

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

6

AYDINLIKTA GÖRMEK

AYDINLIKTA GÖRMEK

*mehmet
ergüven*

mehmet ergüven

6

agorakitaplığı

MEHMET ERGÜVEN

İlk ve orta öğrenimini İstanbul'da tamamlayan Mehmet Ergüven (1947), bir süre Ankara Devlet Konservatuarı'na devam ettikten sonra Münih'te şan ve sahne yönetmenliği eğitimi gördü. 1977 yılında İzmir'e yerleşen Ergüven, sırasıyla İzmir Devlet Konservatuarı ve 9 Eylül Üniversitesi'nde çalıştıktan sonra İzmir Devlet Opera ve Balesi'nde sahne yönetmeni olarak göreve başladı. Son çeyrek yüzyıl içinde aralarında *Macbeth*, *Faust*, *Fidelio*, *Falstaff*, *Uçan Hollandalı*, *Don Giovanni*, *Figaro'nun Düğünü*, vb. olmak üzere çok sayıda operayı bu kurumda sahneye koyan Ergüven, ayrıca *Gilgamesh*'ten *Deli Dumrul*'a kadar bir dizi Türk operasının da sahnelenmesini üstlendi. 1979 yılında resim eleştirisine başlayan Ergüven, çeşitli dergilerde yazdığı görsel ağırlıklı denemeleri *Sesle Renk Arasında* (1987), *Mavisakal Haklı* (1991), *Yorumla Doğru* (1992), *Sırdaş Görüntüler* (1995), *Pusudaki Ten* (1998), *Görmece* (1988), *Gölgenin Ucunda* (2001) ile *Kurgu ve Gerçek* (2003) başlıklı kitaplarda toplarken, Mustafa Horasan, Ergin İnan, Devrim Erbil, Alp Tamer Ulukılıç, Neşet Günal, Neşe Erdok ve Ahmet Yeşil'in biyografilerini de kaleme aldı.

Mehmet Ergüven

AYDINLIKTA GÖRMEK

a

agorakitaplığı

Kültürel Çalışmalar 10

Aydınlıkta Görmek

Mehmet Ergüven

Kapak tasarım: Mithat Çınar

Dizgi: Sibel Yurt

**© 2006; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.**

Birinci Basım: Ağustos 2006

ISBN: 9944-916-35-8

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık

Tel: (0212) 501 46 36

AGORA KİTAPLIĞI

**Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL**

Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28

www.agorakitapligi.com

e-posta: agora@agorakitapligi.com

İÇİNDEKİLER

Aydınlıkta Görmek	1
İmza ve Şablon	6
Yeşil Ayaklar	12
Telefon	21
Kırılgan Sınırlarda Şaşılasmak	31
Atölye Üzerine Çeşitlemeler	46
İki Meyve Bir Çekirdek	54
Mucizevi İkiz	64
Gölge Üzerine Çeşitlemeler	73
Portre Üzerine Çeşitlemeler	83
Şakanın İzinde	98
Hermes'i Parçalamak	108
Fırçadan Kaleme	115
Sanatçı Defterleri	120

Ses Ekolojisi	128
Sözlü Müziğe Abece Taslağı	135
Ten ve Ötesi	147
Çağdaş Kentauros	156
Pornografiyle Köşe Kapmaca	166
Sade'la Kaçınılmaz Buluşma	174
Kıl Üzerine Çeşitlemeler	183

AYDINLIKTA GÖRMEK

AYDINLIKTA GÖRMEK



Arkadaşlarıyla yürüyüşe çıkan ressam Klingsor, öğle güneşiyle aydınlanmış Gennaro Dağı karşısında büyülenir; hayal gücünü tetikleyen bu görüntü gerçektir neredeyse: "Parlak öğle ışığında dağın çevresini tekinsizlik ve hayal dünyası kuşatmıştı, harika bir şeyler pusuda bekliyordu; dünya başka, yabancı bir makama ayarlanmıştı."

Hesse'nin bu kahramanı aynı dağı akşamüzeri görse kayıtsız mı kalacaktı acaba? Hiç sanmıyorum; hatta tam tersi, havanın iyice kararmış olması durumunda çok daha fazla etkilenecekti büyük ihtimalle; çünkü hayal gücünü alabildiğine kışkırtan karanlık, görüleni ayrıca ve bir kez daha canlandırma zahmetinden kurtarmış ol-

maktan ötürü her türlü sorumluluktan azat eder tahayyül yetisini, öyle ya, hiç kimse karanlıkta görünmeyi temsil etmenin hesabını vermek zorunda değildir nasılsa. Ancak burada söz konusu olan şeyi 'görünmeyi görünür kılmak'la (Klee) karıştırmamak gerekir. Bu noktadan hareketle, gerçekte görünmeyen, daha doğrusu, kökeninde algıya dair hiçbir iz taşımayan şeyi temsil ya da ifade etmenin giderek temelsiz ve her zaman boşlukta kalmaya mahkûm bir soyutlamaya yenik düşeceğini rahatlıkla söyleyebiliriz.

Tam da bu noktada 'geceyi görmek' ile 'gecede görme'yi birbirinden ayırmamız gerekiyor. Gece, sınırlarını belirleyemediğimiz bir eğretilene olarak baştan sona soyuttur. Buysa ilk elde bir uzlaşmayı şart koşar; çünkü yalnızca insanla ilişkisi bağlamında ilgi alanımıza girebilen soyut, nesnel bir çıkış noktasından hareketle aşamalı soyutlama süreçlerine tabi tutulmuş olanın sonucudur gerçekte. Bu temelin bütünüyle öznel duyarlılık ya da bunun uzantısındaki yaşantı içeriğine bağımlı olması sonucu değiştirmez. Tahayyül ettiğimiz şey, temsilini dışladığı şeyden ne denli uzaklaşıp, tanınmaz hale gelirse gelsin, yine de hayatta somut, yani insanla ilgili olana bağımlılıktan bütünüyle kurtulamaz; aksi takdirde, saçmalama hakkını bile yitirmiş olur. Belki de bu yüzden geceyi, gecede görmekte görürüz hep; ama aydınlıkta görmeyi öğrenmiş olma koşuluyla elbette.

Gerçi kışkırtıcı bir eğretilene olması sebebiyle geceyi görmeye çalışan ressam, ozan ve bestecileri saymakla bitiremeyiz. Ne var ki tüm bu sanatçıların daima aynı paydayı bölüştüğünü saptarız: Gün ışığında görülmüş düşlerdir

hepsi; kimi zaman ay ışığı eşliğinde romantik, çoğu defaysa kâbus dolu.

Öte yandan, aydınlıkta göremeyen birinin geceyi canlandırma arzusu, soyutlama sürecinden nasibine düşeni almamış düzmece soyutu örtbas edeceği bir kılıftır. Gece, içini istediğimiz gibi dolduracak şekilde, görünmez hale gelen boşlukların dölyatağı olarak, salt yetersizliği kamufle etmeye odaklanmış saçmalamaya (saçmalama -atmasyon-, tutarlı olma koşuluyla sanatın varlığını borçlu olduğu şeydir aslında) kendiliğinden meşruiyet sağlar. Bundan ötürü, geceyle flört eden görüntünün, temsilini başkasının tahayyül gücüne havale ederek aradan çekilmek daima cazip gelir insana. Üstelik bunu aklamaya hazır gerekçeye de kimse karşı çıkmaz: Belirsiz, ucu açık olan temsil tarzı, ister istemez kışkırttığı tahayyül yetisine saygı duruşuyla eşanlamlıdır.

Ne var ki, burada önemle altı çizilmesi gereken nokta şudur: Belirsizlik, belli olanın mevcudiyetini tamamen yokumsaması durumunda hesabını veremeyeceği bir boşluğa yuvarlanarak önce kendisiyle çelişmeye başlar. İptal edilmiş anlamın bunu sürdürebilmesi için, tıpkı palimpsest gibi, üzerini karaladığı şeyin alttaki mevcudiyetine ilişkin herhangi bir ipucu taşıması gerekir. Deşifre edilmeyi koşulsuz reddeden kod, anlamın mutlak biçimde yadsındığı mesajını bile iletmekte yetersiz kalır. Buysa zaten ilgi alanımız dışında kalmaya mahkûm olan şeyde anlamın varlığı ya da yokluğuna dair tartışmayı daha ilk adımda iptal eder. Yadsıdığı şeyi mutlak surette dışlamış olan, yadsıma zemininin kaybıyla sürüklendiği noktada -buna *dil*'in tükendiği yer de diyebiliriz hiç çe-

kinmeden- ne kendisi ne de karşıtıdır artık; bu aşamada, anlamsızlığı sorgulamanın ötesinde, anlamla ilgili herhangi bir sorunu tartışmaya açmanın yersizliği ortaya çıkmıştır doğal olarak.

Bütün bunlar gece ile geceye bulaşmış olanların hangi sebepten ötürü bunca ilgiye mazhar olduğunu gösterir bize. Kısaca anımsamaya çalışalım: Karanlık, tüm duyu organlarımızı gözden çıkarma pahasına göze göz diker. Bu süreçte işitme ve dokunma duyumuz daha duyarlı hale gelirken, göz de körelmenin ağırlığını hafifletmek üzere, görünene ilişkin sorumluluğunu büsbütün yadsıyarak tahayyül gücünün sözümona koruyucu kanatları arasına sığır. Ama elbette bir bedeli vardır bunun. Nitekim, tahayyül gücüyle temsil edilenin dile rağmen dilde eklemlenmesi yükümlülüğü, soyutlama iradesinin en uç noktadaki örneklerinde bile, görünür olan ile görünürlüğü temsiline talip olmanın ortaklaşa uyduğu kuralları dikkate almak zorundadır. Aksi takdirde, var olanın somut mevcudiyetine ilişkin görünürlüğü temsil aracılığıyla daha varıl hale getirilmesine yönelik hesaplaşmalar henüz gündeme gelmeden silinip gider. Unutmayalım: Görsel açıdan varsıllaştırma beklentisi, görünür olanı ses, renk, söz, taş, vb. bir başka malzemede yeniden üretmeyi öngören bu hesaplaşmalarda yegâne itici güçtür.

Georg Trakl'dan Max Beckmann'a kadar doğrudan doğruya geceyi konu alan ozan ve ressamalarda bu gerçeğe çok daha iyi tanık oluyoruz. Gece, aydınlıkta görülen- dir burada. Kimse gün ışığında görebildiğinden ötesini geceye aktaramaz; en azından bu sanatçılar, tıpkı Gennaro Dağı karşıındaki Klingsor gibi, aynı sahneyi gün ışığı

ğında görebiliyor olmanın ayrıcalığıyla esin perisine teslim olmuşlardır.

Gecenin ozanı Trakl'dan şu dizeleri anımsamaya çalışalım:

*Vahşi bir parçalanışın şarkısıdır
Söylediğim, gecenin fırtınasında,
Üst üste binmiş sıradağlar;
Sizler, kurşun renkli kuleler,
Her yanınızda cehenneme açılan ağızlar,
Ateş saçan hayvanlar,
Sert çalılar ve çamlar,
Kristal çiçekler.*

Gece, ateş saçan hayvanlardan kristal çiçeklere kadar tepeden tırnağa ışığa boğulmuştur burada; tekinsiz, ama zifirî karanlıkla ilgisi olmayan bir aydınlık gece.

Apaçık: Aydınlıkta göremediği için karanlıktan medet uman sanatçı, tahayyül yetisinin armağanı olan yaratıcı soyutlama özgürlüğüne ister istemez ihanet etmek zorunda kalmıştır.

Gece, aydınlıkta görülebiliyor olanın izini tanımadığı sürece sahte gecedir.

2006

İMZA VE ŞABLON



Sanat yapıtında imza, zanaatın parmak iziyle mühürlenmesidir. Bu izin uçuklaşıp silinmeye yüz tuttuğu noktadaysa ortaya çıkan şablondur artık. Öte yandan, varlığını tekrarın meşru sayıldığı bir sürece borçlu olan şablon, yaratıcılığı öylesine ketler ki, sonuçta her şey çeşitlenmeye bile tahammülü olmayan bir seri üretime kendiliğinden teslim olur. Şablon, bitkisel hayata giren sanatın ölüm döşegidir.

Bu bağlamda zanaatla başlayan sanat ancak o defa ve o kişiye mahsus olana teslim olduğu andan itibaren varlığını güvenceye alır. Ne var ki, kalıcı olmaya aday bir sanat eserinde, imzanın bütünüyle o kişiye mahsus olandan öte,

o defayı da sorumluluk alanına dahil etmesi, sanatçı açısından ölümcül bir sınavdır. Bu olgu en azından şu gerçeğe yüzleşmeye çağırır bizi: Bir sanat yapıtının üretilmesine yol açan nedenler zinciri, sanıldığından çok daha tekinsiz ve kırılğandır. Nitekim, yakın çevremize söyle üstünkörü bakınca bile kolayca görüldüğü üzere, yapılmamış olması halinde pekâlâ daha iyi olacak yığınla sanat eseri birbiriyle yarışa girmiştir ve *ölçü*'nün *ölçütü*'ü yerle bir ettiği (sayıların intikamı!) bu yarışmada sahici olan tek şey yarışmanın kendisidir hiç şüphesiz.

Bu aşamada o defaya mahsus olma koşulunu şimdilik bir yana bırakarak, resim özelinde imza sorununu irdelemeye çalışalım ilkönce. Her resim iki imzayla karşımıza çıkar: İlki, resmin oluş sürecine kendiliğinden eşlik eden parmak izi (asıl imza); diğeryse muhtemel yasal sorunların çözümlenmesinde belge niteliği taşıyan yazılı imzadır. Bizim için her ne kadar ilk imza belirleyici olsa da, metaya dönüşmüş resimde ikinci imza da hayatî önem taşımaya devam eder. Buna göre, imzasız resim ciddi değer kaybına uğradığı gibi, yanlış imza da sonunu kestiremediğimiz bir kargaşaya yol açar. Bir an için *Guernica*'nın altına Braque'ın imza atmış olduğunu varsayalım; sonuçta, söz konusu eserin Picasso'ya ait olduğu kanıtlansa bile, kim bilir nice spekülasyona zemin hazırlar bu!

Ne var ki, yazılı imza ne denli önemli olursa olsun, yine de asıl ilgi alanımıza giren ilk imza her daim ağırlığını korur; yapıtın oluş sürecindeki tüm uğrak noktalarını yönlendiren ilk imza, görünmeyen (saydam?) bir parmak izi olarak yayıldığı tuval yüzeyinde hesaplaştığımız tek şeydir çünkü. Gelgelelim, o kişiye mahsus olanı mühürle-

yen ilk imzanın ortaya çıkışı, sonuçta yadsıyacağı şeyin kucağında gerçekleşir ilkin: şablon. Zanaat olarak başlayan resim eğitiminde şablon, kopyadan gelenek bağlamında devralınmış kimi formüllerin hatasız uygulanmasına kadar uzayan bir dizi alıştırtmanın genel başlığıdır burada. Unutmayalım: Sanatsal ifadenin, el becerisinden ötürü zedelemeye başladığı noktada bu tehlikeyi bertaraf etmenin en kestirme yolu, geçmişe dönüp, şablon ile zanaat arasındaki ilişkiyi bir kez daha gözden geçirmektir.

Hiç kuskusuz, bir sanatçının vermek zorunda olduğu asıl sınav, zanaatla ilgili eğitim bittikten sonra başlar; parmak iziyle özdeşleşen ilk imza tamamen bu sınava bağlıdır çünkü. Sanat tarihinden silinip giden adsız sanatçıları anımsayalım: Tümünün ortak özelliği, ikinci imzayla yetinmeye yazgılı olmaktır.

Tam da bu noktada ilk imzanın özünde bir dil sorunu olduğunu görüyoruz. Zanaat ile grameri öğrenen sanatçı adayı, *dil*'i tek başına ve kendine rağmen keşfetmek zorundadır. Söylemek bile fazla: Burada söz konusu olan keşif, ifade ile eklemlenmeyi bekleyen malzeme arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi henüz aramaya fırsat düşmeden bulmaktır. Zweig'ın deyisiyle 'yıldızların parladığı an'da ve alabildiğine sancılı bir süreci şart koşan bu keşif sonrası sanatçı da yaratıcıya dönüşmüştür artık. Yaratıcı için parmak iziyle mühürlenmiş dil, öngördüğü ifadeyi dilediği kıvama getirmek üzere, duvarlarına sürekli toslayarak yol aldığı bir hücredir. Kurallara uygun ve kusursuz resim adına hâlâ zanaat aşamasında sayıklayan sanatçıya gelince, elbette hücreye yabancısıdır o; ne toslayacağı bir duvar, ne de sıkılıp nefessiz kalacağı bir yer vardır onun için. An-

cak, görünürde sahip olduğu bu sınırsız özgürlük alanı, aslında trajik sonunu hazırlayacak dipsiz bir kuyudur sadece. Yazılı imzayla ayakta durmaya çalışan bu sanatçılar, asıl imzanın parmak iziyle atıldığına tamamen yabancıdırlar; dahası, kendilerini kopyalama şansı bile yoktur bunların; çünkü daha ilk örnekte parmak izine sahip çıkmakta acze düşmekten ötürü, bilinmeyen başkasının kararına koşulsuz teslim olmuşlardır.

Dikkatli bir okurun hemen fark edeceği üzere, buraya kadar yaratıcı ile sanatçı arasındaki sınır çizgisini kabaca belirlemeye çalışırken hep aynı ölçütten, o kişiye özgü olandan hareket edildi. Buna göre, yapıtın oluş sürecini anbean parmak iziyle mühürleyerek imzalayan yaratıcı sanatçı da, imzalama işlemini yapıtın sonuna bırakan kişiye devretmiştir yerini; böylece, ilkinde imza tüm resme yayılırken, diğerinde harfle yazıldığı köşeye sıkışıp kalmıştır.

Bu aşamada aradan çekilmek zorunda kalan sanatçı, meydanı yaratıcıya bırakmıştır doğal olarak; ancak ilk elde düzlüğe çıkan yaratıcı, çok geçmeden aşmakla yükümlü olduğu bir başka engelle, o defaya mahsus olanla karşı karşıya gelmiştir bu kez. Üstelik şimdi vermek zorunda olduğu sınav hayat boyu peşini bırakmayıp, her yeni yapıtta daha fazla zorlayacaktır onu. Öyle ki, bir resme başlamak için gerekli olan neden, gitgide şaşılası bir hızla tükenmeye yüz tutmaktan ötürü, şimdi onlarca resmi hiç başlamadan bırakmayı talep etmektedir kendisinden. Ne var ki, kendine mahsus olanın keşfiyle zafer sarhoşluğu yaşayan sanatçının bu noktadan sonra özeleştiriyeye girmesi son derece güçtür artık; şablon hortlamıştır. Burada en büyük tehlike, yürürlükteki düzenin de buna çanak tutup,

muhtemel özeleştiriyi peşinen engellemesidir. Bir başka deyişle, kendine özgü olanı ödüllendirmekte gecikmeyen pazar ekonomisi, bundan böyle piyasa doyuncaya kadar yaratıcıya ayak bağı olmaya kararlıdır. Bu durumda keşfin heyecanı hızla azaldığı gibi, o defaya mahsus olanda yapıtı sahici kılan niteliklerin de hemen hepsi birer birer sulanmaya başlamıştır doğallıkla.

Herbert J. Gans, yüksek kültür ile popüler kültürü karşılaştırırken bu konuyla ilgili olarak önemli bir gerçeğin altını çizer. Buna göre, bir yönüyle *kitsch*'in ilgi alanına giren popüler sanat ile ciddi sanat yapıtları arasındaki fark hiç de öyle sanıldığı gibi büyük değildir; hatta kimi zaman şaşırtıcı ölçüde örtüşür bunlar: "Popüler kültür daha şok standardize edilmiştir; formülleri, stereotipik karakterleri ve konuları daha çok kullanılır, ama yüksek kültür de standardizasyonun tamamen dışında değildir. (...) Pek çok bakımdan, yüksek kültürdeki farklı ekoller popüler kültürdeki farklı formüllerle eşdeğerlidir, çünkü her ikisi de belirli bir yaratıcılık sorununda kabul görmüş çözümleri temsil ederler." Ayrıca, pazarlama politikası yönünde de bunların aynı paydayı bölüştüğüne tanık oluruz. Nitekim, kâr amaçlı şirketler popüler kültür ürünü için seferber oluyorsa, aynı şey pekâlâ ciddi sanat eserleri için de geçerlidir. Hatta sanat yazarları, galeriler ve bunlarla işbirliği içindeki dergileri dikkate aldığımız zaman, yüksek sanat dünyasında "müşteriyi kandırmak ve rakiplerle ilişkileri el altından yürütmek daha da belirgindir".

Gerçi Gans'ın popüler kültürü savunma amacıyla ve tamamen taraflı olarak kaleme aldığı bu çalışmaya baştan

sona katılmamız elbette mümkün değil; onun, *kitsch* ve ciddi sanat yapıtlarının ardındaki pazar mekanizmasına ilişkin yaptığı belirleme, hayli kışkırtıcı olmanın ötesinde, bu sorunu mutlaka daha ayrıntılı ve soğukkanlı biçimde tartışmaya davet ediyor bizi.

Yineleyelim: Varlığını yaygın beğeniye verdiği ödünle kollayan *kitsch*, sonuçta sadece türdeş ve tek tip ürünlere yol açıp, bunlara emeği geçen kişileri ‘montaj hattındaki bir işçi’ye dönüştürüyorsa, ciddi sanata gönöl vermiş olanların da bu belirlemeden hareketle her şeyi tekrar gözden geçirmelerinde fayda vardır; en azından yaratıcı olduğunu düşünen sanatçıların bu konuda sıkı bir özeleş-tiriye ihtiyaç duydukları kesindir.

Son olarak, bütün bunlar *kitsch* ile yüksek sanat arasındaki sınır çizgisini belirlerken fazla iddialı görünse bile, hiç değilse amatör ile profesyonel sanatçı arasındaki ayrımı daha sağlıklı biçimde sorgulamamıza yardımcı olabilir. Buna göre, şablon korkusu olmaksızın aynı şeyin tekrarında beis görmeyen amatör bir sanatçı söz konusu olduğunda, yaptığı her şey boş(-a geçen) *zaman*’ın tuvalden aldığı intikamdır yalnızca; profesyonel olana gelince, ‘iş kazası’na dönüşür bu; ama bir kez geekleşmeye görsün, kimse bir daha olmayacağı konusunda güvence veremez artık; sermaye piyasası gerekli bütün önlemleri çoktan almıştır!

2006

YEŞİL AYAKLAR



Uzanmış çıplak önce Eros'a göz kırpar. Bu durumda, gördüğümüz şeye sadece kendisi kadar olmak yetmez artık. Gerçi görmenin önkoşulları arasında ilk sırayı hep eklemenin aldığını anımsadığımızda bunu doğal karşılamak gerekir; ama Eros'un müdahalesi söz konusu olduğunda büsbütün farklı bir durumla karşılaşırız: Gördüğüm, aradan çekilecek denli bana teslim olmuştur; çıplak, bakışım-la soyunmaya başlar çünkü. Bu da, sanatsal kaygıyla soyulmuş olanın örtünmek için sürekli fırsat kolladığını gösterir bize; örtmeden gördüğümüz çıplak, buna aracı olan *dil*'in iflası, Eros'un ölümüdür.

Le Corbusier'nin çıplağı (*Yeşil Ayaklar*), bu gerçeği bir kez daha sorgulamaya davet ediyor bizi. Nitekim daha ilk bakışta fark ediyoruz; *makine-gövde*'ye dönüşmüş bedeni ayrıca soyamak mümkün olmadığı gibi, resmin de böyle bir beklentisi yok zaten. Ancak, bu çıplağa geçmeden evvel, kısaca olsun ardında yatan hazırlığı anımsamaya çalışalım ilkönce.

1911 yılında İstanbul'a yola düşen Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), burada kayda değer bulduğu tüm yapıtları, tıpkı Atina ve kimi Balkan kentlerinde olduğu gibi, özenle not defterine çizer. Gerçi fotoğraf çekme imkânı da vardır, ama kalem tercih etme sebebi çok daha önemlidir onun için: Fotoğraf makinesiyle görüneni görürken, sıra kaleme geldiğinde gördüğümüzü görmeye başlarız. Apaçık: Fotoğraf makinesinin kaydetmekle yetindiği görüntü, çizimle değişime uğrar. Buna göre, çizimin ihtiyaç duyduğu zaman parçası, kolayca atlayacağımız ayrıntıları fark edip, bunları derinlemesine, daha doğrusu anbean irdeleme imkânı tanır bize. Dolayısıyla, kalemin tanıklık ettiği görüntünün kaydı, hiçbir zaman üzerinde yer aldığı şeyle sınırlı kalmayıp, içimize nakşolur hep: "Çizim yoluyla yüzeyleri parçalara ayırıp, mekân ilişkilerini kavramak, gözlemciden öte keşfetmeye hazırlar bizi."

Ne var ki, bu keşif tutkusu, ilgi alanı kent planlamasından felsefeye kadar geniş bir yelpazeye yayılan Le Corbusier'de, mimarlığın yanı sıra resimle doruk noktasına ulaşır. Bu bağlamda, resim yapmak, meslek hayatında sürekli düş kırıklığına uğrayan bir kişi için hayata katlanmanın tek yoludur; anlaşılmamak onun değişmeyen yazgısıdır sanki. Ancak, çağdaş mimarlığa ışık tutan birçok projesi

olmadık sebeplerle geri çevrilirken, yüksünüp umutsuzluğa düşmek aklının ucundan dahi geçmez. Daha doğrusu, bir sonraki proje için her zaman aynı heyecanla çalışmaya hazır olduğu gibi, resim de sürekli avutmaktadır onu. Bu yüzden, Bizans döneminden kalma bir duvardan Osmanlı kubbesine kadar neye baksa hep aynı şeyi gördüğüne tanık oluruz: kusursuz orantı. Böyle bir durumday-sa resme ayrılacak zamanın hafta sonuyla sınırlanması mümkün değildir doğallıkla; mükemmel, Le Corbusier'nin deyişle sahici orantı, en az mimari kadar resmin de ilgi alanına girmektedir çünkü.

Nitekim, henüz otuz üç yaşındayken ressam Amédée Ozenfant'la tanışan Le Corbusier'nin, mimarlığa ilişkin birtakım özgün düşünceleri olmasına karşın (mimari ile hayat ilişkisinde ev, saray ve tapınağın örgensel bir bütün oluşturduğunu keşfetmiştir), resme ayırdığı zaman daha fazladır nerdeyse. Sekiz yıl süren bu işbirliği, müştereken hazırladıkları *Kübizm Sonrası* adlı kitapla ilk meyvesini verir; bunu, aralarına katılan Paul Dermée'yle *Yeni Ruh* dergisi izler. Tüm bu etkinliklerin ardındaysa hep aynı kaygının yattığını görürüz: Çağdaş sanatçı, estetik ile makinenin yol açtığı değişim arasında uyumlu bir ilişki kurmakla yükümlüdür. Bu kaygıdan hareket ederek Ozenfant'la ortaklaşa açtığı ilk sergi, sanat çevresinde büyük yankı uyandırır; eleştirmen Maurice Raynal için her yönüyle çağdaş resme ışık tutan bir sergidir bu: "Jeanneret ile Ozenfant'nın sergisi, resim sanatında hayati önem taşıyan sorunları bir kez daha düşünmeye davet ediyor bizi. (...) Burada altı çizilen nokta, insan doğasına çekidüzen vermeye yönelik çağrıdır."



Le Corbusier, *Yeşil Ayaklar*, tuval üzerine
yağlıboya, 81x100 cm.

Öte yandan, mimaride söz konusu olan orantı sorunu büyük ölçüde, hatta tamamen mekân düzenlemesiyle iç içedir. Ancak bununla yetinmeyen Le Corbusier bir adım daha atıp, mimarinin yanı sıra heykel ve resmin ortak paydasına da mekânı koymaya çalışır; hiç kuşkusuz burada karşımıza çıkan şey, mimari ile hayat arasında öngördüğü birlikteliğin bir başka düzlemde tekrarıdır sadece.

Yeşil Ayaklar'a bu açıdan bakınca, yalnız estetik ile makinenin yol açtığı değişim arasındaki ilişkiyi değil, resimsel mekânı da daha rahat irdeleme imkânı buluruz. Le Corbusier için resimsel mekân, perspektif kurallarının dikkate alınarak tasarlandığı bir boşluk değildir. Buna göre, figür, içinde yer aldığı boşluğa yer bırakmaz; bu da, içerdiği nesnelerin toplamına dönüşen mekânın aradan çekilmesiyle noktalır. Öyle ki, söz konusu nesnelerin, içinde var oldukları mekânı öncelediği duygusu ağır basar sonuçta. Bu durumda mekân, boşluğun karşılığı olmaktan ziyade, kesintisiz yığılmaya teslim olmuş doluğun devamıdır artık.

Resimsel mekân, nesneler arasındaki ilişkiyi temsil etmek üzere tasarlanmış boşluktur; ama bu belirleme, resimdeki boşluğun ancak karşıtıyla var olduğu gerçeğini değiştirmez; aksi takdirde, tuval yüzeyiyle örtüşme eğilimine giren boşluk, oylum yanılısamasının dışlandığı noktada, *nesne*'ye çevirir resmi. Ne var ki, Le Corbusier'nin öngördüğü mekân tasarımı buna pek uymaz. *Yeşil Ayaklar*'ın dip yüzeyinde karşılaştığımız boşluk, henüz resmi *nesne*'ye çevirme imkânı bulamadan, figürün altında ezilip kalmıştır; en azından, kendi ağırlığını taşımakta zorlanan gövdenin, altında kalanı arkaya yaslanarak ezmekle yetinmeyip, boşluğu da buna dahil ettiği duygusu peşimizi bırakmaz.

Aslında sözle dile getirilemeyen bir mekânı (*L'espace indicible*) düşlemektedir. Le Corbusier; tıpkı kendi kuşağında yer alan kübist ressamı gibi. Dolayısıyla biçim, bu mekânı görünür kıldığı sürece ilgisini çeker. Biçim, içine aldığı şeyleri yoğurup, onlarda topaklaşan mekân

parçalarıdır burada; böylece boşluk, bu parçalardan müteşekkil sıkı bütüne dönüşmüştür kendiliğinden. Yine bununla bağıntılı olarak, orantı sorununun doğrudan doğruya bu parçalar içinde hesaplaşmaya açılmış olması, sonuçta her *biçim*'in kendine ait bir hayat alanına kavuştuğunu gösterir bize.

Çıplak kadına, bu gerçeğin ışığında bakınca çok daha iyi görüyoruz: Beden, parçalarının uyumlu toplamı olmaktan çok, bu parçaları bir araya getirme iradesiyle ortaya çıkmış *makine-gövde*'dir burada. Ayrıca, başta kol ve bacaklar olmak üzere, bu izlenimin güçlenmesine yalnız bükülmüş silindiri çağrıştıran uzuvlar katkıda bulunmaz, yassı dipyüzey ile şişkin gövde arasındaki karşıtlık da eklenir buna; dev cüssesine rağmen tumbadız etkisi bırakan bir çıplak gövde. Ne var ki, orantının yanı sıra bunu bir denge unsuru olarak gören Le Corbusier, karşıtlığı vurgulamak üzere tüm resmi seferber eder; bu aşamada 'dördüncü boyut'la tanımladığı sonsuzluk kavramı (sözle dile getiremediğimiz mekân?), karşıtlar arasındaki gerilimin boşalınca dek gerilmesiyle ortaya çıkması beklenen *denge*'den başka bir şey değildir hiç kuşkusuz.

Buna göre, mekânın tipolojisi açısından, çıplak gövde ile ardındaki dipyüzeyin farklılığını bir yana bırakıp, gördüklerimizi renk açısından değerlendirmeye çalışalım: Gövde (gri) ve onu çerçeveyeleyen dipyüzey (siyah), *Yeşil Ayaklar*'a aslında renksiz rengin egemen olduğunu göstermesine karşın, bunun dışında kalan her şey, büyük ölçüde özgül değeriyle kullanılan renkten hareket ederek tasarlanmıştır. Apaçık: Bulunduğu yerden önce kendine lök gibi çöken bu anıtsal gövde, dokunmaya ilişkin ola-

na (*harptisch*) bütünüyle yabancıdır; bu da, pestili çıkan Eros'la cinsel fantezinin peşinen iptal edildiğini gösterir bize. Çıplak gövde, olsa olsa, aramızdaki buz tutmuş mesafenin sembolüdür burada.

Belki de bu yüzden, Le Corbusier'nin çıplağa eşlik eden her şeyi ısrarla yumuşatma yoluna gitmesi bizi şaşırtmaz; üstelik bunlara bir ad bile verilmiştir: şiirsel tepkimeli nesneler. Nitekim, Le Corbusier'nin resimlerinde, midye kabuğundan ağaç köküne kadar birçok şeyin hep bu nesneler arasında yer aldığını görürüz. Hiç kuskusuz, *Yeşil Ayaklar* da aynı yaklaşımdan payına düşeni alıyor; ama bu örnekte karşılaştığımız iki nesne epey zora koşuyor bizi; daha doğrusu, bunları bir şeye benzetmekte zorlanınca ötesini kurcalamıyoruz. Örneğin, kadının yaslandığı testi benzeri mavi nesneyi ele alalım: şekliyle olmasa bile, renk açısından çıplakla aramızdaki mesafeyi yumuşatan 'şiirsel tepkimeli nesneler'in bir başka çeşitlemesidir bu; tıpkı solda gördüğümüz şeytanminaresini çağrıştıran nesne gibi. Ayrıca, buna kıl ve fermuarın eklenmiş olması, cinselliğe örtülü gönderme yaparak büsbütün kafamızı karıştırır.

Öte yandan, kireçten farksız ten rengiyle başroldeki figürü bir yana bıraktığımız zaman, renkler arasında tamamlayıcı karşıta dayalı ilişkinin (mavi/turuncu, kırmızı/yeşil) belirleyici olduğunu kolayca fark ederiz. Bu durumda, sadece renk ile renksiz rengin karşıtlığı değil, ten renginin donukluğu (soğuk) ile tamamlayıcı karşıtın sebep olduğu (sıcak) gerilim de *Yeşil Ayaklar*'ın taşıyıcı zeminine dönüşmüştür kendiliğinden. Çıplak gövde, böylelikle soyunmanın eşiğine gelirken, bir kez daha kendi içi-

ne kapanmıştır sanki. Besbelli: Le Corbusier, çıplağı değil, resmi soymuştur.

Bu saptama, Fernando Botero'nun *Elma Yiyen Kolombiya'lı Kadın*'ıyla kısa bir karşılaştırma yaptığımızda çok daha iyi anlaşılır. Botero da tesadüfen keşfettiğı orantıyı resmi için çıkış noktası olarak görür; ama sonuçta vardığı nokta, grotesk figürlere yol açan tersinlemenin (ironi) hizmetindedir daima. Ancak burada tanık olduğumuz tersinleme, iki farklı nesne ya da olay (sahne) arasında birbirini tersleyen ilişki olmaktan çıkıp, doğrudan doğruya o nesneye odaklanınca, bütün de kendine ait olmayan parçaların toplamına dönüşmüştür artık; tıpkı bu örnekte olduğu gibi. Bu bağlamda, çıplak kadının yağ tulumundan farksız



Fernando Botero, *Elma Yiyen Kolombiyalı Kadın*, 1982.

dev vücudu ile poposu arasındaki ters orantı, taşlama ile tersinlemenin iç içe geçtiği yerde, cinselliğin kusursuz bir parodisidir neredeyse –ya da nüktedan Eros’un naniği.

Öte yandan, aynı ters orantı yüzde de karşımıza çıkar. Genelde burnu küçülten Botero, bu kez ağız seçmiştir her nedense. Öyle ki, her şeye dar gelmesi kaçınılmaz olan böyle bir ağız ile o elmanın nasıl ısırıldığını bile cevaplamakta zorlanırız.

Gerçi Botero’nun çıplağı da, yergiyi ön plana alması sebebiyle Eros’la flört etmez; ama eleştirilen düzenin, her şeye rağmen çıplak tene yaslanma yoluyla hicvedildiği açıkça ortadadır. Dolayısıyla, şişko dilber, taşlamanın öngördüğü sınırlar içinde kalmakla birlikte, yine de resim aracılığıyla düpedüz soyunmuştur sonuçta.

Botero’da dokunduğu yere gömülen parmak, Le Corbusier’de kendine batır; her iki bedenin gizli belkemiği olan orantı, *Kolombiya’lı Kadın*’da temsil edilene yardımcı olurken, *Yeşil Ayaklar*’da bu temsile aracılık edenin hizmetindedir çünkü.

2003

TELEFON



Ring-Ring Kimin İçin Çalıyor?

Tahayyül gücümüzü kıskırtan her imge, içinde yer aldığı 'bağlamı', bir başka deyişle, beraberinde sürüklediği yananlamları kurcalamaya davet eder bizi. Ne var ki, burada söz konusu olan yananlamlar, gerçekte bir ucu öznel yaşantı içeriği, öbür ucu birikimin uzantısındaki algı dağarına (sığa?) degecek şekilde, gidimli dil aracılığıyla eklemelenmeyi bekleyen çağrışımlardan başka bir şey değildir. Buna göre, sözlü ya da yazılı yorumlama etkinliği, belli bir iç mantığı gözetme kaydıyla bu çağrışımları derleyip toparlama çabasıdır; hiç kimse kendisinde hazır olmayanı irdelediği yapıtta bulamaz çünkü. Bir sanat yapıtında kar-

şılaştığımız *yeni*, olsa olsa o güne kadar birikmiş olanın çökeltisinde ortaya çıkan kendine toslama ânıdır.

Gerçi salt çağrışımların sıralanması ile yorumu aynı kefeye koyamayız; ancak özellikle görsel sanatlar söz konusu olduğunda bu yöndeki eğilim sürekli karşımıza çıkar; bu da, giderek Rorschach testi ile fala bakma arasında mekik dokuyan yorumun ölümüyle noktalanır sonuçta. Gelgelelim, hesaplaştığımız şeyi açıkça iskalama tehlikesine rağmen, yine de kimi zaman çağrışımlar arasında oradan oraya sıçrayıp durmanın alabildiğine keyifli bir oyun olduğunu kimse yadsıyamaz; en azından, tam da bu noktada insanın doğası ile denemenin özü aynı dalga boyunda buluşur.

Bu gerçeğin ışığında Roy Lichtenstein'in *Ring-Ring* adlı resmine bakınca, başta Diotima'nın Eros'u olmak üzere, Dino Buzzati'nin öyküsünden ("Ya Eğer?") Gian-Carlo Menotti'nin operasına (*Telefon*) kadar ilk elde birbiriyle ilgisi olmayan birçok şeyin hızla ve bana rağmen gözümün önünden kayıp geçtiğini görüyorum.

Önce, açıklamakta zorlansam bile, telefon ile Eros arasındaki açık uçlu ilişki dürtüklemeye başlıyor beni. Öyle ya, farklı yerlerde aynı *şimdi*'yi paylaşmanın büyüü, dolaylı yoldan da olsa, Eros'a göz kırpmak için fırsat kollamaktadır hep. Telefonla mesafe kısalmaz; ama aynı ânı bölüşüyor olmanın keyfi, âşıkların bulunduğu yeri kusursuz bir muhayyel mekâna çevirir; gözlerden uzak bir kapsül-mekân. Öte yandan, sesi aracılığıyla aynı ânı paylaştığımız kişinin başka yerde olduğu gerçeği o denli şaşırtıcıdır ki, telefonu keşfinden hemen sonra yaptığı ilk görüşmede Alexander Graham Bell bile hayretini gizleyememiştir: "Sayın Watson, buraya gelmenizi istiyorum!"

Belki de bu yüzden, âşıklar arasındaki ilişkide önce gizlilik, daha sonra karşılıklı güvenin teminatı olan telefon, her zaman ve yerde buluşup haberleşmeye sağladığı katkıyla mükemmel bir ulaktır; aynen, bilici Diotima'nın tanımladığı Eros gibi. Tanrıça Penia ile Tanrı Foros'un oğlu olan Eros, hiçbir engel tanımayan haberci, bir başka deyişle tanrının soluğunu haiz bir *daimon*'dur: "İnsanlardan tanrılara, tanrılardan insanlara haberler, sözler götürüp getirirler, dileklerimizi, adaklarımızı onlar ulaştırır tanrılara, onlar getirir bize tanrıların buyruklarını, kurbanlarımızın karşılığını" (*Şölen*, 202 e).

Ne var ki, mitolojide ulaşılmaz mesafeleri katetme yoluyla Eros'un kimliğine bürünen haberci, sıra telefona geldiğinde alıcı ile verici arasındaki bir haber ilişkisi (iletişim tarzı) olmaktan çıkıp, erotik muhavereye ilk elden tanıklık eden bir araç özelliğiyle Eros'un kucağına oturmuştur. Dolayısıyla, haberleşmeye sağladığı kolaylıktan çok, bu iletişimde mahrem olana gizemli bir mahfaza (sır küpü?) olarak eşlik etmekten ötürü Eros'la kucak kucağıdır telefon.

Ayrıca, bir adım daha atınca, telefonla haberleşmeye egemen olan teknolojinin de Eros'la flört ettiğini görürüz. Nitekim, Michèle Martin, alt-başlığı "Telefon Sistemlerinin Oluşumunda Cinsiyet, Teknoloji ve Kültür" olan *Alo Santral mı?* adlı yapıtında bu gerçeği çarpıcı bir biçimde aydınlatır: "Uzaklığın erotik bir etki yarattığı yolundaki saptama her ne kadar çoğunluk tarafından paylaşılsa da, telefondaki kadın sesinin cinsel çekiciliğinde bu aygıtın erkek sesine göre ayarlanmış olmasının da rolü vardır. Bu bağlamda dört kilohertzin üstündeki frekansları bastıran

telefon, kadın sesini ateşli altoya çevirme eğilimindedir." Hiç kuşkusuz, bu belirlemeden hareketle, alto sese oğlanın da girdiğini anımsadığımızda, telefondaki Cherub/ino'yla büsbütün karışmaya başlar kafamız!

Lichtenstein'ın şen şakrak telefonuysa, hiç değilse ilk bakışta, bütün bunların dışında kalmasına karşın yine de müzikli sesiyle mutlu haber bekleyişini ima etmekten geri kalmıyor. Kabına sığmadan çalan telefon, hiç kimseye âşıklara olduğu denli tanındık değildir; çünkü telefonun mekanik düzeneğindeki ses, sevgilinin tahayyül gücüyle titreşime geçen ses tellerine bırakmıştır yerini; hiç kuşkusuz bu durumda çalmayan telefonun sesi de duyulmaya başlar artık. Ne var ki, âşıklar söz konusu olduğunda, çalan telefon sadece hoş nağmeler eşliğinde ses vermez; çalmadığı zaman da dayanılmaz bir sessizlik üretir; tedirgin bekleyiş, sebebi olduğu bu sessizliğe gömülüp kaldığında, Kronos da usulca aradan çekilmiştir elbette.

Buzzati'nin bütünüyle böyle bir bekleyişe ayırdığı "Ya Eğer?" adlı öyküsünde, doğal olarak, telefonu başrolde görürüz. Alıcıda giderek silikleşen yankı, öykünün kahramanı olan genç adam gibi okurun da kulağında çınlamaya başlayınca, önce şeklini bekleyen telefon gündeme gelir. Buna göre, betimlenen herhangi bir nesne ya da olayı tıpatıp tasarlama yönündeki çaba ne denli anlamsızsa, tersinin de en az bunun kadar geçerli olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Apaçık: Görünür olanı hiç tasarlamadan geçiştirmek, tahayyül gücünü zifiri karanlığa terk etmekle eşanlamlıdır.

O halde cevaplamaya çalışalım: Buzzati'nin söz konusu öyküdeki kahramanı gün boyunca beklediği telefon-

dan düş kırıklığıyla ayrılmak zorunda kalıyorsa, Lichtenstein'in telefonu buna ters düşmez mi? Hiç kuskusuz, böyle bir soruya inandırıcı cevap vermek çok güç, hatta mümkün değil, ama şurası kesin: Ayrılık ânı ve sonrası için, evet; bekleme süresi boyunca, hayır. Buna göre, telefonu tasarlama sürecinin öyküyü okumak için gereken zamanla örtüştüğünü varsayıp, bu süre zarfında kendimizi umutla bekleyen âşğın yerine koyduğumuzda, Buzzati ile Lichtenstein'in nerdeyse aynı telefonu resmettiğini söyleyebiliyoruz; ama tam karşının da en az bu kadar geçerli olabileceğini dikkate alma koşuluyla elbette; ve bu noktada "Ya Eğer?", sadece öykünün adı olmakla kalmayıp, kararsızlığımızı da dile getiriyordur sanki!

Menotti'nin *Telefon*'uysa Lichtenstein'la daha sorunsuz bir ilişki içindedir; hatta bu ikisinin birebir örtüştüğünü bile söylemek mümkündür neredeyse. Kısaca, operanın konusunu anımsamaya çalışalım: Tek eğlencesi telefon olan Lucy, müstakbel eşi Ben'i bu yüzden kaybetmenin eşiğine gelir; genç adam Lucy'nin ardı gelmeyen telefon görüşmeleri yüzünden bir türlü evlenme teklifine fırsat bulamaz; son çare dışarıya çıkıp, oradan telefon etmektir. Lucy'ye gelince, beklenen cevabı vermekte gecikmez: "Telefon numaramı yazıp, her gün beni ara!"

Aslında bu kadar saçma sapan bir konuyu bestelemek için Menotti, böyle bir eserin iki yüz defadan fazla oynanmasına katkıda bulunmak için de Amerikalı olmak gerekir! Öte yandan, Lichtenstein'in *Ring-Ring*'i, ne zaman telefonu çalsa yüreği sevinçle dolan Lucy'ye o denli yaraşıyor ki, bu denli sorunsuz uyum bizi rahatsız etmeye başlıyor sonuçta; tahayyül gücüne rağmen aslından uzaklaş-

maya direnen suret, er ya da geç kopyanın hışmuna uğra-
maya mahkûmdur çünkü.

Kim bilir, belki de bu yüzden *King-Ring*, Buzzati'ye ne
denli uzaksa onu o denli temsil ederken, Menotti'yi yarı
yolda bırakıyor hep; en azından, yaratıcılığın izindeki ha-
yal gücü ısrarla bunu söylüyor bize.

Harras ile K.'nın Telefonları

İnsanlar arası ilişkide ulaşım ve iletişim araçlarını kesin
bir çizgiyle birbirinden ayıran Kafka, ikinci grupta yer
alanlara kuşkuyla bakar; çünkü tren, otomobil, uçak, vb.
 lk grupta yer alanlar doğal ilişkileri yeniden kurmaya
hizmet ederken, aralarında telefonun da yer aldığı ikinci
b l mdekiler 'insanlar arasına hortlaksı olanı sokan' (De-
leuze/Guattari) tekinsiz bir aygıttır.

Bu yüzden, Kafka'nın kendine özgü dünyasında karşı-
laştığımız telefonlar, özünde hep aynı karabasanın simge-
sel çeşitlemesi olmasına karşın, görsel karşılığını farklı  r-
neklere yayma eğilimi taşır.

Komşu'daki telefonu ele alalım: Kafka bu kısa öyküde
(metin), hayatı zehreden bir *kasvet kutusu*'na çevirmiştir
telefonu. Anlatıcı, hemen bitişiğindeki b royu kiralayan
tüccar Harras yüzünden kendi telefonuyla konuşamaz
duruma düşmüştür. Öyle ki, yutkunarak yaptığı iş g -
r şmelerinde her şeyi şifrelemek zorundadır şimdi; tele-
fon, aralarındaki ince ve dolayısıyla tüm konuşmaların
duyulduğu bir duvara dayalıdır çünkü; ama daha da
 nemlisi, bu aygıtı tekeline alan Harras karşısında, are-
sizlikten kıvranan anlatıcının olup bitenleri öylece kabul-

lenmekten başka yapabileceği hiçbir şey yoktur. "Harras neylesin telefonu, benimkini kullanıyor işte, kanepesini duvara bitiştiirmiş, kulağı benim burda. (...) kendini yeterince aydınlatan sözleri dinler dinlemez kalkıyor, âdeti olduğu üzre kent içinden akıp gidiyor ve daha ben kulaklığı yerine asmadan Allah bilir benim aleyhimde çalışmalarına başlamış oluyor."

Hiç kuşkusuz, burada asıl vurgulanması gereken nokta, telefonun somut varlığıyla korku nesnesi olmaktan çıkıp, kaygının ilgi alanına girmesidir. Buna göre, asıldığı duvarla yarışırcasına incelip saydamlaşan telefon, Harras'ın suretinde hortlağa dönüşmüştür. Ancak *görünmeyen*'i, gözümüzün önündeki en açık seçik görünen şeyler aracılığıyla, görünür gibi olan'a teslim eden Kafka, doğal olarak Harras'ın suretinde de bu telefonu görmeye çağırır bizi.

O halde, hayalete benzer bu aygıtı alabildiğine nesnel bir örneğini aramanın Kafka'ya ters düşmeyeceğini pekâlâ söyleyebiliriz. Ne var ki, buna geçmeden önce, telefonun aynı amaçla kullanımına yönelik bir başka alanı kısaca anımsamaya çalışalım evvela. İster polisiye roman, ister 1940'ların siyah/beyaz kriminal filmleri olsun, detektif ile cani arasında mekik dokuyan telefon, öncelikle bir tehdit aracı olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda zanlıyı uyaran detektifin bile bunu tehditkâr bir tonla yaptığını görürüz hep.

Hiç kuşkusuz, ağzında sigarası, gevşemiş boyunbağıyla büroda çalışan başkomiserden, yakası kalkık trençkotuyla telefon kulübesinde konuşan casusa kadar, bu oyunda yer alan figüranların kullandığı telefonu herkes kendi

hayal gücüne göre farklı biçimde tasarlayabilir; ama Kafka'nın dünyası söz konusu olduğunda, bunun alabildiğine soğuk ve her türlü öznelikten arınmış bir nesne şeklinde tasarlanması gerektiğini kimse yadsıyamaz; ve bu noktada Harras'ın kullandığı telefonun Andy Warhol'da karşımıza çıktığını pekâlâ söyleyebiliriz.

Warhol'un *Telefon*'u, tüm muhtemel yananlamlarından soyutlanmış olmanın halesiyle, sadece *Komşu*'daki ince duvara bitişmeye hazır bir çıplak obje değil, tekinsiz olanı kollayan bir geçirgen donukluğun sembolüdür burada. Nitekim, bu *Telefon*'la ilgili değerlendirmesinde Annette Spohn'un da aynı gerçeğe parmak bastığını görürüz: "Bir nesneyi salt şey niteliğine indirgeme, onu belli ölçüde kullanım alanı dışında bırakır. Salt şey, işlevsel eksikliğinin bokluğunda yer alır böylece."

Şato'da, kadastro memuru K.'nın sıkılıp çekinerek kullanmaya çalıştığı telefonsa bambaşka bir şekilde karşımıza çıkar; 'hortlağın vampirce öcü'nü temsil eden bu aygıt, ulaşılması mümkün olmayanın sembolüne dönüşmüştür şimdi; daha doğrusu, tekinsiz bürokrasinin hizmetindeki tehdit aracı. K. ne denli çabalarsa çabalasın, hattın öbür ucundaki muhatabıyla bir türlü doğru dürüst görüşemez; mırıltı ile uğultunun eşlik ettiği tiz ses karşısında eli ayağı birbirine dolanmıştır. Dolayısıyla, bir şeyler söylemeye kalkıştığı zaman da kem küm etmekle yetinir hep: "Derken kulaklıktan bir mırıltı geldi, K.'nın telefon ederken hiç duymadığı bir şeydi bu. Sanki sayısız çocuk sesi uğultusundan ama bir uğultu da değildi, alabildiğine uzak, uzağın uzağı bir sesler korosuydu bu, böyle bir uğultudan âdeta olmayacak tarzda bir tek tiz,

ama güçlü bir ses olunup kulağa çarpıyor, sanki yalnız zavallı işitme organına değil de çok daha derinlere girmek, sokulmak istiyordu."

Hiç kuşkusuz, irdelemeye çalıştığımız konu bağlamında Harras ile K.'nın ayrıldıkları nokta, birinin kullandığı, öbürünün tahayyül ettiği telefonda karşımıza çıkar. Buna göre K. için telefonun uğultuya aracılık eden bir kulaklıkla sınırlı kaldığını görürüz. Öyle ki, hattın öbür ucunda yer alan telefon, elinde tuttuğu örneğini çoktan ezip geçmiştir. *Şato*'da kim/ler/in kullandığı belli olmayan telefon, bulunduğu yere lök gibi çöken bir *bürokrasi-kazanı*'dır sanki; ya da, hortum ile torba arasında mekik dokuyan esrarengiz düzeneğiyle, statükonun çıkarlarına hizmet etmek için her an karşısındakini yutmaya hazır bir *kutu-aygıt*. E. için telefon, kendisine ulaşamadığı kişi ile bu kişinin kullandığı telefonun devamlı birbirine dönüştüğü dipsiz kuyudur.

Bu bağlamda *Şato*'yu okuyan herkesin Kafka'da ağır bürokrasinin (derin devlet?) simgesine dönüşen bu aygıtı kendine göre tasavvur etmesinden daha doğal bir şey yoktur. Ancak birçok kez telefon resmi yapan Konrad Klapheck'in bu dizide yer alan *Yönetici*'sine dikkatli bakınca düpedüz afallarız; bu anıtsal cihaz, K.'nın kâbusu olarak, *Şato*'daki telefonun kusursuz suretidir nerdeyse! Hantal, ama kepenk benzeri bir düzenekle tutturulduğu yerde (boru?) hem öne arkaya doğru gidebilen, hem yüz seksen derece dönmeye elverişli devingen altlığıyla alabildiğine kıvrak ve bu yüzden patronun çevireceği dolapları daha kullanım aşamasında görünür kılmaya aday bir telefondur bu. Besbelli: *Şato*'nun doğal aksesuarı olan böyle bir

aygıt, bir adım sonra, toplama kampında SS subayının odasındadır artık.

Ne var ki, doğru/yanlış ayrımını geçersiz kılan tahayyül gücünün sınır tanımadığını anımsadığımızda, bütün bunların, özünde keyifli yakıştırmaya dayalı bir oyun olduğunu görmekte gecikmeyiz: K.'nın telefonu, o defaya mahsus olanın ayrıcalığıyla sadece Kafka'nın *Şato'sunda*dır; tıpkı Klapheck'in resimsel mekânında yer alan telefonu gibi. Ayrıca, bu oyuna bir kez başlayınca nerede ve nasıl bitireceğimiz de başlı başına bir sorundur. Buna göre, yazın ve resim dünyasında tasarlanmış telefonların listesini çıkarmaya kalkışan kişinin, sonunda telefon rehberiyle buluşması işten bile değildir; çünkü her numaranın bir muhatabı varsa, onun da en azından koyduğu yerde sahibinin kimliğini yansıtan bir telefonu vardır.

Kim bilir, tahayyül gücümüzün giderek kısırlaştığı bir dünyada, belki de böyle bir oyundan keyif almanın en emin yolu, arada bir olsun telefon rehberinde kendi numaramıza bakmaktır!

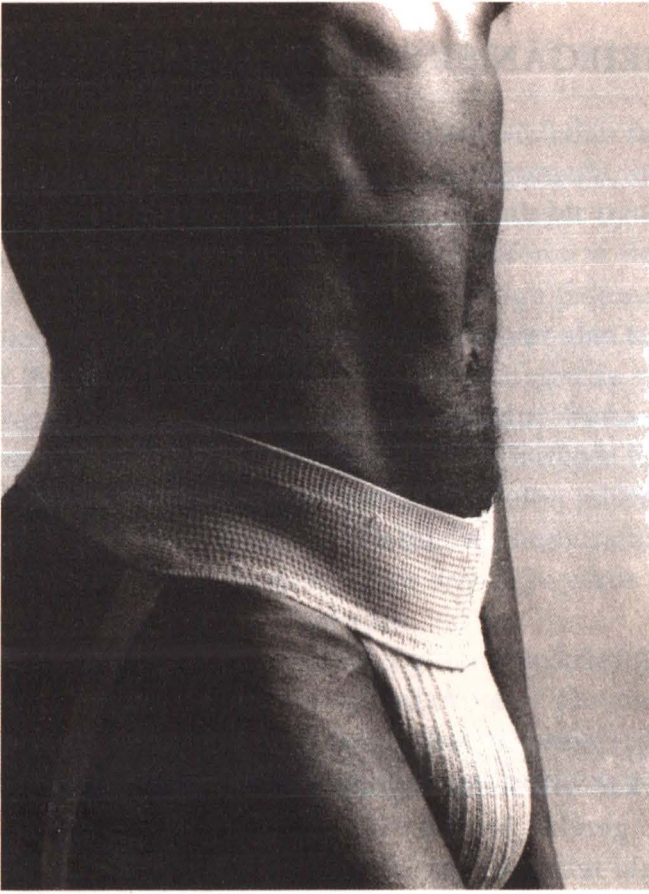
2002

KIRILGAN SINIRLARDA ŞAŞILAŞMAK



Birkaç yıl önce *Hoffmann'ın Masalları'nı* sahnelemek üzere gerekli ön hazırlığı yaparken, Frankfurt Operası'ndaki temsilde şemsiyenin beş perde boyunca sembol olarak kullanılması hayli ilgimi çekmiş, ama üzerinde durmayı gereksiz bulmuştum doğrusu; çünkü biraz kurcalarsam, karşıma yine neyin çıkacağını pekâlâ tahmin ediyordum: Sadece dikey ve sivri uçlu nesneler değil, alev bile erkeğin cinsel organına gönderme yapıyorsa, şemsiyenin de bundan payına düşeni alması kaçınılmazdı doğal olarak.

Ne var ki, aynı günlerde tesadüfen elime geçen bir fotoğrafta, şemsiyenin tekrar ve üstelik bir tür *dramatis per-*



"Treor 3", Norman Hatton.

sonae olarak önüne çıkması, bu defa ister istemez harekete geçirdi beni. Yanılmamıştım: Düzenegli dikkate alındığında phallus'u imleyen bu nesne, baba ve hüznün sembolüdür aynı zamanda. Ancak böyle bir açıklama her şeye rağmen kafamızı karıştırmaktan geri kalmaz. Nitekim şemsiyeyi bu organa bağlayan şeyin niçin dimdik sapı de-

ğil de, açılmasına yarayan düzenek olduğu sorusu kendiliğinden yakamıza yapışıp, açıkça cevap bekler bizden; bu aşamada asıl ilgimizi çeken şeyi (Hoffmann, fotoğraf, vb.) ertelemekten başka çıkar yol yoktur artık.

Buna göre, phallus ile şemsiye arasındaki bağıntı düzenden kaynaklanıyorsa, o düzeneğin yalın varlığından çok, kullanılmasıyla aracı olduğu fiilin (eylem) sonucunda aranmalıdır bu: Açıldığında kalkan şey, önceden inik durumdadır. Ama daha önemlisi, şemsiyeyi açmak için sapının dibinden yukarı doğru yaptığımız hareketi anımsayınca, bunun da kaldırmaya yaradığını fark etmekte zorlanmayız; ve hiç kuşkusuz, bütün bunlar, şemsiyenin simgelediği baba ile koruyucu *kalkan* arasındaki ilişkinin ne denli iç içe geçtiğini gösterir bize.

Bu durumda, Egon Voss'un *Hoffmann'ın Masalları*'na ilişkin ayrıntılı çözümlemesini bir kez daha okuyunca, burada karşılaştığımız şemsiyenin sahne tasarımına öylesine eklenmiş herhangi bir aksesuar olmadığı kendiliğinden ortaya çıkıyor. Bir yanda esin perisi Nicklausse (Eros ile sanatın çetrefil birlikteliği), öbür tarafta sorunlu baba imgesini üç perdede ayrı kişiliklere bölünerek temsil eden Lindorf, Hoffmann'ı sahneleyen rejisörün hesaplaşmak zorunda kaldığı sorunlar arasında ilk sırayı alıyorsa, buna uygun bir sembol arayışını da doğal karşılamak gerekir; şemsiyede karar kılan yönetmense büyük bir ihtimalle her türlü polemigi baştan önlemek üzere, bu hakkını kullanmıştır sadece.

Ama sıra Hatice Tuncer'in çektiği fotoğrafa gelince bu formül iflas ediyor; en azından, şemsiyenin simgesel içeriği, gördüğüme anlam vermekte zorlayıp, rahatsız ediyor

beni. Oysa, hiç değilse ilk bakışta her şey apaçık; bu da, gereksiz kıldığı açıklamayı büsbütün kışkırtıcı hale getiriyor sonuçta. Bilmeyen yok: Eksiksiz düzanlam (gösteren ile gösterilenin yaygın uzlaşmaya dayalı işbirliği), aşırı sadakatle ihanet ettiği yananlamların hışmına uğrayıp, çırpıplak ortada kalır hep.

Bu örnekte de aynı şeyle karşılaşyoruz: Yağışlı bir bahar gününde buluşan iki genç (âşık), kaçamağın keyfini çıkarıyor. Ancak bunun ötesine geçtiğimiz andan itibaren başroldeki şemsiye ile simgelediği şey arasında bağlantı kurmak epey güç; çünkü açıkladığı şeye hazır reçete olarak yamalanmayı bekleyen her sembol, tam da bu yüzden gizli bir ayak bağı, daha doğrusu düştüğümüz tuzağı kamufle eden bir kılıftır. Dolayısıyla, hiç değilse ilk elde, belli bir anlam verme (simgeyi doğrulama) beklentisini bir yana bırakıp önce gördüklerimi sıralamak (deşifre) daha doğru geliyor bana.

Duruş şeklinden açıkça fark ettiğimiz gibi, yağmurdan çok başkalarının bakışından koruyan bir şemsiye bu. Nitekim gördüğümüz kadarı, geri kalan kısmını canlandırmaya yetmek şöyle dursun, büsbütün saklıyor sanki. Genç adam, ayağında botu, afili uzatılmış sağ bacağı ve en önemlisi, sevgilisine rahat yaklaşan tavrıyla bir üniversite öğrencisini çağırıştırırken, yanındakiyle bir türlü bağdaşmıyor bu. Bir başka deyişle, mantosu altından sarkan eteklik (şalvar?) ve işporta malı pabuçlarıyla bu kızın farklı bir kesimden geldiği kesin; ama böylesine içli dışlı olmuşlarsa yanıldığımız kişi o değil, yanındaki delikanlı elbette. Öte yandan, yine işporta malı katlanabilir şemsiyenin rengine dikkatli bakınca, kime ait olduğunu da kolayca çözebiliyoruz; buluş-



“Aşk Engel Tanımaz”, Hatice Tuncer.

maya tedbirli gelen kız, ama şemsiyesinin sapını alttan sım-sıkı avuçlayıp elinde tutan erkek; üstelik öyle tutuyor ki, sert sıkılmış yumruğuyla kendiliğinden koruyucu *kalkan*'a dönüşüyor nerdeyse!

Bir an için, bütün bunlarda şemsiyeye atfedilen simgesel içeriğin etkisine kapılıp, öylesine bir yakıştırmaya tes-

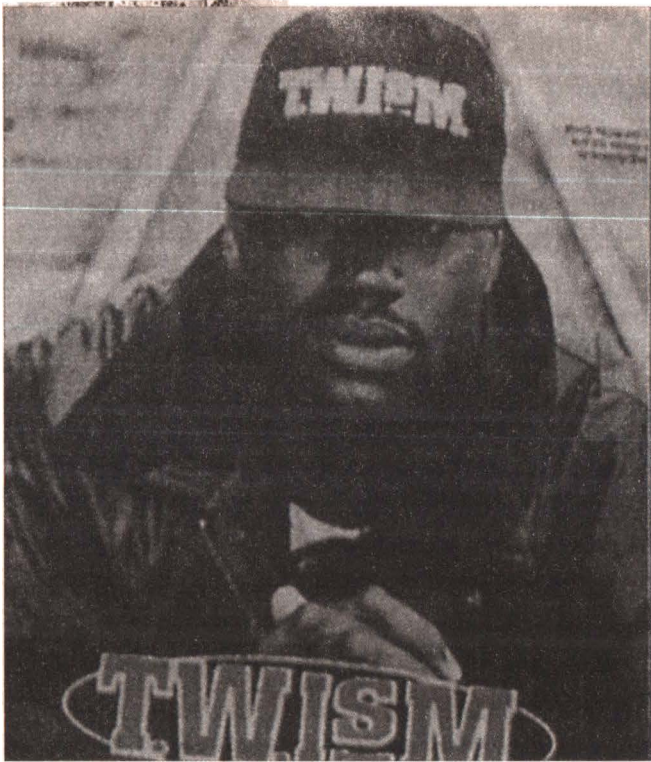
lim olduğumu düşünürken, plajdaki kiralık şemsiyeler takılıyor aklıma. Kumsalda, açtığı çukuru çıplak ayağıyla doldururken, şemsiyenin sapını sımsıkı tutup bastırmaya çalışan esmer oğlanlar. Besbelli: Kızgın güneş ile kızışmış ten arasına sıkışıp kalan şemsiye, en azından burada, kendisinden başka bir şey artık!

Kıymıklı Düş

Shaquille O'Neal, sadece Los Angeles Lakers takımının yıldız oyuncusu değil, şarkıcılıktan işletmeciliğe kadar elini attığı her alanda altın yumurtlayan tavuk. Ancak, on parmağında on marifet varsa, yine de bunlardan ilki '**dev erkek**' olmanın dayanılmaz cazibesi hiç kuşkusuz. Nitekim, üçüncü CD'si için tasarlanmış kapağa daha bakar bakmaz yanılmadığımı anlıyorum: Gördüğüm erkek, Tom of Finland'ın hayatı boyunca düşlediği modelin canlı **örneği** nerdeyse! Dahası, CD'nin adı da doğruluyor bunu: *Twism* (*The World is Mine*). Öyle ya, dünya olsa olsa böyle birisininindir elbette!

O'Neal yüz kilonun hayli üzerinde, ama iki metreyi aşan boyuyla tek gram yağ yok vücudunda; öyle ki, **baştan başa adale-beden**. Böyle biri, hayatın her alanında olduğu gibi, temsil ettiği cinsel kimliğin de en tepesinde; doğal olarak, aşağıdan ona bakmaya çalışan erkeklerin önce cinsel kimliği sendelemeye başlıyor ister istemez.

Biyolojik farklılığın ötesinde, toplumun çoğu kez dayatma yoluyla öngördüğü katı ve acımasız cinsel rol dağılımı, her erkeğin kâbusudur aslında; bu rol dağılımında figüran olmak, eğer ölümle eşanlamlı değilse, psiki-



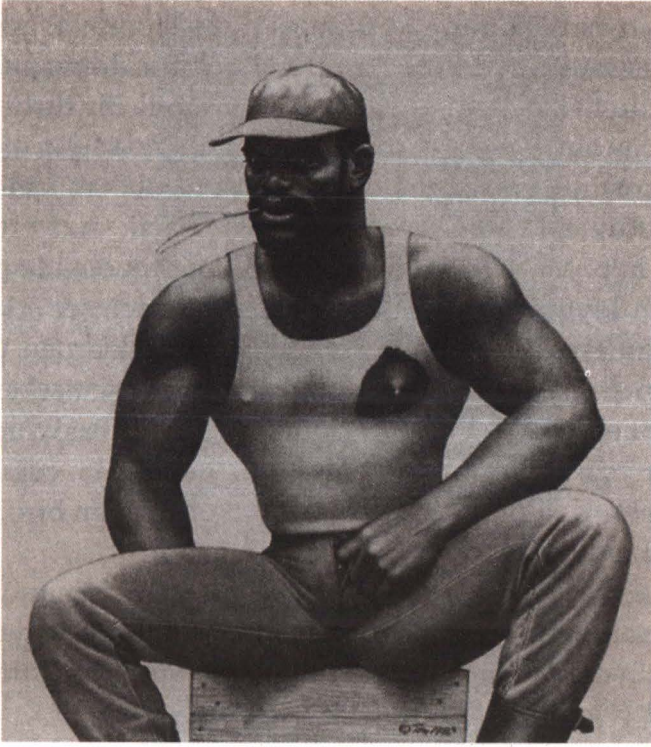
Shaquille O'Neal.

yatrın müdahalesiyle noktalanacak sonun başlangıcıdır çünkü.

Önce şu gerçeğin altını çizelim: tinselliğin basit bir sok/tur-çıkart/tır eylemi olmadığını kabul ettiğiniz andan itibaren, telaffuz etmekten bile korktuğumuz bir dizi sorun alttan alta sökün etmeye başlar burada. Yatakta alınan hazzın verilene bağımlılığı, tarafların müştereken paylaşacağı bir hak olmasına rağmen, her nedense sonucu düşünülmezsizin, daha doğrusu seyredilmenin bedeli olarak kadının tekelindedir hep. Buna göre, makyajdan

vücut bakımına kadar, cezbedici güzelliğe ilişkin hemen her şey kadının doğal ilgi alanına girerken, erkek, nasılsa vereceği hazzın şartsız kabulünden hareketle, eksiklerini kolayca kamufle etmenin rahatlığına kaptırmıştır kendisini. Yüzyıllar boyu süren bu aldatmaca günümüzde sorgulanmaya bağlayıp, erkeğin de pekâlâ seyir objesi olabileceği, bir başka deyişle olması gerektiği ortaya çıkınca, hiç beklenmedik bir şekilde sona ermiştir keyifli düş.

Aslında 'verdiğim zevkten haz alıyorum' (kadın) ile 'verdiğin zevkten haz alıyorum' (erkek) arasındaki hassas denge oyunu sanıldığından çok daha karmaşıktır; çünkü sürekli birbirine karışmaya aday rollerdir (beklenti) bunlar Erkek ne denli bastırmaya çalışıp, itiraf etmekte zorlanırsa zorlansın, cinsel fantezileri arasında verdiği zevkle doyuma ulaşmak her daim varlığını korur; tıpkı klasik rolünü dışlamaya hazır kadının salt karşı taraftan aldığı zevkle doyuma ulaşma arzusu gibi. Ne var ki, tam da bu noktada, değişen rollerle birlikte ortalık karışır; kadının beklentisi, her ne kadar fantezilerini süslüyor olsa da, erkeği hazırlıksız yakalamıştır; bu durumda öteki (muhyayel *superman*) ile mukayese edilme korkusunu yenmenin tek çıkış yolu, bundan sonra daha fazla erkek olmaktır. Bu bağlamda erkekteki uyum sorununu cinsiyet rolü beklentilerine bağlayan Joseph Pleck, söz konusu beklentilerin zorlayıcı, tutarsız ve gerçekçi olmadığını söyledikten sonra devam eder: "Bu taleplere karşı gelen erkekler, toplum tarafından özellikle de diğer erkekler tarafından- mahkûm edilirler ve sonuçta kendilerini değersiz görmeye başlarlar; bu da rollerine aşırı uyum göstermelerine yol açar."



Tom of Finland, 1986.

Bu 'aşırı uyum'un en çarpıcı örnekleri Tom of Finland'ın damızlık boğalarında karşımıza çıkar. Erkek, ötekine meydan okumak üzere, olmayı düşlediği erkeğin hayalini kurarken, gitgide *aygır-adam*'la buluşmuştur sonuçta; ama ne kadar çabalasa yine de öyle olamadığı için, karşısında eziklik duygusundan kurtulamadığı bir süper maço. Bu durumda özgüvenini yitiren erkeğin, olmayı düşlediği erkeğe olağanüstü güçler atfederek, kendisini aklama ya da iktidarsızlığa teslim olma arasında bulmasıysa ayrı bir tartışma konusudur hiç şüphesiz. Ancak bi-

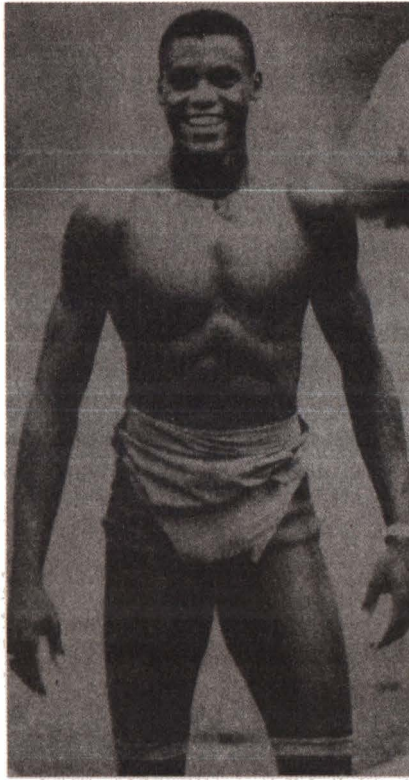
zim için asıl üzerinde durulması gereken nokta, aşağılık duygusunun etkisiyle imrenilecek aygıra dönüşmüş erkeğin de hâlâ yalpalayıp, cinsel kimliğiyle bir türlü barışamamış olmasıdır. Bu yüzden, Tom of Finland'ın efsanevî maçosunu, en az önündeki devasa maslahatı kadar taş gibi götüyle de her türlü cinsel ilişkiye açık vaziyette görürüz hep. Martin Humpries'e göre, büyük ölçüde eşcinselliğin kıyısındaki bu maço erotizmi, "eşcinsel erkeklerin arzularını, elde edilemez normal erkeklerden uzaklaştırıp arzu nesneleri olarak tekrar bizzat eşcinsel erkekler yöneltmiştir". George Stambolian'sa bir başka açıdan bu gerçeğe ışık tutar: "İyi bilmemiz gerekir ki, çoğu efemine erkek azgın sikiciyken, tokmakçı geçinen birçok erkek sikilmekten hoşlanır."

Apaçık: İçinde uyuklayan dişiye zaman zaman uyanma fırsatı vermeyen erkek, maço maskesi altında, yitirdiği özgüvenin yanı sıra, itiraf etmekte zorlandığı birtakım dürtüleri kamufle etmektedir aslında.

Bir kez daha O'Neal'in CD kapağına bakınca, hiç değilse şu gerçeği görmekte zorlanmıyorum artık: Çok fazla erkek olmayı arzulayanın düşü, nerede ve ne zaman batacağı belli olmayan sayısız kıymıkla doludur.

Carl Lewis Nereye Bakıyor?

Resim ya da fotoğrafı *bakış*'tan hareketle okuma arzusu, önce beklentilerimizin belirleyici olduğu bir tercih, hemen ardından bu tercihin irdelenmesine ilişkin yöntem sorunuyla karşı karşıya getirir bizi. Örneğin, temsiliyetin geleneksel mantığını dışlama amacıyla, odak nok-



Carl Lewis.

tasına görüntünün *görünmez* veçhesi olarak bakış hattını koyan Jean Paris, tüm resim tarihini bu perspetiften okumaya çalışır. Buna göre bakış hattı, resmin söz diliyle açıklanamayan sentaktik öğeleri için, en azından birçok şeyi daha rahat dile getirmemize yardımcı olan bir çıkış noktasıdır.

Ne var ki, resimde yer alan figür/ler, sadece kendilerine ya da boşluğa bak/ış/makla kalmaz; resim ile onu izleyen arasında da karşılıklı bir bakış alışverişi vardır da-



Elizabeth Taylor.

ima; bu aşamada izleyicinin bakışı, sadece birbirine koşut ya da kesilen bakış hatları ile bunu doğrulayan sentaks arasındaki ilişkiyi deşifre etmek değil, doğrudan doğruya *bakış*'ın kendisini görüp, ona anlamlandırma hakkına kavuşmuştur. Bir başka deyişle, nereye ve nasıl bakıldığı sorusu birlikte tartışmaya açılmıştır şimdi; eldeki bulgular, kadın ile erkek arasındaki cinsiyet farkının bakışa da yansındığını kanıtlayan örneklerle doludur çünkü: "Erkeğin

bakışı, izleyen kişinin içinden geçip daha ötelere yönelmiş gibidir; kadınsa izleyiciye davetkâr biçimde bakar, erkeğin bakışı aktifmiş, delip geçiyormuş gibi sunulur; pasif, başkalarının delip geçici bakımlarına maruz kalmış gibi değil. Fallik bir işlevi vardır. Erkek imgeleri; genellikle pasifliği reddeden, eylem halindeki -spor yapan, çalışan- veya en azından eyleme hazır, kaslarını şişiren erkek imgelelidir" (Richard Dyer).

Bu gerçeğin ışığında, Carl Lewis'in 'ötelere yönelmiş fallik bakışı'nı bir yana bırakıp, izlendiğinde gözlerini kaçırın kadının çarpıcı bir örneği olarak, Elizabeth Taylor'ın bakışını görmeye çalışıyorum ilkönce. Taylor'ın bakışı da bir bakıma ötelere yönelik ve bulunduğu mekânı açıkça delip geçen bir hat üzerinde yol alıyor; ama uzaklaştığı ölçüde kısalıp kendine dönen, içedönük bir bakış bu -ya da şöyle özetleyelim: Şefkat, hüznün, sadakat, iffet, vb. dişiliği temsil eden tüm niteliklerin sessizce toplandığı bir bakış. Öte yandan, bu özelliklerin hangi sebeple kadına yakıştırıldığı sorusu açıkta kalsa bile şurası kesin: Taylor'ın bakışını gözleri belirliyor sadece; dahası, bakış açısının derinliği ile iktidar arayışı arasında ters orantılı bir ilişki var.

Bu bağlamda 'bunaltıcı ölçüde heteroseksüelliğin' (Messner) geçerli olduğu spor dünyasında Carl Lewis'in nereye ve nasıl baktığı sorusu, bazı şeyleri tekrar düşünmeye davet ediyor bizi. Önce bu noktaya bir mim koyalım: Yüz metrede dünyanın en iyi koşucusu olan biri, hız ile erkekliğin nerdeyse örtüştüğü bir kültürde, dilediği gibi vücudunu sergileyebilir; çünkü bu çevrede dişinin mut-

lak karşıtı olarak tescil edilmiş erkek imgesi, her türlü yanlış anlamayı peşinen önleyecek güçtedir.

Spor, cinsel farklılığa dayalı iktidar arayışında, erkeğin en büyük silahıdır aslında. Daha doğrusu, koşudan uzun atlamaya kadar tüm sportif yarışmalar, erkekler için eril üstünlüğün sergilendiği bir gösteriler dizisidir hep. Bu sebeple, homofobinin kol gezdiği böyle bir ortamda, kadın ve erkeklerin soyunma odaları kesinlikle birbirinden ayrılırken, erkekler kendi aralarında hiç çekinmeden çıplak dolaşıp, karşılaşma sonrası birlikte yıkanabilirler; burada herkes iflah olmaz bir heteroseksüeldir nasılsa. O halde önemli olan tek şey, *kadın* ile karşılaşmamaktır. Oysa, uluorta telaffuz edilmese bile, en azından şu gerçeği bilmeyen yoktur: "Başka çıplak erkek atletlerle dolu bir soyunma odasında bulunmanın, erkeklere cinsel açıdan uyarıcı gelebileceği gerçeği ya tamamen atlanır ya da saldırgan, homofobik ve cinsiyetçi şakalarla geçiştirilir" (Brian Pronger).

Bütün bunlardan sonra Carl Lewis'in fotoğrafına tekrar bakınca, bir adım daha atıp, Norman Hatton'ın kaydettiği kareyi anımsamakta gecikmiyorum. Gerçi ünlü atletin göz nahiyesi gölgede kaldığı için nereye baktığını tam olarak kestirmek mümkün değil, ama hiç önemi yok bunun; o, çıplak tenin koruyucu kanatları altında müthiş bir göz-beden çünkü. Dolayısıyla her yöne bakıp gözünü dik/leştirebilir; ve bu aşamada yöneldiği her şeyi delip geçen fallik bakış, izleyicinin tek muhatabıdır artık.

Ne var ki, Hatton'ın kışkırtıcı fotoğrafıyla açıkça ortaya koyduğu gibi iktidara koşulsuz talip olmaya aday bu fallik bakış, sonunda bir bez parçasının ardına gizlene-

cek denli zavallıdır hep. Phallus, olsa olsa iktidar hırsıyla yanıp tutuşan erkeğin kuruntusudur –ya da görünür-lüğü altında ezilmeye mahkûm bir et parçasının, hâlâ caka satmaya çalışırken düştüğü gülünç durumda son ve cafcaflı yaygarası.

Gelgelelim, Carl Lewis'in kendisinden başka nereye baktığı sorusuna yine de bir türlü cevap veremiyorum; delip geçen bakış hattı, önce kendisini deliyor zira.

2003

ATÖLYE ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER



"(...) beden sanki ses sızdırmayan, büyüleyici bir cam kavanoz içindeymiş gibiydi ve akıl, gerçek durumlarla her türlü bağlantıdan uzak, o an ile uyum içindeki herhangi bir düşünceye derinlemesine dalmaya karar vermekte özgürdü."

(Virginia Woolf)

Peteğin İzinde

Yaratıcılığa eşlik eden her mekân kendiliğinden özel bir statüye kavuşur; yazıhane, yazar masa başına geçer geçmez bir başka şeye dönüşmüştür artık, aynen ressam

ya da heykeltraşın çalıştığı yerin çoktan işliğe veda etmesi gibi.

Gerçi resim de imal edilen bir şeydir hiç kuşkusuz; ama buradaki üretimin önkoşulu kendine sığınmaktır; işlikte (imalathane) başkasıyla bulunan, atölyede 'kendi beni'ne randevu vermiştir. Dolayısıyla, biri resmi, öbürü hususi boşluğu imler hep.

Atölye görünmeyen bir dölyatağıdır aslında –yahut doğurgan yaratıcılığın döllendiği gizemli mahfaza. Öte yandan, atölye her ne kadar sabit bir yere işaret etse de, gerektiğinde açık havaya taşınabilir olma hakkını daima saklı tutar; en azından dışarıda alınan notlar, atölye ile burasının sınırdaş olduğunu gösterir bize. Ne var ki, bir sanatçı atölyesini istediği yere ne denli kolay taşıyorsa, çalıştığı mekâna o ölçüde bağımlıdır; dışarıdaki rahatlık, düpedüz atölyenin armağanıdır çünkü. Buna göre, atölyede kendisiyle baş başa kalamayan, açık havada kaybolmaya mahkûmdur. Apaçık: Şövale, tuval, boya kutusu, palet ve fırçalarıyla birlikte olan ressam, atölyesini de beraberinde sürüklemiştir oraya.

Biçim ve içerik açısından farklı düzlemlerde irdeleme imkânı bulduğumuz atölye, hiç şüphe yok ki, sanat tarihinin en renkli sayfaları arasında yer alır. Bu bağlamda mimariden döşeme tarzına, hatta aksesuar listesine kadar çok sayıda biçimsel ayrıntı bile başlı başına bir araştırma konusudur burada; atölyenin dış dünyayla münasebetiye, bu biçimi tamamlamak üzere, sessizce şifreli içeriğe bırakmıştır yerini.

Bugün, tarih öncesinden antik çağa kadar, ilk atölyelerin nasıl olduğu konusunda hiçbir somut ipucu yok eli-

mizde. Dolayısıyla, atölyenin tarihçesiyle ilgili olarak geriye dönüp baktığımızda, biçim ve içeriğe ilişkin bu ayrımın ancak son birkaç yüzyıl içinde belirgin hale geldiğini görüyoruz. Kısaca anımsamaya çalışalım: Başlangıçta usta/çırak ilişkisinin geçerli olduğu bir imalathanedir atölye; en azından yaratıcının başkaları (çırak, kalfa, vb.) arasında yalnız kalabildiği bir yerdir burası. Kişiye özel bir mekân olarak atölyenin varlığı, önce sosyo-ekonomik yapıda belli bir değişikliği şart koşturur çünkü; bu aşamada aksesuar listesine göre, yani şeklen sınıflandıracığımız atölye de kendiliğinden tarihe karışmanın eşindedir hiç kuşkusuz. Bir başka deyişle, önceleri ressamın neye ilgi duyup, hangi alanda ustalaştığına ışık tutan atölye -klasik atölyede kafatası, iskelet ve çeşitli kopya heykeller yer alırken, tarihsel resme öncelik tanıyan diğer örneğinde eski nesneler koleksiyonu bulunmaktadırlar-, bundan böyle çevreyle kurulan diyaloga göre farklı bir yörüngeye oturmuştur.

Buna göre, Makart ile van Gogh'u karşılaştırdığımızda, atölyenin düzenli ışık dağılımı adına penceresi kuzeye bakan bir imalathane olmayı çoktan geride bıraktığını görürüz; biri sosyetenin buluşma yeri, diğeri 'müze' yalnız'ın kendisiyle boğuştuğu kasvetli hücredir. Ne var ki, ister kent merkezi, ister kırsal alanda olsun, bu değişim sürecinde hep aynı şeye tanık oluruz: Atölye, yaratıcı eylemi fiziksel bakımdan güvenceye alan herhangi bir mekân olmanın yanı sıra, gizli bir otoportredir aynı zamanda -tıpkı bir günce gibi, ama kimi kez alabildiğine muammalı. Dolayısıyla, konusu atölye olan resim, özünde izleyiciyi zora koşturur bir bulmacadır ço-

ğunlukla –ya da, sanat tarihindeki yaygın tanımıyla, *enigma*. Bu bağlamda, Vermeer'den Courbet'ye kadar atölyesinde kendini resmeden birçok sanatçının otoportre ile *enigma*'yı aynı paydaya bağladığını hiç çekinmeden söylemek mümkündür.

Bütün bunlar, *atölyenin resmi* ile bir tür olarak *atölyede resim* arasında hangi sebepten ötürü kan bağı olduğunu tekrar anımsamaya davet eder bizi; açık hava resminin karşıtını imleyen atölyede resim, bütünüyle anı ve tahayyül gücünün ürünüdür; ve bu da atölyede resim ile *sorgulanan ben* arasındaki ilişkiye kendiliğinden ışık tutar. Açık: Portre ve ölüdoğa da dahil olmak üzere, tahayyül gücünün esin perisiyle bulunduğu yerler arasında atölye her daim başı çekmektedir.

Atölye, doğası gereği büzüşüp kendi içine kapanmaya yazgılı sanatçının görünmeyen kabuğudur –ya da hayat boyu gizlendiği dölyatağı.

Cupido'nun Gölgesi

Atölye, imalathane olmaktan çıkıp sancılı yaratıcılığı kollayan boşluğa dönüşür dönüşmez, özel (mahrem?) ilişkilere açık hale gelir; en azından teklifsiz yakınlığın kolayca yeşerdiği bir atmosfer egemendir buraya. Buna göre, atölyede kendisiyle buluşan ressam, resmettiği her şeye önce *ben*'ini sıringa eder; bu da modeliyle tarifsiz bir aşk ilişkisine girdiğini gösterir bize. Öyle ki, dile getirmek istediği şeye en uygun biçimi bulma tutkusu (takıntı), çırpıplak kalmayı kendiliğinden şart koşan bir teslimiyetle eşanlamlıdır artık.

Hiç kuşkusuz, burada söz konusu olan şey modelin *form'u*, bir başka deyişle, öznel algı içeriğinden bağımsız somut şeklini yakalama amacıyla yapılan etüt değil, *Gestalt/ung* bağlamında, bireysel yaşantı niteliğinin temsilini öngören *yaratı*'dır. Bu yüzden, eğitim amaçlı atölyede model ile sanatçı adayı arasındaki ilişkiye daima belli bir mesafe girer; Eros, sadece yaratıyla kaynaşmaya hazırdır çünkü.

Yaratıcı için modeliyle özdeşleşme bir hak değil, öylece kabullenmek zorunda olduğu bir önkoşuldur esasen; bu aşamada tinsel yakınlaşmanın haz arayışıyla hiçbir ilgisi yoktur. Apaçık: Eros, modelle fiili birliktelikten çok bunun ihtimal dahilinde olduğunun ima edildiği noktada temsiline sahip çıkıp, saygınlığını korur.

Hiçbir ressam çıplak model karşısında salt vücudun hatlarını kaydetmekle yetinmez. Öyle ki, kurşunkalemle yapılmış bir desende bile görünmeyen ten renginin ısrarla modele eşlik ettiğini söylemek mümkündür. Buna göre, İtalyanca'da ten renginin (*incarnato*) tecessüd (gövdelenmek) ile eşanlama gelmesi önemli bir ipucudur. Paletinde ten rengini arayan sanatçı, modelini yeniden yaratıp, usulca yekvücut olur onunla. Bu bütünleşme (çiftleşme?) anındaysa Eros ile malzeme estetiği arasındaki ilişki alabildiğine oynak bir zemine kaymıştır artık.

Gerçi bağlayıcı bir genellemeden hareketle çıplak model ile ressamın her zaman Eros'a teslim olduğunu söylemek elbette gerçeği yansıtmaz; ancak çıplağı bir başka dilde yeniden üretme heyecanı (gerilim?) ile buna tanık olmanın ayrıcalığını dikkate alınca, atölyeyi yönlendiren atmosfer konusunda epey rahatlarız: Tuvalinde istediği so-

nuca ulaşan ressamda arınma (*katharsis*), boşalmaya bırakmıştır yerini; yaratma sürecinin noktalandığı an, orgazm-la eşanlama gelen *küçük ölüm*'dür çünkü.

Palette sorgulanan çıplak ten, ıslanma koşuluyla temsiline izin verir –ötesini herkes biliyor: Cupido'nun gölgesiyle aydınlanan atölye, değişmeyen tek tanığıdır bu bütünleşme sürecinin.

Atölyeyi Ziyaret

Hocası Georg Simmel aracılığıyla Rodin'i ilk ve son kez atölyesinde ziyaret eden Max Raphael, kısa görüşmeleri boyunca neye uğradığını şaşırır; ünlü sanatçı soruları cevaplamak yerine, karşısındakini küçümseyen bir tonla düpedüz monologu tercih etmiştir. Hakkında yazılmış tüm kitapları ağır bir dille suçlayan Rodin'e göre asıl sorun, uyguladığı *yöntem*'i çözümleyebilmektir, ne var ki bunu yapmakta yetersiz kalan birtakım sözde yazar ve eleştirmenler, sayfalar dolusu laf salatasıyla herkesin kafasını karıştırmaktadırlar sadece. Dahası, bu yöntemi deşifre etmek isteyen biri için tek yapıtının bile fazlasıyla yeterli olduğuna inanmaktadır öfkeli üstad. Yutkunmaktan konuşmaya fırsat bulamayan Raphael'se, böyle bir durumda en yetkin örneğin seçilmiş olması gerektiğini anımsatınca, yine ağzının payını alır. Rodin için başarısız bir yapıtta, başarılı olandan çok daha iyi görülür bu yöntem; çünkü öngördüğü hedefe ulaşamayan sanatçı, iyice ele vermiştir kendisini.

Hiç kuşkusuz, örneklerine nadiren rastladığımız talihsiz bir söyleşidir bu; zira Rodin'in ısrarla altını çizdi-

ği yöntem sorunu, tam da Raphael'in ilgi duyup, sanat tarihine armağan ettiği bir konudur. Ancak burada bizim açımızdan önemli olan husus, Raphael gibi içe dönük ve hayatı boyunca belli *bir* yapıtla hesaplaşmaya öncelik tanıyan kişinin atölyeleri ziyaret etme konusundaki kararlı tutumudur, buna göre, her ne kadar Prado'ya kapatılmayı düşlese de, Tiziano ya da Poussin'le aynı zaman dilimini paylaşmış olması halinde, önce bu ustaların atölyelerini ziyaret etmek isteyeceğine kesin gözüyle bakabiliriz.

Resimle derinlemesine hesaplaşmak isteyen yazar için hiçbir şey atölye ortamında yapılan söyleşi kadar verimli değildir, nitekim tuhaf ve çoğu kez açıklamakta zorlandığımız bir duygu, resim hakkında konuşmayı neredeyse kendiliğinden zorunlu kılar burada. Koyulduğu yerde öylece durup, henüz tamamlanmamış olan yapıtı ele alalım: oluş sürecine ilişkin gizleri itiraf etmek için gözümüzün içine bakmaktadır sanki. Ressamın, modeliyle kurduğu teklifsiz yakınlık, bir başka düzlemde bizi de kapsamına almıştır şimdi; senlibenli olmak, buraya adım atmanın önkoşuludur zira.

Öte yandan, sadece ressamla değil, kendisiyle buluşmak isteyen yazar için de önemli bir uyarıcıdır atölye ortamı. Genet örneğini anımsayalım: Giacometti'nin atölyesine rahatça girip çıkan bu çılgın muhalif, sonunda bir kez daha kendisiyle buluşma fırsatını yakalamıştır böylece, öyle ki, bu metni okuduktan sonra geriye kalan tek şey, Giacometti'de kendi peşine düşen bir yazarın, hırçınlığına bizi de ortak etme arzusudur –tıpkı kendini kurcalamak için van Gogh'u vesileye çeviren Artaud gibi.

Apaçık: Atölyedeki yarenliğin en kazançlı yönü, korunma altına alınan öznel yoruma sınırsız özgürlük tanınmış olmasıdır; ama bundan yararlanmasını bilme koşuluyla kuşkusuz.

Diderot, *Salon Sergileri*'ni sorgulama cesaretini yalnızca atölye ziyaretlerine borçluydu; bugün de değişen bir şey yok; çünkü yazıya dökülmüş atölye izlenimlerinden yoksun bir ortamda, önce güncel sanat eleştirisi, ardından sanat tarihinin geriye sayması kaçınılmazdır –en azından bugüne kadar yaşadığımız örnekler hep bunu gösteriyor bize.

2000

İKİ MEYVE BİR ÇEKİRDEK



Sıkılğan Karpuz

Tek başına kalan her nesne az ya da çok soyunmanın eşiğine gelir hep; çıplaklığın başlangıcı, sonunda tek noktaya odaklanmak üzere, sonsuz sayıdaki bağlamın kördüğümüne dönüşmesidir çünkü. Buna göre soyutlanmanın basat özelliği, varoluşuna sıkışıp kalmış olmaktır; yokluğun iziyle flört eden biçim, ancak kendini silbaştan iptal ettiği ölçüde rahat nefes almaktadır burada.

Adnan Varınca'nın hemen her resminde tanık olup, ama bir türlü açıklayamadığımız şey de bunu çağırıştırır: Resim yapmak, sanatçı ile modeli arasında sonu gelmeyen bir ko-

valamaca oyunudur sanki; yaklaştıkça uzaklaşan modelin tek sığınağı, varoluşunu öylesine sunduğu noktada sabun köpüğü gibi avcumuzdan kaymasıdır. Varınca'da biçim, ait olduğu nesneden önce kendi üzerinde uçuşup yalanır.

Öte yandan, düzenlemede yer alan nesneler çoğaldığı ölçüde bunun büsbütün belirgin bir hale geldiğini görürüz. Tuzsuz ekmekten fötr şapkaya kadar yalnızlığa terk edilmiş herhangi bir figür, daha izleyicinin bakmasına fırsat kalmadan, tüm muhtemel bakışları önceden hissedercesine seyredilmekten yorgun düşmüştür nerdeyse.

Varınca, genelde modele bakarak çalışmasına karşın, giderek modelin kaybolmasıyla noktalanan bir bakıştır bu. Nitekim, istediği biçimde bir meyve yahut sebzeyi bulabilmek için çarşı pazar dolaşan sanatçının, sıra bunların resmini yapmaya geldiğinde her şeyi bir kenara ittiğini görürüz; onca zahmetli arayıştan sonra nasılsa bulunmuş tek kırmızı biber, resmin oluş süreci içinde sessizce çoğalarak, yerine göre pekâlâ birkaç katına çıkmıştır kendiliğinden; resim *öyle* istemiştir çünkü.

Bu gerekçe, modeliyle aşkın bir ruh hali içinde hesaplaşan Varınca'nın binlerce bakışa bölündüğünü gösterir bize; böyle bir durumda tek figür, kolektif yalnızlığın sembolüdür artık. Bir başka deyişle, çarşıdan özene bezene seçilmiş karpuz, benzerlerinin tekil örneği olmaktan çok, o defaya mahsus olanın sayıyla ifade edilemeyen uçucu suretidir yalnızca; var olmak, biçim aracılığıyla dile geldiği sürece, mahcubiyet için yeterli sebeptir. Belki de bu yüzden Varınca'da karşılaştığımız *sui generis* dilsizlik, biçimi önceleyen boşluğu temsil arzusundan kaynaklanır. Apaçık: Biçim, geçici olarak boşluğa tanınmış sus payıdır bu-

rada. Gerçi söz konusu resimlerde yer alan hiçbir biçim dış dünyadaki karşılığını zora koşmaz; en azından bu figürleri algılama sürecinde herhangi bir zorlukla karşılaşmayız; ama yine de dikkatli bir izleyici hemen fark eder: Varınca, biçim olmanın kefaretni boşluğa adanmış olmakla ödeyen *şekilsî*'nin peşindedir daima.

Bu belirlemenin ışığında bir kez daha *Karpuz*'a bakınca, karpuzun neden öyle resmedildiği sorusu, geri kalan her şeyi lahzada silip süpürüyor ve hiç kuşkusuz bunu rastlantıyla açıklamak mümkün değil. Nitekim Varınca da bu konuda çok açık bir ipucu vermektedir bize: Ressam, her şeyden önce izleyicidir; izlemekse sonsuza dek sürmeye aday bakışların muhayyel toplamıdır. O halde tuval başına geçen kişi, çoğu kez kendine rağmen bu hayali toplamı tekeline almaya namzettir.

Diğer taraftan, yeryüzünde hiç kimse ve hiçbir şeyin bir izleyiciyi önkoşul saymadan var olamayacağını söyleyen Hannah Arendt de bir başka açıdan bu konuya ışık tutar: "(...) hiçbir yerden gelerek girdiğimiz ve gene hiçbir yere dönerek kaybolduğumuz bu dünyada *varlık* ile *görünüm* örtüşür." Varınca, bir yaratıcı olarak, bu örtüşme sürecinde etkin rol almanın ürkekliği, daha doğrusu, tedirgin ruh haliyle paleti eline alır; varlığın salt renk ile görünüm kazanmasına aracı olmak, bir ölümlünün verebileceği en zorlu sınavdır çünkü. Bu bağlamda Varınca'nın imzasını taşıyan *Karpuz*, hiç şüphe yok ki, böyle bir işe kalkışmış olan sanatçının tarifsiz sıkılganlığını temsil etmektedir her şeyden önce.

Varınca, neye baksa kendini gören sanatçının en çarpıcı örneklerinden biri aslında; belki de bu sebeple modele

bakmaktan yorgun düştüğü yerde yine modeli izlemeye devam edip, nicedir *taedium vitae*'ye dönüşmüş sıkılğanlığı sessiz sedasız renklendiriyor hep.

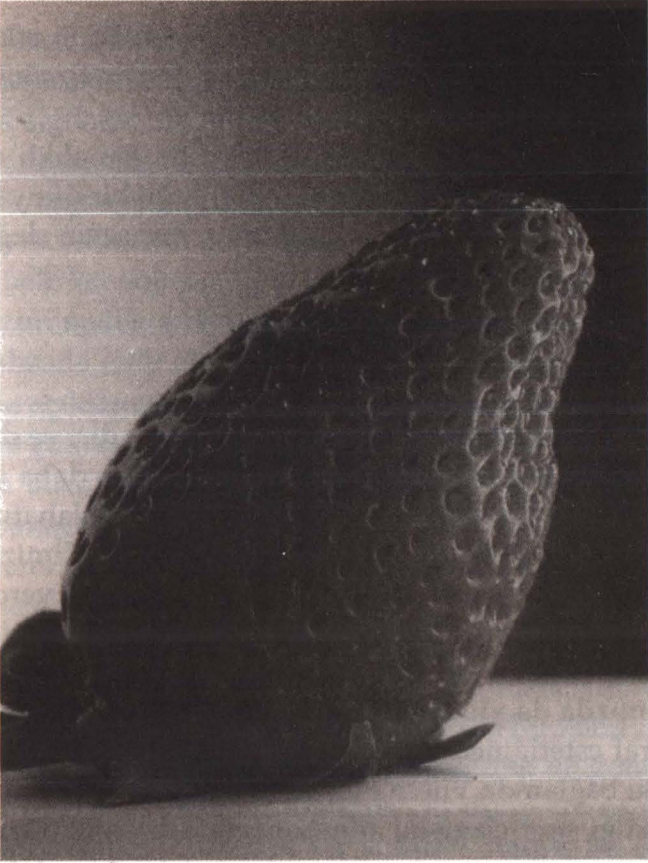
Bir de şu var: Varlık ile görünümün karşılıklı olarak birbirine borçlu kalmaya mahkûm olduğu bir dünyada sıkılğanlık, temsiline talip olduğumuz her şeyin değişmeyen can yeleğidir gerçekte.

Kalkık Çilek

Gücünün doruğunda bir çilek; ama sert, diri ve dimdik görünümüyle alabildiğine kışkırtıcı. Öyle ki, daha ilk bakışta Helena'nın göğsünden fallik Satyr'in maslahatına kadar cinsel fantezilerin eşliğinde buluyoruz kendimizi.

Ancak burada asıl ilginç olan nokta bir başka yerde düğümleniyor; Daniel Jouanneau'nun kaydettiği çileği farklı bir perspektiften ele alıp, düz mantıkla çözümlemeye çalıştığımızda da yine aynı şeyle karşılaşyoruz; en azından fotoğraf estetiğine ilişkin yargılarımız sendelemeye başlıyor. Bu bağlamda Vilem Flusser'in fotoğraf ile resim arasındaki sınır çizgisini anımsamaya çalışalım: "Özne, fotoğrafın sebebi, resmin anlamıdır. (...) Olgular fotoğrafa yol açarken, resim olguları gösterir (yani, anlamına gelir); böylece nedensel olanla göstergebilime giren açıklamalar arasındaki farkı çözümleyebiliriz. Fotoğrafı, sebebi olan elektromanyetik, kimyasal ve diğer süreçlerle açıklarken, resmi 'açıklamak', onda ifade edilen 'yönelmişliği' (*intentionalitat*) kavrama yoluyla gerçekleşir."

Hiç kuşkusuz, fotoğrafı görüntü ile sureti arasındaki basit (mekanik) bir kayıt işlemi olarak gördüğümüz sürece bu belirlemeye karşı çıkmak mümkün değildir. Gel-



Çilek, Daniel Jouanneau, 1997.

gelelim, elektromanyetik dalgalardan kimyasal işlemlere kadar fotoğrafın gerçekleşmesine yardımcı olan süreçlerde olgu'ya (*phainomenon*) yüklenen anlam resimde temsil edilene (gösterilen) kaymıştır bu açıklama modelinde; yani, hem görüntünün kaydına aracılık eden temsil mekanizması, hem de görüntünün kendisi *olgu*'ya dönüşüp, birbirine karışmıştır burada; yönelmişliğin fo-

toğraftan soyutlanmasıysa bu sorunun nihai tıkanma noktasıdır artık.

Ne var ki, yine de Flusser'i eleştirirken dikkatli olmak gerekir; çünkü onun vurgulamak istediği nokta, gösteren ile gösterilen ilişkisi bağlamında, fotoğrafın bilimsel (nesnel) açıdan sahibi olduğu ayrıcalıktır gerçekte. Nitekim, fotoğrafta söz konusu olan mekanîğe bağlı nedensellik, resimde ortadan kalkıp, bütünüyle keyfi müdahaleye bırakmıştır yerini; ancak bu olgu, fotoğraf ile resmin her şeye rağmen aynı paydayı bölüşmesini engellemez. Buna göre, her ikisi de sezgi'den payına düşeni aldığı sürece bizim açımızdan bir anlam taşımaktadır. Söylemek bile fazla: Fotoğraf aracılığıyla kaydedilmesine karar verilen görüntünün, deklanşöre basıldığı andan itibaren yalnızca mekanik düzeneğe bağlı bir kopyalama işlemi olduğu düşüncesi ilk bakışta doğru görünse bile çok geçmeden yanlışa sürükler bizi.

Bütün bunlar, Jouanneau'nun fotoğrafını basit bir kayıt işlemi olarak gördüğümüzde çok daha iyi anlaşılır. Nitekim böyle bir durumda çilek, olsa olsa bitkibilimin ilgi alanına giren herhangi bir meyvedir yalnızca; sıradan izleyiciye gelince, onun da ansiklopedik bilgiyle yetinebileceği bir yemiş türü: "Gülğiller (*Rosaceae*) familyasından, *Fragaria* cinsinin içerdiği sekiz türe ve meyvelerine verilen ad" (AnaBritannica).

Ama Jouanneau'nun -ışık düzeninden konumuna kadar-, kendine özgü aromasıyla ilk kökü hem idrar sökücü, hem de iştah açıcı bu meyveyi bambaşka bir beklentiden hareket ederek fotoğrafladığı açıkça ortada. Öyle ki, herhangi bir müdahalenin söz konusu olmadığı bu fotoğraf, suretine talip olduğu şeye ne denli sadık kalırsa kalsın, yi-

ne de fark etmekte zorlanmıyoruz: Çilek, kendisinden başka her şeydir burada –yahut çağrışımları aslını gölgeleyen bir organizma.

Bu bağlamda Varınca'nın *Karpuz*'una damgasını vuran sıklılganlığı *nuditas virtualis* varsaydığımızda, şehvanî *Çilek*'te alenen *nuditas criminalis*'e dönüştüğünü görürüz bunun; önümüzde duran meyve değil, günaha çıkarılan davetiye olarak, Saturnales şenliklerinin tamamlayıcı bir aksesuarıdır sanki. Dolayısıyla, görünürde tek başına bir bütün olmasına karşın, çağrışımlarını dikkate aldığımızda sadece bir ayrıntıdır bu *Çilek*; tam da bu yüzden, fotoğrafta en fazla birkaç kez büyütülmüş olan, tahayyül gücümüzde bine katlanarak cinsel fantezilerimizi ateşleyen bir fitilden farksız hale gelir. Buna göre, vitamin deposu olarak sağlık ve gençliğin güvencesi olan meyve, şimdi sınırsız orgazm vaat eden bir kuvvet macununa, hatta daha da ileri gidecek bu vaadin kanıtlandığını gösteren uyarılmış cinsel organlara bırakmıştır yerini; hiç şüphesiz böyle bir çileği ağzına alıp yutan kişi de, gerçekte sadece yalamıştır onu.

Gizemli Çekirdek

Fatma Tülin'in 1975'lerden bu yana ısrarla hesaplaştığı şeftali çekirdeği, bir anlamda Rorschach testini çağrıştırır. Gerçi algı ve yaşantı niteliğine göre herkese değişik yorum imkânları sunması bakımından, dış yüzeyi labirentten farksız bu çekirdeğin seçilmiş olmasını elbette tesadüfle açıklamak mümkündür; ancak Fatma Tülin'in temel çıkış noktası, çekirdeğe yüklenen simgesel içeriğin söz konusu rastlantıyla bütünleşip, *alter ego*'sunu yansıtan bir aynaya dönüşmesidir; çekirdek, resimle birlikte

oluşan, daha doğrusu *oluş* sürecine sakınarak eşlik eden *ben*'in dikiz aynasıdır burada. Nitekim, şeftali çekirdeğine duyduğu ilgiyi 'nerede başlayıp, nerede bittiği belli olmayan sürekli devinim hali'yle açıklayan Fatma Tülin, sonunda baklayı ağzından çıkarır: "Onunla birlikte dönmeli, oluşmalı, bu anafora kapılmalı elim."

Tedirginliğin garanti supabı olan bu devinim hali, çekirdeğe atfedilen simgesel içerikle de mükemmel bir uyum içindedir aslında. Buna göre çekirdek, J.E. Cirlot'un altını çizdiği üzere, umudun aklanmasından öte, gizli güçler ile gizemli ihtimallerin sembolüdür öncelikle. Ancak Fatma Tülin'in sözünü ettiği belirsiz devinim olgusu, resmeden ile resmedilene eşit ölçüde yayılır. Model (çekirdek), hem elin izleyeceği güzergâh, hem de el aracılığıyla var olan şeydir burada. Bir başka deyişle, temsil edilmeyi bekleyen çekirdek sözümona eli öncelerken, gerçekte anafora kapılmış olanın tuvalde bıraktığı izdir.

Öte yandan, bütününde belli bir biçimi olmasına karşın, algılamakta zorlandığımız girintili çıkıntılı dış yüzeyiyle şekilsizin eşğine gelen şeftali çekirdeği, giderek *amorph* yapıyı çağrıştırır; bu da -tıpkı bulutlu gökyüzü ve dalgalı deniz gibi- figürü terk etmeden soyut resimle hesaplaşma imkânı tanır ressama. Hiç kuşkusuz, burada belirleyici olan şey mesafe ayarıdır. Nitekim, gitgide malzemenin doğmaca kullanılmasına zemin hazırlayan bu mesafe ayarı, ilk örneklerde ayrıntıya odaklanırken, daha sonra el ile devinim ruhu arasındaki uyumlu ama o ölçüde gergin bir işbirliğinin hizmetindedir.

Fatma Tülin'in çeyrek yüzyıl sonra tekrar hesaplaşma gereği duyduğu şeftali çekirdeğine biraz dikkatli bakınca,

fırçanın nerdeyse kaleme dönüştüğü duygusuna kapılırız; tam da bu noktada B.W. Winnicot'un *game* ile *play* arasında yaptığı ayırım önemli bir ipucu verir bize. Buna göre, ilkinde katı olan kurallar, diğerinde oyunla beraber gevşeyerek özgürce gelişmektedir; aynen iskambil ve evcilik oyunu arasındaki farkta gözlemlediğimiz gibi. Fatma Tülin'inse altüst ettiğini görürüz bunu; en azından resim serüvenine ışık tutan bir belirleme söz konusudur. Kısaca toparlamaya çalışalım: Başlangıçta, kurallı olanı yönlendiren *ratio*, resme korkuyla yaklaşımdan ötürü, elle yer değiştirmiştir sanki; ancak belli bir yetkinlik düzeyine ulaştıktan sonra, el sadece gerçek yerine geçmekle kalmayıp, *ratio*'yu da yanına almıştır; anafor, beden ile ruhun topyekûn titreşime geçmesidir burada. Bu aşamada şeftali çekirdeğine labirenti çağrıştıracak şekilde sıra sıra yayılan girinti ve çıkıntılar, Fatma Tülin'in parmak iziyle örtüşen bedeninden başka bir şey değildir hiç kuşkusuz.

Ne var ki, burada *ductus*'la özdeşleşen kuralsızlık sadece görünürde olup gerçekte *kendi beni*'yle hesaplaşan bir huzursuzun bitmeyen iç savaşıdır. Dolayısıyla, şeftali çekirdeğinde düzensiz olan, yıkımın taban planına işaret eder olsa olsa. Böyle bir durumda ruh ve elde müşte-reken ortaya çıkan yaratıcı devinim hali, temsilini resmin *oluş* sürecinde bulup, gizemli ihtimalleri onunla eşzamanlı tecessüm etmekte aramaktadır doğal olarak; bu da, çekirdeğin ait olduğu meyveden usul usul soyutlanarak Fatma Tülin'in giz/em/li otoportresine dönüştüğünü gösterir bize.

Varlık ile görünümün karşılıklı olarak birbirine direndiği -ya da birbirini soğurduğu- bu çekirdeklerde Fatma

Tülin'i böylesine huzursuz kılan gerekçeyse, izleyiciye rağmen izleyiciyi dikkate alma zorunluluğundan kaynaklanır; *kendi beni*'ne sahip çıkmanın tek yolu, gerektiğinde başkalarıyla iletişim kurma imkânlarını tamamen dışlama cesaretinde yatmaktadır çünkü. Bu da, hayatı boyunca 'nerede başlayıp, nerede bittiği belli olmayan'la hesaplaşmaya yazgılı yaratıcının trajik öyküsüdür hiç kuskusuz. Fatma Tülin'in çekirdeğindeki gizeme gelince, o, bütün bunlara aracı olmaktan başka bir şey değildir.

2001

MUCİZEVİ İKİZ



"...gene de gölgeler daha ürkektir insanlardan."
(Nietzsche)

1.

Gölgede varlığından haberdar olmakla yetinen âdemoğlu, ilk kez suda kendini görmüştür. Narkissos'u anımsayalım: Irmakta kendini seyreden bu efsanevi özsever için gölgesi, olsa olsa fuzuli suretidir yalnızca. Aslında tıpkı diğer mitolojik, bir başka deyişle düşsel yaratıklar gibi Narkissos da bir gölge figürdür hep –saydam ve uçuşkan.

Öte yandan, sureti olduğu şeyden bağımsız biçimde büyüyüp küçülen, hatta yeri geldiğinde lahzada kaybolan gölge, modelin ölü kopyasıdır. Hiç kimse gün boyunca kaç gölgesi olduğunu kestiremez; ölümden önce gölge terk eder bizi; ölüm, yuttuğu gölgeyle özdeşleşir çünkü –belki de bu yüzden, son nefesten sonra çıktığımız yolculuğun rotası daima gölgeler âlemidir. Bu bağlamda gerçeğin ötedünya’da yattığı inancı, gölgenin en büyük utkusudur; yalan dünya avuntusu, gölgeye teslim olmanın öyküsüdür bir bakıma.

Yalnız Narkissos’u değil, Alaeddin’in sihirli lambasından çıkan cini de gölgesiyle tasavvur edemeyiz; birdenbire zuhur edip, aynı hızla kaybolma hakkını saklı tutan, aslı olmayanın suretidir sadece. Gölge yaratık, ışığa bağımlılığı aşar ilkönce; dolayısıyla duvara düşen gölgesi, gölgeli zeminde açılmış bir ışıltılı suret, öbür yarısına kayan bütünün mucizevi ikizidir. Sihirli lambadan çıkan cinin gölgesi ile aslı, aynı hamurdan olmanın ayrıcalığını sürekli gündemde tutarken, gizlice meydan okur bize; gölgenin ışıltıdan potansiyeli, gölgesi olduğu şeyin her an yerine geçebileceğini ima etmektedir çünkü. Bu *sui generis* tözdönüşümü ise sonuçta hep aynı şeyle noktalanır: hayali model cinin olmayan gölgesi, cinden daha az gerçek değildir, *vice versa* ve büyük ihtimalle salt bu sebepten ötürü Uçan Halı ile gölgesini birlikte tahayyül etmeye kalkıştığımızda birinden biri fazla gelir hep.

Gölge, varlığını borçlandığı şeye simgesel açıdan taban tabana zıttır; ruhun saflığını simgeleyen ışık, gölgede karşısına dönüşüp, karanlık ve tehditkâr bir boyut kazanır; en azından siyah, bir başka deyişle renksiz renkle özdeşleşen

gölge, tüm kutsal kitaplarda cehenneme işaret eder. Nitekim, bunun en çarpıcı örneklerinden birine Vakı'a Suresi'nde tanık oluruz; kıyamet atmosferinde cezasını çekenler gölgeye bulanmıştır; kara, duman ve gölgeye sıkışıp kalmak, günahkâr kulların kaçınılmaz sonudur burada:

*İçlerine işleyen bir ateş ve sıcak su içinde,
Kara dumandan bir gölge altında,
Ki ne serinletir, ne de hoştur.*

Gölgenin bir metafor olarak kazandığı bu olumsuz ün, özünde hep aynı gerekçeden kaynaklanır: ışık kaybı –ve hiç kuşkusuz, gölge ile siyahın birlikte anılması da tamamen bunun sonucudur. Gerçi ne ışığın mutlak kaybı, ne de simsiyah olmak söz konusudur gölgede. Buna göre, gölge, ışığı ne denli yitirmiş olursa olsun, sonuçta yine ışık aracılığıyla var olur ancak; aksi takdirde –tıpkı siyah gibi– gölgeyi göremeyiz. Her gölge, yarı aydınlığın eşiğinde bir geçiş konumudur gerçekte; yarı aydınlığa mahkûmiyetse görmeye indirilen darbedir –ya da bilinç körelmesinin kaçınılmaz olduğu tekinsiz bir durum.

Gündüz vakti elinde fener çarşı pazar dolaşan Diogenes'i anımsamaya çalışalım; gün ışığında *insan* arayan bilginin Büyük İskender'den ricası nerdeyse adıyla özdeştir: "Gölge etme, başka ihsan istemem!" Aralarında Goethe de olmak üzere tüm bilgelerin daha fazla ışık arzusu, gölge ile önce gerçek duygusunun sendeleyip bulanacağı korkusundan kaynaklanır; gözüyle yaşayan insan (*Augen-mensch*) için yetersiz ışık tam bir kâbustur.

Gölgede kalmayı kabullenmek, sadece göreceğimiz şeydeki netlik ayarının bozulması değil, sonu miskinliğe

varan bir tevekkül sorunudur aynı zamanda; başkasının gölgesine sığınan, her gün biraz daha 'silik ben'in tutsağı olup, usul usul kararır. Dahası, başkasının gölgesiyle yetinen, kendi gölgesini yitirmenin eşiğindedir hep; kazaen böyle bir şeyle karşılaştığındaysa, gücünün yettiği her şeyi karartmak onun açısından tarifsiz bir doyum kaynağıdır artık. Bu bağlamda bürokrasinin temel açmazı, birbirine düşen gölgeleri peşinen tescil edip, meşruiyet kazandırmış olmasıdır.

Gölgesiyle böbürlenen kişiye gelince, ışık çoğun ayağına yakın bir yerdedir; aydınlık, ulaşılması gereken bir hedef olmaktan çıkmıştır çünkü. Herkes biliyor: Bu kişiler küçüldüğü ölçüde gölgeleri büyür ve hiç kimsenin bunlar kadar büyük gölgeye ihtiyacı yoktur; olmayan devlet baba da bu sebeple ezeli koruyucusudur gölge bürokratların. Başkasının gölgesine sığınmayı onaylamanın önkoşulu, hayat boyu ona minnet borçlu kalmayı kabullenmektir –işte tam da bu noktada devlet baba kutsal hale gelir, zira söz konusu minnet borcunu sürekli erteleyip, hafifletmekte üstüne düşeni hiç aksatmaz.

Bürokrasi, gölgesi olduğu şeyden daha büyük olana göz yuman -ya da hiç değilse sonuna dek bunu kamufle eden- bir gölgeler oyunudur. Ne var ki, dev gölgeyle gösteriye dönüşen düzmece erk maskesi, gerçek hayat şöyle dursun, sahnede bile korkutmaya başlar bizi. Jean-Pierre Ponnelle'in *Don Basilio*'sunda (*Sevil Berberi*) bunun tipik bir örneğiyle karşılaşırız: madrabaz müzik öğretmeninin sema perdesine düşen devasa gölgesi Rossini'nin ünlü *crescendo*'suyla bütünleşince, izleyici neye uğradığını şaşırır.

Öte yandan, ters ışık da izleyici üzerinde büyüleyici bir etki yaratmaktadır; yüzü kendi gölgesiyle kararan pop yıldızı, salondaki hayranlarının hayal gücünü şaşılmalı ölçüde zorlar. Dolayısıyla, Mick Jagger'ın gölgesi önüne düşer düşmez, orgazm kralı Jim Morrison'la kendiliğinden aynı paydayı bölüşür; kendi gölgesinde kalanın gizemli görüntüsü, ölümden aşka kadar öznel yaşantı içeriğimizi uşkırtmak için her daim fırsat kollamaktadır çünkü.

2.

Carl Gustav Jung, kolektif bilinçdışının arketiplerinde gölgeyi bambaşka bir açıdan ele alır: gölge, *homo socialis*'in ömür boyu hesaplaşmak zorunda kaldığı öbür yüzü, bir başka deyişle, toplumun öngördüğü kurallarla çeyişen tüm vahşi arzu ve duygularımızdır burada. Dolayısıyla, toplumsal baskı arttığı ölçüde gölge büyür. Ne var ki gölgeyi bastırarak hiçbir yere varamayız; hatta tam tersi, daha da tehlikeli sonuçlara yol açar bu; çünkü bilinçdışında güçlenen gölgenin şiddeti körüklemesi kaçınılmazdır. Öte yandan, varlığını bilincin ışığına borçlu olan gölge, *ben*'in tamamlayıcı öbür yarısı, engel tanımayan doğal dürtümüzdür. Buna göre, birtakım yüce idealler uğruna gölgeyi tamamen yok etme çabası, olsa olsa benliğin zedelenmesine yol açar sonuçta; gölgenin iptali, ancak ona sebep olan ışığı da (bilinç) gözden çıkarmamız halinde mümkündür.

İlkel kavimlerdeyse gölge ile ruhun birbirine karıştığını görürüz; yabanıl adam için gölgesi, vücudunun canlı parçasıdır. Bu sebeple, gölgesine yönelik herhangi bir işlemin doğrudan doğruya bedeniyle bağıntılı olduğuna ina-

nır. *Altın Dal'* da bu konuyla ilgili çeşitli örnekler veren James G. Frazer, gölge ile *animal symbolicum* arasındaki ilişkinin ne denli derin ve yoruma açık olduğunu gösterir bize. Üçüncü boyut yansımalarına yabancı ilkel insan, gölgesinin düştüğü yeri yansıtıcı olarak tasavvur eder hep. Dolayısıyla, gölgede profili (iki boyutlu suret) değil, tıpkı aynada olduğu gibi sureti (üç boyutlu yansıma) ile karşılaştığını düşünür. Buna göre, gölge ile su veya bir başka yansıtıcı üzerindeki görüntüyü özdeş kabul eden bilinç düzeyi, hiçbir şeye Narkissos denli uzak değildir; gölgesinde bunca sık kendi görüntüsüyle karşılaşan insanın bedeni kışkırtıcı olmaktan çıkmıştır çünkü.

Gölgeyle böyle bir ilişkiye görmek, sonuçta onu yitirme korkusunu da beraberinde getirir. Bu sebeple, kimi ilkel kavimlerde öğle vakti dışarı çıkılmaz: "Ekvator yakınında iki ada olan Amboina ve Uliase'de öğleyin çok az ya da hiç gölge düşmez yere, bunun için de gün ortasında evden çıkmamak bir kuraldır, çünkü çıkarsa insanın ruhunun gölgesini kaybedeceği varsayılır."

Bu bağlamda gölgeyle ilgili batıl inançlarda hep aynı şeye tanık oluruz: Kaybolmaya hazır gölge sürekli kullanmak zorundadır; zira başkası her an el koyabilir ona; elden ele dolaşan gölgeyse sahibinin ölümüyle eşanlamıdır. Dahası, İncil de dolaylı yoldan doğrular bunu: gölge, soyun devamını güvenceye alan bir bereket sembolüdür burada.

1911 yılında günlüğüne yeni bir libretto için not düşen Hugo von Hofmannsthal da, tarih boyunca insanoğlunu bunca meşgul etmesinden ötürü gölgeye başrolü veriyordu herhalde: *Gölgesiz Kadın*. İçeriği ve verdiği mesaj açısın-

dan Richard Strauss'la girdiği işbirliğinin en başarılı ürünü sayılan bu opera, konusunun geçtiği yerde bile gölge oyununun anayurdu Güneydoğu Asya'dadır. Ayrıca, *Bir Gece Masalları*'ndan Hâfız'ın dizelerine kadar Doğu kültürünün çeşitli kaynaklarından yararlanan Hofmannsthal, rol adlarında da İran ve Arap kökenleri isimleri seçecek denli titiz davranıp, hiçbir şeyi tesadüfe bırakmamıştır bu *opus magnum*'da.

Gizli bir *Sihirli Flüt* çeşitlemesi olarak tasarlanan söz konusu operada gölgenin simgesel içeriği 'insanlık sınavı'dır. Gölgesiyle birlikte doğurganlığını yitiren İmparatoriçe, bu yolda harcadığı çabayla önce ne denli erdemli olduğunu kanıtlar. Bu bağlamda final sahnesinde kavuştuğu gölgesi, sadece *insan* olduğunu kanıtlayabilmenin armağanıdır ona.

Bugün, Hofmannsthal ile Strauss'un altı yıl boyunca çalıştıkları bu eseri izlerken hep aynı şeyi söylüyoruz kendimize: Gölge sahibi olmanın önkoşulu, ışığa yakın durmaktır –bu da ilkel insanın hangi sebeple pattadan gölgesini yitirmeye aday olduğunu gösterir bize.

3.

Resim tarihinde gölge/leme, çizgi aracılığıyla oylumlu beden arayışı bağlamında, ilk kez antik Yunan'da gündeme gelir. Buna göre, *skiagraphie* (gölge resim), iki boyutlu yüzeyle örtüştüğü sürece gölgeye dönüşen bedeni, gölge-beden'den kurtarma özlemine işaret eder; gölge-lenmemiş, bir başka deyişle oylum (üçüncü boyut) yanılsamasından yoksun görüntü, gölgeyle aynı paydayı bölüşen siluettir çünkü.

Gölgenin önce bedende karşımıza çıkması, hiç şüphe yok ki, perspektife bağlı mekân duygusunun henüz keşfedilmemiş olmasından kaynaklanır; mekân yanılsamasının olmadığı yerde gölgenin düşeceği boşluk da yoktur. Apaçık: Canlı, daha doğrusu dokunmaya ilişkin (*haptisch*) olanı temsil etmeye aday beden, gölgenin zorunlu biçimde aracılık ettiği oylumlama (*modellieren*) ile mümkündür ancak.

Ne var ki, bedende gölgeyle hesaplaşmanın öyküsü yine de epey sancılı olup, Rönesans'a kadar düzlüğe çıkmamıştır. Bunu da doğal karşılamak gerekir, çünkü belli bir dünya görüşüne bağlı görme modeli ile malzemenin imkânlarından yararlanma tarzı hiçbir zaman birbirine ters düşmez. Bu sebeple, girinti (içbükey), çıkıntı (dışbükey) ve çeşitli kıvrımlarıyla mekânda vücut bulan beden, mekân duygusuna yabancı geç antik dönem boyunca gölgeden soyutlanmıştır doğal olarak.

Ancak, 1400'lerden itibaren mekân yanılsamasında ulaşılan yetkinlik de ışık/gölge, daha doğrusu açık/koyu çiftinin (*chiaroscuro*) öznel bir ifade aracına dönüşmesine yetmez, en azından Barok öncesi ışıkla farklı bir diyaloga girmenin koşulları henüz yeterince olgunlaşmamıştır. Bu bağlamda Caravaggio'dan Rubens'e kadar karşılaştığımız ustaların bir başka gerçeğe daha parmak bastığını görürüz: Kendi başına resmin ilgi alanına giremeyen gölge, ışığın sonucu (yan ürün?) olarak kompozisyona dahil olur. Nitekim, yalnızca Caravaggio ile Vermeer'in ışığa bakış açılarını karşılaştırmak bile bu konuda yeterince ipucu verir bize.

Öte yandan, malzeme estetiği bağlamında gölge ile resim arasındaki ilişkiyi tartışmaya açar açmaz hep aynı so-

run gündeme gelir: gölgenin renklenmesi, Leonardo'nun *sfumato*'sundan –başlangıçta olmasa bile, daha sonra açık (ışık)/koyu (gölge) karşıtlığının hassas denge ayarıdır bugünümüze dek çeşitli evrelerden geçen bu süreçse hiç kuşkusuz başlı başına bir araştırma konusudur. Nitekim, özünde renksiz renge mahkûm gölgenin üç yüzyıl boyunca katettiği mesafeyi renkleme sürecindeki uğrak noktalarıyla irdeleyen hemen herkes kolayca fark eder bunu. Öte yandan, sadece Rubens örneği bile gölgenin renklenme öyküsünden hareketle tüm resim tarihini baştan yazabileceğimizi ortaya koyar; soğuk ve saydam olmayan (opak) ışık karşısında boyanın incelmesiyle şeffaf hale gelen gölge, renklenmenin eşiğindedir burada.

Bütün bunlar, modern resmin renkli gölgeyle başladığı yolundaki savı bir kez daha gündeme getirir: "Modern resim, Delacroix'nın kara düşen gölgede moru keşfettiği gün başlamıştır" (D. Vallier). Renkli gölge, ait olduğu nesneden kopan rengin bağımsız (soyut) bir ifade aracına dönüşmesindeki son ve en etkin adımdır hiç kuşkusuz –en önemlisi: uçuşan renk, aynen iki boyutlu gölge gibi, tuval sathıyla öylece örtüşmeye hazır hale gelmiştir artık.

Bugün, Delacroix'nın mor gölgesinden iki yüzyıl sonra vardığımız yerde her şey apaçık ortada: Çağdaş resim, gölge-resim olma hakkını saklı tutan gölgesiz resimdir.

2000

GÖLGE ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER



1.

Antik opera dağarcının en gözde yapıtları arasında yer alan *Serse*, daha perde açılır açılmaz gölgeye övgüyle başlar; delişmen Pers Kralı, çınar ağacının gölgesinde tarifsiz mutluluğunu terennüm etmektedir:

*Ombra mai fu
di vegetabile
cara ed amabile
soave piu.**

*) Hiçbir canlının gölgesi
böylesine hoş
böylesine cana yakın
değildi seninki gibi.

Koskoca Kral'ın gölgeyle mutlu olmasına ilk bakışta pekâlâ gülüp geçebiliriz; ancak karamsarlığa yol açan sebepleri sıralamaya kalkıştığımızda, geriye bir şey kalmadığı kendiliğinden ortaya çıkar. Gölgede mutlu olmanın aydınlıkta farklı bir ruh halini yaşayacağını kimse ileri süremez.

Ne var ki, hemen her zaman tekinsiz bir dünyanın sembolü olarak karşılaştığımız gölgenin burada çok farklı bir bağlamda gündeme geldiği derhal dikkati çeker. Serse, dengesiz ruh yapısından önce erk sahibi bir kraldır; bu da yalnızca gerçek gölgeyle ilişki kurmaya yazgılı olduğunu gösterir bize. Lider, hiç değilse ilk bakışta, başkasının gölgesine sığınma hakkını yitirmiş kişidir; dolayısıyla gölgeler, ama gölgelenmez; ya da en azından böyle bir şeye ihtiyaç duyduğunda, tek tek bireylerin toplamından farklı bir yığının karartısı söz konusudur artık –bu aşamada lider de alenen tirana dönüşmüştür doğallıkla.

Gölge, özünde görsel bir olay (fenomen) olmasına rağmen, eğretilmeye (metafor) yatkın doğası daima daha ağır basıp, bu yönüyle ilgi alanımızı çepeçevre kuşatır. Öyle ki, gölgenin gizli tarihi hiç umulmadık bir konuda bile usulca satır aralarına sızmaya adaydır. Bir başka deyişle, doğrudan ya da dolaylı, ama her şey gölgeden hareketle yorumlanmaya elverişlidir.

Gölge, aslının birebir kopyası olmaktan çok, gölgesi olduğu şeyin edimsel varlığını kanıtlayan bir belge-suret'tir ilkönce. Buna göre, gölgesiyle tıpatıp uyuşan, sebebi olduğu şeye bağımlı hale gelip, bir anlamda tutsağı olmuştur onun. Gölge cansız olsa bile, aslı yok olmadan o da ölmez.

Bütün bunlar gölgeyle girdiğimiz diyalogun bir dizi çelişkiye açık olduğunu ortaya koyar; öyle ki, bakış açısında yapacağımız en küçük bir değişiklik her şeyin tersinden okunması için yeterlidir. Örneğin, gölgeyi bir korunma (sığınak?) sembolü olarak ele aldığımızda tamamen *duruş noktası*'nın belirleyici olduğunu görürüz.

Bu bağlamda, çınar ağacının gölgesinde mutluluğu arayan Serse'yi bir yana bırakarak, gölgede kalmayı yaygın anlamından hareketle irdelemeye çalışalım. Başkasının gölgesinde kalmayı sıkılmadan kabullenmek, özünde dünya görüşüyle ilgili bir kişilik sorunudur; sorumluluğu başkasına devretmenin rahatlığı, kısıtlı ama *carpe diem*'i örselemeyen özgürlüğün kılıfıdır burada; ikinci adam olmayı gönülden benimseyen, gerçekte sorumluluk almadan yetkili olmuştur. Gerçi sınırlarını bilmesi sebebiyle kimi kez söz konusu kişinin olgun olduğunu kolayca söyleyebiliriz. Ne var ki, sinsice kurulmuş tuzakların ardında da çoğun bunların yer aldığını bilmeyen yoktur –Iago, her şeyden önce 'gölgedeki adam'ın kusursuz prototipidir. Gölge adam sahibinin sesi değilse, sonunu hazırlayan kurdudur.

Öte yandan, bireyin kendi gölgesiyle girdiği diyalog modelinin de bambaşka bir boyut eklediğini görürüz buna. Önce şunda uzlaşalım: Öznenin kendi gölgesini fark edebilmesi için, sadece kendi ışığıyla aydınlanacağı yetkinlik düzeyine ulaşması değil, *ben*'iyle arasındaki mesafenin de adamakıllı açılıp yarılması (trajik bölünme) gerekir. Ancak burada kolayca gözden kaçması muhtemel hassas bir sınır çizgisi vardır: Gölgesinde yaşayan kişi, tükenmiş olmanın kabulüyle, geçmişini harcamaya başlamıştır artık; yaratıcı gücünü yitirmesine rağmen, hâlâ kendini

tekrarlamakta direnen sanatçıları anımsayalım; bunların gölgesi, düpedüz aslını karartmaya yüz tutmuştur. Apa-
çık: Kişinin kendi gölgesinde yaşamaya mecbur kalması, gerçekte hayatla acıklı bir vedalaşma törenidir.

Gölgesiyle yaşayan kişiye gelince, bu kez *alter ego* için hazırlanmış bir kılıfla karşılaşırız; gölgeyle hayat boyu gi-
rişilen işbirliği, yarılmaya yazgılı *ben*'in garanti supabıdır
-ya da gizli tutkalı. Yaşamak şöyle dursun, dile getirmek-
te bile zorlandığımız fanteziler hep burada birikip, buraya
boca edilir; bu yönüyle gölge, giz küpünden farksız bir
mahfazayı çağırıştırır. Saklarken saklandığımız bu hususi
boşluk, yuttuğu *ben*'i her an çoğaltmaya hazır bir anafor-
dur esasen: zifiri karanlık ama doğurgan.

Boğuşup yaralanmayı göze alma pahasına gölgesine
sahip çıkan, sonunda herkesle buluşmak üzere, hayal gü-
cüyle gerçek arasında arabulucu olmuştur.

Serse'nin gölgeye övgüsünü anlamakta zorlanıp, ge-
rektiğinde opera sahnesine özgü bir şakayla açıklayabili-
riz her şeyi; ama Pinochet'den Saddam'a kadar Hitler'in
torunlarına bakınca, bunların hangi sebeple cınardan me-
det umduğu kendiliğinden su yüzüne çıkıyor sanki: Ken-
di ışığıyla aydınlanma imkânından yoksun diktatör, önce
gölgesini yitirmiştir; bu da, tepedeki zorbanın sözümona
yarılma tehlikesini atlatmış 'yekpare *ben*'inin, aslında
'sahte bütün'den başka bir şey olmadığını gösterir bize.

2.

Ölüm döşeği, gölgeler âleminin yeryüzündeki podyu-
mudur. Bu bağlamda her ölüm, aslından intikam alan su-
retin zaferidir. Ne var ki, zamanla silikleşip, sonunda göl-

geye dönüşen bir suretin utkusudur burada söz konusu olan şey; ölünün sureti, gölgesinde solarak yaşar.

Gölge ile ölümler dünyasının tıpkı bir laytmotif gibi karşımıza çıktığı *Orpheus ve Eurydike*'yi anımsamaya çalışalım. Kaybettiği eşi için yas tutan efsanevî ozan (şarkıcı?) daha ilk sahnede gölgelerle boğuşurken görürüz:

*Restar vogl'io solo fra quest
Ombre funebri e oscure
Coll'empia compagnia di mie seventure!**

Yazgısını kabullenmekte zorlanan Orpheus, girdiği bunalımın etkisiyle gölgeler arasında yalpalayıp durur; ister yeryüzü, ister öte-dünya'da olsun, nereye dönse gölgeye çarpar; eşine seslendiğinde *sevgili* olan gölge, ölümler diyarında ruhlarla karşılaştığında *karabasan*'a dönüşmüştür.

Ne var ki, Eurydike'yle şartlı buluşma sahnesinde gölgenin simgesel içeriği büsbütün ön plana çıkar; gölge, hayat ile ölüm arasındaki belirleyici sınır çizgisidir. Buna göre, yeryüzüne dönüyor olmanın en önemli göstergesi, gölge olmaktan kurtuluştur:

*Ombra tu piû non sei,
Io, non son ombra.***

Öte yandan, ölüyü gölge olarak tahayyül ederken renkler de sırat köprüsünden geçer. Eurydike'yi ister ışın huz-

*) Tek yoldaşım olan bahtsızlıkla
kalmak istiyorum yalnız başına
bu kopkoyu ve ölümcül gölgeler arasında.

**) Artık gölge değilsin.
Ben gölge değilim.

mesi, ister karaltı şeklinde tasarlayalım, sonuç değişmez; gölge-figür, beyaz ile siyah arasına sıkışıp kalmıştır. Renksizliğe mahkûmiyet, gölgenin varoluş gerekçesinden kaynaklanır aslında; çünkü gölge, rengin kendine özgü dalga boyunu görünür kılan ışığı engellediği sürece varlığını sürdürür. Dolayısıyla, gölgenin, yokluğunda eksikliğini algılayabildiğimiz ışık olduğunu da kolayca söylemek mümkündür pekâlâ.

Gerçi gölgeyi nasıl canlandıracağımız konusunda hiçbir bağlayıcı ölçüt bulunmamasına rağmen, yine de belli bir kültüre ait göstergeler arasında 'ortaklaşa tahayyül' daima ön sırada yer alır. Bu bağlamda, özlemle hayal ettiğimiz bir gölge-figür'ün siyah olması çok zor, hatta mümkün değildir; kömür rengi, yokluğunu ikiye katladığı şeyi, olsa olsa bir kez daha öldürüp, büsbütün uzaklaştırır bizden. Hayalet ya da hortlağın çoğu kez beyaz olmasıysa bu gerçeği değiştirmez –hortlak, karanlıkta açılmış beyaz çukurdur sadece.

Renksiz renk olmanın ayrıcalığında buluşan beyaz ile siyah, gerektiğinde birbiriyle yer değiştirebilir hiç kuşkusuz; en azından kuramsal platformda bunların aynı paydayı bölüştüğünü rahatça söyleyebiliriz; bu da imgelem gücümüzün sınırsız bir özgürlüğe yuvarlanması konusunda gizli bir işbirliğine girmiş olduklarını ortaya koyar. Sınırlarını bilemediğimiz özgürlük, sadece sınırı aşmaya yönelik iradeyi köreltmekle kalmayıp, sonunda tutsaklığı da mükemmelen kamufle eder.

O halde beyaz ile siyahın düğümlendiği nokta özünde hep aynıdır: Birinde kendimize, öbüründe dünyaya toslarız. Bütün bunlar, gölgeyi renklendirme konusunda özgür

olmamıza rağmen, niçin beyaz ile siyah arasına sıkışıp kaldığımızı gösterir.

Beyazda ben çıplak kalırım, siyahta herkes soyunur –gölgeyi derecelendirme yetisi, belki de hayal gücümü-zün en büyük armağanıdır bize.

Ölüler âleminde karşılaştıkları zaman, yalnız Eurydike değil, Orpheus da beyaz gölge olmalıydı; âşıkların önce *ben*'i çırılçıplak kalır çünkü.

3.

Tıpkı gölge gibi, gölgeden yoksun olan da uçuşur; çünkü gölgesinin yitirenin kendisi gölgedir artık, ya da aslını suretine teslim eden çıkartma-figür.

Bu bağlamda Pierre et Gilles'in cenneti konu olan fotoğrafı, öte-dünya'yı bütünüyle gölgeler âlemi olarak tahayyül etmenin çarpıcı bir örneğidir. Bir şeyin kendi ışığıyla aydınlandığı bu kurmaca mekânda, Adem ile Havva da pano estetiğinden payına düşeni alıp, bulunduğu yere öylesine yapıştırılmıştır. Nitekim, biraz dikkatli bakınca fark etmekte zorlanmıyoruz: Çıplak beden, üzerine iliştirilmiş *takma-gölge*'yle aynı kumaştandır –ya da şöyle formüle edelim: Gölgesiyle oynayabildiğimin şeyin önce aslı aradan çekilir. Apaçık: Gölge, ışık almayan kısmın parodisi olduğu yerde, gölgesi olduğu şeyi kendine çevirmiştir.

Öte yandan, Pierre et Gilles'in artık klişeye dönüşmüş bir tasavvuru abartılı biçimde vurgularken, gerçekte cehennem ile cennet arasındaki sınır çizgisini iptal ettiğini görürüz burada. Cehennemde karşılaştığımız kara gölge ne denli kurmacaysa, cennetin saydam ışığı da o ölçüde



Adem ile Havva, Pierre et Gilles, 1981.

yapaydır. Dolayısıyla, cennetteki gölge, ışığın nüfuz etmediği yerden çok, kendini aydınlatmada yetersiz kalmayı imler. Bu aşamada kaynağı belirsiz ışık, sözde uyumla birbirine bağladığı nesneleri boşluğa terk eden 'naylon aydınlık'tır yalnızca.

Aslında ortaklaşa tahayyül ettiğimiz şeylerin birebir temsili söz konusu olduğunda, hiçbiri cennet denli

kitsch'le örtüşmez. Cennette yaşayacağımız mutluluk öylesine sınırsızdır ki, gölgenin bile gölge olma hakkı kalmamıştır artık; gölge, olsa olsa tozpembenin devamıdır haz-lar bahçesinde.

Söylemek bile fazla: Cinselliği her türlü engelden arınmış biçimde doludizgin yaşama arzusuna herhangi bir fantezinin eşlik etmesine fırsat kalmadan, doğrudan doğruya o arzunun kendisi bir fantezi olarak hayal gücümüzü harekete geçirir; bu da gölgeler âlemiyle cinselliğe dair tasarladığımız şeylerin aynı paydada buluştuğuna işaret eder hiç kuşkusuz. Nitekim, Pierre et Gilles'in stüdyo mantığına bağlı kalarak müdahale edilmiş fotoğ-rafına dikkatli bakınca bir kez daha buna tanık oluyoruz. Adem ile Havva'nın çevresini saran bitki örtüsü, ilk elde yaşantıyla belli bir yerin temsilini üstlenmesine karşın, aslında dışarıya taşan cinselliğin ikiye katlanmasıdır. Bu-na göre, her iki figürün omuz hizasında ve yatay bir hat üzerinde sıralanan çiçekleri tesadüfle açıklayamayız; en azından 'mutlu rastlantı'nın en çarpıcı örneklerinden biriyle karşılaşırız burada. Michel Tournier'yi anımsayalım: "Çiçek bitkinin cinsel organıdır, çekiciliğini, gizli, bilinçdışı çekiciliğini oluşturan da budur." Bu bağlamda er-keğin kalp nahiyesine denk düşen çiçeğin şekli ve konu-mu ile kadındaki körpe göğsün buna çağrıda bulunan kışkırtıcı varlığı, her şeyi açıkça ortaya koymaktadır –cennet, sonsuz orgazm özleminin ancak hayal perdesin-de yer bulabildiği bir gölgeler âlemdir yalnızca. Ne var ki, her şeyin ışıldayıp, ebediyen aydınlıkta kaldığı gölge-ler diyarı.

Adem'i Orpheus'yla karşılaştırdığımızda bir kez daha tanık oluyoruz: Cennet mekâna adım atmak, önce karaltıya yol açan üçüncü boyutun iptal edilmesini şart koşar; öte-dünya'da vadedilen sonsuz mutluluğun sureti, sadece yaldızlı gölgelerde âdemoğluyla flört edip, gerçeğe göz kırpmaktadır çünkü.

2001

PORTRE ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER



1.

Portre, özünde daraltılmış biyografi olmasına karşın bir türlü bu tanıma sığmaz. Nitekim, ister fotoğrafçının o ünlü karar ânyıyla olsun, ister ressam ya da yazarın eşref saatine denk gelsin sonuç değişmez: Portre, toplamak üzere böldüğü hayatın (*bios*) kesitidir daima. Öte yandan, *portrait* ile *graphia*'nın betimleme anlamına geldiğini hatırladığımızda, bunlar arasında zaten rastlantıyı aşan bir başka ilişki olduğu kendiliğinden ortaya çıkar.

Ne var ki, tam da bu noktada, betimlemenin önkoşulu olan benzetme her şeyi yeni baştan düşünmeye zorlar bi-

zi. Gerçi Ahmet Haşim kadar karamsar olmaya gerek yoktur belki, ama teşbihte hata olmadığı yolundaki yaygın kanı, benzetmenin ne denli pamuk ipliğine bağlı olduğunu göstermesi bakımından yeterince uyarıcıdır: "Dünyada birbirine tamamen benzer iki şey olmadığına göre, yazının başlıca ifade vasıtası olan *teşbih*, hakikatte bir tahrif ve taglît (yanıltma) vasıtasından başka bir şey değildir."

Ancak burada asıl üzerinde durulması gereken sorun, betimlemeye eşlik eden aracın buna ne ölçüde elverişli olduğu değil, görmeye tanınan önceliktir; betimleme, görüyor olmanın sonucudur çünkü ve maalesef çoğu defa tarif etmeyle birbirine karışır bu. Oysa hiçbir şey tarif edilmiş olmak denli hayata ters düşmez. Öyle ki, salt tarif etmeye beden bile karşı koyar; dahası, parçaları da aynen doğrular bunu. Örneğin, burnu ele alalım: Bu organ, belli (sıkı) bir gözlem sonucu sahibi betimlendiği andan itibaren neyi, nasıl koklayacağına dair ipucu verip, şekillenmeye başlar; tıpkı gözden ayağa kadar tüm diğer organlarda tanık olduğumuz gibi. Sahibine rağmen varlığını sürdüren organa gelince, fetişizmin ilgi alanı içinde bambaşka bir yere kaymıştır o.

Betimleme, tarif edilmiş olanın yetersiz kalıp, boşluğa yuvarlandığı noktada gündeme gelir; ancak burada öngörülen amaca ulaşabilmek için en sıradan şeyleri bile ustaca tarif edebilecek bir yetiye sahip olmak gerekir; buysa, her ne kadar yetenekle açıklansa da, aslında söz konusu sanatçının çoğu kez farkına varmadığı bir dürtüden kaynaklanır.

Bu bağlamda Refik Halid Karay'ın "Su ve Köpük" adlı yazısını anımsamaya çalışalım. Yazar, bu kısa deneme bo-

yunca, Haşim'in bunca kuşkuyla baktığı *teşbih*'i betimlemeye katık ederek görmenin kusursuz bir örneğini verir neredeyse; hatta bununla da yetinmeyip, gördüğünü işiterek düpedüz *synaisthanesthai*'nin eşliğine götürür bizi: "Köpük, dayak yiyen suyun kopardığı çığlığın potasıdır: İşitmeseniz bile ne kadar haykırdığını ona bakınca anlarsınız." Çok geçmeden, algılanan şey dalınç için vesileye dönüşerek usulca aradan çekilirken, yaşantı içeriğine teslim olan görme ile betimleme arasındaki sınır çizgisi de silinmeye yüz tutmuştur artık: "Durgun akan suda *seksapel* vardır, köpüklüsü yalnız *erotik*'tir."

Karay'ın yakın dostu olan Yakup Kadri de *Edebiyat Hatıraları*'nda bu gerçeğin altını çizer. Guy de Maupassant'a duydukları saygının farklı gerekçesi, Karay'la aralarındaki farklılığın da göstergesidir. Kadri, sadece kitaplar aracılığıyla dünyayı tanımaya çalışırken, Epikuros'a bağlılık yemini etmiş Karay, "her şeyden sömürücü bir iştahla haz almaktadır". Dolayısıyla, biri karamsar dünya görüşünden ötürü saygı duyarken, öbürü "hayat sahnelerini bir fotoğraf objektifiyle aksettiriyor" olması sebebiyle ilgi duymaktadır Maupassant'a.

Yalnızca bu belirleme bile, Maupassant'ın portresini çizmeye kalkışsalar da Kadri ve Karay'ın ne denli farklı sonuçlara varacaklarını gösterir bize; her portre denemesi, gizli ya da açık otoportredir çünkü.

2.

Sokakta Jorge Luis Borges'e rastlayan biri, dayanamayıp sorar: "Siz Borges misiniz?" Ünlü yazar, kendisine yaraşan cevabı vermekte gecikmez: "Arada bir!"

İlk bakışta şaka gibi gelse de, biraz kurcalayınca Borges'in burada önemli bir doğruya parmak bastığını görürüz. Öyle ya, hiç kimse bilinen özelliklerinden ibaret değildir sadece; hatta tam tersi, o kişiyi sahici kılan şey, çoğu kez bu özelliklerin arasında kalan tanımsız boşluklarda karşımıza çıkar; tanımsız, çünkü ancak hayal gücüyle tasarlayıp kurgulayabildiğimiz *amorph* dokudur bu.

Betimleme bağlamında aynı paydayı bölüşen portre ile biyografinin yollarıysa burada ayrılmaya başlar; hele bu ayrımın kökeninde yatan malzeme estetiğini dikkate aldığımızda, söz konusu farklılık büsbütün belirgin hale gelir.

Buna göre, resimden fotoğrafa doğru giden yolda biyografiye talip olan şey, malzemenin dayatmasıyla ucun ucun daralıp, *kesit*'e dönüşmeye başlar. Dolayısıyla, temsili olanın güvenilirliği arttıkça, belge değeri kazanan da *dil*'in sunduğu imkânlarla sırtını dönme pahasına gerçekleştirir bunu. Tuval ya da duyarlı levha, temsiline aracılık ettiği portrede ne denli aynayla yarışa çıkarsa, o ölçüde *kesit*'in yaratıcılığı kısıtlayan sınırları içinde kalmaya mahkûmdur. Gerçi izlenimlerini kaydederken *ad libitum* zamanı sahip olan ressamın öngördüğü portreyle dilediği gibi hesaplaşma imkânı bulması, hiç değilse ilk bakışta, fotoğrafçıdan çok yazara yakın durduğu duygusuna yol açar bizde; ancak malzemeye bağlı eklemleme (*articulation*) tarzını dikkate aldığımızda, sadece *kesit*'in çapı açısından geçerlidir bu; çünkü her şeye rağmen resim ve fotoğraf gidimsiz, yazıysa gidimli dilin kapsamına girmektedir.

Hiç kuşkusuz, bir portrenin görsel yoldan kaydı, görüntüye ne denli müdahale edilmiş olursa olsun, yine de görüyor olmanın sözde ayrıcalığıyla daha inandırıcı gelir

bize. Oysa göze koşulsuz sadakat yemini etmiş olmak temelde yatan gerçeği değiştirmez; portrede gördüğümüz şey, önce onu görenin gördüğü neyse o, daha sonra da bizim onda görmeye hazır olduğumuz şeydir ancak.

Öte yandan, önce resim ya da fotoğraf aracılığıyla tanıştığımız portrede canlandırma sürecinin tersine çevrilmiş olması da ayrı bir sorun olarak karşımıza çıkar. Kısaca anımsamaya çalışalım: Hakkında ister kulaktan dolma, ister okuyarak olsun bilgi edindiği bir şahsın portresini herkes merak etmesine karşın (antik çağdan günümüze kalan büstler bu alanda önemli bir boşluğu doldurur), böyle bir ön hazırlık olmaksızın yine aynı şahsın hazırlanıp önümüze koyulan portresi karşısında çoğun kayıtsız kalırız. Canlandırma arzusunun kökeninde, tahayyül gücüyle tasarladığımız bir şeyi görünür hale getirme dürtüsü yatar; resim ya da fotoğraftaki portredeyse, sözümona gereği yerine getirilmiş olan bu dürtünün sessizce geliştiğine tanık oluruz; görünürlük, canlandırılmış olmak için yeterli sebeptir çünkü.

Bu olgu, belli bir kişinin portresine görsel dil aracılığıyla talip olmanın hangi sebeple söz diline oranla daha riskli ve güç olduğunu ortaya koyar: söz diliyle canlandırılan portre, sorumluluğu tahayyül gücüne vermiş olmanın rahatlığı içinde aradan çekilme hakkını saklı tutarken, sıra görsel dile geldiğinde, bu sorumluluğun tahayyül gücüyle paylaşılması kaçınılmazdır artık.

Yine bu yüzden, portreye yöneldiğinde göz'e bağımlılığı artan söz dili, biyografide daha rahat nefes almaya başlar hep. Ne var ki, tıpkı resim ve fotoğraf gibi, yazın da zaten yapabiliyor olduğunun tersini göze aldığı andan itiba-

ren ses getirip, kalıcı örneğe adaylığını koyar. Buna göre, kimi defa portrede yüzü tüm ayrıntılarıyla betimleme imkânını kullanan söz dilinin (Stefan Zweig'ın biyografileri ile Thomas Mann'ın öykü ve romanları bunun en çarpıcı örnekleri arasında yer alır), genelde tahayyül gücüne verilen sorumluluğu basbayağı bölüştüğünü görürüz. Bu bağlamda bir kişinin portresini ete kemiğe bürünecek şekilde canlandırma söz konusu olduğunda, o kişinin özelliklerini birbirine tutkallayan saydam doku da betimlenmeyi bekler; aksi takdirde, *ben*'in öteki yarısı (*alter ego*?) boşlukta kalmıştır.

Söz diliyle canlandırılan portre, yerine göre eldeki belgelerin de desteğiyle, bu boşluğu doldurmanın ayrıcalığını sonuna dek kullanır ve bu aşamada en büyük güvence sezgidir hiç kuşkusuz; çünkü yaratıcılıktan payına düşeni alan bir biyografide başarının ölçütü, doğruya rağmen inandırıcı olmaktır. Biyografi yazımında araştırmacıyı sanatçıdan ayıran sınır çizgisi de burada karşımıza çıkar: Biri belgeleri tanzim ederken, öbürü bu belgeler arasındaki boşluğu sezgiyle doldurur.

Belgelerle kanıtlamak mümkün olmasa bile, yaşanmış her hayatın gizli bir güncesi vardır aslında; etkisinde kaldığımız biyografilerse bu günceyi okuyabilenlerin armağanıdır bize.

3.

İyi bir portrenin her şeyden önce iyi bir fotoğraf olduğunu söyleyen Arnold Newman, bir insanın karakterini sadece yüzünde yakalamaya karşı çıkar; en azından fazlasıyla gözüpek bir girişimdir bu. Gerçi stüdyoda çekmek

zorunda kaldığı fotoğrafların bunu doğruladığını söyleyemeyiz. Nitekim iki saat boyunca anlamsız şeylerle oyalanmaya çalıştığı model sonunda sıkıntıdan patlamanın eşğine gelip kamerayı unuttuğunda, Newman için de deklanşöre basmanın zamanı gelmiştir artık: "Dur öyle! Kımıldama!" Gerçekte bu yöntemin ardında yatan gerekçeyi herkes bilir: Hepimizin bin bir suratı vardır; öyle ki, çoğu zaman bunların yer ve sırasını bile belirlemekte zorlanırsınız. Enis Batur'sa bu gerçeği çok daha yalın ve çarpıcı bir sözle dile getirir: "Belki de hiçbir yüzün aslı yoktur."

Portre fotoğrafında yüzü çevresiyle bir bütün olarak kabul eden Newman için tek başına surat çıplak ve çaresizdir. Bu yüzden, resim tarihinde de Memling'den Holbein'a kadar çok sayıda örneğine tanık olduğumuz üzere, *environmental portraiture* adını verdiği türde çalışır. Ancak bu çevrenin (atmosfer) belirlenmesinde de yaratıcı sezgi ön plandadır hiç kuşkusuz. Nitekim, özellikle Stravinsky ve Alfred Krupp'un portreleriyle uluslararası ün kazanan sanatçının, iyi bir fotoğraf için gereken düzenlemede hiçbir şeyi rastlantıya bırakmayıp, her türlü ayrıntıyı titizlikle hesapladığını görürüz. Stravinsky'de kuyruklu piyanonun açık kapağı, dik ve eğri köşeleri ile bu bestecinin müzik dilini fotoğrafta (portre) tekrarlarlarken (Stravinsky'nin en beğendiği portresidir bu), Krupp'da 'insan kasabı'nın suratını cümle âleme teşhir etmek için ne gerekiyorsa yapmıştır.

Aslında Krupp'un portresi, *Newsweek*'in ısrarı üzerine zorla çekilmiş bir fotoğraftır. Yahudi asıllı Newman'ın, kraldan fazla kralcı olan bu soysuzun Hitler döneminde yaptıklarını unutmaması mümkün değildir: "Krupp, topl-

ma kampındaki tutsaklara Hitler'in öngördüğü kalori miktarının yarısını veriyordu; bunların açlıktan çalışacak gücü kalmayınca da fırında sona eriyordu hayatları." Bu kin ve nefret duygusuyla 1963 yılında Essen'e giden Newman, makineler arasında (gaz odaları?) suratının her iki tarafı eşit ölçüde aydınlanmış Krupp'un öyle bir fotoğrafını çeker ki, sonuçta ortaya çıkan şey 'canavarın portresi'dir artık.

Hiç kuşkusuz, Krupp ve benzerlerinin portre yahut biyografisini inandırıcı biçimde canlandırmak, hem çok kolay hem de alabildiğine güçtür; mutlak kötü, kendiliğinden şablondur çünkü. Gerçi usta bir fotoğrafçının elinde, sıradan insanın portresini bile cazip kılan şey tam da bu yüzden olup, belli bir özelliğe tanınan koşulsuz önceliğin sonucudur hep. Buysa, eşsiz bir *salto mortale* örneği olarak, fotoğrafın sınırı ve o sınırdaki yaratıcılığa mahkûmiyetin göstergesidir aslında.

Fotoğraftaki portre, çalakalem yapılmış desenle hayata kement atmaktır; elbette nadiren tutan bir maya söz konusudur burada; ama, Josef Koudelka'nın deyişiyle, iyi bir fotoğraf mucize değil midir zaten!

4.

Yüz, kişiliğin aynasıysa, içinde yaşadığımız ortam da bu aynanın görünmeyen sırdır. Dolayısıyla her portre, az ya da çok çevresiyle organik bir bütün oluşturur. Gerçi uygulamada karşılaştığımız örneklerin bu savı her zaman doğruladığını söylemek mümkün değildir. Nitekim portre çalışmalarında soyut dipyüzeyin mekân tasarımı (betimleme) çoğun geri plana ittiğini görürüz. Ancak burada

bizim açımızdan önemli olan nokta, tercih hakkını baştan kullanan ressam yahut fotoğrafçının izleyiciyi de buna dahil edip, neyi ne kadar göreceğimizi peşinen belirlemiş olmasıdır. Buna göre, herhangi bir portre resminde, ressama rağmen daha fazla ya da eksik gördüğümüz her şeyi belli ölçüde açıklamak mümkündür. Öyle ki, resim ve fotoğraf tarihinde karşılaştığımız portrenin öyküsü tamamen bununla (yorum) ilgilidir neredeyse. Örneğin, Holbein imzalı Georg Gisze'nin portresinde altın saati görmeyebiliriz; ama o orada var olduğu gibi, tıpkı cam vazo ve çiçekler gibi, simgesel içeriyle ne anlama geldiği de açıkça bellidir.

Dipyüzey sorunu, söz diliyle çizilen portrede de karşımıza çıkar; üstelik yazara rağmen ve kışkırtıcı ipuçlarıyla. Ne var ki, yine tahayyül gücüne terk edilmiş olmanın rahatlığı içinde, yüz gibi mekân da bir tür *picture puzzle*'a çevrilmiştir burada. Dolayısıyla, söz konusu mekânı gerçek şekliyle tasarlayıp canlandırabilmek için, o parçaları tek tek toplayıp, ait oldukları yere koymak gerekir ilkönce.

Bu bağlamda Ahmet Haşim'in Kadıköy'deki eviyle ilgili olarak, Nurullah Ataç'ın eleştirisinden yola çıkıp, sırasıyla Yakup Kadri, Yusuf Ziya Ortaç ve Abdülhak Şinasi Hisar'ın portrelerini kısaca ele almaya çalışalım. Ataç, her zamanki huysuzluğuyla kâh övüp, kâh yerdiği Haşim'in evine gittiğinde hiçbir şey görmez aslında. Ama Haşim'in kişiliği ve sanatına ilişkin düşünceleri ile o evde dinlediği 'acayip İran musikisi' bir araya gelince birçok şey kendiliğinden görünmeye başlar: zevksiz, kayda değer özelliği olmayan bir bekâr evidir burası. Hele Yakup Kadri'nin anılarıyla geçmişe dönüp, İzmir'deki oda-

sını hatırladığımızda büsbütün güçlenir bu izlenim. Derisi olmadığı günler derme çatma bir gecelik kıyafetiyle sedire uzanan Haşim, 'rahatça bir koltuktan başka neye yaradıkları bilinmeyen bir sürü eşyayla dolu ve karmakarışık oda'da oturmaktadır.

Bu, 'bir sürü eşyayla karmakarışık' ibaresine bir mim koyduktan sonra, Yusuf Ziya Ortaç'a geçelim. Haşim'i Kadıköy'deki evinde sık sık ziyaret eden Ortaç, Yakup Kadri'ye taban tabana zıt olan bir gerekçeyle hayran olmuştur buraya: "(...) küçük bir apartmanda oturuyordu. Az, ama kibar eşyası vardı." Haşim'in en yakın dostu olan Ortaç, İran müziğinden rahatsız olmak şöyle dursun -eğer Yakup Kadri'nin söylediği doğruysa-, olmayan semaveri bile görmektedir! Boş zamanlarını kahvehanede geçiren Haşim çaya tutkunluğuyla ünlüdür; ancak "(...) zavallı Haşim, eksikliğini duyduğu birçok şey gibi bundan da yoksundu ve ölünceye kadar bir semaver sahibi olmanın hasretini çekecekti." Oysa, Ortaç'ın o eve ilişkin anıları arasında semaverde demlenmiş çay ilk sırayı alır: "Kendi eliyle semaverde demlendirdiği çayı karşılıklı içtiğimiz günleri bir daha bulamadım." Hiç kuşkusuz, burada bizim için önemli olan nokta kimin doğru söylediği değil, herkesin sadece ilgi alanına giren şeyi görmesidir.

Abdülhak Şinasi Hisar'a gelince, o da 'firari hislerini kaydeden bu leziz arkadaş'ın Kadıköy'deki evini ziyaret eder; ancak evin bulunduğu yere acıma duygusundan kurtulup bir türlü içeriye giremez; girdiği zaman da dışarıya bakıp hayıflanır: "(...) senin gök, deniz, gece, ay, yıldızlar, ilkbahar ve sonbahar ile irtibatını temin edecek penceren nerede?" Gerçi bu kadarı bile içerisinin nasıl ol-

duğu konusunda yeterince aydınlatır bizi. Nitekim, Haşim'in 'harikulâde bir köşe' dediği bu küçük ve izbe dairede göze çarpan tek şey yoksulluktur: "Zavallı bu yaşlı çocuk, hâlâ sağlam bir muhakemeye varmayarak, o zamana kadar geçirdiği sadelik hayatı içinde ihtimal ki, bir karyolası bile bulunmayan bu odanın yoksul halini bir nevî lüks gibi telâkki edebiliyordu."

Apaçık: Bütün bunlar, içinde yaşanan mekân ile kimlik profili arasındaki bağıntıdan öte, bir başka gerçeğe ışık tutuyor esasen. Belli bir şahsın portresine talip olan kişinin gördüğü şey, görebildiğinden çok, görmek istediğiyle sınırlıdır hep; sevgi, dostluk, kin, haset, vb. her biri, yerine göre ağtabakanın önüne gerilmiş filtreli suret perdesidir çünkü.

5.

Portre, çalakalem çizilmiş şipşak kayıttır. Belki de bu yüzden, kaydın uzaması halinde, kaydolana değil, hızölçerin dikkate alınmadığını görürüz yalnızca. Kalem, model üzerinde uçuşan fırçanın vuruşlarına öykünür burada: hızlı, atak, ama isabetli. Dolayısıyla, çoğu zaman birkaç sayfayla sınırlı bu denemede, izlenimler, arasından seçilmiş olanların özenle tornalanıp, cilalanması gerekir ilkönce; aksi takdirde, kendi içinde taslak olması gereken, yitirdiği bütünün gölgesinde kalır.

Bu bağlamda portreleri özellik ve işlevi açısından sınıflandırmakta zorlansak bile, yine de üç ana grupta toplamak mümkündür. İlkinde, portreyi çizin kişinin, gözlem gücünü kıvrak zekâsıyla renklendirdiğini görürüz. Okurun bir solukta okuduğu *gösteri-portre*'lerdir bunlar. Söz

konusu kişiyi tanıma fırsatı bulsa, tümü olmasa bile hiç değilse bir kısmını okurun da fark edip, ama bir türlü öyle dile getiremediği bu saptamalar, portrenin *canlanması* için yeterli sebeptir; dahası, yazarın bu konudaki ikna yeteneği ne denli güçlüyse, sonuçta çizilen portrenin o şahsa benzerliği sorunu da o ölçüde önemini yitirmiştir artık; ve bu aşamada, belki hayatımız boyunca tanıma gereğini duymayacağımız bir kişi, portresinin *öyle* çizilmiş olmasından ötürü, şimdi ilgiyle okuyacağımız bir denemenin konusu olmuştur burada: 99 Yüz. Cemal Süreya'nın sanat-tan politikaya kadar çeşitli alanlardan derlediği bu portreler, şaşırtıcı bir gözlem gücünün ürünüdür gerçekte –ya da ironi ile zekânın işbirliğiyle kotarılmış bir armağan. İşte Doğan Hızlan: "Yalan söyler kimi zaman, ama sizin yalanlarınıza da her zaman sahip çıkar. (...) Papyonunda 23 Nisan'a, pantolon askısında Lale Devri'ne sağlam göndermeler var." Şu da İlhan Berk için: "Sentezi değil, gelişigüzel sıralamayı ve bundan büyük tatlar çıkarmayı özledi. Hayatını düşünüyorum, hayatı da öyle değil mi? Repliklerle yaşıyor." Ama asıl bombayı yazının sonundaki dörtlükte patlatır Süreyya:

1 000 000 aşk ve 980 000 dize:

Ünlü şair İlhan Berk burda yatıyor!

Yolcu, n'olur, sevaptır, ihmal eyleme,

Yukardaki sayıya bir sıfır da sen ekle.

Haldun Taner'de en yetkin örneklerinden birine tanık olduğumuz ikinci gruba gelince, yitirilmiş dostların anısına çizilen portre bir tür saygı duruşuna dönüşmüştür burada. Taner, her ne kadar takıldığı noktaları söylemekten

geri kalmasa da, önsözde belirttiği gibi, adını Yunus'tan alan (*Ölür İse Ten Ölür/Canlar Ölesi Değil*) bu portreler seçkisi, özünde 'ölenleri hayırla yâd etmeyi öğütleyen olgun bir geleneğin' devamıdır. Kusursuz bir İstanbul beyefendisi olan Taner, engin kültürüyle bir 'tiyatro adamı'dır her şeyden önce; buysa, çizdiği portrelere bir sahne yönetmeni gözüyle bakıp, gereksiz ayrıntıları şaşılasi bir sezgi gücüyle ayıklama imkânı vermiştir ona. Bu yüzden, görmeyi bilen bir insan olarak o denli ileri gider ki, sonunda S/S/Ankara yahut Çiçek Pasajı'nı da buraya almakta tereddüt etmez. Çiçek Pasajı'ndan bir bölüm: "Müşterilerin hepsi birbirinden renkli, canlı ve çelişkendi. İflah bulmaz esrarkeşli snob aydın, sırtık turistle karamsar sanatçı, ipini koparmış aylakla çiçeği burnunda asistan, dejenere mirasyediyle ağır işçi, burada dirsek dirseğe kafa cilalarlardı. Burada Salukula triosu, gırnata, keman ve darbuka ile çiftetellilerin en oynağını çalar ve on beş yaşında kirli ayaklı ama Rodin'i çıldırtacak endamlı bir çingene kızı masaların üstünde göbek atarken, beride tansiyoncu madam yaşlı müşterilerin ayaküstü sağlık kontrolünü yapar, aldığı sonuca göre Entelektüel Cavit'e 'Beye tuzlu meze vermeyeceksin' diye direktifler verir (...)"

Taner'in, yazardan çok bir tiyatrocü (yönetmen/dekoratör) tavrıyla betimlediği bu sahne, portrelerinde de devam eder; figür/mekân ilişkisindeki örgensel bütünlük, portrenin değişmeyen altlığıyla gerçek yüzüdür –ya da *environmental portraiture*'ün yazıyla çizilmiş portredeki karşılığı. Örneğin, Özdemir Asaf'ı ele alalım. Sarhoş olmadan saatlerce içki içebilen bu ozan, boşalttığı kadehlerin sayısı yerine, sofrayı ziyaret eden dostlar aracılığıyla oku-

ra tanıtılır; sınırı aşan bir grup sofrayı terk etmek zorunda kalınca, sıra diğer arkadaşlara gelmiştir; ve gecenin geç saatlerine kadar bu böyle sürüp gider. Asaf, gün ağarırken eve döndüğünde çalışmaya hazırdır artık.

Kısacası, pırıl pırıl ama gösteriştten uzak ağırbaşlı yapıyla kendi türünün klasiği olan bu portreler, Taner'in paha biçilmez bir armağanıdır bize.

Son bölümde yer alan portre çizimine gelince, burada ele alınan kişinin *ben*'deki başkası için bir aracıya dönüştüğünü görürüz; tıpkı Enis Batur'un *Kurşunkalem Portreler*'inde olduğu gibi. Her şeyi sınıflandırmak üzere hızla toplayan bu amansız koleksiyoner, zaman darlığından ötürü dostlarına da aynı mantıkla yaklaşıp, apar topar ait oldukları çekmeceye yerleştirir onları. Önemli olan, o kişinin iç dünyasına nüfuz etmekten ziyade (bu, Batur'un lahzaada çözümlediği bir sorundur zaten) ona bakış açısını yerli yerine oturtarak, kendi *duruş*'unu bir kez daha doğrulamaktır. Bu da, Batur'un portre çizimindeki yöntem ve amacı gösterir bize. Buna göre portre, söz konusu kişiyle şu veya bu sebeple girilen ilişkinin (yakınlık) mesafe ayarını görmek üzere çizilmiş gizli bir oto-portredir burada. Nitekim, dikkatli bir okurun da hemen fark edeceği üzere, Ahmet Say'dan Engin Ardıç'a kadar çok sayıda sivri, hatta sevimsiz kişinin hep bu çerçeve içinde ele alındığını görürüz. Gerçi İlhan Usmanbaş ve Özer Kabaş örneğinde olduğu gibi, arada bir saygı duruşunu da ihmal etmez; ama temelde yatan gerçeği değiştirmez bu: Batur'un karşısındakini aydınlattığı ölçüde gördüğü, daha doğrusu bize göstermeye çalıştığı şey, *ben*'deki başkasıdır hep.

Ne var ki, 99 Yüz'de Cemal Süreyya'yı, *Edebiyat Hatıraları*'nda Yakup Kadri'yi deşifre edemeyen okur, portresi çizilmiş kişiyi de canlandıramaz gözünde. Kuşkusuz Batur da aynı yolu izliyor sonuçta, ama sadece biraz daha kestirmeden giderek; *ben*'de kurcalayamadığımız gölgenin sahibini görmek mümkün değildir çünkü.

2003

ŞAKANIN İZİNDE



Şişko Çapkın

Hayatı boyunca ortalığın kan revan içinde kaldığı konulara ilgi duyan Verdi, son operası *Falstaff*'ı şaşırtıcı bir mesajla noktalar; ve hiç şüphesiz, seksen yaşını aşmış usta, tek cümlede hayattan aldığı dersi özetlemiştir bununla: *Tutto nel mondo è burla*.*

Şaka ile sanat arasındaki kan bağı, özünde hep aynı gerekçeden kaynaklanır; sanatta yalancılıktan olan, şakacıktan başka bir şey değildir çünkü. Hayal gücü sanat eserinin değişmeyen kaidesi (altlık) olduğu sürece, oyun

*) Dünyada her şey şakadır.

için geçerli olan kurallar, burada da aynen yürürlüktedir –sanatçı, neyi dile getirirse getirsin, öncelikle bir oyun-bazdır.

Şaka, pusulasını yitirmiş bağlamın, teyellendiği boşluğa tepetaklak yuvarlanma öyküsüdür; burada uyumsuz olanın *ratio*'ya açtığı teslim bayrağı kendi rüzgârıyla dalgalanmaktadır artık. Ne var ki, rayından çıkmış bağlamın alay konusu olması, doğrudan ya da dolaylı, benimsenmiş *doğru*'yu da buna dahil etmek için fırsat kollar; uyumsuz olan, uyuma çökelmiş köreltici rahatlığın panzehiridir. Dolayısıyla, asık yüzle flört eden ciddiyet, çoğu defa yorgun doğruyu kollamanın sonucudur. Herkes biliyor: Gülümseyebilmenin önkoşulu, farklı seçeneğin varlığından haberdar olmaktır.

Hayatı baştan sona ciddiye alan, olsa olsa şakanın negatif kopyasında karanlığa mahkûm etmiştir kendini; abus çehre, rafta unutulmuş şakanın âdemoğluna çıkardığı faturadır; ama karşıtına dönüşmeye hazır yalancıkdan fatura; şakada yatan bilgelik, *homo ludens*'in başat özelliğidir çünkü.

Fastaff, söz diliyle şakanın opera sahnesinde de yer alabileceğini kanıtlayan ender örneklerden biridir aslında. Peter Stein için bu yaşlı çapkın, bir başka deyişle önüne gelene sulanan yağ tulumu, 'kanatlı phallus'tur; ama beceriksiz ve sadece göbeği şiştiği ölçüde kendine güveni artan bir kadın avcısıdır o. Nitekim, daha ilk perdede göbeğini sıvazlayıp, baklayı ağzından çıkarır:

(...) *Se Falstaff s'assottiglia*
Non è più lui, nessun più l'ama; in questo addome

*C'è un migliaio di lingue che annunciano il mio nome!
Questo è il mio regno. Lo ingrandirò.**

Gerçi bu sahnede izleyiciyi güldüren şey, yürümekte bile zorlanan şişkonun hareketlerindeki 'durum komiği'dir kısmen; ancak az sonra şeref üstüne nutuk çekmeye başladığında, bir başka düzleme kayan şaka, usulca söz diline geçmiştir kendiliğinden:

(...) Può l'onore riempirvi la pancia?

No. Può l'onore rimettervi uno stinco? Non può.

Né un piede? No. Né un dito? No. Né un capello? No

*L'onore non è chirurgo. Ch'è dunque? Una parola.***

Dil, şakanın beşiğidir; ama *Falstaff*'ın daha ilk sahnesinde tanık olduğumuz gibi, yerine göre dilin aradan çekilme hakkı daima mahfuzdur. Buna göre, göbeğin okşandığı sırada söz diliyle desteklenen 'durum komiği', onurla ilgili söylevde bütünüyle aradan çekilmiştir; bu da dil ile şaka arasındaki ilişkiyi bir kez daha düşünmeye zorlar bizi.

Öküzü'n *A's*'ında dilsel doğruluk standardını sorgulayan Barry Sanders, bu konuda bir dizi ipucu verir; en azından dil ile şakaya ilişkin söylediklerini dikkate aldığımızda, yaşlı çapkının haysiyetle ilgili yumurtladığı şeyde neye güldüğümüz büyük ölçüde düzlüğe çıkmıştır. Sanders'e

**) "(...) Eğer Falstaff zayıflarsa*

*Kendisi olmaktan çıkar artık, kimse sevmez onu, bu göbekte
İsmimi anons eden binlerce dil var!*

Bu benim krallığım. Onu büyüteceğim."

***) "(...) Şeref ile karın doyar mı?*

Hayır. Bir kemiği yerine getirebilir mi? Getiremez

Ayağı? Hayır. Parmağı? Hayır. Saç telini? Hayır.

Cerrah değil ki Şeref. Peki ya ne öyleyse? Bir sözcük."

göre, bizi soytarıya çeviren dil yine de tek kurtarıcımızdır; çünkü dili güçlü bir misilleme silah haline getiren tek şey şakadır: "Dilin doğasını en iyi tanımlayan şey belirsizliktir. Bir de belirsizliğe çok yakın bir etkinlik: şaka (...) Dilin oyuncu doğası sebebiyle şaka, yazarların en doğal ifade aracıdır." Öyleyse, şeref sözcüğünün sadece havada uçan bir şey olduğunu söyleyip, o sözcükle birlikte çevresindeki-leri sarakaya alan kart horoz, şakaya vurduğu konuda bas-bayağı önemli bir gerçeğe parmak basmaktadır esasen.

Ne var ki, burada bizi güldüren şey, dil aracılığıyla gerçeğin oyuna dönüşmüş olmasıdır –kurallarına müdahale hakkının tamamen keyfi olduğu bir oyun. Buysa rotasını yitirmiş bağlamın mayalanacağı ideal boşluktur hiç kuskusuz. Buna göre, tıpkı oyun gibi, şakanın da özünde yatan *katharsis*, gerçeği tersyüz (tozpembe?) etme hakkına ilismeyen yanılısamadır. Sözcük, ne denli dilin buyruğuna girerse girsin, imlediği şeye *kopuş*'la düğümlendiği sürece, dil esnemeye hazır çelik korsedir sonuçta.

Bütün bunlar, dilin bir şaka aracı olduğunda uzlaştığımız andan itibaren, dünyayı ne ölçüde ciddiye almamız gerektiği sorusuna en doğru cevabı Falstaff'ın verdiğini gösteriyor bize. Öyle ya, uçuşkan sözcüklerle şakacıktan kurduğumuz dünyanın, sureti olduğu şeyden daha sahici olmadığını henüz kimse yakalayabilmiş değildir.

İşporta Malı Şaka

Topuk taşından el fenerine, çengelli iğneden yaldızlı yüksüğe kadar işporta tezgâhına gelişigüzel sıralanmış ıvır zıvır arasında tam da Pierre et Gilles'in ilgi duyacağı

türden artist posterleri; ve ilk bakışta dikkati çekmeyen bir ağlayan bebek kartpostalı. Ama bir kez görünce fark etmekte zorlanmıyoruz: nasılsa müşterisiyle buluşacağından emin olmanın rahatlığı bu bebeğin yüzüne damgalanmış sanki.

Fazla ayrıntıya girmeden önce şu noktanın altını çizelim: Ağlamak -tıpkı tamamlayıcı karşıtı gülmekte olduğu gibi-, söz dilinin tükendiği yerde başlar. Buna göre ağlamak, ifade ihtiyacının gidimsiz dile bulaşmasıdır; ancak kartpostaldaki görüntü bunu doğrulamıyor; en azından, bu yüzün fizyolojik tepkiden başka bir şeyi temsil etmediği açıkça ortada; dilin yetersiz kaldığı noktadaki ağlamaya yabancı agucuk olsa olsa cıyaklar çünkü.

Kendi içinde tamamlanmış bir dünyaya talip olmak her fotoğrafın gizli varlık sebebidir –ya da şöyle formüle edelim: Fotoğraflamak, çerçevenin yetmediği yerde dünyadan geriye kalanı gözden çıkarmaktır; ama bu olgu, söz konusu fotoğrafın yeri geldiğinde bir başka karelenmiş görüntüyle tamamlanmayacağı anlamına gelmez elbette. Apâçık: Fotoğrafların da -diğer tüm sanat dallarında olduğu gibi- birbirine yaslanma hakkı vardır; ve bu olgu, fotoğrafın eksik olduğunu değil, bilakis, yaşayan dünyayı temsil ettiğini ortaya koyar. Başarılı fotoğraf, çağrışımlarının kayıtlandığını umduğumuz başka fotoğrafları da görme arzusu uyandırır bizde.

İşportada pazarlanan kartpostalsa tamamen farklı bir gerekçeyle ihtiyaç duyuyor buna; sunduğu dünya kendi başına ayakta duramayacak denli cılız ve sakat çünkü. Nitekim, hamhalat birinin sözümona şaka yapmak istediği-

ni daha ilk bakışta sıkılarak görüyoruz: Bebeciğin kaydedildiği ânı yönlendiren mantık, burnunu karıştıran şempanze ya da çiftleşen fillerin fotoğrafında geçerli olanla aynı. Fotoğraf terminolojisinde sıkça sözü geçen ‘belirleyici an’ (*decisive moment*), burada alelade olanın sorumsuzca tespit edilmesinden başka bir şey değildir; bu da, ister istemez modelin masumiyetini istismar eden kirli şakaya dönüşür sonuçta.

O halde, bu gerçeği biraz daha aydınlatmak üzere, cıyaklayan agucığın portresini iki fotoğrafla kısaca karşılaştırmaya çalışalım:

İlki, Keşmir’de babasının katledilişine tanık olan çocuğun sessiz feryadı. Apaçık: Her şeyden önce dilin suskunluğa mahkûmiyetini belgeleyen bir fotoğraf bu –ya da hiçbir dile sığmayan acının mutlak sessizliği. Dilin bu denli aradan çekilmek zorunda kaldığı noktada, uzlaşmış gösterge de anlamını yitirip, kaybolmaya yüz tutmuştur artık; gösteren, bir şeyin ifade edilmesine aracı olmaktan çıkıp, doğrudan doğruya kendisi o ifade olmuştur –ve bu da, aynen müzikte olduğu gibi, gösterilene ihtiyacı kalmayan *gösteren*’in nihai zaferidir hiç şüphesiz.

Fotoğrafı büyümlü kılan belirleyici an, hiç umulmadık tesadüfi ayrıntıların lahzada yan yana geldiği bir zaman dilimidir esasen –zaman ve mekânda, izleyicinin yorumlama arzusuna sonsuza dek cevaz vermeye aday, çerçevelenmiş kesit. Buna göre, çocuğun her iki kolunda yer alan bileziklerde bu mutlu rastlantının çarpıcı bir örneğiyle karşılaşırız. Nitekim, olağan koşullarda farkına bile varmayacağımız bu takılar, burada trajik bir boyut kaza-



nıp, düpedüz ürpertmeye başlıyor bizi. Bu bağlamda çocuğun cinsel kimliğini saptamamıza yardımcı olan bilezik, bunca zor koşullarda bile sahibinin daha birkaç gün ya da saat öncesine kadar yaşama sevinciyle dolu olduğunu gösteriyor; geleneğe göre burnuna takılmış iğneyse bunun tamamlayıcısı.

Bir çocuk için, henüz büyümeye fırsat kalmadan, ağlamanın ardındaki mantıkla böylesine içli dışlı olmak, kade-

rin cilvesi değil, basbayağı bizim ayıbımız –ve hiç şüphe-siz, daha dört yaşındaki çocuğun gözyaşına bakarken utançla yutkunmamızın sebebi de bu.

İkinci fotoğraftaysa bir adım daha atıp, alaklıkta sınır tanımayan insanın ne denli küçüldüğüne tanık oluyoruz. Besbelli: Bu aşamada ağlamak da tükenmiştir artık. Borneo Adası'nda gözü dönmüş Dayaklar'ın hışmına uğrayan ocuk, ağlamaya bile gerek duymadan, 'yaraları sarmak' deyimine meydan okuyor sanki. Bu aşamada kayıtsız bir tavırla objektife bakan ocuk, olsa olsa tiye alınmış vahşetin belgesi yalnızca. Yaşıtlarının kimi zaman elikomak oynayıp, yeri geldiğinde bilgisayar başına geçtiği bir dünyada, o ağlamadan ağlamak zorunda; öylesine acıyla dolu ki, acıyı hissetmemekten başka şansı yok!

Bazı ocuklara ağlamanın bile çok görüldüğü böyle bir dünyada henüz ağlamakla tanışmamış bebeciğin portresine tekrar bakınca, işportaya düşen şakanın ne denli yozlaştığı iyice ortaya çıkar.

Ağlamanın gerçekten gülebileceğimiz bir şakaya dönüşmesi, şakacıktan olduğu sürece mümkündür ancak; bu da, hiç değilse şimdilik, mümkün görünmüyor ne yazık ki!

Eşek şakası

23 şubat 2001 tarihli *Posta* gazetesinde "Eşek şakası" başlığıyla verilen bir haber: "şakalaşırken iş arkadaşı tarafından makatına kompresörle basınçlı hava basılan mobilyacı ölümünden döndü." alışma sona erdiğinde birbirlerinin üzerindeki tozu temizlediklerini söyleyen şakacı işçinin savun-

masıysa hayli ilginç: "Önce o benim arkama doğru hava bastı. Ben de, şaka olsun diye, 'Öyle basılmaz, böyle basılır' diye kompresörün hortumunu makatına sokup hava bastım. (. . .) Galiba benimki eşek şakası olmuş."

Ne var ki, bir paragraflık haberin geriye kalan kısmı da en az bunun kadar şaşırtıcı. Dört saati bulan ameliyatla zar zor hayata dönen mağdur, şikayetçi olmadığı gibi, hastane yetkililerinin verdiği bilgiye göre böyle bir olay da ilk kez yaşanmıyor!

Burada, söz konusu kişilerin cinsel eğiliminden başlayıp, olayın nasıl geliştiğine kadar birçok konuda spekülâtif yorumlara girmek mümkün elbette, ama önemli olan bu değil; haberin veriliş şekli, şakanın ardındaki gerçeği yeterince aydınlatıyor çünkü. Buna göre suçlunun adı, soyadı açıkça yazılırken, mağdurun ismi sadece baş harfle-riyle geçiriliyor; zira kompresör hortumuyla bile olsa, artık *delinmiş* biridir o.

Phallus'un gölgesinde delmek/delinmek meselesi gizli bir iktidar kavgasına dönüştüğü andan itibaren, amansız takıntı -sözlü yahut burada olduğu gibi fiilen- kendiliğinden şakanın asli malzemesi olmaya adaydır. Cinselliği konu alan fıkraları anımsayalım: Mahrem olanın kışkırtıcı gizliliği, önce bunların uluorta konuşulmasını, daha sonra santimetre ile sayılara indirgenmiş iktidar gösterisinin de-
forme edilmesini şakaya bağlar hep.

Bu olgu, cinselliğe dayalı şakaların hangi sebepten ötürü dilde rahatladığını gösterir bize. Herkes biliyor: Cinselliğin açık saçık biçimde söze dökülmesi, 'dil'in DNA'sına kazılı serkeşlik'le (B. Sanders) mükemmel bir uyum içindedir; çünkü hemen her sözcüğün altında yatan belirsizlik, dilde-

ki sınırsız eğretileme gücünü devamlı canlı tutmaktadır.

Öte yandan, Freud'un hoşgörüsüyle karşıladığımız müstehcen fıkralara ilişkin saptaması da tamamen doğrular bunu: "Burada kullanılan teknik yöntem imadır, yani işitenin kendi imgeleminde tam ve doğrudan bir açık saçıklık halinde yeniden kurduğu küçük, uzaktan ilişkili bir şeyle yer değiştirme. Açık saçık biçimde doğrudan verilen ile dinleyene zorunlu olarak anımsattıkları arasındaki zıtlık ne denli çoksa espri o denli incelikli bir hal alır."

Haşmetli göbeğini sıvazlarken binlerce kadının sesini duyan Falstaff da şaka yollu cinselliği ima eder hiç kuşkusuz; ama onun cinselliği, her şeyi yüzüne gözüne bulayan sevimli bir yaşlının, başta kendisi olmak üzere dünyayla dalga geçmesidir son tahlilde. Bu sebeple, mutlu sona gelinceye kadar gülmeye hasret kalsa bile, onun o gülünesi haline biz yeterince güleriz.

Bütün bunlar, az gelişmiş ülkelerde şaka yapmanın epey zahmetli olduğunu gösterir bize. Unutmayalım: Sululuktan taciz etmeye kadar düşük seviyeli şakaları şaka zannedip gülen insanlar, sadece ağlayan agucuğun kartpostalıyla yetinmezler; o toplumda erkeğin son nefesine kadar kollamaya şartlandığı hayali bekâret zarı da, ansızın makatına giren kompresör hortumuyla delinir.

HERMES'İ PARÇALAMAK



Aralarında Correggio, Tintoretto, Rubens ve Turner olmak üzere çok sayıda ressamın konu olan Hermes -Roma uygarlığındaki adıyla Mercurius (Merkür)-, antik Yunan mitolojisinin en renkli kahramanlarından biridir. Daha beşikteyken yalan dolana dayalı ticari zekâsıyla hırsızların baştacı olmaya aday bu becerikli figür, içini boşalttığı kaplumbağa kabuğuyla keşfettiği kitaradan Argos'un öldürülmesine, Üç Güzel'in İda Dağı'na götürülmesinden dev Hippolytos'un yok edilmesine kadar birçok olayda başrolü üstlenir. Belki de bu yüzden, babası Zeus bambaşka bir işle görevlendirir onu: haberleşme. Gerçi ölülerin ruhu Hades'e taşınırken de yine Hermes karşımıza çıkar; ancak

onun asıl görevi Zeus'la öteki tanrılar ve insanlar arasındaki haberleşmeyi sağlamaktır.

Bugün geriye dönüp baktığımızda Zeus'un oğulları arasında en büyük sorumluluğu Hermes'e vermiş olmasına hiç şaşmıyoruz; çünkü burada söz konusu olan şey, basit bir haber aktarımının çok ötesinde, doğrudan ya da dolaylı ama mutlaka yorumun devreye girdiği bir iletişim sorunuyla iç içedir. Buna göre, Platon'da buyruk anlamına gelen *hermeneia*, fiil olarak (*hermeneuien*) kullanıldığında, Osman Bilen'in özlü biçimde formüle ettiği üzere, birbiriyle ilişkili üç farklı anlama gelir: "a) dile getirmek, seslendirmek, söz söylemek; b) açıklamak, bildirmek, hüküm vermek, terif etmek; c) çeviri, aktarma, bir dilden diğer bir dile tercüme."

Öte yandan, Hermes'in etimolojik kökenini farklı açıklayan kaynaklara da tanık oluyoruz. Bu bağlamda Yunanca taş yığını anlamına gelen *hermax* ve *hermaion* sözcükleri ile Hermes arasındaki ilişki, yolculara rehberlik eden bu kutsal taşları yoruma açık bırakır. Daha doğrusu, güvenilir kaynaklar doğrulamasına da, çobanlar tanrısı şehvetperest Pan'ın babası olma ihtimali, Hermes'i temsil eden dikili (kalkık?) taşların aynı zamanda phallus'un da simgesi olabileceğini gösterir bize. Ne var ki, mitolojide erosla ilişkili bunca figür dururken bu ihtimali kurcalamak Hermes'e hiçbir katkı sağlamaz. Buna göre Zeus, günümüzde *hermeneutic*'le (yorum bilgisi) ilgili olarak yapılan çalışmalar dikkate alınca açıkça gördüğümüz gibi, Hermes konusunda son noktayı baştan koymuştur: Hermes, ilk günden bu yana âdemoğlunun çözmekte acze düştüğü iletişim sorununa yardım eden yorumcu ulaktır.

Gelgelelim, on parmağında on marifetle dünyaya gelip, henüz kundaktayken çevresini şaşkına çeviren bu becerikli figürün üstlendiği görevi yüzyıllar boyu başarıyla yürütmesine karşın Türkiye'de düştüğü acıklı durum, her şeyi bir kez daha yeniden düşünmeye davet etmektedir bizi. Aydın yakınlarında kimliği meçhul kişilerin saldırısına uğrayan Hermes, henüz meramını anlatmaya fırsat bulamadan paramparça edilince ister istemez suskunluğa mahkûm olmuştur burada.

Önce 20 Ekim 2005 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde bu konu hakkında verilen haberi kısaca anımsamaya çalışalım: "Daha önce çeşitli kereler soyulan Roma dönemi kabartmalarından bu kez çekiçle sekiz baş kesildi. (...) Bunlar arasında bir esin perisinin (Nympha), nehir tanrısı Maiaandros'un, Kore'nin, yeraltı tanrısı Hades'in, ulak tanrı Hermes'in, bir erkek savaşçının başları çekiç kullanılarak yok edilmiştir." Gerçi bu haberden hareket ederek söz konusu kabartmalarda Hermes'le ilgili hangi öykünün işlendiğini belirlemek mümkün değil; zaten şu aşamada bunun bizim açımızdan herhangi bir önemi bulunduğunu da söyleyemeyiz. Çünkü aradan geçen bunca zaman sonra günümüzde Hermes'in taşıdığı anlam, iletişim ve yorumun âdemoğlu için taşıdığı önemi vurgulayan bir sembol özelliğiyle, her şeyden önce *sanat yapıtı* olmasıdır artık.

Parçalama olayına bu gerçeğin ışığında bakınca, bir sanat yapıtı olarak özenle korunması gereken Hermes'i yok etme dürtüsünün ardında yatan sebepleri daha iyi kavırıyoruz. O halde önce şu noktanın altını çizelim: Sanat yapıtının fiilen dokunulmazlığını güvenceye alan en önemli gerekçe, bir defaya mahsus varlığının yeniden üretime ke-

sinlikle kapalı olmasından kaynaklanır. Nitekim řu veya bu sebeple yıpranıp zedelenmiş yapıtların onarım gördükten sonra bile hâlâ giderilmesi mümkün olmayan bir *aura* hasarıyla karşı karşıya kalarak sendelemeye başlaması bu gerçeği bir kez daha gözler önüne serer. Buna göre, sıkı-bütün, biricik olmanın halesiyle kuşatılmıştır burada. Bir düzenleme (kompozisyon) olarak sanat yapıtında karşılattığımız sıkı-bütün, daha sonra hişbirinin diğerinden ayırlamayacağı şekilde, parçaları bir araya getirme yetisinin ürünüdür gerçekte. Bu düzenlemede gidimli dille ifade edilebilir anlamı zora koşan sentaks ise, hiř kuşkusuz, söz konusu parçaları bişimsel ačıdan bir araya getirmekle ilgili kaygının sonucudur tamamen.

Bütün bunlar, özgünlüğünü *bir/ey/in* damgasını taşımaya borçlu olan sanat yapıtının, hangi sebeple kendisini oluşturan parçaları birbirine kenetlediğini gösterir bize. Söylemek bile fazla: Bu parçaların bütünüyle bireysel tercihe göre bir araya geldiği düzenleme, sonuğa sanatçının parmak izidir. Fiziksel bir töz, yani sanat yapıtında bölünemezlik ve bireyselliğin aynı şey olduğuna dikkat çeken Etienne Gilson'a göre, her şeyden önce *individium* sözcüğünün anlamı bunu doğrular. Dolayısıyla, "birey, olduğu şey olmaktan çıkmaksızın parçalara ayrılamayan bir varlıktır". Demek, ki, sanat yapıtında sözünü ettiğimiz rgenel bütünlük, bir araya gelen parçaların daha sonra ayrılmayacağı tarzda ve yalnızca o şekilde yan yana gelmesini şart koşan bir düzenleme iradesinin sonucudur.

Gelgelelim, yorumu yönlendiren beklentiyi göz önüne alınca, yine de parçalamadan sanat yapıtıyla diyaloga gi-

remediğimiz ortaya çıkar; ancak fiziksel şiddet yoluyla değil, tinsel bir etkinlik olarak parçalamaya geçeriz bu aşamada. Kısaca anımsamaya çalışalım: Her yeni, daha doğrusu özgün yorum, hesaplaştığı yapıtın, belli bir özelliğinden hareketle bütüne dair yeni bir değerlendirme modeli sunar bize. Buysa, geçici de olsa, o yapıtın belli bir kısmını ait olduğu bütünden soyutlamayı gerektirir. Burada, soyutlama istenciyle parçalara ayrılmış olan -söz konusu esere bakış açısında yapılacak en küçük bir değişikliğin bile buna yeterli olacağını unutmayalım-, özünde farklı bir alımlama sürecini tetiklemek üzere, bütünü yeniden inşa etme kaygısıyla iç içedir hiç şüphesiz.

Bu belirleme, restorasyon amacını taşımadığı sürece, fiziksel töz olarak sanat yapıtıyla hiçbir ilişkimiz bulunmadığını gösterir; çünkü yalnızca tinsel düzlemde parçalanmaya aday olan sanat eseri bu aşamada *sökme*'nin ilgi alanına girerken, bunun ötesinde -az önce vurgulandığı üzere, restorasyona yönelik olmaksızın- sanat eserinin fiziksel tözüne müdahaledeki parçalama eylemi de kırıp *yok etmek*'le eşanlama gelir; tıpkı Aydın'da olduğu gibi. Bu bağlamda ilki, yani sökmek ('sökme'nin Türkçe'de *anlamak/kavramak*'la aynı anlama geldiğini unutmayalım), yeniden kurmayı öngören teorik bir etkinlik olmasına karşın, *yok etmeyi* amaçlayan öteki, sanat yapıtına barbarca bir saldırıdır.

'Sökme'ye yabancı olan İslam kültürünün parçaladığı şeyi yok etmesi, yüzyıllar boyu süren farklı bir sanat anlayışının sonucudur aslında. Buna göre, 'yalan ve abesiyattan ibaret olan sanat'a (Farabî) Allah'ın gölgesi düşünce,

özünde perdaz (tertipleyici) sayılan sanatçının ürkerek istiflediği parçalar üzerine kafa yorup, bunları kuramsal açıdan sökmeye kimse yanaşmamıştır. Nitekim, Aristoteles'a bunca ilgi duyulmasına karşın (bu fizolof üzerine gezinerek ders verenleri -Meşşâiyyûn- anımsayalım) *Poetika*'ya hep kuşkuyla bakılıp, buradaki, görüşlerin daima ihtiyatla karşılanması gereken bir nasihatler manzumesi olarak değerlendirildiğini görürüz. Bu sebeple, yirminci yüzyıla kadar Levni, Nakkaş Osman ya da diğer ustaların yapıtlarını sökmeye ilişkin hiçbir çabaya tanık olmayız İslam dünyasında; hiç kuşkusuz, günümüzde nakkaş ile ressamın yapıtlarındaki farklılığı karşılaştırırken kullanmak zorunda kaldığımız ölçütlerin hâlâ Batı kökenli olması da tamamen bundan kaynaklanır. Bu bağlamda, tüm Osmanlı tarihi boyunca mekân, renk, ritim ve sentaksla ilgili öğeleri dikkate alarak sanat yapıtını sökmeye yönelik hiçbir çalışmaya rastlamayız; çünkü İslam dünyasında estetikle ilgili sorunları tartışmanın ufku 'Allah'ın cemal sıfatı ve tecellilerinden bahsetmek'le sınırlıdır (Beşir Ayvazoğlu). Nitekim, her şeyin olduğu gibi rengin de en âlâsı yalnızca Allah'ın tekelindedir: "Rengi Allah'ınkinden daha güzel olan kim vardır?" (Bakara Suresi, 138).

Bütün bunlar, İslamiyet'in doğuşundan çok daha önce Anadolu'ya adım atan Hermes'in hangi sebeple bu topraklarda tutunamadığını, hangi nedenle henüz meramını anlatmaya fırsat bulamadan parçalanıp yok edildiğini bir kez daha düşünmeye davet ediyor bizi. Hiç kuşkusuz, tıpkı mitolojideki diğer figürler gibi Hermes de içine karıştığı olaylardan ziyade bir sanat eseri olarak aramızda bugün. Bir başka deyişle, bugün bizim açımızdan üzerinde

durulması gereken nokta, Hermes'in Olympos'la ölümlüler arasında hangi haberlere aracılık ettiğini bilmek değil, habere aracı olmanın taşıdığı öneme yüzyıllar öncesinden dikkati çekmiş olmaktır.

Antik Yunan'a duyduğu ilgiyi felsefeyle sınırlı tutup, mitolojiden tiyatroya, heykelden mimariye kadar bu kültürün sanatını inatla görmezlikten gelen İslam medeniyeti için elbette Hermes'in varlığından haberdar olmak imkânsızdı; ama bugün geriye dönüp baktığımızda, bu gecikmenin kime, neye mal olduğunu görmekte zorlanmıyoruz. Apaçık: İletişimi simgeleyen bir sanat eserini karanlığa terk eden zihniyet, görmenin yanı sıra dinlemeyi de rafa kaldırır. Ötesini herkes biliyor: Göz ile kulağın hiçe sayıldığı bir düzende, körler ile sağırın birbirini ağır-laması bile mümkün değildir artık.

Neyse ki, Aydın'da saldırıya uğrayan Hermes'in, yüzü her ne kadar çekiçle parçalanıp yok edilmiş olursa olsun, bir yerlerde kendisini sökebilen kişilerin bulunuyor olmasından aldığı güçle hâlâ yoluna devam etmekte kararlı olduğu kesin. Öyle ya, insanoğlu her şeye rağmen *animal symbolicum*'dur öncelikle.

2005

FIRÇADAN KALEME



Lovis Corinth, ölümünden sonra yayınlanmak üzere kaleme aldığı biyografisini 1923 yılında tamamlayınca, geride kalanlara son bir not daha düşer: düzeltmen, anlamı bozmama koşuluyla metne istediği gibi müdahale edebilir. Corinth, ilk bakışta alçakgönüllü görünmesine karşın, aslında önemli bir gerçeğe ışık tutmuştur burada: Kalem, kendini söz dili dışında ifade etmeyi seçmiş sanatçının elinde eğreti durur. Ne var ki, kimse kurcalamaz bunu; çünkü günceden anıya, mektuptan konferans metnine değin bir sanatçının yazıya döktüğü her şey, ürettiğinin perde arkasıdır. Corinth'ın biyografisinde bunu doğrulayan önemli bir örnekle karşılaşmayız belki; ama satır aralarını

deşifre eden bir sanat tarihçisi yine de söz konusu kitabı okuduktan sonra *Kırmızı İsa* yahut *Mezbahada'yı* çok daha farklı bir açıdan görebilir pekâlâ.

Bu yüzden, sanat tarihi kitaplığına şöyle üstünkörü göz gezdiren bir kişi bile kolayca fark eder: Raflar, Delacroix'dan Van Gogh'a, Oskar Schlemmer'den Dali'ye kadar nice ünlü ressamın imzasını taşıyan kitaplarla doludur. Dahası, bu ressamların bir kısmı kendine özgü biçimle dilli de ustalıkla kullanmıştır. Klee örneğini anımsayalım: Güncesi ile resmi birbirini tamamlamak için yarış halindedir sanki. Buna göre, 1898 tarihinde günlüğüne düştüğü not, en az resim kadar edebiyat ve müziğe de ilgi duyan bir gencin ne denli huzursuz olduğunu ortaya koyar: "Müzik, büyülenmiş bir sevgili benim için. Ressam olarak ünlenme? Yazar, ozan? Kötü bir şaka. Boşta gezen işsizim biriyim o halde." Oysa ileride sıkı bir okur olarak, şiir ve romandan tiyatroya kadar edebiyatın tüm dallarına ilgi duyan Klee nice şey karalamıştır bu arada. Ama bugün geriye dönüp baktığımızda, ne edebiyat ne de müzik tutkusu, Klee'nin öncelikle ve yalnızca ressam olduğu gerçeğini değiştirmiştir, dolayısıyla, tıpkı Bauhaus'daki ders notları gibi, söz konusu günce de bu sanatçının resimlerine ışık tutan bir belgedir bizim için.

Güncesi aracılığıyla hakkında fikir sahibi olmaya çalıştığımız kişi, önce bunu hak eden bir şey ortaya koymuş olmalıdır. Casanova yahut Anais Nin gibi bu kuralı bozan isimlerse bizi şaşırtmasın; onlar, kendilerine rağmen günceye dönüşmüş bir hayatın ayrıksı kahramanlarıdır. Daha doğrusu, uymaya yazgılı oldukları hazır bir günceye göre yaşanmış hayatlardır onlarınki. Duchamp için nefes alıp

vermek nasıl sanat yapıtıysa, Casanova için de ustaca ayarlanmış bir kadınla geçirilen gece aynen öyledir.

Bütün bunlar, yazdığı hemen her şey kitaba dönüşen bunca ressam arasından niçin bu kadar az *yazar* çıktığı sorusunu gündeme getirir doğal olarak. Alfred Kubin tam da bu noktada önemli bir ipucu verir bize. Uyumsuz ve kimi zaman uç noktada sinir hastası olan sanatçı, 1907 yılında babasını kaybedince uzun bir süre çalışmaya ara vermek zorunda kalır. Daha önce de annesinin mezarı başında intihar etmeye kalkışan Kubin, bu kez birkaç hafta içinde *Diğer Taraf* adlı romanını yazarak rahatlamıştır. Belli ölçüde şifreli bir otobiyografi olan bu roman çok geçmeden edebiyat tarihindeki yerini aldığı anda, Kubin de gerçeküstücü yazının öncülerinden biridir artık.

Burada bizim için cevaplanması gereken soru şudur: Klee'den daha entelektüel olmayan bir ressam, nasıl olup da tek kitapla edebiyat tarihine geçmiştir? İfade ihtiyacı ile malzeme estetiği arasındaki ilişkiyi dikkate alınca bu soruyu cevaplamakta zorlanmayız. Sanat tarihinde çağlar boyunca zamana meydan okuyan başyapıtları anımsamaya çalınalım: Resimden müziğe, şiirden heykele kadar her sanat dalı, ifade edilmek istenen şeyin ancak o dala özgü malzeme aracılığıyla dile getirilebileceği varsayımına yaslanarak varoluş gerekçesini güvenceye alır. Hiç kuşkusuz, bir sanat dalından diğerine geçişte, ifade edilmek istenen şey de değişime uğramaz. Bir ressamı resim yoluyla ifade etmeye zorlayan arzu -bu, önlenemez bir ta-kıntıdır aslında-, buna aracılık eden malzemenin kışkırtıcı imkânlarıyla iç içedir hep. Öte yandan, öngörülen malzemedan dolayı *öyle* dile getirilmiş olmak, ifade edilen şe-

yin içeriği değil, söz konusu içeriğin o defaya mahsus olan kaçınılmaz biçimidir hiç kuşkusuz; bu da, sanatın hangi sebeple biçimin içeriğe dönüştüğü noktada ilgi alanımıza girdiğini ortaya koyar.

Yine bu belirleme, Klee gibi gerçek bir dil ustasının bile neden dolayı edebiyat alanına giremediğini gösterir bize. Günce, Klee'nin resmiyle daha yoğun ve kapsamlı bir diyaloga girmek isteyenler için özgün bir belgedir yalnızca. Gerçi günce yahut mektupla da bir sanatçının kendisini ifade ettiğini rahatça söyleyebiliriz; ama burada altı çizilmesi gereken nokta, ifadenin kendine aracılık eden malzemede eklemelenmesi yerine, buna vesile olanı belirtmekle yetinmesidir. Buna göre, yaratıcılık bağlamında yer alan ifade arayışı bir sonraki aşamanın ürünü olup, ifadenin malzemeye çökelmiş imkânlarla mutlak bağımlı hale gelmesiyle ilgilidir.

Öte yandan, henüz kitap haline gelmemiş olmakla birlikte Türk resminde de çok sayıda ressamın mektup ve özellikle eleştiri yazılarıyla gün ışığına çıkmayı beklediği biliniyor. Ne var ki, günün birinde bu yazılar topluca basılmış olsa bile, söz konusu ressamların yine ressam kalmaya devam edeceğine kesin gözüyle bakabiliriz; çünkü çeşitli dergi ve gazetelere yayılmış olan yazıları zaman zaman okuma fırsatı bulanların çok iyi bildiği üzere, ifade edileni farklı bir malzemeyle dile getirme ihtiyacının kaçınılmazlığı bu yazılara tamamen yabancıdır. Ayrıca, çoğu eleştiri yahut bilgilendirme amacıyla yazılmış bu yazıların böyle bir amacı da yoktur zaten. Başka bir deyişle, elinde kalem, masa başına geçen ressam, tuvalin gölgesinde ve kendine yabancı bir işle uğraştığını peşinen kabul etmiştir.

Bu yüzden kâğıda ürkekçe aktarılan yazı, muhtemel eleştirilere karşı fırçanın kaleme saygı duruşuyla kendini güvende hissettirmektedir burada.

Bu bağlamda, düzyazılarının yanı sıra *Dol Karabakır Dol'*da topladığı şiirleriyle de Türk edebiyatında seçkin bir yeri olan Bedri Rahmi Eyuboğlu, bu kısırdöngüyü aşabilmiş ressamlarımız arasında ilk sırayı almaktadır hiç şüphesiz. Hemen ardından *Cardonlar* ve *Yakutiler* adlı öykü kitaplarıyla edebiyat alanına girip, 1992 yılında Nadir Nadi Öykü Ödülü'nü kazanan Cihat Burak'ın da fırça ile kalem arasındaki sınır çizgisini ustaca çekebilen ender isimlerden biri olarak karşımıza çıktığını görüyoruz.

Şimdilerde Bedri Baykam ve Ekrem Kahraman'ın izlemeye çalıştığı bu yolsa, bugüne değin fırça karşısında kem küm eden kalemin yakın bir gelecekte buna yazgılı olmadığını kanıtlayacağını gösteriyor bize.

2004

SANATÇI DEFTERLERİ



Sanatçı defterinin tanımı, yüzyıllara yayılan öyküsünde gizlidir. Belki de bu yüzden, en doyurucu tanım, sınıflandırmayla yetindiğimiz modelde karşımıza çıkar. Gerçi borç listesinden adreslere kadar birçok şeye yer vardır burada; ama bizim için önemli olan bu değil, başlangıçta araştırma amacı taşıyan defterin, taslak üzerinden karalamaya dek varan renkli öyküsüdür.

Buna göre, Ortaçağ'da orantıları keşfetmeye çalışan bir ressam açısından defter, doğal olarak, hayatla birebir hesaplaşmaya tamamen yabancıdır; yeryüzünde tanrısal düzeni doğrulayan sanatçının tek amacı *yüce geometri*'dir çünkü. Birkaç yüzyıl sonraysa aynı beklenti bu kez *yüce*

perspektif e bırakmıştır yerini. Ancak, defterde biriken çizimler hâlâ araştırma evresinin ürünüdür ve bu da, görüneni aynen yansıtmaktan ziyade, önce bu yansıtmada geçerli olan kuralları belirlemenin dikkate alındığını göstermektedir bize. Dolayısıyla, tekboynuz (*naseus unicornis*) gibi olmayan bir düşsel hayvanın tasavvurunda bile bu kaygının devam ettiğine tanık oluruz.

Ne var ki, taslağı bir yana bıraktığımızda, bugün öngördüğümüz biçimde çiziktirme ile karalamanın iç içe geçtiği seyyar sanatçı defteri, 19. yüzyıl ikinci yarısına kadar karşımıza çıkmaz. Her kâğıt parçası, kurulu düzene savaş açan sanatçının seyir defteridir artık. Başta ozan ve ressam olmak üzere, yalnızlığa mahkûm olan yaratıcı, toplum dışında kalmış *bekleyen ziyaretçi*'dir şimdi. Bu yüzden, söz konusu deftere kaydedilen şeyin başat özelliği çiziktirilmiş olmaktadır hep. Olağan çalışma ortamında dizelelerini *yazan şair*, sıra meyhaneye geldiğinde *çiziktirir*; tıpkı aynı yerde çizgiyi sıkboğaz eden ressam gibi. Karalama defteri, desenle dizenin en rahat kucaklaştığı yerdir.

Öte yandan kafe, bar yahut meyhanede çiziktirilmiş her şey, bunun gerçekleştiği yer kadar zamanı da ele verir: *karalama*, gün ışığını sevmez. Gece, değişmeyen dölyatağıdır karalamanın, zembereği boşalan duyarlılık, izlenimleri büyüteç altına alır bu yer ve saatlerde. Böylece, sanatçının gözle karaladığı şey, hem ertesi gün uçacak olanın kaydı, hem de davetsiz esin perisinin oynadığı oyuna dönüşmüştür usulca; bellek, esin perisiyle işbirliğine girmiş hayal gücünün hantal kılıfıdır çünkü.

Bu olgu, bir sanatçının ardında bıraktığı belgeler arasında karalamaların hangi nedenle ayrıcalıklı bir yeri ol-

duğunu gösterir bize. Hiç kuşkusuz, karalama da bir tür güncedir, ama sanatçıya rağmen tutulmuş bir günce; bu da, söz konusu sanatçının yapıtını irdelerken başvurabileceğimiz en güvenilir ipucudur. Apaçık: Bir güncenin içtenliği konusunda hiçbir zaman yüzde yüz emin olamayız. Oysa, daha sonra yararlanma amacıyla olsa bile, o an öylesine çiziktirilmiş her şeyin son durağı çöp sepetidir; en azından çok güç bir ihtimaldir bu. Elbette bunu kanıtlama imkânımız yok, ama çöp sepetini boylayan bu tür çalışmaların, elimize geçenlerden çok daha fazla olduğunu herkes biliyor.

Bütün bunlar, araştırma ile çiziktirme arasındaki hassas sınır çizgisinde yer ve zamanın belirleyici rol oynadığını ortaya koyar. Atölyede çizilen şey, sadece orada yapılmış olmaktan ötürü değil, kendisini önceleyen bir bütünün, ayrıntı ya da taslağı olmaktan dolayı kolay kolay kaybolmaz; çünkü, daha sonra gerçekleşmese bile, tasarlanan yapıtın biçimsel uğrak noktaları belirlenmiştir burada. Bir başka deyişle, atölyede bulunanın ardında, çoğu kez nicedir aranan yer alırken, dışarıda tesadüfen karşılaşmış olan ön plana geçmiştir. Atölyedeki defterin içeriği değişmez: henüz doğmamış yapıtların önsözleri. Defterli sanatçı, kendisini hazır hissettiğinde, artık modeli değil, çizdiğini görerek yoluna devam eder. Başlangıçta öylesine kaydedilmiş olan, şimdi bir ucu doğaçlamaya kadar varacak özgür müdahalenin (çeşitleme?) sabit altlığı, daha doğrusu *sürekli bas*'ıdır.

Gelgelelim, böyle bir müdahale ihtimalinin özgür devrim alanı hiçbir zaman deftere kaydedilene sığmaz. Nedenli güvenilir olursa olsun, deftere geçirilen şeyi aslının

temsili için yeterli gerekçe kabul eden sanatçı, sonunda tökezlemeye mahkûmdur. Bu bağlamda mutlu rastlantı ile sıra dışının kaydedilmiş olması, sanatçıyı bekleyen en büyük tehlikedir; yaşantı içeriğiyle bütünleşen *eidetic* içgörü gündemdeki yerini almadığı sürece, defterde birikenden yararlanma imkânı çok sınırlı, hatta hiç yoktur çünkü.

Böyle bir yetiden hareketle deftere ihtiyaç duymayan çok sayıda sanatçı vardır hiç kuşkusuz; ama bu olgu, söz konusu sanatçıların taslak öncesi karalamayı bütün bütüne dışladıkları anlamına gelmediği gibi, defterin sınırlarını da bir kez daha belirlemeye davet eder bizi. Aslında herhangi bir sahneyi salt görsel belleğinin yardımıyla tasarlatabilen sanatçı, belki defterle dolaşıp, ayaküstü bir şeyler karalamaz; ama olağan çalışma ortamında önceden yapmak zorunda kaldığı çeşitli desen ve taslakları bir araya getirdiğimizde, ortaya çıkan şey düpedüz *defter*'in bir başka örneğidir yalnızca.

Ancak burada önemli bir noktanın altını çizmek gerekiyor: Hazırlık bağlamında atölyede yapılan ön çalışmalar, özünde hazır olan bir eserin yapı taşlarıdır daha çok; bunlardan hareketle, söz konusu yapıttaki sadece biçimsel uygulama serüvenini yakından izleyebiliriz. Bu da, o sahneyi tasavvur etmeye neden olan şeyin aradan çekildiğini gösterir bize. Bir başka deyişle, yorum için ihtiyaç duyduğumuz ipuçları, başta sanatçının iç dünyasına ilişkin dolaylı mesajlar olmak üzere, kendiliğinden silinip yok olmuştur burada. Bu yüzden, atölye defterlerinde belgelenmiş olan şey, resmin salt biçimsel açıdan (zanaat boyutu) nasıl gerçekleştiğine ışık tutmakla yetinip, ötesini bize bırakmıştır. Oysa hesaplaştığımız yapıtı farklı bir

bakış açısıyla görmemize yardımcı olan yorum, tam da bu boşluğun doldurulmasını talep eder bizden.

Gerçekte tekniğe ilişkin becerinin dökümü olan bu çalışmalar, sanatçıya rağmen belgelenmiş prova kayıtlarıdır. Dolayısıyla, bunların *post mortem* sergilenmeleri durumunda etik açıdan hiçbir sorun yoktur; çünkü nihai şeklini bildiğimiz bir eserin ön çalışmalarında, gizlenmesi gereken bir şey (her sanatçının başkalarıyla paylaşmak istemediği fantezileri olabileceğini anımsayalım) kalmamıştır nasılsa. Gerçi gündelik çalışma ortamında da başkalarının bilmesini istemediği birtakım şeyler çiziktirmiş olabilir sanatçı; ama bunlar o denli bilinçli yapılmıştır ki, eğer aynı bilinçle imha edilmemişlerse sergilenmelerinde bir sakınca yoktur artık. Ayrıca, bu çalışmaların nadiren birkaç örnekle sınırlı kalıp, çoğu defa bir dizi oluşturduğunu dikkate aldığımız zaman, gizli kalmalarının anlamsız olduğu kendiliğinden ortaya çıkar; görünürde hiç ilgisi olmayan yapıtlara bile bunların doğrudan ya da dolaylı, ama mutlaka yansıdığını herkes görebilir çünkü.

Bar ya da benzeri ortamlarda çiziktirilmiş şeylerdeyse çok daha farklı bir durum söz konusudur; alkolün yol açtığı bilinç bulanıklığı, hem duyarlılığın artması, hem de izlenimlerdeki seçiciliğin alabildiğine rahatlamasına zemin hazırlamıştır burada. Ayrıca, böyle yerlerde sanatçının içki içmemesi de sonucu değiştirmez; zira herkesin sarhoş olduğu bir ortamda hâlâ ayık kalmakta direnen bir kişinin gitgide şişen özgüveni, sonuçta çevresine ördüğü duvarla büsbütün korumasız (fütursuz) hale getirmiştir onu. Kapsamı anbean genişleyen çiziktirme, sadece şiir ile resmi değil (böyle zamanlarda şiir tutkusu, resmin adının resim-

den daha şiirsel olması arzusuyla kendini belli eder), hesap pusulasından alışveriş listesine kadar yerli yersiz çok sayıda başka şeyleri de ilgi alanına dahil etmiştir şimdi.

Hiç kuşkusuz, bu ortamda karalanmış şeylerin ona buna armağan edilmeden, bize ulaşacak şekilde saklanıp korunmuş olması tamamen rastlantılara bağlıdır; ama bu karalamalara ilişkin elimizdeki örnekler, her şeye rağmen bir fikir vermektedir bize. O halde önce şu gerçeğin altını çizelim: Bir tehlikenin varlığı, ona maruz kalacağımız anlamına gelmez. Nitekim, bar ve meyhanelerde çalakalem çiziktirilmiş şeyler için de aynen geçerlidir bu; bilinçaltında uyuklayan arzu nesnesinin en kolay şekillenip dile geleceği ortamda, özdenetim her şeyi çoktan budamaya başlamıştır.

Buna göre, zamanla yarışırcasına deftere çiziktirilmiş desenlere bakınca, ilk sırayı portrenin aldığını görürüz; bir dost ya da o an için ilginç görünen bir kişinin şipşak kayıtlı belgelenmeye hazır portresi, zaten bunu bekleyen sanatçı için yeterince kışkırtıcıdır. Stüdyodaki canlı model, şimdi akıp gitmekte olan hayatın kendisine bırakmıştır yerini; önemli olan, anlık coşkunun yönlendirdiği izlenimi yakalamaktır. Bu yüzden, söz konusu şahsın portresinde arkaplan (mekân) hep atlanır; dipyüzey, boş panodan farksız bir sema perdesidir; tek amaç, birkaç kalem darbesiyle modelin yakalanmasıdır çünkü.

Burada, karalamanın gerekçesi de belli ölçüde karşımıza çıkar; alelacele çiziktirilen desen, çizginin dingin akışını kendiliğinden zora koşup engeller. Dolayısıyla, şipşak desen çiziminde karalamanın ön plana geçmesi, kendine çekidüzen veren çizginin tek sığınağıdır: karalama, ka-

mufle, edilmiş 'olmadı baştan'ın en kestirme çözüm yoludur. Öte yandan, figürün yalın çizgiyle kaydı, sanatçının bu konuda özel yeteneği olması durumunda bile, zamanı şart koşan ayrı bir dikkat gerektirir; bunun da bar, meyhaneye, vb. mekânlarda gerçekleşmesi hayli güçtür doğallıkla; *karalamaya*, her nasılsa önce gece bulaşmıştır çünkü.

Bütün bunlar, anlık izlenimlerin kaydı olan bu çizimlerin hangi sebeple kolayca kayıplara karıştığını gösterir bize: Sanatçı, hemen orada çiziktirdiği şeyi daha sonra ele almayacağını baştan bilmektedir. *Karalama*, o âna doğmacanın güvencesiyle tanıklığı belgeleyen *iz*'den ötesini iplemez. Bu yüzden, tesadüfen saklanmış olsa bile, aslında bunların gerçek sahibi sanatçıdan çok, portresi çizilmiş olandır; en azından modelin adresi sessizce *karalamaya* geçmiştir. Dolayısıyla, içtenlik ve o defaya mahsus olanın halesiyle kuşatılmış bu çiziktirmelere, her an armağan edilmeye hazır olmaktan ötürü, eleştirel gözle bakmak da pek mümkün değildir artık.

Figürün mekânla birlikte ele alındığı çizimlere gelince, bunların kafeterya ve lokal gibi nispeten daha sakin yerlerde deftere geçtiğini görürüz; gün ışığı bir yerlerden buraya sızmıştır sanki; belki de bu yüzden *karalama* ile etüt arasındaki sınır çizgisi de iyiden iyiye silinmeye yüz tutmuştur şimdi. Burada çizgi/ktiri/len şey, sonradan işlenmeye hazır ön çalışma, daha doğrusu yerinde araştırmadır. Apaçık: Bugün defter başlığı altında topladığımız çalışmaların önemli bir bölümü bunlardan oluşur; sanatçının oraya gidiş amacı peşinen belli olduğu için ortaya çıkan ürünlerin adresi de doğal olarak kendisidir çünkü; dahası, yerine göre bunların çerçevelenip sergilendiğini

de görürüz; ama her halukârda, sanatçının ardında bıraktığı belgeler arasında bunlar ilk sırayı alır hep.

Ne var ki, dışarıya taşınan atölyenin ürünü olan bu çalışmalar, her şeye rağmen sanatçının kişiliğinden çok yapıtı hakkında bilgilendirir bizi. Nitekim, 'yapıta giden yol' bağlamında eserin oluşum evresini bu çizimler aracılığıyla deşifre ederken, buna esin kaynağı olan sebebi mecburen başka yerlerde aramak zorunda kalırız; bu da, kalabalığın ortasında başka adreslere karalanmış çalışmalarda gizlidir olsa olsa; ama adresine sahip çıkan izleyicinin, potkaldan farksız bu *zarf-defter*'i açıp, hecelemeyi göze alması koşuluyla elbette.

2003

SES EKOLOJİSİ



Görmek istemediğim şeyi sadece bakmakla geçiştirebilirim. Olmadı, gözümü yumma hakkımı saklı tutarak -gözkapağım ne güne duruyor!- bakış hattımı da değiştirebilirim pekâlâ. Ama işitmeye gelince, yaya kalıyorum; kulak zarının çıplak ve savunmasız oluşu düpedüz zorda bırakıyor beni; bu yüzden, mecburen işittiğim sesle karşılaşınca, işitmenin tecavüze uğramak olduğunu söyleyen Elias Canetti'ye hak veriyorum ister istemez.

Gelgelelim, her şeyi işitme imkânım da yok. Nitekim, yüz kişilik bir orkestrada yanlış çalan viyolonsel duymadığım gibi, belli bir ses yüksekliğinden yoksun titreşimleri de ayırt edip anlamlandıramıyorum –tıpkı görmek

gibi, her şeyi işitmenin ayrıcalığı sadece Tanrı'ya mahsus çünkü: "Allah konuşmanızı işitir, doğrusu Allah işitendir, görendir" (Mücâdele Sûresi).

Öte yandan, 'gözlerime inanamıyorum'la aslında tanık olduğum şeyin inanırlığını ima ederken, sıra kulağıma geldiğinde bu tanıklığa gerçekten gölge düşer. Buysa din ile işitmenin hangi sebepten ötürü böylesine içli dışlı olduğunu gösterir bize; sesin uçucu olması, kanıtla arası hoş olmayan inanç için kusursuz bir can yeleğidir zira; tam da bu yüzden, işitmeye verilmesi öngörülen yer, başlangıçta bunca önemli olmasına karşın tarih boyunca görmenin ardına sıkışıp kalmıştır hep.

İşittiğim şeyin salt sayılar aracılığıyla ifade edilebilir olması, mutlak soyutun zaferidir. Biçimden yoksunluk, işitilir olanın değişmeyen yazgısıdır. Ayrıca, kulağımın ilgi alanına giren ne varsa, geçici (uçucu) olanın baskısı yüzünden, alabildiğine yoğun bir ilgi ve dikkat bekler benden.

Ses, özü gereği somut mevcudiyete ters düşmekten dolayı, varlıkbilim görünür olana yönelir daima; hiç kuşkusuz, kulağım bir bütün olarak *süreç*'le hesaplaşırken, gözümün bu süreçteki herhangi bir uğrak noktasına takılıp, onunla yetinmek zorunda kalması da bunun sonucudur. Ne var ki, ilerlemeye devam edince, bütün bunların bir başka gerçeğe daha ışık tuttuğunu görmekte gecikmeyiz: Ses, az sonra gömüleceği sessizliği ardında bırakıp, kendini yok ederek yol alırken, imlediğini sadece imgelem gücüme teslim etmekle kalmayıp, dile getirdiğini yadsıma imkânına da kavuşur usulca.

Bu belirleme, yine inanç bağlamında, Hıristiyanlık ile İslamiyet'in farklılığına ilişkin önemli bir ipucu veriyor bi-

ze. Müslüman, dini vecibeleri konusunda ne denli zorda kalırsa kalsın, asla *biblia pauperum*'a* başvurmaz. Nitekim, başta ezan olmak üzere, mevlit, hutbe, vb. dinsel pratiğin hemen hepsi işitmenin koşulsuz ayrıcalığını her daim ön plana çıkarır İslam kültüründe. Öyle ki, mahşer gününde karşılaşacağımız cehennem ateşi bile önce sesiyle fark edilir burada: "Gürültü koparacak olan. Nedir o gürültü koparacak olan? O, kızgın bir ateştir" (Kâriâ Sûresi).

Ancak bugün son yüzyıl içinde tanık olduğumuz gelişmelere dikkatli bakınca şunu açıkça görüyoruz: Günümüzde ne Batı kültüründe görselliğe tanınan öncelik, ne de İslam âleminde işitsel olanın gizemli yüceliği, çevremizi istenmeyen sesin istila etmesini engelleyebilmiştir; gürültü, hayatımızın bir parçasıdır artık. Bir başka deyişle, şimdilerde yoksul kesim şöyle dursun, mutlu azınlığın balkonu bile nicedir *landscape*'ten koparak *soundscape*'le boğuşmanın eşiğine gelmiştir nerdeyse; bu durumda, balkondan umudunu kesen günümüz insanı, ilk beklentisinden çok, ses ve hava kirliliğinden korunmak üzere pencereye ihtiyaç duymaktadır açıkçası.

Bu aşamada bir kez daha gürültünün tanımını üzerinde uzlaşmamız gerekiyor ilkönce; hele müzik ile gürültü arasındaki sınır çizgisinin giderek silinmeye yüz tuttuğu günümüzde büsbütün önem kazanıyor bu uzlaş.

Gündelik dilde hıştırdan çakıltıya, gıcırıttan takır tukur, takırtıdan patırtıya, tıkırtıdan uğultuya çok sayıda, ama her birinin somut karşılığı olan (korku filmleri ile polisiye romanlardaki gerilimli sahnelerini anımsayalım) sözcüklerle ifade ettiğimiz gürültü, konuyla ilgili kaynak kitapların

*) Ortaçağda yoksul ve okuryazar olmayanlar için resimlendirilmiş kutsal kitap.

yanı sıra ansiklopedilerde de, doğrudan yahut dolaylı, ama hep aynı paydayı bölüşüyor sonuçta. Ancak buna geçmeden önce bir başka noktanın altını kısaca çizmeye çalışalım: Gürültü kavramıyla farkına varmadan geçiştirdiğimiz şey, arzu edilmeyen tüm titreşimlerin aynı başlık altında toplanmasıdır esasen. Oysa en az, sıkıcı olan kadar tekinsiz olan da söz konusudur burada. İletinin tek taraflı olduğu radyo, anons, vb. örnekleri bir yana bırakalım; kaynağını göremediğimiz her ses dehşete düşürür bizi. Gizli olanın çıkardığı ses, kriminolojinin fon müziğidir. Bu durumda dinlemenin yerini kulak kesilmek almıştır artık; doğaldır ki, sessizlik hiçbir yerde burada olduğu denli sese dahil değildir, *vice versa*.^{*} Apaçık: Kaynağı belli olmayan titreşimleri duymaya başladığımızda, ses ve sessizlik de kendini silmeden birbirinin yerini almaya başlamıştır inceden inceye.

Soruna bu açıdan yaklaşıncı, irademiz dışında ama hiç değilse kaynağı belli bir uyumsuz titreşimler olarak *gürültü*'ye daha hoşgörüle bakmak mümkündür belki; ancak yine de bir türlü elimizden gelmiyor bu. Gürültüden korkmadığımız doğru, ama bıkkınlığın da maskelenmiş çaresizlikten başka bir şey olmadığı açıkça ortada.

Bütün bunlar, uyumlu ya da uyumsuz titreşimler dizi si olmanın ötesinde, istenmediği sürece her sesin gürültü kapsamına girebileceğini gösteriyor bize. Öyle ya, çoksesli müziğe yabancı bir kulak için *Fingal Mağarası Uvertürü* egzoz gürültüsünden daha sıkıcıdır! Ne var ki, bu gerçeğe rağmen gürültüyü tanımlarken ısrarla aynı noktanın, *istenmiyor olmanın* vurgulandığına tanık oluruz hep; aynen *AnaBritannica* örneğinde karşılaştığımız gibi: "*Gürültü*,

^{*}) (Lat.) Sıralanışı tersine çevirerek.

akustikte, dinlenmekte olan seslere karışan herhangi bir istenmeyen ses."

Bir an için dinlemekte olduğumuz o seslerin bir beste-ye ait olduğunu, istenmeyen sesin de bilinçli olarak bun-lara eklendiğini varsayalım; *kakofoni* ve *dissonans* şöyle dursun, aralarında Cage ve Stockhausen gibi birçok çağ-daş bestecinin gürültüyü de müzik kapsamına aldığını anımsadığımızda, o *istenmeyen* ses kendiliğinden boşlukta kalmaktadır artık. Bu bağlamda, çağdaş müzikteki geliş-meleri dikkate alan hemen herkesin kabul edeceği üzere, bir sesin istenip istenmemesi büyük ölçüde öznel tercihe bağımlı olup, bu da neyi gürültü kapsamına alacağımız konusunda epey yormaktadır bizi.

Aslında gürültü ve giderek onunla örtüşmenin eşiği-ne gelen ses tonundaki hissedilir artış, endüstri toplumu-nun armağanıdır bize. Dolayısıyla, sadece Stockhausen'ı önceleyen Honegger ve Prokofyev gibi besteciler değil, Russolo ve Klee gibi ressamlar da gürültüyle hesaplaşıp, malzemenin el verdiği ölçüde bunu işlemeye çalışmışlar-dır. Ancak buna geçmeden önce Kanadalı besteci R. Mur-ray Schafer'in bu konuyla ilgili yaptığı araştırmaya kısa-ca göz atmakta fayda var. Sesleri doğa, insan ve teknolo-ji olarak üç ana başlık altında toparlayan Schafer'in şema-sı her şeyi açıkça ortaya koyuyor:

	D/oğa	İ/nsan	T / e k n o l o j i
Eski kültürler			
Ortaçağ Rönesans	% 69	% 26	% 5
Endüstri öncesi	% 34	% 52	% 14
Endüstri dönemi	% 9	% 25	% 66
Günümüz	% 6	% 26	% 68

Teknolojinin ezici üstünlüğü adına doğa/1 sesin kaybıyla noktalanın bu gelişme, Russolo'nun hangi sebeple gürültüye övgü düzdüğüne de ışık tutar: "Bütün duyuların etkin işbirliğini gerektiren *bütünsel resmi, evrenselin plastik ruh hali resim*'i ortaya koyabilmek için sesleri, gürültüleri ve kokuları, sarhoşların şarkı söylediğı ve kustuğı gibi resmetmek gerekir."

Besbelli: Gürültü, uygarlık tarihine *Makine Çağı* olarak geçen bu dönemde, yaşıyor olmanın görkemli kanıtıydı şimdi; ister istemez, ressam ile bestecilerin yanı sıra, mimarlar da bu coşkulu atmosferden payına düşeni almakta geri kalmıyordu doğallıkla. Nitekim, bu dönemin etkisinde kalarak makine ile antik Yunan mimarlığı arasında bağlantı kuran Le Corbusier'nin yıllar sorara evle ilgili tanımını, bunun en çarpıcı örneğidir: "Konut, makinedir."

Bugün vardığımız noktayıysa herkes biliyor: Dışarıyla yetinmeyen gürültü, evin içinde de kulağımızın kaçınılmaz konuğudur. Birbiriyle *watt* yarışına giren hoparlörlerin gürültüyle flört eden savaşı her gün biraz daha yüksek sesle dinlemeye zorluyor bizi. Dolayısıyla, penceresini kapatan, şimdi komşu daireye karşı önlem almak zorundadır; duymak istemediğim ses, müziğin türü ve niteliğinden bağımsız olarak, düpedüz gürültüdür çünkü. Başın kulak sayesinde dinlenebileceğı gerçeğı çoktan tarihe karışmıştır bu ortamda. Öyle ki, yılda birkaç haftalığına giden tatil siteleri bile Kâria Sûresi'ndeki cehennem ateşinin sesiyle kasılıp kavrulmakta, desibel kavgası gazetele-re manşet olmaktadır.

Öte yandan, tüm bu gelişmeler, yine konuyla ilgili yapılan araştırmaların doğruladığı gibi, işitme yetisinin gi-

derek gerilemesine yol açmıştır. Bir başka deyişle, günümüzde belli bir yaşa gelen çoğu insanın kulağı, yüksek titreşimlere karşı az ya da çok özürlü durumdadır; çünkü gelişmişlik düzeyinden bağımsız olarak, şimdilerde hemen her şeyi elektroakustik kanallar aracılığıyla dinleme zorunluluğu, *işitme eşiği*'ni (bir sesin duyulabilir olduğu yükseklik) sürekli yukarı çekmektedir. Öyle fazla ayrıntıya girmeyelim: Başta pop konserleri olmak üzere, kafeden bara, gazinodan düğün salonuna kadar gün boyu durmadan karşılaştığımız yüksek tondaki sesler, kentin duyu organlarımız arasında an fazla kulağa göz diktiğini yeterince kanıtlamaktadır; adım başı duyduğumuz klakson sesi ile kulak zarımızı yırtmaya ahdetmiş disko müziğinin tek ortak paydası vardır burada: gürültü.

Berlioz, yalnızca müzik sesinin duyulduğu bir kent hayal edip, adını bile koymuştu: *euphonia*. Bugün böyle bir şeyi düşlemek hepten yabancı bize; canlı müziğe susamış kulağımız, daha sokağa adım atmadan elektroakustik kuşatması altında çünkü. O halde, daha fazla ıkınmadan, hiç değilse şu gerçeği kabul edelim artık: Müziğin ses kirliliğine yol açtığı bir dünyada kimse boşu boşuna pencereleri kapayıp, egzoz sesine kafayı takmasın; her yerde balkondayız nasılsa!

2003

SÖZLÜ MÜZİĞE ABECE TASLAĞI



“Manzarayı uzun uzun seyretmiştik; odun toplayıcılar yukarı geldiler. Onlara yeşil dallar yamacına kadar daha çok var mı diye sorduk, cevap verecekleri yerde bir şarkı söylediler ve gittiler.”

(Wang Li)

Dilin Müziği

1921 yılında Rabindranath Tagore’la karşılaşan Leos Janáček çok geçmeden kalem kâğıda sarılır; tek kelime Bengalce bilmediği halde ünlü ozanın kendi sesinden dinlediği dizeler, notaya alınması gereken bir ezgidir

onun için. Yükselip alçalan hecelerin temiz ve ısıltılı ses tonu ile bunların eklemlenışindeki zamanlama, kimsenin kayıtsız kalamayacağı bir deneyime dönüşmüştür burada. Ne var ki, bu sahnede asıl ilginç olan şey Janácek'in notaya geçirdiğı dizeler değıl, Tagore'un tutumudur; henüz tanıştığı kişiye anlamadığı dilde şiir okuyan bir ozan, şiir ile müzik arasındaki sınır çizgisini tekrar tartışmaya davet etmektedir bizi.

Bu bağlamda antik Yunan döneminde *musike* sözcüğünün ne anlama geldiğini kısaca anımsamaya çalışalım önce. İlk kez Pindaros'ta karşımıza çıkan bu sözcük, yalnız şiir ve şarkıyı değıl, *choreia* olarak, dil ve dansı da içerir. Bir başka deyişle, söz, konuşma ve şarkıyla birlikte beden dilini de kapsar. Öte yandan, konuşan ile dinleyen arasındaki sınır çizgisinin henüz belirgin olmadığı bu dönemde dil, tıpkı müzik gibi, şeyleri canlandırma aracıdır. Dolayısıyla, ozanın yeteneğı, belli bir ideaya ritmik biçim verme yetisinde düğümlenir hep; ifadeye dönüşmüş dize, ancak ritim aracılığıyla hayata geçirmektedir bunu.

Bu olgu, şiir gündeme geldiğinde, sözden önce sesin bağımsızlığını ilan ettiğini gösterir bize; en azından, binçli soyutlama iradesini önceleyen doğal bir kendiliğindenlik nedeniyle ritim, sese yer açmak zorunda kalmıştır. Unutmayalım: Ses, şiirin yanı sıra dilde de varlığını sürdürmesine karşın, söz ancak şiir aracılığıyla dilde varlığını güvenceye almaktadır. Buna göre, iletişim sürecinde anlamsal içeriğı ritim belirlediğı andan itibaren -bu aşamada anlamsal içerik, doğrudan doğruya ifadeyle özdeşleşmenin eşiğindedir artık-, ses ile söz arasındaki ilişki, bir ucu şiir, öbür tarafı müziğe degecek şekilde, mu-

hayyel bir ortak paydada buluşur; dilse daha sonra ve ancak belli ölçüde katılır buna.

Dile getirilemeyene talip olan şiirin ses ile söz arasına sıkıştığı yer müziğin dölyatağıdır. Nitekim, uygarlık tarihine geçen bütün ozanların müziğe özel bir ilgi duyması bunu açıkça ortaya koyar. Başta piyano olmak üzere çok sayıda enstrümanı başarıyla çalan Hölderlin'i anımsayalım. Pierre Bertaux için bu ozanın -tıpkı Dante, Petrarca ya da Apollinaire örneğinde olduğu üzere- *besteci*'den farkı yoktur. Öyle ki, Hölderlin'de şiirin kâğıda nasıl aktarıldığı bile bu konuda yeterince ipucu verir bize; elyazmasının tıpkıbasımı, şiirin oluşunda geçirilen evreler ile besteleme sürecinin aynı olduğunu yeterince aydınlatmaktadır burada: "Önce bir ana tema vardır; daha sonra, aynen bir senfoni ya da konçertonun tümceleri gibi buna eklenen yan temalar sıralanır. Burada şiirsel elemanlara uygun bölümlerin aranmasıyla yürüyen çalışma, nihai yerin bulunmasına kadar devam eder hep."

Bütün bunlar, her ne kadar sözün ürünü olsa da, şiirin müzikle flört etmekten geri kalmadığını gösterir. Ancak asıl sorun dilde (konuşma dili) gizlenen müzikte karşımıza çıkar; sözlü ifade, en az sözcük seçimi ve sıralaması kadar, konuşmacının tonlamasındaki sonsuz nüanslara borçludur varlığını. Bu yüzden, bir şiiri yazmak ile okumak (*recitare*) bambaşka şeylerdir.

Konuşur gibi şarkı söylemek (*cantar parlando*) ya da tersinden (*parlar cantando*) başlayıp, konuşma şarkısına (*Sprechgesang*) kadar uzayan müzik terimlerini anımsamaya çalışalım. Bunlar doğrudan ya da dolaylı olarak hep aynı varsayımdan hareket eder: Dil, şiirden gündelik lisana kadar her yönüyle müziğe açıktır.

Öte yandan, sözlü müzik bağlamında, teori ve uygulamadaki farklı yaklaşımları dikkate aldığımızda, müzik tarihinde hiçbir sorunun bu denli kapsamlı irdelenmediğini görürüz. Öyle ki, tüm sözlü müzik tarihini yalnızca *declamatio* (yüksek sesle sunma) tartışmasından hareketle incelemek mümkündür nerdeyse. Buna göre, genelde bir metnin ezgi ve ritimle anlamlı biçimde bir araya gelme koşullarını irdeleyen *declamatio*, ayrıntılara geçtiğimizde, söz konusu metnin (şiir, libretto, vb.) şarkıcı tarafından ne şekilde telaffuz edileceği sorusuyla başlayıp, daha sonra konuşma tarzı ile besteleme arasındaki ilişkinin belli bir ritim ve ezgiye göre nasıl düzenleneceği tartışmasına kadar bir dizi soruya cevap aramaktadır. Hiç kuşkusuz, yüzyıllar boyu devam eden bu tartışmalarda tanık olduğumuz temel açmaz, dil ve müziğin yapılarındaki içkin yasaları özdeş kılma yönünde yapılan çalışmaların beklentiyle sınırlı kalıp, en yetkin örneklerinde bile temenniden öteye geçememesidir.

Bu durumda, dil ile müziğin işbirliğine yönelik en yaygın, daha doğrusu en yalın çözüm, sesin devinimleri ile ritimden yola çıkarak bunları aynı paydaya bağlamaktır doğallıkla –ve hiç kuşkusuz, Tagore'un sezgiyle onayladığı bu gerçeğe kimsenin Janáček'ten daha fazla hak vermesi mümkün değildi o karşılaşmada.

Müziğin Dili

Müzik ile dil arasındaki ilişkiyi tartışmaya açabilmek için, önce bunların farklı malzemelere bağımlı olduğunu görmek gerekir. Bu yüzden, müziğin dil ve dansla örgen-

sel bütün oluşturduğu antik Yunan kùltüründe müziğe ilişkin tutarlı bir teoriyle karşılaşmayız. Öyle ki, etki *teorisi*'nin gölgesinde neredeyse büyük bir tehlikedir müzik. Başka bir deyişle, tıpkı ilkel insan gibi müziğe mesafeli yaklaşım tamamen yabancıdır bu kùltüre; çünkü ritim, ses ve seslerin bireşimi kendine özgü yapısıyla bağımsız bir ilgi alanı olarak değil, olumlu ya da olumsuz, ama doğrudan doğruya duyuları etkileyen bir kışkırtıcı şeklinde gör÷lmektedir burada.

Müziđe yalnızca söze eşlik ettiği sürece eğitimde yer veren Platon'u anımsayalım: Tutkuları yönlendiren (etkileyen) müziğin sözden soyutlanması sonunu kestiremediğimiz bir ahlakî yozlaşmaya yol açar; ama daha önemlisi, neyi temsil ettiği belli olmayan salt (enstrümantal) müzik, *mimesis* teorisine bütün÷yle ters düşmektedir. Dolayısıyla, figür resmini bile yadsıyan bu teoride saf müziğin hiçbir şansı yoktur; yine bu sebeple, antik Yunan'da estetiğin ilgi alanından çıkan müzik konusu, etik'le bağlantılı olarak mütalaa edilmektedir hep. Nitekim, Aristoteles'in de bu kurala sadık kaldığını gör÷rüz: Müzik, tutkulardan arınma (*katharsis*) söz konusu olduğu sürece, fayda ve yararına göre sečilmesi gereken tonlardan sorumludur. Gerçi septik/materyalist bakış aısından hareketle, Philodem ve Sextus Empiricus gibi kimi düşünürler ses ile tutku arasındaki doğrudan ilişkiyi farklı bir düzleme taşırlar; ama bir tür oyun teorisiyle noktalanan bu yaklaşımın da sonuçta önemli bir değişikliğe yol aatığı söylenemez; en azından, ritim ve uyum ile duyusal etki arasındaki ilişki hâlâ bütün÷yle gündemden çıkmamıştır. Bir başka deyiş-

le, estetik açıdan önemli olan dönüşüm, yani müziğe özgü içeriğin duyusal izlenimden soyutlanarak salt biçimde aranması henüz yabancısıdır bu düşünceye.

Etkiye odaklı tutku teorisinden müziksel içeriğin ayrı bir platformda irdelendiği öğretiyeye geçişse ancak yüzyıllar sonra, geç Rönesans döneminde karnımıza çıkar. Bundan böyle tartışma konusu olan şey, müziğin yol açtığı etki değil, müzik aracılığıyla oluşan tutkunun temsil sorunudur artık: “Müzikten hoşlanmak, müziğin ürettiği tutkunun yaşanmasına değil, müzik aracılığıyla temsil edilen tutkunun *ifade* olarak kavranmasına bağlıdır” (Kurt Huber). Ne var ki, ifade edilenin sestten ayrı bir içerik seklinde ortaya çıkması ile biçim ve içerik de ister istemez birbirinden ayrılmak zorunda kalır burada; müzik tarihi, biçim ile içerik arasındaki çatışmanın öyküsüdür bundan sonra. O güne dek kışkırttığı tutkuların sebebi olan müzik, şimdi tutkuların temsiline yardımcı olan bir araca dönüşmüştür. Bu bağlamda, 17. yüzyıldan itibaren ruhun doğasına öykünmeye başlayan müziğin amacı hep aynı şeye odaklanır: tutkuya uygun *ifade*'nin temsil sorunu.

Tüm bu gelişmeler, müziğin söz dilinden bağımsız bir anlatım aracı statüsüne kavuşması için zemin hazırlar elbette; ancak bu kez de yeni sorular çıkar ortaya. Bunlardan ilki, ifade olarak müziğin -bu, hiç kuskusuz, müziğin özgül bir *dil* olduğunun tescilidir aynı zamanda- temsilini üstlendiği tutkuları belli bir şemaya göre sınırlayıp sınıflandırmaktır. Bu durumda tutku sözcüğüyle kastedilen şeyin açıklığa kavuşması gerekir ilkönce. Latince’de tutku ve coşkunun (taşkınlık?) yanı sıra durum anlamına gelen *affectus* sözcüğüne en uygun karşılığı Farabi’de buluruz

asında: *hâl*. Buna göre, haletiruhiyedeki *hâl* ile *affectus*'un nerdeyse birebir örtüştüğünü hiç çekinmeden söylemek mümkündür. Bu olgu, Barok operasıyla diyaloga girmekte hangi sebepten dolayı zorlandığımızı ortaya koyar. Händel'in yapıtlarını anımsamaya çalışalım: Sevinç, üzüntü, öfke, vb. başlıklar altında sıralanan haletiruhiyelerin, bunu ifade ettiği varsayılan müzik aracılığıyla belli kişiler tarafından şemsil edilmesi, izleyicinin hayal gücüne peşinen el koymaktadır burada.

Ne var ki, malzeme estetiği bağlamında kararsızlığa yol açan temel sorun, müziğin temsil yetisinde karşımıza çıkar: Müzik için temsil, kendini ifade eden ifadedir –aynen Ernest Ansermet'nin biraz daha farklı biçimde formüle ettiği gibi: "Müzik, devinim ve hallerini ezgi, ritim ve uyumda açığa vuran duygunun kendisidir. Buna göre müzik, duygusal hayatımızın ifadesi olmaktan çok, bir *anlamlama* (*significatio*) ve dolayısıyla insanın ifadesidir. Müzikteki tonlar öylesine deneye dayalı olarak seçilip, belli bir sisteme bağlanmıştır ki, burada oluşan yapılar tutkularımıza ilişkin temel gerilimlerin aslına uygun suretini temsil etmektedir." Ancak, sözünü ettiği sistemden hareketle bir başka noktaya daha açıklık kazandırır Ansermet: "Müzik, belli bir sisteme (tonal) bağlı olduğu sürece *tutkusal anlamlar*'ı sistem dışına çıktığı (atonal) zaman da *tutkusal çağrışımları* uyandırır."

Gelgelelim bütün bunlar, temelde yatan şu gerçeği değiştirmiyor yine de: Kendini kendine konuşan müzik -Hegel için kendisine doğan tin'in kendisinde var olmasıdır bu- sayesinde eklemlendiği malzemenin niteliğinden ötürü o denli dışımızdadır ki, ya yerimize geçip kendi sesi-

miz olur ya da ebediyen yabancı kalır bize; bu da kulağın hangi sebeple böylesine inatçı ve tembel olduğunu gösterir hiç kuskusuz. Öte yandan, dinleyenin sesi olma yönündeki mutlak beklenti, doğal olarak, müziği ulusal duyarlılığın en çarpıcı ve güvenilir sembolüne çevirir. Dolayısıyla, aynı müzik çevresinde bütünleşmemiş bir kitlenin, şiirden resme kadar hangi sanat dalı olursa olsun, paylaşacağı ortak duyarlılık daima devrilmenin eşiğindedir; en azından, sonuçta dayanışma bilincine yol açacak şekilde, o toplumda herkes tarafından paylaşıldığı varsayılan ortak duyarlılık er ya da geç tökezlemeye mahkûmdur burada.

Belki de bu yüzden, bilinç niteliği bağlamında, müziğin evrensel diliyle diyaloga girmek, önce kendi müziğinin farkında olmayı şart koşar hep.

Söz ve Müzik

Arnold Schönberg nicedir tanıdığı bir şarkının (*Lied*) hâlâ sözlerinden habersiz olduğunu fark edince, önce kendisi şaşar buna; ancak, şiiri okuduktan sonra rahat bir nefes alır; değişen bir şey olmamıştır çünkü. Hatta daha da ileri giden Schönberg ilginç bir itirafta bulunur: Bestelediği birçok şarkının ardında, ilk sözcüğünden sonrasını dikte almadığı şiirler vardır. Öyle ya, müziğin içeriği yeterince doyurucu olduğuna göre, sözcüklere takılıp kalmak olsa olsa zaman kaybıdır yalnızca.

Hiç kuşkusuz, ilk bakışta hayli aykırı ve kışkırtıcı görünmesine karşın, aslında malzeme estetiğine ilişkin son derece önemli bir gerçeğe parmak basılmıştır burada.

Gerçi bu yaklaşımın tamamen karşıtı, yani sözcükleri anlamadığımız sürece müziğin de eksik kalacağı savının her zaman gündemdeki yerini koruyup, hatta daha fazla taraftar bulduğunu kolayca söylemek mümkündür, Örneğin Michel Butor, Almanca bilmeden dinlediğimiz bir Schubert şarkısının amacına ulaşmadığı konusunda kesin karardır. Ne var ki, Butor ve onunla aynı düşünceyi paylaşanlarda, Schubert'in bestelediği şiirde müziğin neye eşlik ettiği ya da neyle bütünleştiği sorusu cevapsız kalmıştır sonuçta; hiç şüphesiz, ilk günden bu yana üzerinde uzlaşıl原因an bir sorundur bu.

Buna göre, söz ile müziğin tartışmalı birlikteliğini Schönberg örneğinden hareketle kısaca açıklamaya çalışalım: Schönberg, besteleme sürecinde şiire başvurmadığını söylerken, aslında ne şiiri hafife almakta, ne de müziği yüceltmektedir. Bir başka deyişle, onun vurgulamak istediği şey, varoluş gerekçeleri farklı olan dillerin, birbirinin sebebi olamama yönündeki kaçınılmaz gerçeğe rağmen, sonuçta muhayyel bir zeminde bulunmalarındır; ancak, bugüne kadar karşılaştığımız tüm örneklerde görüldüğü üzere, yalnızca bir beklentidir bu; çünkü *seni seviyorum*'u ifade ederken, bunun müzikle nasıl temsil edilmesi gerektiğini kanıtlayarak gösterebileceğimiz bir örnek yoktur.

Bu gerçeği dikkate alarak yine Schönberg'e döndüğümüzde, şiirin besteleme sürecindeki yerini çok daha iyi görebiliyoruz. Buna göre, ilk sözcükten sonra şiirle bağlantının kopması, aslında şiirin bir bütün olarak çağrıştırdığı duygunun besteleme için yeterli olduğunu göstermektedir sadece. Nitekim bir kez başladıktan sonra kendi

yolunda ilerleyen müzik, tek tek sözcükleri değil, şiirin bütününden esinlenmiş olanı dile getirmektedir artık. O halde Schönberg, besteleyeceği şiiri önceden okumamış olmak söyle dursun, büyük ihtimalle defalarca okuyup, dizelerin uyandırdığı duyguyu bir başka dilde dile getirme zorunluluğunu hissetmiştir gerçekte. Dolayısıyla, müziğe geçer geçmez şiir geri planda kalıp kendiliğinden önemini yitirmiştir doğal olarak; hiç şüphesiz, bu aşamada müzik, her ne kadar şiirle aynı şeyi söylüyor olsa bile, özü gereği şiirden farklı bir şeyi dile getirme özgürlüğünü kullanmaktadır şimdi; aynen bir müzikten hareketle şiir yazıldığında, müziğin söylediğinden farklı bir şeyi söyleme imkânını kullanmak zorunda olan müzik gibi. Bu yüzden, müzik ve şiirin birbirine benzerliği, aslında farklılığı vurgulayan *gibi*'den öteye geçmez.

Opera metninde (*libretto*) ise söz/müzik ilişkisi bambaşka bir düzleme kayar. Burada müzik, sözü ele geçiren dilde açılmış boşluğa borçludur varlığını. Bu noktada yazınsal niteliği dikkate almak zorunda kalmayan *libretto*, söz dilinin yetersiz kaldığı *durumlar*'ı üretmekle yükümlüdür sadece. Gerçi arya, düet, vb. ayraç içine alınmış sahneleri anımsadığımız zaman, *durum* olarak söz dilinin tükenmesine bilinçli şekilde zemin hazırlanmış bu bölümlere de sözcüklerin eşlik ettiğini görürüz; ama o *durum*'u hazırlayan opera metni, müzik karşısında söz dilinin mutlak surette geri planda kalması koşuluyla yapar bunu. Dolayısıyla, opera sahnesinde seslendirilmeyi bekleyen sözcük, olsa olsa içinde yer aldığı *durum*'un gölge dili, Verdi'nin deyişiyle *parola scenica*'dır yalnızca.

Ne var ki, operada bu *durum* aracılığıyla varlık gerek-

çesini güvenceye alan müzik, sıra operet ve müzikallere geldiğinde bütününü tersine döner nerdeyse. Nitekim operada müziğe yer açmak üzere önceden var olan *durum*, burada tersyüz olup, müziğe uygun bir *durum* bulmayı (yakıştırma?) bekler bizden. Buna göre, operada müzik, dilin boş bıraktığı bölümdeki hazır yerinden ötürü metinle örgensel bütün oluştururken, diğerinde keyfi olmaktan kurtulamaz bir türlü ve bu da operet ile müzikallerin ne yüzden *kitsch*'le devamlı flört ettiğini gösterir bize.

Bütün bunlar, başta Hegel ve Lukacs olmak üzere, birçok düşünürün estetik teorisinde bu konuyu ayrıca tartışmaya açmış olmasının ardındaki gerekçeye ışık tutar; söz ile müzik arasındaki ilişki sorunu, aralarında seçim yapamadığı gibi, eşit ağırlıkla bütünleşme koşullarının da cevapsız kalmaya mahkûm olduğu kusursuz bir ikilemdir çünkü.

Hegel, kendisini sistem kurmakla yükümlü hissetmekten ötürü, söz/müzik ilişkisinde kesinlemeye gitmekten çekinmez. Buna göre, müziği *özerk* ve *eşlikçi* olmak üzere ikiye ayıran ünlü düşünür, söz ile müzik ilişkisinde tercih hakkını kullanırken öncelik sırasını daha yetkin olana verip, ideal olana da çoklukta birlik ilkesinden hareketle ulaşır. Böylece Bach, Haydn ve Mozart ideal olanı temsil ederken, her nasılsa Beethoven ve Schubert gibi isimler de dışarıda kalır! Ayrıca, müzik konusunda Goethe'yle aynı görüşü paylaşan Hegel'in -Goethe de hayatı boyunca Beethoven'ı ciddiye almamıştır- Rossini'yi Mozart'a tercih edecek denli ilginç bir tutum sergilediğine tanık oluruz.

Lukacs ise çok daha temkinlidir bu konuda: "Burada çözülmesi gereken ve sözün sanatsal mantığı ile müziğin

sanatsal mantığı arasında var olan çelişki, sözcüklerle kurlan şiirde duyguların yalnızca öteki öğeler arasında bir öge olmasına, bundan ötürü de bütünün akışından, olaydan ve bu olayın diyalektik gelişmesinden sürekli bağımlı bulunmak zorunda olmasına karşılık, müziğin, duyguların kendi kendilerini tüketene değin yaşama olgusunu temel almasına dayanmaktadır." Apaçık: Lukacs, söz/müzik ilişkisinde bağlayıcı nitelikte bir tercih yapmak yerine, bunların işlevini belirlemekle yetinmiştir sadece; üstelik son derece nesnel ve özlü biçimde.

Ne var ki, bir an için söz/müzik çatışmasını paranteze aldığımızda, tüm bu tartışmaların kökeninde hep aynı soru'nun yattığını görmekte gecikmeyiz; bu da, fiziksel açıdan ölçülebilir nicelikleri, mutlak niteliklere dönüştüren bir alımlama sürecinin hâlâ cevaplanmamış sorusudur aynı zamanda: *Quid sit musica?**

2004

*) Müzik nedir?

TEN VE ÖTESİ



“Vücudumuzu oluşturduğu zaman sadece temizliğine, beslenmesine ve acı çekmesine özen gösterdiğimiz şu ten, ancak bizim dışımızdaki bir kişi tarafından canlandırıldığı ve uzmanların bile hemfikir olmakta güçlük çektiği bir güzellik ölçüsü adına okşandığında önem kazanabiliyor ve gitgide tuhaf bir saplantıya dönüşüyor.”

(Marguerite Yourcenar)

1.

Çıplak tenle birebir ilişkiye girmenin öyküsü tarih öncesine dek uzanmasına karşın, bunun *dillenmesi* için bin yıllar boyu beklemek zorunda kalmıştır insanoğlu. Bede-

nin kişiye özel biçimini keşfedip kaydetme arzusu, ötedünya'yı kollamakla görevli bekçilerce sürekli engellenmiştir çünkü; tensel haz arayışı, cehennem ateşini tutuşturran en büyük günahdır bu evrede.

Ne var ki, yalnız cehennemde cayır cayır yanarken değil, cennette de çırcıplaktır *homo sapiens*. Dünyevî hazzı ve acıları şaşırtıcı bir kesinlikle kanıtlayan ten, ölüm sonrası da tanık olmaktadır buna. Tendeki renk değişimini anımsayalım: Beşikten mezara hep kavruk kalmaya mahkûm yoksulun ten rengi kara sarıya çalarken, varlıklı olanda çoktan pembeye dönüşmüştür bu. Öyle ki, güneş bile çaresiz kalır burada; zira birinin kavrukluğu iyice ortaya çıkarken, öbürü gitgide bronzlaşır. Bu bağlamda turistik gezi kataloglarında karşılaştığımız bronz ten, özünde deniz, kum ve güneşle pekişen sağlıklı görünümün sembolüdür sadece. Bu arada, cildin spor ve elbette leziz mutfaktan dolayı gerginleşmesiye -kırışıklıkların kısmen de olsa giderilmesine katkıdan ötürü-, söz konusu zindeleşme programına son noktayı koyar: Pürüzsüz ten, sürtüşme ânını kendiliğinden hazza çevirecek denli nemli ve kaygan olmaya hazırdır; çünkü bundan sonrası kozmetik endüstrisinin birkaç kremle müdahalesine kalmıştır sadece.

Buna göre, yaşlanma, pörsümeye yazgılı tenin salt dermatolojiyi ilgilendiren *deri*'ye dönüşmesidir; ölümün eşiğindeki beden, tıpkı bir tespihböceği gibi kendi içine kapanır: küskün, hüznünlü ve kupkuru. Yaşlılığa giriş, buruşarak küçülmeye başlamaktır; ve ten, aynen sismograf duyarlılığıyla anbean kaydetmektedir bunu. Greta Garbo'yu anımsayalım: otuz beş yaşından sonra tüm hayatı bu kaydı izleyerek geçmiştir nerdeyse!

Belki de bu yüzden, teniyle arası açılan insan önce aynaya küser. Apaçık: Hayal gücünün kendimizi seyretmeye yetersiz kaldığı noktada düpedüz korkulu rüyadır aynayla diyalog arayışı. Ayna, tenin seyir defteri olarak, başlangıçta mutluluğu, ama çok geçmeden yıkım duygusunu ikiye katlar; üstelik alabildiğine pervasız ve küstah bir tavırla. Herkes biliyor: Sırlı levha, doğruyu söyleme hakkını hep sona bırakır, öyle ki, aynayı tekinsiz (dönek?) kılan şeyin çoğu kez aynı gerekçeden kaynaklandığını rahatça söyleyebiliriz: Önceleri kendini olduğundan daha güzel görme arzusuna çanak tutan ayna, zamanla kâbusa çevirmiştir bu mutluluk oyununu. Beden sarkmaya başladığında, ansızın doğrucu davut kesilmiştir ayna; kırış kırış olan boyun, kendini taşımakta zorlanan göğüs ve kalçalar, yumuşayıp pelteleşen kas örgüsü, vb. her şey, çıplak teni kendisiyle vedalaşmaya zorlamaktadır şimdi; diriliğini yitiren organın ölmeden önce hayatla bağı kopmuştur nasılsa!

Öte yandan, kırılğan doğasıyla ten, aile içi şiddetten kurumsallaşmış (resmi) işkenceye kadar her türlü insanlık dışı davranışın da hedef tahtasıdır; ve yine renkle tepki verir buna –haysiyetine tecavüz edilen ten, suskunluğunu morarmayla geçirir; çünkü morartı, öncelikle buna sebep olanın yüz karasıdır gerçekte. Bu bağlamda temel hak ve özgürlükleri kısıtlamayı öngören her rejimin başat özelliği, tende iz bırakan sorgulama yöntemidir daima. Dolayısıyla adli tıp raporuna giren her morartı, gerikalmışlığın göstergeleri arasında devamlı ilk sırayı alır –ya da şöyle formüle edelim: hiçbir şey, sırttaki cop yahut kırbaç kadar demokrasinin ayaklar altına alındığını göstermez.

Bir de Şu var: Başkasının teni, *homo socialis*'in aynasıdır; ama baktığında kendini görebilmesi için çaba sarf etmek zorunda olduğu bir ayna.

2.

Çıplak ten, özü itibariyle her an cinsel haz objesi olmaya aday bir et yığınınır. Ne var ki, bakış açısında yapacağımız küçük bir deĐiŐiklikle her Şey deĐiŐmeye hazırır burada. Nitekim aynı çıplak ten, savunmasız konumdaki bedeni sadece estetiğin ilgi alanı içinde kalma koşuluyla da sorgulamaya davet eder bizi. Antik Yunan için bu sorgulama, organlar arasındaki orantıyı keşfetmek üzere çıkılan zahmetli bir yolculuktur; çünkü görünen, bir başka deyişle model olarak kabul edilen,  otesine geçip, ideal olanın bulunmasını talep etmektedir daima. Buna göre, Sokrates'ten Platon'a kadar birçok filozofun sayısal ilişkide aradığı güzellik anlayıŐı Polykleitos'un genç atletlerinde doruk noktasına ulaşır. Gerçi Tanrı ve insanın karşılıklı olarak birbiri içinde tecelli etmesi, burada karşılaştığımız çıplaklığın daha ziyade bir metafor olduğunu gösterir. Dolayısıyla, bu dönem boyunca çıplaklığı meşru (sorunsuz?) kılan Şey, organlar arasındaki ilişkide ideal orantıyı bulmak üzere, insanüstü olanın temsil edilmesidir –Apollon'un vücudu, sonsuza dek öyle kalacağına dair g venenin sembolüdür ilkönce.

Uygarlık tarihinde gündelik hayattan sanata kadar çıplaklığın bir utanç konusuna dönüŐmesi çeşitli aŐamalarından geçmiştir. Bu bağlamda hep aynı Şeye tanık oluruz: Çıplak tenin belli bir kişiye ait teşhir objesi olarak gündeme gelip, kendi açmazlarıyla yüzleŐmesi yüzlerce yılını al-

mıştır insanoğlunun. Beden, öte-dünya'daki mutluluk adına hor görüldüğü sürece, çıplaklık, olsa olsa anonim vücudun çilekeşliğine hizmet etmekle yükümlüdür yalnızca. Dolayısıyla, gerçek anlamda çıplak olmanın ilk şartı, vücudun önce gökyüzünden kurtulmasıdır; Tanrı'yla insanın birbirine karıştığı düzende, soyunma sadece Tanrı'ya yaraşırken, insana da hep bol gelmektedir çünkü.

Bütün bunlar, çıplak tenle yüz yüze gelme konusunda bir kez daha *zaman*'ı gündeme getirir. Mitolojik figürün zaman karşısındaki ayrıcalığına ölümlü olan imrenerek bakmasına rağmen sonuç değişmez: Her canlı gibi insan da ölmek için doğar gerçekte; tense bu olgunun gizemli kayıt defteridir.

Bu bağlamda Rönesans sanatı başlı başına bir dönüm noktasıdır. Leon Battista Alberti'ye göre, insanın sahip olduğu şeyler arasında ilk sırayı zaman alır; ruh ve beden de bunu tamamlar. Beden, uçup gitmesine seyirci kaldığımız bu en değerli şeyin, *zaman*'ın yegâne muhatabıdır; ölüme yolculuğun işaret levhalarına her gün bir yenisi eklenir vücudumuzda; ve tıpkı ölüm gibi, bedenın mülkiyet hakkı da sadece ve koşulsuz olarak sahibine aittir daima. Nitekim Albrecht Dürer'in otoportresinden kadınlar hamamına kadar çıplağı işlediği yapıtlarında açıkça bunu görürüz: Çıplak ten, zamanla hesaplaşmak için sadece bir bahanedir burada.

Gelgelelim, çıplak tenin böylesine öznel olması, onun en zayıf noktasıdır aynı zamanda; kırılğan doğasıyla her türlü saldırıya açık ve lahzada zedelenmeye mahkûmdur çünkü. Fuhuş sektöründen toplama kamplarına kadar çeşitli örnekleri anımsamaya çalışalım: İradesi dışın-

da soyunmak zorunda kalan kişi, acınası bir yaratıĝa dönüşmüştür. Herkes biliyor: Toplama kampında şiddete maruz kalanların en sıkıldıĝı konu, cebren soyunmuş olmaktadır: "İnsan istifinin ve çıplak vücutların mucizesi: Bütün insanların birbirinin yerine geçebildiĝi, homojen ve benzer olduĝu bir evren doğar. Soymak ve gruplaştırmak; görünüşte tamamen işlevsel olan bu iki davranış, yüzünün insana atfettiĝi gizemli ayrıcalıĝı elinden alır. Birey kitle içinde boĝulmuştur, yüz artık vücudun geri kalanından ayrı deĝildir" (A. Finkelkraut).

Bedene sahip çıkmamanın önkoşulu, onu başkalarıyla paylaşma özgürlüĝüdür; sevişme ediminde bile bedenın yarısı sahibinde kalır çünkü –zorla soyunmuş olansa bu yarıyı yitirmiş olmanın ezikliĝi içindedir hep.

3.

Tensel ilişki, dokunma duyusunun tüm vücudu istila etmesidir; bu aşamada partneriyle yekvücut olanın eliyle gözü birbirinin yerini almaya başlamıştır artık –aynen Goethe'nin sözünü ettiĝi 'gören el' ile 'hisseden göz' gibi. Buna göre, yataĝa giden yolda el, her ne kadar gözün bıraktıĝı yerden başlasa da, dokunma duyusu sonuna dek kopmaz ondan. Erotizmde parçaya bütünü yutma hakkını hep el verir göze; en azından elin katkısıyla baktıĝını görür göz –ya da körelme hakkını saklı tutar, orgazm öncesi 'hisseden göz', gören kördür artık.

Bütün bunlar, resimden fotoĝrafa kadar görsel sanatlarda dokunmaya ilişkin olanın (*haptisch*) hangi sebeple sürekli gündemde kaldıĝını gösterir. Hiç kuşkusuz burada söz konusu olan sorun, *incarnato*'nun (ten rengi) nasıl

çözömleneceği değil, dokunma duyusunu kışkırtan -ya da buna öncelik tanıyan- temsilin ne ölçüye kadar estetik kaygıyla aynı düzlemde yer alacağıdır.

Çıplak ten, özünde ellemeye çağrıdır; ne var ki, gerçeklik duygusunun aşırı müdahale ihtimali, sanat yapıtını alımlama sürecine kendiliğinden eşlik etmesi beklenen *arınma*'yı devamlı tehdit eder burada; ellemek, daha sonra dizginlemekte zorlanacağımız ölçüde fizyolojinin ilgi alanına girmeye yatkındır çünkü –ve bu da farkına varmadan pornografinin sınırına dayandığımızı ortaya koyar hiç kuşkusuz.

Max Raphael, *Sanatta Dokunma Duyusu Üzerine* başlıklı yazısıyla bu konuda epeyi ışık tutar bize. Raphael'e göre, aralarında birçok sanatçı ve düşünür de olmak üzere, sanatta dokunma duyusunu dışlamaya yönelik yaygın eğilim büyük bir yanılgıdır esasen; ve bunu kanıtlamak üzere Georg Simmel'den yaptığı bir alıntıyla başlar yazısına: "Dokunma duyusu, psikolojik açıdan hakiki gerçeklik duygusudur; yalnızca tutabildiğimiz şey sahiden gerçekliğe sahiptir. Hiç kuşkusuz tuval ya da mermeri elleyebiliriz, ama burada söz konusu olan sanat yapıtı, bir şiirin üzerinde yer aldığı sayfa neyse odur. Özünde biçim olan sanat, tamamen görme duyusunun ilgi alanı içindedir." Raphael'se doğal olarak karşı çıkar buna; çünkü dokunma duyusu tüm vücuda yayılmış olmaktan öte, özü itibariyle soylu ve saftır. Öte yandan, burada muhatap olduğumuz şey alabildiğine karmaşık bir süreci kapsar –ve doğası gereği alıcı/verici, duyusal/devimsel olan insanın bu özelliği tamamen elle bağıntılıdır, bunun dışında kalan organlarsa edilgen olup, arzudan öteye geçmez sınırları: "Göz ve kulak

yutar, ama tutamaz. Sadece el -biyolojik anlamdaki en yüksek amaç ilkesi bağlamında-, sıkı sıkıya devimsele bağlı duyusal işleviyle hisseder, arzular ve avuçlar."

Öte yandan, resimde dokunma duyusunu kışkırtan etmenler arasında ten renginin ne dereceye rol oynadığı ciddi bir tartışma konusudur; en azından salt bununla açıklamayacağımız denli başka tinsel niteliklerin varlığı da belli bir önem sırasına göre sökün etmeye hazırdır; ve beden, kendi fiziksel yapısından kaynaklanan özelliğiyle ilk sırayı alır.

Çıplak ten -göğüsten kalçaya, vulvadan rektuma kadar-erotizmin ilgi alanına girer girmez her biri fetiş elmaya aday bir dizi girinti/çıkıntı'lar manzumesidir aslında. Dokunmaya ilişkin olansa (elleme/avuçlama) sessizce buralara tüneyip pusu kurmuştur bize. Bu bağlamda dipdiri bir göğüs -başta ait olduğu bütün (beden) olmak üzere- kendisiyle birlikte temsil edilen ne varsa tümünü tek başına yutup, öylece *el/lenmey/i* kışkırtacak denli fetiş olmaya adayıdır; ve hiç şüphesiz, böyle bir durumda ten renginin işlevi hiçbir zaman yardımcı olmaktan öteye geçmez artık. Dolaşısıyla, *incarnato*'nun öyküsü resim tarihinde başlı başına bir araştırma konusu olmasına rağmen, en yetkin örneklerde bile -Tiziano'dan Rubens'e, Boucher'den Renoir'a kadar uzayan örnekleri anımsayalım- dokunma duyusu arka planda kalmaya devam eder; resim, pornografinin tuzağına düşmediği sürece dokunmaya ilişkin olanı hep uysallaştırma suretiyle temsil etmektedir; malzeme estetiğinin öngördüğü üretim tarzı ısrarla bunu şart koşmaktadır çünkü.

Oysa fotoğraf çok daha esnektir bu konuda; öyle ki pornografinin sınırına dayandığı noktada bile hâlâ ödün

vermeden varoluş gerekçesine sahip çıktığına sıkça tanık oluruz. Duyarlı levhada malzeme estetiği, dokunma duyusunun ilgi alanına gireni ait olduğu yere teslim etmekte resim kadar zorlanmaz; burada renk, ı ışık, ritim, vb. düzenlemeye ilişkin öğeler kendiliğinden gerçeklik duygusuyla kuşatılmıştır çünkü. Fotoğraf, görüntünün önünü keserken, resim kovalamak zorundadır hep.

Ne var ki, bütün bunlar temelde yatan şu gerçeği değiştirmez: Sanat, çıplağı sonsuza dek soyma imkânı verir, ama duyulardan herhangi birine öncelik tanıyanın düş kırıklığını göze alması koşuluyla.

Sonsöz: Tensel tutkuya imgelem gücünü katık etmeyen, henüz çıplak tenle karşılaşmamıştır.

2000

ÇAĞDAŞ KENTAUROS



“On beygir gücündeki otomobiller güçsüz yayaları ezip geçiyordu. Bir otomobil, bıyıklarla ve duygularla kıyaslanamazdı.”

(Ilya Ehrenburg)

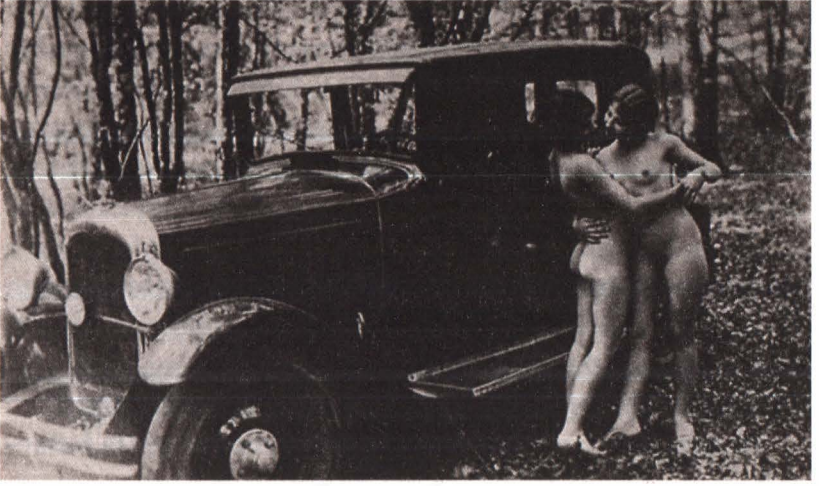
Korsan Bağlam

1930 yılında çekilmiş bir anonim fotoğraf; ancak daha ilk bakışta sendeleyip tuhaf bir boşluğa yuvarlanıyoruz; görünürde olan, görünenin maskesi çünkü –en azından öylesine toplanıp, birbirine yamanmış düzenlamaların önce *bağlam*’ı paramparça ettiği açıkça ortada.

Kısaca anımsamaya çalışalım: Deklanşöre tesadüfen basılmış olsa bile, karelenen her görüntü kendiliğinden bir anlam taşımaya adaydır; hiç değilse izleyici buna zorunlu hisseder kendini –yorusa bu zorunluluğu giderme çabası-ndan başka bir şey değildir. Ne var ki, söz konusu fotoğraf ısrarla bu gerçeğe karşı çıkıyor; üstelik izleyiciyi suskunluğa mahkûm etmekten çok, her şeyi söyleyebilme (yakıştırma?) imkânı verdiği için böyle; tam da bu yüzden bir köşeye sıkışıp kalıyoruz burada; zira sınırsız yorum özgürlüğü bir ihtiyaç olmaktan çıkıp armağana dönüştüğü andan itibaren anlam arayışı da fuzuli hale geliyor.

Bu gerçeğin ışığında bir kez daha aynı fotoğrafa bakınca bazı ipuçlarını bulmakta zorlanmıyoruz. Bunlar arasında ilk ve en önemlisi, fotoğrafı çeken kişinin anlatıyla karıştırdığı anlamı sahneleyecek denli ciddiye almasıdır. Bir başka deyişle, bu mizansende her şey izleyicinin cinsel fantezilerine cevap vermek üzere düzenlenmiştir; ama bakışın odaklanacağı *kahraman*'ın dağılmasından ötürü sonuçta bulanmaya mahkûm bir mizansen. Nitekim, nesne (otomobil) ile ilişki (sevişen iki kadın) arasında ikiye bölünen başrol, sahnelemeye gerekçe teşkil edecek *durum*'a gölge düşürür düşürmez, mizansen de oturmayan yamaya dönüşmüştür kendiliğinden.

Gerçi konumu ve kapladığı yer açısından otomobilin başrole talip olduğunu söylemek mümkündür, ama tanıklık (aracılık?) ettiği ilişkiyle bir araya geldiğinde, şişirilmiş bir aksesuardan öteye geçmediğini derhal fark ediyoruz; bu da önemli bir ipucu veriyor bize: Bağlamdan yoksun düzenlemenin başat özelliği, birbirini eksilterek var olan asalak figürlere koşulsuz sahip çıkmaktır –aynen burada olduğu gibi.



Anonim kartpostal, 1930 civarı.

Öte yandan, bu fotoğrafta karşılaştığımız temel sorun, tarafların seyir objesi olmak üzere girdiği anlamsız çatışmadır. Otomobil, âdemoğlunun değişmeyen seyir objesi olan çıplak kadına rakip olmuştur; daha doğrusu - her ne kadar özünde tartışmaya açık olsa da- birbirini destekleyip tamamlaması gereken ilişki, burada rekabete bırakmıştır yerini; ama sözümona karşı taraftan aldığını gerçekte kendinden verip, sürekli eksilme koşuluyla.

Aslında bu fotoğrafı böylesine etkileyici kılan şey, kursosuz yanlışlar konusundaki kararlılığın sonucu -yanlışsız hatanın utkusu! Apaçık: Sahnelenmiş görüntüde yan yana gelen iki şey biçim ve içerik açısından birbirini tamamlamıyorsa, birinden biri fazladır. Oysa burada gördüğümüz her şey, önce *öteki*'nin fazlalığını vurgulayıp, daha sonra bununla gölgelenmek üzere görüntüye dahil oluyor; bulunduğu yere öylesine ilişip eğreti durmak, bu kareye girenlerin kaçınılmaz yazgısı sanki. Oto-

mobili ele alalım; yalnız çıplak kadınlarla değil, istila ettiği dipyüzeyle de arası açık; daha doğrusu, ne arkaplanı, ne de önündeki figürleri rahat bırakıyor; ama sıra ilgi odağı olmaya geldiğinde devamlı oyunbozanlık eden bir parazitten farksız; *tableux vivants* olarak çıplak kadınlar, bir türlü bastıramadıkları bu ilgiye peşinen ortaktır çünkü. Ne var ki, bu çatışmanın faturası, örselenmiş bağlamla yine onlara çıkıyor hep. Dolayısıyla, söz konusu sahnenin yorumu için seçeceğimiz muhayyel başlangıç noktası, daha ilk adımda korsan bağlamın tuzacağına düşmeye aday bu fotoğrafta. Örneğin, erkek fantezileri arasında özel bir yeri olan sevişen kadınları seyretme temasını çıkış noktası kabul ettiğimizde, simgesel içeriği bakımından otomobilin sunduğu seçenekler öylesine çok ve görelî bir zemine kaymıştır ki, bu konuda yapacağımız yorumlarla lafazanlığın birbirine karışması işten bile değildir artık.

Özetle, susmak zorunda kaldığımız bir fotoğraf bu; ama varlığını söz dilinin tükendiği noktaya borçlanmaktan ötürü değil, bu imkânı çarçur edip, önce kendisi dilsizleştirdiği için izleyiciyi suskunluğa davet eden bir fotoğraf; bu da *kitsch*'in öbür yüzüdür hiç kuşkusuz. Çünkü gevelemeye dönüşen devamlı konuşma ile mutlak suskunluğun paydaları hep aynıdır.

Binmenin Büyüsü

Tüm taşıt araçları arasında hiçbirinin geçmişi otomobil denli *mythos*'la yüklü değildir. Öyle ki, binek hayvanının keşfiyle ayağı yerden kesilen insanoğlu, ata biner binmez

yüzyıllar boyu sürececek bir düşün içinde bulmuştur kendini. Fazla ayrıntıya girmeyelim: Motor kuvvetinin hâlâ beygirgücüyü ifade edilmesi bunun en açık kanıtıdır.

Bu bağlamda tarih öncesinden günümüze uygarlık tarihini hız ve devinimden hareketle irdeleyen Paul Virilio'nun dolaylı yoldan da olsa otomobili kurcalarken at ve avradı dikkate alması rastlantı değildir. Gerçi epey iddialı olan bu değerlendirme modelinde her şeye katılabiliriz; ama kışkırtıcı perspektifle yaygın bakış açısını silkeleyen Virilio'nun yine de ufkumuzu genişlettiği açıkça ortadadır. Bir başka deyişle, alt başlığı devinim/hız/hızlanma olan *Olumsuz Ufuk*, giderek yetkinleşen harekî yeteneğimizin sorgulanması bağlamında sadece yeni soru ve cevapları tartışmaya açmakla kalmayıp, gündelik hayata dair birçok şeyi de tekrar gözden geçirmeye davet etmektedir bizi.

Kısaca toparlamaya çalışalım; Virilio'ya göre, ilk taşıt aracı kadındır: "Erkek, yalnızca doğduğu anda değil, cinsel ilişkileri içinde de kadının yolcusudur. (...) Kadın, insan türünün ilk taşıma aracı, ilk taşıtıdır; ikinci taşıtsa göç ve ortak yolculuk gibi amaçlar uğruna birbirine benzemeyen bedenlerin çiftleşmesiyle ortaya çıkan binek hayvanı olacaktır." Nitekim, başlangıçta taşıma hizmetini üstlenen kadın (*yük-kadını*), *avcı-adam*'ın gerekli durumda homoseksüel düelloya girmesine yardımcı olmuştur böylelikle; evcilleşen kadın, savaşın önkoşulu olarak, 'ilk lojistik destek'tir. Buna göre ilk özgürlük, *yük-kadını*'nın *avcı-adam*'a sağladığı devinim özgürlüğüdür.

Virilio, bu saptamayı yaptıktan sonra neden/sonuç ilişkisini yeniden sorgulamaya başlar; dahası, her şeyi,

şasılası bir açıklıkla formüle ettiğini görürüz. Bu bağlamda Virilio için bir topluluğun (grup) hayat standardını belirleyen harekî kabiliyet, gerçekte 'kazanılmış zaman'ın armağanıdır sadece. Dolayısıyla, *yük-kadını*'nın erkeğine bahşettiği zaman, heteroseksüel grupların hayata karşı daha dirençli olmalarında daima önemli rol oynar. Ne var ki, kadının taşıma konusunda verdiği desteğin zamanla ikinci plana düşmesi sonucu cinselliğini kurcalama fırsatı bulan *avcı-adam*, homoseksüel düello-nun eşiğinde bulur kendini; bu da binek hayvanının keşfiyle eşzamanlıdır hiç kuşkusuz.

Binmek -ister at, ister otomobile olsun-, yerde kalana karşı kazanılmış bir üstünlüğü imler; ayrıca, daha hızlı hareket imkânı özünde bir güç gösterisidir; hızın şiddeti tahrip gücünü haizdir çünkü: "Hızın yükselmesi, temelde şiddetin serbest bırakılmasıdır." Öte yandan, binek hayvanıyla kurulan ilişki kapsamında, heteroseksüel bedenin ötesinde bir *yabancı*'yı talep etmek -tıpkı ateşin bulunması gibi-, uygarlık tarihinin en önemli uğrak noktalarından biridir Virilio için: "Çiftleşmeye yönelik cinsel arzu, ata binmeyi kışkırtır."

Ayrıca, bir partner olarak hayvanın insan vücuduyla sevk edilmesi ile farklı cemaatler arasında yapılan evliliğin (*exogamie*) birbirini tamamlaması da yine Virilio'nun altını çizdiği bir başka iddialı savdır; ancak öngördüğü değerlendirme modelinde pes peşe sökün eden tezlerden (bulgu?) hemen hepsi böyledir: "Homoseksüel çiftin mortorda doruk noktasına ulaşan *exogen* (dışarıda oluşan) beraberliği, binek hayvanına tırmanan erkeğin devamında yer almaktadır."

Bütün bunlar, sonuçta çiftlerin üç gruba ayrılmasıyla noktalanır:

- Düellonun homoseksüel çifti,
- Evliliğin heteroseksüel çifti,
- Gezinin transseksüel çifti.

Virilio'nun yeterince üzerinde durulmamış olmasından yakındığı transseksüel çiftle neyi kastettiği ayrı bir araştırma konusu, ama kesin olan bir şey var: Günümüzde bedenin yazgısının protez haline gelmek olduğunu söyleyen Jean Baudrillard'la ucun ucun flört ediyor.

Ne var ki, burada bizim açımızdan önemli olan nokta, taşıt aracı ile cinsellik arasında var olan tarihsel bağın hâlâ güncelliğini koruyup, başta reklam sektörü olmak üzere, hemen her alanda otomobilin at ve kadınla birlikte tasarlanmasıdır. Otomobilin yerine göre şiddet aracına dönüşme potansiyeli cinsel kimliğini de belirler hiç kuşkusuz. Herkes biliyor: Hız, her ne kadar canlılık göstergesi olarak önce gençliği çağrışırsa da, kaç/ırıl/ma, sakla/n/ma bağlamında, evvela erkeğin kudret vasıtasıdır –belki de bu sebeple otomobil, sonsuz beygircüğüne hep erkek direksiyon başına geçtiğinde kavuşur; maço, Pegasos ile Kentauros arasında ikiye bölünmenin çelişkisini, her beygircüğünde bir kez daha aygıra dönüşerek aşar çünkü.

Bütün bunlar daha hızlı olmanın ayrıcalığını ilk defa atla yaşayan erkeğin hangi sebepten ötürü otomobille bu hayvanı aynı paydaya bağladığını gösterir bize; at üstünde her şeyin boyutu değişir; zaman ve mesafe kısalırken, bıçak da kılıçtır artık.

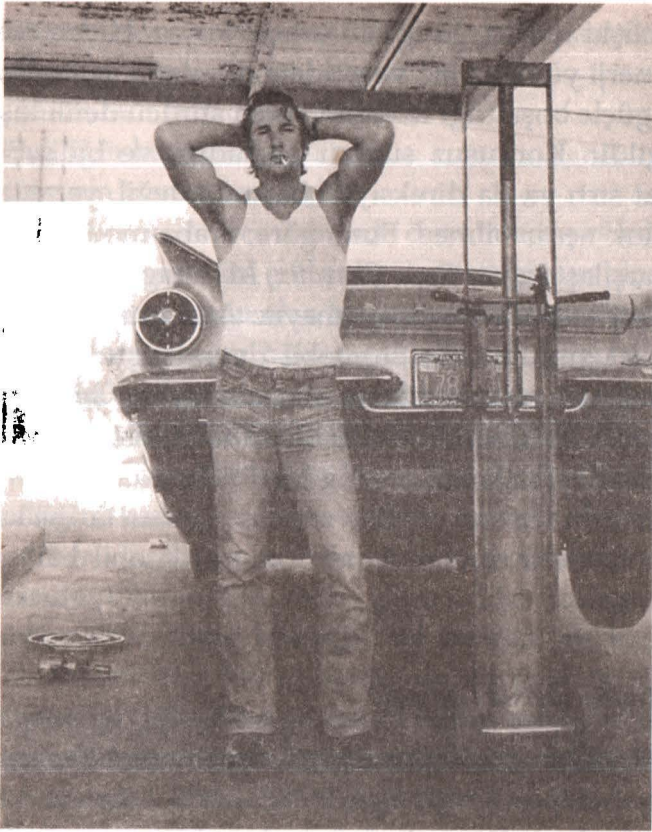
Bu olgu, otomobille her şeyi daha büyük çapta ve özgürce yaşama yolundaki yaygın inancın yine atla nasıl ya-

kın bir ilişki içinde olduğunu ortaya koyar. Hiçbir erkek, cinsel enerji yükünü hız ve şiddete dönüşme potansiyeli ni haiz güçle boşalttığı izlenimi veren sürücü denli kışkırtıcı değildir. Korkusuz sürücü güçlüdür; ve bu sebeple yalnız at sırtı ya da direksiyon başında değil, yatakta da yorgunluk nedir bilmez. Buna göre, araba modelleri arasında karşılaştığımız *Beux Chevaux*, *Mustang* ya da *Colt* gibi isimleri tesadüfle açıklayamayız: Atla ortak yaşamayı (*sybiosis*) günümüzde otomobil devralmıştır. Yine bununla bağıntılı olarak, reklam afişinde Siyah/Geniş/Güçlü sloganını kullanan *Fulda* lastiklerini anımsayalım: Lastikten çok dört nala koşan atı görürüz burada.

Virilio'nun sözünü ettiği avcı-adam çoktan tarihe karışsa bile bir türlü unutamıyoruz onu; otomobil hâlâ dört nallı çünkü.

Egzozun Dehlizlerinde

Erkek, daha anaokuluna gitmeden otomobille tanışır; halıyı çevreleyen şeritlerden koridordaki karolara kadar birçok şey, deposu hayal gücüyle dolu bu oyuncağın bitirmediği yollardır. Kız çocuğunun elinde en az tank ya da uçaksavar kadar sırtan otomobil, erkeğin öbür yarısıdır nerdeyse. Öyle ki, başta tasarımı olmak üzere, üretim sürecinden onarımına kadar hemen her aşamada erkekle el eledir bu teknoloji harikası. Oto tamir atölyesinde çalışan genç erkekleri anımsayalım: teri islenip kirlendiği ölçüde otomobille yekvücut olur bunlar. Otomobilin altında sırtüstü çalışan delikanlı -tıpkı greydere hükmeden hemcinsi gibi-, daha yatağa geçmeden erkekliğini kanıtlıyor ol-



“Richard Gere”, Herb Ritts, 1979.

manın huzuru içindedir; ve bu olgu, eşcinsellerin hangi sebepten ötürü oto tamir atölyelerine özel bir ilgi duyduğunu gösterir bize; karbüratörle boğuşan delikanlının aşırı erkekliğinden arta kalanına (kışkırtıcı fazlalık?) önce öteki erkek taliptir.

Herb Ritts'in fotoğrafında bunun en somut örneklerinden biriyle karşılaşıyoruz: atlet, blucin, gelişkin pazı, sigara (Marlboro erkeği?) ve tamir edilen otomobil

-1930 tarihli anonim fotoğraf ne denli muğlaksa, bu ölçüde açık. Gelgelelim, dümdüz ve yapay; dolayısıyla ünlü bir aktörü (Richard Gere) bu ortam ve pozda görüyor olmanın ötesinde hiçbir çekici yanı yok. Bir başka deyişle, duyarlı levhada yerini alan görüntü, ayıklanıp sterilize edilmiş klişenin bir kez daha sahnelenmesinden ibaret sadece.

Herkes hemfikir: Cinsel fantezinin birebir yeniden üretimi önce fanteziyi iğdiş eder; Ritts de eşcinseller dünyasının deneyimli fotoğrafçısı olarak özellikle bu gerçeğe parmak basıyor sanki. İzleyicinin öznel imgelem gücüyle dolduracağı boşluğa peşin peşin Ritts el atınca, kameranın arındakiyle her şeyi müştereken paylaşma mecburiyeti, giderek dayanılmaz bir sıkıntıya dönüşüyor burada -ilk elden tanık olmanın beklenmedik cilvesi!

Ne var ki, Ritts'in deşifre etmeye bile değmeyen mesajı, yine de şu gerçeği bir kez daha hatırlamamıza yardımcı olmaktan geri kalmıyor: Otomobille erkekliğini ikiye katlayan maço, özseverliğin eşiğinde önce kendisiyle sevişmeye adaydır.

2000

PORNOGRAFIYLE KÖŞE KAPMACA



*“Pornografiye verdiğimiz değer, kendi bilincimiz için
koyduğumuz hedeflere, kendi deneyimlerimize dayanır.”*

(Susan Sontag)

1.

Tüm barış çağrılarına rağmen bir yanda pıtrak gibi biten mayın tarlaları, öbür tarafta iş ve trafik kazası sonucu her yıl binlerce insanın bacağını kaybetmesi günümüzde olağan hale gelmiştir nerdeyse. Öyle ki, böyle bir ortamda ortopedi kliniğine başvuranlar arasında depremzedeler kendiliğinden en alt sıraya düşmüştür artık. Bu bağlamda

bilgisayar teknolojisiyle teçhiz edilmiş takma organın aslıyla yarışa çıkması, aynı paydayı bölüşen tıp ve bilimkurğunun ortak zaferidir hiç kuskusuz. Öte yandan, sanal dünyaya girerken önce protez uzuvla karşılaşmamız da bir bakıma bunun sonucudur; robot, yitik organların sahate bütünde tecessüm eden toplamıdır sadece.

Afganistan'ın Mezar-ı Şerif kentinde çekilmiş fotoğraf, ilk bakışta nicedir gazete sayfalarında görmeye alıştığımız benzerlerinin bir tekrarı aslında; verdiği mesajsa son derece açık: Anlamsız savaştan çocukların da payına düşeni aldığı bir dünyada yaşıyoruz. Dahası, yoksulluğun inanılmaz boyutlara ulaştığı böyle bir ülkede, protez uzuvların göstermelik olma ihtimali hayli yüksektir; her şey uluslararası hayır derneklerinin ekonomik gücüyle sınırlıdır çünkü. Dolayısıyla, ortopedi teknolojisindeki son gelişmeler şöyle dursun, uygar bir ülkede çoktan ıskartaya çıkarılmış demode protezler bile burada iş görmektedir; güvenliğini mayın tarlalarında arayan bir toplumun vatan-daşı için iyi kötü takma bacağa sahip olabilmek, başlı başına Tanrı'nın bir lütfudur zira.

Hiç kuşkusuz, özünde hepimizin yüz karası olan bu trajik belgeden hareketle daha birçok şey söylenebilir, ama aynı fotoğrafa baktığında Henri Nouveau'nun ne yapacağını düşünmek pornografiye ilişkin bir dizi ipucu verir bize. Nouveau için protez bacak, fetiş *par excellence*, bir başka deyişle, sonsuz orgazm aracıdır. Hatta o kadar ileri gider ki, ortopedi kliniğine giden taşıtların biletini toplamaktan bile alamaz kendini; gece vakti kuytu park köşelerine gidip, dizkapağından aşağısına zorla geçirdiği protez bacakla yürümeye başladığındaysa önü ıslanmıştır; eskiz

defterlerine gelince, onlar da baştan başa protez bacak desenleriyle doludur doğal olarak.

Apaçık: Mezar-ı Şerif-teki savaş kurbanı çocuklar sıradan insan için özeleştiriyeye yol açarken, Nouveau düpedüz tahrik olup, boşalmayı geciktirmek üzere tasarladığı pürüklü otuzbir kesesini aramaya başlamıştır.

O halde burada biraz soluklanıp, bu sahnenin gerçekçi bir romanda tüm ayrıntılarıyla betimlendiğini varsayalım: Yazar istediği kadar savaşın saçmalığını kanıtlamaya çalışsın, Nouveau ve onunla aynı cinsel fanteziyi paylaşanların eli kendiliğinden oraya gidecektir; bu olguysa pornografiyi cinselliği uyarma aracı olarak görmenin ne denli tartışmaya açık olduğunu ortaya koyar. Belki de bu yüzden sonsuz fetişler üzerine kurulu cinsel fantezi, neyin *normal* olduğu konusunda ilk günden bu yana âdemoğlunun başını ağrıtmıştır daima; hiç kuşku yok ki, böyle bir durumda sadece ateşli cinsel birleşme değil, ona aracılık eden organların milimi milimine tasviri de alabildiğine masumdur artık.

2.

Fetişe giden yol, parça ya da ayrıntının ait olduğu bütünü kemirmesiyle başlar; yolun sonundaysa un ufak olan bütünden hiçbir şey kalmamıştır geride. Bu durumda cinsel haz objesi olarak partnerin vücudu, fetiş kamufle eden bir maskedir yalnızca. Fetiş tutkusu saplantıya dönüştüğü ölçüde varlık gerekçesini yitiren vücut usul usul aradan çekilmeye yüz tutar. Nitekim, sözümona cinsel haz objesi olan böyle bir vücudun, hep fetiş sayesinde ayakta durup, karşı taraf için bir anlam taşıdığını görürüz. Apaçık: Fetiş

müptelası için orgazmın sözde muhatabı olan ölü-beden, gizlice katlanılması gereken bir yükür aslında.

Ne var ki, fetiş bedene ait bir parça olduğu sürece her şey olağan karşılanır; füze gibi göğüs, taş gibi kalça gibi belli bir organı yücelten örnekleri anımsamaya çalışalım; burada tahrik unsuru olan uzuv ne denli bedenın yerine geçerse geçsin, ima edilen şeyin yine de bütünüyü bedene olduğu konusunda gizli bir anlaşma vardır aramızda. Buna göre, fetiş bağlamında karşılaştığınız temel sorun, bedene ait olmayan bir parçanın gündeme gelmesiyle karşımıza çıkar; erkekliğini deri ceketle yaşayan bir maço, bunu cinsel birleşme aracına çevirdiğı andan itibaren yalnız kendisi değil, partneri de deriyle sevişmektedir artık; en azından deri ceketli erkeğin seçilmiş olması bile bu konuda yeterli ipucudur bizim için. Ayrıca, cinsel uyarılma için vesile (başlangıç) teşkil eden şeyin sevişme esnasında aradan çekileceğine dair hiçbir güvence yoktur.

Psychopathia Sexualis'te bu konuya epeyi yer veren Krafft-Ebing, giderek fetişleri sınıflandırıp sıralar. Krafft-Ebing'e göre, cinsel organlarda yoğunlaşan ilgi bile araştırma konusu olurken, asıl ağır vakalar başta giyim kuşam olmak üzere şapkadan önlüğe, mendilden yüzüğe kadar giyeceklerle ilgili aksesuarlarda karşımıza çıkar: "Bu fetişizmde, ilk planda cinsî bakımdan tahrik eden şey, giyilen eşya veya muayyen bir şekilde giyinmiş kadının kendisi değildir. Bilakis, tenasülî alâka, kadının elbisesinin muayyen bir parçası üzerine o kadar fazla teksif edilir ki, bu parçanın tahayyülü, kadının bir bütün halinde ki tasavvurundan tamamıyla ayrılıp hususi ve ayrı bir değer kazanır."

Ne var ki, cinsel birleşmeyi tehdit etmediği sürece, kimse bu fetişleri kurcalama konusunda fazla ileri gitmez; hiç kuskusuz, cinselliğin gizemi de (mahremiyet) büyük ölçüde bununla bağıntılıdır; pikenin altı dipsiz kuyudur. Buna göre -tıpkı Henri Nouveau örneğinde karşılaştığımız gibi-, bu aksesuarlardan herhangi birinin okur için fetiş olması halinde, yazar istediği kadar farklı amaçla kâğıda dökmüş olsun, ortaya koyduğu ürün pornografiyle flört etmeye mahkûmdur sonuçta -ya da şöyle formüle edelim: Bir yazar cinsel birlikteliğe itibarını iade etmek için özel bir çaba sarf etmeyi gereksiz bulsa bile, hiç ummadığı anda pornografiye bulaşmaya adaydır; pornografi, yazardan çok okurun ürünüdür çünkü.

3.

Erosla koşulsuz diyaloga girmek, yazarın cinsellik konusundaki tek dayanağıdır; pornografi, bu koşulun bozulduğunu gösterir bize; burada tek amaç, bağlamından soyutlanmış cinselliğin kışkırtılmasıdır sadece. Ancak pornografinin özündeki mantığı dikkate aldığımızda bunun bir yanılsama olduğunu fark etmekte zorlanmayız. Daha doğrusu, aynen *kitsch* gibi, pornografi de izleyici yahut okurun hayal gücüne kuşkuyla bakmaktan ötürü kendine çelme takar hep. Buna göre, ağlayan çocuk posterini ile duhul ânını uzun uzadıya tasvir eden bir metnin aynı kumaştan olduğunu hiç çekinmeden söyleyebiliriz; her ikisi de, karşısındaki kişinin (alımlayıcı) muhayyile ve zekâ özüllü olduğu varsayımından hareketle üretilmiştir çünkü. Hele cinsel organların yersiz benzetme ve sıfatlarla canlandırıldığı durumda ipin ucu iyice kaçar; porno der-

gilerindeki düzmece okur mektuplarını çağrıştıran bu bölümlerde, önce yazar ıslanmaya talip olduğu için, ciddi bir kitapsevere düşen olsa olsa avucunu yalamaktır artık. O halde ilkin şunda uzlaşalım: Edebiyat ile pornografinin ilişkisi, hayat ile ölüm arasındaki karşıtlığı anımsatır; ikisinin bir araya gelmesi asla mümkün değildir.

D.H. Lawrence *Pornografi ve Müstehcen* adlı denemesinde bu konuyu işlerken bir dizi ipucu verir bize. Gerçi söylediklerine bütünüyle katılmakta zorlanırsınız, ama her şeye rağmen yine de epey kışkırtıcı olduğu açıkça ortadadır. Bilindiği üzere, Yunanca'da *porno* (fahişe) ve *graphein* (yazı) sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan pornografi, aslında 'fahişe edebiyatı' anlamına gelir. Bu noktadan hareket eden Lawrence, fahişe ile mazbut kadın arasına sınır çizgisi çekmekle ne denli saçmaladığımıza dikkat çeker ilkönce: "Bugün fahişe dediğimiz şey nedir? Eğer bununla bir kadının para karşılığı erkekle yatması kastediliyorsa, evli kadınlardan çoğunun kendisini satıp, fahişelerin de duruma göre parasız yattığını söylemek pekâlâ mümkündür. Evli bir kadının içinde biraz olsun fahişelik ruhu yoksa, çoğu kez un çuvalından farksızdır. Oysa çoğu fahişenin kadına özgü verici ruhtan payına düşeni almış olduğunu görürüz. Yasaların böylesine tekdüze olduğu bir yerde yargıların da hayatla bağı kopmuştur."

Ne var ki, Lawrence pornografinin kökeninde yatan anlamı aşağısamaya karşı çıkmakla beraber, itiraz hakkını kullanmaktan geri kalmaz; hatta o denli ileri gider ki, pornografiyi sağlıklı cinselliği kirletmekle suçlar. Peki, sağlıklı cinsellik nedir? Lawrence'e göre bunun cevabı açıktır: "Her ne kadar cinsel işlev ile boşalma işlevi yan yanaysa

da, birbirinden tamamen ayrı şeylerdir bunlar. Cinselliğin özünde yaratıcılık yatarken, boşalma bir son ve çöküştür yalnızca. Sağlıklı insan bu ikisi arasındaki farkı kendiliğinden kavrar; en derinde yatan içgüdülerimiz, belki de bu iki işlevin karşıtı olanla özdeştir.”

Apaçık: Lawrance'ın sözünü ettiği cinsellik Eros'tan başka bir şey değildir burada; ama bunun hangi sebepten ötürü her iki işlevle karşıt olması gerektiği sorusuna doyurucu bir cevap verilmemiştir; Eros'u yüceltirken, neredeyse *ejaculatio*'yu bütünüyle dışlamanın tuzağına düşmüştür çünkü. Boşalma, ancak iki kişinin müştereken yaşaması halinde anlamlı olan epey hassas bir konudur Lawrence için. Bu sebeple, pornografiyi erotizmden ayıran tek ölçüt istimnadır. Elle doyumu kışkırtan pornografi, her şeyden önce sahiden yaşama şansına sahip olduğumuz cinselliği (*coitus*) israf yoluyla erteler daima. Buna göre, kendi kendini tatmin etmenin bedeli gündeme geldiğinde hep aynı şey çıkar karşımıza: düş kırıklığı.

Hiç kuşkusuz, bütün bunlara katılmak çok güç, hatta mümkün değildir. Nitekim, yürürlükteki önyargıları bir yana bırakan herkes kolayca itiraf eder: Sonunda boşalmayla noktalanacak cinsel kışkırtıyı salt pornografinin ilgi alanına terk edip suçlamak bir yere götürmez bizi; ersuyu, son tahlilde erotizmin de besisuyudur çünkü. Eros, yüksek debisiyle yatağından taşan (orgazm) ersuyunun gölgesinde yeşerdiği sürece, el ile orasının ezeli işbirliği engellenmesi gereken bir şey değil, cinselliğin hayat sigortasıdır olsa olsa. Buna göre istimna, cinsel fantezilerin döl-yatağı olmaktan öte, doğum ânına eşlik eden gönüllü ebedir öncelikle.

Kasıtlı pornografinin açmazına gelince, onun hep aynı yerde çuvalladığına tanık oluruz: Bizim adımıza otuzbir çeken, ıslanmadan boşalmakla kalmayıp, muhatabını da alenen buna ortak olmaya davet eder; bu anlamda pornografi, cinsel fantezilerimizi kötürümleştirme aracından başka bir şey değildir ne yazık ki!

Pornografi, belki de başkasının eliyle boşaldığımızı kamufle ettiği için hep yarı yolda bırakır bizi. Cinsel uyarılmada amaçlanmamış etki ile hesaplanmış amaç arasındaki sınır çizgisi silinmeye yüz tutar tutmaz, önce Eros aradan çekilir; geriye kalansa müstehcen olma şansını bile yitiren cinselliğin parodisidir yalnızca. Müstehcen, güzel ve ahlakî olanı karşıtıyla tamamlarken, zamansız boşalmanın tuzağına düşen pornografi çoktan insana dair olanı yitirip, cascavlak ortada kalmıştır çünkü.

2001

SADE'LA KAÇINILMAZ BULUŞMA



1.

Az önce Stuttgart Devlet Tiyatrosu'ndan aldığım program dergilerine otel odasında alelacele göz atarken, doğal olarak önce Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü* ya da *Çılgın Gün*'ünden başlıyorum; çünkü Mozart'ın müziğiyle ölümsüzleşen aynı eserin opera için hazırlanmış program dergisi de bavulumda duruyor ve eve dönünceye kadar bekleyecek sabrım yok.

Beaumarchais ve rollerin yorumuyla ilgili kısa bir ön-bilgiden sonra ilk alıntı Marquis de Sade'dan: "Hiçbir şey cinsellikten daha güzel ve yüce değildir; bu olmazsa, kurtuluş yoktur." Sade okurları için fazla kışkırtıcı değil, ama

bir sonraki sayfaya geçince gözlerim fal taşı gibi açılıyor
–aynen aktarıyorum:

İDDİAYI KAZANAN KONT, THÉRÈSE'Yİ FETHEDİYOR

Ne sürpriz! Ne mutlu an! Ansızın, o resimlerdeki Mars'tan daha mağrur ve göz alıcı biçimde göründü. Üzerinde ince sabahlık, lahzada soyunmuştu.

"Teklif ettiğin ilk kazançtan yararlanmak üzere buradayım ve yeterince duyarlıyım," dedikten sonra devam etti: "Sevgili Thérèse, beni çağırdığın için buraya geldim sadece. Kararını verdin mi?"

"Evet sevgilim." diye bağırdım. "Tamamen seninim. Geçir bana; vuruşlarından korkmuyorum artık."

Birden kollarıma atıldı. Hiç çekinmeden, daha önce bunca korktuğum okunu elime aldım ve tehdit ettiği deliğe yönelttim onu. İçime girdi; tekrarlayan vuruşlarında gıkım çıkmıyordu. Öylesine haz alıyordum ki, acıyı duymuyordum.

Az sonra, daha fazla kendini tutmaktan vazgeçerek, zevkten başı dönen bir erkeğin boğuk sesiyle şöyle diyordu:

"'Hakkını' tamamen kullanmayacağım. Anne olmaktan korkuyorsun ve bu yüzden seni ürkütmek istemiyorum. Hazzın doruğuna az kaldı; çeker çekmez yine eline al seni yenen şeyi ve biraz oyna onunla... İşte gelmek üzere... zevkten... ölüyorum..."

"Ah! Ben de ölüyorum," diye çılgılık attım. "Kendimden geçtim. Bittim..."

Bu arada avuçladığım oku, elimle kılıf gibi sıkarken, hazzın doruk noktası için katedilmesi gereken son mesafeye de yardımcı oldum; bu zevki, huzurlu ve çocuk korkusu olmadan, on yıldan beri aynı biçimde yaşıyoruz.

Doğrusu ya, Jean-Baptiste D'Argens imzalı bu kısa yazıyı (1748) okuyunca, daha birkaç hafta önce Berlin'de izlemiş olduğum *Figaro'nun Düğünü*'nü anımsadım ister istemez. Hary Kupfer'in sahneye koyduğu bu temsilde Kont Almaviva sabahlıkla görününce anlamakta güçlük çekip, zorlama ve hayli itici bulmuştum bu yorumu. Kendime göre haklıydım; çünkü, başta İstanbul ve Ankara olmak üzere, kırk yıl boyunca Avrupa'nın birçok kentinde gördüğüm bu oyunda, Kont pırıl pırıl avcı kıyafetiyle sahneye çıkıyordu hep.

Gerçi Thérèse'nin gizlice buluştuğu soylu ile Susanna'ya göz koyan kont aynı kişi değildi elbette; ama biraz dikkatli bakınca, *jus primae noctis*'ten (beylik hakkı) oyunu kurallarına göre oynayan çapkına kadar hemen her şeyin örtüşüp, karşımızdaki kişinin o döneme damgasını vuran bir figür olduğunu fark etmekte zorlanmıyorduk. Buna göre, operada Almaviva'nın ilk repliği bile yeterince anlamlıydı: "Susanna, heyecanlı ve şaşkın görünüyorsun."

Daha fazla ayrıntıya girmeden, bavulu darmadağın etme pahasına, Stuttgart Operası'nın hazırladığı program dergisini çıkarıyorum. İzleme imkânı bulamadığım, ama sahnelendiği tarihte olay yaratan bir prodüksiyonun (reji: Peter Zadek) belgesi bu. O da ne, şimdi hepten nefesim kesiliyor! Mozart, kimi kantatlarında yinelediği bir dizayle açık saçık olanı ti'ye alarak, düpedüz meydan okuyor dünyaya: "Yala, bir güzel yala götümü!"

Bu durumda yapılması gereken şeyse belli: Eve dönüşte Lorenzo da Ponte'nin biyografisi ile *Figaro'nun Düğünü*'nü tekrar elden geçirip, mümkün olduğu kadar silkinmek.

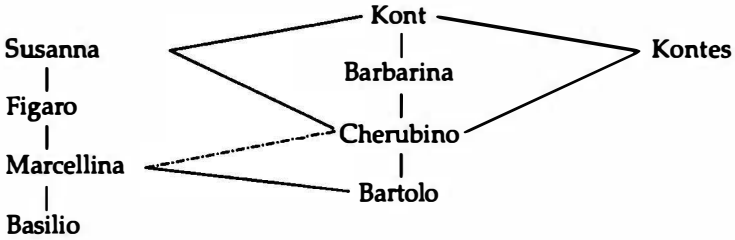
1970 yılında rejî öğrenimine başladığımda Prof. Heinz Arnold'un ısrarla Da Ponte üzerinde durması rastlantı değildi; *Don Giovanni*'yi daha önce birkaç kez sahnelemesine karşın şimdi sıra Tahran'a gelmişti ve farklı bir şekilde yorumlamayı düşünüyordu. Dolayısıyla, durmadan Da Ponte'den söz ediyorduk; ancak metnin (libretto) öngördüğü sınırlar dahilinde elbette. Bir başka deyişle, Da Ponte'nin Casanova'yı aratmayan serüvenleri gündeme gelmeyince, Venedik de ister istemez kaynayıp gidiyordu arada. Oysa 1700'lerdeki Venedik'in portresi çizilse, oradan Sade ya da Madam Pompadour'a geçilmesi kaçınılmazdı. Kaldı ki, Arnold Hauser'in altını çizdiği üzere, bir ucu Aydınlanma'ya değen rokoko, Avrupa tarihinde ilk ve son kez, sanatla birlikte belli bir hayat tarzını bütün ülkeler için geçerli kılıyordu bu dönemde.

Ancak, İtalya'daki diğer kentlerle karşılaştığımızda, Venedik yine de daha şanslıdır 1700'lü yıllarda; maskeli balodan farksız hayatta, nasılsa gölgelenmiş şimdiyle uzlaşmanın tek yolu, o gölgede kaybolmayı göze alıp, mümkünse gölge olmaktır. Ardındaki yüzü yutan maske, zevku sefa/hat için armağan edilmiş hayatımıza hakkını vermenin yegâne güvencesidir şimdi. Bu ise *carpe diem*'in (gününü yaşa!) ardında yatan gerçeğe bir kez daha ışık tutar: tensel hazzın kolektif keşfi.

Gelgelelim, doğup büyüdüğü kentte (Venedik) rahip olarak hayata atılan Da Ponte'nin adı ırza geçmekten (korunma amacıyla sığındığı evde, ev sahibinin karısından üç çocuğu olmuştur!) cinayet söylentilerine kadar o kadar çek şeye karışır ki, otuz yıl sonra apar topar terk etmek zo-

runda kalır burayı –Gasanova ile Caravaggio'nun kan kardeşi! Ancak, her defasında bir punduna getirip paçayı kurtardığını görürüz; ne de olsa, bildiği çok sayıda yabancı dilin yanı sıra kitap kurdu olan kadın avcısında şeytan tüyü vardır!

Bu bağlamda Viyana'da tesadüfen tanıştığı Mozart için yazdığı üç librettoyla ölümsüzler listesine girer Da Ponte. Gerçi *Figaro'nun Düğünü*'nü Mozart önerir; ama libretto tamamlanmışta yalnız Mozart değil, Beaumarchais de turnayı gözünden vurmuştur! Nitekim, tiyatrodaki siyasal içeriğiyle dikkati çeken bu oyun, operada erotik ilişkilerin ön plana çıktığı 'aşkın dünya tiyatrosu'na (W. Felsenstein) dönüşmüştür. Herkesin herkesle ilişki kurduğu ya da gizliden gizliye bunun için fırsat kolladığı *Figaro'nun Düğünü*'nde dört perdeye damgasını vuran tek şey, erotik atmosferin (gerilim?) görünmeyen varlığıdır. Öyle ki, cinsel ilişkiler (beklenti) şemasına göz atan herkes kolayca fark eder bunu:



Bu şemaya bakınca hiç kuşku kalmıyor artık: Mozart'ın kanonları ile uçkuruna düşkün Da Ponte'nin serüvenlerini dikkate almayan bir sahne yönetmeni *Figaro'nun Düğünü*'nü olsa olsa yüzüne gözüne bulaştırır yalnızca.

3.

Figaro'nun Düşünü ilk kez 1 Mayıs 1786 tarihinde sahnelendiğinde, bir yıl önce *Sodom'un 120 Günü*'nü temize geçiren Sade, çok geçmeden *Yatak Odasında Felsefe*'ye başlar. Burada bizim için önemli olan noktaysa, tabuları yıkan cinselliğin doludizgin yaşanması bağlamında, Venedik ile Paris'in aynı paydayı bölüşmesidir. Bir başka deyişle, Da Ponte ile Mozart'ta estetize edilerek yüceltilen şey, Sade'da kurulu düzenin maskesini düşürecek şekilde tepkisel ve o ölçüde kışkırtıcı bir itirafa dönüşmüştür sadece.

Aslında yaşadığı dönemdeki sınırsız, daha doğrusu riyakâr cinsel haz arayışını dikkate aldığımız zaman, Sade'in yalnızca gerçeğe ışık tuttuğunu görürüz; ama odaklandığı noktanın lahzada 'koptuğu yer' olması koşuluyla. Hazzın kaynağı olan beden, kendi ürünü olan maskeye (korse?) sıkışıp kalmıştır; tensel varoluş, topluma (acımasız *öteki*) karşı tepeden tırnağa zırhlanmaya mahkûmdur çünkü.

Burada önemli bir noktanın altını çizmek gerekiyor: Sade'in öngördüğü orgazm arayışında, cinsel özgürlüğü kısıtlayan kurallar, ilk bakışta sanıldığı gibi, doyum arayışını sınırlamaktan ötürü eleştiri konusu olmaz, doyum arayışını ertelemeyi engellemekten ötürü kınanır. Kurallar dahilinde yaşanan doyum (orgazm), o defaya mahsus olanın gizemli (tekrarı kışkırtıcı) büyüünden yoksun olduğu için, tekrarı sıkıcı (fuzuli) hale getirir. Cinsellikte ölçü, ölçsüzlükse hiçbir şey *doyum* denli ters düşmez buna. Buna göre orgazm, sonsuz sayıda, tekrarını zorunlu kılan kışkırtıcı eksikliğin göstergesi olduğu sürece Sade'in ilgi

alanına girer. Dolayısıyla, ölçülebilir olan her şeyin ötesindedir cinsel doyum.

Bütün bunlar, *Yatak Odasında Felsefe*'de açıkça tanık olduğumuz üzere, okurun anlatılmakta olan cinsel edimi hayal gücünde yeterince canlandırıp canlandıramayacağı kaygısına yol açar sonuçta. Amaç, okuru uyarmaktan çok, öncesi ve sonrasıyla duhul ânının kendini sonsuz sayıda tekrarlamaya bağımlı olduğunu kanıtlamaktır.

Öte yandan, tüm bu olup bitenleri sektirmeden izleyeceğimize dair güvence arayışı, hiçbir anlatı biçiminde diyalog formunda olduğu kadar garantili değildir. Diyalog formunda kulak misafiri olduğumuz şey kendiliğinden podyuma taşınır; öyle ki, açık hava bile çevresinden soyutlanmıştır artık! Ama bununla da yetinmeyen Sade, dışarıda hiçbir şeyin görünmediği hücre-mekân'a taşır izleyiciyi; böylece, okur, dışarısının olmadığı yerde doğrudan doğruya sahnenin içindedir şimdi –üstelik haz konusunda herkes eşit ve dilediğini yaşamakta özgür olduğuna göre, herhangi bir onay beklentisi olmaksızın.

Cinsel hazzın en yoğun ve sivri örnekleriyle (toplu seks, ensest ya da eşcinsel ilişkiler, vb.) yaşandığı bu seks âleminde, aykırı olan öyle bir noktaya gelir ki, o aşamada *reductio ad absurdum*'un eşiğine gelen çiftleşme eylemi ister istemez aradan çekilip, kaybolmaya yüz tutar. Kışkırtıcı olan şey, tensel hazza aracı olan bedenin ilençli doğası değil, aracı konumundan soyutlanan bedenın olup bitenlere ilişkin tüm sorumluluğu *yasaklar*'a devretmesidir. Beden, yasaklarla ayakta durmaya çalışan ikiyüzlü toplumun metaforudur burada. Dolayısıyla, tensel haz arayışındaki anarşi, bedenın ötesinde toplumun ürünüdür: "Bedenin

hangi yönünü ele alsanız mutlaka toplumsal bir boyutuna rastlanır. Bedendeki delikler toplumsal giriş ve çıkışları, kaçış yollarını ve istilaları akla getirir. Kafayla ayaklar arasındaki, beyin ve cinsel organlar, ağız ve anüs arasındaki ilişki, hiyerarşi kalıplarını kullanmak için kullanılır" (Mary Douglas).

Yine burada, podyum yanılışmasını güçlendiren bir başka etken de, seyirlik olanın belli bir mizansene göre önceden tasarlanmış olmasıdır. Bir başka deyişle, Sade'da tanık olduğumuz cinsel ilişki, kendisini öylece doğaya teslim etmiş kişinin anlık itkileri ya da kestirilmesi mümkün olmayan arzuları doğrultusunda değil, belli ve olması gereken bir plan dahilinde yaşanır hep. Buysa Sade'la ilgili yorumlarda söz konusu sahneler ile *tören* arasında hangi sebepten ötürü yakın bir ilişki kurulduğunu gösteriyor bize: "Sade'ın yarattığı fanteziler, düzenli ve metotlu olmaları nedeniyle törensel bir yapı kazanmışlardır. Törenin etkisi, orji (toplu seks) sahnelerindeki kargaşa ve belirsizliği düzene sokmaktır. Sade simgesinin ikili önemi de burada yatar: Bir yandaki tören protokolüyle diğer yandaki saflık kuralının çiğnenmesi ve şiddeti birleştirir. Böylece Eski Rejim'in (Fransız Devrimi'nden önceki) katı kurallarla yapılaşmış toplumunu ve karşıtını yeniden yaratır" (Lucienne Frappier-Mazur).

Hemen herkesin katılmak zorunda olduğu bu doğru saptama, sonuçları açısından son derece önemlidir; çünkü törene dönüşmüş seks âleminde rol alan birey, yaşamakta olduğu şeyin sorumluluğunu topluma devretmiş bir figürandır yalnızca –sözümüne bunu kınayanlardan çok daha masum bir figüran. Öyle ya, eleştirilmesi gereken birileri

varsa, bu, cinsel doyumun ertelenmesi yoluyla bitimsiz orgazmı düşleyen şehvet düşkünleri değil, toplumsal yapının buna elverişli olmasıdır; bu yüzden, başını kuma gömenlerin en büyük korkusu Sade olmuştur daima.

İkiyüzlülüğe son verelim: Sade, her zaman olduğundan daha fazla günceldir günümüzde; inanmayan, porno endüstrisinde dönen paraları araştırırsın, yeter.

4.

9 Eylül Üniversitesi'nde *Figaro'nun Düğünü*'nü sahneliyorum. Herkes tutuk. Kantin ya da bahçede ayaküstü flört eden gençler, sahneye adım atar atmaz kasılıp kalıyorlar. Öyle ki, kucağına alıp okşamak şöyle dursun, kimse elini bile rahatlıkla süremiyor birbirine. Cherubino'yu, ortalık yerde dolaşırken, kadın erkek herkesin gönlünü çelen pembe-phallus'u anlatıyorum; konuşacak birini bulamadığında kendisini sevecek denli yanıp tutuşan melek oğlan!

Az sonra Kont'un antresine geliyor sıra: "Susanna, heyecanlı ve şaşkın görünüyorsun." Genç arkadaşımın kolu bacağı canlı değil, protez sanki! Tekrar konuşup tartışmaya başlıyoruz, ama nafîle; uygulamaya geçince her şeyin boşuna olduğu ortaya çıkıyor. Bu durumda daha fazla devam etmenin anlamı yok. Gelecek derse kadar herkesin *Yatak Odasında Felsefe*'yi okumasını öneriyorum; ama o kitabın yasaklandığını bilmediklerinden, ardından eklemek zorunda kalıyorum ister istemez: Bulamazsanız, aranızdan biri bana uğrayıp alsın; fotokopiyle çoğaltırsınız.

2003

KIL ÜZERİNE ÇEŞİTLEMELER



Başta memeliler olmak üzere tüm canlılarda karşılaştığımız kıl, özünde tıpkı tırnak gibi ölü bir doku olmasına rağmen, yerine göre korunmaktan (oklukirpi) dokunmaya (birçok memelideki bıyığın yanı sıra sevişme esnasında sürtünen kılları anımsayalım) kadar çok sayıda işlevi üstlenir. Ne var ki sıra âdemoğluna geldiğinde kılın bambaşka bir boyut kazandığını görürüz. Buna göre, kratin ve çeşitli proteinlerden oluşan bu cansız dokunun tüyle başlayıp, ayva tüyü üzerinden kıla varan öyküsü, uygarlık tarihinde başlı başına bir araştırma konusudur. Ancak yeryüzüyle henüz tanışan agucuğun saçındaki ıslak tüyleri bir yana bırakınca, yeniyetmenin ayva tüyün-

den kabadayının pos bıyığına, nazlı dilberin kirpiğinden güçlü erkeğin gümrak saçlarına kadar hemen her şeyin, doğrudan ya da dolaylı, cinselliği çağrıştırdığını fark etmekte zorlanmayız.

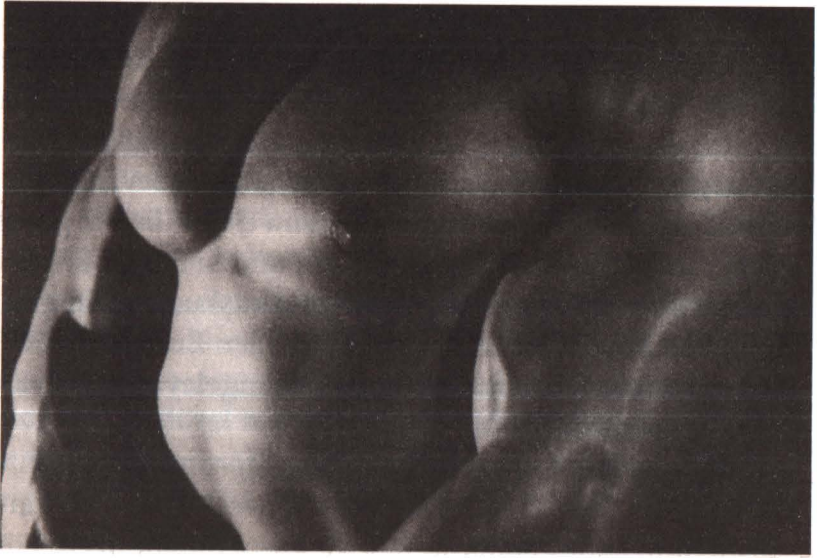
Öte yandan, simgesel içeriği açısından vücuttaki kıl dağılımı da bu konuyla ilgili bir dizi ipucu verir bize: "Saçlar, beden en üst kısmında büyümekten ötürü ruhanî güçleri simgeleyip, suyun sembolü olarak 'Yukarı Okyanus'la denkleştirken, vücuttaki kıllar 'Aşağı Okyanus'la eşdeğerlidir. Bir başka deyişle, bedendeki kılların yananlamı, kozmos ve içgüdüsel hayata ilişkin akıldışı gücün artışıdır. Bu inanç, aralarında Mısırlılar da olmak üzere, birçok dilde rahiplerin hangi sebepten dolayı vücutlarındaki kılı kazıdıklarına ışık tutar; ve yine bu inanç, şeytan olmanın eşiğindeki Pan'in hangi sebeple kıllı bacakla temsil edildiğini gösterir bize (J.E. Cirlot). Apaçık: Kıl, sembol dünyasında yer yüzü ile gökküre arasında esneyen bir bağlantı hattıdır insan oğlu için. Nitekim, kudret ve doğurganlığı simgelemekle yetinmeyen kılın, giderek iktidar istenciyle bağlantılı yaşama gücü ve sevincini de kapsamına alması bir kez daha doğrular bunu.

Belki de bu yüzden, söylencelerde karşılaştığımız kahramanların kılla ilişkisi katı bir sınır çizgisiyle ikiye ayrılmıştır hep. Kısaca anımsamaya çalışalım: Akhilleus'tan Herakles'e kadar Yunan mitolojisinde karşımıza çıkan kahramanların vücudunda (Aşağı Okyanus?) kıldan eser yokken, Ergenekon Destanı'ndaki vuruşkan yiğitlerin bedeni tepeden tırnağa kadar kılla kaplıdır neredeyse. Öyle ki, Oğuz Han ya da Börteçene'nin sırtında sirpençe çıksa, önce kılların kazınması gerekir burada.

Gilgamiş Destanı'ndaysa büsbütün açıklık kazanır bu. Gerçi evli yahut bâkire ayrımı yapmaksızın karşılaştığı her dişiye lahzada beceren Gilgamiş'in gür saçları dışında hiçbir ipucu bulamayız bu destanda; ama ilk kez rüyasında karşılaşp, tıpkı bir kadın gibi altına alarak seviştiği Enkidu, dalgalı ve uzun saçının yanı sıra düpediiz bir goril-adam'dır: "Vücudu, tıpkı davarların tanrısı Samukan'ınki gibi, kıvrır kıvrır tüylerle kaplıydı." Hiç kuşkusuz, 'altı gün, yedi gece' boyunca durmadan sevişebilen Enkidu'nun kıvrır kıvrır tüyleri, sonsuz cinsel gücü simgeleyen simsiyah kıllardır aslında.

Bütün bunlar, her ne kadar ancak kapsamlı bir araştırma sonunda düzlüğe çıksa da, mitoloji ve destanlarda karşılaştığımız kahramanların kıllı ve kılsız olmak üzere ikiye ayrılabilceği konusunda bayağı kışkırtır bizi. Bir başka deyişle, hiç değilse, ilk elde şunu söylemek mümkündür: Yunan mitolojisinde şeytani Pan ve Satyr'in aşırı kılla kaplı bedeni, Tanrısal güçle donatılmış kusursuz insan vücudunda, saç ve sakal dışında, bütünyle kıldan arınmıştır; ve hiç kuşkusuz, Enkidu'yla karşılaştırıldığında Gilgamiş'in gür saçla yetinmek zorunda kalması büyük ölçüde bununla ilgilidir; O, vücudunun belli bir kısmıyla da olsa, Tanrısal olandan payına düşeni almıştır çünkü: "(...) bütün öteki varlıkları aşan kusursuz bir güzellikle donattılar onu; üçte ikisini Tanrı, üçte birini insan yaptılar." Oysa Ergenekon Destanı'nda yer alan Han'ların tümü atı, avradı ve silahıyla yiğit bir *insan*'dır sadece.

Ne var ki, bu belirlemeden hareketle günümüze gelince ilginç bir değişime tanık oluyoruz. Buna göre, Rambo'dan Tarzan'a kadar günümüzde film ve çizgi roman



Fotoğraf: Volker Janssen.

aracılığıyla efsaneye dönüşmüş kahramanlar her ne kadar insan olsalar da, kıl konusunda hemen hepsinin Olympos'ta oturanlarla gizli bir kan bağı vardır aralarında. Apaçık: Yüzyılımızda efsane kahramanı olan erkeğin vücudu, gelişkin kasları ve pürüzsüz teniyle ön plana çıkarırken kıla tamamen yabancısıdır artık. Yine bu bağlamda, vücut geliştirme merkezlerinde gece gündüz ter döken gençleri anımsamaya çalışalım: Vücuduna istediği şekli verdiğine inanan delikanlının son rötuşu, solaryumla tamamlanan epilasyondur.

Volker Janssen'in fotoğrafladığı görüntüye bu gerçeğin ışığında bakınca çok daha iyi görüyoruz: Işık düzeniyle ayrıca vurgulanan taş gibi vücut, kabına sığmakta zorlanan kas/larla alabildiğine gerilerek, handiyse yarılmanın eşiğine gelen tenin zaferini kutsamaktadır. Biri sol alt köşeden

çaprazlama gelen güçlü, diğeri yukarı sağda, modelin omzuna doğru cepheden gelen zayıf, gizlice kısıpaca alınmış bu çelik bedeni, dokunma duyusunu kışkırttığı ölçüde körelterek, gerçeğin ötesine taşımaktadır sanki. Bu sebeple, hayal edilenin aslını görüntülemeye talip olan suret arayışı, sonunda çırpıplak kalan tahayyül gücünün bozguna uğramasıyla noktalanmıştır burada. Nitekim, böylesine bir vücut, karşısına düşüreceği gölgenin kaybıyla, ister istemez kendi varlığını da iptal etmenin eşiğindedir artık; ve bu durumda kılın varlık gerekçesi iki defa yok olmuştur doğallıkla: ilki, Tanrısal olanla flört ederken hâlâ ölümlüye takılıp kalmaktan dolayı, diğeryse bunu yalanlamanın yol açtığı boşluğa yuvarlanarak aslını kaybetmekten ötürü.

O halde, doğanın bu denli özene bezene yarattığı bir bedende kılın varlığı olsa olsa transplantasyonla mümkündür; tam da bu noktada kışkırtıcı kılsızlık, söz konusu modelin çağrışımını kolayca farklı yönlere çekebileceğimiz bir yere taşır. Antik Yunan'da ayva tüyünün kıla dönüşmesiyle başlayan ergenliğe geçişin erkekler arası cinsel ilişkide bir sınır çizgisi olması, kıllanmış olanın cinsel rolünü belirleme bağlamında en önemli ölçüttür. Buna göre, kıllanan, hiç çekinmeden *ephebos*'un arkasına talip olmaya hak kazanmıştır artık; has objesi oğlan için olağan (meşru) kabul edilen edilgenlik, bundan böyle cinsel kimliğine sahip çıkması gereken erkek açısından alay ve aşağılama konusudur.

Ancak genç bir erkeğin salt gelişkin vücudunu teşhir etmek üzere kıla meydan savaşı açması, karşı cinse çağrının hiç umulmadık bir anda ters tepip, kördüğüm olmasına da yol açabilir pekâlâ; hatta yüzyıllardan beri ya-

şarabınlıkta olanlar, bu vücutlara kadından çok erkeğin talip olduğunu gösteren sayısız örnekle doludur. Apaçık: Vücudunun her ayrıntısıyla milimi milimine hesaplaşıp, bunu teşhir objesine çeviren kişi, en azından kendine hayran olmanın sonuçlarına katlanmak zorundadır. Hemen altını çizelim: Aynaya hayalindeki *ben*'iyle bir kez daha karşılaşmak üzere bakıp, bununla tatmin olan kişinin, şu veya bu sebeple aynanın aradan çekildiği ya da böyle bir şeye artık ihtiyaç duymadığı noktada, giderek kendi *ben*'ine yuvarlanıp, darmadağın olması işten bile değildir. Kılıslılığı vücudunun seyirlik nesne olması adına tercih eden her erkek, hiç değilse öbür yarısıyla 'gıl-mân-ı cennet'in gizli çeşitlemesi, bir başka deyişle saydam kopyasıdır.

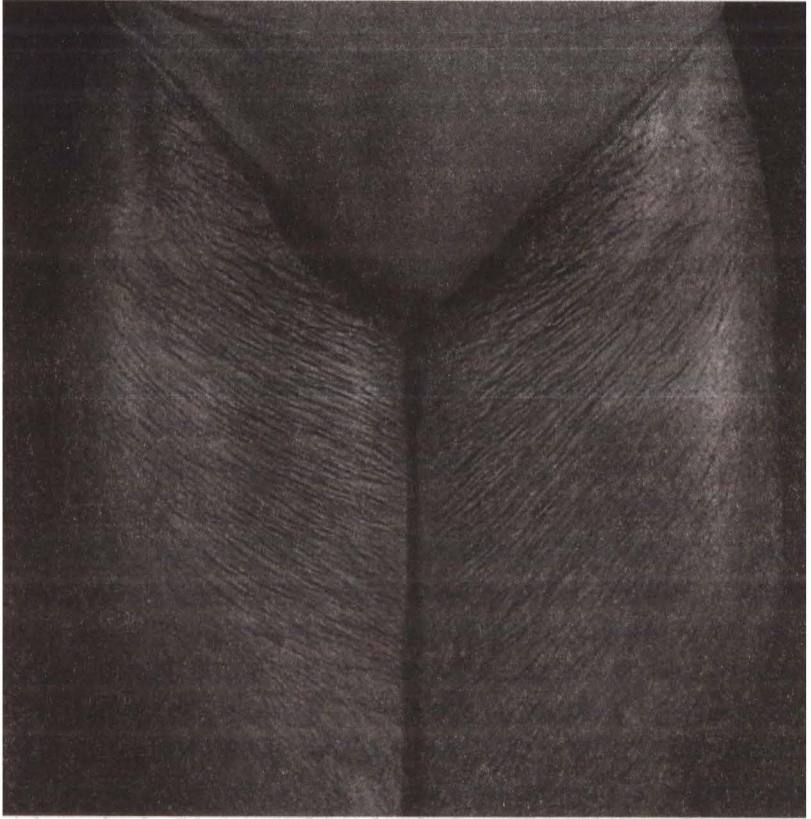
Gert Weigelt'in kaydettiği *Uyluklar* ise kıl ile fetiş arasındaki ilişkiyi bir başka düzleme taşıması bakımından daha ilk bakışta ilgimizi çekiyor; ancak buna geçmeden önce, bir kez daha Janssen'in fotoğrafına dönüp, söz konusu kayda egemen olan mantığı anımsamakta fayda var: Çelik vücutlu adamı kareleyen görüntü yalnızca omuzdan bel nahiyesine kadar olan bölümle sınırlı olmasına karşın, bu kısmın fetişe dönüşmesini engelleyen hiçbir şeyle karşılaşmıyoruz; hatta bundan da öte, fetişin ne olduğunu tüm açıklığıyla gözler önüne seren kusursuz bir örnek bu. Nitekim, biraz ilerleyince hemen ortaya çıkıyor: Vücudun görünen kısmı kendine yeterli olduğu için, geri kalanı ne tamamlamaya çalışıyor, ne de merak ediyoruz. Bir başka deyişle, fetişi tanımlarken başvurduğumuz parça/bütün bağlamında, vücudun görebildiğimiz kadarıyla o bölümü, ait olduğu bütünü tamamen ip-

tal etmiş olmanın rahatlığı içindedir burada –ya da şöyle formüle edelim: Janssen’de bütün, sahibi olduğu parçanın içinde tamamen kaybolup gitmiştir.

Oysa, daha ilk bakışta, Weigelt’in bambaşka bir çıkış noktasından hareket ettiğini görmekte gecikmiyoruz: Parça, neredeyse zorla çekip çıkarıldığı bütünün tasavvuru için bir kışkırtıcı yalnızca; ama alabildiğine sivri ve keskin uçlu. Janssen’de salt ışık düzeniyle sergilenen göğüs kafesi ve kollar, burada rastlantıyı aşan bir tesadüfler zincirinin sahnelenmesine bırakmıştır yerini. Buna göre, hafif bir eğilimle ve uyluğun içine doğru muntazaman taranmış kılların yanı sıra, lasteks külotun apış arasına kavuştuğu yerde vulva’yı çağrıştıran şekli ya da bunun üzerinde erkeğin belli belirsiz seçilen cinsel organı, bu konuda yeterince ipucu verir bize.

Ama biraz daha ilerleyip, algı içeriğini sıkılmadan kurcalamaya başladığımızda, *Uyluklar*’ı böylesine çarpıcı (itici?) kılan gerekçe asıl o zaman açıklık kazanmaya yüz tutar. Bu bağlamda erbeziyle şişkinleşmiş külotun altında gördüğümüz yarık, birbirine bitişik durumdaki uylukların oluşturduğu hat üzerinde dizkapağına dek aşağıya doğru uzarken, vagina her şeyi yutacak bir boyuta ulaşmıştır neredeyse. Öyle ki, kendisi olmaktan çıkan bu organ, Camille Paglia’nın deyişiyle, “kutsal bir tören alanı olarak kadının bedeniyle özdeşleşen *temenos*”un davetkâr, ama o ölçüde tekinsiz cümle kapısıdır artık. Bu yarığın tepe noktasına yerleşen phallus ise erkeğin iktidar sembolüdür doğallıkla. Ancak Weigelt’in düzenlemesinde tartışmaya açık bu yaygın kanı, olumsuzlamanın sarakaya alınması sebebiyle ciddiyetini öylesine yiti-

rır ki, sonuçta içeriksiz bir gösteriye dönüşür her şey. Apaçık: İzleyicinin dikkatini çekmek üzere kayıtlanan görüntü, önce cinsel organların cinsiyetini yitirerek belirsizliğe sürüklenmiş olmasıdır bu fotoğrafta. Nitekim daha bakar bakmaz görülüyor: Kadının cinsel organını kıs-kaca alan, erkeğin uyluğundaki taranmış kıllardır. Buna göre *Uyluklar*'da söz konusu olan şey *dichotomie*'nin ihlal edilmesiyle yeni (postmodern?) bir bakış açısına zemin



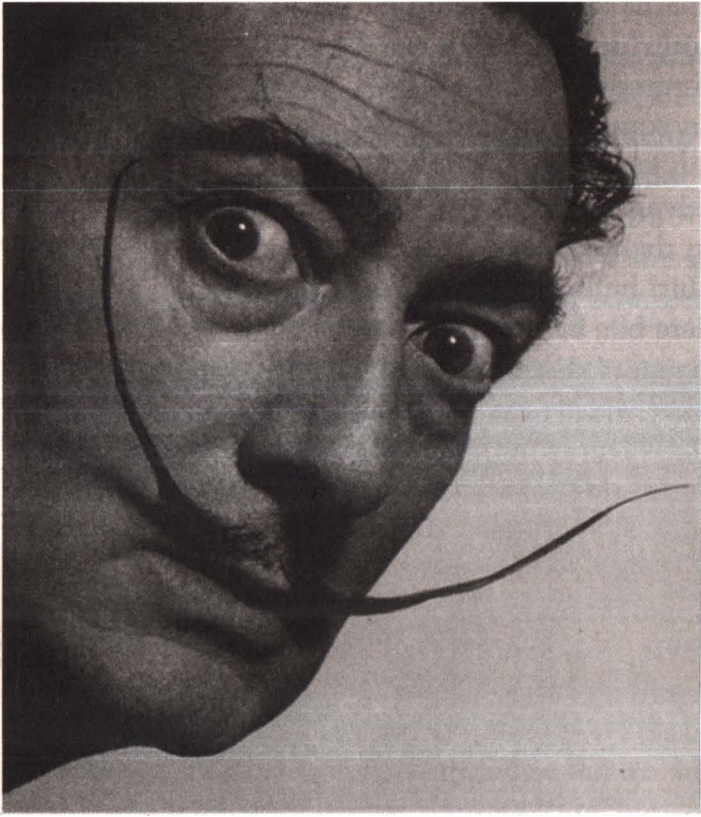
Uyluklar, Gert Weigelt, 1988.

hazırlamaktan çok, olsa olsa diyalektik gerilimin yok ye-
re kötürümleşmesidir sadece; ve bu da, gerekli özeni
göstermeden pornografiyle şakalaşmaya kalkışmanın
hazin sonudur hiç kuşkusuz -ya da kılla uluorta oyna-
manın kaçınılmaz bedeli.

Salvador Dali'deyse kılla oyunun oyun olmaktan çıkıp
-tıpkı dışkı ve anüs gibi-, hayatın en önemli gerçeklerin-
den biri haline geldiğini görürüz. Nitekim, kılla ilgili de-
yimlere bile hayranlık duyan bu çılgın ve kendi tanımıyla
'süpersnop' dâhi, çoğu kez bir kıl fetişisti olarak karşımı-
za çıkar; ancak sıra bıyık konusuna geldiğinde büsbütün
açıklık kazanır bu: "Hep kıllı sistemi kullanmaktan hoş-
landığım doğrudur; ya kılın aralıklarına bağlı olan ideal
dengeyi saptamanın estetik görüş açısından ya da kesin-
likle erkek fizyonomisinin vahşi ögesi olan karakterin tra-
jik şahidi, bıyığın psikopatolojik üstünlüğünden."

Böyle bir durumda Dali'nin gözünde 'insan fizyolojisi-
nin bu trajik tanığı', karşısındakinin yüzünü okurken baş-
vuracağı en önemli ipucuna dönüşür doğallıkla. Nitekim,
Proust ve Nietzsche'nin kişiliğini kasvetli bıyıklarıyla de-
şifre ederken, Velasquez de Bakkhos bıyığıyla bize açılır;
kendi bıyığıysa gergedanla ilgili olup, hiçbirine benzemez
bunların: "Tanrısal domuz olan ben -yoksa söylemeyi
unuttum mu?- gergedan boynuzuna sahibim; daha doğ-
rusu: Ben bir gergedanım, ama bıyıklı gergedan."

Apaçık: Pos, kaytan ya da burma bıyık gibi klasik sınıf-
landırmaya baştan yabancıdır Dali'nin bıyığı; onunki, kı-
lıç gibi keskin ve *delici* (!) boynuz-bıyık'tır çünkü. Dahası,
Dali için bu 'trajik şahit', kişiliğini astığı bir çengel, başka
bir deyişle mükemmel sırdaştır.



Salvador Dali, Foto: Philippe Halsman, 1954.

Bu gerçeğin ışığında Philippe Halsman imzalı fotoğrafa bakınca, başlığın da (*Ama Sırrımı Açığa Vurma*) verdiği kışkırtıcı ipucuyla her şey kendiliğinden düzlüğe çıkıyor; ama önce şunun altını çizelim: Dali'nin bıyık-yüz'den oluşan bu fotoportresi, dört yıl (1958) sonra Halsman'la ortaklaşa hazırlayacakları bir kitaba atılmış bir adımdır gerçekte. *Dali'nin Bıyığı* adıyla piyasaya sürülen bu kitapta Marksizmin kıllı tarihi de, 'bıyıklı gergedan'ın katkı-

sıyla ortaya çıkmıştır kuşkusuz: “Halsman stroboskopik fotoğraf için yeterli donanımına sahip değildi. Ben de orada ve o anda Marksizmin kıllı tarihinin fotoğrafını çekmeye karar verip, bu amaçla altı tabaka beyaz kâğıt tuturdum bıyığıma. Bunların her birine, sırasıyla aslan saçlı ve sakallı Karl Marx, daha az ama aynı kıllılıkla Engels, ince bıyık ve keçi sakalıyla yarı kel Lenin, bir bıyıkla sınırlanmış gür saçlı Stalin, sinekkaydı traşıyla Yalenkov portrelerini art arda pozlandırımdı. Geriye kalan son kâğıdı da, isabetli bir kararla, kel kafalı Krusçev’e ayırdım.”

Öte yandan, büyük-yüz’den oluşan bu fotoportrenin *Ama Sırrımı Açığa Vurma* başlığı da, söz konusu sırrın kime emanet edildiği konusunda hiçbir kuşkuya yer bırakmıyor. Dali, her zaman olduğu gibi, dünyayı tiye alıp, etrafıyla dalga geçiyor yine; çünkü ‘bıyıklı gergedan’, cinsel organının boyutuyla ilgili takıntıdan (*microgenitomorphos*?), sırf almakta zorlanıp, çektiği acı yüzünden kıcını Lorca’ya teslim edemediğine kadar her şeyi fütursuzca itiraf eden biridir zaten. Apaçık: Sırrın emanet edildiği delici boynuz-bıyık, düşen maskenin parodisidir burada –ya da kamuflejın itirafı bağlamında, sarakaya alınmış cinsel iktidarsızlık.

Ancak bütün bunların ötesinde, *Ama Sırrımı Açığa Vurma*’nın bir başka mesajı daha var hiç şüphesiz: Kıllar, zamanla değişen renginden vücuda yayılma şekline kadar, bedensel yazgının sadece son konuğu değil, düpedüz gizli seyir defteridir aynı zamanda.

2001

AYDINLIKTA GÖRMEK | *mehmet ergüven*



“Aydınlıkta göremeyen birinin geceyi canlandırma arzusu, soyutlama sürecinden nasibini almamış düzmece soyutu örtbas edeceği bir kılıftır. Gece, içini istediğimiz gibi dolduracak şekilde, görünmez hale gelen boşlukların dölyatağı olarak, salt yetersizliği kamufle etmeye odaklanmış saçmalamaya kendiliğinden meşruiyet sağlar. Bundan ötürü geceyle flört eden görüntünün, temsilini başkasının tahayyül gücüne havale ederek aradan çekilmek daima cazip gelir insana. Gece, ateş saçan hayvanlardan kristal çiçeklere dek tepeden tırnağa ışığa boğulmuştur burada; tekinsiz ama zifiri karanlıkla ilgisi olmayan bir aydınlık gece. Apaçık: Aydınlıkta göremediği için karanlıktan medet uman sanatçı, tahayyül yetisinin armağanı olan yaratıcı soyutlama özgürlüğüne ister istemez ihanet etmek zorunda kalmıştır. Gece, aydınlıkta görülebiliyor olmanın izini taşıdığı sürece, sahte gecedir.”



www.agorakitapligi.com

10 YTL