# dokunma

Gabriel Josipovici



İngilizceden çeviren: Kemal Atakay

AYRINTI

GABRIEL JOSIPOVICI

Sussex Üniversitesi, Avrupa Araştırmaları Okulu'nda İngilizce profesörüdür; 1996 Güz döneminde Oxford Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat dersi vermiştir. Josipovici'nin roman, kısa öykü ve oyunların yanı sıra, eleştiri ve kültür kuramı alanında da çeşitli eserleri vardır. Kuramsal eserlerinden bazıları şunlardır: *The Lessons of Modernism* (Modernizm Dersleri, 1977), *Writing and the Body* (Yazı ile Beden, 1988) ve *Text and Voice* (Metin ve Ses, 1992).

Ayrıntı: 191
*İnceleme dizisi: 102*

Dokunma
*Gabriel Josipovici*

İngilizceden çeviren
*Kemal Atakay*

Yayıma hazırlayan
*Özden Arıkan*

Kitabın özgün adı
*Touch*

Yale University Press/1996
basımından çevrilmiştir.

© Kesim Ajans

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak illüstrasyonu
*Sevinç Altan*

Kapak düzeni
*Arslan Kahraman*

Düzelti
*Ceren Şekerciler*

Basıma hazırlık
*Renk Yapımevi Tel: (0 212) 516 94 15*

Baskı ve cilt
*Mart Matbaacılık Sanatları Ltd. Şti. Tel: (0 212) 212 03 39-40*

Birinci basım
*Ağustos 1997*

ISBN 975-539-174-6

AYRINTI YAYINLARI
Piyer Loti Cad. 17/2 34400 Çemberlitaş-İstanbul Tel: (0 212) 518 76 19 Fax: (0 212) 516 45 77

Gabriel Josipovici

# DOKUNMA



# İNCELEME DİZİSİ

ŞENLİKLİ TOPLUM/*I. Illich* YEŞİL POLİTİKA/*J. Porritt* MARKS, FREUD VE GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ/*B. Brown* KADINLIK ARZULARI/*R. Coward* FREUD'DAN LACAN'A PSİKANALİZ/*S. M. Tura* NASIL SOSYALİZM? HANGİ YEŞİL? NİÇİN TİNSELLİK?/*R. Bahro* ANTROPOLOJİK AÇIDAN ŞİDDET/*Der: D. Riches* ELEŞTİREL AİLE KURAMI/*M. Poster* İKİBİN'E DOĞRU/*R. Williams* DEMOKRASİ ARAYIŞINDA KENT/*K. Bumin* YARIN/*R. Havemann* DEVLETE KARŞI TOPLUM/*P. Clastres* RUSYA'DA SOVYETLER (1905-1921)/*O. Anweiler* BOLŞEVİKLER VE İŞÇİ DENETİMİ/*M. Brinton* EDEBİYAT KURAMI/*T. Eagleton* İKİ FARKLI SİYASET/*L. Köker* ÖZGÜR EĞİTİM/*J. Spring* EZİLENLERİN PEDAGOJİSİ/*P. Freire* SANAYİ SONRASI ÜTOPYALAR/*B. Frankel* İŞKENCEYİ DURDURUN!/*T. Akçam* ZORUNLU EĞİTİME HAYIR!/*C. Baker* SESSİZ YIĞINLARIN GÖLGESİNDE YA DA TOPLUMSALIN SONU/*J. Baudrillard* ÖZGÜR BİR TOPLUMDA BİLİM/*P. Feyerabend* VAHŞİ SAVAŞÇININ MUTSUZLUĞU/*P. Clastres* CEHENNEME ÖVGÜ/*G. Vassaf* GÖSTERİ TOPLUMU VE YORUMLAR/*G. Debord* AĞIR ÇEKİM/*L. Segal* CİNSEL ŞİDDET/*A. Godenzi* ALTERNATİF TEKNOLOJİ/*D. Dickson* ATEŞ VE GÜNEŞ/*I. Murdoch* OTORİTE/*R. Sennett* TOTALİTARİZM/*S. Tormey* İSLAM'IN BİLİNÇALTINDA KADIN/*F. Ayt Sabbah* MEDYA VE DEMOKRASİ/*J. Keane* ÇOCUK HAKLARI/*Der: B. Franklin* ÇÖKÜŞTEN SONRA/*Der: R. Blackburn* DÜNYANIN BATILILAŞMASI/*S. Latouche* TÜRKİYE'NİN BATILILAŞTIRILMASI/*C. Aktar* SINIRLARI YIKMAK/*M. Mellor* KAPİTALİZM, SOSYALİZM, EKOLOJİ/*A. Gorz* AVRUPAMERKEZCİLİK/*S. Amin* AHLÂK VE MODERNLİK/*R. Poole* GÜNDELİK HAYAT KILAVUZU/*S. Willis* SİVİL TOPLUM VE DEVLET/*Der: J. Keane* TELEVİZYON: ÖLDÜREN EĞLENCE/*N. Postman* MODERNLİĞİN SONUÇLARI/*A. Giddens* DAHA AZ DEVLET-DAHA ÇOK TOPLUM/*R. Cantzen* GELECEĞE BAKMAK/*M. Albert - R. Hahnel* MEDYA, DEVLET VE ULUS/*P. Schlesinger* MAHREMİYETİN DÖNÜŞÜMÜ/*A. Giddens* TARİH VE TİN/*J. Kovel* ÖZGÜRLÜĞÜN EKOLOJİSİ/*M. Bookchin* DEMOKRASİ VE SİVİL TOPLUM/*Jo. Keane* ŞU HAİN KALPLERİMİZ/*R. Coward* AKLA VEDA/*P. Feyerabend* BEYİN İĞFAL ŞEBEKESİ/*A. Mattelart* İKTİSADİ AKLIN ELEŞTİRİSİ/ A. Gorz MODERNLİĞİN SIKINTILARI/*C. Taylor* GÜÇLÜ DEMOKRASİ/*B. Barber* ÇEKİRGE/*B. Suits* KÖTÜLÜĞÜN ŞEFFAFLIĞI/*J. Baudrillard* ENTELEKTÜEL/*E. Said* TUHAF HAVA/*A.Ross* YENİ ZAMANLAR/*S. Hall-M. Jacques* TAHAKKÜM VE DİRENİŞ SANATLARI/*J.C. Scott* SAĞLIĞIN GASPI/*I. Illich* SEVGİNİN BİLGELİĞİ/*A. Finkielkraut* KİMLİK VE FARKLILIK/*W. Connolly* ANTİPOLİTİK ÇAĞDA POLİTİKA/*G. Mulgan* YENİ BİR SOL ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*H. Wainwright* DEMOKRASİ VE KAPİTALİZM/*S. Bowles-H. Gintis* OLUMSALLIK, İRONİ VE DAYANIŞMA/*R. Rorty* OTOMOBİLİN EKOLOJİSİ/*P. Freund-G. Martin* ÖPÜŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE/*A. Phillips* İMKÂNSIZIN POLİTİKASI/*J.M. Besnier* GENÇLER İÇİN HAYAT BİLGİSİ EL KİTABI/*R. Vaneigem* CENNETİN DİBİ/*G. Vassaf* EKOLOJİK BİR TOPLUMA DOĞRU/*M. Bookchin* İDEOLOJİ/*T. Eagleton* DÜZEN VE KALKINMA KISKACINDA TÜRKİYE/*A. İnsel* AMERİKA/*J. Baudrillard* POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ/*M. Featherstone* ERKEK AKIL/*G. Lloyd* BARBARLIK/*M. Henry* KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ/*R. Sennett* POPÜLER KÜLTÜRLER/*D. Rowe* BELLEĞİNİ YİTİREN TOPLUM/*R.Jacoby* GÜLME/*H. Bergson* ÖLÜME KARŞI HAYAT/*N. O. Brown* SİVİL İTAATSİZLİK/*Der.: Y. Coşar* AHLÂK ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*J. Nuttall* TÜKETİM TOPLUMU/*J. Baudrillard* EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK/*G. Bataille* ÖLÜMCÜL HASTALIK UMUTSUZLUK/*S. Kierkegaard* ORTAK BİR ŞEYLERİ OLMAYANLARIN ORTAKLIĞI/*A. Lingis* VAKİT ÖLDÜRMEK/*P. Feyerabend* VATAN AŞKI/*M. Viroli* KİMLİK MEKÂNLARI/*D. Morley-K. Robins* DOSTLUK ÜZERİNE/*S. Lynch* KİŞİSEL İLİŞKİLER/*H. LaFollette* KADINLAR NEDEN YAZDIKLARI HER MEKTUBU GÖNDERMEZLER?/*D. Leader* DOKUNMA/*G. Josipovici* FLÖRT ÜZERİNE/*A. Phillips* FELSEFEYİ YAŞAMAK/*R. Billington*

# HAZIRLANAN KİTAPLAR

İTİRAF EDİLEMEYEN CEMAAT/*M. Blanchot* POLİTİK KAMERA/*D. Kellner-M. Ryan* POSTMODERN KURAM/S. Best-D. Kellner POSTMODERN ETİK/*Z.Bauman* RUJ LEKESİ-20. Yüzyılın Gizli Tarihi/*G. Marcus* DÜNYAYI DEĞİŞTİRMEK ÜZERİNE/*M. Löwy* BENLİĞİ KONUMLAMAK/*S. Benhabib* GENEL ETİK/*A. Heller* ARZU ÇAĞI/*J. Kovel* CİNSİYET VE İKTİDAR/*R.W. Connell* YÖNTEME KARŞI/*P. Feyerabend* KENTLEŞMEDEN ŞEHİRLERE/*M. Bookchin*

# İçindekiler

— Öndeyiş ..... 11

I. Elin dersi (1) ..... 14
II. Ihlamur ağacından çardak ve Amiens Meryem'i ..... 22
III. Sınırlar (1) ..... 34
IV. Tutma ve kavrama ..... 47
V. Oda (1) ..... 54
VI. Bağımlılık ..... 58
VII. İhlal ..... 71
VIII. Elin dersi (2) ..... 77
IX. Praesentia ..... 86

X. Kralın dokunuşu ..... 91
XI. Uzaklık tedavisi (1) ..... 95
XII. Uzaklık tedavisi (2) ..... 104
XIII. Andaçlar ..... 114
XIV. Kuşak ve nehir ..... 119
XV. "İskoçya'da bir ağaçta yetişmiş bir kaz" ..... 127
XVI. Güce sahip olmak ..... 133
XVII. Yahudi gelin ..... 138
XVIII. İlk adımlar ..... 143
XIX. Kinetik melodiler (1) ..... 151
XX. Kinetik melodiler (2) ..... 158
XXI. Gezgin ile dünya ..... 167
XXII. Sınırlar (2) ..... 172
XXIII. Oda (2) ..... 179
— Ek ..... 190
— Notlar ..... 193

Margreta için, o niçinini bilecektir.

*Dolu olup olmadığını anlamak için her şişeye parmağını sok, en emin yol budur, çünkü hiçbir şey dokunmanın yerini tutamaz.*

Jonathan Swift,
*Directions to Servants* [Uşaklara Talimatlar]

# TEŞEKKÜR

Bu, çok kişisel bir kitap olmakla birlikte, büyük ölçüde arkadaşlarla yaptığım konuşmalardan ve tartışmalardan doğdu. Dokunma konusunda Stuart Hood'la hararetli bir tartışmayı, onun bana gönderdiği uzun bir mektup izledi; mektubun bazı bölümleri öylesine aydınlatıcıydı ki, Ek'te bunlara yer verdim. Kitap oluşma aşamasındayken, çeşitli biçimlerini birçok kimseye gösterdim ve hepsi yardımcı önerilerde bulundular: Monika Beisner, Rosalind Belben, Brian Cummings, Paul Davies, Dan Gunn, Sue Loewenstein, John Mepham, Desa Philippi, Sacha Rabinovitch. Bernard Harrison ile Margreta de Grazia, kitabın ilk ve son taslağını görev, hatta arkadaşlık duygusunun ötesinde büyük bir dikkatle, daktilo edilmiş metnin her sayfasını yararlı eleştiri ve yorumlarla doldurarak okudular. Onlar olmasa kitap bu biçimini almazdı; gene de çoğu zaman onların önerilerini dikkate almayıp kendi yolumdan gittim. Yale'deki editörlerim Robert Baldock ile Candida Brazil'in büyük yardımları oldu. Herkese, minnet dolu teşekkürler.

# Öndeyiş

Dokunma üzerine bir deneme yazma arzusu son birkaç yılda iyice yerleşti içime.

Bu denemede neler olacağını ve denemeyi nasıl yazacağımı bilmiyorum, ama yazma düşüncesi terk etmeyecek beni.

Bir süredir dokunma konusunda notlar düşüyor, konuyla ilgili görünen kartpostalları ve alıntıları derliyor, fikirlerimi dostlarıma açarak sınıyorum. Ancak başlangıç aşamasındaki çalışma ile denemenin yazıya dökülüşü arasındaki boşluğun kapatılması olanaksız. Bir kez "Dokunma üzerine bir deneme yazma arzusu son birkaç yılda iyice yerleşti içime" cümlesini yazdıktan sonra, yeni bir dünyaya girmiş oldum -keşfedilmemiş bir bölgeye ait olduğu ileri sürülen haritalar bir kâşif için ne denli

yararlıysa, daha önce düşünmüş, okumuş ve not almış olduğum şeylerin o denli yararlı olduğu; tümüyle yararsız olmayan, ama doğrudan pratik yararı çok az olan bir dünyaya. Şimdiden sonra yazıyı nasıl sürdüreceğim, hatta sürdürüp sürdürmeyeceğim, o düşünceler ile notlardan çok, günbegün kendi içimde biriktirdiğim kaynaklara ve ilerledikçe aldığım kararlara bağlı olacak.

Bu tür koşullarda, insanın el yordamıyla, ihtiyatlı bir şekilde ilerlemesi, ama asla çok uzun süre durmaması önemli.

Elbette, bunlar yalnızca birer eğretileme. Niçin (henüz net olmayan, ama tam olarak belirsiz de olmayan) amaçlarıma karşılık gelir görünüyorlar?

Sanırım nedeni şu: İnsanın el yordamıyla, ihtiyatlı bir şekilde ilerlemesi, karanlıkta veya yarı karanlıkta yolunu dokunmayla bulması fikri, yolun bütün bedenle sınanmasını ima ediyor. Ve bu yöntem acı verecek denli yavaş olsa da, yalnızca görme duyusuna dayanmama ve önümde geçilecek açık bir alan ile bana eşlik edecek parlak bir güneş olmasına oranla beni yoldan çıkarma olasılığı çok daha az. Bu yolla, geçtiğim toprağı çok az hissederek birden hedefime varmak yerine yolun her milimetresini yaşayacağım. Kendimle hedefim arasında uzanan mesafeyi şöyle bir yürüyüp aşabilirsem, oraya çok çabuk ulaşabilirim, ama o zaman bir kuşkuyla baş başa kalırım: Gerçekten oraya vardım mı, yoksa orayı yalnızca düşümde veya hayalimde mi gördüm?

Geçmem gereken toprak önümde uzanmıyor, ama içimde de uzanmıyor. Nerede uzanıyor öyleyse? Ya da bir başka eğretilemeye ihtiyacım var mı gerçekten? Hiç kuşkusuz, bu denemeyi yazma süreci içinde keşfedeceğim şeylerden biri bu. Şu an tüm bildiğim, içgüdümün bana, görmeden çok dokunmaya, yolumu bir adımda veya koşarak geçmek yerine el yordamıyla bulmaya güvenmem gerektiğini söylediği. Elimdeki konuya uygun olanı elbette bu.

Elimdeki mi? Evet, kesinlikle! Elimin içinde durmuyor ki

konu. Onu tutmuyorum ki. Peki nerede öyleyse? Onu araştırmak üzere yola koyulurken, bütün bu tür eğretilemeleri yanıltıcı addederek bir yana mı bırakmalıyım?

Sanmıyorum, çünkü öyle olsa, yazmam imkânsız olurdu. Belki de gereksindiğim tek şey, dilimizin bu tür eğretilemelere olan yatkınlığını fark etmek ve bunun bana izlemem gereken yol hakkında bir şeyler söyleyip söylemediğini görmek.

Bu kadarı yeter. Artık işe başlama vakti.

# I
# Elin dersi (1)



Charlie Chaplin'in *Şehir Işıkları*'nda, kolay kolay heyecanlanmadığım halde ilk gördüğümde beni çok heyecanlandıran ve sonraki yıllarda zihnimde derin bir iz bırakan bir sahne var (gene de, sahne hakkında bunları yazarken, belleğimde ona ilişkin birçok boşluk olduğunu fark ediyorum; net görsel anımsamam, belki de o sahnenin kesin ayrıntılarından çok *etkisinin* anımsanması - ne olursa olsun, anımsadıklarımı sınamak için sahneyi yeniden görmek istemiyorum; çünkü beni ilgilendiren şey, o ilk deneyimin neden böylesine güçlü olduğu ve onu neden asla unutmadığım).

O biraz gülünç ve fazlasıyla duygusal film, tiyatro ile sinemanın zaman zaman işlediği bir konu hakkındadır: körlük.

Film bir sokak serserisi ile güzel, kör bir çiçekçi kız arasındaki ilişkileri ele alır. Olay örgüsü hakkında hiçbir şey anımsamıyorum; anımsadığım yalnızca filmin doruk sahnesi. Serseri, kıza yardımcı olmuş, hatta hatırladığım kadarıyla, ameliyatla kızın gözlerinin açılabilmesi için gereken parayı sağlamayı başarmıştır. Ameliyat başarılı geçer, ancak kız kendisine kimin yardım ettiğini bilmez; çünkü serseri kimliğini gizli tutmuş, gene de çok zengin birisi olduğu izlenimini vermeyi başarmıştır. Şimdi çiçekçi kızı, görme yetisini kazanmış olarak şık bir çiçekçi dükkânında çalışırken ve iş arkadaşıyla çene çalarken görürüz. Dükkânın vitrin camından, sıra sıra dizili çiçekler arasından görürüz kızı. Gerçekte onu, oradan geçerken içeri bakan, sonra bakışları kızın üzerine düştüğünde şaşkınlık içinde duran sokak serserisinin gözlerinden görmekteyizdir.

Kız, arkadaşıyla konuşup gülerken dışarı bakar ve bir süre sonra adamı fark eder. Dükkân vitrininden kızın serseriye baktığını ve sonra güldüğünü görürüz, belki adamın gülünç görünüşü yüzünden, belki de sadece öteki kızın söylemiş olduğu bir şey yüzünden. Bununla birlikte, adam kaldırımda durup içeri bakmaya devam ettiğinden (en azından benim belleğimde kamera sahne boyunca hep onu gösterir), iki kız giderek bir tuhaflık olduğunu fark ederler. Aç ve bitkin bir sokak serserisi bile bu adam gibi böyle ısrarla bakmaz. Ne istemektedir acaba? Neden yoluna devam etmemektedir? Kız ile arkadaşı bir an ciddi bir ifadeyle konuşurlar, sonra kız buketlerin birinden bir çiçek alır, dükkânın kapısını açar ve dışarı çıkar. Çiçeği adama uzatır: Buyrun. Benim için mi? Evet, alın bunu. Hayır, alamam, olmaz. Almalısınız ama. (Bütün bunların sessiz bir filmde geçtiğini bilmek önemli - sanırım Chaplin'in yaptığı son sessiz filmdir bu.) Sonunda adam çiçeği kabul eder. Kız da dönüp dükkâna girer.

Seyirci açısından sahne dayanılmaz bir hal almıştır. Kız orada, kendisine yardım eden kişinin onca yakınındadır (eline geçen parayı bencillikten uzak bir tavırla kızın görme yetisini ka-

zanması için vermemiş olsa, yersiz yurtsuz yaşamının dertlerini geride bırakmış olabilecek birisidir adam), gene de kız onu tanımaz, tanıyamaz. (Adamın elinden gelebilecek olsa da, kıza onun yaşamındaki rolünü anlatmasının yararı olmazdı; çünkü çiçekçi kız ona inanmazdı.) Her şey bu şekilde mi sona erecektir? Her şey *böyle mi* sona erecektir?

Bu tür durumlarda, karanlıkta oturmuş filmin bir kareden ötekine geçişini izlerken benim tepkim, bana acımaları ve katı yürekli davranmayıp kızın bunca zamandır aradığı kişiyi tanımasına izin vermeleri için senaryo yazarı ile yönetmene sessizce yalvarmak olur. Bunun tuhaf bir tepki olduğunun farkındayım. Sıradan bir seyircinin, inandığı tanrı hangisi ise bu tanımanın gerçekleşmesini sağlaması için ona dua etmesini anlayabilirim; gelişkin beğenili bir seyircinin de sonuçta popüler bir filmin sunduğu şeye kapılmayı reddetmesini, dolayısıyla olayın bütününü seyircinin acıma duygularını harekete geçirmeye yönelik dokunaklı bir girişim olarak, hiçbir biçimde kabul etmeye yanaşmayacağı kaba bir numara olarak bir yana itmesini de anlayabilirim. Anlayamadığım nokta, şu iki şeyin eşzamanlı olarak gerçekleşmesi: Bunun yalnızca bir film, üstelik oldukça yüzeysel bir film olduğunu fark edişim ve ipleri elinde tutan şahsın (her kimse o) çektiğim acı karşısında merhamet gösterip sokak serserisi ile çiçekçi kızın, kız adamı tanımadan ayrılmalarına izin vermemesi yönündeki umutsuz dileğim.

Gariban sokak serserisi kaldırımda durmuş, hâlâ dükkândan içeri bakmaktadır, bu arada kız içeri girmiştir, onun arkadaşıyla konuşup güldüğünü görürüz. Belli ki adamın varlığı kızları zor durumda bırakmaktadır, onun bulunduğu yöne doğru bakmaya devam edip artık ona belli etmekten çekinmeyerek ne yapmaları gerektiğini tartışmaktadırlar. Sonunda çiçekçi kız kasaya gider, kasayı açıp biraz bozuk para alır. Bir kez daha dışarı çıkar ve bir kez daha küçük sokak serserisinin yanına yaklaşır. Şimdi kız adamın parayı kabul etmesini sağlamaya çalışmaktadır, ama serseri kesinlikle kabul etmez: Hayır, hayır, kesinlikle olmaz. Lüt-

fen. Hayır, hayır. Lütfen, almalısınız. Hayır, alamam, gerçekten olmaz.

Böyle bir sahnenin sesli bir filmde nasıl olacağını düşünün. Diyalog nasıl da zor olurdu. Nasıl hemen sona ererdi. Ancak bu tür sahneler, sessiz sinemayı oluşturan malzemelerdir; sokak serserisi jestleriyle ağırbaşlı reddi, çiçekçi kız ise ısrarcı teklifi oynar. Sonunda, yakarıp umduğumuz gibi -ama olabilir mi hiç böyle bir şey?- kız adamın elini tutar ve paraları avucunun içine koyar.

Anımsadığım kadarıyla kamera kızın yüzünü odak alıyor ve daha sonra olanlar yakın çekim ile erkeğin gözünden görüldüğü gibi izleniyordu. Kızın özellikle iyi bir oyuncu olması gerekmez. Aslına bakılırsa kızın, kendisine olanları ayrıntılı olarak yüzünde yansıtmaya çalışması hata olurdu; çünkü, tuhaf bir biçimde, şimdi sahnenin kalanını yerine getiren bizlerizdir. Serserinin elini kendi elimizde tutan bizlerizdir. O eli birden tanıdık bir şey olarak hisseden bizlerizdir. Uzun bir an boyunca, hayret uyandırıcı, olanaksız bağlantıyı kuran bizlerizdir.

O an, hayatımda yaşadığım en güçlü sinema deneyimlerinden biri olmakla kalmıyor, âdeta sanatı bile aşıyor. Barthes'ın, bazı fotoğraflar kendisini duygulandırdığı halde, ne denli hayranlık duysa da bazılarının kendisinde herhangi bir duygu uyandırmadığını anlamaya çalışırken *punctum* adını verdiği şey bu. Bunu açıklamak için Barthes'ın, fotoğrafın özünün mesaj olduğunu öngörerek fotoğraflar hakkında karmaşık bir kuram geliştirmesi gerekiyordu: X *orada* idi (peki şimdi o adam/o kadın nerede?). Olabilirlikten bu denli uzak ve duygusal bir tanıma sahnesinin, yerleştirildiği filmin dokusundan çıkıp varlığımın en derinine işlemesinin açıklaması daha da muammalı görünüyor. Öyle ya, çiçekçi kız ile gariban bir sokak serserisinin benimle ne gibi bir ilişkisi olabilir? Bir buçuk saat önce onların varlıklarından bile haberim yoktu. Sonra maskaralıklarını izleyip yer yer güldüm, yer yer duygulandım; ancak hiçbir şey şimdi yaşamakta olduğum bu duyguyu bek-

lemeye götürmemişti beni: Bir açılma, aynı zamanda yok olup yeniden kurulma duygusu. Neler oluyor?

Bu konu üzerine düşünmeyi tamamen bir yana bıraktığımızda, diğer insanların önümüzde nesnel bir uzamı kapladıklarını ve onlara ilişkin bilgimizin bizim onları görme yetimizden kaynaklandığını sanırız. Ama aslında başka insanları algılama biçimimiz bundan farklıdır. En azından insanlarla ilgili algılamamızın bir bölümü, birlikte yaşadığımız fiziksel bir dünyaya yönelik ortak bedensel ve kinestetik tepkimizden kaynaklanır; çünkü bir bedende biçim kazanmış varlıklarız ve fiziksel dünyaya ortak olarak erişmemizi sağlayan şey bedenlerimizdir; bir başka deyişle, birer izleyici değil, birer katılımcıyız ve katılımımız bedende biçim kazanma yoluyla gerçekleşir. Bu olguya dikkatimizi çekme ve ondan sonuçlar çıkarma konusunda herkesten daha çok çaba göstermiş olan Merleau-Ponty, bunu aşağıdaki anekdotla açıklar:

> Hareketsiz uyumakta olan bu adamı izliyorum ve aniden uyanıyor. Gözlerini açıyor. Yanına düşmüş olan şapkasına doğru bir hareket yapıyor, güneşten korunmak için şapkayı alıyor. Sonuçta beni kendi güneşimin onun güneşiyle aynı olduğu, onun benim gördüğüm ve hissettiğim gibi gördüğü ve hissettiği kanısına vardıran şey, başlangıçta beni, ötekini algılamaktan alıkoymuş olan şeyin aynısıdır - yani, onun bedeninin benim nesnelerim arasında yer aldığı, o nesnelerden biri olduğu, o bedenin benim dünyamda belirdiği. Nesnelerimin ortasında uyuyan adam onlara doğru jestler yapmaya, onları kullanmaya başladığında, onun yöneldiği dünyanın [le monde auquel il s'adresse] gerçekten benim algıladığım dünyanın aynısı olduğundan bir an olsun kuşku duyamam.

Neler olduğunu niçin hemen ve sezgisel olarak anlıyorum? Bunun yanıtı, belki de şaşırtıcı bir biçimde, o adamın ne benim görme alanımdaki bir nesne ne de ben olmasıdır. Yalnızca görme alanımda bir nesne olsaydı, daima eksik kalacak olan gelişkin bir yorumlama sistemi aracılığıyla onun jestlerinin an-

lamını sınamak ve kavramak zorunda kalırdım. Kafka ile Robbe-Grillet'nin romanlarındaki kahramanın durumu budur; ama biz bunun olağandışı olduğunu, sezgiye aykırı olduğunu hissederiz. Bu romanların kahramanları yaşayıp gitmekten çok anlamak *zorunda olmanın* yükünü taşıyor gibidirler ve romanlar da bunun, her ne kadar kahramanların sürekli katlanmaya yazgılı oldukları bir durum olsa da, doğal olmayan bir durum olduğunu gösterirler. Ama o adam bir biçimde ben olsaydı bile (ama ben bunun farkında olmadan; sözgelimi kendimi aynada görüyor olsaydım), bir açıklama peşinde kendi öznel labirentimde dört dönerken gene tam olarak aynı şey meydana gelirdi. Sözgelimi, Beckett'in *Molloy*'unda olan şey budur; bu yapıtta Molloy kendi eline veya bacağına bakar, pek bir anlam veremez, ancak baktığı elin veya bacağın başkasına ait olması pek olası olmadığından kendi eli veya bacağı olduğu sonucuna varır. Ancak şu var: Her ne kadar bunu anlamakta zorluk çekmesek de (zaman zaman bizim de başımıza gelen bir şeydir), Molloy'un bedeniyle ilişkisinin doğal olmadığını hissederiz (ve buna gülmek zorunluluğunu duyarız). Ama Merleau-Ponty'nin işaret ettiği gibi, onun örneğindeki adam, orada "benim [görme] alanım içinde belirli bir yerdedir; fakat en azından o yer ben algılamaya başladığım andan itibaren onun için hazırdı. Dünyamın içinde onun jestine benzeyen bir jeste yer açılması kaydıyla, bir başka 'kendim'i algılamamı sağlayan şey, dünya üzerindeki kavrayışımdan çıkardığım deneyimdir."

Diğer insanlarla aynı dünyada hareket ettiğim içindir ki, onlara kendime tepki verdiğim gibi tepki verebilirim. Gördüğüm adam, onu görmekte olan benim de altında yaşadığım güneşin altında uyuduğu içindir ki, aşina olduğum nesneler arasında, benim de dinlenmiş olduğum bir ortamda, benim de giymiş olabileceğim bir şapkayla ve benim de sık sık yaptığım bir jesti yaparak uyumakta olduğu içindir ki, onun ne yaptığı ve bunu niçin yaptığı konusunda hiçbir kuşkum yok. Burada özel herhangi bir empatiye gerek yoktur, gereken tek şey bedenimin

dünyada var olduğu yönünde doğuştan gelen bilgidir.

Ancak böyle bir şey söz konusu ise o zaman filmdeki fenomen son derece paradoksaldır. Dünya karanlık bir salonda bir perde üzerinde karşımızda beliriyor ve hiçbir çaba göstermeksizin biz o dünyaya giriyoruz. O dünyada kendi dünyamızda yaşadığımız gibi yaşıyoruz; ancak çok önemli bir fark var: *Bedenlerimizi ardımızda bırakmış durumdayız.* Bunun getirdiği avantaj, varlığımızın en derininde hep güvende olduğumuzu bilerek vekaleten her tür serüveni yaşayabilmemiz; dezavantaj ise bedenlerimizi sinema koltuğunda bırakmış olmakla, perdede olan hiçbir şeyin bizi gerçek anlamda etkileyemeyecek olmasıdır.

Böylece film bize bir süre canlanma, sıradan yaşamda yaşayabileceğimizden çok daha kesin ve anlamlı biçimlerde hareket edip acı çekme ve ne zaman istersek bunu yineleme olanağı verir (bu isteği gerçekleştirecek araçlara sahipsek eğer). Ancak her ne kadar gerçek bir insani açlığı gideriyor ise de, gıdasının besin değeri düşüktür; çünkü filmde, adamın altında uyandığı gökyüzü, benim onu izlerken altında bulunduğum gökyüzü ile aynı değildir. Adam orada önümde öylesine somut olarak vardır ki, onunla birlikte uyanabilirim, onunla birlikte kendimi güneşten koruyabilirim; *ama onun yattığı yere geçemem.* Bunu biliyorum, ama paradoks şu ki, o adamı ancak bu bilgiyi inkâr edersem yaşayabilirim, gene de yaşantım öte yana geçme ve adamı dürtme yeteneğime dayanır. Dolayısıyla, onunla ilişkili yaşantımda derin bir çelişki vardır ve bu çelişkinin bastırılarak bilincimden atılması (onun buradalığına yönelik açlığımla birlikte), göreceğimiz üzere, bağımlılık için gerekli bütün unsurları içerir.

Buna rağmen, filmin normal olarak bizden esirgediği şeyi, *Şehir Işıkları*'ndaki o sahne sunmaktadır; çünkü çiçekçi kız artık görebilse de, dolayısıyla filmdeki diğer karakterlerden ve karartılmış salondaki seyircilerden farklı olmasa da, gene de burada önemli olan, onun geçmişteki körlüğüdür. Kız paraları a-

vucuna sıkıştırmak üzere gariban sokak serserisinin elini tuttuğunda, biz kızın bu eli önceden tanıdığını ve bir saatten uzun bir süredir onu beyazperdede izlemekte olan bizlerin tanıdığımızdan oldukça farklı bir biçimde tanıdığını keşfedişini izleriz. Buna karşın, kızın körlüğünü onunla birlikte yaşadığımız için, biz de perdedeki diğer olaylardan çok daha derin bir düzeyde gerçekleşen bir keşfin, kızın bedeninin gizli köşelerinde gerçekleşen bir keşfin sırdaşları haline geliriz. Gözden ırak tutuldukları için gizli değildir elbette bu köşeler (öyle olsaydı, gösterildikleri anda gizli olmaktan çıkarlardı); *onun* bedeni olduğu için, kendi anıları ve kendi yaşamıyla zaman içinde var olduğu için gizlidir. Bunu, daha önce belirttiğim gibi, kızın yüzünü okuyabildiğimiz için değil, biz de birer bedene sahip olduğumuz ve biz de yalnızca görmeye oranla bedenlerimizle yaşamanın ne olduğunu bildiğimiz için keşfediyoruz.

Böylece, karşılaşma bize, çiçekçi kıza ve bize, ister perdede olsun, ister gerçek yaşamda, yalnızca insanları ve olayları gözleme deneyiminin getirmediği o bedene dönüklüğü geri vermektedir. Bu sahne, görmenin hükmünün geçmediği yerde meydana gelenleri, benim görme yetime bir defalığına betimlemekle, çok önemli bir şeyi gerçekleştirir: Bana beden duyumumu bir nesne olarak değil, uzamda ve zamanda yaşanan bir şey olarak geri verir.

# II
# Ihlamur ağacından çardak ve Amiens Meryem'i



Görme özgürdür ve görme sorumsuzdur. Gözümü en uzak ufka ve sonra yüzümün önünde tuttuğum parmaklarıma dikebilir ve bütün bunları saniyeden daha kısa bir süre içinde, hem de hiçbir çaba göstermeksizin yapabilirim. Ve bu işlemi her istediğimde yineleyebilirim. Öte yandan, ufuktaki o noktaya yürümem gerekse, bu vakit ve çaba -başka bir şey yaparak daha iyi kullanabileceğimi hissettiğim bir vakti ve çabayı- harcamamı gerektirirdi. Bakmak bana hiçbir şeye mal olmaz, oysa gitmek hem bir seçimi, hem de bir bedeli içerir.

Gene de, o yere yürüme kararının kendisi, kararı izleyen yürümeye, sadece bakmanın sahip olmadığı bir ağırlık kazandırır. Bir yürüyüş her zaman karşıma beklenmedik bir şeyi

çıkaracaktır: Az önce ayrıldığım yerin yeni bir görünümü; daha önce hiç görmediğim bir ağaç; bir arkadaşla rastlaşma; bir kaza. Penceremin güvenli sınırları içinden bakmakla yetinsem, bunlardan hiçbirini yaşamazdım. Ama kendi başına alındığında deneyim ille de değerli bir şey değildir. Değerli olan, ister üç yıllık bir yolculuk, ister on dakikalık bir yürüyüş söz konusu olsun, her tür yola çıkışın içerdiği kendini bırakmanın, aynı zamanda, gizemli bir biçimde, insanın daha önce uyur durumda olan parçalarını hayata geçirmesidir.

Fotoğraf ile sinemanın olasılıklara açık doğasının, her ikisinin de görme ile bedensel deneyim arasındaki ayrımı pekiştirip bir yandan da bu ayrımı gizli tutmasıyla bir ilişkisi olsa gerek. Sinemaya ilişkin derin kavrayışlı kitabında Stanley Cavell "fotoğraf, bizim dünyadaki yokluğumuzu kabul etmek yoluyla, dünyanın varlığını korur" diyor; daha sonra şu gözlemde bulunuyor: "Bir filmi izlerken, çaresizliğim mekanik olarak kesinlik kazanır: Varlığım, gerçekleşmekte olan ve doğrulamamı gerektiren bir şeye tanıklık etmez, zaten gerçekleşmiş olan bir şeye tanıklık eder."

Elbette, mesele fiziksel olarak yer değiştirme değildir. Cavell'ın içgörülerinden yararlanarak iki tür bakma arasındaki farkın, olayın içinde var olma duyumu ile olayda yok olma ve yalnızca bakıyor olma duyumu arasında bulunduğunu söyleyebiliriz. İlkini betimlemek için Walter Benjamin, spesifik olarak sinemanın doğasına ilişkin keşfi bağlamında "hale" terimini türetmiştir. Benjamin şöyle yazar: "Baktığımız bir nesnenin halesini algılamak, bizim bakışımıza karşılık bize bakma yeteneğiyle donatmak demektir onu." Bu karşılıklılık, Benjamin'e göre, ânın biricikliği duygumuza bağlıdır; hale, "ne kadar yakın olursa olsun, benzersiz bir uzaklık fenomenidir. Bir yaz günü öğleden sonra dinlenirken, gözlerinizle ufuktaki bir dağ silsilesini veya gölgesi üzerinize düşen bir dalı izlerseniz, o dağların, o dalın halesini yaşarsınız." Hale, uzaklığı ortadan kaldırmaz; Benjamin'in daha önce dostluk hakkında kullandığı ne-

fis bir söze uyarlayacak olursak, uzaklığa hayat verir. Böylelikle, yaşanan şeyin biricikliği, yinelenemezliği duygusuyla doldurur içimizi. Hale, bir nesnenin bu ya da şu yönü karşısında değil, yalnızca var olduğu, bizim de onu gözlemekle var olduğumuz şeklindeki yalın gerçek karşısında hayrete kapıldığımızda, bir nesneyi kuşatan şeydir. İster fotoğraf, ister sinema yoluyla olsun, mekanik yeniden üretim haleyi yadsır ve yıkar. *Şehir Işıkları*'ndaki o doruk sahnesinin kendine özgü duygu yükü, halenin aslında kendisine yer olmayan bir iletişim aracında anlık olarak belirmesinden kaynaklanır.

Halenin yitimi, Coleridge'in "Dejection Ode"da (Keder Odu) yakındığı şeydir:

Hepsini çok güzel görüyorum,
Hissetmiyor, görüyorum, nasıl güzel olduklarını!*

Halenin yitimi, buradalığın yitimi anlamına gelir: Her ne kadar tepki verme konusundaki yeteneksizliğimi gözleyebiliyor olsam da (teknik bir terim olan gözlemek burada uygun görünüyor), bir biçimde buna tepki vermek üzere burada var değilim. Buradalığın yitimi de bir anlamda bedenin yitimi demek. Varız; ancak hissedemediğimiz için, artık dünya bize bakıyor görünmediği için, varlığımız anlamdan ve umuttan yoksun. Günlük hayatımızı her zamanki gibi sürdürebiliriz; ama hücre hapsine çarptırılmış birer mahkûm haline de gelebiliriz pekâlâ.

Bilindiği gibi Coleridge, birbiriyle bağlantılı bütün bu temaları -yürüyüşün nasıl bedene hayat verdiği, hapsolmanın yarattığı benlik yitimi duygusu ve halenin doğası- bulgulayan "This Lime-Tree Bower My Prison" ("Hapishanem Bu Ihlamur Ağacından Çardak") adlı bir başka keder odu yazmıştır. Şiirin başına koyduğu notta, "Haziran 1797'de," der Coleridge:

uzun süredir beklenen bazı dostlar yazarın kulübesini ziyaret et-

* [I see them all so excellently fair,
I see, not feel, how beautiful they are!]

tiler ve geldikleri sabah, yazar onlar kaldığı sürece kendisini yürümekten alıkoyan bir kaza geçirdi. Bir akşam, dostları onu birkaç saatliğine bıraktıklarında, bahçedeki çardakta aşağıdaki dizeleri yazdı.

Bu yazıyı izleyen şiir, yazma sırasında yapılan keşiflere ilişkin duyguyu aktarması açısından tipik bir Romantik oddur. Bu yüzden, şiirin ilerleyişi belli bir dikkatle izlenmelidir.

Şiir, baştaki notun içerdiği duygunun geliştirilmesiyle başlar:

İşte, gittiler, bense burada kalmak zorundayım
Bu ıhlamur ağacından çardak benim hapishanem! Yitirdim,
Yaşlılık gözlerimin ferini
Söndürmüş olsa bile, anısı çok tatlı olabilecek
Güzellikleri ve hisleri! Oysa, onlar,
Belki de bir daha hiç görmeyeceğim dostlarım,
Baharın geldiği fundalıkta, tepenin yamacında
Neşeyle geziyorlar . . .*

Bununla birlikte şair, şiiri yazarken, dostlarının yürüyüşünü zihninde canlandırır; evde kalmaya mahkûm oluşunu unutmuş ve onlarla birlikte oradaymış gibidir:

Oysa, onlar . . .
Neşeyle geziyorlar ve belki, sözünü ettiğim
O hâlâ çağıldayan küçük vadiye uzanıp dinleniyorlar;
Çağıltılı vadi, sık ağaçlarla kaplı, dar, derin,
Yer yer yalnızca öğle güneşinin düştüğü;
Orada dişbudak cılız gövdesini yaylandırıp
Bir köprü gibi atıyor kayadan kayaya; o dalsız dişbudak,

* [Well, they are gone, and here must I remain,
This lime-tree bower my prison! I have lost
Beauties and feelings, such as would have been
Most sweet to my remembrance even when age
Had dimmed mine eyes to blindness! They, meanwhile,
Friends, whom I never more may meet again,
On springy heath, along the hill-top edge,
Wander in gladness . . .]

Güneş görmemiş ve ıslak, birkaç zavallı yaprağı
Sert rüzgârda bile titremeyip gene de titreyen
Şelalenin esintisiyle! Ve orada dostlarım
Uzanıp giden uzun ince koyu yeşil otlara bakıyorlar,
Otların hepsi (ne muhteşem bir manzara!)
Eğilmiş, mavi kiltaşlarının
Islak kenarında damlalarla bezenmişler.*

Bu Romantik dönem şiirlerini aktarırken nerede durulması gerektiğini bilmek çok güçtür, çünkü başlangıçtaki kesin ifadeler ("they are gone: gittiler", "I have lost: yitirdim") giderek açılıp ritmik bir sürekliliğe dönüşür gibidir; bu süreklilik içinde bazı anahtar sözler, insanı hep daha ileri götüren atlama taşları işlevini görür. Donald Davie'nin bu pasajla ilgili olarak söylediği gibi:

> Şair her şeyin söylenmiş olduğunu düşündüğü an, hiçbir şeyin söylenmemiş olduğu ortaya çıkar; paylaşamayacağı zevkleri hayalinde canlandırmakla, imgelemi bu zevkleri paylaşmasına olanak sağlar. Bu, bizi şiire başlığını veren paradoksa geri götürür. Ihlamur ağaçlarının oluşturduğu bir çardak nasıl hapishane olabilir? Ve şair bunun nasıl olabileceğini göstermeye başlağında da, bunun olamayacağını kanıtlar, çünkü imgelemi hapsetmek mümkün değildir.

Gene de, Davie'nin burada biraz fazla aceleci davrandığını

* [They, meanwhile . . .
Wander in gladness, and wind down, perchance,
To that still roaring dell, of which I told;
The roaring dell, o'erwooded, narrow, deep,
And only speckled by the mid-day sun;
Where its slim trunk the ash from rock to rock
Flings arching like a bridge; - that branchless ash,
Unsunned and damp, whose few poor yellow leaves
Ne'er tremble in the gale, yet tremble still,
Fanned by the water-fall! and there my friends
Behold the dark green file of long lank weeds,
That all at once (a most fantastic sight!)
Still nod and drip beneath the dripping edge
Of the blue clay-stone.]

düşünüyorum. Coleridge'i özgür bırakan imgelem değil, yazma edimidir. "Dell" (vadi), "ash" (dişbudak ağacı) ve "water-fall" (şelale) bir imgeleme zincirinde değil, yazma zincirinde bağlantıları oluşturur. İmgelemi özgür bırakan şey, şairin elinin altındaki şiirin hareketidir, tıpkı yürüme ediminin ona yaşlılığında bile hatırlayacağı şeyi verecek olması gibi.

Ancak ikinci kıtada şiirin, deyim yerindeyse grubun kalanına ayak uydurma çabasının gücü altında ezilip tavsamaması tehlikesi söz konusu olduğunda şiir, şairin o yürüyüşü imgelemeyi sürdürme yönündeki kararlığı ile değil, yürüyüşün şehirli arkadaşı Charles Lamb'e vermekte olduğu özel zevki dile getirirken, şairin içinde beliren ani yükseliş ile yenilenir:

çünkü sen Doğanın özlemiyle,
Açlığıyla yanıp tutuştun yıllardır,
Büyük Şehre hapsolmuş, yolunu hüzünlü,
Ama sabırlı ruhunla kurarak, kötülükler ve acı
Ve görülmedik talihsizlikler içinden!*

Dejection Ode'da şairi üzüntüsünün hapishanesinden bir başkasını düşünmesi çıkardığı gibi, burada da önce bütün topluluğun düşünülmesi, sonra da sevdiği dostu ile onun yürüyüşten almakta olduğu zevk, hapsolmuş şairi tamamıyla beklenmedik bir mutluluğa götürür. Son kıtadaki sürpriz de buna bağlıdır:

Ani bir sevinç
Kaplıyor yüreğimi ve mutluyum
Sanki oradaymışım gibi! Bu çardakta da,
Bu küçük ıhlamur ağacından çardakta da göremedim
Beni teselli edecek pek bir şey. Parlak ışığın altında

* [for thou hast pined
And hungered after Nature, many a year,
In the great City pent, winning thy way
With sad yet patient soul, through evil and pain
And strange calamity!]

Solgun duruyordu saydam yapraklar; birkaç büyük,
Güneşli yaprağa baktım ve yaprağın,
Ağaç gövdesinin yukarıda, alaca ışıkla bezenmesini
Görmek mutlu etti beni! Ve şu ceviz ağacının her yanı
Renklere bürünmüştü ve derin bir ışıma vardı her yanında
Bildik sarmaşığın, şu karşıdaki karaağaçlara sarılan
Ve şimdi en siyah kütlesiyle
Onların koyu dallarını daha açık bir renkle ışıtan
Akşamın alacakaranlığında; ve şimdi yarasa
Daireler çizerek sessiz uçsa ve tek bir serçe bile ötmese,
Gene de yalnız yaban arısı
Ezgisini vızıldıyor bir fasulye çiçeğinde!*

Aslında Coleridge'in şiiri yazma süreci içinde keşfettiği şey, ıhlamur ağacından çardağın bir hapishane olmadığıdır; gerçeklikte veya imgelemde kaçabileceği için değil, yalnızca çevresine baktığında, hayranlıkla izlenecek pek çok şey olduğu, daha önce hiç fark etmediği pek çok şey olduğu için, en uzun gezintide olduğu kadar burada da yaşlılığında belleğini besleyecek pek çok şey olduğu için.

Bununla birlikte, Coleridge ile Wordsworth'ün odlarında sıkça görüldüğü gibi, şair yaşantıdan ve yazdıklarınının ayrıntısından hızla genel ve yüreklendirici bir sonuca geçer:

---

* [A delight
Comes sudden on my heart, and I am glad
As I myself were there! Nor in this bower,
This little lime-tree bower, have I not marked
Much that has soothed me. Pale beneath the blaze
Hung the transparent foliage; and I watched
Some broad and sunny leaf, and loved to see
The shadow of the leaf and stem above
Dappling its sunshine! And that walnut-tree
Was richly tinged, and a deep radiance lay
Full on the ancient ivy, which usurps
Those fronting elms, and now, with blackest mass
Makes their dark branches gleam a lighter hue
Through the late twilight; and though now the bat
Wheels silent by, and not a swallow twitters,
Yet still the solitary humble-bee
Sings in the bean-flower!]

Bundan sonra biliyorum ki,
Doğa asla terk etmez bilgeleri ve temiz kalmışları;
Doğanın olduğu hiçbir toprak parçası dar değildir,
Her duyu yetisini harekete geçirip kalbi
Sevgi ve Güzelliğe açık tuttukça
Hiçbir ıssız yer boş değildir! Ve bazen
Vaat edilen iyilikten yoksun kalmak
İyi olur: Ruhumuzu yüceltir,
Paylaşamadığımız sevinçleri izleriz neşeyle.*

Bu, sanki önceden hazırlanmış ve inandırıcılıktan uzak bir bölümdür. Gelişi itibarıyla şiir, Sevgi, Güzellik, Kalp veya Ruh hakkında değildir; Hıristiyan tevekkülü ya da Stoacı beceriklilik hakkında değildir. Şiir, duygunun gel-git'i hakkındadır, ben ile yerin karşılıklı ilişkisi hakkındadır. Bellek, imgelem ve insanın çevresindeki dünya şiire esin kaynağı olup şiir de buna karşılık imgelemi harekete geçirdiğinde ve imgelem ödüllendirilip ödüllendirdiğinde, duygunun dumura uğraması ile duygunun geri dönüşü hakkındadır.

Benjamin, halenin bir karşılıklılık duygusuna bağlı olduğunu söylemiştir: "Baktığımız bir nesnenin halesini algılamak, bizim bakışımıza karşılık bize bakma yeteneğiyle donatmak demektir onu." Son kıtanın ilk kısmının bize gösterdiği şey budur: "Parlak ışığın altında/ Solgun duruyordu saydam yapraklar; birkaç büyük,/ Güneşli yaprağa baktım ve yaprağın,/ Ağaç gövdesinin yukarıda, alaca ışıkla bezenmesini/ Görmek mutlu etti beni!" Hopkins'de olduğu gibi, çok daha az bilinçli bir biçimde de olsa, burada "dappling" (alaca ışıkla bezenme) doğrudan yaşamın

* [Henceforth I shall know
That Nature ne'er deserts the wise and pure;
No plot so narrow, be but Nature there,
No waste so vacant, but may well employ
Each faculty of sense, and keep the heart
Awake to Love and Beauty! and sometimes
'Tis well to be bereft of promised good,
That we may lift the soul, and contemplate
With lively joy the joys we cannot share.]

göstergesidir. Biraz düşünürsek bu, tam anlamıyla bir nesne olarak görmediğimiz, tam anlamıyla salt bir izlenim olarak da görmediğimiz bir şeyi betimleyen bir sözcüktür. Ağaçta yapraklar hareket ederken ve güneş ışığı kırılıp sürekli olarak değişime uğrarken, ışık-gölge oyunu tam budur, oyundur, harekettir. Ve biz bu dizeleri okuyup Coleridge'in betimlemesinin esrik kesinliğini fark ederken, Benjamin'in hale hakkındaki diğer gözlemi akla gelir: Hale "ne kadar yakın olursa olsun, benzersiz bir uzaklık fenomenidir." Coleridge küçük çardağında oturup şiirini yazarken *şimdi*'ye ilişkin, şimdi gördükleri ile onu ağaçtan, yapraklardan, gölgeden, güneş ışığından, meltemden ayırıp onlara bağlayan uzaklığa ilişkin mucizevi bir duyguya doğru ilerler: ". . . baktım ve/ Ağaç gövdesinin yukarıda, alaca ışıkla bezenmesini/ Görmek mutlu etti beni . . .! Ve *şimdi* en siyah kütlesiyle/ . . . ve *şimdi* yarasa/ Daireler çizerek sessiz uçsa ve tek bir serçe bile ötmese,/ Gene de yalnız yaban arısı/ Ezgisini vızıldıyor bir fasulye çiçeğinde!"

Hale ile Coleridge'in şiiri hakkında düşündüğümde, Proust'un erken dönem denemelerinden birinde Amiens Katedrali'nin güney girişindeki bir Meryem heykeline tepkisi ile Louvre'daki *Mona Lisa*'ya tepkisi arasında yaptığı ayrım aklıma geldi. Meryem heykeliyle ilgili olarak, "ona sanat yapıtı demekle hata ettiğimi hissediyorum" diyor Proust:

> edebiyen yeryüzündeki belli bir yerin, belli bir şehrin parçası, bir kişi, yani bir birey gibi adı olan bir şey, öteki kıtaların hiçbirinde tam benzeri bulunamayacak olan, onu görmek için kaçınılmaz olarak geldiğimiz yerde istasyon görevlilerinin bile adını söylerken bize insiyaki olarak şöyle dedikleri bir heykel: "Asla ikinci kez görmeyeceğin şeyi sev" -böyle bir heykelde belki de bir sanat yapıtından daha az evrensel olan bir şeyler vardır; her halükârda, bizi sanat yapıtının bağından daha güçlü bir bağla tutar, kişilerin ve ülkelerin bizi tuttuğu bağa benzer bir bağla.

Açıkça belirli bir kişi tarafından belirli bir yerde çizilmiş olmakla birlikte, *Mona Lisa* şimdi daha çok "*ülkesi olmayan* muhteşem bir kadın gibi [quelque chose comme une admirable *sans-patrie*]" kökünden kopmuştur; buna karşılık, Louvre'da olduğu için, bir bakıma Fransız vatandaşıdır. Öte yandan Proust, Mona Lisa'nın kız kardeşini, Amiens'daki "gülümseyen ve yontulmuş" Meryem'i düşünmemizi isteyerek sözünü sürdürür:

> Hiç kuşkusuz Amiens yakınlarındaki taş ocaklarından gelen, Saint Honoré girişine gelmek için gençliğinde yalnızca tek bir yolculuk yapmış ve o zamandan beri yerinden kıpırdamamış olan, üzerindeki kulenin külahını eğmiş nemli Kuzey Venedik rüzgârınca yavaş yavaş aşındırılan, yüzyıllar boyunca en yaşlısı ve en yerleşik sakini olduğu bu şehrin yaşayanlarına yukarıdan bakan Meryem, gerçek bir Amiens'lıdır. Bir sanat yapıtı değildir o. Hiç kimsenin onu koparıp almayı başaramadığı ve bizimkilerden başka gözler için Amiens'ın rüzgârıyla güneşini doğrudan yüzüne almaya devam edecek ve küçük serçelerin kesin bir içgüdüyle dost elinin oyuğuna konmalarına izin verecek olan . . . melankolik taşra meydanında olduğu gibi bırakılması gereken güzel bir arkadaştır.

Proust bu karşıtlığı, daha ilk dönem denemelerine bile yüce bir nitelik kazandıran yalın, ancak yıkıcı bir gözlemle bitirir: "Odamda, *Mona Lisa*'nın bir fotoğrafında yalnızca bir başyapıtın güzelliği var. Onun yanında Yaldızlı Meryem'in fotoğrafı, bir hediyelik eşyanın hüznüne bürünmüş [prend la mélancolie d'un souvenir]."

Bir tek bu "yalnızca" ("seulement") sözü bir yüzyıllık estetiği çöp sepetine gönderir. Çünkü Proust'un burada sanki dünyanın en doğal şeyiymiş gibi sözünü ettiği şey, sonuçta estetik güzelliğin, başyapıt kavramının tamamıyla önemsiz olduğudur. Amiens Meryem'i sanatsal açıdan *Mona Lisa*'dan aşağı olabilir (gerçi Proust bugün yaşasa böylesine kesin konuşur muydu acaba?), ama bizi herhangi bir salt estetik deneyimin etkileyebileceğinden çok daha derinden etkilemekte, varlığımızın

en derinlerine nüfuz etmektedir, tıpkı *Kayıp Zamanın İzinde*'ki o irade dışı anımsamalarının öylesine güzellik ve kesinlikle akla getirmeyi sürdüreceği gibi.

Proust için belleğin gücü, yitirdiğimizi fark etmeyecek kadar bütünüyle yitirmiş olduğumuz şeyi bize geri getirmesinde yatar. Marcel elbette büyükannesinin ölümüne üzülmüştür; ama ancak bedeni, büyükannesinin yaşarken yaptığı bir hareketi irade dışı olarak yinelediğinde onun ölümü bütün ağırlığı ile üzerine çöker - Marcel, onu, ironik bir biçimde, sağken kendisi için hiçbir zaman olmadığı bir tarzda canlı olarak yaşadığında, büyükannesinin ölümü demek olan yitimin boyutu onu ilk kez çarpar. Deneyim onun, zamanda var olan yaratıklar olduğumuzu, bir zamanlar, artık olmadığımız şey olduğumuzu, bir zamanlar artık asla sahip olamayacağımız şeylere sahip olduğumuzu anlamasını sağlar. Amiens'a yaptığımız ziyaret bizim için çok değerlidir ve Meryem heykeli bu ziyaretin bir parçasını oluşturur, tıpkı gökyüzünün rengi, meltemin niteliği, bizi oraya götüren trenin kokusu gibi; çünkü o sakin taşra kasabasında hazırlıklı olmadığımız ve başka hiçbir yerde bulamayacağımız - geri dönsek orada bile bulamayacağımız- bir şeyi yaşarız. Proust'un ağırlığını duyduğu şey nostalji değildir, katedral ve katedralin heykelleriyle karşılaşmanın ansızın yol açtığı benlik duygusudur, orada olduğunu bilmediği karşılaşmanın onda harekete geçirdiği olasılıklar duygusudur. Coleridge için olduğu gibi Proust için de bu duygu içgüdüsel olarak neşeyle bağlantılıdır ve Meryem'in heykelinin ucuz bir kartpostal röprodüksiyonu bile ona neler borçlu olduğunu, onun kendisi için ne anlama geldiğini Marcel'e anımsatmaya yetecektir.

Elbette, Louvre'a yapılan ziyaret de benzeri bir deneyime yol açamaz değildir; ancak sanat yapıtlarının kendi oluşum ortamlarından çıkarılması ve bu kadar çok sayıda farklı yapıtın bir binada yan yana konması bunu engelleyen bir şeydir. Elbette, Amiens'daki Meryem heykeli belirli bir binadaki belirli bir yer için yapılmıştır ve yüzyılların güneşi ile yağmuru, başlangıçta

heykel ile yeri büyük bir uyum içinde olmasa bile artık onların birbirinden ayrılmaz hale gelmesini sağlamıştır; öte yandan, tuval üzerindeki bir yağlıboya resim, diyebiliriz ki, yer değiştirmek üzere, *sans patrie* (yurtsuz) kalmak üzere yapılmış olup, sonunda hangi büyük müzeye düştüğü ve komşularının kimler olduğu çok önemli değildir.

Ve ona, yeni evinde, bir rehberin açıklamalar yaptığı turist grubu gelecektir. Gruptakilerin kafalarından geçen nedir acaba, orada, Louvre'da durmuş *Mona Lisa*'ya bakarken veya iki gün sonra Amsterdam'daki Rijksmuseum'da Rembrandt'ın *Gece Devriyesi*'ni izlerken? Büyük olasılıkla, bir başyapıt görmüş oldukları ve bunun onları bir biçimde daha kültürlü, daha bilgili, hatta kim bilir belki de daha iyi hale getirmiş olduğu. Ama böyle bir kültür veya bilgi değerli midir? Bu, neyi açmıştır onların zihinlerinde ve kalplerinde?

"Lütfen dokunmayın." Her müze veya galeri ziyaretçisinin okuduğu bir yazıdır bu. Ve insan yazının mesajını unutup biraz fazla öne doğru eğilecek olursa, bir konturu izlemek veya arkadaşına bir figürü göstermek için elini uzatacak olursa, kendisini uyaracak bir görevli her zaman hazır beklemektedir. Ama bir bakıma, yazı hem fazlalıktır, hem de insanı yanlış yola sürükler. Bir müzede veya galeride, dünya kültürünün bütün büyük ve ünlü nesneleri "elimizin altındadır." Ziyaretimiz boyunca onlar bize aittir. British Museum'da Rosetta Taşı'ndan Elgin Mermerleri'ne hareket edebilir, Lindisfarne İncilleri'nden eski bir Çin Buda heykeline yönelebiliriz. Kitapların bize anlattıklarının görsel olarak doğrulanması açısından ideal bir yerdir burası ve o anlamda çok değerli bir eğitim aracıdır. Ama nasıl gramofon ile radyo, ulaşmak için hiçbir çaba göstermemize gerek kalmaksızın bize dünya müziğinin başyapıtlarını getirdiyse, burada da büyük bir kültürel önemi olan başyapıtların ve nesnelerin sayıca çok fazla ve yakınımızda olması her birini kendi halesinden yoksun bırakır. Görevli bakmadığında, onlara gerçekten de dokunabiliriz - ama onlar bize dokunabilir mi?

# III
# Sınırlar (1)



Merleau-Ponty'nin *La prose du monde*'da (Dünyanın Düzyazısı) belirttiği gibi, aynaların getirdiği zorluk, çok fazla şey göstermeleridir. Normal yaşam akışı içinde bedenimi aynada gördüğüm gibi görmem. Bedenim, aynada olduğu gibi bakışıma açık bir nesne değildir; bakan, hisseden, hareket edendir. Benim açımdan dünya, onu gördüğüm için değil, onun bir parçası olduğum için vardır.

Normal yaşam akışı içinde, bakmam, yalnızca görürüm. Ama görme alanımı çevreleyen bir çerçeve varsa, alanla ilişkim değişir. O çerçevenin içinde olan şeyler hemen beni yakalar, incelenmeyi ister. Aynı zamanda, çerçevenin içinde olan şey

dünyanın kalanından ve benden kopmuştur. Aynaların kendilerine özgü dehşeti ve çekiciliği, bize dünyayı normalde yaşadığımız şekliyle değil, bakışımıza açık, buna karşın ulaşım alanımızın sonsuza dek ötesinde olarak sunmalarında yatar.

Dünyayla olan günlük ilişkilerimizde, çerçevelere rastlamayız ve bakmayız. Bir arkadaşımla konuşurken, dikkatimi canlı tutan şey, onun yüzü ya da bedeni değil, yalnızca kendisidir. Birisiyle el sıkıştığımda, gene Merleau-Ponty'nin belirttiği gibi, etten ve kemikten bir eli sıkmakta olduğumun değil, birisiyle karşılaşmış olduğumun bilincindeyimdir. Konuşmada da aynı şey olur. Ne söylediğini anlamak için arkadaşımın sözlerini tahlil etmem, yalnızca kastettiği şeyi kavrarım. Bir kitap okuduğumda, sözcükleri okumam, kitabı okurum; bir resme baktığımda fırça darbelerini görmem, resmi görürüm. Elbette, kitap dikkatimi sözcüklere, resim ise fırça darbelerine çekebilir, tıpkı arkadaşımın bir söz oyunu yapabileceği veya bir şiir okuyabileceği gibi; ancak bu, benim kitapla, resimle veya arkadaşımla temel ilişkimi değiştirmez.

Bununla birlikte, arkadaşımla karşılaşmamın bile tamamıyla doğal bir olay olduğunu düşünmek yanlış olurdu. Karşılaşmanın normalde gerçekleştiği gibi gerçekleşmesi için, ikimizin de yıllarca bu tür olayların dayandığı kuralları öğrenmemiz gerekmiştir. Örneğin, arkadaşım benimle normal olarak konuştuğumuz dilde konuşur ve kestirilebilir bir biçimde davranırsa, sözcüklerini ve davranışını tahlil etmek yerine ona karşılık veririm. Sözgelimi, arkadaşım İtalyanca konuşmaya başlayacak olsa veya benimle konuşurken amuda kalksa, gene onu anlayabilirim, ancak onunla konuşmayı sürdüremem. Bunun yerine, arkadaşıma neler olduğunu anlama çabası içinde sözlerini ve jestlerini tahlil etmeye çalışırım. Ancak ve ancak arkadaşım oturup ona sunduğum bir fincan kahveyi kabul ettiğinde, sözcükler ile jestlerin ötesine, konuşmaya geçebiliriz.

Bir başka deyişle, arkadaşlarla karşılaşmalarımız bile edebiyat eleştirmenlerinin tür adını verdikleri çerçeve kap-

samında olur. Tür bize karşılaşmanın genel kurallarını ve beklenti çevrenlerini verir, böylece karşılaşmanın başarıyla gerçekleşmesini sağlar. Kahve içerek konuşma türü, şarap partisinden veya şehirlerarası telefon konuşmasından farklıdır. Öğrenilmesi gereken kurallardan değil, bilincinde olmaksızın yıllar boyunca edindiğimiz uygulamalardan oluştuğu, karşılaşmanın temeli olduğu için türün farkında olmayız.

Edebi türde de aynı şey söz konusudur. Homeros'un *İlyada*'nın başlangıcındaki "Söyle, tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle" dizesi, alıcı kitlesinin şiirin içeriği hakkındaki diğer olası şeyleri süzgeçten geçirmesini ve *bunu* dinlemeye hazırlanmasını sağlar. Elbette, şair daha sonra türe aldırmayabilir, onu değiştirebilir veya kapsamını genişletebilir, ancak bunu kolaylıklıkla kavramak mümkündür; çünkü alıcı kitlesi türe ilişkin uzlaşımların neler olduğunu bilir, tıpkı arkadaşımın kahvesini bitirmeden sandalyesinden kalkıp heyecanla odada yürümeye başlayabileceği gibi -böyle bir durum beni onun ruh hali konusunda dikkatli olmaya sevk edecek; ancak arkadaşımın güdüleri veya niyetleri konusunda şaşırmama yol açmayacaktır. Kaldı ki, başlangıçtaki ortamı içinde, daha ozan şiirini okumaya başlamadan önce, dinleyiciler ne tür bir olay için orada bulunduklarını bilirlerdi; tıpkı oyun yazarlarının bir tragedya trilojisi [üçlüsü] ile onu izleyen bir satir oyunu sergiledikleri tiyatro şenliklerine katılanların, Aiskhylos'un onlara bir komedi veya epik bir parça okuması sunmayacağını bildikleri gibi. Uzlaşımsal olarak sahnede sessiz duran üçüncü karaktere (Pylades'e) Aiskhylos'un beklenmedik bir biçimde söz vermesi ve ona *Oresteia* trilojisinin ikinci kısmında çok önemli bir sözü, sonunda Orestes'i, annesini öldürmesi gerektiği konusunda ikna eden sözü söyletmesi ("Yaşayan bütün insanları kendine düşman et, tanrıları değil") o ânı daha güçlü kılardı, anlaşılmaz değil.

Erken dönem edebiyatında tür, yapıtın alımlanacağı bağlamı belirliyordu. Tür, bir yabancının değil, bir dostun yanında ol-

duğunuzu, yanlış anlama korkusuyla her sözü ve jesti gözlenmesi gereken birisinin değil, bir kişi olarak karşılık verebileceğiniz birisinin yanında olduğunuzu hissetmenizi sağlayan şeydi. Ancak elbette bu, türün dayandığı uzlaşımlar genel olarak kabul edildiği sürece geçerlidir. Antik dünyada bile tür uzlaşımlarının yanlış anlaşılabildiğini, dolayısıyla saçma, yanıltıcı veya kısıtlayıcı bulunabildiğini gösteren kanıtlar vardır. Platon'un Homeros'a yönelik açık saldırıları ile Euripides'in Aiskhylos ve Sophokles'e yönelik üstü kapalı saldırıları, türün dayandığı geleneklerin ve uzlaşımların artık doğal görülmediği anda ne olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak en çarpıcı örnek, anlamlı olarak, Yunan dünyasından değil, İbrani Kitabı Mukaddes'inin dünyasından gelmektedir. Hezekiel 33'te peygamberin dinleyici kitlesini azarladığını görürüz; çünkü kendisini çok önemli bir hakikati anlatmaya çalışan birisi olarak değil, bir saz şairi veya bir çalgıcı gibi dinlemektedirler. Peygamber dinleyici kitlesinin verdiği karşılığı taklit ederek şöyle der: "Ve işte, sen onlar için, iyi çalgı çalanın ve sesi güzel olanın çok sevimli türküsü gibisin; çünkü senin sözlerini dinliyorlar; fakat onları yapmıyorlar" (Hezekiel 33: 32). Ancak elbette dinleyici kitlesinin bu sözleri daha da coşkuyla alkışlayıp peygamberi çaresizlik içinde bıraktığını tasavvur edebiliriz: Peygamber, söylediklerinin sanat veya eğlence olmadığı, gerçekleşecek şeylerin hakiki bir anlatımı olduğu konusunda onları nasıl ikna edecektir?

Sanki sanata özgü uzlaşımsal kurallar, yapılacak konuşmayı mümkün hale getirmek yerine Hezekiel ile dinleyici kitlesi arasına girmiş gibidir. Hezekiel bu uzlaşımları silip atmak ister, ancak böyle bir şey mümkün olmaz; bir kez dinleyici kitlesine konuşmaya başladıktan sonra, yanlış anlaşılma olasılığı daima var olacaktır ve söyleyebileceği hiçbir şey onu bu sorundan kurtaramayacaktır. Bu olasılık her zaman mevcuttu (ve muhtemelen her kültürde mevcuttur); ama ancak kültürel ve epistemolojik bir karışıklık ve değişim döneminde açıklık kazanıyordu. Bunu Platon'da ve Euripides'te, İbrani pey-

gamberlerde ve Aziz Paulus'ta görürüz; ama söz konusu durum ancak Rönesans ile Reform ve bunları izleyen dönemde öteki bütün meselelere egemen hale gelir.

İki olay bu açıdan aydınlatıcıdır.

İlki bir kitapta yer alır. Rabelais'nin *Pantagruel*'inde genç dev, ömür boyu arkadaşı haline gelecek olan Panurge ile karşılaştığında, ilginç bir sahne yaşanır. Pantagruel, karşısında beliren saçı başı dağınık, ancak yakışıklı gence kim olduğunu ve nereden geldiğini sorar. Panurge önce Almanca cevap verir; sonra, bu suskunlukla karşılanınca, İtalyanca, Hollandaca, İspanyolca, İskoçça, İbranice, Yunanca, Latince ve bilinmeyen başka birkaç dilde cevabını tekrarlar. Pantagruel şaşkına dönmüştür. Sonunda, Panurge'e sorar: "Söylesenize, dostum, Fransızca bilmiyor musunuz?" "Elbette biliyorum bayım", diye yanıtlar öteki, "Fransızca benim doğal ve ana dilimdir." Öyleyse der, dev, adınızı ve nereden geldiğinizi söyleyin bize; çünkü, diye ekler, sizden o kadar hoşlandım ki yoldaşım olmanızı istiyorum. Bu noktada Panurge mükemmel bir Fransızca'yla ona istediği bütün bilgileri verir; ancak serüvenlerini eksiksiz olarak anlatmayı karnını doyurup susuzluğunu giderdikten sonraya bırakmayı önerir; çünkü karnı zil çalmaktadır. Bunun üzerine Pantagruel gencin, oturduğu yere getirilip krallar gibi ağırlanmasını emreder; sonra ikisi ayrılmaz birer arkadaş haline gelirler.

Burada gülünç unsur, Panurge'ün toplumsal iletişimin uzlaşımlarını bilmiyormuş gibi hareket etmesinden ve konuşmasından kaynaklanır. Sonuçta, birine size hitap ettiği dilde yanıt vermenizi öngören bir yasa yoktur, o dil Fransızca olsa, siz Fransa'da olsanız ve kendiniz Fransız olsanız bile. Olsa olsa, böyle davranmak işinizi kolaylaştırır.

Ancak Panurge tıpkı Shakespeare'in soytarıları gibi büyük bir şakacı olmakla birlikte, ciddi bir noktayı da gündeme getirmektedir. Sonuçta, herkes bir şeyler isteyebilir - aç, susuz olduğunu ve elbiseye ihtiyaç duyduğunu söylediğinde ona neden

inanmamız gereksin? Talebini Fransızca dışında her dilde dile getirmekle, Panurge yalnızca talebini bir iddiadan çok fiziksel bir gerçek niteliği edininceye kadar yineleme fırsatını elde etmekle kalmaz, aynı zamanda söylediklerimiz ile hissettiklerimiz arasında her zaman bir boşluk olacağını, dünyadaki hiçbir dilin bedensel ihtiyaçlarımızı *dile getiremeyeceğini* açıkça ortaya koyar. Ve genç kral bu noktayı anlamış görünür, bu yüzden sonunda ona yiyecek ve giysiden çok daha fazlasını, dostluğunu sunar.

Panurge adı bize onun elinden her işin geldiğini, onun bir "iş bitirici" olduğunu belirtir; yaşamına ilişkin anlattıkları da bir avare ve serüvenci olduğunu açığa vurur.* Pantagruel ile sarayı, temelini belirli bir yerden ve belirli geleneklerden alırken, Panurge köksüzdür, tarihi ya da soykütüğü yoktur, sınırları aşan, nükteleri ve aklıyla yaşayan bir insandır. Rabelais'nin hayranlığını kazanması da bu yüzdendir. Gerçekten de, Panurge'ün dokuzuncu bölümde aniden belirmesinin -kitabın ilk basımında, Panurge'ün birden belirişinin gerçekten de aniden ve beklenmedik bir şey olduğunu göstermek üzere iki dokuzuncu bölüm yer alır- Rabelais'nin yazar olma isteğini keşfedişiyle çakıştığını söyleyebiliriz.

Bir düşünün. *Pantagruel*, Rabelais'nin henüz bilinmeyen bir alanda, basılı düzyazı kurmaca alanında gerçekleştirdiği ilk girişimdi. Dante ile Petrarca'nın aksine, yazmaya başladığında Rabelais'nin henüz tanımlanmış bir okur kitlesi yoktur, onu destekleyecek ve istediği şey konusunda ona yol gösterecek bir hamisi de. Ne yazması gerektiği konusunda karar vermek ve popüler romanslar ile üst zümrelere hitap eden epiklerin okurları arasından kendisine bir okur kitlesi oluşturmak ona bağlı olacaktır. Böylece, Panurge gibi, Rabelais de hem özgür, hem muhtaçtır. Dokuzuncu bölümden önce, gerek epiğin gerek ro-

* Rabelais'nin Panurge karakterinin adı, "çalışkan, her şeyi yapabilen" anlamındaki Yunanca "Panourgos"un çevriyazısıdır. (ç.n.)

mansın parodisi yoluyla yazısını sürdürmekle yetinmiş, örtük mesajına -bu okuduğunuz epik değildir, romans da değildir, böyle şeylerin devri geçti artık- gülmemizi sağlamıştır; ancak aslında kendi alanının veya sesinin ne olması gerektiğinden emin değildir. Panurge'ün gelişinden sonra her şey değişir.

Rabelais ısrarla bir ozan olmadığını, cemaatin sözcüsü olmadığını söyler. Basılı bir kitapta sözcüklerin hiçbir otoritesi yoktur. Peki öyleyse yazarın rolü nedir? Avrupa romanı sınırları yok ederek değişen ciddilik dereceleri ve ikna etme arzusuyla şunu vurgulayarak gelişir: Bu doğrudur; çünkü ben Robinson Crusoe, ben David Copperfield size bunun doğru olduğunu söylüyorum. Ancak Rabelais farklı bir yol izler; eski romansların yazarları ve onların izleyicileri gibi yalnızca eğlendirmeyi istemez; bunun yanı sıra, yaşam öyküsünün veya uydurma yaşam öyküsünün kısıtlamalarına bağlı kalmayı kabul edip vaktini ve enerjisini harcamayı istemeyecek kadar yeni özgürlüğünden gurur duyar. Öte yandan, salt ironi, sadece epik ile romansın alaya alınması, tıpkı bir yüzyıl sonra Cervantes'i tatmin etmeyeceği gibi onu da tatmin etmez. Panurge'ün Rabelais'nin keşfetmesine yardım ettiği ve daha sonradan belki de biraz Rabelais'nin yardımıyla Cervantes'in, Sterne'ün ve Beckett'ın kendi adlarına keşfedecekleri şey şudur: Gülme belirli bir hakikati ortaya çıkarır, şakacı sözlerin ardında bir mesaj vardır: Açım; muhtacım; seninle konuşmak istiyorum; beni dinlemeni istiyorum; gene de kullanmam gereken sözler daima başka birisinin sözleri olacak, dil her zaman kendi özgül ihtiyaçlarıma yabancı kalacaktır. Tam da şakacıyı hiçbir zaman tam olarak saptayamayacağımız için, tam da o her zaman kendisini ve bizi çok iyi biliyor göründüğü için, tam da bizi güldürdüğü için, ona güveniriz. Onun *kendi* yaşamı (Panurge'ün yaşamı, Rabelais'nin yaşamı) hakkında doğru şeyler anlattığına inanmayız; daha çok, bize çok daha önemli bir şey anlattığına inanırız: Bize sınırların akışkan hale geldiği bir dünyada yaşamanın nasıl bir şey olduğunu anlatmakta, bunun doğru olmadığını öne sürmenin yan-

lışlığını ve tehlikelerini göstermektedir.

İkinci olay, kurmaca değil tarihsel, gülünç değil oldukça hüzünlüdür. On sekizinci yüzyılın sonunda Samuel Johnson o açık sözlü üslubuyla, arkadaşı Edward King'in ölümüne yas tutarken doğal olmayan ve fazla süslü bir dil kullandığı için Milton'ı sert bir dille eleştirdiğinde, *Lycidas* üzerinde özellikle durmuş; ancak aynı zamanda, farkında olmadan, kendisini ve eğitimli okur kitlesinin değişik katmanları arasında belirmeye başlayan kaçınılmaz bölünmeleri de gündeme getirmişti. Johnson'a göre, Milton'ın üslubu ile seçilen biçim arasında insanı fazlaca rahatsız eden bir şeyler vardı; çünkü bir arkadaşın ölümü her şeyden çok doğrudan ve sahih duyguları açığa çıkarmalıydı. Ancak Milton'ı "içten" olmak ilgilendirmiyordu elbette. Ona göre King'e yönelik hislerinin uygun ifadesi ancak pastoral eleji biçimiyle gerçekleştirilebilirdi.

Johnson'ın döneminden bu yana, eleştirmenler ile okurlar görüş ayrılığı içindedirler: Milton haklı, Johnson haksız mıdır, yoksa aslında Milton iflah olmaz bir biçimde çağdışıdır da, Johnson'ın sezmiş olduğu gibi, artık yapılamayacak bir şeyi mi yapmaya çalışmaktadır?

Çünkü, gördüğümüz gibi, Milton'dan yüz yıl önce Rabelais, artık evrensel olarak kabul görmediği için (yani, ortak bir dünya görüşü ve ortak geleneklerce desteklenmediği için) edebi türün yeniden tanımlanması gerektiğini ve eleştirel bir bakış getirilmeksizin edebi türden yararlanmaya devam edilemeyeceğini kabul edip bunu kendi lehine kullanmıştı. Aşağı yukarı Milton'ın *Lycidas*'ı yazdığı sıralarda Molière, seyircilerine toplumun görgü göreneklerine uymayan bir adam hakkında bir oyun sunuyor ve her yerde vaizler cemaatlerini, Kitabı Mukaddes'in çevresinde oluşmuş okuma geleneklerini reddedip doğrudan Tanrı'nın yalın sözüne kulak vermeye teşvik ediyorlardı. Her ne yana dönsek aynı şeyle karşılaşırız. 1710 tarihli *Principles of Human Knowledge* (*Beşeri Bilginin Prensipleri*) adlı yapıtının giriş yazısında George Berkeley, fikirleri

sözcüklerin bile dolayımı olmaksızın "çırılçıplak" kavramak suretiyle hatadan kaçınmayı amaçladığını yazar; hemen hemen aynı zamanlarda Defoe, kurmacalarını bir yaratıcının kurguları veya bir hikâyecinin hikâyeleri olarak değil, denizci ve fahişe kahramanlarının süssüz ve doğrudan anlatımları biçiminde sunarak romanın seyrini belirler.

Ancak sinemada olduğu gibi, romanda da yaşama benzerliğin bedelinin ödenmesi gerekmiştir. Burada da artık en olağandışı serüvenleri vekaleten yaşamak, romanın süresi boyunca bir Robinson Crusoe'nun veya bir Moll Flanders'ın ta içinde yaşamak mümkündür. Ancak burada da bunun mümkün olmasının tek nedeni, deyim yerindeyse, okurun bir kenarda unutulmuş olmasıdır. (Sinemada olduğu kadar değil, çünkü sözcüklere sessiz okumada bile bir biçim verilmesi gerekir; böylece, bir ölçüde okuma, okuru etkin olarak sürece katar, ancak elbette şiir okuma veya Rabelais'nin, Nashe ve Sterne'ün düzyazısını okuma çok daha fazla etkin katılımı gerektirir.) Şu var ki, bu gerçeğin bastırılması gerekiyordu, yoksa okumanın sağlayacağı yararlar elde edilemeyecekti. Bununla birlikte, on dokuzuncu yüzyılda Poe, Hawthorne ve Dostoyevski gibi yeni biçimin daha bilinçli uygulayıcıları bu bastırma edimi için bir bedel ödenmesi gerektiğini sezmeye başladılar. Onların yapıtları, aynaların ve aynanın yarattığı şeyin, ikizin istilasına uğramıştır, sanki bastırmanın sonuçlarını yapıtlarının gerçek konularına dönüştürmek yoluyla onun suçunu azaltabilirlermiş gibi. Poe'nun, kahramanın sesini yankılandıran bir ikizin yer aldığı ve bir aynanın önündeki cinayet-intiharla sona eren "William Wilson"ı, yeni biçimdeki gizli gerilimleri oldukça melodramatik bir tarzda belirgin kılar ve dürüst bir son olmayacaksa, sonun kendini yok etme olacağını ima eder.

Aynaların sorunlu yönlerinin, onların bakılmayı talep etmeleri olduğunu belirtmiştim. Kanepe ve masaların tersine, yalnızca günlük çevremizin bir parçası olarak kabul ederek yaşayamayız

aynalarla. Ama Rönesans'tan bu yana resim bizi ona sanki bir *aynaymış* gibi önden bakmaya, sadece imgeyle yetinmek yerine geriye çekilip çerçevenin içinde olanı incelemeye zorlamamış mıdır, tıpkı ibadet edenlerin yüzyıllar boyunca sunağın arkasındaki tasvirin veya kilise vitraylarının önünde yapmış oldukları gibi?

Bunu telafi etmek için büyük sanatçılar çeşitli girişimlerde bulunmuştur. Sözgelimi, Chardin ölüdoğa çalışmalarında bize kapların, tavaların ve sürahilerin aşınmış ve kirlenmiş yüzeylerini gösterir; böylece hem bu nesnelerin yapımındaki sessiz zanaatin güzelliğini, hem de karşımızda gördüğümüz resimdeki benzeri emeği fark etmemizi sağlar. Ancak ressamların, yapıtlarının maruz kalacağını bildikleri ısrarlı bakışı telafi etmek için kullandıkları ana düzenek, bakışımızı uzağa çekmek için resimlerine bir pencere koymaktır. Pencere, resimde, bakışın zorbalığından bağımsız bir alandır; resmin daha geniş çerçevesi içindeki bu çerçeveli alan, resmin daha geniş çerçevesinin ve boyalı yüzeyin yarattığı gerilimin giderilmesi için bir odak noktası işlevini görür. Gerçekçi alanın kesin betimlenmesinin zaferini müjdeleyen en büyük resimlerin ikisinde de -van Eyck'in National Gallery'deki Arnolfini çifti portresi ile Velázquez'in Prado'daki *Las Meninas*'ı- kilit unsurların ayna ile pencere veya kapı olduğunu fark etmek, bizde olağanüstü bir etki yaratır. Foucault, Ortaçağ'dan Modern Çağ'a geçişte çok önemli bir yapıt olarak *Las Meninas* hakkında çok güzel bir değerlendirme yazısı yazmıştır; ancak bizim bakış açımızdan diğer resim belki de daha ilginçtir.

Odanın arka kısmında, Jan Arnolfini ile hamile karısının oldukça içedönük, gene de geleneksel sanatın izlerini taşıyan figürlerinin ardında, duvarda bir dışbükey ayna asılı durur. Resmin alanında ayna, iki kahramanın belli belirsiz birbirine dokunan ellerinin hemen üzerinde yer alır ve gerçekçi açıdan ressamın yansıttığını gösterdiği şeyi yansıtamayacak kadar alçakta durur, gene de tam kompozisyonun perspektif çizgilerinin




1. Jan van Eyck, *Giovanni (?) Arnolfini ile Giovanna Cenami'nin (?) Evliliği*, 1434. (National Gallery, Londra)

gözü yakaladığı noktadadır. Bu noktada duvar boş olsaydı, kendimizi hayal kırıklığına uğramış ve aldatılmış hissetmemize yol açardı; oysa aynaya baktığımızda, yeniden odaya geri dönmüş oluruz ve sürekli bir hareket oluşturulur; çünkü oda ile odanın içindekiler de bizi bir kez daha aynaya çeker. Aynaya baktığımızda iki kahramanın sırtlarını ve odanın eşiğinde iki başka figürle açık kapıdan giren bir ışık huzmesini görürüz. Ayna aynı zamanda resmin solunda gördüğümüz, dışarıda, bahçede yetişen bir portakal ağacı ve dört portakalla birlikte pencereyi yansıtmaktadır, portakallardan biri pencere pervazında, öteki üçü ise pencerenin tam altındaki bir masanın üzerindedir.

Ancak aynanın kendisi de aynı zamanda bağımsız bir nesnedir. Aynanın iç çerçevesi dairevi olup hafif mavi ve kırmızı fırça dokunuşlarıyla belirgin hale getirilmiştir; bunun dışında, on küçük panelde, İsa'nın Büyük Çilesi'nden, Bahçedeki Istırap'tan, Diriliş'ten sahneler yer almaktadır, en üstte İsa'nın Çarmıha Gerilişi sahnesi bulunur. Aynanın yukarısında, son derece girift bir yazıyla, ressam şu sözleri yazmıştır: "Johannes de Eyck fuit hic, 1434". Sanat tarihçileri genellikle jestin gözüpekliğine ilişkin yorumlarda bulunmuşlardır: İmzasını - üstelik, imza atmanın henüz yaygınlık kazanmadığı bir tarihte- yapıtının köşesine değil, resmin tam ortasına atan bir ressam. Bazıları bunun, sanatçının Arnolfini'lerin evliliğine tanıklığı olduğunu öne sürmüşlerdir; ancak bu belki doğru olsa bile, yazının fantastik giriftliğini yeterince açıklamamaktadır. Sıklıkla belirtilen bir nokta da, yazının alaysı belirsizliğidir: "Jan van Eyck burada idi, 1434". İyi ama "burası" neresidir? Arnolfini'nin evi mi? Tuval mi? Söz ayna gibidir, çünkü okuru resme, sonra oradan kendine yöneltir. *Fuit* (idi) sözü, bizi Jan van Eyck'in bir zamanlar var olup, artık var olmadığını düşünmeye yöneltmektedir. Jan Arnolfini ve karısıyla birlikte onun da çoktan öldüğünü; yazının sadece, tıpkı portreler gibi, bir zamanlar var olup, artık var olmayan bir yaşamın izi olduğunu.

Ayrıca, J harfinin olağandışı zenginliği izleyicide işin içinde

bir hattatın olduğu duygusunu harekete geçirir; bu harf, tıpkı Giritli yalancı gibi, olumladığını yadsır, yadsıdığını olumlar. Çünkü "Jan van Eyck burada idi, 1434" yazısını yazmakla, üstelik bunu öylesine güzel ve öylesine cesur bir biçimde tam resmin ortasına ve mini Çarmıha Geriliş sahnesinin tam üstüne yazmakla, ressam bir anlamda hâlâ burada, bugün var olmayı, resme her bakıldığında bakan kişi tarafından yaşama döndürülmeyi güvence altına almış olur, tıpkı inananlar için çarmıha gerilmiş İsa'nın her hafta komünyon ayininin yapılmasıyla yeniden doğduğu gibi.

Aynı şekilde, yazının altındaki ayna, aynaların etkisini hem olumlayıp hem yadsır, geçici olabilecek bir imgeyi sonsuza dek yeniden üreterek ve bizden sanatsal yaratı edimini, yani imgenin mutlak varlık koşulu olan edimi sürekli fark etmemizi isteyerek. Resme bakarken hayranlık duyuyoruz: Böyle bir yapıtın yapılabilmiş olmasının uyandırdığı hayranlık, Jan Arnolfini ve karısının ve Jan van Eyck'in o zamanlar var olmuş olduğu ve bu izleri bıraktığı gerçeğinin uyandırdığı hayranlık ve aynı zamanda bizim var olduğumuz ve bunu, burada, şimdi görüyor olduğumuz gerçeğinin uyandırdığı hayranlık.

# IV
# Tutma ve kavrama



Hücre hapsindeki mahkûm her gün aynı sınırlı sayıda nesneyle karşı karşıyadır: Yatak, sandalye, masa, duvarlar, kapı, kova. Onları o kadar sık görmüştür, onlara o kadar sık dokunmuştur ki, ezbere bilir bu nesneleri. Onların dün nasıl idiyseler bugün de öyle olacaklarını ve yarın da bugün oldukları gibi kalacaklarını bildiği için, nesnelerin kendisine bakma güçlerini yitirdiklerini görür. Bunun tersine, üretici çalışmanın yapıldığı oda, insanın her sabah beklentiyle girdiği ve istediği zaman terk edebileceği oda, kullanım yoluyla kutsal bir nitelik kazanır. Fark edilmeyen, değeri bilinmeyen oda gene de insana yararlı bir yer olduğu, içinde çalışan kişiye neredeyse kutsal bir alan olduğu hissini verir.

Mahkûm için bir pencerenin, ne denli küçük olursa olsun, bunca önemli olmasının nedeni budur; çünkü gökyüzü bir andan ötekine, bir günden ötekine hiçbir zaman aynı değildir ve her zaman, mahkûm dışarı baktığında, bir kuşun gökyüzünden uçarak geçmesi olasılığı vardır. Üstelik bunun, özgür olanların üzerinde uzanan gökyüzünün aynısı olduğu hissi, mahkûma günlük bir umut verir, ona her gün hâlâ hayatta olduğunu hatırlatır.

Mahkûm için günlük alıştırmanın ve mümkünse okuyacağı kitap ile yazı yazacağı kalem-kâğıdın böylesine önemli olmasının nedeni de budur. Aksi takdirde, hareketin olmayışı, başkalarıyla konuşma imkânının olmayışı, varlığının yalın tekdüzeliği, zamanla mahkûmda bedenini yitirmiş olduğu duygusunu yaratabilir ve bu yitim duygusu aklını yitirmesine yol açabilir.

Elbette, yapacak hiçbir şey olmadığında, her zaman parmaklarınızı gezdireceğiniz duvar vardır. Ancak mahkûm hücresinin duvarına yalnızca kendisini içeride kapalı tutan şeyin ne olduğunu hatırlamak için dokunur. Veya belki de onu böyle yapmaya iten şey cılız bir umuttur: Gözlerinin anlatamadığını, parmaklarının anlatabileceği umudu, duvarda bir çatlağın belirmiş olduğu veya eski bir çatlağın, arasından geçip özgürlüğe adım atabileceği denli genişlemiş olduğu umudu.

Duvara yalnızca dokunmakla kalmaz: Onu inceler, yüzeyini keşfeder, sağlamlığını sınar.

Ancak duvar, düşündüğü gibidir: Hiçbir şey değişmemiştir. Bununla birlikte, ertesi gün, yapacak bir şeyi olmadığından, mahkûm duvarı incelemeye, onu yeniden sınamaya başlar.

Bin kez dokunmuş olduğum ve bin kez görmüş olduğum bir şeye dokunduğumda, sanki ona dokunmamış gibiyimdir. Öte yandan, gözlerim kapalıyken tanıyamadığım bir şeye dokunursam, korku ve tiksintiyle derhal elimi çekerim.

Peki ya tepelere doğru yürüyüş yapmak için gün ağarırken evden çıktığımda dokunduğum bahçe duvarının bende yarattığı

bildik duyguya ne demeli? Servis atmaya hazırlanırken elimde tuttuğum tenis raketinin; maça çıktığımda hokey veya kriket sopasının bende yarattığı bildik duyguya?

Açıkça görülüyor ki, bu yalnızca bir aşinalık sorunu değil. Nesnelere güvenmeyle, onları birer düşman ve engel gibi değil, daha çok birer müttefik ve yoldaş olarak görmekle ilintili bir tarafı var. Bahçe duvarı orada olmasa, güven verici bir biçimde elimin altında olmasa, bir şeylerin ters gittiğini hissederdim. Raketin sapı tanıdık gelmese, servis atışım başarısız olurdu. Burada duvar ile raket, çocuğun yürüyüşe çıkarken içgüdüsel olarak annesinin elini tutması gibidir. Çocuk herhangi bir şeyi onaylamak veya sınamak için tutmaz annesinin elini: Yürüyüşe çıkarken yapılan bir şey olduğu için tutar.

Gene de, şayet el çekilirse, dünyası çöker. Birden, hakkında hiç kafa yormadığı o el onun açısından dünyadaki en önemli şey haline gelir. Yitirdiği anda ona gereksinimi olduğunu fark eder; şimdi ona sahip olması gerektiğini bilir. Annesi elini geri verene dek onu rahat bırakmaz. Gene de bir kez eli yeniden tuttuğunda, ele yönelik tavrı değişmiş olur. Artık yalnızca eli tutmakla kalmaz; herhangi bir anda elin ondan esirgenebileceğini bildiği için, ona sıkı sıkıya yapışır.

İstediği an hep orada olan şey birden ondan alınmıştır. Çocuğun irdeleyemeyeceği nedenler yüzünden alınmıştır. Ve bunun bir daha olmaması önemli, hatta çok önemli hale gelir. O elin sahibi, çocuğun evreninin göze görünmez, hakkında düşünülmeyen temeli olmak yerine, şimdi bir hasım olmuştur ve bu hasmı yenmek için en iyi araçların neler olduğuna dair hesapların yapılması gereklidir. Elin sahibi tehdit mi edilmelidir? Yoksa güzel sözlerle ikna mı edilmeli? Yoksa her ikisi birden mi?

Bununla birlikte, artık eli yalnızca ikinci veya üçüncü kez yeniden kazanmak yeterli değildir. Çocuğun gereksinme duyduğu şey, önceki durumun yeniden kazanılmasıdır, elin bir daha asla yıkıcı ve keyfî bir biçimde geri çekilemeyeceği bir du-

rumun yaratılmasıdır. Bu amaçla çocuk her tür düşünceyi gözden geçirir, bu amaçla elinden gelen her şeyi yapar.

Gene de, şimdi tuttuğu ele ne kadar yapışırsa, elin sahibi o kadar huzursuz olacaktır. Anne o âna kadar çocuğunun elini tutmaktan mutluluk duymuştur; ama şimdi çocuk eline yapışmaya başlağı için mutluluğu azalır. Belki de çocuğun aşırı bağımlılığının sağlıksız olduğunu, gelecekte olsa olsa üzüntüye neden olabileceğini hisseder; veya birden çocuğun, her zaman onun elini tutmaya hakkı olduğu kesinlemesinden rahatsızlık duyar. Büyük olasılıkla bu iki duygunun iç içe geçmesi söz konusudur; çünkü anne, farkında olmadan yol açtığı duygu konusunda çocuk kadar karışık hisler içindedir.

Gerçek şu ki, birden, yalınlıkla yaşanan yaşamın yerine, bir drama varlık kazanmıştır.

Bu beklenmedik ve şiddetli geçiş ile onun sonuçlarını Proust kadar iyi keşfeden kimse olmamıştır. Neredeyse, onca uzun olmasına karşın *Kayıp Zamanın İzinde*'nin bundan başka bir şeyi keşfetmediğini söyleyebiliriz.

Marcel'in benzersiz bir birey olarak yaşamı az önce anlattığıma çok benzer bir olayla başlar. Marcel her zamanki gibi yatmıştır ve her zamanki gibi annesinin gelip onu öpmesini ve iyi geceler dilemesini beklemektedir. Ancak Swann akşam yemeğine gelmiştir ve annesi çocuğun yanına gelemeyecek kadar meşguldür. Marcel'in kaygısı giderek artar; sonunda daha fazla dayanamaz ve hizmetçiyle bir pusula gönderip annesinden gelmesini rica eder. Annesi cevap vermez. Karışık duygular içindeki Marcel uyumadan anne-babasını bekleyip yataklarına giderken karşılarına çıkmaya karar verir. Planını uygular, kahramanca bir umutsuzluk içinde, şaşırmış ve uykulu çiftle merdivenin basamaklarında karşılaşır; annesinin varlığına özlem duyduğu kadar, babasının öfkesinden de korkmaktadır. Ama başka yolu yoktur: Bu aşamada annesini yalnız yakalamayı bekleyecek halde değildir.

Şaşırtıcı bir biçimde, babası çocuğun dileğine hemen karşılık

verir; buna karşın annesi, belki de kocasının önünde zayıf ve çocuğuna düşkün görünme korkusuyla reddetmeye çalışır. Ama baba fikrinden caymaz: "Hadi. Çocukla kal. Görmüyor musun nasıl da huzursuz?"

Böylece Marcel kazanmıştır. Annesi yatak odasına gelir, Marcel yatağına çıkar ve annesi ona en sevdiği kitaplardan birini, George Sand'ın *François le champi*'sini okumaya başlar. Annesinin tanıdık sesiyle yatışır çocuk, kaygısı azalmaya başlar. Ama şimdi üzülerek bir gerçeği fark etmiştir: Girmiş olduğu o yeni dünyada her zafer aynı zamanda bir yenilgidir.

Ama nasıl olabilir bu? Marcel kazanmıştır; planlar kurmuş ve bunları Sezar veya Napolyon denli cesaretle uygulamıştır. Sonuçta, amacına ulaşmıştır: Annesi orada, odasında onunla birliktedir. Ama bu sonuca ulaşmak için planlar kurmak zorunda kalması, durum üzerinde silinmez bir iz bırakmıştır. Annesine bakar, onu sanki ilk kez görüyormuşçasına görür. Annesi artık varoluşunun temeli değil, herhangi bir insandır, kendi iradesi ve arzuları olan, gene de dış olaylardan etkilenebilecek herhangi birisidir. Ve Marcel'in gördüğü, artık genç olmayan bir kadındır, başında şimdiden yaşını belli eden birkaç beyaz tel olan bir kadın - bir başka deyişle, zamanın etkisine açık bir kadın, kaçınılmaz biçimde, o bunu durdurmak için ne yaparsa yapsın, çağırdığında ona hiç gelemeyeceği âna doğru sürüklenen bir kadın.

Marcel'in annesi üzerinde kazandığı zafer, ilk kez, böyle çatışmalarda tek zafer kazananın Zaman olduğunu ve bir kez zamanla çatışmaya girdiğimizde sadece kaybeden taraf olabileceğimizi anlamasını sağlar. Bununla birlikte, böyle bir anlama yararsız olduğu kadar son derece kötüdür de. Bu sahne neredeyse tekdüze bir düzenlilikle Marcel'in yaşamı boyunca yinelenecektir. Âşık olduğu her kadından istediği şey, kadının kendi arzusuyla ona gelmesidir. Ancak bu gerçekleşmediği için, onu kazanma yönünde her tür hileyi ve baştan çıkarma becerisini kullanmak zorunda kalır. Gene de, amacına ulaştığında,

onun artık aynı kadın olmadığını görür. Şimdi tutsağı olan kadın artık öylesine umarsızca arzuladığı kişi değildir. Ve ne kadar çok ona bağlanmaya çalışırsa, ne kadar çok onu kendisine bağlamaya çalışırsa, kadın o kadar tedirginlik duyup kaçmaya çalışır. Ve kadının kaygısını ne kadar çok hissederse, ona o kadar bağlanıp elinde tutmaya çalışır. Kaçınılmaz olarak onu kaybeder, tıpkı Combray'de tüm geleceğini etkileyen o gece, aslında annesini kaybetmiş olduğu gibi.

O geceden önce dünya Marcel için mutlu bir yinelenme dünyasıydı. Günler geçiyordu; her gün, tam da özünde diğerlerinden farklı olmadığı için yeni ve heyecan vericiydi. Güvene dayalı bir dünya olduğu için, haleyle donanmış bir dünyaydı, baktığın şeyin sana baktığı bir karşılıklılık dünyasıydı. O geceden sonra Marcel âdeta büyük bir şiddetle zamana ve değişime, arzu ve engellenmeye fırlatılmış olur. Daha önce yalnızca yaşam olan şey, birden bir dram, bir öykü, *kendi* öyküsü haline gelir. O kader gecesine ilişkin ayrıntıların, Marcel'in ilk net anısını oluşturmasının nedeni budur, romanın o geceyle başlamasının nedeni de. Yalnızca bu romanın değil elbette, bir biçim olarak, deneyimden bir anlam çıkarma yolu olarak romanın da. Romanın, daima yitirilmiş bir cennetin, varoluş içine fırlatılmadan önce var olan o cennet durumunun arayışı içinde olduğunu ima eder bu roman ve o durum yeniden bulununcaya kadar roman huzursuz arayışını sürdürecektir.

Ama *bu* roman biraz farklıdır. Sonuçta, annenin çocuğu öpüp iyi geceler dilemeyi ihmal etmesiyle başlamaz, daha önce ve başka bir yerde başlar. Yineleme yerini doğrusallığa bıraktığında, deyim yerindeyse, Marcel "cennetten kovularak" kendi yaşamına, yalnızca kendisinin olabilecek, başka hiç kimsenin olamayacak benzersiz yaşama "fırlatıldığını" görür; ancak aynı zamanda, Cennetten Kovuluş mitinin ilginç bir dindışı yankısı içinde, yitim duygusu, tam olarak onu yazmaya iten ve yazmasını sağlayan şeydir; ve yazmak, Marcel'in binlerce sayfa sonra keşfedeceği gibi, onun en azından kısmen o gecenin trav-

masını atlatmasına, kendisinin dağınık parçalarını bir bütün içinde bir araya getirmesine olanak sağlayacaktır, böyle bir bütünlüğün yalnızca bir bütünlük düşü olduğunu; uzanıp dokunabileceği, ama asla gerçekten kavrayamayacağı bir şey olduğunu anlasa bile.

# V
# Oda (1)



Kendi başımıza bir odada, bir elimizle diğer elimizi tuttuğumuzda, buna "el ele tutuşmak" adını vermeyiz. Kendi başımıza bir odada, bir aynada kendi elimize doğru uzanıp camın soğukluğuyla karşılaştığımızda, buna dokunma adını vermeyiz. Aksine, bunlardan her ikisi de dokunmanın buruk bir parodisi olup üzüntü duygumuzdan, ihtiyaçlarımıza ve arzularımıza acımasızca kayıtsız kalan bir dünyada var olduğumuz duygusundan doğar ve bu duyguyu besler.

Gene de, insanı yeniden dünyaya döndüren ya da dünyayı yeniden insana döndüren bir tek başına dokunma biçimi vardır elbette ve bir kez daha bunu çok büyük bir kavrayış ve incelikle keşfeden kişinin Proust olması pek şaşırtıcı değildir. Marcel

üzülerek "aynı duygular, önceden belirlenmiş bir düzene göre, bütün insanların yüreklerinde eşzamanlı olarak ortaya çıkmıyor"u keşfettikten hemen sonra şunu anlatır: "Bazen yalnız olmaktan duyduğum coşkuya, bu duygudan açık biçimde ayırmakta güçlük çektiğim bir başka duygu eklenirdi: Kollarım arasında sıkı sıkıya tutabileceğim bir köylü kızının gözlerimin önünde belirmesi arzusunun harekete geçirdiği bir duygu." Marcel bu anıyı izleyerek farkına varır ki, böyle kollarının arasına almayı arzuladığı kadına bir anlamda her gün dolaştığı korular ve kırlık alanlar varlık kazandırmışsa, bir anlamda da o, bu koruların ve kırlık alanların ete kemiğe bürünmesidir, Marcel'in onun aracılığıyla bütün manzaraya sahip olabileceği benzersiz bir varlıktır. "Çünkü o zaman", der Marcel, "kendim olmayan her şey, yeryüzü ve onun üzerindeki mahluklar bana daha değerli, daha önemli, yetişkin insanlara göründüğünden daha gerçek bir varoluşla bezenmiş görünürdü". Öyleyse, insan bir kadını arzularken, daha sonraki yaşamında olduğu gibi, o kadının bize vereceği zevki düşünmez, "çünkü insan kendini düşünmez, yalnızca kendinden kaçmayı düşünür [car on ne pense pas à soi, on ne pense qu'à sortir de soi]".

*Soi* [insanın kendisi] kendini ölü, yaşamın kaynağından kopmuş duyduğunda ben olur; ancak bu, genç Marcel için bilinçli bir tutum olmaktan çok bedenin bir itkisidir, tıpkı üzüntülü ruh halleri içinde Wordsworth ile Coleridge için olduğu gibi. İnsanın yaşıyor olduğunu bilmesinin, ancak bunu hissedememesinin; daha çok yaşamın var olduğunu, ama başka bir yerde bulunduğunu ve kendisinin bir biçimde ondan kopmuş olduğunu hissetmesinin getirdiği bir durumdur. İnsanın bir başkasına dokunmakla azaltılabileceğini hissettiği bu belli belirsiz, belirli bir odağı olmayan özlem, gerçekleştirilmesi için çok az şey gerekiyormuş gibi göründüğü, buna karşılık o çok az şey, her şey demek olduğu için böylesine engelleyicidir. Marcel varlığının her hücresiyle bu köylü kızına özlem duyabilir; ancak kız belirmeyecektir. "Ne yazık", der Marcel:

bir keşif yolculuğuna çıkan yolcunun veya kendini yok etmekle etmemek arasında bocalayan çaresiz bir zavallının olağanüstü endişeleriyle, kendi yaşantımın sınırları içinden, geçilmemiş bir yol -çevremde aşağı sarkan çiçek açmış frenk üzümünün yapraklarına bir salyangozun bıraktığına benzer bir doğal iz bulaşana kadar yaşamıyor olduğunu sandığım bir yol- keşfederken, Combray'deki evimizin en üst katında bulunan süsen kokulu küçük odada yarı açık pencerenin içinden kulesi dışında bir şey göremediğimde Roussainville'in kale burcuna yakarmam, karşıma köyünden bir kız evladını çıkarması için yalvarmam, en erken arzularımın tek sırdaşı olarak ona yönelmem boşunaydı.

Alkolizm ve uyuşturucu bağımlılığının *Under the Volcano* (*Yanardağın Altında*) ve William Burroughs'un *Junkie*'si (Eroinman) gibi klasik anlatımlarında bile arzu ile bağımlılık dinamiği bundan daha iyi yakalanmamıştır. Aynada kendimi salt bir yüzey olarak görürüm, gene de canlanacaksam gereksinim duyduğum şey, beni kendime ve dolayısıyla yeniden dünyaya götürecek olan bir yolun açılmasıdır. Bu, Lowry'nin romanındaki konsolosun içkiyle yapmayı başardığı şey gibi görünmektedir, burada ise mastürbasyonun Marcel için aynı etkiyi yaratıyor göründüğü şeydir. Ancak epizodun bitişi kaçınılmaz sonu getirir bize: Bizi yeniden dünyayla temas haline döndürür görünen bir araç, kendi kendimize denetleyebildiğimiz, dolayısıyla başkalarının kaprislerinden bağımsız olduğu için özellikle tatmin edici görünen bir araç, kendi içinde bir amaç haline geldiği için bizi dünyaya daha da yabancılaştırır. "Yürüyüşlerim sırasında kapıldığım; ancak başkalarıyla paylaşılmadıkları, kendi dışımda herhangi bir varlığa sahip olmadıkları için asla gerçekleşmeyen o arzuları düşünmeyi bıraktım", diye yazar Proust. "Artık onlar bana mizacımın salt öznel, iktidarsız, yanılsamalı birer ürünü olarak görünüyordu. O andan sonra bütün büyüsünü ve anlamını yitiren doğayla, gerçek şeyler dünyasıyla artık herhangi bir bağlantıları yoktu."

Bize odadaki yalnız insanın nihai başkalaşımını veren, yüzyılımızın ikinci yarısının tutku ve gerçekleştirim açısından *Kayıp Zamanın İzinde* ile boy ölçüşebilecek az sayıdaki birkaç romanından biri Georges Perec'in *La vie mode d'emploi* (*Yaşam Kullanım Kılavuzu*) adlı yapıtıdır. Kitabın en kısa bölümlerinden birinde, bir oda ile içindekiler iki paragrafla özetlenir; ilk paragrafta şu sözleri buluruz: "Bugün oda otuz yaşlarında bir adam tarafından işgal edilmiş; yatağın üzerinde, çırılçıplak, yüzükoyun uzanmış, beş şişme bebek arasında, bütün bedeniyle bebeklerden birinin üzerine uzanmış, diğer ikisini de kolları arasında okşayarak, belli ki bu asıllarının yerine geçen benzeşlerle benzersiz bir orgazm yaşayarak [semblant éprouver sur ces simulacres instables un orgasme hors pair]".

# VI
# Bağımlılık

Birçok kişi gibi ben de bir süredir sigarayı bırakmaya çalışıyorum. Bu süreç içinde kendimle ilgili birçok şey, bağımlılıkla ilgili birkaç şey öğrendim; ama henüz sigarayı bırakmadım.

Bağımlı olduğumu biliyorum; çünkü her ne zaman sigarasız, sigaranın *hiç* olmadığı bir yaşam hayal etmeye çalışsam, bunun istemediğim bir yaşam olduğunu fark ediyorum.

Sabahın uyuyamadığım, boğazımın kuru olduğu ve dilimin ağzıma sığmayacak denli büyüdüğünü hissettiğim erken saatlerinde, kendimi toparlayıp ertesi gün sigarayı bırakacağıma dair söz veriyorum. Öyle ya, oldukça güçlü bir irademvar; gençken büyük bir yarışa az bir zaman kala, fazladan biraz daha

yüzme veya koşu antrenmanı yapmak için sabahları altıda kalkar, daha sonraları, ilgimi çekmeyen konulardaki sınavlara çalışmaya kendimi zorlardım. Herhalde bir şeyden vazgeçmek, insanın kendisini bir şey yapmaya zorlamasından daha kolaydır, değil mi? Ama ertesi gün geldiğinde, alışkanlığımı bırakmıyorum. Ve gün boyunca içtiğim sigaralar, sözgelimi çikolata yemek gibi aşırı bir kendini kaptırma oluşturmuyor. Yaşamımın gerekli bir parçası onlar. Onlarsız -kaldı ki, fazla sigara içen birisi değilim, günde sekiz-on sigaradan fazla içtiğim pek olmaz- onlarsız kendimi yaşıyor gibi hissetmiyorum.

Bu kadar basit. Sigarayı bırakacak olsam, elbette yaptığım işleri gene yapabilirdim. Ancak bu işleri bir kukla gibi yapacağımı hissediyorum. Ayrıca canım sigara içmek istediğinde yaşadığım deneyim, hoşlandığım, hatta gereksinme duyduğum yiyecekten uzak kaldığımda yaşadığım duygu gibi değil. Daha çok hücre hapsine kapatılmışlığı andıran bir duygu. Sigara içmenin en azından benim açımdan yürüyüşe çıkmakla birçok ortak noktası var: Sigarayı dudaklarımın arasına koyup yaktığımda, o âna kadar yaşamdan yoksun, tepkisiz olan bedenim hayat kazanıyor ve kendimi yeniden dünyanın bir parçası gibi hissediyorum.

Ünlü "Strand'le asla yalnız değilsiniz" reklamının bu sigara markasının tam anlamıyla sonu olduğu söylenir. Görünen o ki, bir ürün ile yalnızlık arasında asla bağlantı kurulmamalı. Reklamcılara özgü bir bilgelik bu belki; ama sigara içmenin ne demek olduğunu bundan daha iyi anlatan bir betimlemeye rastlamadım şimdiye dek. Sigarayı çıkarıp dudaklarınızın arasına koymak, yakmak, dumanı içinize çekmek, dışarı üflemek, yalnızlığın getirdiği yoksunluğun yittiğini hissetmek demektir. Sigara içmek, açık bir yerde yakılmış ateşin yanında oturmak gibidir; bu da şu anlama gelir: Yapay bir sigara, yani tütün alışkanlığından kurtulmanız için tasarlanmış şu nikotinsiz ucube sigaralardan birini içmek, bir gaz veya elektrik sobasının -kimbilir belki de şu kömür ya da odun ateşi taklidi za-

mazingolardan birinin- karşısında oturup dinlenmeyi denemek gibidir.

Sigarasız bir yaşam tasavvur edemediğime göre, şurası açık: Her yeni günle birlikte sigarayı bırakmaya ne denli çalışırsam çalışayım, bırakamayacağım. Sigarasız bir yaşamı *gerçekten* istesem, bırakabilirdim. Gelgelelim, benim istediğim, sigara içmenin getirdiği hoş olmayan sonuçların olmadığı bir yaşam, bu ise oldukça farklı bir mesele. Auden, *New Year Letter* (Yeni Yıl Mektubu) notlarında bu konuya ilişkin ilginç şeyler söyler; "Hell is the being of the lie" (Cehennem yalanın varlığıdır) dizesini yorumlarken şöyle der:

> Cehennemin kapılarının her zaman ardına kadar açık olması mümkündür. Yitmişler, istedikleri zaman ayrılmakta pekâlâ özgürdürler; ancak bunu yapmak, kapıların açık olduğunu, yani dışarıda bir başka yaşam bulunduğunu kabul etmek anlamına gelirdi. Bunu kabul edemezler: Halihazırdaki varoluşlarından herhangi bir biçimde hoşnut oldukları için değil, dışarıdaki yaşam farklı olacağı ve o dünyanın varlığını kabul ederlerse, sürdürmek zorunda kalacakları için. Onlar bunu bilirler. Ayrılmakta özgür olduklarını bilirler, niçin ayrılmadıklarını da bilirler. Bu bilgi Cehennem'in alevidir.

Bu şu demektir: Eğer bugüne kadar oluşturulmuş en kapsamlı bağımlılık çözümlemesini bulmak istersek, bir tıp ders kitabına değil Dante'nin *Cehennem*'ine başvurmalıyız. Cehennem mahkûmları nasıl yaşamlarında kendi kendilerine sarılmışlarsa, burada da geçmiş yaşamlarına sarılırlar. Cehennem konisinin üst katmanlarında rüzgârların savurduğu veya üzerlerine ateş yağan lanetliler sonsuzcasına daireler çizerek döner durur; daha aşağıdaki halkalarda giderek daha hareketsiz hale gelirler; en sonunda, hemen hemen merkezde buzun içinde donup kalmışlardır ve gözyaşları akmamaktadır artık. Vergilius, Cehennem'deki temel ilkeyi daha baştan sezdirir bize: "sanza speme vivemo in disio [umutsuz, özlemle yaşıyoruz]". Öte yandan,

Araf'ta, özellikle daha aşağıdaki yokuşlarda ilerleme ne denli güç olursa olsun, hacılar hep bir gün dağın doruğuna ulaşacakları ve oradan Cennet'e alınacakları umuduyla yaşarlar. Yeni filizleri betimleyen "yeşil" sıfatı ile ruhsal olduğu kadar zihinsel esnekliği de gösteren "dönmek" fiili Araf bölümünün anahtar sözcükleridir; çünkü ruhları, ölümlerinden önce nedamet içinde, Auden'ın deyişiyle, dışarıda başka bir yaşam olduğunu kabul etmek üzere Tanrı'ya dönecek kadar esnek olanlar, şimdi dağın bir düzeyinden ötekine yol alabildiklerini görür, bu yol alış sırasında suçlarının yükünü atarak kendi gerçek benliklerine kavuşurlar.

Dante'nin şiirinde *tornare* (dönmek) yalnızca *verde* (yeşil) ile değil, *amore* (aşk) ile de bağlantılıdır: Sevgi, sözcüğün gerçek anlamıyla dünyayı döndüren ve aynı zamanda Dante'nin şiirinin hareketini olanaklı kılan şeydir. Sevgiyi reddeden Cehennem'dekiler, yaşamlarında dönmeyi başaramayanlardır (nedametin İbranice karşılığı *teşuva,* yani *dönme*'dir) ve şimdi ebediyette kendi çeşitli halkalarında ve kendi bedenleri olan işkencenin yatağında kapalı kalırlar.

*Cehennem*'in, çoğunlukla romantik sevginin niteliğine ilişkin klasik bir anlatı olarak değerlendirilen beşinci kantosu, Dante ister mahkûm etmiş, ister hayranlık duymuş olsun, bağımlılığın doğasının derin bir keşfi olarak da görülebilir. Kantonun kalıcı gücü şuradan kaynaklanır: İki sevgiliye, Paolo ile Francesca'ya acımak ve onlara yönelmekle kalamayız, bize, büyük olasılıkla hepimizin şu ya da bu zamanda yaşadığımız şeyin katışıksız ve aşırı bir biçimini sunduklarını da görmek zorundayızdır: Arzunun üzerimizdeki gücü, sevgilinin yanından asla ayrılmama arzusu, hatta insanın sevdiği kişiyle yan yana olabildiği sürece dünyanın kalanını bir yana bırakmasındaki acı dolu tatlılık.

Bağımlıların özelliklerinden biri, kendilerini haklı çıkarmak amacıyla konuşma becerileri, hatta gereksinimleri olduğundan, Cehennem'dekilerin en uzun konuşmaları yapmaları doğaldır. Francesca'nın bu kantodaki konuşması en uzun konuşmalardan

biridir. Dante ile Vergilius "her ışıktan yoksun" bir yere girmişlerdir, burada "durmak bilmeyen cehennemi kasırga, ruhları girdabı içine almış sürüklemekte, çarpmakta, canlarını yakmaktadır . . . günahkârları şuradan, buradan, aşağıdan, yukarıdan öylece sürüklemektedir. Hiçbir ümitleri yoktur, asla; bir an durmak şöyle dursun, daha az acı çekmek düşüncesiyle de avunamazlar." Dante yan yana giden ve rüzgârın üstünde çok hafif görünen iki kişi görür ve Vergilius'a durup onlarla konuşup konuşamayacağını sorar. Yanlarına geldiklerinde Dante onlara sevgiyle seslenip kendisiyle konuşmalarını ister. Francesca hemen bu çağrıya uyar, karşı koyması güç bir şiirsel anlatım, ağırbaşlılık ve kendine acıma karışımı içinde anlatır öykülerini:

Doğduğum şehir,
Po'nun kollarıyla inip
sonunda huzura kavuştuğu yerde.
Soylu kalbi hemen saran Aşk,
benden zorla alınan güzel bedenimle
(hâlâ beni yaralayan bir şey) büyüledi onu.
Sevileni sevmeye zorlayan Aşk,
onun güzelliğiyle öyle sımsıkı bağladı ki
kalbimi, gördüğün gibi, hâlâ ayrılmıyor benden.
İkimizi de aynı ölüme götürdü Aşk.
Caina bekliyor bizi öldüreni.*

(97-107)

Francesca, Po'nun "kollarıyla inip sonunda huzura kavuştuğu"

* [Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
Amor ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense.]

yerde doğduğunu söyler. Bu doğal huzur belli ki Francesca'nın sevgiyle andığı ve özlediği bir şeydir; sonraki birkaç dizede, güçlü *amor* (aşk) sözcüğüyle başlayan üçlüklerde, Francesca neredeyse bu özlemine kavuştuğu izlenimini vermeyi başarır. Aşk burada neredeyse bir tanrıya, onu ele geçiren Amor'a dönüşmüştür. (*Cennet*'in III. kantosunda La Pia, "kendi isteğini bizim isteklerimizle kaynaştıran ve iradesi bizim huzurumuz olan" (84-5) Hıristiyan Tanrı'sına kendini bıraktığından söz edecektir - Dante'nin açıkça bu kantoyla karşılaştırıp farklılıklarını görmemizi istediği bir bölümdür bu.) Bu tanrı, diye anlatır Dante'ye, "sevileni sevmeye zorlar" ve "bizi ölüme götüren" odur. Birlik besbelli derin bir arzunun gerçekleşmesidir; ancak cümleyi bir bütün olarak nasıl anlamamız gerekmektedir? Francesca kendisiyle sevgilisine yaptıkları için tanrıyı suçlamakta mıdır, övmekte mi? Kendini tanımakta mıdır? Aslına bakılırsa, isteğe, bir gereklilik olarak görünmesini veya tam bir irade veya seçim yokluğu olarak görünmesini sağlayacak kadar aşırı bir hoşgörüyle yaklaşmakta değil midir? Sonuçta, Francesca'nın güzel ve hüzünlü sözleri, iki sevgilinin yaptıkları eylemlerden ve almış oldukları kararlardan söz etmez ve Francesca'nın Paolo'nun kardeşiyle -onları birlikte bulan ve her ikisini de öldüren Paolo'nun kardeşiyle- evli olduğu gerçeğini üstü kapalı geçer. Bu eylemi yüzünden Cehennemin Kabil halkasına atılan Paolo'nun kardeşidir; ancak Francesca bunu açığa vurmamaya veya onları oraya (Dante'nin onları bulduğu yere) getiren şeyin kendi zinaları olduğunu kabul etmemeye özen gösterir.

Gene de, bu ikiyüzlülüğe veya duygusallığa rağmen (bu ikisi bir arada yer alır; çünkü insanı kendi kendine acımaya götüren şey, yaşamın bize çok acımasız davrandığı inancıdır), Francesca'nın yaşamının izlediği seyre ilişkin betimlemesi son derece duygulandırıcıdır; bunun önemli nedenlerinden biri de, söz konusu betimlemenin ortaya koyduğu ve Francesca'nın sanki farkında değilmiş gibi göründüğü veya kendi kendine itiraf e-

demediği çelişkidir: Nehrin huzuruna duyulan özlem ile sevgilisiyle birlikte olma ve masumluklarını dile getirme arasındaki çelişki. Ancak Dante tarafından daha fazlasını söylemeye zorlanıp "Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice ne la miseria (Daha büyük acı olamaz / mutsuzlukta, mutlu anları hatırlamaktan)"ı kabul ettiğinde (Vergilius ile Boethius'un yapıtını yankılayarak) bu çelişki açığa çıkar. Arzularının hapishanesine kapanmış olan Francesca, çaresiz bir şimdi ile her anımsayışında ve anlatışında daha da ülküsel hale gelen; ancak şimdiyle olan ilişkisini kabul etmekten ısrarla kaçındığı bir geçmiş arasında ümitsizlik içinde bocalar:

Ama bunca öğrenmek istiyorsan
aşkımızın ilk nasıl başladığını,
ağlayıp konuşan biri gibi anlatırım.
Bir gün vakit geçsin diye Lancelot'u
okuyorduk, Aşka nasıl kapıldığını;
yalnızdık, hiçbir şeyden kuşkulanmıyorduk.
Birçok kez göz göze getirdi bizi
bu okuma ve rengimizi soldurdu;
fakat tek bir nokta yenik düşürdü bizi.
Bu gerçek âşığın arzulu gülümsemeyi
nasıl öptüğünü okuduğumuz an,
benden asla ayrılmayacak olan sevgilim,
tüm bedeni titreyerek dudağımdan öptü.
Kitapla kitabı yazan bir Gallehaut oldu bize:
O gün daha fazla okumadık.*

(124-138)

---

* [Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.
Per più fïate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disïato riso

Paolo onu öpmez, onu dudaklarından öper, tıpkı okumakta oldukları Lancelot ile Guinevere öyküsünde, öpülenin kraliçe değil "arzulu gülümseme" olduğu gibi. Bağımlılıkta, aynada olduğu gibi, ben parçalanmıştır ve bedenin parçaları, herhangi bir birleştirici sorumlu benden bağımsız olarak serbestçe dolaşır. Fetişizm ile bağımlılığın yan yana gitmesinin nedeni budur. Ve burada da suçlanan kitap ile yazarıdır; buna karşılık, Paolo ile Francesca koşullar ile tutkularının çaresiz kurbanları olarak kalırlar.

Gene de, Francesca'dan uzak durup onu nesnel bir şemaya "oturtabileceğimizi" düşünmek yanlış olur; çünkü Proust'un romanında anlatıcı kendi genç benini nasıl hafife almıyorsa, Dante de Francesca'yı hafife almaz. Dante'nin, Francesca'ya duyduğu acıma (bu acımanın doruk noktası, Francesca öyküsünü bitirdiğinde Dante'nin bayılmasıdır), öte yaşamın değişmez dünyasına mutlak insani değerlerin taşınmasından ötürü kısmen Vergilius'un azarlamasını hak eden bir zaaf olarak görülebilir; ancak Dante'nin şiiri insan duygularını yadsıyarak değil, daha çok bu duyguları daha geniş bir tasarımın birer parçası haline getirerek işler. Beckett'ın erken dönem öykülerinden "Dante and the Lobster"daki (Dante ile Istakoz) Belaqua Shua, Vergilius'un "Burada, öldüğünde yaşar acıma" şeklinde çevrilebilecek ürpertici sözü "Qui vive la pietà quand'è ben morta"yı (*Cehennem*, XX, 28) sorgulamakta son derece haklıdır; ancak Dante'nin İtalyanca'sındaki *pietà*'nın iki anlamını fazlaca net olarak ayırma pahasına. Sonuçta, Dante *Convivio* (Şölen) adlı yapıtında *pietà*'yı yalnızca düşüncesiz, duygusal bir tepki olarak değil, erdemlerin en büyüğü olarak betimlemiştir: "Bununla birlikte, acıma", der Dante, "bir duygu değil, sevgiyi,

esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.]

merhameti ve diğer iyi duyguları almaya hazır ruhun soylu bir eğilimidir" (II, X). Aslına bakılırsa Francesca, Dante'nin kendisinde en değerli bulduğu şeylerden birçoğunu görebileceği bir aynadır.

Sonuçta, eleştirmenlerin işaret ettiği gibi, Francesca tatlı yeni üslubun (*dolce stil novo*) dilini, Dante'nin kendisinden daha yaşlı çağdaşları Guido Guinizzelli ile Guido Cavalcanti'den öğrendiği ve ilk büyük yapıtı *Yeni Hayat*'ta kendinin kıldığı dili konuşur. Dikkat edilmesi gereken nokta, olgunluk döneminin başyapıtı *İlahi Komedya*'yı yazarken Dante'nin bu dili bir yana bırakmamasıdır. Sonuçta, Araf'ta Bonagiunta'ya şöyle der Dante: "I' mi son un che, quando/ Amor mi spira, noto, e a quel modo/ ch'e ditta dentro vo significando (Ben, Aşk bana esin verdiğinde/ not alıp onun dikte ettirdiğince/ dizeler yazan birisiyim)" (XXIV, 52-54). Bu, Dante'nin bir şair olarak kendini keşfettiği dildir; bu, aynı zamanda, Jill Mann'ın zekice belirttiği gibi, "Dante'nin *Araf*'ta ve *Cennet*'te Beatrice'yle ilişkisini gerçekleştirdiği" dildir. Mann şöyle sürdürür sözlerini: "Dante'nin bu dile çok zengin ruhsal anlamlar kattığı doğrudur... Ancak, anlam ne denli derinleşmiş olursa olsun, dil düzeyinde dünyevi aşk ile ilahi aşk arasında bir süreklilik korunur; bu, ruhsal deneyimin biçimlendirildiği kalıp haline gelen lirik aşk şiirinin dilidir."

Proust'ta süsen kökü kokan küçük odada olduğu gibi, burada da bize sunulan şey, anlatıcının bir insan ve sanatçı olarak gelişimi açısından bir yana bırakılamayacak kadar önemli ve merkezîdir. Gerek Proust'un, gerek Dante'nin yapıtının gücü, ikisinin de bu tür deneyimlerin uçsuz bucaksız önemini görmelerinden, onları nihai yapıtlarının bir parçası haline getirmelerinden; buna karşılık, yazıları aracılığıyla ve yazılarında, insani seçim ve sorumluluk dünyasına bağımlılıkla bağlanmadan kaçmayı başarmalarından kaynaklanır.

Bağımlılığın yalnızlığı gidermenin yollarından biri olduğunu

söylemek, yanlış bir izlenim vermek olur. Bağımlılığın giderdiği şey, hücre hapsinin getirdiği duyusal yoksunluktur. Ve hücre hapsi, şu âna kadar belirttiğim gibi, dört duvarı, kilitli bir kapıyı ve bir gardiyanı gerektirmez; yalnızca dünyayla olan doğal karşılıklılık duygumuzu yitirmemiz ve elimizden geldiğince bu yitimi gidermeyi deneyecek kadar acıyla onun bilincinde olmamız yeterlidir. William Burroughs niçin eroin bağımlısı olduğunu sorgularken, bağımlılığının can sıkıntısıyla yakından bağlantılı olduğunu kabul etmek zorunda kalır. Burjuva yaşamının ona sunduğu seçeneklerden hiçbirini ilginç bulmamış ve "tutunanlar"a, yaşamlarını dünyanın başarı kabul ettiği şeye dönüştürenlere ilişkin gördükleri tam anlamıyla midesini bulandırmıştır. Bir eroinman haline gelmek, bunlardan kurtulmanın bir yolu olmuştur ve Burroughs bunun aslında ne kadar büyük bir çabayı gerektirdiğini ve gerçek anlamıyla bir eroinman haline gelmenin ne kadar uzun sürdüğünü güçlü bir dille anlatır.

Ne yazık ki, bağımlılık da arzularımızı tamamıyla tatmin edemez ve böylece bizi Dante'nin Cehennem'inde yaşayanların içinde bulunduğu durumda bırakır; sürekli, umutsuz bir özlem içinde olma: "sanza speme vivemo in disio".

Stanley Cavell, sinema hakkındaki daha önce sözünü ettiğim kitabında sinemayla ilgili olarak aynı görüşe oldukça yaklaşır; ancak sinema ile bağımlılığı özdeşleştirmekten kaçınır. Ama Cavell'ın kavrayıcı gözlemleri çoğu sinema kuramının sıradanlıklarını aşıp neyin söz konusu olduğunu anlamamıza yardım eder:

> Dünyanın kendisini gözlemek istediğimizi söylemek, mutlak biçimiyle gözleme durumunu istediğimiz anlamına gelir. Dünyayla bu yolla -onu gözlemek, ona ilişkin görünümler edinmek yoluyla- bağlantı kurarız. Durumumuz, doğal algılama biçimimizin gözlemek, görülmediğimizi hissederek gözlemek haline geldiği bir durum. Dünyaya bakmaktan çok, *dışımızdaki* dünyaya bakıyoruz, benliğimizi siper ederek. Görülmeyenler ve

görülmemesi gerekenler, artık tamamen engellenmiş ve denetimden çıkmış olan hayallerimizdir. Sanki artık onları -tam sokaklara döküldükleri, en az kişisel hale geldikleri anda- bir başkasıyla paylaşabileceğimizi umamıyoruz. O yüzden, hayallerimizi dünyayla birleştirme olanağımız her zamankinden daha az. Bir filmi izlemek bu durumu otomatik hale getirir, bu durumun sorumluluğunu ellerimizden alır. Bunun içindir ki, filmler gerçeklikten daha doğal görünür. Hayal dünyasına birer kaçış oldukları için değil, kişisel hayal dünyasından ve onun sorumluluklarından, dünyanın *zaten* hayal gücüyle çizilmiş olduğu gerçeğinden uzaklaşmamızı sağladıkları için. Ayrıca birer rüya oldukları için değil, özlemlerimizi daha da içimize çekmeye son verelim diye benin uyanmasına olanak sağladıkları için.

Cavell'in kitabının kalan kısmının tam olarak netleştirmediği birkaç karanlık noktaya rağmen, buradaki ana saptama hem derin, hem önemli görünmektedir. Filmler, "hayal dünyasına birer kaçış oldukları için değil, kişisel hayal dünyasından ve onun sorumluluklarından uzaklaşmamızı sağladıkları için" gerçeklikten daha doğal görünürler. Dante'nin Cehennem'indeki insanların seçtiği, Marcel'in annesinin herhangi bir anda çekilip onu bırakabileceğini bir kez keşfettikten sonra öylesine özlediği şey, özel hayal dünyasından ve onun sorumluluklarından kurtulmadır. Ve filmler, cinsel tutku ve kendini tatmin gibi, onları izlerken, bizi günlük karmaşalarımızdan, kendimize ilişkin kuşkularımızdan ve hayallerimizden âdeta kurtarırlar; âdeta bizi, tamamıyla doğal olan ve bizden yalnızca kendimizi ona bırakmamızı isteyen bir gerçeklikle temasa geçirirler.

Filme bu bakış tarzı, Cavell'ın kitap boyunca sık sık değindiği; ancak kanımca tam olarak üzerinde odaklanmadığı bir şeyi açıklamaya da yardımcı olur: Onun için (ondan biraz daha genç olmakla birlikte benim için de) büyük filmler çağının aynı zamanda ergenlik çağı olduğu gerçeği. (Bizim ergenliğimizin, Hollywood sinemasının kendisiyle barışık olduğu çağla çakışması elbette yalnızca bir tesadüftür; ancak bizim ve 1920 i-

le 1945 yılları arasında doğan herkesin daha önce veya daha sonra doğanlardan değişik bir sinema duygumuz olduğunu gösterir.) Her halükârda, Cavell, şu soruya oldukça geniş bir yer ayırır: Neden öylesine zevkle hatırladığı filmler Hollywood mekanizmasının onca güvenle ve onca fazla sayıda ürettiği yarı entelektüel filmlerdir ve neden artık filmlerin öteki sanatlara ulaştığı, deyim yerindeyse gittikçe daha net bir biçimde entelektüel ve yarı entelektüel filmler şeklinde bölündüğü günümüzde de büyük filmler üretiliyor olmasına rağmen, bu filmleri ergenlik çağımızda izlediğimiz zevkle izlemek olanaksızdır?

Şu var ki, benim filmlerin heyecanına ilişkin kendi anılarım (arkadaşlarımla buluşup şehre inme, bilet satın alma, koskocaman sinema salonuna girme, müziğin durup ışıkların kararmasını bekleme, sonra tümüyle filmin dünyasına dalıp üç saat sonra, gördüklerim içinde yitip gitmiş bir halde gün ışığına çıkma), filmlerin niteliğinden çok kendi hayatımdaki belirli bir anla ilişkili görünüyor. Graham Greene'in çocukluk okumalarına ilişkin yorumları geliyor aklıma:

> Elbette, bu bahar Mr. E. M. Forster'ın yeni bir romanının çıkacak olması beni ilgilendirir; ancak uygar zevke özgü bu belli belirsiz beklentiyi, bir kütüphane rafında daha önce okumamış olduğum bir Rider Haggard, Percy Westerman, Captain Brereton veya Stanley Weyman romanı bulduğumda hissettiğim özlem dolu yürek çarpıntısıyla, müthiş sevinçle asla karşılaştıramam.

Kanımca, bir bekleme ve umut çağı olması nedeniyle çocukluk ile ergenlik, bu tür kitapları okuyup filmleri izlemenin doğal olduğu ve eleştirel yargılar araya girmeksizin eksiksiz bir zevk kaynağı oluşturduğu çağdır. Yetişme sürecimizde Rider Haggard'ın ve izlememize izin verilen filmleri izlerken hissettiğimiz özlem dolu yürek çarpıntısıyla müthiş sevincin önemli bir yeri vardır. Bunlar olmadığında, bağımlı haline gel-

diğimizi söyleyebiliriz. O zaman, kendi başımıza sinemaya gideriz ve eğer Robin Hood'un veya Kaptan Hornblower'un serüvenleri istediğimiz etkiyi yaratmıyorsa, bir an önce daha çok şiddet ve müstehcenlik içeren eğlencelere geçeriz.

Öyleyse bağımlılık, tohumları çocuklukta atılmış olsa bile, kelimenin tam anlamıyla bir erişkinlik durumudur. Bu yüzden, daha önce yaptığımın aksine, sinemayı bağımlılığın bütün öğelerini içeren bir şey olarak betimlemek fazlaca ağırbaşlı, fazlaca eleştirel olabilir; olasıdır ki sinema, Rider Haggard'ın romanları (ve *François le champi*) ile birlikte yaşamımızın çocukluktan erişkinliğe geçmeye çalıştığımız sıradaki bir ânına ait bir biçimdir ve sinemanın niteliği ile tek tek örneklerin büyüklüğüne ilişkin şaşaalı kuramlar temel noktayı bütünüyle kaçırmaktadır.

Limbo'daki insanlar, ne bir türlü, ne öteki türlü davrandıkları için hem Cehennem'in, hem de Cennet'in dışında bırakılmışlardır. Cehennem'dekiler, durumlarını bir eksiklik olarak duyan, umarsızca kendi özel hayal dünyalarından, onun kaygı ve sorumluluklarından kurtarılmayı gereksinen; ancak bunu eskisinden daha çaresiz kalmayacak tarzda nasıl yapabileceklerine dair bilinçlilik duygusunu yitirmiş veya böyle bir duyguyu hiçbir zaman edinmemiş olan kimselerdir. Paolo ile Francesca, Lancelot ile Guinevere'in öyküsünü okurken birbirlerinin kollarına düşerler; çünkü okudukları öykü kitabındaki âşıkların tutkusu, o tutkunun yol açtığı yıkımı aşıp siler görünmektedir. Ergenliği ardımızda bıraktığımızda bile, bu seçenek de vardır önümüzde, her ne kadar sigara veya içki içmek ya da sinemaya tek başımıza gitmek gibi daha az tehlikeli seçenekleri yeğlesek de. Elbette bir çare değildir bu; ancak devam ettiği süre içinde en azından benliklerimizin yükünden kurtulmuş oluruz.

# VII
# İhlal



> Ve o zaman, daha önce benzeri görülmemiş; ama bir yandan da doğal olarak beklenebilecek bir şey oldu. Yaşlı adam birden, Nikolay'ın kendisine ilginç bir gizi fısıldamak yerine aniden kulağının üst kısmını dişleriyle kıstırıp büyük bir güçle ısırdığını hissetti. Tüm bedeni titreyip soluğu kesildi.

Bu, Nikolay Stavrogin'in yetiştiği küçük kasabadaki son küçük şakasıdır yalnızca. Ancak burada, bir şakadan daha fazlasının söz konusu olduğundan kimsenin kuşkusu yoktur. Dostoyevski'nin *Ecinniler*'inin tamamı, din ve uygar davranışla ilgili öteden beri paylaşılan inançlar çökmeye başladığında sınırların ne hale geldiğinin bir keşfidir. Bununla birlikte, Dos-

toyevski'nin gerek burada, gerek olgunluk dönemi yapıtlarının kalanında son derece çarpıcı bir biçimde ortaya koyduğu nokta, kimseye yarar getirmeyen ve yapan kişiye geri dönen bu tür eylemlerin nasıl modern yaşamın (insanların, kim olduklarını ancak görgü sınırlarını, hatta en derin ahlaksal tabuları aşarak keşfedebileceklerini hissettikleri modern yaşamın) hep rastladığımız bir parçası olduğudur. Dostoyevski böyle bir ihlalin dehşetini ve pathos'unu büyük bir açıklıkla ortaya koyar: Dehşet, çünkü kendisine uzatılan bir kulağı ısırmaktan bir çocuğa tecavüz etmeye kadar herkes her şeyi yapabiliyorsa, toplumun işlerliği nasıl devam edebilir, biz saygın yurttaşlar, zihnimiz rahat, günlük işlerimizi nasıl sürdürebiliriz? Pathos, çünkü bu eylemler umutsuzluktan ve dünyanın artık benim bakışıma karşılık vermediği, bu tepkiyi vermesi için onu tahrik etmem gerektiği, yoksa hayatımın yaşanmaya değmeyeceği duygusundan doğar. Ancak bu tür bir tahrik, ben başlattığım için, her zaman başarısızlığa uğrayacaktır; aslında bu ruh hali içinde işlenen cinayetler, doyuma ulaşmak için cezalandırılmayı gerektirir; çünkü o zaman en azından cani sonunda dünyanın kendisine gerçekten de bir ölçüde ilgi gösterdiğini hissedecektir - *Suç ve Ceza*'nın yarısı boyunca sorgulama hâkimi Porfiri'nin Raskolnikov'a belirttiği şeydir bu.

Bunlar yalnızca sersemletici, güncel temalar olmakla kalmaz (günümüz gazeteleri, tıpkı Dostoyevski'nin yaşadığı dönemde olduğu gibi, sınırı ihlal etmeye yönelik umutsuz gereksinim sonucu işlenen cinayet haberleriyle doludur); aynı zamanda, yasa uygulayıcılarının, psikiyatrların ve dini liderlerin bu tür özellikle korkunç bir cinayet işlendiğinde getirdikleri rutin yanıtlar nedeniyle birer klişeye dönüşme tehlikesi içindedirler. Dostoyevski yüz yıldan uzun bir süre önce bu alanın krokisini çıkarmışken, bir kez daha bizi klişeye boyun eğmekten kurtarabilecek olan yazar Proust'tur; çünkü Proust kararlı bakışını, Stavrogin'in, valinin kulağını ısırmasından daha bayağı bir ihlal sahnesine çevirir.

Proust'un "süsen kökü kokan küçük oda" epizodunun ardından Marcel'in sapık cinsellikle -hepsi iç içe geçen röntgencilik, sadizm, mazoşizm ve eşcinsellik- ilk karşılaşmasını ele alması bir tesadüf değildir. Ancak önceki sahnede olduğu gibi, Proust'un gösterdiği şey, sapıklığın, arzunun akışının aldığı yönlerden yalnızca biri olduğudur; zaten arzunun akışı da kendi gereksinimlerimle dünyanın gereksinimlerinin aynı olmadığının travmatik biçimde keşfedilmesinin bir sonucu olarak görülür.

Proust sahneyi bir film gibi kurar, çünkü izleyici karanlıkta, görülmez ve güvenli şekilde otururken, dramatik olaylar ışıklandırılmış bir alanda gözlerinin önünden geçer.

Marcel, kısa bir süre önce ölen ve çimenlik bir kıyıya defnedilen besteci Vinteuil'ün evine kadar yürümüştür; sıcak bir gündür, uykuya dalar. Uyandığında neredeyse gece olduğunu fark eder. Hemen hemen boyuyla aynı hizadaki ve birkaç adım ötesindeki açık bir pencereden bestecinin kızını görür. Belli ki kız az önce içeri girmiştir; babası için yastadır. Şömine rafının üstünde kızın babasının bir portresi vardır ve Marcel izlerken kız gidip portreyi alır. O sırada, evin önündeki yoldan bir arabanın geldiği duyulur ve az sonra Matmazel Vinteuil'ün arkadaşı, kızın yanına gelir. Kız pancurları kapatmaya yeltenir. Arkadaşı onu durdurur. Ama biri görebilir bizi, der kız. Burada kırın ortasında mı, diye güler arkadaşı ve ekler: Görseler ne olur? Daha iyi ya bizi görmeleri.

Böylece, pencere açık bırakılır ve Marcel izlemeyi sürdürür. İki kadın odanın çevresinde birbirlerini kovalayıp, sonra gülerek divana yığılırlar. Kucaklaşırlar. Matmazel Vinteuil, babasının portresini yanlarından kaldırmak istediğine ilişkin bir şeyler söyler; ancak arkadaşı birden durdurur onu: "Bırak orada kalsın. Artık bizi rahatsız edemez. Şimdi seni pencere açık yatmış görse, o çirkin ihtiyar maymun ah vah edip paltonu üstüne örter miydi sanıyorsun?"

Yeniden birbirlerine sarılırlar ve sonra kızın arkadaşı portreyi eline alıp bakar. "Bu yaşlı korkuluğa ne yapmak isterdim

biliyor musun", diye sorup Matmazel Vinteuil'ün kulağına bir şey fısıldar. "Yo! Yapamazsın." "Buna tüküremem mi diyorsun? *Buna*?", diye sorar arkadaşı, Proust'un sözleriyle "hesaplı bir kabalıkla". Bununla birlikte, Marcel daha sonra olanları görmez, çünkü Matmazel Vinteuil "aynı anda hem yavaş ve halsiz, hem hantal, hem telaşlı, hem dürüst, hem de üzgün bir edayla" kalkıp pancurları kapar. Ama, diye ekler Marcel, artık biliyorum ki, kızın yaşamı boyunca çektirdiği bütün acılar yetmiyormuş gibi, ölümünden sonra Vinteuil'ü daha kötüsü bekliyormuş. Ama gene de, diye ekler, bize dehanın bir içgörüyü uç sınırlarına kadar götürüp tembelliğe de geleneksel bilgeliğe de kapılmama yeteneği olduğunu gösteren tipik eklemelerinden biriyle:

> O zamandan beri düşündüm: Mösyö Vinteuil bu sahneyi görebilmiş olsa, her şeye rağmen, kızının iyi kalpliliğine inanmayı sürdürür ve belki de böyle yapmakla, tümüyle hata etmiş olmazdı. Doğru, Matmazel Vinteuil'ün alışkanlıklarında kötünün belirişi öylesine mutlaktı ki, kararlı bir sadist dışında bu kötülüğü böylesine mükemmelen sergilenmiş görmek zor olurdu; insan, yalnızca kendisi için yaşayıp ölmüş bir babanın portresine tükürmesi için arkadaşını teşvik eden bir kızı gerçek bir kır evinde değil, bir Paris tiyatrosunun ramp ışıkları altında görmeyi bekler; ve gerçek yaşamda melodramatik etki yaratma arzusuyla karşılaştığımızda, bunun sorumlusu genellikle sadizmdir.
>
> Ama gene de, diye sürdürür sözlerini,
>
> Olasıdır ki, bir kız çocuğu, sadizme en küçük bir eğilimi olmadan da, babasının anısına ve isteklerine karşı Matmazel Vinteuil'ünki denli acımasız hakaretlerin suçunu yüklenebilir; ancak bu kız çocuğu söz konusu hakaretlerine simgeselliğiyle böylesine kaba, böylesine incelikten yoksun kasıtlı bir ifade vermez; davranışındaki suç öğesi başka insanlar, hatta kendisi açısından bu derece açık olmazdı; çünkü hata yaptığını kabul etmezdi.

Ve şimdi Proust, büyük bir incelik ve derinlik içeren bir bölümle şu sonuca varır:

> Matmazel Vinteuil türü sadistler öyle katışıksız bir biçimde duygusal, öyle doğallıkla erdemli varlıklardır ki, duyumsal zevk bile onlara kötü bir şey gibi, kötü insanlara özgü bir ayrıcalık gibi görünür. Ve kendilerini bir an bundan zevk almaya bıraktıklarında, kötülerin kimliğine bürünmeye, onlarla özdeşleşmeye çalışıp partnerlerinin de aynı şekilde davranmasını sağlarlar, nazik ve dürüst doğalarının denetiminden çıkıp insanlık dışı zevk dünyasına daldıkları şeklindeki anlık yanılsamayı yaşamak için. Ve ben, onun için böyle bir kaçışı gerçekleştirmenin nasıl imkânsız olduğunu gördüğümde, bu kaçışı nasıl özlemiş olduğunu anlayabiliyordum.

"Belki de", diye sözlerini bağlar Proust,

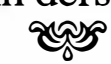
> başka herkeste olduğu gibi kendinde de insanların yol açtıkları acılara kayıtsızlıklarını (adına ne denirse densin, en korkunç ve en kalıcı acımasızlık biçimi) görebilseydi, kötülüğün böylesine nadir, böylesine anormal, böylesine egzotik, yapılması böylesine rahatlık veren bir şey olduğunu düşünmezdi.

Ana günah sadizm değil, kayıtsızlıktır. Kayıtsızlık, imgelem eksikliği demektir, bir başkası olmanın ne anlama geldiğini hissedememe demektir ve sonuç, romanda Duchesse de Guermantes'ın, kendisine ölümcül hasta olduğunu söyleyen Swann'ı dinlemeyi reddedişinin (çünkü bunu dinlemesi Duchesse'in akşam eğlencesinin mahvolması anlamına gelecektir) simgelediği acımasızlıktır. Hepimiz şu ya da bu zamanda düşes gibi hareket etmişizdir; kabul etmekte güçlük çektiğimiz şey, bu tür hareketlerin, tıpkı başkalarına kasıtlı olarak solucan muamelesi yapmak denli insanı Cehennemlik edeceğidir. Çünkü Cehennem'in birçok halkası vardır ve Paolo'sunu yanından ayırmayan âşık Francesca ile düşmanının kafatasını dişleyen yamyam Ugolino arasında, düşesin Swann'ın kendisine an-

lattıklarını dinlemeyi reddedişi ile Gregor Samsa'nın ailesinin, tiksindirici bir böceğe dönüşenin kendi çocukları olduğunu kabul etmek istemeyişi arasında, temel bir ayrım yoktur.

Proust okumak, müzeleri ve resim galerilerini gezmek, Beethoven dinlemek zorunlu olarak bizi böyle bir yazgıdan kurtaracak değildir. Hatta bu tür etkinlikler yalnızca kayıtsızlığımızı pekiştiriyor da olabilir ("In the room the women come and go,/ Talking of Michelangelo"; "Odaya kadınlar gelir gider,/ Michelangelo'dan söz eder"). Öte yandan, en azından Matmazel Vinteuil'ün uyguladığı şekliyle sadizm, tıpkı birkaç sayfa önce keşfedilen kendini tatmin gibi, kayıtsızlığın hücre hapsinden kaçma yönünde bir çabayı, görünüşte kayıtsız bir dünyayı bize dokunmaya zorlama yönünde yabanıl bir stratejiyi temsil eder, bir anlığına olsa bile. Ne yazık ki, bu çaba asla gerçek anlamıyla başarılı olamaz; çünkü onu başlatan hep bizlerizdir ve gereksindiğimiz şey bunun tam karşıtıdır: Dünyanın bize dokunması gerekir, biz farkında olmaksızın. Böylece, aynı şeyin hep daha umutsuz ve sonuçsuz çabalarla, tekrar tekrar yinelenmesi gerekir. Peki öyleyse, bir kez yaşamlarımızın yalnızlığına düştüğümüzde, bir kez dünyanın aydınlattığı ve ta ki korkunç bir an gelene kadar bir kesinlik olarak gördüğümüz hale sonsuza dek yitmiş göründüğünde nasıl hareket etmemiz gerekir? Chaplin'in çiçekçi kızı gibi asla gerçekleşmeyecek mucizeyi mi beklemeliyiz? Yoksa bunun daha az melankolik, daha az umutsuz bir şekle dönüşmesini sağlayabileceğimiz başka bir yol var mı?

# VIII
# Elin dersi (2)



Kolonos'un, Sophokles'in doğduğu yer olduğu söylenir; dolayısıyla, Sophokles seksen yaşını aşmışken yazdığı *Oedipus Kolonos'ta* adlı yapıtında başka şeylerin yanı sıra doğduğu yeri yüceltmektedir; ancak aynı zamanda, yaşamının odak noktası olan yeri, Dionysos sahnesini yüceltmektedir. *Şehir Işıkları*'nda Chaplin'in yaptığı gibi Sophokles kör bir kahraman seçmiştir; ancak bu seçimin nedeni seyirciyi güldürmek ya da onlara gözyaşı döktürmek değil, bir gösteriyi izleyenlerle o gösterinin kahramanı arasındaki, tutunmak ile bırakıvermek arasındaki, insan bedeni ile bedenin içinde var olduğu uzam arasındaki ilişkileri keşfetmeye götürmektir.

Babasını öldürdüğünü ve annesinden çocukları olduğunu

öğrendiğinde kendisini kör eden yaşlı Oedipus, Thebai'den atılmış ve ona bağlı kızları Antigone ile İsmene tarafından, onu ilk kez gördüğümüz bu yere getirilmiştir. Oedipus'un ilk sözleri yer temasını doğrudan önümüze serer:

Söyle bana, Antigone: Nereye geldin şimdi
Yaşlı, kör babanla? Neresi burası, yavrum?

Antigone ona bir adla değil, bir betimlemeyle karşılık verir:

Burada, bulunduğumuz yerde,
Bir tür kutsal alan var . . .
Doğal bir kayadan, oturulacak bir yer var. Oturup dinlenin.

Bir noktayı unutmayalım: Atina sahnesi, net olarak belirlenmiş dairesel bir alandır, herhangi bir dekorun olmadığı sahneyi her seyirci tam olarak görebilir. Seyirciler, yukarı doğru genişleyen dairesel sıralarda oturmuş, oyunun başlamasını beklerken, burası yalnızca potansiyel bir uzamdır, yalnızca oyun yazarının seyircilerin imgelemlerini harekete geçirecek sözcükleri aracılığıyla dönüştürülecek bir uzam. Dolayısıyla, oyun yeterince geleneksel bir yolla, sahneyi oluşturarak başlar. Şaşırtıcı olan nokta, Oedipus'un körlüğünün tiyatro geleneğine getirdiği yeni açıdır. Oyunun yeri hakkında yalnızca seyirciye değil, aynı zamanda Oedipus'a da bilgi verilmektedir ve biz, Oedipus o yerin çevresinde ilerleyip öne uzattığı eliyle kendisine söylenenler hakkında neler hissettiğini anlatmaya çalışırken onu izleyeceğizdir. Böylece seyirci de oldukça iyi bildiği dairesel uzamı yepyeni bir yoldan yaşamaya yöneltilir.

Bir adam belirir, yöreden bir köylü. Gördüğü karşısında dehşete kapılır: "Efendim, bana herhangi bir soru sormadan önce, şu oturduğunuz yerden kalkın. O yer kutsal alandır." Oedipus, gelmesi gereken yerin burası olduğunda ısrar eder ve yeniden sorar: "Neresi burası?" Köylü burasının Kolonos olduğunu açıklar ve yerin kutsal olduğunu yineledikten sonra ekler:

Burası şarkılar ve öykülerdeki kadar ünlü bir yer değildir,
Ama adı, burada yaşayanların kalbinde yücedir.

Kolonos gibi, Atina'da Büyük Dionysos Gösterileri Festivali'nde bu oyunların sergilendiği yer de bir tür kutsal yerdi. Söz konusu yerin Atinalılar tarafından nasıl değerlendirildiğini kimse tam olarak bilmiyor. Belli ki, burası, dinsel törenlerin yapıldığı tapınak gibi bir yer değildi; ama bizim modern tiyatro binalarımız gibi tamamıyla kutsallıktan arındırılmış bir yer de değildi. Tiyatro, tanrı Dionysos'un tapınağı içinde, Akropolis'in eteklerinde bulunuyordu; mermer oturma yerlerinin bulunduğu ilk sıra yargıçlarla rahiplere ayrılmıştı ve ortadaki oturma yeri Dionysos rahibine aitti. Tiyatro yalnızca oyunlar için değil, her tür tören, hatta meclis toplantıları için kullanılıyordu. Dolayısıyla, burada sergilenen oyunların, en iyi modern sahnelemelerin bile yineleyemeyeceği kutsal ve ritüel bir niteliği olmalıdır. Böylece Sophokles; hiçbiri, sözgelimi Delphoi'deki Apollon tapınağı kadar, hatta Marathon Savaşı kadar ünlü olmayan; ancak her biri onları bilenlerin gönüllerinde yaşayan iki yerin de -doğduğu yer Kolonos ile oyunun oynandığı yer- adını söylemez. İkisi de, "işte, bulunduğumuz yer . . ."dir.

Oedipus, nihai edimi için tanrıların gelmesini istedikleri yerin burası olduğunu bilir; ancak henüz seyirci de Oedipus da bu edimin nasıl bir biçim alacağını bilmez. Şimdi Oedipus, seyircinin öylesine sık baktığı ve tamamen bildiğini düşündüğü uzamı dokunma yoluyla hissetmeye başlar. Chaplin filmindeki doruk sahnesinde olduğu gibi, bu dokunma ediminin etkisi, bize söz konusu yeri ilk kez yaşatmak ve bir uzamın her zaman aynı anda iki şey birden olduğu (belki de *Godot'yu Beklerken* dışında) tiyatro gösteriminin gizemini bedenimizle hissettirmek olur:

OEDİPUS Elini ver bana.
ANTİGONE İşte, baba...

OEDİPUS Daha öteye mi?
KORO Daha öteye.
OEDİPUS Gene mi?
KORO Bayan, yol gösterin ona; bizi anlıyorsunuz değil mi?
ANTİGONE Size yol gösterirken, karanlık yolunuzu yoklayın, baba...

KORO Dur şimdi: O taş ya da kayanın ötesine geçmemelisin.
OEDİPUS Burası mı?
KORO Yeterince uzak orası.
OEDİPUS Oturabilir miyim?
KORO Solunda, epey aşağıda, düz bir çıkıntı var.
ANTİGONE Size göstereceğim, baba. Dikkat edin şimdi...
OEDİPUS Ah kızım!
ANTİGONE Teker teker atın adımlarınızı. Koluma yaslanın.

Ağır ve acı veren, ancak seyirci için tuhaf biçimde rahatlatıcı bir süreçtir bu. Neredeyse ritüellere özgü bir tarzda Oedipus sahnenin farklı kısımlarına dokunur. Ve bunu yapan herhangi bir kimse değil, korkunç yazgısı saflığını yitirmesine, dolayısıyla kutsal bir varlık haline gelmesine yol açan birisidir. Elbette, yaşamı terk etmeye hazırlanan yaşlı Sophokles'in, yaşamı demek olan sahnenin her köşesine törensi bir biçimde dokunmakta olduğunu da düşünmeliyiz.

Ancak oyun henüz başlamıştır. Oedipus, keşfedeceğimiz üzere, yalnızca bu uzamdan geçmektedir (şu noktayı da hatırlamamız gerekir: Bu oyunların yinelenmesi diye bir şey söz konusu değildi); sanki yoluna devam etmeden önce varlığından bir iz bırakıyor gibidir. Ancak "devam etmeden" sözü tam da onu izleyemediğimiz yerdir; çünkü bu bir yer değildir, tam an-

lamıyla bir durum da değildir. "Bu yeri terk ettiğinde gideceği yerdir"; bunun ne anlama gelebileceğini oyun gelişim süreci içinde bize aktarmaya çalışacaktır.

Ondan önce, ilk olarak Kreon, daha sonra da Oedipus'un oğlu Polyneikes, Oedipus'u kendileriyle birlikte Thebai'ye dönmeye ikna etmeye çalışıp bu işe yaramadığında, onu dönmeye zorladıklarında bir iradeler çatışmasına tanık oluruz (çünkü bir kehanete göre, şimdi Thebai'de şiddetlenen kardeşler arası iç savaşta Oedipus'un kutsal bedenine sahip olan taraf zafere ulaşacaktır). Ancak Oedipus kararından dönmez; üstelik, Kolonos ve Atina hükümdarı Theseus, Oedipus'u koruması altına alıp onun hem kendi dilediği, hem tanrıların yapmasını söylediği şeyi yapmasını (yani burada, Kolonos'ta kalıp tanrıların çağrısını beklemesini) sağlar.

Ve şimdi, Kreon ile Polyneikes alt edildikten sonra, nihayet tanrıların çağrısı gelir. Artık Antigone ile İsmene'nin bile babalarını bırakma vakti gelmiştir:

Tanrı'nın eli yönlendiriyor beni.
İzleyin, çocuklarım.
Kılavuzunuz olma sırası bende,
Şimdiye kadar sizin bana olduğunuz gibi. Gelin. Dokunmayın bana.
Bırakın, bu yurt toprağının kemiklerimi taşıyacağı
Kutsal alanın yolunu bulayım.
Bu yoldan... Bu yoldan... Hermes yol gösteriyor bana,
Ve Öteki dünyanın Kraliçesi. Bu yoldan... Bu yoldan...
Karanlık gün! Nasıl da gerilerde kaldı bana ışık olduğun zaman!
Şimdi ebediyen sona eriyor hayatım...

Ve böylece Oedipus, ardında daha önce aşağıdaki sözleri söylediği yeni koruyucusu Theseus olduğu halde görüş alanımızdan çıkar:

Hayır, hayır: Sefil bir adamım ben,

Var olan her sahtelikle yozlaşmış!
Bana dokunmanıza izin veremem. Hayır, dokunmayın bana!
Bu yükü zaten taşıyanlar dışında
Hiç kimse bu ağır yüke dayanamaz benimle. O halde, öylece kalın,
Minnet duyarım size. Ve şimdi olduğunuz gibi
Bundan sonra da nazik davranın bana.

Sophokles en büyük darbeyi sona saklamıştır. Son derece tutucu ve son derece yenilikçi bu yazar, her zaman olduğu gibi, Atina sahnesinin temel bir geleneğini alıp onu beklenmedik boyutlara taşır; daha önce Oedipus'un yolunu arayan, kana bulanmış eli aracılığıyla bize Kolonos'taki kutsal yeri ve trajik tiyatroyu yaşattığı gibi, şimdi de insan-tanrı buluşmasını - sonuçta, bu yer de o buluşmayı kutlamak amacıyla yapılmıştır- yaşatmaktadır: Gördüğümüz bir şey aracılığıyla değil, hatta görmediklerimizin Shakespeare sanatına özgü zengin çağrışımları (sözgelimi, Edgar'ın bizim ve kör babası için Dover tepelerini "betimlemesi"nde olduğu gibi) aracılığıyla da değil, görme ediminin üç aşamalı yadsınması yoluyla.

Birçok Yunan tragedyasında seyirci kahramanın ölümünü görmez; bir ulak gelip kendisinin tanıklık ettiği ölümü anlattığında onu dinler. *Oedipus Kolonos'ta* oyununda ulak gene çıkar karşımıza; ancak anlattığı şey, ölen bir adam değil, ölmekte olan bir başka insanın görüntüsünü görmemek için elleriyle gözlerini kapayan bir adamdır. "Kolonos halkı", diye söze başlar ulak, "size Oedipus'un hayatının son bulduğunu söylemeye geldim. Gerçekleştiğini gördüklerimden size anlatacağım çok şey var." Ve ulağın gördükleri şunlardır:

Biraz mesafe kat ettikten sonra, dönüp geriye baktık. Oedipus'u göremiyorduk hiçbir yerde; ama Kral tek başına durmuş, elleriyle gözlerini kapamıştı, sanki kimsenin bakmaya dayanamayacağı korkunç bir manzara görmüş gibi; biraz sonra onun kısa bir duayla yeri ve göğü selamladığını gördük.

Oedipus'un bu dünyadan nasıl göçtüğünü kimse söyleyemez.

Yalnızca Theseus biliyor bunu. Onun gökten gelen bir yıldırımla veya denizden yükselen bir dalgayla yok olmadığını biliyoruz; çünkü böyle bir şey olmadı. Belki de tanrılardan gelen bir kılavuz ruh alıp götürdü onu ya da yer yarıldı ve ona acı vermeksizin içine aldı. Kesin olan bir şey varsa, o da bir sızı, bir üzüntü veya bir can çekişme olmaksızın alınmış olduğudur - başka herhangi bir insanınkinden daha olağanüstü bir ölüm.

Bu oyunların modern sahnelenişlerindeki yaygın uygulamalardan biri, ulağın aktardığı korkunç olayları mimiklerle anlatmasıdır - hiçbir yönetmen, sahnede bir oyuncunun "seyircinin dikkatini ayakta tutacak" herhangi bir harekete gerek kalmaksızın birkaç saniyeden fazla bir süreyle seyirciye seslenmesine izin vermeye dayanamıyormuş gibi. Oysa Sophokles bu olasılığı doğrudan dışlar; çünkü ulağın gördüğü ve anlattığı şey korkunç, hatta olağanüstü bir olay değildir; öylesine yalın bir şeydir ki, birçok oyun yazarı böyle bir olayın (eliyle gözlerini kapayan bir adam) oyunun doruk sahnesinin merkezî öğesi kılınması olasılığını hemen devre dışı bırakırdı. Tabii ulak da öyküyü süsleyip püsleme, gizemin içine girmeyi deneme gereğini duyar ve Theseus'un elini gözlerinin üzerinde "sanki kimsenin bakmaya dayanamayacağı korkunç bir manzara görmüş gibi" tuttuğunu ekler. Ancak bu yalnızca seyircinin, belli bir noktada, ama bir an önce, yorumun sona ermesi gerektiği şeklindeki duygusunu pekiştirir. Sonuçta, elimizdeki şey ortadadır: Karşımızda duran ve bize kendisinden belirli bir uzaklıktaki ve sanki "görmeye katlanılamayacak [*oud anascheton blepein*]" bir şeyden korunmak için eliyle gözlerini kapayan bir adam hakkında bir şeyler anlatan bir adam.

Gene de, bizden üç aşamalı olarak uzaklaştırılmış bu olay, sahnedeki herhangi bir ölümün olabileceğinden çok daha duygulandırıcıdır; çünkü öyle bir ölüm her zaman sahtelikle doludur, bu yüzden, sahnede bize gösterilen bir ölümü izlerken, oyunculuğun niteliği veya ışığın ustalıklı kullanımı üzerinde - kısacası, gözlerimiz önünde olan şey dışında herhangi bir şey

üzerinde- düşünme eğilimi gösteririz. Bunun nedeni, ölüm sahnesinin çok acı verici olması değildir, içimizdeki bir şeylerin tanıklık etmemiz istenen şeyin sahteliğine karşı çıkmasıdır. Bu sahtelik kısmen ölümün böylesine açıkça gerçekleşmemesinden (çünkü ölüm benzersiz ve geri döndürülemez bir şeydir ve biz bu ölümün bir sonraki gece aynı şekilde aynı anda tekrar gerçekleşeceğini biliriz); ama kısmen de, ölüm gerçekten oluyor olsa bile, yalnızca seyirci koltuklarımızda oturup izleyen bizlerin bu ölüm için gerekli niteliklere sahip olamayacağımızı, gerçekten *orada* olmadığımızı bilmemizden kaynaklanır.

Katliam bir olaydır; ölüm değildir. Bir katliamın haber filmini izlerken dehşete kapılsak bile şaşırmamamızın, buna karşılık bir bireyin filme çekilmiş son anlarını izlerken derin bir tedirginlik duymamızın nedeni budur. Öte yandan, Shakespeare'in, Othello'nun son büyük konuşmasını yazarken sezmiş olduğu gibi, intihar bir olaydır, dolayısıyla doğası gereği dramatiktir. Bununla birlikte ölüm, sıradan ölüm, dramatize edilemez, yalnızca anlatılabilir, Kitabı Mukaddes'in anlattığı gibi: "Sonra, uzun yıllar yaşamış olan yaşlı Yakub öldü ve defnedildi..."

Öte yandan, *Oedipus Kolonos'ta*'nın kahramanının bu dünyadan ayrılış tarzı bizi özgürleştirici bir güçle duygulandırır. Kör Oedipus'un sahnede yolunu bulmaya çalışarak önümüzden geçtiğini görmüş ve körlüğü nedeniyle, onun bedeni haline geldiğimizi (Agamemnon için veya henüz kralken Oedipus için yapamayacağımız bir şeydir bu) hissetmiş olan bizler, şimdi ondan ve böylece kendimizden ayrıldığımızı görürüz, hem doğal, hem de kavranamaz bir biçimde. Ancak ilginç olan nokta, bunu kavramamızın istenmemesidir. Sophokles, olması gereken şeyi onaylamamızı sağlamanın bir yolunu bulmuştur; çünkü Oedipus'u oyunun sonunda yalnızca bakışımızın yırtıcılığından değil, aynı zamanda imgelemimizin kurgularından da korumuştur. Yitimin korkunç gerekliliği katlanılabilir kılınmıştır, ancak ne ehlileştirilmiştir, ne de gerçekliği çarpıtılmış; çünkü

Sophokles, *Godot'yu Beklerken* hakkındaki ünlü bir gözlemi kullanarak söylemek gerekirse, Oedipus için olduğu gibi bizler için de her şeyin yalnızca tek bir kez gerçekleştiği bir oyun yazmayı başarmıştır.

# IX
# Praesentia

Los Angeles'a ilk gelişimde beni denize götürmelerini istemekle hem beni ağırlayanları, hem kendimi şaşkınlığa uğratmıştım. Philip Marlowe'un yürümüş olduğu sokakları veya konuk olduğum insanların bana göstermek için sabırsızlandıkları şehrin büyük müzelerinden birini ziyaret etmekten çok, elimi Pasifik'e daldırmayı istediğimi hissettim. Arabayla şehrin dışına çıkıp sahil boyunca Getty Müzesi istikametinde yol aldık. Arabayı durdurduk ve ben dışarı çıkıp kirli sahile gittim, dalgaların kıyıya ulaştığı yerde eğildim.

Su, Manş Denizi'nden çok daha sıcak; ama büyük olasılıkla Akdeniz'dekine oranla biraz soğuktu. Elimi ağzıma götürdüğümde fark ettiğim gibi, suda tuz tadı vardı elbette. Deniz su-

yunu biraz alnıma ve yanaklarıma serpip son bir kez denize baktıktan sonra bekleyen arabaya döndüm.

Bu dokunma gereksinmesinin nedeni neydi? Neden yalnızca Pasifik'i görmekle yetinmemiştim? (Aslına bakılırsa, neye benzediğini gayet iyi bildiğime, büyük bir şehrin eteklerindeki başka herhangi bir deniz parçasından hiçbir farkı olmadığına göre, görmek istememin bile nedeni neydi?)

Bilmiyorum. Tek bildiğim, Los Angeles'a vardığımda, yalnızca şehri görmekten, yalnızca okyanusu görmekten fazlasını yapmak zorunda olduğumdu. Okyanusa elimi daldırmakla, bir biçimde orada bulunmuş olduğumu kanıtlamıştım. Bir fotoğraftan daha az kalıcı bir edim olsa da (öyle ya, bir duyumun süresi nedir?) elimi Pasifik'e daldırmam fotoğrafın asla yapamayacağı şeyi yapmış, gerçekten de orada olduğumu, orada "kişisel olarak" bulunduğumu kanıtlamıştı. Çok kısa süre sonra, o âna ilişkin hiçbir şey hatırlayamıyordum elbette, bir tek kumda hızla ilerlediğim duygusu ve hiçbir biçimde diğerlerinden farkı olmayan deniz suyunun bende yarattığı hayal kırıklığı dışında.

Dolayısıyla, artık bilinçli belleğimin olayı sildiği şu anda, elim bu hissi koruyor değil. Daha sonra, elimi bir başka denize daldırdığımda yeniden etkin hale gelecek Proustvari bir deneyim değildi bu. Orada yalnızca kısa bir an bulunduğum ve bütün hareketlerim herhangi bir Proustvari yeniden doğuşu gerçekleştiremeyecek denli bilinçli ve iradi olduğu için mi öyle olamazdı? Hayır. Emin olduğum tek şey, bunu yapmak için içimde bir dürtü hissettiğim ve şimdi, belli belirsiz bir biçimde, dünyanın öte yanında bulunduğumu, dünyanın büyük okyanuslarından biriyle temasa geçtiğimi bildiğim. Elbette, yalnızca elimi Pasifik'e sokmak için özel olarak oraya kadar gitme çabasına girmezdim; buna karşılık, orada olduğum için, böyle davranmam doğru, hatta önemli göründü bana. Neden önemli olması gerektiği bir giz benim için; ama önemli olduğu kesin.

Yakınlarda Roma'yı çocukluk yıllarından bu yana ilk kez ge-

zen bir arkadaşım, başka hiçbir şehirde böylesine güçlü bir dokunma arzusu hissetmediğini söyledi bana. Nedenini sorduğumda, sadece şöyle dedi: "Sanırım, şehirdeki güçlü eskilik duygusu yüzünden. Orada her şey sanki çok eskilere uzanıyor." Ama neden, diye sordum ona, yalnızca görmekle yetinmemiş, neden *dokunma* gereksinimini hissetmişti? "Gerçekten bilmiyorum," dedi ve ekledi, "sanırım dokunmak, şehrin varlığını doğruluyor."

Onun varlığını sana; ama aynı zamanda senin varlığını ona. İki yönlülük çok önemli.

Aziz Yuhanna, İncil'inde, İsa'nın dirildikten sonra müritlerine nasıl döndüğünü anlatır:

> Fakat Onikilerden biri olup Didimos denilen Tomas, İsa geldiği vakit onlarla beraber değildi. İmdi diğer şakirtler ona: Rabbi gördük dediler. Fakat o onlara dedi: Eğer ben ellerinde çivilerin yerini görmezsem ve çivilerin yerine parmağımı koymazsam, böğrüne de elimi koymazsam, inanmam.
>
> Sekiz gün sonra, şakirtleri yine içerde idiler, Tomas da onlarla beraber idi. Kapılar kapalı iken, İsa gelip ortada durdu ve: Size selamet! dedi. Ondan sonra Tomas'a dedi: Parmağını buraya getir ve ellerime bak; elini de getir, böğrüme koy; ve imansız olma, ancak imanlı ol. Tomas cevap verip ona: Rabbim, ve Allahım! dedi. İsa ona dedi: Beni gördüğün için iman ettin; görmeden iman edenlere ne mutlu! (Yuhanna 20:24-29).

Tomas'a o zamandan beri Kuşkucu Tomas denmiştir; onun istediği, çarmıha gerilenin ve orada karşısında duran kişinin gerçekten de İsa olduğundan emin olmaktır ve ancak İsa'nın yaralarına dokunmakla kuşkuları ortadan kalkacaktır. Bununla birlikte, dokunduğu şeye karşı tutumu, o gün benim Los Angeles'taki tutumumdan veya arkadaşımın Roma'daki tutumundan, hatta Aziz Paulus heykelinin ayağına dokunmak için yüzyıllardır Kutsal Şehir'i ziyaret etmiş olan sayısız ha-

cınınkinden oldukça farklıdır. (Yüzyıllar boyunca hacıların dokunuşuyla öylesine yıpranmış olan bu ayak, arkadaşımın, dokunma ihtiyacını hissetmediğini söylediği tek nesneydi. Onun diğer anıtlardan daha az eski olduğunu düşündüğünden değil; boyunlarındaki fotoğraf makineleriyle akınlar halinde turist gruplarının heykele dokunduğunu görmek onu bu eylemden soğutmuştu. Nesne, halesini yitirmişti.)

Ancak, İncil'deki anlatımda, İsa'nın tepkisi de inanç ile dünya arasına çok kesin bir sınır çizgisi çeker. Binlerce hacıyı azizlerin türbelerine götüren arzu, tıpkı daha önce Yunanistan'da ve Anadolu'da insanları yerel kahramanlara ait tapınma yerlerine götüren arzu gibi, Kuşkucu Tomas'ın emin olma arzusundan oldukça farklıydı ve İsa'nın burada Kuşkucu Tomas'a atfettiği inançsızlıktan oldukça değişikti. Peter Brown'ın mükemmel biçimde gösterdiği gibi, kısmen beşeri bir şefaatçiyle konuşma arzusuydu bu: "Böyle düşüncesizce bir coşkunun üzerinde odaklandığı *praesentia* (varlık)", diye yazar Brown *The Cult of the Saints* (Azizlere Tapınma) adlı yapıtında, "görünmez bir insanın varlığıydı. Roma'dan kitleler halinde Aziz Laurentius'un türbesine ondan yardım istemek veya ölülerini onun mezarının yanına gömmek için giden imanlılar yalnızca bir yere gitmiyorlardı; bir insanla buluşmak üzere bir yere *-ad dominum Laurentium* (Laurentius'un evine)- gidiyorlardı." Brown sözlerini şöyle sürdürür:

> Görünmez kişinin tüm varlığı, ona ait fiziksel kalıntıların yalnızca bir parçasında, hatta bu kalıntılarla yalnızca temas etmiş nesnelerde, sözgelimi Aziz Petrus'un *brandea*'sında [hacıların aşağıdaki mezara sarkıtıp sonra yukarı çektikleri küçük kumaş parçaları] varolabilir. Sonuç olarak, Hıristiyan dünyası başlangıçtaki andaçların küçücük parçalarıyla ve Aziz Petrus örneğinde olduğu gibi herhangi bir fiziksel kalıntı denli onun *praesentia*'sıyla [varlığıyla] dopdolu "temas andaçlarıyla" kuşatılmış hale geldi.

Gerçekten de, Tomas kendisinin göremediği ve dokunamadığı hiçbir şeye güvenmek istemeyen modern bir kuşkucuydu; öte yandan erdemin, yolculuklarının amacı olan nesnelerde bulunduğundan hacılar asla kuşku duymuyorlardı. Gene de Brown'ın ilk hac yolculuklarına ilişkin değerlendirmesinde en ön saflara yerleştirmek konusunda büyük bir çaba gösterdiği çok önemli "bir kişiyle buluşmak için bir yere gitme" kavramı, hac yerinin yalnızca bir kutsallık ve güç yeri değil, daha çok bir *buluşma* yeri olduğunu açıkça ortaya koyar. Reform sonrası dünyamızda hac yolculuğu, temel olarak bütün ilkel halklarda var olan; ancak neyse ki bizim kurtulmuş olduğumuz "sihirli" bir dünya görüşünün bir yönü olarak bir yana itilmiştir. Bununla birlikte, son yıllarda, Peter Brown, Richard Southern ve Eamon Duffy gibi tarihçiler "sihirli" sözcüğünü açmaya başlamışlar ve böylece bize hem kendi önyargılarımızın doğasını göstermiş, hem de kendi kültürümüzden farklı kültürlerin işleyişini biraz daha iyi anlamamıza yardımcı olmuşlardır. Aynı zamanda, kültürler arasında çok katı bir ayrım yapmaktan kaçınmamız gerektiğini de göstermişlerdir - "bize ait olmayan" şeylerin, eylem ve düşüncelerimizle başta tasavvur ettiğimizden çok daha fazla ortak yönü olabilir. Sonuçta, Brown'ın *praesentia* kavramı Los Angeles'taki o güneşli günde benim karmaşık duygularımı anlamama yardımcı olmuyor mu?

Doğru, denize bir insanla buluşmaya gitmedim; ancak elimi suya daldırmamın nedeni onun gerçekten deniz suyu olup olmadığını anlamak için de değildi. İki deneyim arasındaki büyük farklılıklara karşın, Brown'ın Ortaçağ hac yolculuğuna ilişkin söyledikleri, çevremizdeki dünyaya dokunmak için duyduğumuz gizemli dürtünün niteliğini anlamamıza yardımcı olabilir. Ancak Brown'ı izlerken dikkatli olmalı ve onun ele aldığı meseleleri, Ortaçağ'da var olduğunu bildiğimiz, dokunmaya yönelik, oldukça farklı öteki tutumlardan ayırt etmekle başlamalıyız işe.

# X
# Kralın dokunuşu

İsa şifa mucizelerine başladığında,

On iki yıldan beri kan akıntısına tutulmuş bir kadın, birçok hekimler elinden çok şeyler çekmişti, bütün varını sarf edip fayda görmemiş; fakat daha kötüleşmişti, İsa hakkındaki şeyleri işitip kalabalık içinde arkadan gelerek esvabına dokundu. Çünkü: Yalnız esvabına dokunsam, kurtulacağım, diyordu. Hemen kanının pınarı kurudu, kadın da o dertten iyi olduğunu bedeninde duydu. Hemen İsa, nefsinde olan kuvvetin kendisinden çıktığını bilerek kalabalık içinde dönüp: Esvabıma kim dokundu? dedi. Şakirtleri de ona dediler: Kalabalığın seni sıkıştırdığını görüyorsun da: Bana kim dokundu mu diyorsun? Bunu yapmış olanı görmek için etrafa bakınıyordu. Kadın da kendisine vaki olanı

bildiğinden, korkup titreyerek geldi; ayağına kapanıp ona bütün hakikati söyledi. O da kadına dedi: Kızım, imanın seni kurtardı; selametle git ve derdinden sağal. (Markos 5: 25-34)

Kutsal bir insandan kaynaklanan şifa gücü kavramı birçok toplumda vardır. İman gücüyle şifa dağıttığı söylenen kişiler günümüzde de Batı'da fazlasıyla mevcuttur. Bununla birlikte, şifanın buradaki kadar dolaysız ve böylesine güçlü biçimde dile getirildiğine pek sık tanık olmayız. Daha sık rastlananı, ellerin bedenin üzerine konması ve kutsal bir şifa sözünün dile getirilmesi yoluyla iyileştirmedir; gerçekten de İncil'lerde İsa'nın âmâ ve sakat insanların hasta organlarına dokunduğunu, sözleriyle cesaret verip onları eski sağlıklarına kavuşturduğunu anlatan sayısız bölüm buluruz. Belki de şaşırtıcı olan nokta, kutsal bir kişinin dokunmasının hastalığın iyileşmesini sağlayacağı inancının Batı'da on sekizinci yüzyılın başlarına kadar varlığını sürdürmüş olduğunu keşfetmektir - her ne kadar on sekizinci yüzyıla gelindiğinde artık iyileştirme gücü olduğuna inanılan kişi din şehidi ya da piskopos değil, hükümdar olsa da.

İngiliz okurlar büyük olasılıkla bu olguya ilk olarak Shakespeare'de rastlamışlardır. *Macbeth*'in üçüncü perde, dördüncü sahnesinde Shakespeare, oyunu İskoçya'dan İngiltere'ye, Günah Çıkarıcı Edward'ın sarayına taşıyıp iki saraylının konuşmasına geçer. Saraylılardan biri şöyle der:

Bir alay dertli var
Deva bekleyen ondan. Dertleri direniyor
Ne yapsa tıp ilmi, ama o dokunduğu an,
Öyle bir kutsallık vermiş ki sema eline,
Hemen iyileşiyor hastalar.*

(141-145)

* [There are a crew of wretched souls
That stay his cure. Their malady convinces
The great assay of art; but at his touch,
Such sanctity hath heaven given his hand,
They presently amend.]

Macbeth'in açıklamalı basımlarından birçoğu bu noktada şu bilgiyi verir: Saraylı burada, Fransa ile İngiltere krallarının dokunmasıyla iyileştirilebileceğine inanılan sıraca hastalığından söz etmektedir. Genellikle aynı açıklamalarda, bu şekilde bir hükümdarın dokunduğu son ünlü kişinin Samuel Johnson olduğu belirtilir; Johnson, 1711 yılında, üç yaşındayken Kraliçe Anne'in dokunması için Londra'ya getirilmiştir.

Nazilerce öldürülen büyük Yahudi-Fransız tarihçisi March Bloch *Les Rois thaumaturges* (Sağaltıcı Krallar, 1923) adlı bir kitabını tamamıyla bu olguya ayırmıştır. Bloch bu kitabında bilinen geniş bilgi birikimi ve zarafetiyle bu fikrin ilk kez, tam yönetici hanedanların meşruluğunun güçlendirilmesinin yaşamsal bir önem kazandığı sırada Fransa ile İngiltere'de doğduğunu ve hükümdarı her açıdan dini liderin, piskoposun veya başpiskoposun eşiti kılma gereksinimine bağlı olarak yüzyıllar boyunca pekiştirildiğini ortaya koyar.

1493'te Fransız sarayından bir soylu şöyle yazar: "Kral yalnızca elinin dokunuşuyla hastaları iyileştirmektedir"; Mont S. Michel'in bir vitrayındaki betimlemede de şunları okuruz: "Kral sağ eliyle, sırayla, alından çeneye ve bir yanaktan ötekine insanlara dokunur." Buna karşılık, ıstavroz çıkarmak elzem değildi; elzem olan, ellerin dokunuşuydu, çünkü hastalığı iyileştiren şey, ellerin dokunmasıydı: *ad solum manum tactum certos infirmos sanare dicuntur* (elin tek bir dokunuşuyla bazı hastaların iyileştiği söylenmektedir).

Bloch, Fransız kralının şifa verici güçlerine ilişkin yeni bir iddiada bulunulduğunda, İngilizler'in nasıl hemen karşı bir iddiayla ortaya çıktığını göstermektedir. Bu açıdan, Bloch'un kitabı temel olarak bir Ortaçağ siyaseti incelemesidir; kitap, ele aldığı inancın yaygınlığını ve gücünü açığa çıkarır; ancak aslında bu yaygınlık ile gücü açıklamaya çalışmaz. Buna karşılık, Bloch'un kitabı şu noktaya açıklık getirir: Sivil ya da dini bir önderden kaynaklanan şifa gücü kavramı, hac yolculuğu fikrinin oluşturduğu karmaşık beklentiler bütününden oldukça

farklıdır; çünkü çoğu zaman bedensel rahatsızlıkların şifası hac yolculuğunun kesin nedenlerinden biri olmuş olsa ve bugün Batı'da böyle yolculukların belki de tek nedenini oluştursa bile, hiçbir zaman hac yolculuğunun asli nedeni değildi. Peter Brown'ın gösterdiği gibi temel neden, her zaman kutsal bir varlığa nüfuz etmek üzere bir yere gitme arzusuydu. Bu, *darşan* adı verilen Hindu hac geleneğinin de temel nedenidir; antropolog E. A. Morinis bu konuda şöyle yazar: "Kutsal bir insanın, bir tapınağın, kutsal bir nehrin, bir tanrı tasvirinin *darşana*'sına sahip olmak, yalnızca kutsallık ışırken onun huzurunda bulunmuş olmakla erdem kazanmak demektir. Bu kavram, bütün Hindu hac geleneklerinde, bir hacının hacca gitmesi için yeterli güdü olması hasebiyle önemlidir." Öyleyse, yabancı ülkelere her gidişimizde yaşadığımız kendi modern ve salt dindışı, içgüdüsel dokunma ihtiyacımızın ardında neyin yattığını, kutsal bir varlığın şifa verici dokunması aracılığıyla değil, hacla ilişkili olarak çok daha iyi anlayabiliriz.

# XI
# Uzaklık tedavisi (1)



İlk olarak, haccın gerektirdiği yer değiştirmenin, hac yolculuğuna çıkan kişide nasıl bir etki yarattığını anlamalıyız. Peter Brown, hac yolculuğunu "une thérapie par l'espace" (uzaklık yoluyla tedavi) olarak betimleyen Alphonse Dupront'un kullandığı bir sözü alır ve şu yorumu getirir: "Hacı, dilediği şeyin yakın çevresinden elde edilemeyeceğini görerek 'uzaklık tedavisi'ne bel bağlıyordu. Uzaklık tatmin edilmemiş gereksinimleri simgeleyebiliyordu; dolayısıyla, Dupront'un da belirttiği gibi 'le pèlerinage demeure essentiellement départ (hac, temel olarak bir yola çıkma edimidir).'"

Bu, belli ki *Canterbury Hikâyeleri*'ni yazma süreci içinde Chaucer'ın anladığı şeydir. Başlangıçta Chaucer yapıtını ha-

cılarının Canterbury'deki Aziz Thomas türbesine giderken iki, dönüş yolunda da iki hikâye anlatmaları üzerine kurmuştu. Genel Prolog'da belirtilen plan budur. Ancak elimizdeki biçimiyle yapıt bitmemiş olsa bile, Chaucer'ın yazma sırasında fikrini değiştirdiğini ve yalnızca Canterbury'ye yolculuğu ele almaya karar verdiğini görebiliriz. Üstelik, gene dahice bir fikirle Chaucer yapıtını, kent görüş alanları içinde olmasına karşın hacılar henüz Canterbury'nin dışındayken bitirecekti. Hacılar "din şehidi azizi bulmak için" ("the hooly blisful martir to seke", I.17 - azizin uzun süre önce ölmüş birisi değil, yaşayan bir varlık olduğu imasına dikkat ediniz) hâlâ Canterbury yolunda ilerlerken gösterilirler ve karşılarında Canterbury'nin görüntüsü belirip Vaiz girişini dile getirdiğinde, yolculuklarının sona erdiğini gösteren herhangi bir şey yoktur. Tam tersine, Vaiz şunları söyler:

> Bu sebepten hikâyemi - müsaadenizle
> Süslemeden sunacağım, düzyazı diliyle, yani düzsözle.
> Neşeli bir hikâye olacak bu sonuncu gelen,
> Layıkıyla noktalansın isterim ben de, şölen.
> İsterim yine, inayet buyurup, mümkünse,
> Bana zihin açıklığı bahşetsin İsa
> Ki ben de ışık tutayım size elimden geldiğince,
> Aynı derece onurlu, aynı derece yüce
> Kutsal Kudüs'e yapılacak hac yolculuğu konusunda.*
>
> (X. 46-51)

Bize ulaştığı biçimiyle yapıtın odak noktası hac değil, haccın amacıdır; bu da Chaucer'ın kurmacasını insan yaşamının ve insanın imgeleme gücünün bir eğretilemesi olarak kullanmasına olanak sağlamakla kalmaz, erken Hıristiyanlık döneminde ge-

* [I wol yow telle a myrie tale in prose
To knytte up all this feeste, and make an ende.
An Jhesu, for his grace, wit me sende,
To shewe yow the wey, in this viage,
Of thilke parfit glorious pilgrymage
That highte Jerusalem celestial.]

liştirildiği biçimiyle haccın dinamiğine sadık kalmasına da imkân verir; çünkü, Brown'ın gösterdiği gibi, eğer "insanın önünde aşması gereken bir uzaklık varsa," eğer "hac deneyimi, sıkı bir yakınlık özlemini harekete geçiriyorsa," bu aşma asla gerçekleşmez, bu sıkı yakınlık hep ertelenir; çünkü uzun yolculuklarından sonra hac yerine varan hacılar,

> ibadet yerinin, doğası gereği, onları aynı [uzaklık] tedavisine maruz bıraktığını görüyorlardı. "Tersyüz edilmiş büyüklükler"in etkisi, haccın uzun gecikmelerini küçültülmüş haliyle sürdürerek uzaklık ve özlem duygusunu keskinleştirmek oluyordu; çünkü Antik Çağ'ın sonlarında ibadet yeri sanatı bir kapalı yüzeyler sanatıdır. Bu yüzeylerin arkasında, kutsallık ya tamamen gizlenmişti ya da açıklıklardan görülebilecek şekilde uzanıyordu. Yüzeylerin saydam olmaması, dokunmak için onca uzun bir yol kat etmiş insanların, bu yaşamda kutsal kişiye asla ulaşamayacaklarını daha açık biçimde kavramalarını sağlıyordu.

Morinis, Batı Bengal'deki hac merkezi Tarapith'i anlatırken şu açıklamayı getirir:

> Kutsal tapınağa götürüldüğünde hacı, madenden yapılmış ve her yanı giysilerle örtülmüş yaklaşık bir metre boyunda bir tasvir görür. Yüz ile duruş, geleneksel ikonografide Tara olarak bilinen şeyi -dört kollu, dili dışarı sarkan, kafataslarından oluşmuş bir tacı olan, vb.- gösterir. Ancak tapınağın rahipleri bunun Tara'nın gerçek imgesi olmadığını vurgularlar. Her akşam, *sandhya arati*'den sonra hacıların özgün tasvirin bir *darşana*'sına sahip olmalarına izin verilir. Aslında madenden yapılmış bu heykelin içi boştur ve arka kısmı açıktır.

Bu tasviri görmek isteyen hacılar kuyruğa girer ve kutsal odaya küçük gruplar halinde kabul edilirler. Ancak burada bile hâlâ sınırlar vardır; çünkü "Tara'nın taş tasvirinin ayırt edici yüz çizgileri yoktur. Orada betimlendiği varsayılan olaylar kolaylıkla anlaşılamaz." Rahip taş tasviri örten *sari*'yi kaldırır ve

sonra "hacılara taşın çeşitli çıkıntılarının, girintilerinin ve diğer pürüzlü yerlerinin anlamını göster[illegible]." Morinis şu sonuca varır: "Kılavuzsuz gözlerin orada Nilakantha ile Devi'yi görmesi mümkün olmayacaktır."

Morinis, Tarapith'e vardıktan sonra nasıl hacının tapınağa ve kutsal odaya gittiğini açıklar. Brown ise hac yolculuğunun bir anlamda gerçek yerlerde yinelendiğini belirtir:

> Tebessa'da, ibadet yerine yaklaşma, yüksek surların ötesine uzanan bir yolu aşmayı, kemerlerin altından geçmeyi, avluları kat etmeyi, sonunda küçük, yarısı toprak altında bir odaya inmeyi gerektirdiğinden, uzun hac yolculuğunun bir mikrokozmosuydu. Roma'daki Aziz Laurentius türbesinde, bir Hıristiyan imparatorun ilk himaye göstergesi, uzaklık etkisinin artırılması olmuştu; Constantinus mezardan yukarıya ve aşağıya uzanan bir dizi merdiven yaptırmış ve mezarı yaklaşık beş yüz kilo ağırlığında gümüş bir ızgarayla "kapatarak" Laurentius'un mezarını hacılardan belirli bir uzaklıkta tutmuştu.

Aziz Petrus'un mezarında Brown'ın "eksiksiz bir erişim ritüeli" adını verdiği şey sergileniyordu; çünkü, Brown'ın alıntıladığı Tours'lu Gregorius'un sözleriyle: "Burada her kim dua etmek isterse, yeri çevreleyen kapıları açmalı, mezarın üzerine geleceği yere geçmeli ve küçük bir pencereyi açarak başını sokup orada ihtiyaç duyduğu yakarıyı yapmalıdır." Kapıları açmak için küçük altın anahtarlar vardı; bunlar Roma'ya hac yolculuğunu gerçekleştirenler tarafından *brandea* kadar değerli görülüyordu hiç kuşkusuz ve Brown'ın açıkladığı gibi "Aziz Petrus'un kutsamasıyla yüklüydü."

Elbette, yakınlık ile uzaklık arasındaki bu gerilimin ritüelleştirilmesi bazen kesintiye uğruyordu; ancak bu tür durumların meydana gelişi olsa olsa uzaklık tedavisinin dayandığı ilkeyi daha net olarak ortaya koymaktadır. Sözgelimi, Brown nasıl Kartacalı bir soylu kadın olan Megetia'nın "ailesinden ayrılarak Uzalis yakınlarındaki Aziz Stephanos türbesine seyahat

etmek yoluyla 'uzaklık tedavisi' kararı aldığını" anlatır. Ancak Megetia oraya varınca, olaylar kendilerine özgü bir seyir izlemiştir. Megetia'nın yaşam öyküsünün yazarı onu şöyle betimler:

> Kutsal ibadet yerinde dua ederken, yalnızca yüreğinin arzularıyla değil, bütün bedeniyle mezara vuruyordu, o yüzden mezarın önündeki küçük ızgara darbenin etkisiyle açıldı ve o, Göklerin Krallığının üzerine atıldı, başını içeri sokup orada duran kutsal andaçların üzerine yaslayarak andaçları gözyaşlarına boğdu.

Ve Brown şu sonuca varır: "Uzaklık ile yakınlık arasında dikkatle korunan gerilim bir şeyi güvence altına alıyordu: *praesentia*, kutsalın fiziksel varlığı . . . Antik Çağ sonlarında bir Hıristiyan'ın yaşayabileceği en büyük saadetti." Morinis'in üç Batı Bengal türbesinin günümüze kadar olan tarihine ilişkin ayrıntılı incelemesi, bunun yalnızca geç Antik Çağ Hıristiyanları açısından önemli olmakla kalmadığını göstermektedir.

Haccın sağladığı uzaklık tedavisi iki yönlüydü. Hacılar yola çıkıyor, bildikleri, aşina oldukları şeylerin verdiği güvenliği terk ediyor ve Victor Turner'ın "eşiksel" adını verdiği bir deneyime, bir geçiş ritüeline giriyorlardı. Ancak bu, A'dan B'ye bir geçişten çok, uzaklığın kendisini yaşamaya yönelik bir yolculuktu. Yolculuğunun sonunda hacı ibadet yerine dokunduğunda, bu, onu kutsal şeyden ayıran uzaklığı kapamaya yönelik bir girişim olmaktan çok, o uzaklığı dokunulabilir kılmanın içgüdüsel bir biçimiydi. Daha fazlasına, elle sıkmaya veya kavramaya gerek yoktu, azizi kendinin kılmaya çalışıp kendinin kılmaya ya da ondan "erdem" edinmeye gerek yoktu. (En azından kuramsal olarak bu böyleydi. Uygulamada, Megetia örneğinde gördüğümüz gibi, biz insanlar hep daha fazlasını isteriz.) Tomas eliyle İsa'nın yaralarına dokunmaya çalıştığında, bunu bir kuşkusunu gidermek için yapıyordu; kadın İsa'nın esvabına dokunduğunda, bunu her türlü şifanın kay-

nağına temas edip hastalığını iyileştirmek için yapıyordu; ancak hacı, Aziz Laurentius'un ya da Aziz Thomas'ın türbesine yolculuk ettiğinde, bunu şöyle bir güven duygusuyla yapmaktaydı: Hac ediminin kendisi, azizin, oraya ulaşmış olan hacıya merhametle davranmasını sağlayacaktır; bütün o yolu azizi "bulmak" için kat etmekle, bu yerdeki varlığının aralarındaki uzaklığa yaşam verdiğini ve bunun *-darşana, praesentia-* yeterli olduğunu hissedecektir.

On yedinci yüzyıla gelindiğinde, bu güven yok olmuş ve uzaklık düşman haline gelmişti. Descartes; *doğrudan*, dolayımsız olarak bilinmek suretiyle kesin olarak bilinebilecek olana ulaşmaya kararlıdır. Berkeley, ürkütücü bir imge kullanarak, gerçekliğin (ya da Tanrı'nın, çünkü onun için Tanrı, algıladığımız biçimiyle gerçekliktir) *acı kadar yakın* olmasını ister: "Âmâ doğan bir insanın," diye yazar, "gözleri açılsa, ilk olarak görme duyusu yoluyla uzaklık hakkında hiçbir fikri olmayacaktır... Görme duyusunun parça parça aktardığı nesneler ona yalnızca (gerçekte oldukları gibi) yeni bir düşünceler veya duyumlar bütünü -her bir duyumun kendisine acı veya haz algıları ya da ruhunun içsel tutkuları denli yakın olduğu bir düşünceler-duyumlar bütünü- gibi görünecektir."

Biz hepimiz on yedinci yüzyılın vârisleriyiz. Hâlâ hepimiz gayet doğal olarak hakikate ulaşmaktan, anlam bulanıklığı bulutlarını dağıtmaktan söz ediyoruz, sanki hakikat zihni bulandıran bir malzemenin ardında gömülü duruyormuş da, bu malzeme ortadan kaldırıldığında pırıl pırıl parlayacakmış gibi. Ancak olasıdır ki, Ortaçağ hac uygulamasının gelişmesine yol açan ve günümüzde halen Hindu haccını belirleyen farzlar yalnızca kültürel değildir ve felsefeyle halktaki yaklaşımların değiştirilmesi yoluyla ortadan kaldırılamayacaktır. Belki de bunların, bedenin dünyayla ilişkisinde bizim kabul etmek istemediğimiz kadar derin kökleri vardır ve Ortaçağ ile Hindu kültürünün yaptığı da, yalnızca temel gereksinimlerimize daha hazır bir tepki vermek olmuştur; çünkü, şayet haccın amacı u-

zaklığı dokunulur hale getirmek idiyse ve hâlâ öyle ise, bu bugün de içimizde olan bir içgüdü değil midir? Coleridge'in ıhlamur ağacından çardakta keşfettiğini gördüğümüz şey değil midir bu? Roma'ya ya da Los Angeles'a dinsel olmayan amaçlarla giden, asırlık taşlara veya okyanusa dokunan ziyaretçi içgüdüsel olarak eski bir jesti yinelemekte değil midir ve bunu yapmakla, kendisi ile bu güç kaynakları arasındaki uzaklığı kapatmaktan çok onların başkalığını ve onların karşısında duyduğu hayranlık dolu saygıyı teslim etmiş olmaz mı?

Ama nasıl olabilir bu? Ortaçağ hacısı için güç, azizden yayılan bir şeydi. Artık azizlere inanmıyorsak, o gücü taş anıtlara ya da Pasifik Okyanusu veya Victoria Çavlanı gibi doğa olaylarına mı aktarıyoruz? Açıkça, bu tam doğru değil. Ben Los Angeles'ta, arkadaşım da Roma'da birden bir tür animizme kapılmış değiliz. Sanırım her ikimizin de hissettiği -ve dokunma edimiyle ortaya koymamız gerektiğini hissettiği- hayranlık dolu saygı, daha çok okyanusun aklın alamayacağı enginliği ve eskiliğiyle, o taşların Roma'da durduğu upuzun süreyle ilişkiliydi. Sanırım, dokunma yoluyla, kendi kişisel tarihimizden daha uzun ve daha geniş bir tarihte yer alıyor olduğumuz duygusunu yaşarız: Ben varım ve o var ve dokunma bir biçimde bu hakikati onaylayabilir. Kanımca, dokunma ediminin ima ettiği şey budur.

Her zamanki gibi, Proust bir kez daha bize yardımcı olabilir. Ruskin'den çevirdiği *Sesame and Lilies*'e (*Susam ve Zambaklar*) giriş yazısı olarak yazdığı okuma hakkındaki nefis denemesinin sonunda Proust benim keşfetmeye çalıştığım gizeme ilişkin bir düşünceye ulaşır; sevdiğimiz klasik kitaplarda bizi duygulandıran şeyi, sözcüklerin kendilerinde olduğu kadar sözcükler arasındaki boşluklarda bulduğumuzdan söz eder. Özellikle, Proust neredeyse İncil'lerdeki tümcelerin gerçek içeriğinden çok o tümceleri ayıran iki noktaların kendisini duygulandırdığı üzerine düşünür ve sanıyorum, vardığı sonuca onu götüren şey de bu iki nokta imgesi olur. Klasikler, der Proust,

yalnızca söyleyecekleri derin şeyler olduğu ve bunları duygulandırıcı ve güzel bir dille söyledikleri için değil, şimdiye - okuma zamanımıza- geçmişin bir parçasını getirdikleri için bizi duygulandırırlar. "Ne çok kez," diye sözlerini sürdürür,

> *İlahi Komedya*'da, Shakespeare'de, önümde, okuma ânına katılmış geçmişten küçük bir parça olduğu izlenimini yaşadım: Venedik'teki Piazzetta'da, Grek sütun başlıkları üzerinde biri Aziz Markos Aslanı'nı, diğeri ayaklarının altındaki timsahı ezen Aziz Theodorius'u taşıyan gri ve pembe granitten iki sütun karşısında yaşadığımız o hülyalı izlenim - uzaktan baktıkları ve ayaklarının altında son bulan deniz yoluyla Doğu'dan gelmiş, her ikisi de kendi ülkelerine ait olmayan bir dildeki konuşmaları anlamaksızın, dalgın gülümsemelerinin hâlâ parıldadığı bu meydanda, bugünümüze kattıkları on ikinci yüzyıl günlerini sürdüren güzel yabancılar [elles continuent à attarder leurs jours du XIIe siècle dans la foule d'aujourd'hui, sur cette place publique où brille encore distraitement, tout près, leur sourire lointain].

Proust'u büyülüyor görünen şey, zamansal ve coğrafi kökenlerinden koparılan bu iki sütunun sanki hiçbir şey olmamış, anakronizmin veya yabancılaşmanın farkında değilmiş, iki nokta imi gibi bölücü araya giriş niteliklerini unutmuşçasına var olmayı sürdürmesidir. Sütunlar, tıpkı Amiens Meryem'i gibi, uzaklığı tanımayı kabul etmedikleri için uzaklığı korurlar. "Pembe sütunların çevresinde," diye sözlerini sürdürür Proust, "şimdinin günleri dalga dalga kabarıp geniş sütun başlıklarına doğru yükselerek üst üste yığılıp uğuldaşır. Ama aralarında uzanan sütunlar onları bir yana itip tüm zarif nüfuz edilmezlikleriyle geçmişin el değmemişliğini korurlar..." Ve bu deneyimi aktaran şeyin taşlar olması gerekmez. Orada ötede, sanırım, o öteki okyanus uzanmaktadır ve benim o gün Los Angeles'taki hareketimin anısı (gerçek duyumun anısından çok) onun benden şimdiki uzaklığını, ötekiliğini, kavranması olanaksız uçsuz bucaksızlığını ve eskiliğini kurmaya yardım et-

mekte, böylece benim de yaşadığım bir dünyada onun varlığını benim açımdan gerçek kılıp onun bütün tasavvurlarımdan çok farklı olduğunu ve farklı kalacağını kesinlemeye yardımcı olmaktadır.

# XII
# Uzaklık tedavisi (2)



"Yüzeylerin saydam olmaması," diye yazıyor Peter Brown, "dokunmak için onca uzun bir yol kat etmiş insanların, bu yaşamda kutsal kişiye asla ulaşamayacaklarını daha açık biçimde kavramalarını sağlıyordu." Hac merkezinin ve türbenin düzeni, uzaklık etkisini artırmaya yönelik olarak tasarlanmıştı; öte yandan söz konusu düzen, uzaklığın hayırlı olabileceği, *praesentia*'nın belirmesi için bu uzaklığın bütünüyle aşılması gerekmediği iletisini pekiştiriyordu. Daha eski ve daha geleneksel kültürlerde sık sık gördüğümüz gibi, burada gördüğümüz şey de, temel ve kaçınılmaz bir yaşam olgusunun ritüelleştirilmesi; ona, daha katlanılabilir ve anlaşılabilir hale gelmesini sağlamak amacıyla bir biçim, bir şekil verilmesidir.

Gerek Brown'ın, gerek Morinis'in betimlediği gibi, hac ritüeli, kamusal anlamların yüklenmesine açık bir atmosferde, her çocuğun annesinin elini tuttuğunda yaşadığı şeyi yineliyor gibidir. Megetia, her güvensiz çocuğun işlediği hatayı işlemişti: Dokunmayı kavramaya dönüştürmek, hafifçe dokunulması ya da yalnızca tutulması gereken şeyi ele geçirip sahip olmaya çalışmak.

Ancak geç Ortaçağ kilise yetkilileri haccın kötüye kullanılmasından, birçok kişinin, azizle temasın bedensel rahatsızlıkları gidereceği yanlış inancıyla veya sadece meraklarını gidermek ya da eşlerinin veya komşularının gözetleyici bakışlarından uzakta aşk ilişkileri yaşamak üzere hacca gitmesinden çekindikleri için, hac üzerindeki denetimlerini daha sıkı hale getirmeye, hatta hacları tamamıyla kısıtlamaya veya yasaklamaya çalışıyorlardı. Devotio Moderna'nın* proto-Protestan yandaşları, gerçek haccın yerine zihinsel haccın geçirilmesi gerektiğinde ısrar edecek kadar ileriye götürmüşlerdir işi. Onlar evde kalıp yalnızca kült imgesine ilişkin *tefekküre dalmak* gerektiğini öne sürüyorlardı. İlginç olan nokta, bunun da Hindu ve Müslüman geleneklerinde izdüşümünün olmasıdır. Morinis, şair-ilahiyatçı Kabir'in şu sözlerini aktarıyor: "Doğuda Varanasi, Batıda Mekke; ama yüreğini keşfet sen, çünkü hem Rama, hem Allah orada."

Van Eyck hakkındaki kitabında Craig Harbison şunu belirtir: "Devotio Moderna'nın öne çıkardığı türden zihinsel hac, uzun ve belirli kuralları olan bir şeydi. Bu, bilinen yerel bir ibadet yerine yapılan hızlı, düşsel bir yolculuk değil, özellikle Büyük Çile'nin yeniden yaşanması için İsa'nın adımlarını izleyerek Kutsal Topraklar'a yapılan uzun, meşakkatli bir zihinsel yolculuktu." Ve Harbison, Van Eyck ile öteki on beşinci yüzyıl

* "Yeni İbadet" anlamına gelen Latince "Devotio Moderna" sözü, XIV. yüzyılın sonu ile XVI. yüzyıl arasında Katoliklik içinde gelişen dinsel akımı gösterir. Tefekkür ve iç yaşamı öne çıkararak, dinsel tören ve görünüşe önem vermeyen bu akım, XIII-XIV. yüzyılların metafizik tinsellik anlayışının eski değerini yitirmesine yol açmıştır. (ç.n.)

Hollandalı ressamlarının bazı resimlerinin bu tür zihinsel hacları öne çıkarmak üzere yapıldığını belirtir. Donald Howard benzeri bir savı *Canterbury Hikâyeleri* ile ilişkili olarak öne sürmüştür.

Ancak yüzeysel olarak çekici olsalar bile, ben bu tür fikirlerin son derece yanıltıcı olduğunu düşünüyorum; çünkü reformcuların istediği, onlara denetimsiz, dolayısıyla din dışı görünen bir şeyi denetlemekti, reformcuların göremedikleri şey ise bu suiistimali ortadan kaldırmakla aynı zamanda dinin kaynaklarını yoksullaştıracak olmalarıydı. Ancak bu, din tarihinde bilinen bir öyküdür.

Uzaklık tedavisinin yerine geçecek başka herhangi bir şey yoktur. Bütün tehlikeleri ve çekicilikleri, bütün yoldan ve baştan çıkarıcılıklarıyla gerçek yolculuğu ortadan kaldırmak, aynı zamanda tedaviyi de ortadan kaldırmak demekti. Büyü, yobazlık ve batıl itikat gibi tüm eklentileriyle geç Ortaçağ hac yolculuğu hakkında yazan Eamon Duffy'nin etkili bir dille belirttiği gibi:

> Türbeye yolculuk dürtüsüyle, yalnızca iman gereği veya günahlarının bağışlanması arzusuyla gelen sağlıklı hacı için bile, yan yana dizilmiş koltuk değnekleriyle zincirler, kayıklar, bacaklar ve yürekler ve farklı umut ve sabırsızlık dereceleriyle bekleyen hasta insanların oluşturduğu manzara, Tanrı'nın Cennet'teki yerinde olduğunun ve Şeytan'ın her zaman son sözü söylemediğinin güvencesiydi.

Duffy, kültü on üçüncü yüzyılın sonları ile on altıncı yüzyıl arasında Norfolk'ta son derece yaygın hale gelen ve türbesi, yortu günü 30 Mayıs'ta yıllık bir haccın odak noktası olan düşsel Aziz Bawburgh'lu Walston'a adanmış kısa, uyaklı bir şiir şeklindeki duayı aktarır:

> Sen Mesih şövalyesi, aziz Waltson,
> Tevazu ile niyaz ediyoruz senden;
> Bizi kötülük, üzüntü ve çılgınlıktan koru,

Her gün doğup tekrarlanan,
Yakub'un doğru sözünce, çaresizlikle dopdolu,
Ve bize [İsa'nın] adil eliyle kutsanmış sağlığı getir,
Onu sevmek ve bilmek için ebedi ülkede.*

Duffy şu yorumu getirir: "Geç Ortaçağ dininin hedefleriyle azizler kültünün bu din içindeki yeri bundan daha iyi özetlenemezdi."

Bunun tersine, Devotio Moderna'nın ilkelerini harfiyen izleyen, haccı yalnızca kafasında, çalışma odasının mahremiyeti içinde, sessiz tefekkür yoluyla yaşayan kişi, hücre hapsi mahkûmu olma, modern şehir yaşamının kargaşasına tutsak düşmüş yalnız birey olma, Tanrı'dan ve öteki insanlardan, böylece sonuçta kendisinden kopmuş, hepimizin aynada değilse bile en azından klasik sosyologların yazılarında karşılaştığımız kişi olma yolunda ilerliyor demekti.

Günümüze dek gelen nefis bir Lollard metni vardır; göründüğü kadarıyla bu metin, William Thorpe adlı birisinin Başpiskopos Arundel tarafından 1390'ların sonlarında, yani tam Chaucer'ın *Canterbury Hikâyeleri*'ni yazdığı sıralarda sorgulanmasının kaydıdır. Thorpe, iki tür hac olduğunu ileri sürer: Gerçek hac ile sahte hac. Gerçeği, erdemli hayatlar yaşayarak "cennetin saadetine doğru yolculuk eden hacılar"dır; ancak Thorpe şimdi hacca gidenlerin birçoğunun hiç de böyle olmadığını söyler: "Neden birçok erkekle kadının falan filan yere hacca gittiğini ortaya koyan bu haclar, onların ruhlarından ziyade bedenlerine şifa olmak içindir." Öyle görünüyor ki bu insanlar,

* [You knight of Christ, Waltson holy,
our cry to thee meekly we pray;
Shield us from mischiefe, sorrow & folly,
engendring and renewing from day to day,
replenished with misery, Job doth truly say,
& bring us to health blessed with [Jesus'] right hand
him to love & know in everlasting land.]

vardıkları her kasabada, ezgilerinin gürültüsüyle, gaydalarının sesiyle, Canterbury çanlarının tıngırtısıyla, peşleri sıra giden köpeklerin havlamasıyla, boruları ve başka birçok saz şairiyle kral gelmiş olsa çıkacak olan gürültüden daha fazla gürültü çıkarmak amacıyla şarkı söyleyip gayda çalmaktadırlar. Bu erkeklerle kadınlar bir ay hac yolculuğuna çıksın, birçoğu altı ay içinde büyük birer jonglör, meddah ve yalancı olur.

Başpiskopos, Thorpe'un bu konuda düşünmesini sağlar ve ona müziğin acı çeken ve yorgun insanların yollarına devam etmelerine yardım ettiğini hatırlatır. Ayrıca, diye sorar, ya Hazreti Davud? O da Allah'ın sandığı önünde çenk çalıp dans etmedi mi? Thorpe'un buna tek yanıtı, Kutsal Metinler'i harfî anlamıyla değil ruhsal anlamıyla okumamız gerektiğidir ve Arundel Tanrı'ya hamdetmek için kilisede org bulundurmanın doğru olup olmadığını sorduğunda ona şu yanıtı verir: "Evet, efendim, insanların buyruğuna göre doğrudur; ama Tanrı'nın buyruğunca insanların anlayabileceği iyi bir vaaz ... Tanrı'nın çok daha fazla hoşuna gider."

Bu iki insan asla ortak bir noktada buluşamayacaktır. Thorpe, hac yolculuğunun, şiirin, müziğin ve şarkının günaha kışkırtıcı niteliği üzerinde odaklanır; Arundel ise bunların dine yardımcı öğeler olduğu şeklindeki geleneksel savunma ile yanıt verir. Her biri tartışmayı kazandığından emindir; ancak bugün biz, soruların yanlış konduğunu görebiliriz. Sorun, harfî anlam-ruhsal anlam, gerçek hac-sahte hac sorunu değildir. Bu ikisi arasında hiçbir zaman basit bir ayrım yapılamaz: Şiir, müzik ve öykücülük gibi hac da, şöyle veya böyle, her ikisinden de bir şeyler almıştır, yoksa hac olmaz zaten.

Pek azımız artık hacca gidiyor, ancak hâlâ sanat yapıtlarına tepki veriyoruz; bununla birlikte, harfî okuma ile ruhsal okuma hakkındaki eski tartışmalar, terimler değişmiş olsa bile, estetiğin başına bela olmaya devam ediyor. Şurası açık: İster bir resim is-

ter bir şiir söz konusu olsun, sanat yapıtıyla etkin bir etkileşime girildiğinde, yapıt izleyeni veya okuru, gerçek yolculuğun dikkatsiz veya kolayca baştan çıkan kişilerini bekleyen tuzaklar gibi tuzaklarla dolu bir yolculuktan geçmeye zorlar; çünkü bir kez izleme veya okuma süreci başladığında, sonuçta bu sürecin de denetimi yoktur. Chaucer bunun tamamen bilincindeydi. *Canterbury Hikâyeleri* haccın bir ikamesi değil, bir analojisidir. Chaucer'ın Vaiz'i, Lollard Thorpe gibi, yolculuğun sonunda öteki hikâyeleri kesin yerlerine oturtacak bir vaaz vererek "bütün anlatılanları sonuçlandırmayı" dilese de, bunu başaramaz. Vaiz'in vaazı *Canterbury Hikâyeleri*'nin fiziki sonuna denk gelebilir, ama vaizin *Hikâyeler*'i kapatması mümkün olmaz. Okur, Vaiz'in Hikâyesi'ne varmadan çok önce son diye bir şeyin olmadığını, Afnâmeci'nin sözlerinin Vaiz'in sözlerinden daha az yetkili olmadığını (elbette daha fazla da değil), Değirmenci'nin sözlerinin Şövalye'nin sözleri kadar (daha fazla olmasa da) dikkate değer olduğunu hisseder. Chaucer için hacca gitmek, Değirmenci ve Afnâmeci'yle, Gemici ve Mübaşir'le, bunun yanı sıra Şövalye, Avukat ve Vaiz ile karşılaşmak demektir; Tüccar'ın hikâyesi ile Rahibe'nin yanındaki Papaz'ın hikâyesi hakkında bir karar vermemiz demektir (bu ise, kararlarımızı değiştirebilme gücü anlamına gelir), Baş Rahibe ile onun Yahudi karşıtı hikâyesindeki ve Bathlı Kadın ile onun iğneleyici, karışık itiraflarındaki çelişkilerin hepsine tepki vermek demektir. Gerçekten de, *Canterbury Hikâyeleri*'ndeki "uzaklık tedavisi" yapıtı okumaya başladığımız anda üzerimizde etkisini göstermeye başlar ve bu etki, hacıların Canterbury yakınlarına ve ziyaret etmeye geldikleri "mübarek şehit aziz"in türbesine ulaşmalarıyla köklü bir değişikliğe uğramaz. Bu kitapta, hacda olduğu gibi, gizeme dokunabilir; ama onu asla tümüyle kendimizin kılamayız.

Reform, kuzey Avrupa'da haccı kesin olarak sona erdirdiği gibi, dini bayramlarda büyük şehirlerin sokaklarında ve on

dördüncü yüzyıldan beri, cemaat halinde ve açık havada bütün Hıristiyanlar'ın ortak tarihini kutlamış olan Corpus Christi çevrimlerinin sunumu sırasında yapılan dini geçit törenlerini de kesin olarak sona erdirdi. York'taki belediye meclisi kayıtlarından Mayıs 1561 tarihli şu kararı öğreniyoruz: "Eski Corpus Christi bayramı artık kutlanmadığı ve bir zamanlar olduğu gibi tatil günü olmadığından, Corpus Christi günü sayın belediye başkanının ve meclisin kıdemli üyelerinin bile, resmî duyuruyu yaparken, daha önceki kırmızı giysileri giymemeleri, uygun koyu renk giysiler giymeleri kararlaştırılmıştır." Alıntıyı aktaran Eamon Duffy'nin söylediğine göre bu, başka birçok kasabada yinelenen bir fermandır. Duffy şunları yazar:

> Yüzyılın sonunda, birçok cemaatte oyunlar bir anıdan başka bir şey değildi artık ve genç Shakespeare, 1570'lerin ortalarına kadar varlığını sürdüren Coventry Corpus Christi çevriminin son gösterilerinden birine tanıklık etmiş olsa bile, *Hamlet*'in seyircileri arasında yalnızca yaşlı olanları "Out-Heroding Herod"un gerçekten neyi içerdiğini birinci elden bilebilirlerdi. Tarihin, iki yüzyıllık dini drama ve geleneksel dini öğreti ile tapınmanın kilise dışı sınıflarca temellük edilişine ilişkin bir sayfası daha kapanıyordu.

Kamu etkinliklerine katılmak yerine şimdi Hıristiyanlar içsel olarak İsa'nın Büyük Çile'sini düşünmeye teşvik ediliyordu (bu arada, meraklarını gidermek için yeni keşif yolculukları ve suçlu sınıfların ahlakı hakkında yazılmış ucuz kitapçıklardaki anlatıları okuyabilirlerdi). Böyle bir atmosfer içinde, "uzaklık tedavisi" yalnızca sanat alanında -Shakespeare'in oyunlarında, çağdaşı oyun yazarlarının oyunlarında; ama aynı zamanda lirik şiirin daha sessiz alanında- canlı tutulmuştu.

Aziz Ignatius'un tefekkür alıştırmalarının Donne ile onun yolunu izleyen şairler üzerinde nasıl güçlü bir etkisi olduğu sık sık belirtilmiştir. Aslında bu alıştırmalar, Devotio Moderna'nın on beşinci yüzyılda teşvik ettiği "içsel hac yolculuğu"nun ge-

liştirilmiş ve düzenlenmiş biçimleridir. Bunların Trento Konsili sonrası Katolik Kilisesi'nin en güçlü araçları arasında yer alması bizi şaşırtmamalıdır; çünkü on beşinci ve on altıncı yüzyılların dinsel çelişkilerine ilişkin temel gerçeklerden biri, iki yanın ortak birçok farzının olması ve gerçekte her iki yanın da Geç Antik Çağ'dan on beşinci yüzyıla kadar Avrupa'da büyük bir yaygınlık kazanmış tutumlarla bağlantılarının kaybolmuş bulunmasıdır.

Ancak Ignatius tefekkür yöntemlerinin, bir zamanların Katoliği ve Becket'tan sonra en büyük İngiliz din şehidi Thomas More'un ardılı Donne'ın üzerinde derin bir etkisi olduğuna kuşku yok ise de, şiirleri asla bu tefekkürlere indirgenemez. Ve Donne bunu bilir, bundan yakınır, aynı zamanda da zevk duyar. Ağır hastayken yazdığı büyük şiirlerinden birinde, korku ve zevk karışımı bir duyguyla (bu da şiirin indirgenemezliğinin ve onun âna bağlı, denetlenemez doğasının kabulünün bir göstergesidir) kendi adıyla oynayıp söz oyunları yapar:

Başlangıcımdaki günahı bağışlar mısın,
Benim günahım, benden önce işlenmiş olsa da?
Hep işlediğim o günahı bağışlar mısın,
Ve hâlâ işlediğim: Şimdi üzülsem bile?
Bunu yaptığında, sona ermez işin,
Çünkü daha fazlası var bende.

Başkalarını günaha sürüklemekle işlediğim
Günahı bağışlar mısın? ve günahımı kapıları yaptığım?
Bağışlar mısın bir iki yıl kaçındığım, ama
Sonra tümüyle battığım günahı?
Bunu yaptığında, sona ermez işin,
Çünkü daha fazlası var bende.

Korku günahım var, ördüğüm zaman
Son ipliği, yok olacağım kıyıda;
Ama yemin et kendi adına, benim ölümümde oğlun
Şimdi parladığı gibi parlayacak ve ebediyen;

Ve onu yapmış olmakla, sona erdi işin,
Korkum yok artık.*

Gösterişli kapanış dizeleri utkulu bir bitişi ima eder, ancak bu yalnızca gerçeğin bir parçasıdır; çünkü, son kıta olan son tümce sözdizimsel olarak tümüyle açık kalır. Korkarım, der Donne, sonunda selamete ulaşamayacağım; bu yüzden, yemin et, diye yakarır Tanrı'ya, bunun böyle olmayacağına, Oğlun aracılığıyla beni kurtaracağına; bu yemini etmekle, diye noktalar sözlerini, senden tüm istediklerimi yapmış olursun ve korkularım sona erer. Ama şiirin dizeleri, son iki dizenin başlangıcından önce Tanrı'nın Donne'ın isteğini yapıp yapmadığını ya da bunun yalnızca hasta şairin (gerçek an gelinceye kadar arzusunun gerçekleşip gerçekleşmediğini asla bilemeyecek olan şairin) tutkulu bir arzusu olarak kalıp kalmadığını netliğe kavuşturmaz. Donne'da çoğu zaman olduğu gibi, şiiri oluşturan zekice paradokslar değil, şiirin özündeki derin anlam belirsizlikleridir.

Uzaklık burada hem tedavi, hem de kaygıdır ve şiiri ne kadar

---

* [Wilt thou forgive that sin where I begun,
Which was my sin, though it were done before?
Wilt thou forgive that sin, through which I run,
And do run still: though still I do deplore?
When thou has done, thou has not done,
For, I have more.

Wilt thou forgive that sin which I have won
Others to sin? and, made my sin their door?
Wilt thou forgive that sin which I did shun
A year, or two: but wallowed in, a score?
When thou hast done, thou hast not done,
For, I have more.

I have a sin of fear, that when I have spun
My last thread, I shall perish on the shore;
But swear by thy self, that at my death thy son
Shall shine as he shines now, and heretofore;
And having done that, thou hast done,
I fear no more.]

sık okursak okuyalım asla hangisinin üstün geldiğini söyleyemeyiz. Her zaman dahası vardır. İnsan hiçbir zaman tam olarak yapılmış değildir. Donne da hiçbir zaman tümüyle Donne veya yapılmış *done* (yapılmış, tamamlanmış) değildir. Bu açıdan, Kierkegaard ile Derrida haklıdır ve bu fazlalığı ortadan kaldırmaya çalışan Lollardlar'dan yapısalcılara kadar uzanan çizgidekiler hatalıdır. Erken dönem kilisesinin ve hiç şüphesiz diğer dinsel geleneklerin bunu azizlerle din şehitlerinin mezarlarına hac yolculuğu deneyimi şeklinde törenleştirmeleri büyük bir buluştu. Tarihsel nedenlerden ötürü Batı Avrupa'da hac sona erdiğinde, meşaleyi devralmak sanatçılara kaldı.

# XIII
# Andaçlar

"Sık sık hırsızlıkların eşlik ettiği hummalı andaçlar ticareti, Ortaçağ Batı Hıristiyanlığının en dramatik, en pikaresk yönlerinden biridir," diye yazıyor Brown. Bunun nedeni, kutsal insanların bedenlerinden ve giysilerinden parçalar taşımanın, çok sayıda insanı onlara *götürmekten* daha kolay olmasıydı: "Geç Antik Çağ ile erken Ortaçağ tapınmasının odak noktasını, haclar -insanların andaçlara gitmesi- değil, nakiller -andaçların insanlara götürülmesi- oluşturur." Ancak gene Brown, Reform karşıtı polemikçilerin andaçlara ilişkin küçümseyici tavrını hemen benimseyecek olmamızdan kaygı duyar ve andaçların yaklaşık on beş yüzyıl boyunca Avrupa halkının yaşamında oynadığı incelikli ve karmaşık rolü fark etmemizi sağlama

endişesini taşır.

Görece ulaşılmaz özgün yerlerinden belirli bir cemaatin kolaylıkla ulaşabileceği bir yere taşınabilmelerine rağmen, andaçlar beraberlerinde özgün yere has bir duyguyu getiriyorlardı. Ve kimse andacın, önce bulunmasına, sonra da taşınmasına izin veren Tanrı'dan geldiğini unutmuyordu. Dolayısıyla Aziz Augustinus, ilk Hıristiyan din şehidi Aziz Stephanos'u kuşatan mucizeler hakkında şu yorumda bulunur: "Vücudu çok uzun bir süre gizli kalmış; Tanrı istediği zaman ortaya çıkmıştır. Onun vücudu bütün topraklara ışık getirmiş, birçok mucize gerçekleştirmiştir." Brown sözlerini şöyle bağlar: "Bu yüzden, andacın keşfi, bir inanç arkeolojisi ediminden; andacın taşınması ise yeni, tuhaf bir Hıristiyan sanatseverlik biçiminden çok daha fazlasını gösteriyordu; her iki eylem de, belirli bir yer ve zamanda, Tanrı'nın merhametinin uçsuz bucaksızlığını ortaya koyuyor . . . şimdiye bir kurtuluş ve bağışlama duygusu getiriyordu."

Bunun anlamı, andaçların taşınmasının bile "uzaklık tedavisi"ni yok etmediğidir. Andaçların keşfi, taşınması ve belirli bir yere yerleştirilmesi Tanrı'nın bağışlayıcılığını somutlaştırıyordu. Brown'ın belirttiği gibi, önemli olan, andacın kendisi değildi, daha çok "öncelikle onu ulaşılabilir kılan Tanrı'nın bağışlayıcılığına özgü göze görünmez jest"ti; "böylece andaç cemaatteki gücünü, cemaatin, azizin *praesentia*'sını Tanrı'nın hükmüyle hak etmiş olduğu şeklindeki kararlı inancının yoğunlaşmış hali olmasından alıyordu." Bir başka deyişle, andacın keşfi sürecinde yaşanan olaylarla taşınması ve yerleştirilmesi sırasında yapılan törenler, onun belirli bir cemaatteki varlığından çok daha önemliydi.

Andaç ve onunla bağlantılı törenler eşit derecede önemliydi ve Kızıldeniz'in İsrailoğulları tarafından geçilmesi veya İsa'nın Büyük Çilesi, bu olayların Yahudi ve Hıristiyanlarca anılmasından nasıl ayırt edilemezse, öyle birbirinden ayrılamazdı. Her iki durumda da, öykülerin ve ritüellerin gücü i-

kili bir odak noktasına dayanıyordu: Tanrı bağışlayıcılık göstermişti; ama korkunç şeyler de olmuştu ve bu iki yön de unutulmamalıydı. Brown'ın belirttiği gibi:

> Andacın keşfedilmesi, taşınıp yerleştirilmesi ve her yıl azizin anısı bariz olarak mutlu olaylarla bağlantılı büyük bir tören atmosferi içinde kutlanırken, andacın kendisi hâlâ kökeninin karanlık gölgelerini üzerinde taşıyordu; Hıristiyan cemaatin içindeki *praesentia*'sı Tanrı'nın katışıksız merhametinin göstergesi olmayan göze görünmez kişi bir zamanlar kötü bir şekilde ölmekle kalmamıştı; aynı zamanda bu kötü ölüm kötü bir gücün eylemiyle gerçekleştirilmişti. Din şehitleri onlara zulmedenlerce öldürülmüştü . . . Bu yüzden ölümleri, fiziksel acıya karşı kazanılan zaferden daha fazlasını içeriyordu; onlar aynı zamanda adaletsiz bir güç ile girilmiş diyalogun ve o güce karşı kazanılmış zaferin anısıyla da capcanlıydılar.

On altıncı yüzyıla gelindiğinde bütün bunlar unutulmuştu, en azından din otoriteleri tarafından. 1535'te Thomas Cromwell adamlarını bilgi derlemeleri amacıyla Britanya'nın manastırlarına gönderiyordu; bu adamların Cromwell'e, o manastırları ıslah etmesi için değil, yok etmesi için gerekli malzemeyi sağlamakla görevli olduğu açıktı. Teftiş (görevin adı buydu) kararı, dinevlerinin "kazanç amacıyla hiçbir andaç veya sahte mucize göstermemesi" koşulunu getiriyordu; zaten teftişçilerin bu tür uygulamaların kanıtlarını bulmaları da güç değildi. Örneğin, içlerinden biri, Bath Manastırı'ndan Richar Layton şöyle yazıyordu: "Size, kadınların doğum yaparken bellerine sardıkları Aziz Petrus sargılarını gönderiyorum . . . Size ayrıca, Azize Mecdelli Meryem'in tarağı denen büyük bir tarak ile Azize Margaret ve Azize Dorothy'nin taraklarını gönderiyorum . . ." Aziz Edmund'un Mezarı'ndan John Rice şu bilgileri yollamıştır: Andaçlar arasında, Aziz Laurentius'un yakıldığı kömürler, Aziz Edmund'un tırnak parçaları, Canterbury'li Aziz Thomas'ın çakısı ve çizmeleri, kutsal çarmıhın tam bir çarmıh o-

luşturabilecek sayıda parçaları . . . ve buna benzer son derece boş ve batıl itikada dayalı şeyler bulduk."

Ama kanıtların yorumu insanın ön kabullerine bağlıdır. Hiç kuşku yok ki, Cranmer ve adamları için bunlar sıradan halkın safdilliğinin ve vahşi bir Kilise tarafından sömürülmelerinin işaretleriydi. Ama, Duffy'nin belirttiği gibi:

> Teftiş kayıtlarının . . . neresine bakarsanız bakın, halkın manastır türbelerine şifa ve yardım merkezleri olarak akın akın başvurduğunu gösteren kanıtlar görürsünüz . . . . Manastırların batıl itikadına saldırırken . . . Cromwell'in adamları, halkın dini amellerinde -belki de, en beklenmedik biçimde, hamilelik ve doğum gibi aile mahremiyeti kapsamındaki özel amellerde- merkezî bir yeri olan kurumları hedef almış oluyorlardı. Bununla birlikte, teftiş görevlileri, manastır türbelerinin halkın dini inançlarıyla böylesine bütünleştiğini gösteren yaygın kanıtlarda, saf inançlıların geniş çaplı sömürülüşünden başka bir şey görmüyor veya görmemeyi seçiyorlardı.

Kiliselerle manastırların bu andaçlardan arındırılması, tasvirlerin yok edilmesi ve dua ayinlerinin ıslahı gibi eylemlerin hepsi, âdeta dinsel çatışmaların ayırt edici özelliği gibi görünen bir adillik-vahşilik kaynaşması içinde yapılıyordu. Her ne kadar Ortaçağ'dan Modern Çağ'a geçiş on altıncı yüzyıl İngiltere'sinde çok net olarak görülüyorsa da, elbette söz konusu geçiş bu ülkeyle sınırlı değildi. Duffy'nin *The Stripping of the Altars*'daki (Mihrapların Soyulması) son sözleri, spesifik olarak İngiltere hakkında olmakla birlikte, aslında bin yıl boyunca Avrupa'da serpilmiş olan (ve günümüze kadar dünyanın başka yerlerinde serpilmeyi sürdüren) bir kültürün ölümüne yakılmış bir ağıttır; ister farkına varalım, ister varmayalım, ortadan kalkışına hâlâ uyum sağlamaya çalıştığımız bir kültürdür bu. Duffy şunları yazıyor:

> Böyle bir uzlaştırmanın [yani, "Elizabeth Uzlaşma Yasası"nın] bedeli, korumaya çalıştığı geçmişin ölümüydü. . . Cranmer'in

her hafta okunan ağırbaşlı, heybetli nesri zihinlerine işleyip zihinlerini ele geçiriyor; dualarının, en ciddi ve en zayıf anlarının dile getirilişinin temeli haline geliyordu. Ve daha sert, daha keskin sözcükler de zihinleriyle kalplerine giriyordu: *Homilies*'in, Jewel'in *Apology*'sinin, Foxe'un *Acts and Monuments*'inin polemiği ve binlerce "papacı tapınma karşıtı" vaaz -bin yılın izlerini sürükleyip götüren amansız bir seldi bu. 1570'lerin sonunda, atalarının içgüdüleri ve özlemleri ne olursa olsun, artık hiçbir şey bilmeyen, Papa'nın Deccal, Komünyon ayininin fosilleşmiş bir şey olduğuna inanan ve Katolik geçmişe kendi geçmişleri gibi değil, bir başka ülkenin, bir başka dünyanın geçmişi gibi bakan bir kuşak yetişiyordu.

# XIV
# Kuşak ve nehir



Ortaçağ'da andaçlar kültü, içinde yer aldığı toplumsal ve dinsel dünyadan ayrı tutulamaz. İnsanın bedensel ve ruhsal hastalıklar için ani şifalar verecek olan nesneleri biriktirme ve sahip olma, yakınında tutma yönündeki doğal eğilimini dizginleyen şey budur. Elbette, Reformcuların hacca, andaçlara ve Geç Ortaçağ'daki azizler kültünün tamamına karşı oluşlarının bir anlamı vardır. Bu kültün büyük bir bölümü, Kilise'nin açgözlülüğü ile halkın saflığını yansıtıyordu. Ancak, Brown'ın dönemin başlangıcını, Duffy'nin ise dönemin sonunu kapsayan duygudaş incelemelerinin ortaya çıkardığı şey, "saflık" gibi terimlerin tümüyle saydam olmadığıdır. Hiçbir nesnenin yalnızca temas

yoluyla şifa getirebileceği düşünülmüyordu; her şey şifa arayan kişinin zihninde oluşmuş dünya imgesine bağlı olup bu, bir bütün olarak toplumun dünya kavrayışından ayrılamaz. Vebanın, kıtlığın, zorba hükümdarların ve bebek ölümlerinin yaygın olduğu bir yerde, dünyanın tamamıyla kötü veya anlaşılmaz olmadığını, ölmüş olsalar bile azizlerin hâlâ insanlarla ilgilendiğini ve ölümü ile dirilişi her gün Komünyon ayiniyle kutlanan Oğlu vasıtasıyla Tanrı'yla temas kurmanın hâlâ olanaklı olduğunu hissetmek çok önemliydi. Bu meseleler, hiçbir zaman çağdaş polemikçilerin veya daha sonraki fikir tarihçilerinin belirttiği denli basit değildir; anlam belirsizliğine tutkun şairlerle ressamların, geçmişin yaşamını genellikle ilahiyatçılardan ve hukukçulardan daha fazla anlatmalarının nedeni de budur. Sözgelimi, geç Ortaçağ dönemi İngiliz şiirlerinden olağanüstü *Pearl* (İnci) ile *Sir Gawain and the Green Knight*'ın (Sir Gawain ile Yeşil Şövalye) anonim yazarı, "sihir" ile "din", tutma ile kavrama arasındaki incelikli karşıtlıklarla ve kaçınılmaz örtüşmelerle derinden ilgileniyordu; onun bize, insanların doğal güvenleri sarsıldığında nasıl tepki gösterdikleri hakkında söyleyecek çok şeyi vardır.

*Sir Gawain ile Yeşil Şövalye,* Gawain'in kalkanına işlenmiş beş köşeli bir yıldız ve Meryem imgesi ile bir bunalım anında güzel bir bayanın kendisine önerdiği ve insanı ölümden korumak gibi sihirli bir gücü olduğunu belirttiği kuşak arasındaki farka dayanır. Şair, beş köşeli yıldızın veya "sonsuz düğüm"ün başka şeylerin yanı sıra İsa'nın beş yarası ve beş erdem (gönül yüceliği, yoldaşlık, saflık, kibarlık ve merhamet/dindarlık) anlamına geldiğini açıklar. Bu yıldız, Coleridge'ın, doğal simge adını vereceği bir şey, yani anlamını sezmek için bakmak zorunda olduğumuz bir şey (gergin halde tutulmuş birbirine eşit beş dengeli öğe) olsa da, aynı zamanda eski çağlarda Hazreti Süleyman tarafından "biçimlendirilmiştir", yani Süleyman ona toplumun desteklediği bir anlam vermiştir. Öte yandan, kuşak Gawain'in bilmediği bir bayana aittir ve bu bayan kuşağı Ga-

wain'e yaşam koruyucu niteliklere sahip olduğu güvencesiyle verir; bununla birlikte, ne kuşağın görünümü, ne de toplumun kuruluş öykülerinden herhangi biri bizi önceden uyarmaya yeterlidir: Sonuçta kuşak, yalnızca bayanın elbisesinin bir parçasıdır. Şiir, bu nesnelerden hangisinin daha fazla gücü olduğunu ve her birinin ne tür bir güce sahip olduğunu işler.

Anlatı anlamca belirsiz bir biçimde açılır, bu anlam belirsizliği anlatı boyunca sürecektir. Arthur ile maiyeti Noel'i kutlamakta; Kurtarıcı'nın - ki en önemli sözlerinden biri, ancak küçük çocuklar gibi olanların Göklerin Krallığına girebileceğidir - doğumu yılın bu kasvetli zamanını katlanılır hale getirmektedir. Ama Noel hepimizin içindeki çocuğun *ritüel kutlanması* olsa da, çocuk*su* ile çocuk*ça* arasındaki sınırın nasıl çizileceği sorusu geçerliliğini korur. Şairin, bizi neşeyle bayramı kutlayıp sabırsızlıkla bir serüvenin gerçekleşmesini, kısa karanlık günleri aydınlatacak beklenmedik bir olayın olmasını bekleyen Arthur ile maiyetindekilerin nitelikleri konusunda kesin bir yargıya varamayacak durumda bırakmak amacıyla kullandığı gri bölgedir bu: Yalnızca eğlenmeyi, sihirbazın gelmesini mi beklemektedirler, yoksa örtük olarak İsa'nın Dirilişi'ni içeren İsa'nın doğumuna benzer bir mucizeye tanık olmayı mı? Kaldı ki, bu iki olay böyle net biçimde birbirinden ayrılabilir mi?

Heybetli bir at üzerinde Yeşil Şövalye girer sahneye ve saraylılara meydan okur: Hadi, şövalyelerinizden biri, şimdi, burada kafamı uçursun; ama bir yıl içinde benim ona vuracağım darbeye boyun eğmeye de hazır olsun. Meydan okuyuşu Gawain kabullenip şövalyenin kafasını uçurur, sonra Gawain ile saraydakilerin şaşkın bakışları altında şövalye kesik başını yerden alır; şimdi kafa konuşmakta, Gawain'e bir yıl sonraki buluşmayı hatırlatmaktadır. Sonra, şövalye kesik başı hâlâ elinde tutarak atıyla çekip gider. Bir sihirbaz mıdır gördüğümüz, yoksa bir mucize mi? Hem, bir mucizeyse bu, İsa'nın mucizevi dirilişinin iyicil bir benzeri midir, yoksa şeytansı bir parodisi mi?

Gawain silahlarını kuşanır ve önünde beş köşeli yıldız ile Tanrı'nın Annesi'nin imgelerini taşıyan kalkanını tutarak bilinmeze doğru sürer atını. Bunlar, beklenen an geldiğinde, ki hiç kuşkusuz gelecektir, onu korumaya yetecek midir? İncelikli ve seçkin anonim şairin verdiği yanıt, yeterli olacağı veya olmayacağı değil; dönüm noktası geldiğinde, Gawain'in yeterli olmayacağından korktuğudur. Bu yüzden, Yeşil Şövalye'yle gerçekleşecek karşılaşma yaklaştığında, Gawain'in konuk kaldığı şatonun sahibinin baştan çıkarıcı karısı ona kuşağı sunup bunun onu ölümden koruyacağını söylediğinde, Gawain bu baştan çıkarmaya boyun eğer - bu boyun eğiş, kendisini konuk eden kişiye yalan söylemesi anlamına gelecek olsa da. Meryem ile beş köşeli yıldız iyi olmasına iyidir de, onların aynı dolaysız korumayı sağlayacağından nasıl emin olabilir insan? Simgesel olarak çok derin anlamları olabilir; ama o an geldiğinde gerekli olan şey, simge değil, etkili pratik bir yardımdır ve bayanın sunduğu şey de böyle görünmektedir. Böylece, Gawain kuşağı kuşanır, kendisini konuk eden şato sahibine de (ona, her akşam, avdan döndüğünde, bayanın gün boyunca kendisine verdiği her ne ise onu iade etmeye söz vermiştir), sonunda Yeşil Şövalye ile buluşmak üzere yola çıkmadan günah çıkarmaya gittiği rahibe de hiçbir şey söylemez.* Sonunda Gawain saraya geri döndüğünde, gerek şövalye, gerek Arthur bunun son derece anlaşılabilir ve insani, ancak kınanacak bir zaaf olduğunu söylerler. Bununla birlikte Gawain, bir kez eylemleri açığa çıktıktan sonra, baştan çıkarılmaya boyun eğmiş olmaktan ötürü suçluluk duygusu ve pişmanlık duyar. Öyle görünüyor ki, kabullenemediği şey, herkesin, onun sanıldığı kadar mükemmel bir Hıristiyan şövalye olmadığını öğrenecek olmasıdır. Ka-

* Şair, Arthur'un ilk sahnedeki çocukça davranışı konusunu olduğu gibi, Gawain'in günah çıkarmasını da bilinçli olarak belirsiz bırakır; belki de Gawain rahibe kuşaktan söz etmiştir, ama kuşağı sahibine geri vermek için hiçbir çaba göstermediğinden, böyle bir günah çıkarmanın değeri yoktur. John Burrow'un *A Reading of Sir Gawain and the Green Knight*, s. 200'deki nefis değerlendirmesine bakınız.

nımca, *kendisinin* sandığı kadar mükemmel olmadığını kabullenmeye daha da az hazırdır. Onu ıslah edip yeniden dostları arasına döndürmek için Arthur'un parlak ve incelikli bir devlet adamlığı davranışı göstermesi gerekecektir.

Nasıl yapar Arthur bunu? Gawain, Yeşil Şövalye ile olan buluşmasından -bu buluşmada yaşamı bağışlanmış; ancak kuşağı kimseye bir şey söylemeden aldığı için boynuna kılıçla bir "çizik" atılmıştır- sonra saraya dönüp artık kuşağı günahının bir göstergesi olarak herkesin görebileceği şekilde omuzuna çaprazlamasına asar. Son derece duygu yüklü bir dille, baştan çıkarılışının, düşüşünün ve şimdiki pişmanlığının öyküsünü anlatır. Buna karşılık olarak Arthur tüm saraylıların aynı şekilde benzer kuşaklar takmalarını emreder. Bu yalın eylemle Arthur, Süleyman'ın beş köşeli yıldız için yaptığı söylenen şeyi yapmış, ona "biçim vermiş", ona kamusal bir anlam kazandırmış olur. Ama ne tür bir anlamdır bu? Arthur'un hareketi sanki şunu ima ediyor gibidir: Gawain, kralın onu öteki saraylılardan daha fazla suçlu görmediğini bilmelidir. Bununla birlikte, aynı zamanda, Arthur'un hareketi, Gawain'e yönelik sessiz bir serzeniştir: Onun sarayın diğer üyelerinden daha özel bir yeri olmadığı ve özellikle lekelenmiş olduğunu kesinlemekle umutsuzluk günahını işlediğini ima eden bir serzeniş -umutsuzluk günahı, kibir günahının ayna görüntüsünü oluşturur; çünkü kibirli insan kendisini herkesten üstün görürken, umutsuz insan da kendisini herkesten aşağı görmekte, böylece aslında yalnızca kendisinin İsa'nın merhametine layık olmadığını kesinlemektedir. Ancak Arthur'un hareketi hiç kimsenin bu merhametin dışında olmadığını, hepimizin aynı kardeş topluluğun bir parçası olduğumuzu gösterir; bu yüzden Arthur'un Gawain'e sessiz uyarısı, Peder Zosima'nın Fyodor Karamazov'a yönelik sessiz uyarısını andırır: "Kendinden bu kadar utanma, her şeyin kökü bu utanmadır çünkü."

Şair, gereksiz ayrıntılara girerek sözü uzatmaz. Gerçekten de, bu zengin doruk sahnesinin tamamı yirmi dizeden az sürer.

Gene de şair, olağanüstü bir ince işlenmişlikle insana özgü narsizmin kaynaklarını, kendimize ilişkin imgeyi korumak amacıyla nasıl kendimize yalan söylediğimizi ve nasıl bu imgeyi aşırı kendini aşağılama pahasına bile olsa korumaya çalıştığımızı ortaya çıkarmıştır; çünkü Dostoyevski'nin çok iyi anladığı gibi, kendini aşağılama olsa olsa insanın gerçek benliğiyle yüzleşmesini reddetmesinin bir göstergesidir genellikle, bu da bizi bağışlayacak kimsenin olmadığı duygusunun bir sonucudur.

Şair bize yaşadığımız simgesel sistemler baskıya maruz kaldığında neler olduğunu da gösterir. Bunalım anında, Yeşil Şövalye ile buluşması artık çok yaklaştığı anda, Gawain içgüdüsel olarak kuşağı seçer, birçoklarının, sözgelimi, işgal altında düşmanla işbirliğini seçtikleri gibi. Gawain'in öğrenmesi gereken ders, inandığını söylediği ve hiç kuşkusuz inandığını düşündüğü bir dünyanın simgelerine -beş köşeli yıldız ile Meryem'in imgesine- güvenmiş olması gerektiği ve gerçek tehlikenin yalnızca bu güven terk edildiğinde ortaya çıktığıdır. Ama şiir herhangi bir ahlakçı tutum takınmaz, yalnızca Gawain'in fiili olarak seçtiği eylemin sonuçlarını gösterir, tıpkı Proust'un, yalnızca Marcel annesinin elini tutmaya çalıştığında neler olduğunu gösterdiği gibi. İki yazar da, kahramanlarının, yaşamları olan o yoğun ağ içinde yaşamayı sürdürürken başka türlü davranamayacaklarını ima etmez, her ikisi de kahramanlarının yaptıkları şeyi yapmasalar daha iyi etmiş olacaklarını teslim ettikleri halde. Şimdi, kahramanlar, ömürlerinin kalanı boyunca eylemlerinin sonuçlarıyla yaşamak zorunda kalacaklardır.

On dördüncü yüzyılın, adını bilmediğimiz bu olağanüstü şairi diğer önemli şiiri "İnci"de de, inanç sistemimizle duygusal tepkilerimizi bağdaştırmanın güçlüğünü işler; ancak bu kez, bu güçlüğü, romans türünün prizması içinden değil doğrudan ele alır. Şiirin kahramanı, çocuğunun ölümünü kabullenemeyen, bu ölüme uyum sağlayamayan bir babadır. Kızını "değerli bir inci"

olarak betimler, bu incinin bir yaz günü parmakları arasından kayıp yere düştüğünü ve orada yittiğini söyler. Küçük kızı bir rüyasında ona görünür, uzun bir konuşmayla, babasına artık mutlu ve Cennet'te tam bir saadet içinde olduğunu ve üzülmesi için bir neden olmadığını göstermeye çalışır. Ancak, baba kızın söylediklerini zihnen kavrayabilse de, kızının ölümünün getirdiği yitimi kabullenemez. Sonunda, konuşmaları boyunca baba ile kızı birbirinden ayırmış olan nehrin öte yakasında onunla birleşmek için umutsuz bir çabayla ileri atılıp kızı tutar. Ama soğuk suyla temasın yol açtığı şokla uyanır. Gawain'in, Yeşil Şövalye'nin onun korkaklığını başından beri bildiğini acıyla keşfedişi gibi, bu şok babanın varlığında yalnızca konuşmanın sağlayamadığı bir değişikliği gerçekleştirir. Tıpkı Arthur'un bütün saraylılara Gawain'inkine benzer kuşaklar takmaları uyarısı karşısında Gawain'in yaşadıkları gibi, çocuğundan yoksun kalmış olan baba şimdi artık çocuğunu bırakabilecek; yalnızca zihniyle değil tüm varlığıyla, başımıza gelenleri tamamen kavrayamayacağımızı veya kaderin sillelerine karşı kendimizi koruyamayacağımızı anlayacak duruma gelmiştir. Ayrıca yalnız bu gerçekten yakınmamayı değil, onu etkin biçimde yüceltmeyi de öğrenmemiz gerektiğini anlar. Şiirin George Herbert'ı öylesine andıran son kıtasında baba günlük komünyon ayinine katılmaktadır; ayinde yaşam ekmeği yenir ve katılım edimi, çektiğimiz yitimlere karşın yaşamın sürüp gittiğini ve bunun da sorgulanamayacak bir iyilik olduğunu ima eder:

O Hükümdarın rızasını almak için
Kolaylıkla boyun eğer iyi Hıristiyanlar,
İyi bir Rab, bir Efendi, bir dost olduğu
Görüldüğü için gece ve gündüz.
Bu sözler tepeciği aşıp bana ulaştı,
Kusursuz güzellikteki incime yas tutup onu
Tüm benliği, özgürlüğüyle Tanrı'ya emanet ederken,
Kendim kutsayarak ve rahibin bize
Her gün ekmek-şarap biçiminde gösterdiği

Mesih'in aziz kutsamasıyla.
Onun kulları olmak bahşedilsin bize
Ve razı olacağı inciler gibi parlamak.*

Amin. Amin.

* [To pay the Prince other sete saghte
Hit is full ethe to the god Krystyin:
For I had founded hym, bothe day and naghte,
A God, a Lorde, a frende ful fyin.
Over this hyul this lote I laghte,
For pyty of my perle enclyin,
And sythen to God I hit betaghte
In Krystes dere blessyng and myn,
That in the forme of bred and wyn
The preste uus schewes uch a daye.
He get uus to be hys homly hyne
And precious perles unto his pay.]
Amen. Amen.

# XV
# "İskoçya'da bir ağaçta yetişmiş bir kaz"



1638'de Georg Christoph Stirm adlı bir Alman öğrenci İngiltere'den eve bir mektup yazmıştı; mektupta, bahçıvan John Tradescant'ın ünlü müze evinde gördüklerini anlatıyordu. Mektup, yalnızca Tradescant müzesinin içerdiklerine değil, aynı zamanda bu nesneleri dile getiren yazarın zihnine ilişkin olarak da şaşırtıcı bir içgörü sağlamaktadır.

"Müzede," diye yazıyor Stirm,

> şunları gördük: Bir semender, bir bukalemun, bir pelikan, bir yapışkan balığı, Afrika'dan bir lanhado, beyaz bir keklik, İskoçya'da bir ağaçta yetişmiş bir kaz, uçan bir sincap, balığa benzeyen bir başka sincap, Hindistan'dan parlak renkli bin bir

çeşit kuş, taşa dönüşmüş birtakım şeyler, her tür denizkabuğu, bir denizkızının eli, bir mumyanın eli, vitrinde balmumundan çok doğal bir el, çeşit çeşit değerli taşlar, sikkeler, tüylerle yapılmış bir resim, İsa'nın çarmıhından küçük bir tahta parçası ..., Türkler'e ve başka yabancılara ait birçok ayakkabı ve çizme, bir deniz papağanı, iri başlı şiş gövdeli bir balık, bir Kanada geyiğinin üç toynaklı ayağı, güvercin büyüklüğünde bir yarasa, yaklaşık 20 kilo ağırlığında bir insan kemiği, Batı Hint Adaları'nda cellatların kullandıklarına benzer Yerli okları (ölüm cezasına çarptırılanlar, sırtlarına bu oklar saplanarak öldürülür), Yahudiler'in sünnette kullandıkları bir alet, Afrika'dan getirilmiş çok hafif bazı odunlar, Virginia Kralı'nın giysisi ..., eflatun bir taş üzerine büyük bir güzellikle işlenmiş bir İsa'nın Büyük Çilesi sahnesi, büyük bir mıknatıstaşı, Aziz Francesco'nun bir cam muhafaza içinde duran balmumundan heykeli, Aziz Hieronymus'un benzeri bir heykeli, Papa XV. Gregorius'un Pater Noster'i, Doğu ve Batı Hint Adaları'ndan tulumlar, Batı Hint Adaları'nda denizde bulunmuş bir taş (bu taşa İsa, Meryem ile Vaftizci Yahya'nın tasvirleri yapılmış), Buckingham Dükü'nden güzel bir hediye, İsodorus'un *De natura hominis* adlı eserinin elyazması, V. Karl'ın kendisini kırbaçlamak için kullandığı söylenen bir kırbaç, yılan kemiklerinden bir şapka şeridi...

İlk bakışta bu liste ile Cromwell'in teftiş görevlilerinin İngiltere'nin kiliselerinde korunan andaçlarla ilgili listeleri (sözgelimi, Aziz Laurentius'un "yakıldığı" kömürler, Aziz Edmund'un tırnak parçaları veya Aziz Thomas'ın çizmeleri ile çakısı) arasında çok fazla bir fark olmadığını düşünebiliriz; ancak şöyle bir düşünmek, farklılıkların ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Reformcuların gayreti, bütün andaçları envanteri çıkarılacak nesnelere indirger; ancak daha önce gördüğümüz gibi, hacılar meraktan ötürü değil, kutsal insanın varlığına nüfuz etmek için tırnakların veya çizmelerin peşine düşüyorlardı. Kömürler, tırnaklar ve çizmeler azizin yerini alıp onun varlığını çağrıştırmaktadır. Roma İmparatorluğu'nun son dönemi gibi on altıncı yüzyıl İngiltere'sinde de hacı hâlâ "bir yere bir insanla

buluşmak üzere gidiyordu"; öte yandan, John Tradescant müzesinin ziyaretçisi, müzeye merakını gidermek ve orada bir araya getirilmiş sayısız, bin bir çeşit nesneyi hayranlıkla izlemek üzere gidiyordu.

Stirm'in mektubunun bunca hayranlık uyandıran yönü, hiçbir düzenleme ilkesinin işlemiyor görünmesi, her şeyin -İskoçya'da bir ağaçta yetişmiş bir kaz ile Gerçek Çarmıh'ın parçaları, Virginia Kralı'nın giysisi ile bir taş üzerine işlenmiş Büyük Çile- üst üste yığılmış olması ve bakan kişiyi aynı ölçüde etkilemesidir. Stirm'in bildiği tek taksonomi biçimi nesneleri alt alta sıralama gibi görünmektedir. Birçok ziyaretçi için Louvre'daki *Mona Lisa*'nın, önünden geçip gitmeden hayranlıkla izlenecek "Leonardo'nun başyapıtı" olması gibi, özgün bağlamlarından çıkarılıp alınmış Kanada geyiği toynağı, denizkızı eli ya da Yahudilerin sünnette kullandıkları alet de ilginç birer nesneden başka bir şey değildir.

Amerika kıtasının -ve daha sonra Pasifik ile Afrika'nın iç bölgelerinin- keşfinin ateşlediği, artık net olarak Yaratılış ile Günahtan Kurtarış'ın birleştirici tekil öyküsüyle bağlantılı olmayan bu nesneler bolluğu duygusu dönemin birçok yazısına yansır. Rabelais ile Ben Jonson'ın son derece uzun listeleri, Burton'ın *Anatomy of Melancholy* (Melankolinin Anatomisi) adlı yapıtındaki melankoli örnekleriyle Thomas Brown'ın eserlerindeki beşli ağaç düzenlemesi, hatta "yanlış inanış" örneklerinin* ezici sayısı... bunlar, okur üzerinde hem dünyanın çeşitliliği ve zenginliği karşısında duyulan sevinç dolu coşkunun ifadeleri etkisi yaratır, hem de gerçek veya arkada yatan herhangi bir düzenin olmayışı karşısında duyulan bir tür panik etkisi. Üstelik, bu tutum on altıncı ve on yedinci yüzyıllarla sınırlı değildir. Sözgelimi, Nicholas Thomas, Cook'un Pasifik

* Browne, *Pseudodoxia Epidemica* adlı eserinde boş inançlar konusunu işler; Cennet'ten Kryos (Kuraş) dönemindeki İran bahçelerine kadar bahçeciliğin tarihçesini anlattığı *The Garden of Cyrus*... (Kryos'un Bahçesi...) adlı eserinde ise, ağaçların bir dörtgenin köşelerine ve ortasına yerleştirilmesiyle oluşturulan beşli ağ düzenlemesine hayranlığını belirtir. (ç.n.)

yolculukları üzerine nefis bir yazısında, British Museum'daki ilginç şeyleri gösteren bir dizi resimli sayfayı, John ve Andrew Rymsdyck'in *Museum Britannicum*'unu (1788) şöyle betimler:

> Resimli sayfalar şunları içeriyordu: Taylor kuşları ile eşekarısı yuvaları; Oculus Mundi ya da dünyanın gözü, suda saydam hale gelen bir Çin çakıltaşı; bir simyacının el çabukluğu gösterisinde kullandığı altın uçlu bir çakı; Babil Kulesi'nden bir tuğla; "doğanın bir el ya da eldiven biçimi verdiği çok ilginç bir *mercan*"; Vali Pitt'in görkemli elması ve aralarında "doğru olmayan bir şey söylemek istemem ya, Kral Charles döneminde" *İrlandalılar'ın* katliamında geniş çapta kullanıldığı söylenen yasa dışı alet Flagello'nun da bulunduğu bazı silahlar.

Bazı son dönem bilim adamları gibi Thomas da, bu tür yapıtlarda bilimle bayağı merakın tuhaf birlikteliğini araştırmak ve bizi, en azından on sekizinci yüzyılda, "curio", "curious" ve "curiosity" sözcüklerinin ardında yatan gerilim konusunda uyarmak amacındadır. Örneğin, Johnson *Dictionary*'sinde (Sözlük, 1755) "to be curious"ın "araştırmaya aşırı düşkünlük" anlamına geldiğini belirtir; ancak *Journey to the Western Isles of Scotland* (Batı İskoçya Adalarına Yolculuk, 1775) adlı yapıtında Johnson, Loch Ness'in enini tam olarak bilemeyen bir yazarı "very incurious" (meraktan yoksun) olmakla eleştirir. Ve Thomas'ın büyük bir bilgi birikimi ve duyarlılıkla gösterdiği gibi, bu gerilim on dokuzuncu yüzyılın başlarında hâlâ yolculuklarının amacının bilim mi, sömürge mi, yoksa yalnızca merak güdüsü mü olduğunu bilemeyen ilk Afrika kâşifleri John Barrow ile Mungo Park'ın yazılarında ve (hiç şüphesiz zihinlerinde) varlığını sürdürmektedir.

Gördüğümüz gibi, bu aynı zamanda tür kavramının ilk olarak değersiz görünmeye başladığı bir dönemdi; çünkü sonuçta tür her şeyin bir yeri olduğu, her şeyin yerli yerinde olduğu, dünyanın bir düzeni bulunduğu ve sanatın bu düzeni yansıtabileceği duygusuna bağlıdır. Johnson'ın *Lycidas* eleştirisinde

tipik olarak görüldüğü gibi, türün çöküşünün romanın -nihai yönelişinin Hakikat mi, yoksa merak mı olduğu konusunda kararsız kalan bu türsüz biçimin- yükselişi ile çakışması, bir rastlantı değildir. Sterne bütün *Tristram Shandy* boyunca bununla (ve okurla) oynar, özellikle kadın okurun bir önceki bölüme gitmesini söyleyip sonra şu yorumu yaptığında: "Hah, işte geliyor sevgili Hanımefendi. O bölümü yeniden okudunuz mu, bayan, sizden okumanızı istediğim gibi?"

Krzystof Pomian'ın İtalyan koleksiyoncuları ve koleksiyonları hakkındaki öncü çalışmasının izinde, birçok bilim adamı ulusal müzelerin özel ve kilise koleksiyonlarından nasıl ve hangi nedenlerle doğduğunu keşfetmeye ve bunların hepsinin ardında yatan gerilimlerin -bilimi ilerletme iddiası, merakı pohpohlama ve ulusal gururun gelişimi- neler olduğunu açığa çıkarmaya başladılar. İlk başta, koleksiyon yapanlar, bilgili ve zengin bireylerdi. Hümanist papalar ile Rönesans hükümdarları (genellikle aynı insanlar) on beşinci yüzyılda klasik dönem heykellerini toplamaya başlamışlardı. Başkaları ise elyazması ve resim koleksiyonu yapıyordu. Gerçekten de bazı Rönesans resimleri (dönemin son ve en büyük eserlerinden *Las Meninas* da aralarında olmak üzere), resmin sahibini çevresindeki duvarlara asılmış ve yaslanmış resimlerinin ortasında gösterir. Ancak on dokuzuncu yüzyılda büyük özel koleksiyonlar demokratikleşmişti. Paris'te, Fransa krallarının eski sarayı Louvre, Musée Napoléon haline gelmişti; Madrid'de kraliyet koleksiyonları, resim müzesi olarak yapılmış ilk modern bina olan Prado'ya taşındı. 1830'da Berlin'de Altes Museum açılmış, bunu Münih (1836), Londra (1838), Dresden (1855), Amsterdam (1885), Viyana (1891) ve Moskova (1912) müzeleri izlemişti.

Ancak on dokuzuncu yüzyılda, artık koleksiyon yapma çılgınlığı bilgili ve zengin kimselerden, imparatorlardan ve hükümetlerden burjuva sınıfı çocuklarına geçmişti elbette. Bu, çocuk ansiklopedilerinin yayımlanmaya başladığı (yetişkinlere yönelik ilk ansiklopediler bir önceki yüzyılda yayımlanmıştı) ve

anne-babalarının teşvikiyle çocukların fosil, kelebek, kavkı, kurutulmuş çiçek ve akla gelebilecek her tür şeyi toplamaya başladıkları bir zamandı. Batı dünyasının kıyılarındaki Mısır'da bile, yirminci yüzyılın ortalarında, okuduğum İngiliz kitapları ile dergilerinin -*The Castle of Adventure* (Serüven Şatosu), *Swallows and Amazons* (Kırlangıçlar ve Amazonlar), *The Railway Children* (Demiryolu Çocukları), *Boy's Own Paper* (Çocukların Gazetesi), *The Eagle* (Kartal), *World Sports* (Dünya Sporları)- teşvik ettiği bu tutkunun son dalgalarına kapılmış buldum kendimi. Öyle sanıyorum ki, futbol ya da tenis oynamadığım veya yüzme ve atletizm yarışlarına katılmadığım zamanlar, yapıştırma albümlerine resimler yapıştırarak, nesneleri kutulara koyup etiketleyerek veya özel olarak hazırlanmış kaplara sıralayarak geçirdim çocukluğumu. En değerli şeylerim, büyüdüğüm küçük kasabanın sınırlarının hemen ötesindeki çöle yaptığım yürüyüşler ve bisiklet gezileri sırasında topladığım tarihöncesi çakmaktaşları koleksiyonu ile 1952 Olimpiyat Oyunları için hazırladığım ve içinde her eleme yarışmasının, her önemli müsabakanın sonuçlarının bulunduğu yapıştırma albümüydü.

Pul koleksiyonuyla tren merakından o kadar emin değilim; ama, sonuçta koleksiyonculuk tutkusunun, bu tutkuya kendini kaptıran çocuklar açısından çok büyük bir eğitici işlevi vardı gibi geliyor bana. Bir anlamda, insan kendisine ait bir şey yapıyor ve bu süreç içinde arkeoloji, botanik, tarih, coğrafya ve başka birçok konuda bir şeyler öğreniyordu. Ne yazık ki, başka birçok çocukluk tutkusu gibi, bu koleksiyonculuk tutkusu da aynı boyutlarıyla erişkinliğe aktarıldığında oldukça uğursuz yananlamlar edinebiliyor. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında yetişkinlerin giriştikleri özel bir koleksiyonculuk tutkusu çok net olarak ortaya koyuyor bunu.

# XVI
# Güce sahip olmak



Bir andaca sahip olmak, bir güce sahip olmak demekti. Peter Brown'ın gösterdiği gibi, başlangıcında andaç kültü, andacın halesini korumak ve hacıyı *praesentia*'nın temel öğelerinden biri olan uzaklığı tanımaya sevk etmek amacıyla özenle denetleniyordu. Bu yolla hacı, andacı, merkezinde ilk din şehidinin, insanoğlu kurtulabilsin diye ölmüş olan Tanrı'nın Oğlu İsa Mesih'in bulunduğu bir anlatı bağlamına yerleştirmeye yönlendirilmiş oluyordu. Reform döneminde, andaçlar ve günahtan bağışlanma araçları hakkındaki, açgözlü rahipler ve safdil alıcılar hakkındaki birçok hicivden görebileceğimiz gibi, bu hale duygusu hemen hemen tümüyle yok olmuştu. Gerçek çarmıhın veya bir azizin giysisinin bir parçası, tıpkı Gawain'in

öylesine minnetle kabul ettiği sihirli kuşak gibi insanı ölümden veya hastalıktan koruyabilecek bir şey olarak düşünülebiliyordu. Gene de, yollara düşüp bu tür andaçları aramaya gitme gereksinmesi hâlâ bir ölçüde *praesentia* duygusunu koruyor, türbelerde andaçlarla bağlantılı mucizelerin ve şifaların belirmesi, başka hiç kimse ilgilenmese bile Tanrı'nın hâlâ yoksullara, dışlanmışlara ve hastalara ilgi gösterdiği duygusunu güçlü biçimde yansıtıyordu. Birkaç yüzyıl sonra, Tradescant'ın koleksiyonunda ve Alman ziyaretçinin koleksiyona gösterdiği tepkide "İsa'nın çarmıhından küçük bir tahta parçası"nın uçan bir sincap veya bir denizkızının eli gibi yalnızca bir doğal merak nesnesi haline geldiğini görüyoruz. Fransız tarihçilerinin "gündelik yaşam tarihi" adını verdikleri şeyde olan, öyle görünüyor ki şudur: Bazı toplumsal pratikler ve kabuller yanlış ve hayal ürünü olarak bir yana bırakıldıklarında, bunların karşıladığı gereksinmeler varlığını sürdürmekte ve bu gereksinmeler artık kültürel bir ifade yolu bulamadıklarından, acıya ve kaygıya yol açmakta, tehlikeli rüyalarla arzuların yaratıcıları haline gelmektedirler.

Bu durum kendisini en açık olarak İkinci Dünya Savaşı'nın sonu ile III. Reich'ın çöküşünden bu yana hayasızca sürdürülen tiksindirici Nazi andaçları ticaretinde göstermektedir. Sahte Hitler günceleriyle ilişkili tuhaf olguyu araştırırken bu pislik yuvasını derinlemesine inceleyen Robert Harris bazı şaşırtıcı (en azından beni şaşırtan) rakamlar saptamıştır. Harris şöyle yazar: "Dünyada, 50.000 Nazi andaçları koleksiyoncusu olduğu tahmin edilmektedir; yıllık cirosunun elli milyon dolar olduğu söylenen bu ticareti yapan koleksiyoncuların çoğu Amerikalıdır." Amerika Birleşik Devletleri'nde *Der Gauleiter* adlı aylık bir dergi, beş bin koleksiyoncu ile satıcıyı en son ticari sergiler ve müzayedeler konusunda bilgilendirmektedir. Los Angeles'ta bir koleksiyoncu, özel yaşamında Ribbentrop'un pardesüsünü giyerek kendini eğlendirmektedir. Kansas kentinde bir başkası Hitler'in punç kâsesinden içkiler ikram etmektedir.

Chicago'da bir aile hekimi, evinin arkasında beton bir kemer yaptırmış, burada bir Nazi silahları koleksiyonu sergilemektedir. Arizona'da bir kullanılmış araba satıcısı, Hitler'in Eva Braun'a verdiği Mercedes'le ailesini gezdirmektedir. İngiltere'de Bath Markizi Longleat, atalarından kalma evinde en geniş Hitler resimleri koleksiyonunu bir araya getirmiştir, bir tahmine göre koleksiyonun değeri on milyon dolardır. Resimlerin yer aldığı odada şunlar da bulunmaktadır: "Üstünde gamalı haç bulunan siyah deri bir pardesü giymiş Hitler'in aslıyla aynı boyda balmumundan kopyası..., Himmler'in gözlüğü..., Belsen Komutanı'nın sofra örtüsü."

Harris kitabında bize bazı satıcıları ve bu satıcıların koleksiyonlarını tanıtır. Konrad Kujau'nun koleksiyonu, "III. Reich tören süslerinden oluşan hemen hemen eksiksiz bir takımı içeriyordu: 150 kask, 50 üniforma, 30 bayrak ve Kujau'ya göre Batı Almanya'daki en büyük askeri sürahiler koleksiyonu." Gazeteci Gerd Heidemann, Göring'in yatını satın almış, ona ait yemek takımını, çay fincanlarını, kadehleri ve kül tablasını sergilemektedir. Elbise dolabında Göring'in üniforması vardır; yastık kılıfları Göring'in bornozundan yapılmıştır. *Stern* dergisinin Hitler günceleri için kendisine ödediği parayla Heidemann, Hitler'in üç yüz resmini, eskizini ve suluboya çalışmasını, bunun yanı sıra Nazi partisine ait üniformalar, pankartlar, bayraklar, kartpostallar ve Hitler'in kendisini vurmak için kullandığı tabancayı satın almıştır. Sonradan ortaya çıktığı üzere, bunlardan birçoğu, sahte Hitler güncelerinin yaratıcısı Kujau'nun ona sattığı sahte şeylerdi. Ancak elbette, yirminci yüzyılın başlarında Minos ve Mısır uygarlıklarının eserleri konusunda olduğu gibi, hazır pazar olan yerde sahte ürünler bol bol bulunacaktır.

Kendini vurmadan önce, Hitler bütün kişisel evrakının kesinlikle yok edilmesini sağlamaya çalıştı. Ancak çevresindekiler daha o zamandan koleksiyonculuğa başlamıştı. 24 Ağustos 1945'te Amerikalı ajanlar Avusturya'nın Schladming kentinde

bir evi bastıklarında, Eva Braun'un özel fotoğraf albümünü, onun Hitler'e gönderdiği mektuplarla ilgili notlarını ve bir Hitler üniformasını buldular. Ekim ayında aynı ajanlar bir başka baskın gerçekleştirip Eva Braun'un Hitler'le yaşamına ait ev çekimlerinden oluşan yirmi sekiz bobin renkli film ele geçirdiler.

Bütün bunlardan görülebileceği gibi, nerede Hitler'e bağlılığın sona erip nerede salt açgözlülüğün başladığını söylemek güçtür. Birçok Geç Ortaçağ dönemi andacında olduğu gibi, burada da belirsiz bir bölge vardır ve büyük olasılıkla satıcılarla koleksiyoncuların çok azı bu işi para için mi, yoksa sonuçta tarihin bir parçasını oluşturan bir şeyle uğraştıkları duygusuyla mı yaptıklarını açık olarak söylebilir. Savaş sonrası sanatının kendine özgü bir türünde, özellikle sinemada kullanılan bir duygu da söz konusudur: Proust'un büyük bir netlikle çözümlediği ve haklı olarak sanat değeri düşük ama gösterişli veya *kitsch* olarak betimlenmiş olan ihlal heyecanı, yapmacık fetişizm; ne yazık ki, genç Marcel'in o gün Monjouvain'de öylesine beklenmedik bir biçimde karşılaştığından çok daha kamusal ve tehlikeli bir tür *kitsch* bu.

Konrad Kujau, Hitler günceleri gibi başından büyük bir sahteciliğe kalkışıp başarısız oluncaya ve en sonunda yakalanıncaya kadar, kârlı sahte Nazi andaçları ticaretini yıllarca sürdürmeyi başarmıştır. Harris kitabını bir soruyla bitirir: "Neden herhangi birisi sahihliği kuşkulu birkaç tutam insan saçı için 3500 dolar ödüyor?" Harris şöyle yanıtlar bu sorusunu:

> Büyük olasılıkla, onlara *o* dokunmuş olabileceği için, tıpkı küçük bir kağıt parçasına, resme veya üniformaya -sanki o insanın özü bir biçimde onlarda yaşıyormuş gibi, zaman zaman ortaya çıkarılıp dokunulmak üzere elden ele geçirilen, satılan ve istiflenen tılsımlara- dokunmuş olabileceği gibi. Hitler günceleri, o sefil sahte günceler . . . farklı değildi. İlk cilt geldiğinde kendisinin ve meslektaşlarının duydukları hayranlığı açıklamaya çalışırken şöyle diyor Manfred Fischer: "Böyle bir

şeyi elinizde tutmanız çok özel bir duyguydu. Bu günlüğü *onun* yazmış olduğunu ve şimdi elimde tuttuğumu düşünmek . . ."

Ama Harris'in eklediği gibi, bu sonuçta "Chaucer'ın Afnâmeci'sinin, altı yüzyıl önce, yastık kılıfları ve domuz kemikleriyle, hemen teslim edeceği bir olgu"ydu.

Gene de Nazi andaçlarını Geç Ortaçağ dönemi andaçlarıyla fazlaca doğrudan ve hemen özdeşleştirmekten kaçınmamız gerektiğini düşünüyorum (modern bir müzedeki sergileri, bazı müze tarihçilerinin yaptığı gibi, "dindışı andaçlar" olarak adlandırmaktan kaçınmamız gerektiği gibi). Chaucer'ın hikâyesinde, Kilise'de ve Kilise'nin yöntemlerinde gördüğü suiistimallere karşın, hâlâ Hıristiyanlığın bir biçimde evrenle aynı sınırı paylaştığına inanan bir dünyadayızdır. Afnâmeci trajik bir figürdür, oysa Kujau için aynı şeyi söyleyemeyiz; kısmen sonuçta Afnâmeci'nin sunduğu şey topu topu bir şifa ve selamet vaadi olduğu için, kısmen de hep yinelediği *radix malorum est cupiditas* (tüm kötülüklerin temeli şehvettir) sözü, tek inancının şehvet olduğu konusundaki ısrarını hep gölgelediği için. Bir başka deyişle Afnâmeci, Kujau'nun aksine, kendisinin de lanetlenmiş olduğunu bilir.

Kujau'nun ticaretini yaptığı andaçların gücü kısmen bu andaçlarla bağlantılı dehşetten, kısmen de bunların ticaretini yapmakla insanın dev bir oyuna katıldığı duygusundan kaynaklanır: Bir an için, gerçekliği alt edecek gibi görünen bir oyun, başkalarını ve kendi kendini yok etme dürtüsünün bir süreliğine başıboş bırakıldığı bir oyun; ancak düzmece olduğu (en başından beri öyle olageldiği) çoktan ortaya konmuş bir oyun. Ya da (ki hiç kuşkusuz böyle şeylerin ticaretini yapmanın getirdiği *ürpertinin* nihai kaynağı budur), öyle miydi gerçekten?

# XVII
# Yahudi gelin



Bize bakıyorlar; ama birbirlerini düşünüyorlar. İçinde bulundukları özel duruma ve giysilerinin şıklığına rağmen, ikisinde de -özellikle kadında- birçok Yahudi'nin yüzünde gördüğümüz o belli belirsiz hüzünlü ifade var. Erkek zarif bir koltuğun tahta kolu üzerine oturmuş ve kadını kendisine çekiyor, sağ koluyla belini sarıyor, başı kadının omuzuna doğru eğilmiş; öyle ki yanağı, kadının neredeyse korunmak üzere taktığı eldivenli ele hafifçe değiyor gibi. Erkek sol elinde gri silindir şapkasını tutuyor ve sol ayağı öne, bize doğru uzatılmış. Orada, onun yanında duran kadın sanki bütünüyle kendisini bırakmıyor gibi; kısmen erkek öylesine iğreti oturduğu için; ama aynı zamanda, kadının kendisinin de büyük olasılıkla söze

dökemeyeceği daha derin, daha karmaşık nedenler yüzünden. Kadının beyaz elbisesi ayaklarına dökülüyor ve burada sağ ayağını örten beyaz bir katman oluşturuyor, sağ elinde ise oldukça umursamaz bir edayla bir buket çiçek tutuyor; çiçeklerin başları yere eğilmiş. Buket, kadının sol yanından aşağı, ona paralel olarak uzanan uzun kuşağın ucuyla, başka türlü oldukça resmî bir düğün fotoğrafı olacak bu resme bir hayal ve doğallık havası getiriyor.

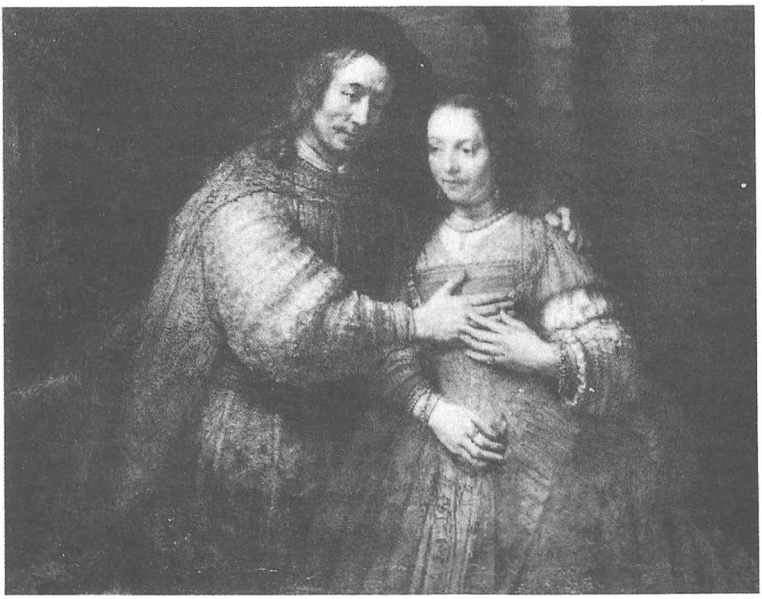
Resimdeki kişiler büyükannemle büyükbabam, fotoğrafın tarihi ise yüzyılın başları. Fotoğraf, o tarihteki binlerce, belki de milyonlarca düğün fotoğrafını andırıyor olmalı. Gene de, hafif katılığı içinde bile kaydettiği şey, her şeyden önce, birbirine dokunan, buna karşın birbirlerinden biraz uzakta duran bu iki insan arasındaki güven. Duruş biraz farklı olmakla birlikte, Rembrandt'ın *Yahudi Gelin* resminden çok uzak değil; Rembrandt'ın resmi de benzer biçimde sevgi ve resmiyetin dokunaklı bir birleşimini yansıtıyor - resmiyete rağmen ve resmiyetin bir sonucu olarak sevgi. Rembrandt'ın resminde erkeğin eli, kadının göğsünün hemen altında koruyucu bir biçimde duruyor ve kadının eli erkeğin eline hafifçe değiyor, yalnızca dört parmağı temas halinde, belli belirsiz bir dokunuş bu. Buna karşılık, fotoğrafta, erkeğin kolu koruyucu bir biçimde kadının belini sarıyor, eli kadının zarifçe yana eğilmiş kalçasının biraz üstünde durmuş ve kadın erkeğe doğru eğiliyor, ancak ileti aynı: Bu iki insan birbirlerine güvenmiş ve en azından o anda yaptıkları şeyin yüceliği karşısında biraz dehşete kapılmışlar; uzun bir an boyunca, dokunuş ile uzaklık birleşmiş.

Elbette uzun bir an. Fotoğraf çekim tekniklerindeki değişiklikler nedeniyle, birçok açıdan modern bir fotoğraftan çok resme daha yakın olan bu tür bir görüntü artık mümkün değildir. Çok daha az resmî dünyamızda da, düğün fotoğrafları insanda gerçek yaşamdan çok bir oyun ya da yapmacık bir tavır izlenimi bırakır: Takım elbiseler ve giysiler bu özel an için kiralanmış olmadığında bile, blucin ve kazak giymeye alışmış insanların



2. Alexei Rabinovitch ile Nelly Rossi, Kahire 1907.

üzerinde iğreti durur ve insanda her zaman fotoğrafı çektiren kişiler için önemli bir an olmaktan çok başkaları için sahneye konmuş bir güldürü duygusu yaratır. Ancak burada oyun yoktur. Ânın kendisi çok önemli olsa bile, daha önce olanlarla daha



3. Rembrandt. *Yahudi Gelin*, yak. 1666. (Rijksmuseum, Amsterdam)

sonra olacaklar arasında bir süreklilik bulunduğunu hissederiz. Bu elbiseler onlara aittir; zarif koltuk ile arka planı oluşturan perdelerin ağır kıvrımları bir fotoğraf stüdyosuna değil, kadının babasının oturma odasına aittir. Yüzlerindeki ifade, fotoğraf makinesinin açığa vurduğu şeyi kabul edip sorumluluğunu üstlenir: Bizim gördüğümüz ve onların açığa vurmayı kabul ettikleri şeylerdir bunlar. Dinin hükmünden uzaklaşmış olsa da hâlâ dinsel geleneğin ritimlerini yaşayan bir çağda, fotoğrafın neredeyse kilise veya sinagog töreninin işlevini üstlenmiş olduğu söylenebilir: Burada iki insan, bir ömür boyu sürecek bağlılıklarını kamuya duyurmaktadırlar.

Andrew Graham-Dixon yakınlardaki bir yazısında *Yahudi Gelin*'le ilgili olarak şunları yazmıştır:

Batı sanatında, sevgiye, yapmacıksız şefkate ilişkin büyük re-

simlerden biridir; idealleştirilmemiş veya dramatikleştirilmemiştir. Rembrandt'ın figürleri, resim sanatındaki âşıkların basmakalıp teatral duruşlarını takınmazlar. Burada sevgi, yüzün ve bedenin en incelikli dili aracılığıyla, duyguyla yüklü görünen ifadeler aracılığıyla ve sanki bu birlik ânı bir kutlama nedeni olduğu kadar bir kaygı nedeniymiş gibi kendine özgü bir geçicilik duygusuyla, erkeğin bedeninin eğimi aracılığıyla, bedenin yatay çizgiden hafifçe, ancak son derece sevgi dolu eğilişiyle, erkeğin elinin kadının eliyle teması aracılığıyla ve resimde öylesine ustalıkla (ve açıklanması olanaksız şekilde) ifade edilmiş olan temasın hafifliği aracılığıyla dile gelir.

Kanımca çok doğru bir gözlem bu; fotoğrafın kaçınılmaz olarak daha az duygu yüklü görünmesi, gelin ile damadın yüzlerinin belki de biraz duygusuz, biraz ifadeden yoksun görünmesi, yalnızca fotoğraf ile resim arasındaki farktan kaynaklanmaktadır; sadece adını bilmediğimiz fotoğrafçı ile Rembrandt arasındaki farktan değil, aynı zamanda fotoğrafımız çekilirken ve resmimiz yapılırken verdiğimiz farklı tepkilerden: Ne denli iyi tanırsak tanıyalım hareketi her zaman saldırgan bir hareket gibi algılanan fotoğrafçıdan içgüdüsel olarak kendimizi korumaya çalışırken biraz donuk bir hal alışımızdan. Ancak her iki tasvirde de dokunma hem mutlak olarak doğal, hem de Graham-Dixon'ın söylediği gibi, anlıktır. Dokunma, yakınlığı olduğu kadar uzaklığı da kurar; kamu alanı ile özel alan arasındaki, yok edilmesi olanaksız tekillik ile bir başkasına bağlanma arasındaki ilişkiyi gösterir. Çünkü her iki çift de hiçbir biçimde hayalperest değildir. Her iki çift de sanki gelecekte uzanan inişli çıkışlı yaşamı açık olarak görüyor gibidir. Ancak her iki durumda da dokunuş çiftlerin karşılıklı güvenlerinin göstergesidir. Dokunma, her birinin sınırlarını ve onların birbirlerine olan bağımlılığını belirler: Ne sürekli bir yalnızlıktır bu, ne de sürekli bir kaynaşma; yaşamlarını birleştirme yönündeki özgür kararlarında farklılıklarının bir kabulüdür.

# XVIII
# İlk adımlar

Tam Batı dünyasında yeni evli çiftlerin büyükannemle büyükbabamınkine benzer duruşlar ve giysilerle fotoğraflarını çektirdikleri sırada, haklı olarak Kuşku Çağı adı verilen döneme girdik; çünkü, on dokuzuncu yüzyılın son döneminin bütün büyük sanatçı ve düşünürleriyle -Marx, Kierkegaard, Dostoyevski, Flaubert, Nietzsche- yirminci yüzyılın büyük sanatçı ve düşünürlerini -Proust, Wittgenstein, Kafka, Freud, Eliot, Picasso, Schoenberg- birleştirir görünen tek şey, Aydınlanma ile Romantizm'den devraldıkları kavramlara -İlerleme, Akıl, İmgelem, Sanat, Ün, İnsan Doğası, vb.- ilişkin kuşkuları ve sahte görünümleri ortadan kaldırıp bu görünümleri yaratan gereksinimlerle güdüleri açığa çıkarma arzularıydı.

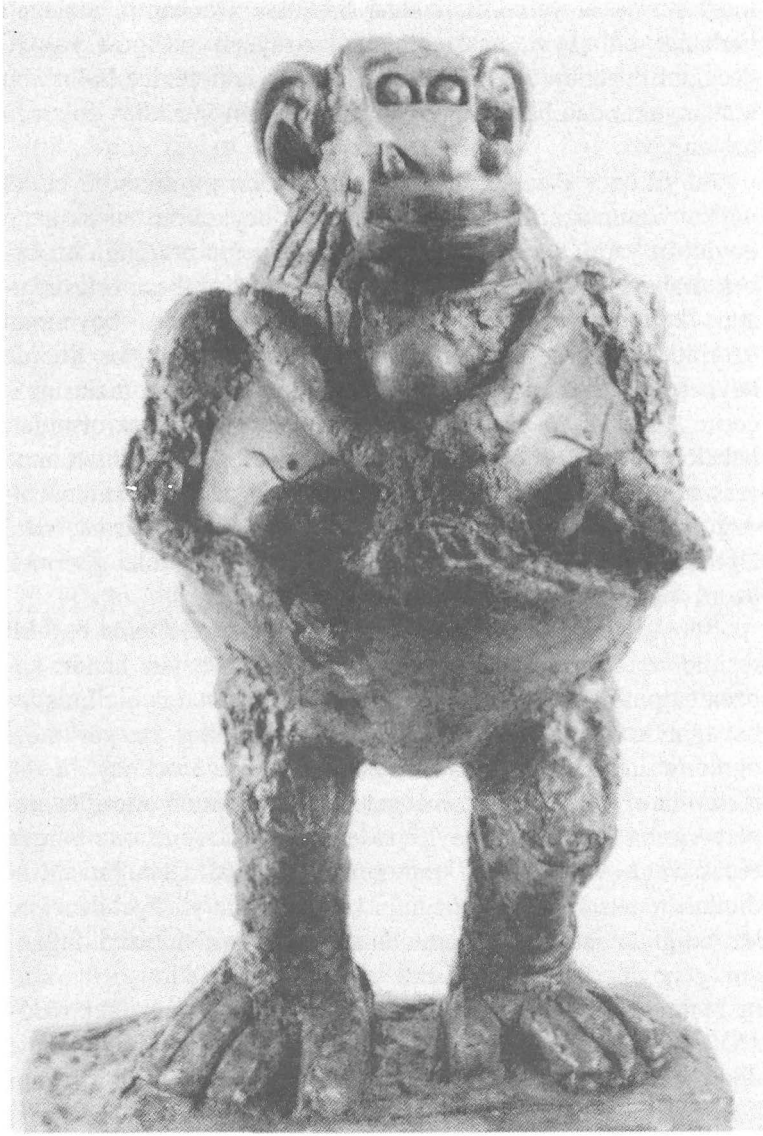
Gene de en azından sanatçılar arasında bu arzu; derin bir duygu (kuşkuculuğun hep, sahte ve değersiz şeylerle birlikte değerli ve sahih şeyleri de sürükleyip götürme riskini getirdiği) ve geniş ölçüde içgüdüsel bir bilinçle (dünyayla ilişkimiz şaşmaz bir kuşku ilişkisi olacaksa, o zaman kendimizi fark ettiğimizden daha derinden yaralamış oluruz) birlikte var olur. Kendi tarzı içinde, Nietzsche denli putkırıcı olan Van Gogh gene de kardeşine "Ressamlar arasında yalnızca Rembrant'ın bakışlara verebildiği o yumuşaklık . . . o kalbi kırık yumuşaklık, o öylesine doğal görünen insanüstü sonsuzluk görüntüsü" hakkında yazabiliyordu. Gerçekten de duygusal olanın, ikiyüzlü olanın, baskıcı olanın maskesini düşürme, hakiki ve sahih olanın tanınmasıyla birlikte gerçekleştirilmelidir.

Van Gogh'tan daha az romantik olan; ama yaşamlarımızın gerek kutlanması, gerek maskesinin düşürülmesi gereken yönlerine aynı derecede tepki veren Picasso, bize güven duygusunu, özellikle anne ile çocuk arasındaki güven duygusunu işleyen bir dizi ikon bırakmıştır; Picasso, aynı zamanda, bu temanın on dokuzuncu yüzıldaki işlenişlerinin ardında yatan yapmacıklıkların ve inançsızlığın zekice altını kazır. Özellikle iki heykel geliyor akla. Bunlardan biri öylesine ünlü ki, artık onu yorumlamak güç bizim için. 1952 yılında Vallauris'te yetmiş yaşındaki sanatçı bir oyuncak araba bulmuş ve ani bir esinlenmeyle bunu bir maymunun koca burunlu yüzü olarak görmüştü. Bununla birlikte, bitmiş heykel bize yalnızca bu algılamada somutlaşmış zekâ oyunundan fazlasını sunar; çünkü bu bir araba/maymun tasviri değil, bir anne ile çocuk tasviridir. Minik bebek maymun, annesinin geniş göğsüne tutunarak yukarıdaki araba/yüzün anlamını tamamıyla değiştirir. Herhangi bir Meryem ile Çocuk İsa heykelinde olduğu gibi, heykeltıraşın ima ettiği şey, çocuğun bağımlılık gereksinimi ile annenin şefkati, hantallığı ve gururudur. Duchamp'ın bir eseri olsa, bunlardan hiçbiri ortaya çıkmazdı. Duchamp, araba ile maymun yüzü arasındaki bağlantıyı kurar ve bu zekice buluşu so-

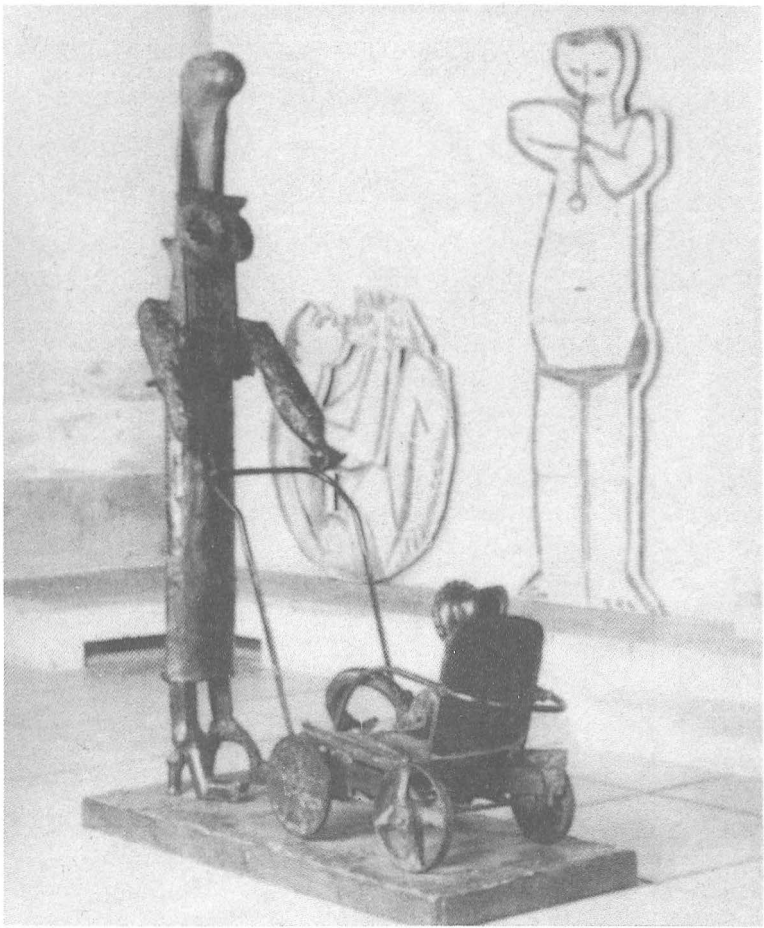
muşlaştırmakla yetinirdi. Aslına bakılırsa Duchamp, fazladan herhangi bir şeyin, başlangıçtaki kavrayışın saflığını yok edeceğini düşünürdü. Öte yandan, Picasso için zekice buluş -bu araba, yukarıdan bakıldığında bir maymunun yüzüdür- yalnızca başlangıçtır.

İki yıl önce Picasso, buluntu nesnelerden yapılmış bir başka heykel yontmuştu. Bu da bir anne-çocuk heykelidir; ancak uzun boylu, iri yapılı anne, içinde minik bir bebeğin oturduğu bir bebek arabasını itmektedir. Annenin eli bebek arabasının aşırı uzun koluna belli belirsiz dokunmakta, uzun boynunun üzerindeki başı çevreyi kolaçan etmektedir; ancak, bu kez de heykelcik şakacı bir ustalık gösterisinden çok daha fazlasını içerir: Anne ile çocuk ne kadar "gerçekdışı" olurlarsa olsunlar, bebek arabasındaki çocuk ile onun üzerinde gururla duran anne arasından bir sıcaklık dalgası yayılır. Picasso'da her zaman olduğu gibi, teknik beceri ile zekice içgörü kendi adlarına, hatta algılama veya sanat hakkında genel bir görüş dile getirmek üzere değil, insani içerik adına var olurlar.

Bununla birlikte, 1943 yılında yapılmış *İlk Adımlar* başlıklı resimde en ufak bir nükte yoktur: Bu resimde, yüz hatları kabaca çarpıtılmış bir anne, aynı derecede çarpıtılarak çizilmiş bir bebeğin üzerine eğilerek onu iki elinden tutar ve yürümeyi öğrenmesine yardım eder. Bu resim hakkında Hockney, büyük ressamların bile Batı resmi geleneğine egemen motifler repertuvarına nadiren bir şeyler eklemiş olduklarını; ama burada Picasso'nun tam da bunu yaptığını belirtmişti. Çocuğun ilk adımları teması, sonuçta çocuğun kendi başına yürüyebileceğini keşfettiği an her insan yaşamında anahtar anlardan biri olduğu için -gene de, diye sorar Hockney, ne sıklıkla çizilmiştir bu sahne resimde?- evrensel bir temadır. (British Museum'daki 1635-1637 tarihli Rembrandt desenleri arasında, gülünç bir biçimde dik durmuş küçük bir çocuğa yürümeyi öğreten iki kadını gösteren bir desen ile 1650 tarihli, bu kez bir anneyi aynı şeyi yaparken gösteren bir desenin daha bulunduğunu Hockney'nin



4. Pablo Picasso, *Anne ile Çocuk*, 1951. (Musée Picasso, Paris. Fotoğraf © RMN. © Succession Picasso/DACS, 1996)



5. Pablo Picasso, *Puseth Anne*, 1950. (Musée Picasso, Paris. Fotoğraf © RMN. © Succession Picasso/DACS, 1996)

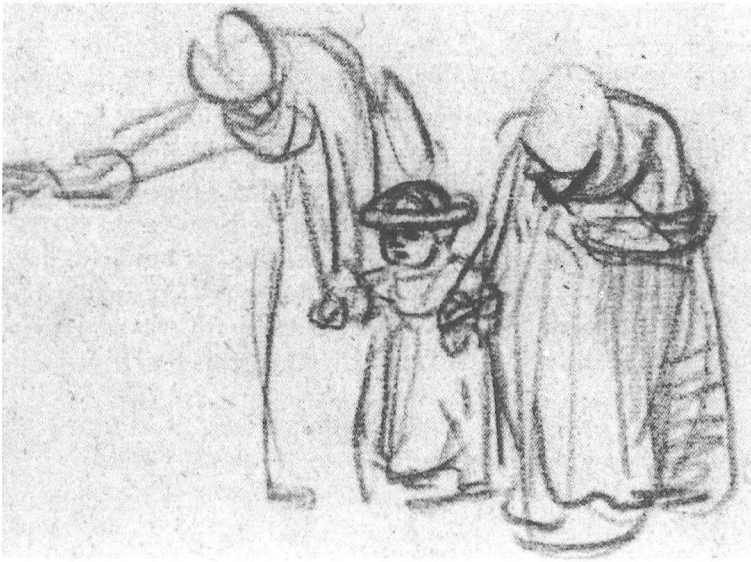
bilmeyeceğini sanmıyorum. Gene de savı geçerli: İlk adımlar ikonografisi sanatta son derece az görülen bir şeydir.)

Burada Picasso'da Kübizm sonrası çarpıtmalar, annenin sevgi, kaygı, umut ve korkularıyla çocuğun aynı şiddette hissettiği korku-heyecan karışımı duyguyu, figüratif gerçekçiliğin hiçbir



6. Pablo Picasso, *İlk Adımlar*, 1943. (Yale University Art Gallery, New Haven; Stephen C. Clark B.A.'nın armağanı, 1903. © Succession Picasso/DACS, 1996)

zaman aktaramayacağı tarzda aktarır. Anne yalnızca çocuğu ve onun esenliğini; çocuk ise yalnızca bedenini ve ufukta görünen özgürlüğü düşünür. Anne ellerinde tuttuğu iki eli bırakmak



7. Rembrandt, *Bir Çocuğa Yürümeyi Öğreten İki Kadın*, yak. 1635-1637. (British Museum)

üzeredir, bu arada çocuğun anlamsız derecede büyük çizilmiş ayakları özgürlüğe doğru gitmek üzeredir, sol ayağı havadadır, böylece ayak parmaklarını ve ayak tabanının büyük bir kısmını aşağıdan görebiliriz. Diriliş kadar yüce bir mucize gerçekleşmek üzeredir: Kendi başımıza gitmeye zorlanıp gerçekten de kendi başımıza gidebileceğimizi keşfettiğimizde, bırakmaya razı olup kendi büyüttüğümüz çocukların gerçekten de kendi başlarına gidebileceğini gördüğümüzde, her birimizin yaşamında gerçekleşen mucize. Çocuk, ayağı tökezlerse, annesinin ellerinin onu tutacağına güvenerek dengesini koruyabildiğini, bacaklarının onu dik durumda tuttuğunu ve artık annesine bağımlı olmadığını keşfeder; anne, çocuğun ayaklarının ve bacaklarının onu taşıyacağına güvenerek gurur (bak neler de yapabiliyor kendi başına!) ile üzüntü (bu, olacak şeylerin bir göstergesi) karışımı bir hisle onu bırakır.

Bu duygu yüklü an, Proust'un aynı ölçüde duygu yüklü betimlemesiyle -çocuğun, dünyanın merkezi olmadığını, annesinin de bir yaşamı ve kendi ilgileri olduğunu keşfettiği ve birden annesine olan derin bağımlılığını bulguladığı anla- diyaloga girer. Picasso'da yol alma gereksinimi tutunma içgüdüsünü yener; Proust'ta anneye her koşulda güvenilebileceğini bilme gereksinimi, kararlı dokunuşu kaygılı kavrayışa dönüştürür, kaçınılmaz trajik sonuçlarıyla birlikte. Her birimiz her iki duyguyu da yaşamışızdır ve bu duygular hayatımızı belirlemiştir. Hangisinin daha derin olduğunu veya hangisinin üzerimizde daha büyük bir iz bıraktığını kim bilebilir?

# XIX
# Kinetik melodiler (1)



Kuşku ustalarının çalışma yollarından biri bize, doğal olarak, bir "veri" olarak aldığımız şeylerin aslında insan yapımı olduğunu, bireylerin ve kurumların yaptığı seçimler ve aldığı kararların sonucu olduğunu göstermeleriydi. Böylece Marx sermayenin işleyiş biçimlerini, Nietzsche ahlakın işleyiş biçimlerini, Freud ise cinselliğin işleyiş biçimlerini açığa çıkardı. Aydınlanma bütün insanları özü itibarıyla değişmez ve insan doğasını evrensel olarak görmüşken, on dokuzuncu yüzyıl kuşku ustaları insanları maruz kaldıklarını dahi bilmedikleri boyunduruk biçimlerinden kurtarmak üzere ahlakın ve toplumsal kurumların soykütüklerini keşfetmeye koyuldular.

Oliver Sacks'in yapıtları bütün bu gelişmelerin ilginç bir

noktasında durmaktadır. Sacks de gizleri açığa çıkaran biridir, Sacks de olduğu gibi kabul ettiğimiz şeylerin eleştirel gözle incelenmesi gerektiğini görmemizi istemektedir; ancak onun amacı sanki daha çok açığa çıkarılan şeyin olağanüstü niteliğini fark etmemizi sağlamak, yaşamımızda olduğu gibi kabul etme eğilimi gösterdiğimiz birçok şeyin neredeyse mucizevi doğasına yeniden hayranlık duymamızı sağlamaktır. Parlak ve aydınlatıcı bir yazısı ve birbirini izleyen kitaplarıyla Sacks, insan zihniyle bedeninin çalışma biçiminin ve ayakta durma, yürüme, konuşma gibi görünüşte basit şeylerin karmaşıklığını anlamamıza yardımcı olmuştur.

Sacks bunu olumsuz yoldan giderek, normal olarak, olduğu gibi aldığımız şeyler artık işlevlerini yerine getirmediğinde neler olduğunu, şu ya da bu nedenle bir odayı bir uçtan bir uca yürüyemediğimizde, bir bardak su isteyemediğimizde, kocamızın ya da karımızın neye benzediğini hatırlayamadığımızda neler olduğunu keşfetmek suretiyle yapmıştır. Sacks bir romancının empatisiyle sanki ya telaşla ileri doğru sıçrama ya da yürürken birden kıpırtısız kalma, ya çabuk çabuk ve anlaşılmaz şekilde konuşma ya da en sıradan sözcükleri bile çaresizce arama dürtüsünü duyan hastaları betimlediğinde, üzerinde bile düşünmeksizin merdivenlerin basamaklarını çıkabilmemizin, bize söylenenleri anlayabilmemizin ve eyleme geçebilmemizin ne denli şaşırtıcı bir şey olduğunu anlamaya başlarız.

Elbette Sacks'in birincil amacı bu değildi; asıl amacı, tıp yazılarının alışılagelmiş geleneğine uyarak, karşılaştığı hastalıkları açıklamak ve tedavi yöntemleri önermekti. Ayrıca insanları etkileyen nörolojik sorunlarla ilgili olarak empatiyi, imgelemi ve keskin ayrıntılı bir bakışı getiren ilk kişi o değildi elbette. On dokuzuncu yüzyılın sonuyla yirminci yüzyılın başlarında, Sacks'in yol göstericisi büyük Rus sinir cerrahı A. R. Luria, elin işleyişi hakkındaki ünlü bir kitabın yazarı Sir Charles Bell ve *Studies in Neurology* (Nöroloji İncelemeleri, 1920) adlı önemli kitabın yazarı Henry Head gibi tıp uzmanları daha önceden bu

yolu açmıştı. Ancak Sacks'in benzersiz yazarlık yeteneği, önce 1919'daki büyük grip salgınının sonuçlarına ilişkin olağanüstü incelemesi *Uyanışlar* ile, daha sonra da tıp alanı dışındaki dergilerde basılan ve sonradan *Karısını Şapka Sanan Adam* ve *Marsta Bir Antropolog* gibi kitaplarda derlenen bir dizi vaka incelemesi ile bu tıp dalını kamuoyunun dikkatine sunmuştur.

Ancak özalgı ile kinetik melodi (Luria'nın türettiği bir terim) kavramlarının odak noktamıza oturması, Sacks'in 1984 yılında kendi deneyimiyle ilgili bir kitap (*A Leg to Stand On*; Üzerinde Durulacak Bir Bacak) yayımlamasıyla oldu. Norveç'teki bir dağda geçirdiği tatil sırasında bacağı kırılan Sacks, sinir hastalığı nedeniyle değil, bir sinir ve bir kasın hasara uğraması nedeniyle bacağını artık kendi bacağı olarak tanıyamadığını keşfetmişti. Sacks bacağını hissedememekle kalmıyordu, bacağı olmanın nasıl bir his olduğunu da unutmuştu. O zaman Sacks daha önceki bir hastasını hatırlamıştı: Bu hastası, yarı uykuda, yatağında yabancı bir varlık hissetmiş ve bir panik nöbeti içinde, sonunda yabancı nesneyi yataktan fırlatıp atana kadar onunla mücadele etmişti - ancak, fırlattığı şeyin kendi bacağı olduğunu ve şimdi yerde kendisinin yattığını görmüştü. Bu, doktorlarla hemşireleri şaşkınlığa uğratmıştı; ancak Sacks kendi başına gelen şeyin ne olduğunu anlamaya çalışırken, tıpta uzun bir süredir bilinen, fakat yeterince anlaşılamamış olan beden imgesi veya özalgı üzerinde yeniden düşünmeye başlamıştı.

Özalgı, kendi bedenlerimize ilişkin tamamen sezgisel duygumuzdur; tıpkı Gawain'in kalkanındaki beş köşeli yıldız gibi, öteki duyularımızı birbirleriyle dengeli bir ilişki içinde tutan bu duygu olmasa işlevlerimizi yerine getiremezdik. Cinsellikten, hatta arzudan daha temel nitelikteki özalgı; bedenin, uzamda bir yer kaplayan ve aktif bir kendilik olarak kendisine ilişkin duygusudur. Bu duygudan yoksun olduğumuzda çaresiz düşmekle kalmaz, ayakta bile duramayız, hele hareket etmemiz hiçbir biçimde söz konusu değildir. Gene de bu duygu içimizde öylesine derinlerde gömülüdür ki, varlığımızın öylesine temelini o-

luşturur ki, onu tamamıyla verili bir gerçek olarak görür ve çok önemli işlevini ancak bir şeyler yolunda gitmediğinde fark ederiz. Kinetik melodi, bunun tamamlayıcısıdır; yazmaya, şarkı söylemeye, dans etmeye, vb. -bunlar, elin ya da ayağın her hareketini uzun uzun düşünecek olsak, hiçbir zaman yapamayacağımız faaliyetlerdir- yönelik içgüdüsel yetimizdir.

Tam bir yön yitimine yol açan deneyimi hakkında tutarlı bir şeyler yazabilmesi için on yıl geçmesi gerekse de, sonunda bacağı iyileşmiş ve Sacks bacağının kendisine ait olduğu duygusuna yeniden kavuşmuştur. Oysa, başkaları bu denli şanslı olmamıştır. Sacks'in öğrencisi Jonathan Cole 1991'de bir kitap yayımlamış, bu kitapta on dokuz yaşında bir gastrik influenza nöbetinden sonra boynundan aşağı beden duygusunu tamamıyla yitiren ve bir daha iyileşemeyen bir adamın hikâyesini anlatmıştı. *Pride and a Daily Marathon* (Gurur ve Günlük Bir Maraton) Cole'un Ian Waterman hakkındaki ve onun özalgısını asla kazanmayacak olmasına karşın normal bir yaşam sürdürme mücadelesi hakkındaki olağanüstü hikâyesidir. Kitap, Waterman'ın kelimenin gerçek anlamıyla normal işlevlerini sürdürme çabasını aktarır; bu çabanın anlamı, Waterman'in çevresinde gördüğü kimselerin hareketlerini tek tek her ayrıntısıyla taklit etmesidir; çünkü öz beden duygusu olmaksızın hiçbir şey onun için doğal olarak gerçekleşmez. Bu yüzden, sözgelimi yolda yürürken farkında bile olmaksızın uyum sağlayacağı hafif bir eğim onu hazırlıksız yakalayıp tökezlemesine ve düşmesine neden olmasın veya çay fincanına doğru hareket eden eli birden yana düşüp yanındaki kimseye çarpmasın diye, Waterman'ın her an tam anlamıyla tetikte olması gerekmektedir. Bedenini görmediğinde onun var olduğu duygusuna sahip olmadığı için, karanlık en büyük düşmanıdır. Bir defasında, bir asansörde yalnız başınayken, elektrikler gitmiş ve sonunda asansörün kapıları açıldığında Ian yerde büzülmüş bir kütle halinde bulunmuştur.

Ian Waterman'ın korkunç yazgısı, olağanüstü iradesi ve ken-

dini ifade etme yetisi, Jonathan Cole'un sabrı ve duygudaşlığı ile birlikte, farkına bile varmaksızın her an yaptığımız karmaşık şeylerin uçsuz bucaksız erimini fark etmemizi sağlar. Örneğin, başkalarıyla konuştuğumuzda, sözlerle olduğu kadar bedenlerimizle de konuşuruz. "Hastalandıktan sonra," diye yazıyor Cole,

> Ian tüm bilinçdışı beden dilini yitirdi; artık iletişimde ve aldatmada kullandığımız sayısız beden duruşunu ve hareketini kullanamıyor... Ian bu eksikliğin farkında ve her zaman olduğu gibi bu eksikliği giderecek yollar geliştirdi: "Tabii, örneğin otururken birisine doğru eğilmenin bir sevgi işareti olduğunu fark ediyorum. Unutmayın ki on dokuz yaşıma kadar bir şeyim yoktu, dolayısıyla tüm bu hareket etme davranışını o zamana kadar öğrenmiştim. Şimdi bazen kullanıyorum bu davranışı, ama yalnızca oturduğum zamanlar, çünkü oturmak düşme korkusu olmadan bunu yapmamı sağlıyor; üstelik, her zaman yaptığım hareket hakkında düşünmek zorundayım. Konuşmama eşlik etmesi ve onu vurgulaması için ellerimi kullanma kararını bilinçli olarak almak durumundayım."

Cole bununla ilgili olarak şu yorumu getirir:

> Ian sınırlı, sözdışı bir iletişim repertuvarını hatırlayıp yeniden öğrendi ve artık uygun anlarda bilinçli olarak kullanıyor bu repertuvarı. Onun için oturmak ve konuşmak demek, önünde, söylediği şeyleri geliştirip açan kollarla ellerin yukarı kalkıp aşağı indiğini görmek demek. Bununla birlikte, daha yakından baktığımızda, ele aldığı konuları elleriyle vurgulasa bile parmakların nispeten hareketsiz kaldığını fark ederiz.

Ian Waterman hakkında yazılanları okuduğumda ister istemez Kafka geliyor aklıma. Yalnızca başka türlü kendisini bekleyen yazgıdan -yaşamını bir kafeste geçirme zorunluluğundan- kurtulmak için insanların jestlerini ve konuşmasını bilinçli olarak ve kendini sürekli sorgulayarak öğrenen *Ein Bericht für eine Akademie*'deki (Bir Akademiye

Rapor) maymun değil, aynı zamanda Kafka'nın Milena'ya yazdığı bir mektuptaki kendi gözlemi: "Bana bahşedilmiş hiçbir şey yok, her şeyin yeniden kazanılması gerekiyor, yalnızca şimdinin ve geleceğin değil, geçmişin de - sonuçta belki de her insanın miras aldığı bir şey olan bunun da öğrenilmesi gerekiyor, belki de en güç iş bu."

Elbette bir açıdan Ian Waterman ile Kafka arasında hiçbir ortak nokta yok ve onları karşılaştırmayı düşünmek bile Waterman'a neredeyse bir hakaret gibi gelebilir. Kafka duygularını dile getiriyordu, Waterman'ınki ise fiziksel bir durumdur; kaldı ki, tüberküloz başlangıcına kadar Kafka her şeyiyle bildiğimiz insanlardan biriydi: Şansı biraz yardım etse mutlu bir yaşam sürebileceğini düşünebileceğimiz bir insan. Kafka'nın sürekli yakınmasının yalnızca bir kendine acıma göstergesi olduğunu ve olsa olsa küçümsenmeyi hak ettiğini bile hissedebiliriz. Ancak kanımca, duygusallık korkumuz ve Ian Waterman'ın durumunun korkunçluğuna ve onun böyle bir kararlılıkla mücadele etmesini sağlayan ruh soyluluğuna olan saygımız, böyle bir benzerliği düşünmekten alıkoymamalıdır bizi. Çünkü böyle bir değerlendirmenin açığa çıkardığı şey, Kafka'nın kendisini böylesine eksiksiz ve geri dönüşsüz olarak kopmuş hissettiği geleneğin özalgıya kesin olarak benzer bir tarzda işlediğidir -özalgı, işlevlerimizi yerine getirmemizi sağlayan ve yalnızca ansızın ondan yoksun kaldığımızda yaşamsal bir şey olduğunu belli eden bilinçdışı bir alışkanlıklar ve pratikler bütünüdür. Hastalığı nedeniyle özalgıdan yoksun kalan Ian Waterman işlevlerini, başkalarının içgüdüsel olarak yaptıklarını hissetmeden, yalnızca taklit ederek sürdürebileceğini görür; karmaşık toplumsal değişimler ve kendi kişisel durumu nedeniyle gelenekten yoksun kalan Kafka, gerek yaşamda, gerek sanatta attığı her adımın bilinçli olması, her jestin ve sözün tasarlanması ve dikkatle, düşünerek seçilmesi gerektiğini görür. Her iki durumda da derin bir yoluna devam etme, onları kuşatan bu şeye boyun eğmeme arzusu vardır ve her iki durumda da yol-

larına devam etmelerini sağlayan şey, gurur ve her çeşit tersliğe karşı bir tür güvendir. Her ikisi için de her gün bir maratondur, bir dayanıklılık ve kararlılık sınavıdır.

Elbette, Ian Waterman'ın hikâyesi ne alegoridir, ne de bir mesel. Her ne ise odur. Ian da her ne ise odur. Gene de Ian'ın hikâyesi, yüzyılımızda yaşamlarını birer sanatçı olarak yaşamaya çalışırken bir Eliot'un, bir Kafka'nın, bir Stravinski'nin karşılaştığı sanatsal güçlüklerin doğasını anlamamıza yardımcı olmaktadır.

Bunun yanı sıra özalgının, kinetik melodinin (veya bedenin kendi ritmini bulma yetisinin) incelenmesi, bedenin sahip olduğu, herhangi bir bilinçli düşüncenin sunabileceği bilginin ötesindeki bilginin incelenmesi, bariz nedenlerle nörologların özel olarak ilgilenmedikleri bir şeyi -kaba sabalık ile sanatsal incelik arasındaki, sıradan bir piyanist, futbolcu veya tenisçi ile büyük bir piyanist, futbolcu veya tenisçi arasındaki farkı- anlamamıza yardımcı olacaktır. Çünkü birçoğumuza yürüme, koşma, piyanoda doğru tuşlara basma ve topa vurma yetisi bahşedilmiş olsa da, bazıları bu alanlarda başkalarından daha yeteneklidir ve özel olarak yetenekli olmayanlar bile zaman zaman deyim yerindeyse nasıl koşmamız, yüzmemiz, topa vurmamız ya da piyanonun tuşlarına basmamız gerekiyorsa öyle koştuğunu, yüzdüğünü, topa vurduğunu ya da piyanonun tuşlarına bastığını hissetmiştir. Böyle anlarda kendimizi normalde olduğumuzdan *daha çok kendimiz* hissederiz, daha aktif olarak dünyanın bir parçası olduğumuzu hissederiz. Böyle anlarda, denebilir ki, var olmanın ne anlama geldiğini, çoğu zaman bir veri olarak aldığımız o mucizenin ne demek olduğunu içgüdüsel biçimde anlarız.

# XX
# Kinetik melodiler (2)

Güney Amerika'da olduğu gibi Mısır'da da futbol (bu sporu beş yaşında orada öğrendim) bir özel yetenek ve beceri oyunudur. Bunun nedenleri açıktır: Zemin sert ve kurudur, top her zaman hafiftir ve bu koşullar iri cüsseli ve güçlü oyunculardan çok hızlı ve çevik oyunculara, karşı takımın ilerleyişini durdurmaya niyetli güçlü top kapıcıdan çok karşısındakileri çalımlayıp geçmeye hazır iyi top sürücülere avantaj sağlar. Sözünü ettiğim günler, 2-3-5 düzeninin geçerli olduğu günlerdi: 2 defans oyuncusu, 3 orta saha oyuncusu, 2 kanat oyuncusu, 2 forvet ile bir libero. Henüz toplu oyun kavramını, üçgen, ağaç veya elmas dizilişlerini duyan olmamıştı: Amaç, topu olabildiğince hızlı bir biçimde forvetlere ulaştırıp sonuca gitmelerini sağlamaktı. Gü-

nümüzün teknik direktörleri bizi izleseler, saçlarını başlarını yolarlardı: Rakip takım hücum ettiğinde, biz forvetler orta saha çizgisinin çevresinde boş boş durur, bir ümit topun gelmesini beklerdik. Top ayağımıza gelir gelmez, çok çabuk golü atıp takımı öne geçirmek bize düşerdi. Hatırlıyorum çok gollü maçlardı bunlar, standart ölçülerdeki büyük bir futbol sahasında yirmi iki küçük çocuk ve standart bir kaleyi koruyan minik bir kaleci. Ayrıca, bu maçlar asla sıkıcı olmazdı.

Hiç hata yapmadığım büyülü günler vardı, bize zarzor galibiyeti getiren altı-yedi golden en az üçünü veya dördünü atar, öteki gollerden en azından ikisinin atılmasını sağlardım. Böyle günlerde, orta saha oyuncularını aşmak, savunma oyuncularını geçip topu tam doksandan kaleye göndermek çok kolay gelirdi bana. Kötü günlerim de olurdu elbette, hiçbir şeyin gerektiği gibi gitmediği, topu hiç alamadığım, aldığımda da hiçbir şey yapamadığım günler. Ama belleğim bu anıları, tıpkı annelerin doğum sancılarını belleklerinden sildiklerinin söylendiği denli etkili biçimde silmiş.

Futbol sahasında "özel yeteneği" olmak ne demektir? Topun gelişine, hızına ve çizdiği yola ilişkin içgüdüsel bir duyguya sahip olmanız demektir; bir pası en etkili biçimde almak için içgüdüsel olarak nerede durmanız gerektiğini bilmek, ne zaman oyalanıp ne zaman hızlanmanız gerektiğini bilmek demektir; yalnızca ayağınızda olduğunda değil, sahanın öteki ucunda olduğunda da topu bir parçanız olarak hissetmek demektir; oyun alanını içselleştirmeniz, oyunu iyi satranç oyuncularının satranç tahtası karşısında yaptıklarının söylendiği gibi, bir statik pozisyonlar dizisi olarak, güç çizgileri olarak sezmeniz demektir.

Hiç kimse bir futbol sahasına veya tenis kortuna adım attığında nasıl bir performans göstereceğini bilmez. Sporun güzelliği, yaşamın mikrokozmik imgesi olması, kurallarla ve uzam-zaman sınırlarıyla sıkıştırılıp temposu artırılan yaşam olması biraz da buradan kaynaklanır. Bir kez sahaya çıktığınızda, artık kendinizle baş başa kalırsınız; yol gösterici taktiklerin, ant-

renmanın, takım konuşmalarının, kişisel öğütlerin önemi kalmaz artık; ne denli iyi ya da kötü oynadığınızı (o gün için) ancak oyun sırasında keşfedersiniz.

Teniste bu futboldakinden daha geçerlidir; çünkü teniste iyi paslar alamadığınızdan veya bir başkası formda olmadığı ya da önemli bir hata yaptığı için kaybettiğinizden yakınamazsınız. Gerçi teniste kendiniz dışında suçlayacağınız kimse yoktur; ancak bazen karşınıza öyle bir rakip çıkar ki, sanki maç boyunca bir mükemmellik âlemine dalmış da hiç yanlış yapmıyormuş gibi görünür.

Teniste futbola oranla çok daha fazla becerikli oyunculardan söz ederiz ve tenis izleyen herkesin böyle oyunculardan oluşan bir listesi vardır. Benim listemdekiler Okker, Goolagong, Nastase ve McEnroe'dur. Ancak bütün büyük oyuncuların kendilerine özgü bir ustalıkları vardır. Hepsi kortu içgüdüsel olarak içselleştirirler, böylece oyun seyircilerin oynandığını gördükleri yerden çok, bir biçimde, "içeride", oyuncuların bedenlerinde oynanır. Hoad ya da Laver'i en iyi yükselişlerinde izlemek bir rüya âlemine girmek gibiydi; sanki her zaman oynanacak doğru vuruşu yakalarlar ve sanki onlar topa koşmaz, top kaçınılmaz olarak onların raketlerinin ortasına çekilirdi.

Bununla birlikte, tenis oynamanın ve izlemenin güzelliğinde ve zorluğunda puan sisteminin büyük bir rolü vardır; bu puan sistemi maç boyunca aynı performansı sürdürmeyi oldukça güçleştirir. Hoad, 1957 Wimbledon finalinde Ashley Cooper'ı alt ettiğinde (televizyonda gördüğüm ilk tenis maçı); Connors da 1973 finalinde Rosewall'u yendiğinde bunu başarmıştı. Ancak çoğu zaman insanın, koşunun ya da futbol maçının aksine, eksiksiz bir denetim göstermesi mümkün olmaz. İki puan arasındaki, iki oyun arasındaki süre çok uzundur. Ne kadar büyük çaba gösterirseniz gösterin, becerinizin sizi terk edip etmeyeceğini ya da sonunda rakibinizin kendi becerisini bulup bulmayacağını düşünmekten, merak etmekten kendinizi alıkoyamazsınız. Birçok düş kâbusa, diğer sporlarda olduğu gibi

beceri ve dayanıklılık sınamalarına değil, birer denge ve eşgüdüm sınamasına döner. Ustalığınızın farkına varmaya başlarsınız, olasılıkla da tam bu ustalık sizi terk etmeye başladığı anda. Sizi terk etmeye başladığı için mi farkına vardığınızı, yoksa farkına vardığınız için mi sizi terk etmeye başladığını asla bilemezsiniz. Ancak tenise ilişkin ilginç ve iyi bilinen bir gerçek, ilk seti 6-0 kazanmanızın nihai zaferi garantilemenin en iyi yolu olmayabileceğidir. Sanırım, 0-6'dan kazanılan maçların sayısı 3 veya 4-6'dan kazanılan maçlardan fazladır.

Tenis, gerçek zamanın anahtar rol oynadığı bir oyundur. Futbolda kişi kaçırdığı bir fırsata yerinebilir; ancak bu kaçırılan fırsat hakkında düşünmeye pek vakit yoktur. Teniste kaçırılan küçük bir fırsat, servis kırma şansını yitirme, insanın kafasını meşgul etmeye devam edip kolaylıkla o korkunç kol gerginliğine, o hiçbir iradi çabanın ya da gayretin dağıtamayacağı huzursuzluk duygusuna yol açabilir. Borg'un, olağanüstü ayak dengesi ve hızının yanı sıra büyük gücü buydu: Oynanan bir puan, sona erdiği andan itibaren kapanmış ve unutulmuş görünüyor, Borg'u kesin olarak bir sonraki puan üzerinde konsantre olmada tamamen özgür bırakıyordu.

Belirli bir anda rahatlıkla kazanılmış görünen oyun, on dakika sonra yeniden gerçekleştirilmesi olanaksız görünebilir ve insan bir puandan ötekine umutsuzluk içinde on dakika önceki becerisini yeniden kazanmak için ne yapabileceğini düşünür. Topraktan zarzor geçimini sağlamaya çalışıp ter dökerken Âdem de elmanın yenmesi hakkında bunları düşünmüş; Marcel de uyanıp önceki akşam annesini, gecenin büyük bir bölümünü ona gözde kitabını okumaya nasıl ikna ettiğini anımsadığında böyle hissetmiş olmalı.

Birkaç yıl önce aikido öğrendim. Futbolu çoktan bırakmam gerekirken, çıktığım bir maçta dizimi incitmiştim ve ağrısı geçmiyordu. Ne zaman tenis oynamaya çalışsam, ağrı yeniden

başgösteriyordu. Doktorlar dizimi inceleyip röntgenini çektiler; ancak herhangi bir sakatlık bulamadılar. Sonunda bir uzman, tek çözümün hastaneye gidip genel bir muayeneden geçmem olacağını söyledi. Bu fikir bana pek çekici gelmedi; Japonya'da bir yıl kalmış ve bildiğim kadarıyla bir tür Japon döğüş sporu öğrenmiş olan eski bir öğrencime bu sorundan söz ettiğimde, bana aikidonun dizim için tam aradığım şey olduğunu söyledi. Aikidonun büyük bir bölümünün dizler üzerinde yapıldığını ve benim bu yolla yavaş yavaş o bölgedeki kasları geliştireceğimi belirtti. Ustanın portreleri önünde eğilip rakiplerimi omzumun üzerinden atma (hele bir başkasının omzundan atılma) fikrinden hiçbir zaman pek hoşlanmamıştım; ama bütün bunları söylediğimde öğrencim yalnızca gülümsedi ve bir gün spor salonuna gelip bir göz atmamı önerdi. Aksi görünmemek için gittim ve hoş bir sürprizle karşılaştım. Bir döğüş sporu olarak sınıflandırılmasına karşın, aikido saldırgan olmayan bir spordur. Bir rakiple değil, bir arkadaşınızla çalışırsınız; üstelik, epey boyun eğme olmasına karşın, düşündüğümden çok daha az omuzdan atma var gibi görünüyordu. Denemeye karar verdim.

Birkaç yıllık aikido çalışmamdan öğrendiklerim, birçok şeyi anlamama yardımcı oldu; çünkü aikidonun öğrettikleri gerek fiziksel, gerek zihinsel birçok etkinliğe uygulanabilir. Aikidonun temel derslerinden biri şudur: İdeal durum tamamen rahat ve tamamen konsantre olduğunuz durumdur. Gevşeme ve konsantrasyonu zıt durumlar olarak düşünme eğilimi olan biz birçok Batılı için yabancı bir kavramdır bu. Gene de hepimizin, aslında bunun böyle olmadığını, bu iki durumun verimli bir denge içinde bir arada var olduğunu yaşadığımız anlar olmuştur. Hiç kuşkusuz, iyi koşup yüzdüğüm zamanlar olan ve şimdi iyi yazdığımda olan şey buydu. Ancak bizim kültürümüzde konsantrasyon gerginlik, gerilim, her tür enerjinin bastırılması veya uzakta tutulması; gevşeme ise tam tersi -durgunluk, kendini bırakma, hiçbir şey yapmama- demektir. Vergilius ile Milton bu karşıtlığın büyük şairleridir. Onlar için gevşeme kendini baştan

çıkarılmaya bırakma demektir ve önemli olan sürekli tetikte olmaktır. Milton'ın *Comus*'taki kadın kahramanı doğa tininin baştan çıkarmasına boyun eğmektense taşa dönüşmeyi yeğler ve Milton'ın üslubu çok büyük bir irade çabasını, tehlikeli biçimde kurala gelmez bir dile düzen dayatmayı gösterir. Milton'ın yazısının gücü bu karşıtlığı neredeyse inanılır hale getirir; ancak ben yüzme, aikido ve yazma deneyimlerimden onun geliştirdiği zıtlığın yanlış olduğu kanısına varıyorum. Zen okçusunun ünlü umursamazlığının veya aikido hocamızın bize vermeye çalıştığı şeyin esrarengiz hiçbir yönü yoktur; ancak bu tür her şeyde olduğu gibi öğrenilmesi son derece zor, basit bir ders söz konusudur.

Mısır'da, henüz çocukken, futbol sahasının yanındaki açık havuzda Mayıs ayından Eylül ayına kadar her öğleden sonra antrenman yapardık. Sezon boyunca belli aralıklarla, on iki yaş altından on altı yaşa kadar yaş gruplarına ayrılmış olarak yarışmalar yapılırdı. Kimi zaman antrenman sıkıcı ve tekrarlamalı gelirdi. Kimi zaman insan kendisini sanki teknik ve hız olarak gerilemiş hissederdi. Ama doğru türden ve doğru oranda antrenman yapıldığında, antrenör zamanlamasını doğru yaptığında ve insan en önemli müsabakalar için gücünün doruğuna ulaştığında, müsabaka öncesi kendinizi hep çok kötü hissetseniz de gerçek yarışlar harika fırsatlardı.

İşin püf noktası, tümüyle konsantre olurken gevşek kalmaktı. Kendinizi çok fazla kasarsanız başarı şansınız kalmıyordu, gene de starttaki veya dönüşteki ya da son birkaç kulaçtaki bir konsantrasyon eksikliği aylarca süren sıkı antrenman çalışmasını mahvederdi.

Yüzmede insan tüm bedenini kullanır: Kollarınızı ileri atarsınız ve kulaçları olabildiğince uzun ve gevşek tutmanın büyük bir önemi vardır; bacaklarınızla suya vurursunuz, vuruş karın bölgenizde başlar, kalça ve baldırlardan geçip kırbaç darbesini andıran bir hareketle ayak bileklerinize ulaşır; nefes alıp verişin de olabildiğince ölçülü kalması gerekir. İnsan ne kadar

hızlı giderse, beden su içinde o kadar yükseğe kalkar ve kollar, sırt, göğüs ve elbette nefes alıp verme o kadar rahat olur. Gene de insan ne kadar hızlı giderse o kadar çok enerji harcamış olur, bu yüzden nefes almak zorlaşır ve bedenin duyduğu ağrı artar.

Her şey büyük bir uyum içinde seyrettiğinde, unutulmaz bir yarışta bir kez bana da olduğu gibi, artık kendinizi kollardan, bacaklardan, göğüsten, boyun ve baştan yapılmış hissetmezsiniz. Bunun yerine, tekil bir canlı varlık, tanımlanabilir bir dış çizgisi olmayan bir enerji merkezisinizdir. Hızla hareket ediyorsunuzdur ve kalbiniz çarpıyordur, ancak çabadan ötürü değil coşkudan ötürü; buna rağmen suyu yarıp ilerlerken yarattığınız gücü hisseder ve aynı zamanda son derece gevşek bir durumda olduğunuzu duyarsınız. Zamanın yittiği bu anda, beden ile zihin gösterilen çabada ve elde edilen tatminde bir bütün haline gelir.

Bu, ulusal bir yüz metre serbest stil yüzme yarışının finalinde olmuştu. Benim sorunum, son yirmi metrede enerjimin tükeneceği korkusuyla yarışa biraz fazla ağır başlamamdı. Ama eleme yarışmalarında ancak en hızlı üçüncü zamanı tuttumuştum ve eğer kazanmak istiyorsam, bitişi riske sokarak yarışa elli metre sprinte başlar gibi başlamam gerektiğini biliyordum. Dönüşte (şampiyonalar açık havada olimpik ölçülerdeki havuzda yapılıyordu), iki rakibimin çok az önündeydim, bu kez de çok mu hızlı başladım, şimdi bunun bedelini mi ödeyeceğim, diye düşünüyordum. Ancak dönüşü iyi aldım ve kendimi antrenmanlarda birçok kez yaptığım gibi bir boy kadar ileri fırlattım, şimdi tek sorunumun finişe kadar formumu korumak olduğunu biliyordum. Yanım sıra giden en yakın rakibimin sudaki belli belirsiz gölgesini görebiliyor ve arayı kapatmakta olduğunu hissediyordum. Ancak yetmiş metreye ulaştığımızda, hâlâ kısmen önde olduğumu biliyordum. Bu, her şeyin birden acı vermeye başladığı andı. Ama aynı zamanda saatler süren antrenmanların yararını gördüğüm an oldu. Daha önce böyle bir ağrıyı yaşamıştım ve bacaklarımı derine daldırıp

düzenli nefes alıp vererek kendimi sıkmadan yüzmeyi sürdürebileceğimi biliyordum. Nefes almak için başımı her yana döndürüşümde havuzun kenarındaki kalabalığı görebiliyor ve çığlıkları duymaktan çok seziyordum. Rakiplerimin beni geçmediklerini biliyor; ancak hâlâ onların önünde olup olmadığımı kestiremiyordum. Sonra, önümde havuzun sonundaki kara kütle belirdi; sorun, yalnızca son enerjimi kullanmak, ciğerlerim patlayacak gibi olsa da o son birkaç kulaçta nefes almamak ve kulacımın sonunda havuz kenarına dokunabileceğimi, suda kaymak veya fazladan kısa bir kulaç atmak zorunda kalmayacağımı ummaktı.

Sonradan, sonuçları öğrenmeden birkaç dakikanın geçmesi gerekir. İnsanın tek isteği nefes alıp vermek, kalbin korkunç atışını, inip çıkan göğsü dindirmektir. Sonra, zaman saptayıcılar ile hakemlerin hararetle konuştuklarını fark edersiniz. En azından, diye düşünüyordum, başa baş bitmişti yarış, en azından onlara son yarıştan daha iyi bir yarış sunmuştum. Şans elverirse bu mesafedeki yüzüş süremi daha iyi hale getirebilirim ve insan bundan fazlasını da isteyemez. Şu var ki insan daha fazlasını isteyebiliyor ve istiyor. Süre ne kadar iyi olursa olsun, kazanmak gibisi yoktur.

İyi ama neden böyle olması gereksin? Hiç kuşkusuz, diye düşünebilir insan, iyi yüzmek, insanın, yeteneğinin elverdiği en iyi biçimde yüzmesi, bedenini canlı, kendisiyle uyum içinde hissetmesi yeterli bir ödüldür. Sonuçta, böyle zamanlarda, insan hücre hapsindeki tutukludan, bağımlılığın ve sapkınlığın anlamı belirsiz hazlarından tamamıyla uzaktır. Böyle zamanlarda, bedenin bir yazgısı varsa, o buymuş gibi gelir insana. Gene de sonuçta, kendi kendime en iyi kişisel zamanımı gerçekleştirdiğimi, yalnızca daha iyi bir yüzücü tarafından alt edildiğimi söyleyerek ne kadar kendimi rahatlatsam da, bunca yakına gelip kazanamamak acı bir düş kırıklığı olurdu. Elbette, özel olarak iyi yüzmediğinizde kazanmanız da, rakipleriniz formda olmadığı için kazanmanız da pek tatmin edici değildir.

Ama hiç kuşku yok ki, aylarca süren antrenman ve özverinin karşılığı ancak insan kazandığında tam olarak alınmış görünür. Bunun nedeni, yenilmenin, fiziksel olarak iyi hazırlanmış olsa bile insanın psikolojik olarak meydan okumayla başa çıkamadığını ima etmesi midir? Bilmiyorum. Tüm bildiğim, öncekinden daha hızlı yüzmek veya koşmak *ve* kazanmak her sporcunun nihai tatminidir. O zaman dönüp yarışa bakmak, yarışın nasıl geliştiğini, an be an neler hissettiğinizi ve geriye baktığınızda dönüm noktalarının neler olduğunu anımsamak bir zevk haline gelir. O zaman insan yarışın sonuçlandığı o bir anlık süreyi, hep söylemek istediği bir şeyi birden söylemiş olduğu bir an gibi hatırlar. Bunun getirdiği zevk, o an, çok çabuk geçse ve insan bir sonraki yarışa hazırlanmaya başlasa bile ebediyen sürer.

# XXI
# Gezgin ile dünya



Yaprak kıpırdamayan aşırı sıcak bir havada yürümek, çelik gibi güçlü bir iradeyi gerektirir. Mısır'daki günleri anımsıyorum, sabah saat dokuzdan sonra yalnızca evden dışarı adımınızı atıp güneşin altına çıkmak bile gerçek bir kararlılık gerektirirdi. İngiltere'de insanın sık sık başına geldiği gibi, sağanak yağmurun altında veya şiddetli bir rüzgârda yürümek de pek zevkli değildir. Yürüyüş sona erdiğinde insan kendisini enerjik ve belki de güç bir işi başarmış gibi hissedebilir; ancak yürüyüşün kendisi zevk alınacak bir şey olmaktan çok bir an önce bitirilmesi gereken bir şeydir. Kaç kez köpeklerimi bu tür havalarda, İngiltere'ye, köpeklere ve köpeklerim olduğu için kendime lanet ederek alçak, otlarla kapalı tepelerde gezdirmek zorunda kal-

dığımı bilmiyorum. Köpekler bile sefil bir görünüm sergiliyorlar ve olasılıkla hepimizin aklında tek bir düşünce oluyor: Eve olabildiğince çabuk nasıl döneriz?

Ancak İngiltere'de, hava serinken ve yalnızca hafif bir rüzgâr eserken, ayağınızın altında tıpkı yaz ayları boyunca South Downs'da ve Britanya Adaları'nın sayısız güzel kumtaşı bölgesinde olduğu gibi çimenlikler varken, işte o zaman insan bir iki saat boyunca özel herhangi bir şey düşünmeyi bir yana bırakıp kinetik melodinin ete kemiğe bürünmüş haline döner. Ancak hızlı hareket edildiğinde bedenin tümüyle eşgüdümlü olduğu yüzmenin tersine, yürümede beden ancak önünde uzun bir süre olduğunda gerçek ritmine kavuşur. Normal olarak ya kendimizi günlük herhangi bir işi yerine getirecek enerjiden yoksun ya da nasıl kullanacağımızı bildiğimizden oldukça fazla enerjiye sahip buluruz. Ancak İngiltere'de güzel bir havada belli bir mesafeyi yürüyerek kat etmek bütün bu düş kırıklıklarını sanki hiç var olmamışlar gibi ortadan kaldırır.

İnsanın ayakları yere değmese, rüzgâr insanın yüzüne ve kollarına dokunmasa yürümenin nasıl bir şey olacağını düşünün. Elbette günümüzde, artık bunu hayalimizde canlandırmamıza gerek yok. Uzay kapsüllerindeki ya da Ay üzerindeki astronotların filmlerini izleyebilir veya yerçekiminden yoksun bir atmosferde hareket etmenin nasıl bir his olduğu hakkında onların yorumlarını okuyabiliriz. Tekinsizlik duygusu veren ve özellikle hoş olmayan bir deneyime benziyor.

Elbette, insanlar her zaman uçmayı hayal etmişlerdir. Ama ayaklarımız varken kanatlarımız olmasını istemek neden?

Alpler'deki üç yüz veya dört yüz metrelik, bazen bin metrelik doğrudan ve molasız güç tırmanışlar pek de zevkli değildir. Ancak bir bütünün parçasını oluştururlar ve doruktaki görüntüden daha güzeli, sonunda tepeye ulaşıp bir dağ sırtında yürümeye başladığınızda bedeninizdeki duygudur. Bir yürüyüşün tam anlamıyla tatmin edici olması için, sanki kolay kısımların yanında zor kısımlar da, inişlerin yanında çıkışlar da

olmalıdır. İnişler de öyle kolay değildir. Dolomitler'e ilk gidişimde o bölgedeki en yüksek dağın tepesine teleferikle çıkıp sonra kaldığımız otele yürüyerek inişimizi anımsıyorum. Tam bir kâbustu. O zamanlar dağlar konusunda ancak benim kadar bilgisiz birisi böyle bir yürüyüşü tasarlayabilirdi. Geri döndüğümde ayak parmaklarımla bileklerim korkunç bir haldeydi ve başarmanın getirdiği tatmin duygusunu bile yaşayamamıştım.

Yürüyüşün getirdiği zevk herhangi bir şeye egemen olmaktan veya insanın kendisini yapabileceğinden fazlasına zorlamasından kaynaklanmaz. Hiçbir yürüyüş diğeriyle aynı değildir ve önemli olan, bu benzersiz olayın şimdi gerçekleşmekte olduğudur, benim onun bir parçası olduğumdur; bir de, iyi bir yürüyüşün yarattığı zindelik duygusudur. "Daha!" veya "yeter!" duygusu yerine, sonun olanaksız denecek kadar uzakta veya gülünç denecek kadar yakında olduğu duygusu yerine, yürüyüş süresi boyunca, arzu ile tatminin bir bütün olduğu duygusu vardır yalnızca.

Birkaç yıl önce Alpler'de bir baston aldım. Sıradan bir tahta parçası, bir ucu kıvrık, dalların belli belirsiz perdahlanmış olmasının bıraktığı düğümleri olan, baştan aşağı koyu kahverengiye boyanmış ve ucuna metal bir uç takılmış bir baston. Dağlarda ne kadar işime yarayıp yaramadığını bilemiyorum; ancak benim açımdan tıpkı bir köpek gibi vazgeçilmez bir şey haline geldi. Şimdi, zarif South Downs'da bile, ayağımın altında yumuşak kireç dışında bir şey yokken, yola çıkarken bastonumu bırakmışsam, bir şeylerin eksikliğini duyduğumu görüyorum.

Yürüyüşte bastonun, yürümenin kendisi kadar doğal olarak ortaya çıkan bir kullanılma tarzı vardır: Aşağı, çevir, bir iki üç dört, aşağı, çevir, bir iki üç dört. Baston fazladan bir bacak haline gelir ve ani dönüş, kişinin yürüdüğünü, havayı soluduğunu, ayağının altındaki toprağa tepki verdiğini onaylar.

Bastonumla yürüyüp birden dönerek bir iki üç dört, yeniden

yürüyüp birden dönerek bir iki üç dört, sık sık Tristram Shandy'nin kendi sözlerimle aktaramayacağım, ancak alıntılayabileceğim şu sayfasını düşünmüşümdür:

İnsan özgürken - diye haykırdı Onbaşı, bastonuyla şöyle süslü bir çizgi çizerek -



Babamın en incelikli tasımlarından bini bir araya gelse, bekârlık yemini hakkında bundan fazlasını söyleyemezdi. (IX. 4)

Soru şudur: Toby Amca'nın Dul Wadman'a duyduğu arzu ve gereksinim, mutsuz bir evliliğe düşme korkusundan daha fazla mıdır, daha az mı? Trim'in yanıtı, Toby'nin erkek kardeşine ıslıkla verdiği yanıtlar gibi, tümüyle sözel olmayan bir yanıttır; ancak okur Tristram'ın bunu izleyen yorumunu anlamakta güçlük çekmez. Trim'in bastonunun dönüşü, Arnolfini çiftinin portresinin ortasındaki Jan van Eyck imzasının J harfi gibi bir özgürlük ve bireysellik olumlamasıdır: Trim'in, Toby'nin ve elbette Sterne'ün özgürlüğü ve bireyselliği. Çünkü okur Sterne'ün aktardığı iletiyi kavramakta da güçlük çekmez: Romancının dilbilgisi ile sözdizimine olan tutsaklığı, Toby'nin Dul Wadman'la evliliğinin sonucu olacağını düşündüğü tutsaklığa çok benzemektedir ve Sterne'ün durumunda, yazar bu tutsaklığa çoğu zaman boyun eğmek zorunda kalsa da, tıpkı Panurge'ün kolay

seçeneği -Fransızca konuşmayı- reddetmesi gibi, o da temel özgürlüğünü, roman anlatımının geleneklerine uymaktansa hayal gücünün bastonunu fırıl fırıl döndürme arzusunu olumlamayı sürdürecektir.

Bekârlık özgürlük demektir, ama aynı zamanda yalnızlık demektir. Sterne'ün roman yazma geleneklerine karşı takındığı şövalyece tutum, anlık olanın serbest bırakılması anlamına gelebilir; ama aynı zamanda yazarın sürekli olarak keyfilik, hatta anlamsızlık uçurumunun eşiğine gelmesi anlamını taşır. Toby'yi kurtaran ve insan olarak kalmasını sağlayan şey, kararsızlığıdır, seçenekler arasında bocalamasıdır, erkek kardeşinin dogmacılığından ve özgüveninden yoksun olmasıdır; tıpkı Sterne'ün kitabını canlı tutan ve salt bir kurnazlık gösterisi haline gelmekten kurtaran şeyin, Sterne'ün özgürlüğün kolaylıkla anlamsızlığa dönüşebileceği konusundaki bilinci olduğu gibi. Toby'nin ıslığı, Trim'in bastonuyla yaptığı hareket, Sterne'ün kitabına siyah ve ebrulu sayfalar sokması... bütün bunlar, utku ile çaresizliğin kesişme noktasına konmuştur; etkileyici ve ilginç olmayı sürdürmelerinin nedeni de, bir biçimde her iki anlama da gelmeleridir. Rabelais'nin sanatı gibi Sterne'ün sanatı da mükemmel bir ustalık gerektirir; çünkü her iki sanatçı da, türün ve geleneğin belirlediği sınırların ortadan kalkmasıyla, sanatın kendi kurallarını oluşum süreci içinde kendisinin yapması gerektiği gerçeğini ciddiye alır.

# XXII
# Sınırlar (2)



Defterimin başında sırtımı kamburlaştırıp oturuyorum. Daktilomun başında ise biraz daha dik durumda. Elim sayfanın üzerinde dolaşıyor. Parmaklarım tuşlara basıyor. Yazıyorum.

Peki ama bu yazan "ben" nerede? Ben çalışırken hızla çarpan yüreğimde mi? Düşüncelerin savrulduğu kafamda mı? Endişeli midemde mi? Çabalayan elimde mi? Tuşlara basan parmaklarımda mı? Açıkça, bu yerlerden hiçbirinde değil. Ve her ne zaman bir özyaşamöyküsü yazmaya, kendime ne isem neden o olduğumu, nereden geldiğimi ve nereye gittiğimi düşündüğümü açıklamaya çalışsam, girişimin saçmalığına ilişkin duygum, bana onun belleğimde de, herhangi bir zamansal süreklilikte de var olmadığını kanıtlar.

Gene de yazarın ölümünden söz eden, "ben"in değil yazının yazdığını öne süren o ikna edici eleştirmenlerin ve kuramcıların, evet onların yanıldığını da biliyorum; çünkü masamdayken, defterimin üzerine eğilmiş ya da daktilomun önünde biraz daha dik dururken, acı çeken benim, başkası değil. Bu konuda bir şeyler yapabileceğimi, bu acı çekişi, bu düş kırıklığını, bu karışık arzuyu, en azından futbol sahasında veya yüzme havuzunda yaşadığım durum kadar zevkli bir duruma dönüştürebileceğimi de biliyorum.

Ama nasıl? Yalnızca azimle, herhangi bir iradi çabayla değil gibi görünüyor. Her gün yapılan antrenmanın yorucu çalışmasıyla da değil. Sanatın tuhaflığı burada: Birçok açıdan spora benzemekle birlikte, birçok başka açıdan hiç de spora benzemiyor; çünkü, belirli bir yatkınlık, belirli fiziksel nitelikler, kişisel yeteneklerine inanç ve sıkı çalışma kapasitesi olduktan sonra, herkes yeterince iyi tenis oynayabilir veya yüzebilir. Sanatta bunun eşdeğeri bir durum yoktur.

Belki bir zamanlar vardı. Ressam ile besteci çırak olarak uğraşlarını bir ustadan öğreniyor, becerilerini Kilise ya da soylu sınıf gibi hamilerin taleplerine uydurmak zorunda kalıyorlardı. Bütün bunlar geçmişte kaldı. Kısmen çıraklık ve hamilik sistemi ortadan kalktığı için; ancak bu yalnızca daha derin bir değişimin belirtisi. Artık söz konusu olan, verili bir biçimi ete kemiğe büründürmek değil. Biçimin kendisinin keşfedilmesi veya icat edilmesi gerekiyor. Ve bir kez icat edildiğinde, her yeni yapıtla yeniden icat edilmesi gerekiyor.

Romantizm ve Romantizm sonrası büyük sanatçıların - Keats, Van Gogh, Kafka- mektuplarını okuduğumuzda edindiğimiz izlenim, neredeyse uygun bir yön verilmesi olanaksız, uçsuz bucaksız bir enerji ile arzunun varlığıdır. Yüzücü veya atlet enerjisini havuzda veya koşu pistinde atıp her günkü çalışmasının onu önündeki yarışa biraz daha fazla hazırladığını bilebilir; ancak sanatçı sporcuya ne kadar öykünürse öykünsün, bunu yapamaz. Öyle ya, sanatçının durumunda ant-

renmanın anlamı ne olacaktır?

*Neye* hazırlanacaktır sanatçı?

Elbette, geriye baktığımızda, büyük bir sanatçının kariyerinde genellikle bir örüntü görebiliriz. Proust'un 1897 ile 1907 arasında birbirini izleyen bitmemiş yapıtlarının *Kayıp Zamanın İzinde*'ye doğru bir ilerleme olduğunu; Picasso'nun aynı yıllardaki büyük faaliyetinin onu kaçınılmaz olarak *Avignonlu Kızlar*'a doğru götürdüğünü görebiliriz. Ancak o yıllarda Proust için bu, birbirini izleyen bir başarısızlıklar zinciriydi, hiçbir biçimde bir yazar olmadığının tekrar tekrar onaylanışıydı; Picasso'ya gelince, çok büyük yeteneği ile enerjisi onu umutsuzluktan alıkoyduysa, bu yetenek ile enerji henüz gerçek sesini bulmamış olduğu gerçeğini saklayamıyordu ondan.

Ancak bu sesi nasıl bulmalı, dünyaya yapmaya geldiğimizi hissettiğimiz şeyi mi yapmalı? Rilke gibi, ruhun bizi ziyaret edeceği günü bekleyerek sabır mı göstermeli? Ya da Kafka gibi, taslaklar ve parçalar, birbirine eklenmeyi reddeden yapıtlar, tatmin etmeyen ve tatmin edemeyecek olan yapıtlar mı yığmalı üst üste, birden neyi nasıl yapmamız gerektiğini göreceğimiz şeklindeki boş bir umutla? Ya da Coleridge gibi, kendini gerçekleştirme başarısızlığını şiirinin konusu olarak mı almalı insan?

Peki, tatmin nedir? Geldiğinde bile, bilinmesi mümkün müdür? Antrenman yaptığım yarışı kazanır, tırmanmayı amaçladığım doruğa tırmanırsam, amacıma ulaştığımı bilirim. Ama sanatta amaçlar çok daha az somuttur; çoğu zaman, bu amaçlara ulaşılıp ulaşılmadığı bile belli değildir. Üzüntülü anlarında Wordsworth ile Coleridge özlemle çocukluklarını ve o zamanlar nasıl farklı olduklarını anımsıyorlardı; Eliot tüm çabalarına karşın yapıtının elinin altında parçalandığını gördüğünde, aynı derecede özlemle bir zamanlar bütünlük taşıyan ve şimdi ebediyen yok olan bir kültürü hatırlıyordu; son yıllarında Kafka zevkle ve umutsuzlukla 22 Eylül 1912 gecesini hatırlıyordu: On saatlik sürede "Yargı"yı yazdığı ve onun ken-

disinden organik bir bütün olarak yükseldiğini hissettiği, "nasıl her şeyin söylenebileceğini, nasıl her şeyi, en tuhaf hayalleri, içinde yitip yeniden yükseldikleri büyük bir ateşin beklediğini" hissettiği geceyi.

Bir şey yapmak, daha öncekinden çok daha fazla çalışmak arzusuyla dolu olmak ancak ne yapmak istediğini, ne tür bir çalışmaya girmek istediğini keşfedememek -bu, bütün sanatçıların şu ya da bu zamanda içine düştükleri korkunç düş kırıklığıdır ve 1800'den beri öyle olagelmiştir. Ancak, elbette bu yalnızca sanatçıya özgü bir düş kırıklığı değildir. Fransız Devrimi'nin ardı sıra ve Ancien Régime'in çöküşüyle bütün özgürleşmiş Batılılar'ın hissettikleri bir karmaşadır.* Kahramanları, Napolyon olmayı hayal eden, ama yalnızca sıradan birer katil veya hüsrana uğramış memur olduğunu keşfeden romanlarla dolu on dokuzuncu yüzyıl Avrupa edebiyatı bu rahatsızlığı yansıtır. Çünkü eğer herkes Napolyon olma becerisine sahipse, o zaman soru şu hale gelir: Neden hâlâ yalnızca bir memurum ben? İçimde kıpırdayan bütün bu enerjiyle, dünyayı hayran bırakacak bütün bu bir şeyler yapma hırsımla, neden yapmam gereken şeyi bulamıyorum? On dokuzuncu yüzyıl romanlarındaki birçok erkek ve kadın kahramanın önünde bir vaat olarak beliren baştan çıkarma, tutkunun baştan çıkarmasıdır: Büyük, her şeyi kasıp kavuran bir tutku, sonunda beni çevremin yetersiz koşullarından kurtaracak, yaşamıma anlam verecek. Ancak Dante'nin çok önceleri gördüğü gibi, tutku kayıtsızlıktan daha iyi bir şey olsa da, sonuçta yalnızca bir serap olabilir.

Romanda bir Raskolnikov'un, bir Anna Karenina'nın, bir Emma Bovary'nin işledikleri suçları veya çılgınlıklarını betimlemek elbette yaratıcılarına belirli bir dinginlik getirmiştir, tıpkı üzüntüsünü betimlemesinin Coleridge'e dinginlik getirdiği

* Fikir tarihçilerinin oluşturduğu net şemaları bozacak karşı örnekler vardır her zaman. Burada böyle bir örnek olarak Diderot'nun Devrim'den epey önce yazmış olduğu; ama kahramanı Devrim sonrası insanlarına atfedilen semptomlardan birçoğunu sergileyen *Le Neveu de Rameau*'su (Rameau'nun Yeğeni) verilebilir.

gibi. Ancak bunlar yerel ve geçici önlemlerdir; o yüzden, içki ile uyuşturucularda ve bağımlılığın peşi sıra intiharda sığınak arayan sanatçıların sayısı bizi şaşırtmamalıdır. John Berryman bunu "Dream Songs"un (Düş Şarkıları) en güzellerinden birinde, yazar arkadaşı Delmore Schwartz'ın ölümüne tepkisini dile getirdiği 153'ncü Düş Şarkısı'nda özetlemiştir:

Bu kuşağı yok eden tanrıya öfke duyuyorum.
Önce Ted'i aldı, sonra Richard'ı, Randall'ı, şimdi de Delmore'u.
Arada Sylvia Plath'ı indirdi gövdesine.
Birinci sınıf bir partiydi bu. Bir mutfak bıçağından
sayacağım budalaları bıraktı geriye,
ama Lowell'a dokunmadı.

Bir yerlerde girişim sürüyor, Henry'nin -
sarı uzanıyor güneş bebeğin bluzunda -
kararsız düşüncesinde değil.
Kanımca sözcük şu olmalı: boyun eğmeliyiz.
Daha sonra.
Ben geri duruyorum, bir parçası olmayacağım bunun.

Henry'nin bir arkadaşı Tanrı'nın kariyerini
Mozart'ınkiyle karşılaştırdı, Henry'ye söyleyecek söz
bırakmaksızın, böylesine uygun bir sözü övmek dışında.
Acı çekmeye devam ediyoruz, bir gün, bir gün, bir gün.
Ve bir daha hiç gelmesin, tokatlanmış bir insan gibi,
bunun gibi bir haber.*

* [I'm cross with god who has wrecked this generation.
First he seized Ted, then Richard, Randall, and now Delmore.
In between he gorged on Sylvia Plath.
That was a first rate haul. He left alive
fools I could number like a kitchen knife
but Lowell he did not touch.

Somewhere the enterprise continues, not -
yellow the sun lies on the baby's blouse -
in Henry's staggered thought.
I suppose the word would be, we must submit.
Later.
I hang, and I will not be part of it.

Ama geldi elbette, birkaç yıl sonra Berryman'in intiharının bildirilmesiyle. Bu intihar, onun şair dostlarına elveda dediği hüzünle ona yas tutacak şair bırakmadı geride.

Gene de, her şeye karşın, o sessiz açlık bazen yatışır. Artık dünyada veya kendimde yokmuşum gibi hissetmem kendimi. Kendimi artık defterimin veya daktilomun başına oturmuş görmem. Tükenen enerji bir çıkış yolu bulur.

Nasıl olur bu?

Sanırım, sınırların keşfedilmesiyle. Bir kıyıya uzanıp ona dokunabiliyorsam ve elimin altından kayıp gitmiyorsa, o zaman tüm sınıra dokunmanın yalnızca bir zaman ve sabır meselesi olduğunu bilirim. Ve bir sınır olduğunda, bir çalışma vardır.

Açıkçası, tam olarak elimi uzatıp bir şeye dokunuyor değilim. Ama şurası da aynı derecede açık ki, yalnızca bir eğretileme değil bu. Sınırı imgelemiyorum, hissediyorum onu. Nasıl?

Çünkü o sınırı geçtiğimde ne olduğunu keşfediyorum.

Sınırın ne olduğunu ve nerede olduğunu bilmiyorum; ancak onu geçmiş olduğumu biliyorum. Çünkü öte yanda hiçbir şey yok. Ne anlam, ne basılacak sağlam bir yer. Sınırın dışında bir kez daha, yazmaya başlamakla kaçtığımı sandığım boş ve keyfi dünyanın içindeyim.

Öyleyse, işin yapılması, ancak geçtiğimde hissedebildiğim bu sınırın haritası tümüyle çizilene kadar el yordamıyla yolumu sayısız kez bulmamdan ibaret.

Bir sınırın varlığının keşfedilmesi demek, iş olasılığının ve bir işin keşfedilmesi demektir.

İş, sınırın içinde olan şeydir. İş, sınırın çizilmesidir.

Bağımlılığın baştan çıkarıcılığı: İnsanın kendisini hangi işe ver-

---

A friend of Henry's contrasted God's career
with Mozart's, leaving Henry with nothing to say
but praise for a word so apt.
We suffer on, a day, a day, a day.
And never again can come, like a man slapped,
news like this.]

mesi gerektiğini keşfedememekten kaynaklanan engellenme hissini yatıştırmak.

Bağımlılığın mantığı: *Yararsız* yalıtılmışlığımdan kurtulmak için kendim ile dünya arasındaki sınırları yok etmek. Ama sınırlar yok olmuyor; yalnızca ben ilerledikçe geriye çekiliyorlar.

Bağımlılığın hüznü: Bağımlılık bir çözümse eğer, yalnızca geçici ve yetersiz bir çözüm, insanı dünyaya döndürmek yerine ondan hep uzaklaştıran.

Dokunmanın düşü: Beni, her ikimizi yaşama getirmek suretiyle ötekiyle birleştiren şey.

Ancak insan çalışmadığı sürece bu bir düş olarak kalıyor. İnsan sınıra doğru ilerlemedikçe. Bu da, insan sınırı geçmeye hazır olmadığı sürece demek. Boş odaya dönmek. Sessiz ayna. Bağımlılığın baştan çıkarıcılığı, hüznü.

İnsan o kavrayışı zihninde canlandırdığı sürece, sonluluk dokunmanın yerine geçebilir.

Sınıra varlık kazandırdığımda tamamladığım çalışma, asal olarak sözlerden değil, jestlerden oluşmuştur. Sözleri peşi sıra getiren bir dizi jest.

Yapı, insanı tatmin eden, belirli bir düzen içindeki bir dizi jestten oluşur.

Yapı nihai değildir. Tatmin edici bir biçimde tamamlandığı an, önemini yitirir. Sınır arayışı yeniden başlar. Hep yeniden başlayacaktır. Sisyphos'un kayayı tekrar tekrar tepeye yuvarlaması gibi değil, her sabah güneşin doğması gibi, insanın nefes alıp vermesi, sonra yeniden nefes alıp yeniden nefes vermesi gibi.

Gene de nefes almak kadar doğal değil bu. Hatta yüzmek ya da bir topa tekme atmak kadar doğal da değil. Çünkü sınırların nerede olacağını, hatta sınırların var olup olmadığını önceden söylemek asla mümkün değil.

Sonu yok bunun. Ama sonların önemi yok artık.

# XXIII
# Oda (2)



Oda çok sessiz. Çocuk, elinde bir iskambil kâğıdı tutmuş, masaya doğru eğiliyor. Hareket son derece narin. Dirsekten büktüğü sağ kolu bedeni için sağlam bir dayanak noktası oluşturuyor; sol kolu yeşil çuhada daha hafifçe duruyor, böylece kâğıt, sonunda çocuk onu daha önceden yapılmış narin yapının üzerine koyduğunda hemen düşmesine yol açmayacak.

Gergin değil, bezgin de değil. Kafasını yukarı kaldırmış, boynu dik, başına rahatça oturmuş siyah şapka, üzerinde her ne varsa örtüyor. Yarı kapalı iri gözleri önündeki iğreti yapıya bakıyor.

Her şey sessiz. Masanın küçük çekmecesi hafifçe açılmış, bize doğru sarkıyor; ancak çocuk elindeki iş dışında hiçbir şeyin



8. *Genç Çizimci*, 1737. (Musée de Louvre. Fotoğraf © RMN)

farkında olmadığı gibi bunun da farkında değil. Birazdan önündeki narin yapı üzerinde tuttuğu kâğıdı yerleştirmiş olacak ve sonra ya bütün yapı çökecek ve bir kez daha baştan başlamak zorunda kalacak ya da bu aşamayı geçip, önündeki küçük

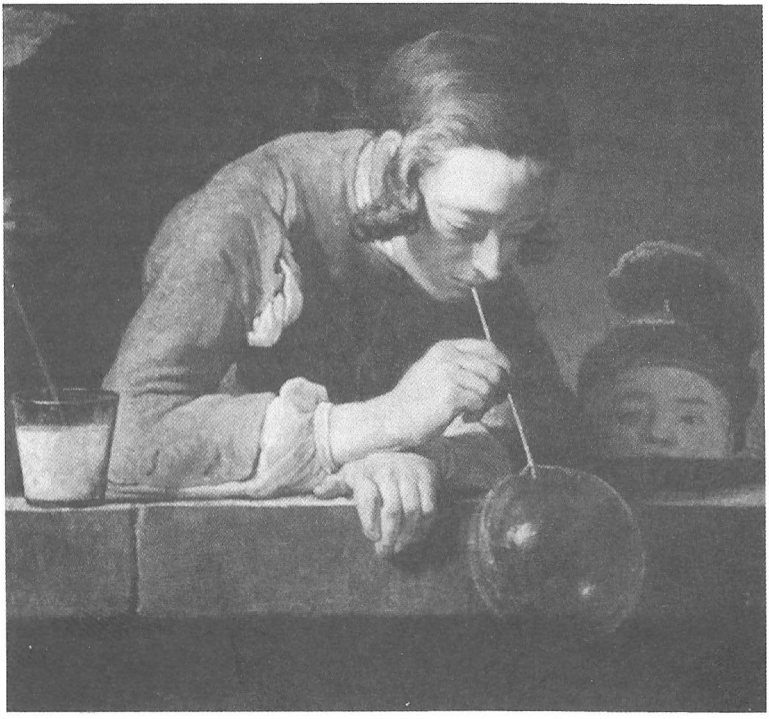


9. *Topaçlı Çocuk*, 1738. (Musée de Louvre. Fotoğraf © RMN)

yığından bir başka kâğıdı alıp onunla ne yapabileceğine bakacak.

Gene de şu an, neyin gelecek olduğu konusunda bir fikri yok, bütün varlığıyla öylesine hafifçe tuttuğu kâğıda konsantre olmuş.

Şimdi bir başka odadayız. Şimdi çocuğun şapkası yok, onun yerine şık siyah bir kurdeleyle sırtında bağlanmış bir peruk var başında. (Yoksa acaba biraz daha genç, daha neşeli bir başka çocuk mu?) Soldan masanın üzerine uzanıp bize sağ profilini sunmak yerine, masanın sağında duruyor ve biz onu dörtte üç profilden görüyoruz. Masa da daha küçük ve üstünde çok daha fazla şey var: İçinde nefis bir tüy kalemin durduğu bir hokka, iki kitap ve sarılmış bir parşömen. Bunlar, belli ki çocuğun az



10. *Sabun Kabarcıkları*, 1738?. (Metropolitan Museum of Art, New York: Wenworth Fund, 1949)

önce döndürdüğü topaca yer açmak için bir kenara itilmiş; ancak şimdi çocuğun elleri masanın üzerinde ölçülü bir edayla duruyor ve gözleri, sanki kendisiyle hiçbir ilişkisi yokmuş gibi topaca bakıyor. Dönüşün verdiği hızla topaç masanın kenarına oldukça yaklaşmış durumda ve şimdi bir başka açık çekmecenin üzerinde dönüyor, her ne kadar bu çekmece dolu görünüyorsa da. Arkadaki çizgili kırmızı-yeşil duvar kâğıdı, çocuğun dik duruşunun ve güzel tüy kalemin, koyu renkli hokkanın ve şimdi biraz yatay çizginin dışına çıkmış olan topacın sahneye yansıttığı yataylık duygusunu güçlendiriyor.

Az sonra topaç yana düşüp ani bir hareketle duracak. Ama



11. *Kâğıttan Ev*, 1736-1737. (National Gallery, Londra)

şimdi hâlâ, neredeyse merkezkaç hareketi içinde kıpırtısız dönüyor. Çocuğun yüzüne, şık resmî ceketi ve gömleği, gözalıcı düğmeleri olan zarif yeleği, pudralı peruğu ile hayli zıtlık yaratan bir zindelik ve doğallık veren çocuksu dudaklarındaki belli belirsiz gülümsemeyle ona böyle büyük bir zevkle bakması şaşırtıcı değil. Ama elleri bize onun süslenip püslenmiş bir ana kuzusu değil, hünerli ve kıvrak birisi olduğunu gösteriyor.

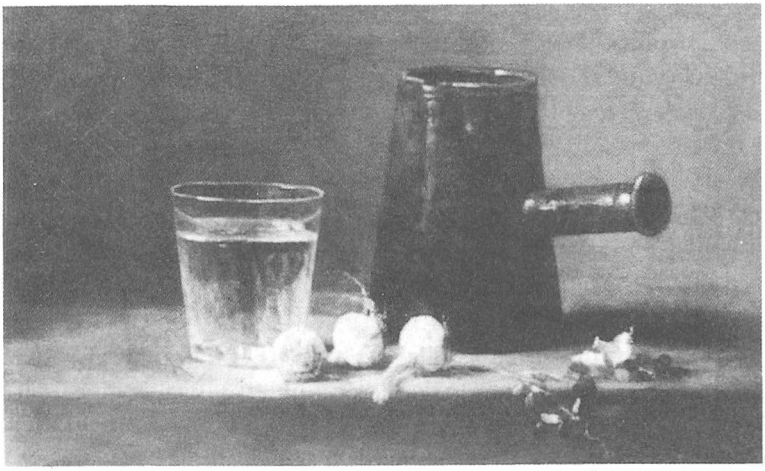
Şimdi üçüncü bir odadayız. Diğer ikisinden yaşça biraz daha büyük, aynı derecede şık giyinmiş, başında üç köşeli şapkası; ancak bu kez sırtına düşen ve ensesinde güzel bir fiyonkla bağlanmış uzun saçlarıyla bir başka çocuk soldan sağa gösterişsiz bir masa üzerine eğiliyor. Ağırlığını sol dirseğine vermiş ve sol elinde, belli belirsiz görülen sağ elinde tuttuğu

bıçakla ucunu sivrilttiği bir kurşunkalem tutuyor. Masanın büyük bir bölümünü, uçları masanın kenarından sarkan bir kurdeleyle bağlı geniş bir evrak çantası kaplıyor. O da, konsantrasyon gerektirse bile işini yaparken düş kurmasına olanak sağlayacak ölçüde mekanik bir işe dalmış ve yarı kapalı gözleri sanki yalnızca hazır bulunmaktan memnunluk duyduğu bir gizemmiş gibi bakıyor ellerine.

Şimdi de açık alana çıkıyoruz. Genç bir adam taş bir duvar üzerine eğilmiş. Çevresinde yapraklı dallar var. Beşte dördü sütümsü bir sıvıyla dolu olan ve içinden büyük olasılıkla bir kaşığın uç verdiği bir bardak, genç adamın yanındaki duvarın üzerinde duruyor. Adam dirseğinden kırılmış sol kolunun desteğiyle ve sağ kolunu sol bileğinde tutarak öteye uzanıyor. Sağ elinin parmak uçlarıyla bir kamışı tutuyor, kamışın bir ucu ise ağzında. Sabun kabarcıkları üflüyor; gerçekten de kamışın ucunda, dev bir kabarcık -dev kabarcığın saydam zarı içinden görünen duvarla aynı hizada- oluşmuş.

Ceketinin sağ omzu yırtılmış görünüyor ve arkasında topladığı, yanları bukleli, uzun saçları ona sofu bir Yahudi görünüşü veriyor. Solunda, biraz şaşırtıcı bir biçimde, ilginç, kaykılmış bir şapkası olan ve duvarın, ağzından aşağısını gizlediği bir yüz görülüyor. Bu figürün gözleri doğrudan bize bakıyormuş gibi görünse de, aslında baktığı şey, onunla bizim aramızda uçuşan kabarcık. Bununla birlikte, bunu kesin olarak anlayamayacağımız kadar gölgede bir figür. Genç adamın gözleri, üflediği kamışın üzerine sabitlenmiş.

Bu genç adamların veya çocukların yaptıkları şeyler hiçbir biçimde anlamlı veya önemli değil. Bunlar, Yunan veya Roma mitolojisinden alınmış figürler ya da Kitabı Mukaddes'in veya tarihin bilinen karakterleri değiller. Onlar hakkında bilmemiz gereken hiçbir şey yok; çünkü bir anlamda haklarındaki hiçbir şey bilinmeye değecek nitelikte değil. Kalemli genç adam büyük olasılıkla bir çizimci; ancak uğraştığını gördüğümüz şey yalnızca işini yapması için gerekli bir hazırlık. Öteki üçüne ge-



12. Jean Baptiste Chardin, *Su Bardağı ve Cezve*, 1761. (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh; Howard A. Noble Koleksiyonu, 66.12)

ınce, yalnızca vakit geçiriyormuş gibi görünüyorlar.

Vakit geçiriyormuş gibi; ama bu kadarla kalmadıklarını söylüyor uzmanlar: Bu gençler tam anlamıyla zamanı *boşa harcamaktalar*. Bize söylendiğine göre, bunlar aylak gençlerin zamanlarını boşa harcama şekillerini gösteren ya da daha doğrusu Aylak Gencin Vaktini Boşa Harcaması'nı gösteren *vanitas* imgeleridir. Ancak resimlerin yapıldığı günden beri getirilen bu yorumun saçmalığı öylesine açıktır ki, yalnızca şu gerçeğin altını çizer: Chardin'in böylesine yalın ve böylesine sessiz, böylesine harika güzellikteki bu resimlerinde yoruma direnen kendine özgü bir şeyler vardır. Onlara verdiğimiz ani, fiziksel tepki ile zihnimizin onlara açıklamalar getirme yetisi arasında bir boşluk oluşur: Neden bu çocuklar? Neden bu şeyleri yapıyorlar? Chardin ne anlatmaya çalışıyor bize?

Bu yapıtlar üzerine herhangi bir şey yazmamış olsa da, Chardin'in hayatı üzerine bitiremediği kısa bir deneme yazmış olan Proust, nasıl bakılması gerektiğini bilen ve gördükleri hakkında düşünebilip bu düşünceleri güçlü ve zarif bir dille ifade e-

debilen birinden bekleneceği üzere, hedefe daha yakındır. Proust, bu ölüdoğaların, o çok güzel resmedilmiş kaplar, sürahiler ve basit mutfak rafları dizilerinin bize gündeliklik duygusu verdiğini -sıradan oldukları anlamında değil, gündelik kullanımın bir parçası olduklarının hissedildiği anlamında- belirtir. Resmin sunuluş biçiminin kendisi bize yalnızca betimlenen nesnelerin sürekli olarak nasıl kullanıldıklarını değil, aynı zamanda yapılırken onlara nasıl sevgi dolu bir özen gösterildiğini aktarır. Sahiplerinin statüsünü ve zenginliğini göstermek üzere yapılmış birçok çağdaş ölüdoğanın yüksek inceliğinden öylesine farklı olan yüzeylerinin aşınmış kabalığı, hem onların yapımındaki zanaatin niteliğini, hem de evde kullanıldıkları yıllar boyunca maruz kaldıkları yıpranmayı çok çabuk aktarır bize. Ve bu resmin kendisinin merkezî özelliği haline gelir, sanki Chardin'in bununla ilgili kendi çalışması mutfak eşyalarını yapan zanaatkâr ile onları her gün işini yaparken kullanan hizmetçinin çalışmasına yakınmışçasına.

Yineleme tarzını, sıradan roman yazarının göstergesi olan heyecanlı olay örgüsü gelişimi yerine özü itibarıyla aynı şekilde geçip giden günlerin düzenliliği duygusunu yansıtacak romancının gereksindiği beceriyi çok iyi bilen Proust, Chardin'in gerçekleştirmek istediği şeyi çok iyi değerlendirebiliyordu. Ayrıca, Chardin'in çağdaşlarının ve daha sonraki yorumcularının onun resimleriyle ilgili olarak onca rahatsız edici buldukları şeyi ortaya çıkarabiliyordu Proust: Anlatının tümüyle eksik oluşu. Başka ressamlar kendi becerileri hakkında veya sürdürdüğümüz ya da sürdürmemiz gereken hayat tarzı hakkında bir şeyler söylemeye çalışırken, Chardin'in yalnızca kendisiyle bu kap ve tavaların birbirine getirdiği armağanlarla ilgilenmiş olduğunu görmek için, bu ölüdoğaları başka ressamların ölüdoğa çalışmalarıyla karşılaştırmak yeterli olacaktır (hiç kuşkusuz Morandi büyük bir istisnadır, Chardin'in öğrettiklerini çok iyi öğrenmiş görünen bir ressamdır o): Bu kaplarla tavalar, sıradan ve dünyevi yaşamdaki kullanımları ve süreklilikleri aracılığıyla

ressama kendi sıradan ve tekrarlamalı işini yapma gücünü verirler; ressam ise görüsünün gücü ve elinin hüneriyle onları oldukları gibi yüceltebilmektedir.

Sanki Chardin bize, her şeyin bir anektoda veya bir derse dönüşme, dolayısıyla kendi olmaktan çıkma tehlikesi içinde olduğunu söylemektedir. Dünyevi gerçekliğin amansız erozyonu karşısında bir duruş almak güçlü bir çabayı gerektirir: Ona destek ve yetke veren hiçbir şey yokmuş gibi göründüğü için daha da sorunlu bir çaba. Çünkü yetke çalışmanın -elin çalışmasının ve bitmiş sanat çalışmasının- kendisinden gelmelidir. Chardin'in burada yaptığını yapmak, çok özel bir sanatçı olmayı gerektirir.

Figürlerin belirdiği dört resimde, figüratif sanatın genel eğilimine onca aykırı göründüğünden, öykü anlatmanın reddi daha da çarpıcıdır. Ama, bu gençleri böylesine yoğun, gene de savunmasız anlarda yakalamadaki önemli nokta, ilk kez Batı sanatında izleme zamanımız ile resim içindeki zamanın çakışmasıdır: Biz orada dururuz, vecd içinde ve biliriz ki, biz başımızı çevirdiğimizde el öne uzanacak, kâğıt aşağı konacak, topaç yana düşecek, balon kabarcığı patlayacaktır. Ama baktığımız sürece, zaman askıya alınmıştır, her şey beklemededir. Ya da daha doğrusu, zaman bir noktada toplanmıştır ve her şey dinamik bir durgunluk, konsantrasyon ve dinginlik içinde durmaktadır.

Diderot şunları yazar Chardin hakkında: "Tamamen kendisine özgü bir tekniğinin olduğu ve başparmağını fırçası gibi kullandığı söyleniyor. Bunun doğru olup olmadığını bilmiyorum; kesin olan bir şey varsa, o da kimsenin Chardin'i çalışırken görmediğidir."

Kimse Chardin'i çalışırken görmemiş olabilir; ancak onun bütün resimleri bize nasıl çalıştığını söyler: Yavaş yavaş, sabırla, alçakgönüllülükle, yoğun olarak, zanaatinden gurur duyarak; ama sanat yapıtı veya herhangi bir hiyerarşide kendi konumu hakkında herhangi bir yüceltilmiş kavrayışla değil. Chardin'in, becerinin ikincil düzeyde olduğunu, önemli olanın

konuyla empati olduğunu söylediği belirtilir. Tarih konulu resim onu ilgilendirmemiştir. Mitoloji de. Onun yapıtları aynı anda hem huzursuzluk, hem coşku vericidir; çünkü bize sanatın herhangi bir gizemi olmadığını, ancak sanatın ustası haline gelmenin bir ömür sürdüğünü; yaşamın herhangi bir gizemi olmadığını, ancak katlanılması değil, yaşanması gerektiğini gösterir. Onun yapıtları, Morandi'nin yapıtları gibi, bizi yeniden sanata ve kendimize çağırır. Proust gibi sıradanlığın ilginçliğine ilişkin bir şeyler bilen bir başka sanatçının, Ponge'unkiler de öyle:

> Eski mitolojilerin artık anlamı kalmadığında, *felix culpa* [mutlu bir talih] gerçekleşir, tekdüze gerçekliği dinsel bir tarzda yaşamaya başlarız. Sanırım, sessizlikleriyle, çağdaş ideolojilerin dayattığı temalardan uzak duruşlarıyla, yaşadıkları günün sanatçı olmayan kesimleriyle dayanışmalarını gösteren sanatçılara her geçen gün daha fazla minnettarlık duyacağız [auront fait preuve . . . d'une bonne communion avec les non-artistes de leur temps].

Ve Ponge, Chardin'de beklenmedik olanı kaçırmamamız için, şunu ekler:

> Chardin sakinlik ile yazgı arasında övülmeye değer bir dengeyi korur. Bana göre, yazgısal olan daha da belirgindir, gösterişli taşkınlıklar olmaksızın, tembelce bir hızla ilerlediği, olduğu gibi kabul edildiği için. Bu "sağlık"tır. Bu bizim güzelliğimizdir. Her şey doğal olarak, yazgısal bir yıldırım çakışıyla bir araya geldiğinde. [Le fatal, quant à moi, m'est d'autant plus sensible qu'il va d'un pas égal, sans éclats démonstratifs, va de soi. Voilà donc la "santé". Voilà notre beaétr. Quand tout se réordonne, sans endimanchement, dans un éclairage de destin.]

O sessiz odalar. O tuhaf, sessiz gençler. Chardin çizene kadar tasavvur edilemeyecek ve tasavvur edilmemiş şeyler. Burada da görü ile beceri koşut olarak ilerler. Chardin'in olağanüstü renk duygusundan, parlak üslubundan, bir tondan

ötekine geçişindeki ustalıktan, alanı gerçekleştirmedeki zekice yönteminden, kahramanlarının yüzlerini, masaları, bıçakları, su bardaklarını, kâğıtları ve yeşil çuhayı çizerken gösterdiği eşit özenden söz edebiliriz; üç köşeli şapkanın ucundan, bedeni geçip aşağı inerek kalemden, kâğıttan, tüy kalemden dışa açılan salyangoz-kabuğu spiralin çizilmesindeki ustalığı görebiliriz. Ama Chardin'in söylediği gibi, bu ustalık ikincildir ve önemli olan, konuyla empatidir. Hem son derece önemsiz, sonsuzcasına yinelenebilir, hem de çok önemli, benzersiz, yinelenemez bir şey olmaktadır. *Bu* sabun kabarcığı, bir kez patladığında, bir daha hiç var olmayacaktır; *bu* kendine özgü iskambil kâğıdı ev, bir kez yıkıldığında, ebediyen yok demektir; *bu* kendine özgü topacın çizdiği yol, topaç bir kez düştüğünde, bir daha hiç yinelenmeyecektir; *bu* kendine özgü kurşunkalem bir daha asla aynı uzunlukta (ve onun ucunu açan çocuk bir daha asla aynı yaşta) olmayacaktır.

Gözler aşağı ve dışa doğru bakar, kurşunkalemin ucunu açan veya kâğıdı masaya koyan ele, dönen topaca veya az önce bırakılmış sabun kabarcığına; ama bakış bir biçimde bütün bedenden çıkıp yayılmaktadır, tıpkı kurşunkalemi sivriltme, topacı döndürme, iskambil kâğıtlarından ev yapma edimi üzerinde bütün bedenin odaklandığı gibi. Özümseme ile kastedilen budur. Ve bakışımız da, yarı kapalı gözlerden kâğıdı, kurşunkalemi, kamışı tutan ele kaydığında, aynı büyüye kapılır. Biz de o sessiz odadayızdır, hiçbir şey düşünmeden, amaçlı hiçbir şey, "yapılması gereken" hiçbir şey yapmadan. Düzen budur. Özgürlük budur. El kâğıdı bırakır, bizim önümüzdeki resmi bıraktığımız gibi, *Oedipus Kolonos'ta* oyununun kahramanını bıraktığı gibi: Onu bırakmamız, ama gene de bir anlığına görüş alanımız içinde tutmamız gerektiğini kabul ederek.

# Ek

"I touch you" (Sana dokunuyorum) diyoruz; ama "I am touched" (duygulandım; yüreğime, içime dokundu), "that is touching" (dokunaklı) sözlerinin bambaşka bir anlamı var. "I am touched by this branch" yalnızca şu anlama gelebilir: Bu ağaç (yaprakları, çıplaklığı, vs. nedeniyle) beni duygulandırıyor. Birebir dokunmayı kastetmek istediğimizde şöyle deriz: "This branch is touching me" (Bu dal bana değiyor).

"I am touched" (duygulandım). Bu besbelli mecazi ifadenin kaynağı nedir? Bir şeyin kalbe dokunması mı? Katı yürekli bir kişi, kalbine dokunamadığımız birisidir. "A soft touch" (saf ve iyi yürekli insan) sözünün, yani kolaylıkla kandırılıp parası elinden alınabilecek insan sözünün (krş. "He touched me for a fiver"; Benden beş sterlin kopardı) kaynağında yumuşak kalplilik kavramı mı var?

"I am touched", duygulandım demek. Ama artık kullanmadığımız "he is touched" (o kafadan çatlak) deyişi, sözünü ettiğimiz kişinin pek normal olmadığı anlamına gelir. Aklını yitirmesine neden olan "dokunuş" nedir peki? Yazgı mı? Tanrı mı? Kötü talih mi? (Ama Samuel Johnson için şöyle denebilir: "He was touched - by Queen Anne, for the scrofula"; sıraca hastalığından kurtulması için Kraliçe Anne dokundu ona).

Stuart Hood bana yazdığı bir mektupta İtalyan erkeklerinin nazardan sakınmak için hayalarına dokunma âdetleri olduğunu anımsatıyor. Şöyle yazmış: "Bir İtalyan arkadaşımın bana, lisede imtihana *ter quaterque testiculis tactis* (üç dört kez hayalarına dokunduktan sonra) girdiklerini söylediğini anımsıyorum.

"I am tactful" (anlayışlı biriyimdir), "he is tactful" (anlayışlıdır), vs. *Shorter Oxford English Dictionary*'de (Kısa Oxford İngilizce Sözlüğü), "tact" başlığı altında şunlar yazılı: 1.b. mec. Dokunma duyusuna benzer keskin algılama veya ayırt etme gücü; 2. İnsanlarla ilişkilerinde, onları incitmekten kaçınmak veya takdirlerini kazanmak amacıyla neyin uygun ve yerinde olduğuna ilişkin ölçülü ve incelikli duygu. Bu tanım, insanın aklına şu soruyu getiriyor: Neden keskin bir algılama veya ayırt etme yetisinin dokunma duyusuna benzemesi *gerekiyor*?

Öte yandan, "tactile" (dokunsal), kesinlikle mecazi anlamda kullanılmayan bir sözcük. ("Tactic" (taktik) sözcüğü ise farklı bir kökten, *teknik* sözcüğünün türetildiği *tekne*'yle bağlantılı Yunanca *taktike*'den geliyor.)

"Toccata". Kısa Oxford İngilizce Sözlüğü'nün tanımına göre: "Klavyeli çalgılar için bestelenen, icracının ustalığını (*touch*) ve tekniğini ortaya çıkarmak amacını taşıyan doğaçlama havasındaki beste." Ama Yeni Zingarelli Sözlüğü'nde, sözcüğün "atto del toccare una sola volta" (tek bir kez dokunma eylemi) anlamına geldiği belirtilip müzik alanındaki tanımı şöyle veriliyor: "Sonata di un sol tempo, di stile elevato e da eseguirsi uno strumento a testiera" (Yüksek üslupta ve klavyeli bir çalgıyla icra edilecek olan tek tempolu sonata). Gene Stuart Hood'dan bir alıntı: "Belli ki, etkin olarak kullanılan bir dişil geçmiş zaman ortacı. Ama hangi dişil adı niteliyor acaba bu geçmiş zaman ortacı? Büyük olasılıkla gene bir geçmiş zaman ortacı olan *sonata*'nın nitelediği adı. *Musica* (müzik) olabilir mi bu sözcük?"

Klavyede tek bir vuruş (*touch*) tek bir nota üretir. "Toccata"nın tanımlarında, bunun yaylı veya üflemeli çalgılara oranla insanın güçlü ve zayıf yönlerini daha açıklıkla ortaya çıkardığına ilişkin herhangi bir gösterge var mı?

"What a fine touch he has!" (Nasıl da yetenekli!) Bir piyanist için kullanılan bir söz hiç kuşkusuz; ama futbolcu veya tenisçiler için de kullanılan bir deyiş. Peki ya dalıcılar veya jimnastikçiler için? Belli ki, klavye veya top gibi bir başka şeye dokunulup bırakılması söz konusu burada. Ama bu sözü, oyunun temelinin ustaca vuruş (*touch*) olduğu Amerikan bilardosu için kullanabilir miyiz?

Öte yandan, "I have lost my touch" (Becerimi yitirdim) sözünü bir piyanist veya bir santrfor söyleyebileceği gibi bir öğretmen veya bir tiyatro yönetmeni de söyleyebilir. Şu iki söz arasındaki farka dikkat ediniz: "I seem to be losing my touch" (Becerimi kaybediyor gibiyim) ile "I seem to be losing touch with them" (Onlarla temasımı kaybediyor gibiyim).

"A light touch" (eli hafif, becerikli); ama "a heavy hand" (eli ağır, sakar). Bunun nedeni dokunuşun tanımı gereği ağır olamayacağı mı? Ama o zaman "a light touch" (sözcüğü sözcüğüne: hafif bir dokunuş) bir totoloji değil mi? Hayır, *tam olarak* değil.

"How touching it was to see them" (onları görmek ne kadar duygulandırıcıydı); ama rolünü oynayan birisi için "she was so touching" (ne kadar dokunaklı oynuyordu) deme olasılığımız daha yüksektir. "She was so touching at her father's funeral" (babasının cenazesinde ne kadar dokunaklıydı) sözü, ya aptalca, ya da sinsice olurdu. Dolayısıyla kalplerimize dokunulabileceğini ("I was so touched that she remembered"; hatırlaması beni çok duygulandırdı) kabul ediyoruz; ama bizi yapmacık olarak duygulandıran kişiden kuşku duyuyoruz.

"*Touchè*!" (tuş!) Eskrimcinin haykırışı -şimdilerde, doğal olarak, yalnızca mecazi olarak kullanılan bir sözcük: Bizi entelektüel bir tartışmaya sokan kişinin yenilgisini kabul etmesi. Gene de, mecazlarda hep olduğu gibi, gerçek bir yenilginin kabul edilmemesinin bir aracı da olabilir: "*Touchè*! -gerçekten argümanınız beni etkiledi mi sanıyorsunuz? (but have I been really touched by your argument?)

"Stay in touch" (haberleşelim), deriz ve pek de emin değilizdir gerçekten bunu kastedip etmediğimizden.

# Notlar

s. 18. Merlau-Ponty - Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, Gallimard, 1969, 186-190; *The Prose of the World*, çev. John O'Neill, Heinemann, 1974, 134-137.

s 23. "fotoğraf, bizim dünyadaki" - Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, genişletilmiş basım, Harvard University Press, 1979, 23, 26.

s. 24. - "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations* içinde, yay. haz. Hannah Arendt, çev. Harry Zohn, Jonathan Cape, 1970, 224-225.

s. 26. Donald Davie - *Articulate Energy*, Penguin Books, 1992 basımı, 259-260.

s. 30. "ona sanat yapıtı demekle" - Marcel Proust, "*Journées de pèlerinage*", *Contre Sainte-Beuve* içinde, yay. haz. Pierre Clarac ve Yves Sandre, Gallimard, Pléiade, 1971, 84-86; *On Reading Ruskin*, çev. ve yay. haz. Jean Autret, William Burford ve Philip J. Wolfe, Yale University Press, 1987, 16-17.

s. 36. "Yaşayan bütün insanları" - Aiskhylos, *Choephoroe*, 1. 902. Bakınız John Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Chatto & Windus, 1962, 100-103.

s. 37. Hezekiel 33 - bkz. Harold Fisch, *Poetry With a Purpose: Biblical Poetics and Interpretation*, Indiana University Press, 1988, Bölüm 4.

s. 43. Foucault çok güzel bir değerlendirme yazısı yazmıştır - *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, Bölüm 1.

s. 43. gerçekçi açıdan ressamın yansıttığını gösterdiği şeyi yansıtamayacak kadar alçakta durur -bkz. Craig Harbison, *Jan van Eyck: The Play of Realism*, Reaktion Books, 1991, 34.

s. 45. bazıları bunun, sanatçının -örneğin, bkz. Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon, Nicholas Penny, *Giotto to Dürer: Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Yale University

Press in Association with National Gallery Publications Limited, 1991, 260.

s. 50. çok benzer bir olayla - *A la recherche du temps perdu*, yay. haz. Pierre Clarac ve André Ferré, Gallimard, Pléiade, 1954, I. 27-43.

s. 55. "aynı duygular" - *aynı yerde*, 155; *In Search of Lost Time*, çev. C. K. Scott Moncrieff ve Terence Kilmartin, gözden geçiren D.J. Enright, Chatto & Windus, 1992, I. 186.

s. 55. "bazen yalnız olmaktan" - *aynı yerde*, 157; 187.

s. 57. "bugün oda" - Georges Perec, *La Vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, 331; *Life: A User's Manual*, çev. David Bellos, Collins Harvill, 1987, 261.

s. 60. Auden - W.H. Auden, *New Year Letter*, Faber and Faber, 1941, 121.

s. 60. "sanza speme" - Dante, *Inferno*, IV, 42. C.S. Singleton basımını ve çevirisini kullandım: *The Divine Comedy*, Princeton University Press, 1970.

s. 66. Jill Mann - *Inferno* V üzerine bana gösterme lütfunda bulunduğu yayımlanmamış bir konferansında.

s. 67. William Burroughs - *Junkie*, Penguin basımı, 1977.

s. 67-68. Stanley Cavell - *a.g.y.*, 102.

s. 69. Graham Greene'in yorumları - "The Lost Childhood", *Collected Essays* içinde, Penguin Books, 1970, 13.

s 71. "Ve o zaman" - Fyodor Dostoyevski, *The Devils*, çev. David Magarshack, Penguin Books, 1953, 63.

s. 73. "Bu yaşlı korkuluğa" - Proust, *a.g.y.*, I. 163; I. 195.

s. 78. "Söyle bana" - Bu bölüm boyunca E. F. Watling'in Penguin yayınları arasında çıkan çevirisini kullandım: *The Theban Plays*, Penguin Books, 1953, 63.

s. 88. Aziz Yuhanna - Alıntılar *King James Version*'dandır.

s. 89. Peter Brown - *The Cult of the Saints: Its Rise and Function in Latin Christianity*, University of Chicago Press, 1981, 88.

s. 93. "kral yalnızca" ve "kral eliyle" - March Bloch, *The Royal Touch: Sacred Monarchy and Scrofula in England and France*, çev. J.E. Anderson, Routledge & Kegan Paul, 1973, 81, 83.

s. 93. *darşhan* - E.A. Morinis, *Pilgrimage in the Hindu Tradition: A Case Study of West Bengal*, Oxford University Press, 1984, 73. Bu kitabı bana önerdiği için Stephen Medcalf'a teşekkür ederim.

s. 95. "Peter Brown" - *a.g.y.*, 87.

[s. 96 Chaucer metninin çevirisi için bkz. *Canterbury Hikâyeleri*, çev. Nazmi Ağıl, Yapı Kredi Yayınları, 1994]

s. 97. "insanın önünde aşması gereken" - *aynı yerde*

s. 98. "tapınağa ve kutsal odaya" - Morinis, *a.g.y.*, 182.

s. 98. "Tebessa'da" - Brown, *a.g.y.*, 87-88.

s. 100. Berkeley - *A New Theory of Vision*, XLI. I. Beni Berkeley'in denemesine yönlendirdiği için Bernard Harrison'a müteşekkirim.

s. 102. "ne çok kez" - Proust, "Journées de lecture", *Contre Sainte-Beuve* içinde, 194; *On Reading Ruskin*, 128-129.

s. 105. "Doğuda Varanasi" - Morinis, *a.g.y.*, 74.

s. 105. Craig Harbison - *a.g.y.*, 187.

s. 106-107. Eamon Duffy - *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England 1400-1580*, Yale University Press, 1992, 199.

s. 106-107. "You knight of Christ [Sen Mesih şövalyesi]" - *aynı yerde* aktarılmıştır, 205.

s. 107. günümüze dek gelen - "The Testimony of William Thorpe 1407"; *Two Wiycliffite Texts* içinde, yay. haz. Anne Hudson, Oxford University Press, 1993. Alıntılar 1229-1389'ncu dizelerdendir. Yazımı modernleştirdim.

s. 110. "eski Corpus Christi" - Duffy'de aktarılmıştır, *a.g.y.*, 580.

s. 110. "yüzyılın sonunda" - *aynı yerde*, 582.

s. 110. "Aziz Ignatius'un tefekkür" - klasik yapıt şudur: Louis Martz, *The Poetry of Meditation*, Yale University Press, 1954.

s. 114. "sık sık hırsızlıkların" - Brown, *a.g.y.*, 88-90.

s. 115. "vücudu çok" - *aynı yerde*, 91-93.

s. 115. "öncelikle onu ulaşılabilir" - *aynı yerde*, 97.

s. 116. "Andacın keşfedilmesi" - *aynı yerde*, 100-101.

s. 116. "kazanç amacıyla" - bu ve bir sonraki alıntı için bkz. Duffy, *a.g.y.*, 584-585.

s. 117. "Böyle bir uzlaştırmanın" - *aynı yerde*, 593.

s. 122. J.A. Burrow: *A Reading of Sir Gawain and the Green Knight*, Routledge & Kegan Paul, 1965.

s. 123. Peder Zosima - Fyodor Dostoyevski, *The Brothers Karamazov*, çev. David Magarschack, Penguin Books, 1958, I.46.

s. 127-128. Georg Christoph Stirm - ilk olarak Stephen Greenblatt bu mektuba dikkat çekmiş ve şu yazısında yayımlamıştır: "A Passing Marvelous Thing", *Times Literary Supplement*, 3 Ocak 1992, 14-15.

s. 130. Nicholas Thomas - "Licensed Curiosity: Cook's Pacific Voyages", *The Cultures of Collecting*, yay. haz. John Elsner ve Roger Cardinal, Reaktion Books, 1994, 134.

s. 131. Krzystof Pomian - *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, Cambridge, 1990.

s. 131. Hümanist papalar - bkz. Donald Horne, *The Great Museum: The Representation of History*, Pluto Press, 1984, Bölüm 1.

s. 134. "Dünyada, 50.000" - Robert Harris, *Selling Hitler: The Story of the Hitler Diaries*, Faber and Faber, 1986, 183-184. Bu paragraftaki diğer alıntılar 184-187'nci sayfalardandır.

s. 135. "III. Reich tören" - *aynı yerde*, 111.

s. 136 "savaş sonrası sanatının kendine özgü bir türünde" - bkz. Saul Friedlander, *Reflections on Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, Harper and Row, 1984.

s. 136. "Neden herhangi birisi" - Harris, *a.g.y.*, 387.

s. 143. Kuşku Çağı - Nathalie Sarraute'un ünlü denemesine bkz.: "L'Ère du soupçon", *L'Ère du soupçon: Essais sur le roman* içinde, Gallimard, 1956.

s. 155. "Hastalandıktan sonra" - Jonathan Cole, *Pride and a Daily Marathon*, Duckworth, 1991, 148.

s. 156. "Bana bahşedilmiş hiçbir şey yok" - Franz Kafka, *Letters to Milena*, yay. haz. Willy Haas, çev. T ve J. Stern, Schocken Books, 1953, 219.

s. 175. "nasıl her şeyin söylenebileceğini" - Franz Kafka, *Diaries*, yay. haz. Max Brod, Penguin Books, günlükte 23.9.1912 tarihli yazı.

s. 185-186. Proust - "Chardin et Rembrandt", *Contre Sainte-Beuve* içinde, 372-382.

s. 187. "Tamamen kendisine özgü" - Denis Diderot, "Le Salon de 1767", *Salons* içinde, yay. haz. Jean Seznec ve Jean Adhémar, Oxford University Press, 1983, III; bu kitabın John Goodman tarafından yapılan bir İngilizce çevirisi vardır: *Diderot on Art*, Yale University Press, 1995, II. 86.

s. 188. "Eski mitolojilerin artık" - Francis Ponge, *Nouveau recueil*, Gallimard, 1976, 171-173.

"Dokunma yoluyla kendi kişisel tarihimizden daha uzun ve daha geniş bir tarihte yer alıyor olduğumuz duygusunu yaşarız."

*Dokunma,* beden-dünya iletişimi sorgulamasında görme ve dokunma duyularını karşı karşıya koyar: Her ne kadar görme baktığımız şeylere sahip olduğumuz duygusunu veriyorsa da, yaşadığımız dünyanın bir parçası haline gelmemiz için uzaklıkları bedenimizle aşmamız, yalnızca birer gözlemci değil, dokunan bireyler haline gelmemiz gerekir. Gerçekliğe egemen olduğumuz hissini veren görme duyusunu temel aldığımızda yaşamın belirsizliklerinden ve acılarından kaçabiliriz, ama yaşamla bire bir etkileşimimizi de yitirmiş oluruz.

Seçkin bir edebiyat düşünürü olan Gabriel Josipovici, Charlie Chaplin'in *Sahne Işıkları*'ndan Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sine, spor dünyasından bağımlılık duygusuna, Sophokles'in bir oyunundan Ortaçağ hac yolculuklarına, büyükanne ve büyükbabasının düğün fotoğrafından Chardin'in gizemli resimlerine uzanan yolculukta dokunma duyusunun yaşamdaki yeri üzerine ilginç ve önemli yorumlar getiriyor. Josipovici, kitaplardan, filmlerden, kültür tarihinden ve kendi deneyimlerinden hareket ederek, ancak dokunma duyusunu öne çıkardığımızda ve uzaklığa saygı duyup, gene de onu yenmeye çalıştığımızda dünyayla daha rahat iletişim kurabileceğimizi ortaya koyuyor. Ona göre, bakmak hiçbir şeye mal olmaz, oysa dokunmak hem bir seçimi, hem de bir bedeli içerir.

Akıcı bir dille, geniş bir hayal gücüyle yazılmış olan *Dokunma,* farklı okumalara açık, beden-dünya ilişkisine yeni bir açıdan bakmamızı sağlayacak bir kitap...

AYRINTI•İNCELEME
ISBN 975-539-174-6
9 789755 391748

KİTAP
SKB 867874 ÜSH