimi acayip bir âlemde görmeye başladım. Hayâl derinliklerine dalmıştım. Gözlerim kapalı olduğu halde görüyordum...". Ne görür Filibeli'nin kahramanı? Coleridge'den bir yüzyıl sonra, herhalde onun varlığından bütün bütüne habersiz: "Rüyasız, hayâlsiz derin bir uykuya dalmıştım. Ertesi günü sabah erkenden yolumuza devam ettik. Öğlen vakti karşımızda bir saray göründü. Bu saray ancak hayâl safhasında görülebilen binalardan biri, yani hayâl kurmanın en son örneğiydi."

Ahmed Hilmi 'aracı' kullanıyor muydu bilemiyoruz; bildiğimiz, onun mutasavvıf bir yanı olduğu. Dinler ve inanışlar çerçevesinde, 'kendinden geçme' ve 'görüm sahibi olma' durumlarına ilişkin, Lewis'in "Ecstatic Religion" başlıklı antropolojik çalışması, gövdenin ve zihnin farklı bir eksende işleyişini genel çizgilerinde önümüze dökmüştür: Bilincin doğal yuvasından oynadığı, gövdenin dış denetimden büyük ölçüde koparıldığı bu durumlar irili ufaklı vecd halleriyle karşılaştırır bizi. Massignon da, Mansur'un son üç günü üzerine yorumlarında, o uç-halin üzerinde konaklamıştır. Bağdat 'operasyon'unda uyarıcı kullanıldığı, böylelikle acının hemen öldürücü boyut almamasını sağlayarak 'işlem'in süresinin uzatıldığı kesindir. Kesin olmayan: Mansur'un bu türden alıştırmalara, kendi kendisini ekseninden oynatmaya hangi oranda alışkın olduğudur.

Vecd'i uykunun hallerinden, 'form'larından biri mi saymalıyız? Bernini'nin ünlü Ermiş Tereza yontusuna bakıp, Lewis, onun 'eşi İsa'ya yönelik bir mistik vecd içinde gösterildiğini söylerken, Jacques Lacan, bunun düpedüz orgazmı temsil ettiğini söylemiştir. Ama bizim konumuz, burada, onları birbirlerinden kopartmasak da, gövde'den çok bilinç: Zihin neyi nasıl algılamaktadır, öteki eksende?

Racî anlatmayı sürdürür: "Çanaktaki su yavaş yavaş parlaklığını kaybetti. Karanlıklar da ortadan kalktı. Bir şey göremez oldum. Gözlerim çanağa dikilmiş, karanlıktan bir şey göremediğim halde, acayip bir manzara seyretmeye başladım. Hangi organım görüyordu? Bunu da tayin etmekten acizdim. Vücudumu tetkik ettikçe, kendimi yokladıkça karanlıktan başka bir şey anlamıyordum. Yalnız görüyordum. Ne? Buna isim bulmak imkânsız. Sonu gelmez bir görüşle sonsuz bir saha görüyordum".

Ahmed Hilmi'yi, bu parçalardan yola çıkarak, yazınsal bir düzlemde, çarpıcı imgelerle yüklü modern bir anlatı yazarı olarak sunacak değilim elbette — yapıtının önemi bir yana. Bütünüyle mistik bir bakış açısıdır bu ya, gene de yaşantıların, Coleridge'den belki bir yüzyıl sonra, ama Desnos ve gerçeküstücü ekibin 'uyku seans'larından çeyrek yüzyıl önce, canalıcı 'algı kalıpları'na ışık tuttuğu gerçeğini yabana atmamak gerekir. Kaldı ki, Yunus Emre'den Karacaoğlan'a varana dek, 'uyku' izleğinin saz şiiri geleneğinde tuttuğu kavurucu yeri, tasavvuf felsefesinden soyutlamak hazin bir çaba sayılmaz mı?

Oradan, Bataille'ın "İç Deney"ine mesafe, sanıldığından yakın olabilir de.



SALLANIR KOLTUK

Ölüm müdür uyku?

Ölüme yakın, eş, hısım sayılagelmiştir. John Donne'u daha önce de anmıştım: "Hiç kimse infaz hücresinden sehpaya giden yolda uyuyamaz, ama hepimiz ana rahminden mezarlığa giden yolda uyuruz". Ataç da hemen hemen bu düşüncededir: Günlüğünde, önce uykuya olan düşkünlüğünün giderek artması nedeniyle kendisine amansızca çıkışır; sonra, uykuyu oyun ile bir tutarak, 'uyuşturucu'luğundan dem vurur; en sonunda da, sözü ölüme getirir:

"Mallarmé son yıllarında 'Artık hiç uyumuyorum, uykuyu yendim' dermiş. İmreniyorum o hale! Ben yenemiyorum uykuyu, uykuya yeniliyorum. Ağam, Galip Ataç, uykunun yılkılık çağımızdan kalma bir istek olduğunu, kişinin bundan kurtulabileceğini söylerdi. Bilmem doğru mudur? Mallarmé'nin dediğine bakılırsa doğru. Herhalde dilerim doğru olmasını, kişioğlu uyku denilen geçici ölümden kurtulabilmelidir. Uyku saatları, ölümün hayattan çaldığı saatlardır".

Kurosawa, yaşlılık yapıtı "Düşler"in herbir bölümünde ölümle yüzyüze durur. Kendi ölümünün provasını mı yapar, yoksa hayatını baştan uca kateden ölümlerin ve ölüm düşüncesinin içinden insanoğlunun en eski korkusuna dimdik bakmayı mı dener, açık bir yanıt getirmek güçtür. Açık olan, uyku ile ölüm arasındaki köprüyü düşlerin içinden görmeyi seçtiğidir: Bir geçiş gerçekliği oluşturan sisli bölgeden.

Yaşlılık, yaşlanma uykuya yönelir zaten: Kimileri durmadan uyur, kimileri hepten uyuyamaz. İki hal de, ister istemez, ölüme yaklaşıldığının belir-

gin işaretleri olarak yorumlanır. Borges, uyku-ölüm ilişkisine ait temel klâsik motifleri buluşturmuştur: "Homeros, İlyada destanında uykuyu, 'ölümün kardeşi' olarak tanımlamıştı. Bu kardeşlikten, Lessing'in bize gösterdiği gibi bir çok mezar anıtı çıktı. Wilhelm Klemm uykuyu 'ölümün taklidi' olarak tanımlıyor ve şöyle diyordu: 'Ölüm, ilk sessiz gecedir'. Ondan önce de Heine bir şiirinde 'Ölüm, serin bir gece. Yaşam, bunaltıcı bir gün' demişti. Vigny ise ölümü, 'yeryüzü uykusu' olarak tanımlıyordu. 'Eski bir sallanır koltuk' ölüm maviliği olarak betimleniyordu. Böylece zenciler son uykularına yatarak bir şekerleme yapacaklardı. Schopenhauer bir yapıtında uykuyla ölüm arasında bir karşılaştırma yapar: 'Birey için uyku neyse, tür için de ölüm odur'..."

Sallanır koltuk imgesi, uykudaki ölüme yaklaşma durumunu aydınlatan en uygun mekânsal yaklaşımdır aslında: Objenin topografisi ve yarattığı hareket düzeni, tıpkı Beckett'in "Ninni"sindeki gibi bir başkalaşım biçimini çağırır. "Ayaşlı ile Kiracıları"nda Hâki bey neden, her oturduğu an uykuyu seçer? Olup biteni bildiği, anladığı, olup bitene başka türlü katlanamadığı için: Çekildiği sessizlik mutlağı, tek aldatılmadığı yerdir belki de.

Gerçekte, bütün 'ninni hazinesi', Zaman'ın tik-takını çağrıştıran bir ritme ayarlıdır: O salınım bir hipnoz işlevi üstlenir, ninni ezgisinde; koltuk ya da beşik, uyku kişiyi hayattan çekip koparana dek saatın dötü *dinlenir*: Kaçış gerçekleşmiştir. Oktay Rifat, canalıcı bir şiirinde, "uyku, der, vaktini şaşırmayan guguklu saat" sözleriyle bu durumu görmüştür, içgözünden: "Ve koşar ayırır bir vuruşta rahat karanlığı durudan, uzatır suyu, ölümsüz, ölümlere götüren kanat, güzel, ekili tarlamın korkuluğu".

Çalar saatla uyanış, ondan en derin noktamızdan en derin ürpertiyi doğurur.

KORKU TARİHİNE GİRİŞ

Uyku edebiyatının önde gelen yapıtlarından biri, Gustav Meyrink'in ünlü "Der Golem"idir. Anlatıcının 'bir tür uyku' durumuna geçişiyle başlayan bu fantastik roman, uyku içinde uyku, uyku içinde düş temposuyla halka halka olağandışının uçlarına yolculuk halinde gelişir ve kitap, anlatıcısının uyandığında kendisini topu topu yarım saattir uyuduğunu gördüğü otel odasında biter. Bir başka çizgidışı örnek, ressam Alfred Kubin'in neredeyse bir çırpıda yazdığı tek romanı "Öteki Yaka"dır. (Burada, De Chirico'nun tek kitabı olan "Hebdomederos"u da anmak, yaşamöyküsel kesitlerin düşsel dönüşümden geçişinin bu biricik uygulamasını selâmlamak istiyorum). Kubin'in romanı tekinsiz bir düşülkeyi getirir önümüze: Düşler İmparatorluğu'nun Asya'daki başkenti Perle'de oturan Patera'nın çetrefil dünyasında geçerli kurallara bakarken kendi dünyamıza sorular yağdırırız. Fantastik edebiyat, özellikle Hoffmann ve Poe'nun açtığı damarlarda, son dönemde sinemanın ve çizgiromanın görsel efektleriyle de zenginleşerek *uyku beldesi*'ne her zaman sokulmuştur.

Gene de, uyku edebiyatının tartışılmaz başyapıtı, olağandışı ve olağanüstü verilerin büsbütün uzağında, bu dünyanın temellerine dayanır: "Uykuda Sevilen Kızlar". Kawabata'nın alabildiğine lirik olduğu gibi zalim ve gerçekçi de olabilen romanı, yaşlı müşterilere hizmet veren "Uyuyan Kızlar" adlı randevu evinde geçer: İlâçla uyutulan körpe bâkirelerin koynunda onlara zarar vermeden geceyi geçiren ihtiyarlardan biri, yatakta uykudan ölüme geçecektir. "Uykuda Sevilen Kızlar"ın son bölümünde, yaşlı Eguşi, uyuyan iki kızın arasında, ilk kadını annesini ve ölümünü yarıyarıya uyanık, yarıyarıya düşte anımsama çabası içinde, birlikte uyuduğu son kadınlardan birinin öldüğünü farkedene dek, gecikmiş anlamsal keşiflerle dolaşır: Son uyku öncesinin amansız muhasebesinde, Kawabata, hayatı içine dalıp gittiğimiz ve orada kaybolduğumuz koyu bir uykuyla özdeşleştirir.

Bilge Karasu'nun yapıtında da geniş yer tutar uyku dünyası. "Kılavuz"un kahramanı, elinden ikidebir sıvışıp giden gerçeklikle çarpışırken, sanrı mı hakikat mı olduğunu kestiremediği yaşantılar labirentinin ortasında Goya'nın vahşet resmine bakakalır: "Yarasalar, baykuşlar, kediler, gece karanlığının yaratıkları, güçsüzlük anılarımızın uğursuz düşmanları, öncesiz bir korkunun kapkara ışınlarıyla çevreliyordu uyuyan adamı. 'Usun uykuya dalması...' diyordu resmin altında Goya, '...canavarlar üretir'. Çocukluğun, insanın dünyayla dolaysız ilişkisi çağlarının bırakıtını, ressam da, resimde uyuyan adam da, kullanıyor, kullandıkça büyütüp çoğaltıyorlardı. Ressam, 'usun uykuya dalışı'nın karşısında, en güçlü savutuyla kafa tutmak isterken... Korkunun tarihinden habersiz uyuyan Gümüş'e uzandı elim. Mırıltısı yavaş yavaş yükseldi."

"Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı", olabilecek en aykırı sahnelerden birine yer açar uyku tarihinde: Keşiş Andronikos'a, diklenmesinin bedeli olarak, hiç uyumadan, ölene dek aralıksız konuşma cezası verildiğinde, genç dostu İoakim onu uyanık tutmakla görevlendirilir. Karasu, cezayı nasıl paylaştıklarını amansız satırlarla aktarır: "Bir tanesi uyurken, öbürünün de, dinlerken dinlerken, başı önüne düşüyordu arasıra. İoakim de uyukladığı zaman hepsinin, birkaç dakikalığına da olsa, uyuklamadığını kesinlikle bilemezdi. Andonikos'un uyuklamasına izin vermiyorlardı. Bütün ayrım buydu. İoakim'e de işkence gibi gelen buydu ya. O oyun gibi başlamış, ama kısa zamanda oyunluğu kalmamış, daha doğrusu, oyun olmadığı kısa süre içinde anlaşılmış o işkenceyle yavaş yavaş öldürülen adamın karşısında uyuklayabilmek, dalabilmek, susmaktı İoakim'in işkencesi. Ona öbür yüzü düşmüştü bu cezanın; uyutulmayanın karşısında uyumak, konuşturulanın karşısında sus-

mak. İoakim halâ karar veremiyor, işkence hangisiydi? Andronikos'u bitiren hangisi olmuştu, uykusuzluk mu, konuşmak mı?".

Kalan, gidenin acısını her zaman taşıyacaktır — "Göçmüş Kediler Bahçesi"nde birbirine karışıp ayrışmaz olan uyku ile ölümün ortak coğrafyasında.

KAÇIŞ VE KATLANIŞ

İstenildiği ölçüde abartılı görünsün: "Mahur Beste", gerçekte bir "uyku romanı"dır. Bir tek Behçet bey'in "İki Uyku Arasındaki Düşünceler"'i ile açıldığı için değil, aslında romanın bütün gövdesi bu ımızganma bölgesinde boy attığı için de: Behçet Bey'in odağı, uyku ile uyanıklık, düş ile gündüşü arasında kaydıkça Tanpınar'ın bizi gezdirdiği sisli ortamın koşullarını kavrarız. Bana öyle gelmiştir; Narmanlı'nın bu müzmin yalnızının gözünde İmparatorluk, bir gün uyanamayacağını düşünmeksizin, yavaş yavaş uykuya dalmıştır.

Molla Bey'in "uyku tulumu herif" diye andığı o ilginç Halit ile öteki uçtaki Behçet Bey'in arasına gerer "Mahrur Beste"yi, Tanpınar: Bir kaçış olarak uyku ve bir katlanış olarak uyku, sonuçta aynı noktaya varsalar bile, gerçeğin zıt yüzlerine yerleşirler. Giderek, düşlerin de yitirildiği bir duruma gelip çarpar yazar ve onunla bütün bir çöküşü adlandırır: "Dışarda İstanbul gecesi ağır ve hastalıklı, vehim ve sisle dolu. O bildiği ve tanıdığı gibi gece devam ediyordu. Behçet Bey bu sesleri çok iyi tanırdı. Bu sesler kendisine uykusuz gecelerinde ne kadar arkadaşlık etmişlerdi. Artık uykusuz kalmayacaktı. Uykusuzluk bir hulya kurabilen insanlar içindi".

Behçet Bey'i canlı bir ölü/m'e dönüştüren kahkahanın bir benzerinin Payitaht'ın kulaklarını çınlattığını hisseder Tanpınar ve Hamlet'e yaklaşır.

UYKU METAFORLARI

Dünya şiiri hıncahınç uyku metaforuyla doludur: Şiir dünyasını uykunun payandaları besler: Düşler, gündüşleri, ninniler, Ritsos'un sözünü ettiği "yeni uykusuzluk", Cocteau'nun "bana ne çok oyun oynadı uykular uyanışlar" diye tanımladığı uçlar ve aralarındaki engin mekân, zaman, zamanlar.

Nedir peki uyku?

Keats için "anahtarı çevirmek"tir.

Celan için "ellerine öğrettiğin" şey'dir — tam tersine, Dranas'ta: "Hayır, başımdan yana değil / Uykusuzluğum, ellerimden"dir.

Seferis'e göre "bir ağaç gibi"dir.

Matsas'a göre "bir rakip gibi".

"Başlangıçta uyku olacaktır" diye kurar Valéry, az bilinen bir şiirinde: "Ve sen dev ZAMAN'dan kopmuş bir zamansın".

Uyku: İstendiği, geldiği, kaçtığı, bastığı, kaybolduğu anlarda şairin masasından kalkmak bilmez. Avrupa şiirinde otağını Cocteau'nun yapıtına kurmuştur, öyle ki onu düpedüz uyanmayı yadsımış bir şair saymak gerekebilir. "Büyük Uykunun Söylemi" başlıklı kitabı bir ilk adımdır: "İçimden uyuyorum" der orada Cocteau, kendindeki ötekinin "onda uyuyor" oluşundan söz eder; "taş kılan bir çeşmedir uyku", "derine demir atar". Cocteau'nun şiirini olduğu ölçüde sinemasını ve resimlerini de özetler şu dize: "Boşuboşuna uyumuyoruz biz".

Türk şiirinde ise, otağ Ülkü Tamer'in yapıtına kurulmuştur: "Şiir uykusuzluğun şiltesidir, uykunun haritası". İlk kitabından başlayarak, kesintiye uğramaksızın, şiirini o ülkeden çekip çıkarır: "Uyurgezenlerin en çalışkanıdır çünkü şiir." Lirik bir çaresizlikten yola çıkmıştır Ülkü Tamer: "Evet, yapacak ne var ki / Otların uykusunu uyumaktan başka". Dramatik bir noktaya varır: "Uyan artık, bildiğim bütün ninniler bitti".

Ama, rastladığım onca uyku şiirinin arasında, anlam dokusu açısından en çetrefil, katmanları neredeyse bir labirent oluşturan örnek, alabildiğine yalın görünmesine karşın, Dranas'ın şiiridir:

Gerçekte ayrıntılı bir çözümleme gerektiren "Uyku"da, herşey *çift* ve *eş* bir imge düzeninin zıtlıklarına göre kurulmuştur: Uyku uğruna sevinçler terkedilir ama uyurken gülünür gene de; hem melektir uyuyan, hem de öteki (kem) melek dikilir başına, uykusunun içinde; 'bu' dünyanın sonsuz ikizinde aynalar halinde karşıkarşıya kalınır ama birini ötekinden artık ayırmak elde değildir. Sonunda, şair de kem melekle *yazarken* eşleşir: "Çekil" dediği kendisi değilse kimdir?

Dranas'ta uyku karmaşık bir yanılsama oluşturur: "Kafamda hep bir uykusuzluk", der bir başka şiirinde, "Ve masamda bir düşler gülü, / Gecenin içinde, soyunuk". Canalıcı bir siyasal şiir olan "1939"u çarpıcı bir imgeyle kapatır: "her şey uyuduğu zaman / Kıracak zincirlerini / Gecede uyanık duran". Metafizik bakışında apokaliptiktir: "İnsan", demiştir: "Uykudan bile mahşer gününde uyanmalı".

UYKU

Beyaz bir kanat üstünde saf başı,
Uyumuş ayışıklarına karşı;
Ne güzel uykuda gülmek...
uyumuş.

Uyumuş; bu uyku, uykusu ikiz -
Aynalarda namütenahi akis...
Etmiş bin sevincini terk... uyumuş.

Uykunun bilinmeyen ülkesinde,
Denizlerin, göklerin ötesinde
Ruhu uçan bir kelebek... uyumuş.

Bahtını yaşamakta bir masalın,
İşte yapyalnız, üstünde bir salın;
Çekil, günah yazan melek!...
uyumuş.

KÜÇÜK NİNNİ ANAHTARI

Wagner'in "Walkyrie"si, modern sanatta masal geleneğinin ne denli besleyici bir kaynak oluşturacağını gösteren ilk yapıttır belki de: Uyuma ve uyandırma, motor işlevi gören iki ana edim olarak hemen öne çıkarlar. Ezel Zaman içinde formülünden daha önce, "Almanak"ta söz etmiştim — oysa masal saatı, uyku/ölüm denklemini herşeyin üstünde tutar belki de: Ecel de Zaman'ın ayrılmaz bir parçasıdır.

Türk şiirinin en masalsı şairi Asaf Hâlef Çelebi, "Nirvana"sında denklemi birebir anar: "Ne uyku / ne ölüm / hem uyku / hem ölüm". Uyku, onun şiirinin doğal yerlemi, baştan uca 'Cüneyd hali'dir zaten: "Penceredeki beni uyandırmayalım" derken, bölünmeyi, kendisindeki ayna/aynı olma durumunu açıkça dile getirir: "Kendi kendimi görüyorum / ve kendi içimde seyretmekteyim" derken de, sonra tamamlarken de: "Ve bizzat / rüya/ben'im". Kaldı ki, 'seyretmek' iki anlam boyutunu ortakyaşar kılar Çelebi'nin şiirinde: Bakmakta, bakılmaktadır: yol aldıkça = Yol bizi aldıkça.

Bu içiçe geçen haller, masal tekerlemelerinden ninni deyişine uzanan bir yelpazede kurar imgesel mekanizmasını: "Geceleri kadıncığımı dizine korum başımı / ve üç kıl koparınca / uyurum" öbeği hemen hep gizli bir uyku prensesine gönderme yapar Asaf Hâlet'te: "Başım omzunda iken sayıkladığıma bakma / beni istediğin yere götür / ikimiz de ne uykudayız / ne de uyanık" bu bağlamda tek örnek değildir: Bir şiirinde "uyutan kucağın"dan dem vurursa şair, bir başkasında konumunu değiştirir: "Uyu / çocuk / uyu / dizimde" dolayımsız bir ninni, "seni bahçelerimde uyuttum" masal beldesinden dolaysız bir iletidir. Ne olursa olsun, mutasavvıf duruş ve 'Cüneyd hali' çekirdektedir ama: Çelebi "sana misafir geliyorum / biraz daha uykuya yakın" sözleriyle o yolculuğu eğretiler aslında: "Uyandım / karşımda seni buldum".

"Om Mani Padme Hum"un bu açıdan ekseni "Uyanıklık " adlı şiire ayarlıdır: "Uykum geliyor / uykum geliyor / uzaklaşıyorum / yaklaşıyorum / kendimden / kendime" dizeleriyle başlayan şiir, Çelebi'deki bu bölünmenin zamanlara ve mekânlara ait bir gerçeklik olduğunu kanıtlar. "Uyanık yollar yürüyorum / uykuda yollar yürüyorum", bir kez daha tasavvuf simgelerinin göğüslendiği bir an'ı diker karşımıza: "Şekil kesinlikleri körleşiyor" der ya şair aynı metinde, her şairin bir ressamı olacaksa, Asaf Hâlet'in eşi bana kalırsa "Rüya"sıyla Cihat Burak'tır.

Oysa kendisi Bedri Rahmi'yi seçmiştir! Uyku bağlamında kilit önem taşıyan o şiirini kitaplarına almamış olsa bile —

"uyuyunca karnı anahtarla açılan
birisinin
içinden gidilir
bir diyar tanıyorum".

Bütünüyle masal öğeleriyle bezeli bu şiir, "güpegündüz uyuyan adam / gözlerini açıp / aynasında gördü"günde herşeyi, kilidi açar aslında.

UYKU PLASTİĞİ

Plastik açıdan değeri üzerine ne düşünülürse düşünülsün, Füssli'nin "Karabasan"ının anlam katları, karmaşık yapılarıyla resme bağlar bakıp yorumlayan kişiyi. Bir tek karabasan yakasına girdiği için mi, değil: Aynı anda uykuyu da içinde taşıdığı için.

Özellikle modern resimde, düşler ve düş evreni geniş pay tutar olmuşsa, bunda gerçeküstücülerin ve Papa Breton'un manifestolarında gerçekçiliği sorgulayışının katkısı herşeyden önce gelmiştir. Max Ernst'in resmini bir dönem neredeyse bütününde kaplamıştır düşler ve düşsellik. İlk kuşak gerçeküstücü ressamlarından başlayarak, son döneme dek: Brauner, Labisse, Magritte, Dali, Balthus, Delvaux...fırtınalı, dingin, hafif, koyu bir düşselliğin haritası oluşur. Ustalardan Matisse ve Gümrükçü Rousseau'da da keşif alanına girer Düş. Türk resminde, öncelikle Bilge Alkor'da egemen bir izlektir; zihinsel uçarılığın aşınmamış bölgelerine yol alır Alkor.

Bir kez daha söylemeliyim, burada: Uyku başka bir "yer"dir, Düş bambaşka bir "yer". Gerçeküstücüler, farklı gerçeklik bölgeleriyle birebir ilişki arayışı içindeydiler bir yandan, bir yandan da Freud'un öğretisinden sıcağı sıcağına etkilenmişlerdi. Uyku'yu, Düş'e varmak adına önemsediler — bu da, uyuma edimine içeriden bakmaya sürükledi onları. Serüvenin görsel karşılığı önümüzdedir: Düş, düşlem gücünün ağır basmasına yol açmıştır.

Uykuya dışarıdan, dışından bakan ressamlarda fantazma gizilgücü devreye girmiştir. Allegri, Poussin, Vigée gibi klâsik dönem ressamlarıyla Picasso'nun örtüştüğü bir kesittir bu. *Konu* uyumakta, *Özne* bakmaktadır. Resim sanatının anlamına ilişkin bir soruşturma alanı açılır orada: Gözetlemek midir ressamın işi? Gözetlenenin farkında olmadığı, olamayacağı bir koşulu mu seçmektedir — özde?

Gözetleme sahnelerine de uyku sahnelerine duyduğu ölçüde merak duyan Poussin bir ayrıkotu değildir: Picasso'da da gözetleme ve uyku güçlü birer izlek olarak karşımıza çıkar. Uyuyan'ın gözetlendiğini bilmediği, bunun da ötesinde 'kendisinde olmadığı' sahne-durumlar mıknatıs gibi çekmiştir Picasso'yu. Hayatına giren kadınları sık sık uyur halde kağıda tuvale geçirir; kimi zaman da, başta Boğa-Adam'ı olmak üzere, başkalarının içinden gözetletir kadınları, çıplak ve uyumuş kadınları. Leo Steinberg'ün "Picasso'da Uyku Bekçileri" başlıklı denemesinden yararlanarak bir araştırmasının çatısını kotaran bilim adamı William Dement, ilginç bir soru getirir, ressam adına: "Beni mi düşlüyor bu kadın?"

Aslında bir soru mudur ressamın, ressamların bilinçaltında dolaşan, bir dilek mi, bunu sonuca ulaştırmak olanaksız da olsa, kurcalamak gerekir. Matisse'in, Delvaux'nun, Picasso'nun, Balthus'ün uyuyan'ları hemen hep kadındır. Çoğu kez bu kadınlar çırılçıplak, kimi zaman da, Balthus'de olduğu gibi, çıplak olmasa bile, erotik bir konumdadır. Yasak bir tasarımın; paylaşılmamış, karşılıklı kılınmamış bir isteğin hedefi sayılmamaları için neden yoktur. Bir seferinde, kendisine *ait* olmayan bir gövdedir belki ressamı çeken; bir başka sefer, bir çocuk-kadının cazibesi ve/ya bir fücur isteğinin! tersyüz edilmiş kabarışıdır belki de.

İçimizde hep bekleyen, perde arkasından gözetleme eğiliminin kavuruculuğunu, resimlere baktıkça dinlendiririz.

SON/SUZ UYKU/SUZLUK

Bir filozoftan geliyor olmasa da uyku üzerine felsefî odaktan yazılmış en güçlü satırlara Maurice Blanchot'nun "Yazınsal Uzam"ında rastladım ben: Bergson'un "uyku ilgisizleşmedir" önermesinden yola koyulur yazar ve onun *yuva*'sını, bu yuvada bizim çocukluğumuzda unutulmuş arı bir mutluluğa yönelişimizi gösterir: "Uykunun kökünde olanlardan kurtulmamızı bir tek derin uyku sağlar bize" der: "Neresidedir gece? Gece yoktur artık".

Yüzyılı aşkın bir süredir üzerinde çalışan bilim adamları, hakkında pek çok şey öğrendikleri uyku'nun *ne* olduğunu anlamanın henüz uzağındalar. İşlevsel mi uyku — bu sorunun basmakalıp sayılmayacak, kesin bir karşılığı hâlâ elde edilmemişse, nedeni uykudayken *ne*'yi dinlendirdiğimizin bilinmeyişidir. "Ağır uyku" ile "paradoksal uyku" arasındaki saptanmış farklar, beynin uykuda işleyişi çerçevesinde yeterince aydınlatmaya yetmiyor bizi. Ola ki bundan, hâlâ imgelerimize, saplantılarımıza, düşlerimize ve gündüşlerimize başvurmaktan vazgeçemiyoruz.

Ariadne'nin uykusu ve Theseus'un onu bırakarak gidişi, herkesin hayatında değişik tekrarlarla uzantı kazanan bir tekvin noktasıdır. Theseus onu uyutmuş muydu, yoksa, yalnızca uykusundan yararlanmayı mı düşünmüştü? Yoksa: Yoksa, Ariadne mi bile isteye uyumuş, bilmeden istemeden Theseus'u sınamıştı?

Ernst Bloch'un üzerine gittiği gündüşleri, sığası gitgide artan toplu bilinçaltından kendimize durmadan pay çıkardığımız bir Pandora kutusu mu? Güpegündüz, uyku'nun içine girmeksizin, beyaz bir duvara oturduğumuz yerden bakarken ya da bir yürüyüş yaparken kurduğumuz şatolar, aynanın karşısında - artık - görmediğimiz, göremez olduğumuz yüzümüzün ötesinde aradığımız serüvenler, iki yüzyıllık bir konsolun peşisıra üzerinde Zamanüstü yolculuğa çıktığımız hâleli bulut nasıl uyanıklığımıza ait bir işaret sayılabilir?

Anthony Burgess'ın derlediği 'yatak tarihi': Bir tek uyku için mi tasarlanmıştır o binbir mekân, binbir Form: Birtek uyku için mi onca yatak, döşek, beşik, kundak, tabut?

Ya Oblomov muyuz, uykunun sonsuz tutsağı
ya da son uykuyu ertelemek uğruna Gece'yi söyleyen, seven sonsuz Şehrazad mı?

Kafka'nın bir mektubunda dediği gibi: "Kişi iki şeyi aynı anda olabilir: Bir dostun iyi düşü ve kendi kötü uykusuzluğu".

1974-77;
1982;
1987-91.





SON UYKU

Başlangıçta (1974-75), "Bî-Linç"in çatısını düşler ve uyarıcılar ile oluşturmuştum: Duman ve sis. Ne yazık ki yazarların ve sanatçıların kullandığı bütün uyarıcıları deneme olanağım yoktu, zamanla o eksenden uzaklaşıp "uyku"ya ondan yaklaştım. Bir izlek üzerinde çalışırken, belli tutanaklar seçmekle yetindim öteden beri: Uzman değildim ben, deniyordum topu topu. Nesnel bakışı da aramadım aynı nedenle: "Başkalaşımlar", istedim ki, kişisel harcımı döksün.

"Bî-Linç" yayımlandıktan sonra karşılaştığım yapıtlar oldu: Daha önce rastlamadığım resimler, dinlemediğim ezgiler (sözgelimi Rahmaninoff'un "Uyku"su), okumadığım kitaplar (Henry Miller'ın "Uykusuzluk"u örneğin), görmediğim filimler (Hitchock'dan, 1945, "Spellbound"). Bir de araştırma çıktı karşıma: Pierre Pachet'nin, özellikle Rus edebiyatı çerçevesinde bilgi edinmemi sağlayan "La Force de Dormir"i (1988, Gallimard). Yeni kitaplar da çıktı bu arada: Handke'den "Yorgunluk", Adalet Ağaoğlu'ndan "Gece Hayatım". Her konu dipsizdir — biliyordum. Ama, bir açılım bende filizlendiğinde, dönüp *tamamlanmış* metnimi sürdürmekten geri duramadığımı da biliyorum artık: Burada, bir değil de iki açılım için kuruyorum bu postscriptum'u.

Şiir-Düş ilişkisine bile isteye girmedim "Bî-Linç"te. Düş ve gündüşü çerçevesinde, bir 'ars poetica' çalışmasında uzanacağım bu kesite "Uyku ve Düş Üzerine" başlıklı bir denemesinde eğilmiştir Valéry: Tanpınar'ın "Şiir ve Rüyâ" başlıklı denemeleri oradan hız almıştır. Asaf Hâlet Çelebi de, kişisel şiir atlasında geniş yer açar düşlere: Biraz ruhçözümün, biraz da Gerçeküstücülüğün etkisiyle, ama en çok masal geleneğinin barındırdığı düşsellik deposuna dayanarak o bölgede korkusuzca gezinmiştir: "Om"un içinde.

Ne olursa olsun, Nerval'de olduğu gibi, düş evreninden şiir yazısına dolaysız aktarmalarla geçişim sağlayan düğüm-simgeler aramamak gerekir her zaman. "Dürer'in Bir Düşü Üzerine" başlıklı kısa, yoğun bir denemesinde Yourcenar, düşün simgelerden arınmış aktarımına ustalıkla yaklaşır: Her şey bir başka şey değildir ille de.

İkinci açılıma Pierre Pachet'nin kitabı kaynaklık etti. Primo Levi'nin Auschwitz'i konu edinen öykülerinde, toplama kampında uyumanın koşullarına değinen yazar, kesik kesik sürebilen uykunun içinde ölümün beklenişini çerçeveler.

Thomas More'un bir hücre komşusu, infaz öncesi "son arzu"su sorulduğunda "bir saat daha uyumak istiyorum" yanıtını vermiştir.

Duyduğumda kaskatı kesilmeme yol açan bu anekdotun içinde yitip gittim ben.

1992.



Pentimento

İşte böyle bakıyorum, diyor yazar —

önüne Caravaggio'nun bir resmini alıp.

Suya eğilip yüzüne baktığı gibi Nergiz'in, resme eğilip aynaya, aynalara, *mış gibi*'liğin *(simulacre)* yarattığı uçsuz bucaksız yanılgı aritmetiğine, yansısında tutup tutup elinden kaçırdığı eşine, eşliğine ve eşsizliğine bakıyor.

Herşey işaretleri soğuran yüzeyin yüzünde beliriyor ve yitiyor aslında. Biçimler, biçimsiler, harfler, anlam ve imlemler *orada* toplanıyorlar, *burada* da: Figür, yazı, oylum, nota, imge, görüntü, yansı, yanılsama, yankı, yangın.

'diyor yazar — nasıl bakılıyorum ki?

önüne Bacon'un bir resmini alıp.

Kağıda eğilip bakan Yazar'ın; resme eğilip aynaya, aynanın içindeki aynaya yansıdığını bilen, bilse bile görmeyen, göremeyen Yazar'ın yazısı aynaya yansımıyor.

Bu tarafta, resmin karşısında duran aynayı göremiyoruz çünkü. *Burada*, şimdi, daha doğrusu *orada*, bundan böyle Okur duruyor: Önünde *ters* yansımış bir yazı, *çevirip* bakıyor.

1952, 1992.

Küre Resimler

* s. 7 : Mısır Sanatı, M.Ö. 2500.
* s. 17 : Van Eyck, "Arnolfini ve Eşi"nden detay, XV. yüzyıl.
* s. 57 : Simurg, Asya Sanatı, Yakın Çağ.
* s. 88 : Lowes'un "The Road to Xanadu"sundan.
* s. 97 : Paul Klee, Desen, 1940.
* s. 129 : Richard Gerstl, "Otoportre : Gülen Adam", 1908.
* s. 151 : Albrecht Dürer, "Düğüm", XVI. yüzyıl.
* s. 163 : İbni Zamrak, "İkizler Salonu - Elhamra"dan taş üzerine hat, XIV. yüzyıl.
* s. 177 : Medici kalkanı, XVI. yüzyıl, Sicilya.
* s. 203 : Paul Klee, "Yanlış", 1930.
* s. 235 : Animist Maske, Hıfzı Topuz kolleksiyonu.
* s. 253 : Sine Sole Nihil : Güneş Saatı, Couarde-sur-mer.
* s. 273 : Georges Braque, "Cam ve Keman", 1913-14.
* s. 297 : "Yedi Uyuyanlar", Acem tabağı, XVI. yüzyıl.
* s. 320 : "Om", Hind kumaşı, XVIII. yüzyıl.

Yayın Notları

"Ayna", ilk, 1977'de Ada Yayınları'ndan çıktı.(1000 adet). Kapak tasarımı ve iç düzenleme Aydın Erkmen'e aitti. Bu ikinci basımda birkaç kelime dışında metinle hiç oynamadım. İlk basımda yer alan bazı resimleri burada kullanmadım ; Dali'nin "İnci"si ve "Medüza Başı" ise ilk basımda yer almamışlardı. 1977 baskısında yer alan kaynakçayı olduğu gibi veriyorum :

"Resim sanatında aynanın varlığı ve uzantıları üzerine yazmayı 1973'de, "Alan" başlıklı bir çalışmanın çerçevesi içinde, düşündüm. Sağ-metinde de belirttiğim gibi, çıkış noktam, Edgar Degas'nın şimdi Louvre'da bulunan "L'Absinthe" adlı resmi idi. 1975 yazında, "Ayna"yı yazmaya koyulduğumda, geçen dönem içerisinde üzerinde çalıştığım kimi yapıtların etkisiyle devinim çizgimi değiştirerek özneleri çoğalttım, Diego Velasquez'in Prado'daki "Las Meninas"ı ile "denemeye" başladım.

Bu bağlam içerisinde, yararlandığım çalışmaların başında, Jacques Lacan'ın "Du regard comme l'objet du petit a" başlıklı şubat-mart 1964 seminerleri ile Michel Foucault'nun "Les Mots et Les Choses"unu anmam gerekiyor. Gene, aynı ölçüde yararlandığım, Jean-François Lyotard'ın "Discours, Figure" (1971) başlıklı araştırması ile Dr. Lacan ve Foucault'nun, düşünsel yöntem açısından sık sık başvurdukları Maurice Merleau-Ponty'nin "Phénoménologie de la Perception" (1946) ve "Le Visible et L'İnvisible" (1964) adlı yapıtları ise, bu doğrultuda, en önemsediğim kaynaklar oldu. "Anamorphose" konusunda, gerek Lacan'ın, gerek Lyotard'ın yararlandıkları, benimse salt gözden geçirebildiğim, Jurgis Baltrusaitis'in "Anamorphoses et Perspectives Curieuses" (1969)'ünü de, burada, anmam gerekiyor. "AYNA"nın ilk ana taslağının bitiminden hemen sonra Amsterdam ve Paris'te açılan "anamorphose" sergisi ise, sözkonusu bölümü daha sağlam bir bakışla gözden geçirmemi sağlardı. Bu bölümle ilgili olarak, Erwin Panofsky'nin "The Huygens Codex"i ile Michel Butor'un "Un tableau vu en détail" başlıklı çalışmalarını da anmalıyım.

"Las Meninas" konusuna, Dr. Lacan'ın, 11 Mayıs 1966'da bir seminerini ayırdığı anlaşılıyor: Şimdilik bütünüyle yayımlanmamış bu konuşmadan yapılmış kısa alıntılar (in "Topique 7-8": "L'Objet Perdu", 1971), kapsamı üzerine kesin bir yorum getirebilmemi sağlayacak gibi değilse de, Foucault'nun "Les Mots et Les Choses"daki tasarımı çözümleme yolu ile arasında gözle görülür bağlantılar taşıdığı seziliyor. Bu da, yinelemek gerekirse, sözkonusu düşünce adamlarının, Edmund Husserl ile Martin Heidegger'e fenomenolojik yöntemi özellikle görsel alanlara uygulayan Maurice Merleau-Ponty'e olan yakınlıklarını biçimliyor.

Michel Butor'un "Les Mots dans la Peinture" başlıklı çalışması (1971), Michel Foucault'nun "Ceci n'est pas une pipe" yorumlaması (1973), Louis Marin'in "Etudes Sémiologiques" toplamı (1974), "Ayna"nın içerdiklerini, "Ayna"dan uzananları çok yönlü bir okuma ile sınamak, beslemek, açmak yolunda başvurulabilecek öteki, "ikincil" kaynaklardan birkaçı. Bunlara, "Ayna"yı yazmadan önce, yazarken yararlandığım, düşüncelerimin oluşumunda, bakış açımda yer yer derin izler bıraktığına inandığım, Leonardo da Vinci'nin "Defterler"i, Claudel'in "L'Oeil Ecoute" denemeleri, Carl Gustav Jung'un "Libido" çalışması, Paul Valéry'nin bütün şiirleri eklenebilir.

Sol-metni alttan alta sürdüren Giordano Bruno bir İtalyan düşünürüdür. 1548'de doğan Bruno, 1592'de Venedik'te, "aykırı düşünceleri" yüzünden tutuklanmış, 17 Şubat 1600'da, Campo dei Fiori ateşliğinde yakılmıştır. Adria'h Kör (Il Cieco d'Adria), Luigi Groto adlı bir İtalyan şairidir. Doğuş-

tan kör olan Groto'yu, Bruno, "De Gl' Heroici Firori" (1585)'de anmaktadır. Bu kitaptaki "kör söyleşileri" (11,4 ve 11,5) ile sol-metin arasında somut bağlar olduğu düşünülebilir.

Sol-metinde, alıntıların kaynağı belirtilmiştir. Bunların tümünü de Figen Batur türkçeleştirmiştir. Gizli dış-bağları arama yolunda, Jorge-Luis Borges'in ikidilde baskı "El Hacedor"u, Georg Trakl'ın bütün şiirleri, Stéphane Mallarmé'nin "Hérodiade"ı, Onat Kutlar'ın "Hadi"si anılabilir.

Bulmakta güçlük çektiğim belgeleri edinmemi sağlayan Leslie Anagnan, Renaud de la Vessière ve Can Sayıner'e, metni yabancı gözden okuyan Bilge Karasu'ya, bu çalışmanın basılmasını, bir anlamda can almasını sağlayan Ferit Edgü'ye teşekkür etmek isterim.

11 Nisan 1976, Paris."

*

"Tahta Troya", önce dergilerde (1979-80), sonra da, "Eleştirel Bir Araştırmalar"ı içeren aynı başlıklı kitabın ikinci bölümünde, 1981'de (Yazko yayını, 4000 adet) yayımlandı. Kapak düzeni Erkal Yavi'ye aitti. O baskıda yer alan kaynakçayı veriyorum :

1 Ece Ayhan. *Yort Savul*, eleştirel basım, 1977.

Edip Cansever, *Ecegilleri Okumak*, Papirüs, 1967.

Fatma Akerson, *Şiir ve Ece Ayhan*, 1977.

2 Jacques Lacan, *"Du traitement Possible du Psychose"*, in *Ecrits*, 1966.

Sigmund Freud, *"Dostoyevski ve Baba kaatilliği"*, in *Psikanaliz Açısından Edebiyat*, 1966, çeviren: Selâhattin Hilav.

Sigmund Freud, *Essais de Psychanalyse*, 1927.

Sigmund Freud, *Rüyalar ve Yanılgılar Psikolojisi*, 1978, çeviren: Ali Seden.

Suzanne Bernard. *Le Poéme en Prose depuis Baudelaire à nos jours*, 1959.

Gérard Genette, *Figures III*, 1972.

Roman Jakobson, *"Deux aspects du language et deux types d'aphasie"*, in *Essais de Linguistique Générale*, 1963.

Carl Gustav Jung, *Psychanalyse et Alchimie*, 1970.

Nouvelle Revue de Psychanalyse: No: 7: *Bisexualité et Différence des Sexes*, 1973.

3 Protopop Avvakum, *Hayatım*, 1946, çeviren: Nihâl Yalaza Taluy.

Metin And, *Bizans Tiyatrosu*, 1962.

Esat Uras, *Ermeni Meselesi ve Tarihte Ermeniler*, 1958.

İsmet Zeki Eyüboğlu, *Anadolu Halk Ilâçları*, 1978.

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, 1958.

Mehmet Halit Bayrı, *Istanbul Folkloru* (1946), 2. basım: 1977.

Faridettün Attar, *Mantık ut-tayr*, çeviren: Abdülbaki Gölpınarlı, 1946.

Ahmet Eflâkî, *Ariflerin Menkıbaleri*, 1953, çeviren: Tahsin Yazıcı, 2. basım: 1973.

Eva Meyerovitch, *Mystique et Poésie en Islam*, 1973.

İdries Shah, *Oriental Magic*, 1973.

Abdülbaki Gölpınarlı, *Tasavvuf*, 1969.

Pertev Naili Boratav, *Türk Halk Edebiyatı*, 1969.

Pertev Naili Boratav, *Zaman Zaman İçinde*, 1959.

Yunus Emre Divanı, 1972.

4 Jorge-Luis Borges, *The Book of the Imaginary Beings*, 1974.

Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, 1913.

André Gide, *Corydon*, 1954.

*

"Eşittir Sonsuz"un parçaları önce dergilerde (1980-85 arası) yayımlandı ; ilk toplu baskısı 1988'de, BFS'den çıktı (20'si satış dışı tutulmuş 499 adet). Kapak düzeni Levent Targu'ya aitti. Kitapta yer alan yayın notunu buraya alıyorum :

"Büyük Uyum", İlk kez Hacettepe Üniversitesi Beşeri Bilimler dergisi'nin "Bedrettin Cömert'e Armağan" sayısında (1980) yayımlandı. İlk, Gösteri Dergisi'nde 1983'de yayımlanan "Eşittir Sonsuz"un kıvılcımı Hubert Damisch'in bir incelemesinden doğmuştu. Klee'nin metinleri için, şimdi dilimize de aktarılmış olan "Çağcıl Sanat Kuramı"ndan yararlandım. Ressamın günlüğünden yaptığım alıntılar, Klossowski çevirisindedir. "Asa Nisi Masa", 1985'de Ve Sinema'da yayımlandı. bu metni yazarken kullandığım senaryo metni, Avant-Scène dergisinde yayımlanmış olan "kesintisiz" dökümdür. (1966/63). Wittgenstein'ı okurken de, metinlerden parçalar kullanırken de Oruç Aruoba'dan ve doktora tezinden geniş ölçüde yararlandığımı belirtmek isterim.

*

"Viyana için Siyah Vals"ın ilk baskısı, 1986'da BFS'den çıktı (2000 adet). Kitapta yer alan renkli baskı otoportreler (Kokoschka, Schiele, Gerstl, Schönberg, Klimt) ve Klimt'in "Umut" adlı tablosu ayrıbasım olarak okura sunulmuştu. Kapakta, Kokoschka'nın "Anchluss" tablosu, içeride "Şen Kıya-

met" sergisinden görsel alıntılar kullanılmıştı. Burada, yan kolonlarda yer alan iki metinden Loos üzerine olanı Arredamento Dekorasyon'da (1990), ötekisi 2000'e Doğru'da yayımlanmıştır.

"İskeletler Dansı"nı, "Siyah Vals"e bir post-scriptum olarak düşünüp kaleme almıştım ; pek çok sayıda 'savaş' resmi ve fotoğrafıyla birlikte, Sanat Dünyamız'ın eki olarak çıktı : Kuveyt savaşı sırasında (1991, 1500 adet). Bir koşut metin, "Etobur Bir Dünya Savaşı Provası", bir başka kitabımda, "Küçük Kıpırtı Tarihi"ne girmeden önce, Güneş'te çıkmıştı (Şubat 1991).

*

"İki/z"in ilk baskısı , BFS'den çıktı (1988). Kapak tasarımı Bozkurt Bayer'indi, baskı sırasında yapılan müdahale ile her nüshanın kapak renginin farklı olması sağlanmıştı. "İki/z"in o baskısının son sayfasında kısa bir yayın notu yer almıştı : " Sinan Çetin'in (o sıralarda in progress) bir filmi üzerine Sevin Okyay'ın kurduğu iki cümleden hareketle yazılan bu kitap, 1988 yılının Mart ayında 499 adet basılıp numaralanmıştır. İlk 99 adedi yazara ayrılmış, 400'ü satışa sunulmuştur". Arka kapakta "Kim, Ben mi, Arayacağım" yazıyordu.

Sinan Çetin, "Dublör"ün final sahnesinin düğümünü çözmek konusunda benden yardım istedi ; bir öğleden sonra, Orhan Gencebay'la birlikte (filimde Gencebay hem kendini, hem de bir süre için yerine hayatında da geçen dublörünü oynuyordu ; asıl geri dönünce eski durumuna dönmeyi göze alamayan dublör intihar etmeye karar veriyordu), dublörün intiharı üzerine aynalı bir çekim denemesi konusunda söyleşip çekimi gerçekleştirdik. "Dublör"ün negatifleri yandığı için, filim hiçbir zaman gösterime giremedi !

*

"Sıçrayan Fasulye" ilk, 1990'da, Sanat Dünyamız'ın bağımsız eki olarak çıktı (2000 adet). Bu baskıda metne çok sayıda resim eşlik ediyordu.

"Sıçrayan Fasulye"nin post-scriptum'u "Gergedanname", ana metinden önce, Argos'un ilk sayısının eşliğinde (1988 Eylül, 4500 adet), bağımsız bir kitapçık olarak, geniş bir ikonografiyle donatılı, yayımlanmıştı. Şu küçük not ile : "with a little help from my friends : Abidin Dino, Turgut çeviker, Aydın Uğur, Ümit Yegül, Engin Noyan, Edip Emil Öymen, Tevfik Turan, Ali Saydam, Ömer Madra, Deniz Yegül, Sevin Okyay, Elçin Yahşi, Mustafa Dağıstanlı, Ahmet Tulgar, Ahmet Eken. "Gergedanname" yayımlandıktan sonra da, dostlar gergedan koleksiyonumu zenginleştirmeyi sürdürdüler : Ferit Edgü, Gültekin Emre, Cenk Koyuncu, Deniz Kadaş'a burada yeniden teşekkür etmek isterim.

*

"Yüzyüze", "Almanak", "Ses, Harf, İmge" ve "Bi-Linç" de aynı biçimde, Sanat Dünyamız'a eşlik ettiler. Hepsi birarada, "Başkalaşımlar"ın kapsamına girmeyen "Paris : Bir Fetiş-Mekânın Topografisi" ile birlikte tek ciltte toplandılar (1992, 500 adet). O bağımsız kitapçıklar, en azından içerdikleri zengin görsel malzeme nedeniyle benim gözümde özerk anlamlarını korumayı sürdürüyorlar.

*

"Başkalaşımlar"ın ilk toplu basımında, pek çok "ek metin" yer alıyor ; birikisi dışında çoğunu 1991-92 arası yazdığım bu yan ve arka metinler ilk kez günışığına çıkıyorlar.

*

"Başkalaşımlar", bu toplu basım, uzun bir teşekkür listesi gerektiriyor :

Önce Ferit Edgü, Mustafa Kemal Ağaoğlu, Mustafa Küpüşoğlu ve Turhan Ilgaz'a : İlk, bağımsız baskılarda gösterdikleri özen için ;

sonra Mehmet Ulusel, Şahin Beygu ve Nahide Dikel'e : Bu kitabın gerçekleşme aşamasında gösterdikleri tahammül ve titizlik için ;

ve, yeniden yeniden, yitirdiklerimi bana bulmak için zaman ve emek harcayan Tülay Tura, Bülent Erkmen, Ferit Edgü, İshak Reyna, İbrahim Yılmaz, Cem Akaş, İlhan Usmanbaş'a ;

ve yaklaşık üç ay süren baskı hazırlıkları cinneti sırasında gösterdiği sabır bir yana, dikkati ve yönlendirmeleri nedeniyle FT'ye teşekkür ederim.

Ama kitap, siyah beyaz, benimdir tabii !

E.B.
1992 Ekim.

