

# 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

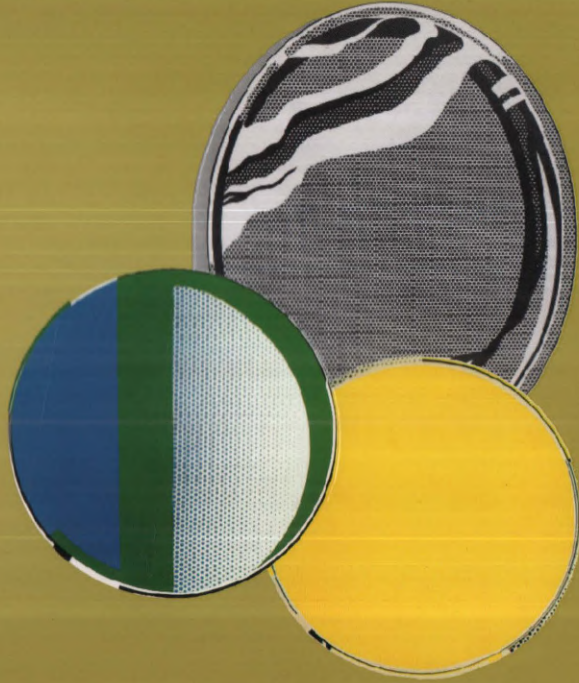
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

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

ENİS BATUR • Başkalaşım lar XI-XX

# ENİS BATUR

## Başkalaşım lar XI-XX



---

## Enis Batur

Enis Batur 1952'de doğdu, ilk yazısı 1970'te, ilk kitabı 1973'te yayımlandı.

Kırmızı Kedi'den yayımlanan kitapları *Rakım Sıfır*, *Başka Yollar*, *Ziyaretler Kitabı*, *Mürekkep Zaman*, *Dalgınlık Kursları*, *Acı Bilgi*, *A Cappella*, *Doğu-Batı Dîvanı*, *Tuğralar Perişey*, *Basit Bir Es\**, *Kanat Hareketleri-Neyin Nesisin Sen*, *Başkalaşım*lar I-X ve *İblise Göre İncil*.



Kırmızı Kedi Yayınevi: 621

Deneme / Yazılar: 5

*Başkalaşım*lar XI-XX

Enis Batur

© Enis Batur, 1992

© Kırmızı Kedi Yayınevi, 2016

Yayın Yönetmeni: İlknur Özdemir

Editör: İ. Utku Kavasoglu

Kapak Tasarımı: Yeşim Ercan Aydın

Grafik: Serap Bertay

Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni alınmaksızın, hiçbir şekilde kopyalanamaz, elektronik veya mekanik yolla çoğaltılamaz, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

Bu kitabın ilk basımı 1992 yılında yapılmıştır. İlk üç basımı YKY tarafından yayımlanmıştır.

Kırmızı Kedi'de Birinci Basım: Temmuz 2016, İstanbul

ISBN: 978-605-9658-55-3

Kırmızı Kedi Sertifika No: 13252

Baskı: Pasifik Ofset

Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1 Baha İş Merkezi A Blok Kat:2

34310 Haramidere/İSTANBUL

Tel: 0212 412 17 77 Sertifika No: 12027

**Kırmızı Kedi Yayınevi**

kirmizikedi@kirmizikedikitap.com / [www.kirmizikedikitap.com](http://www.kirmizikedikitap.com)

[www.facebook.com/kirmizikedikitap](http://www.facebook.com/kirmizikedikitap) / [twitter.com/krmzkedikitap](https://twitter.com/krmzkedikitap)

[kirmizikedidebiyat.blogspot.com.tr](http://kirmizikedidebiyat.blogspot.com.tr)

Ömer Avni M. Emektar S. No: 18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL

T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48



ENİS BATUR

**BAŞKALAŞIMLAR**  
**XI - XX**

SANAT YAZILARI



# İçindekiler

*Dahası* • 7

Hatay'da Bir Rolls-Royce • 9

*Indiana Jones Üzerine Divertimento* • 13

*Pembe Ellialtı* • 43

*Kelebek Camı* • 55

Gesualdo / Bir Tema İçin Çeşitlemeler • 65

*I. Archicembalo* • 67

*II. Kolophônia* • 73

*III. Staccato Versus Legato* • 78

*IV. Meta-Tema* • 83

Arada / bir post-scriptum • 87

*...Arasında...* • 89

Ya/zar • 93

Akabe • 123

*Yürüme'k* • 127

*Yürüyüş* • 143

Perec Kullanım Kılavuzu • 155

*Prolog* • 157

*I* • 159

*II* • 171

*III* • 181

*IV* • 189

*V* • 197

*VI* • 207

*Epilog* • 213

**Modernlerin Gecesi • 215**

*Şairin Alaaddin Hali • 237*

*Haşhâşim • 255*

**“45’te”: Baselitz için XX + bir Parça • 263**

**Cehennemden Engin Bir İç Cehennem / “Aloşnâme” için  
elli cümle • 287**

**Makaslamak (ve) Saklamak • 295**

**Ecinne’den Ecinni’ye • 339**

**Frenhoferolmak • 371**

## Dahası

2000 yılına sarkan birkaç sayfayı, ilk taslağı 1970'li yıllara inen "Ya/zar"ı ayıracak olursak, "Başkalaşım lar"ın ikinci cildinde topladığım metinleri 1990'larda yazdım, tamamladım. Aynı dönemde, 1992'de, ilk on metni biraraya getiren cilt, ekleri ve uzantılarıyla zenginleştirilmiş, günışığına çıkmıştı. "Başkalaşım lar"ın serüveni sürüyor: Üçüncü cildin kimi metinleri; "Kule", "Hokka'baz", "Nece", "Otel" okur önüne çoktan çıktı – kimilerinden hayli yolaldım. Dahası: Dördüncü cilde ertelenen, 1980'li yılların sonunda başladığım metinlerden hâlâ umudumu kesmedim: "Minör Est-Etika", "Po(e)rtre", "Ve", "St. Mallarmé", "Mimarın Düşü" gibi çalışmalar, dosyalarında koyulaşmayı sürdürdüler, sürdürüyorlar. Başı belli de tasarının, kısacası, ucu açık duruyor bugün.

"Başkalaşım lar XI-XX", romandan sinemaya, müzikten resim sanatına genişleyen bir yelpazede koşut kaygıları kuşatan, sorgulayan bir toplam ortaya çıkardı. Oyun, Ölüm, Gece türünden metafizik çerçevelerle Başyapıt, Kolaj, Tahrip türünden ana izlekler, kurmaya çalıştığım "Puzzle"ın sınırlarını genişlettiler. Bir önceki kitaba, bir sonraki kitaba göndermeler yaparak ilerleyen bu yazının bir de çapraz ilişkiler geliştirdiğini vurgulamak isterim: Denemelerimle, söyleşi denemelerimle, içbükeylerle bağlantılı açılmalar açık ya da örtük ilişkilendirme alanları yarattı, yaratacak. Kim örgüyü ilmek dokulandırmaları, dokumaları açısından okumaya kalkışır bilemem: Tasarı budur, okuru öyle olsun ister – ötesi beni ilgilendirmiyor açıkçası: Yazı adamının yalnızlığı kemirir de, besler de.

Bağları ben kurmadım, onlar orada duruyorlardı. Doğru cümlelerden biri. Hemen arkasında, onunla kesin çelişme içinde, ikinci cümle dikilir, bekler: Bu bağlamı ben oluşturdum, elim beyaz kâğıt üzere ilerleyesiye onlar orada yoktu. İki doğrudan ola ki bir üçüncüsü

*çıkacaktır: Yazarken, kişi, kendi atlasını çizer, sonra da onu sırtlar – birlikte yürüyeceklerdir.*

*“Başkalaşımlar”a başlayalı çeyrek yüzyıl oldu. Bu dönem içinde, kenarında oturup harflerimi peşpeşe dizdiğim ortamın gündemine, optiğine, değeri dizgesine baktıkça, girişimimin gülünç, dahası bürlesk yanını elbette görebiliyorum.*

*Beni ayakta tutan budur.*

*şubat 2000  
İstanbul*

# **HATAY'DA BİR ROLLS-ROYCE**

**"INDIANA JONES üzerine DIVERTIMENTO"**

**ve**

**PEMBE ELLİALTI**

**ve**

**KELEBEK CAMI**



“Bütün bitkilerin dilinden anlayan Lokman, ölümsüzlüğü sağlayan bir otun peşisıra Asi ırmağında kayıkla ilerlerken bir adama rastlar:

- Lokman bu yaşta nereye?
- Ölüme çare aramaya.
- Ölüme çare var mıdır?
- Yoktur belki, ama aramak ta mı yoktur?”

*(Hatay Folkloru'ndan)*





***INDIANA JONES ÜZERİNE  
DIVERTIMENTO***



## I. Peş

Şüphesiz bütün kültür ürünleri için geçerli olan bir durum, ama “Indiana Jones’un Son Seferi” için haydi haydi geçerli: Bu filmi koltukta hangi donanım ve prizmatik özelliklerle oturuyorsanız, öyle okuyorsunuz: Çocukların sınırsız hülya deposuna birebir karşılık veriyor Lukas/Spielberg ikilisi; büyüklerin örtünmüş/açıkta kalmış çocukluğunu da tıkabasa göndermeden oluşan engin bir repertuvarla kısıvrak bağlıyor: Sözün özü, “Son Sefer”de yok yok: Disneyland için sonsuza kadar geçerli bir bilet kesiliyor gişede – bittikten sonra da devam eden bir film bu.

Bir ‘hızlı okuma’ya girişeceğim burada – ‘okuma’yı gerekli buldum, çünkü filim bende dile gelmek isteyen bir yorumla tepkisel karşılığını buldu; ‘hızlı’, çünkü “Son Sefer” ağır, derişik, derin bir okumayı çağırıyor.

## II. *Ruhü'l-Kudüs*

“Son Sefer”i izlerken, uçsuz bucaksız bir kültürel codex sıkıştırdı beni: Propp’un, Dumézil’in, Lévi-Strauss’un sözlü anlatı geleneği, masal ve söylen çözümlemeleri çerçevesinde farklı kültürlerin benzeş anlatma denklemleri oluşturdukları yolundaki ortak görüşleri çilingir gibi yanıbaşımdaydı, seyir boyunca.

Kimdi Junior? Bazan “Gargantua”dan bozuşarak fırlamış bir figürdü, bazan muğlak bir Hamlet ya da Zaloğlu Rüstem. Serüven motiflerinin neredeyse bütün karakteristik özellikleri kazınmıştı üzerine: Western’lerin, Yuvarlak Masa şövalyelerinin, James Bond’un, Akhilleus’un tuhaf bir ortalamasına çöklendiği apaçtı.

Ana eksen bir ‘kutsal üçlü’ oluşturuyordu filmde: Baba, Oğul, Misyon. Net bir tanımını ivedilikle yapabildiğimiz Oğul’un önünde Baba, bir alayım ortaya koyma özelliği ile açığa hemen vurmuyordu kendini: İlk epizotta yalnızca elini, ikinci epizotta önce gençlik fotoğrafını görebildiğimiz Dr. Jones’un Sean Connery tarafından oynanması pek raslantıya benzemiyordu: Baskerville’li William, demek ki Şerlok Holmes, demek ki 007.

Oğluyla Watson ya da Aldo (ve, hattâ, ya da: Sanço Panza) ile Holmes ya da William (ya da: Mançalı) gibi gövde/gölge ilişkisi kurmuyor, teori/pratik paylaşımında klâsik denklemi geniş ölçüde bozuyordu: Yarım yüzyıla yakın bir süre ‘işaret’ toplamış, işaretler toplamından yola çıkarak giz’i çözmek için artık eylemin sınırına dayanmıştı. (Öyleyse Baba, *hem de* Poe’nun çözümleyici dedektifi Dupin’de, kısacası analitik dehâ modelinde buluyordu karşılığını; eylemi transfer ettiği oğlunu kendisinin süreği saydığı, onu apayrı biri olarak

gördüğü, görmek istediği, ısrarla “Son Sefer”in sonuna dek “Junior”ı kullanmasından belliydi. Oğul-Baba ilişkisi, filmde, bir hayli çetrefil bir akış çiziyordu zaten: Junior, babayı\* eylemde tamamlıyordu tamamlamasına, ama hem ondan eksik kalmak istemiyordu\*\*, hem de serüvenin içine çekerek onu dönüştürüyordu. Ne var ki serüveni, hattâ filmin tek kadını paylaşımları [âtıl bir Oedipus üçgeninde], çözümün sonuçlanmasını bölünerek ve bölüşerek sağlamaları *çakışmalarına* yetmiyordu. Zeplin serüveninin sonunda Oğul’un eylem gücü umarsızlık eşiğine dayandığında Baba’nın buluş sınırsızlığı, bir şemsiye aracılığıyla, devreye giriyordu.)

\* Farelerden korkan, kendi uçağına ateş eden bir baba.

\*\* O da bilim adamı olmuştur, Venedik’te çözümleyici-pratik zekâsını kanıtlar.

\* Jung, yol'a ilişkin çözümlemelerinde, simya geleneğinden ve Mandala sembolizminden dayanaklar alarak Samanyolu'nu, sonsuzluk arayışını ve ışığı yanyana dizer; "Simyanın Temel Kavramları"nı açarken hayati bir soruna dikkat çekmiştir: "Haklı olarak şu sorulabilir: Öyleyse eski simyacıları böylesine çalışmaya -kendi deyimleriyle- 'yapmaya' ve ilâhi sanatları üzerine risaleler yazmaya özendiren ne olabilirdi, madem ki alabildiğine umarsızdılar? Haklarını vermek gerekir, kimyaya ve sınırlarına ilişkin her türlü öğrenme yolları tıkanıklı... Ama girişimden, serüveniden, arayıştan (quaerere) ve buluştan (invenire) doğan doyum duygusunu yabana atmamamız gerekir, unutmayalım bunu" (s.313). Aynı bağlamda, "ulaşılması güç hazine"nin araniş süreci ve "ham" olanlık aracılığıyla dönüştürmenin "ana madde" açısından önemini de vurgulamıştır Jung. (Bu ayrıştırmayı iki ayrı 'üçlü'yü karşılaştırarak işlediğini de eklemek istiyorum: Ruhü'l-Kudüs ile Kral, Oğul ve Hermes / İdris'ten oluşan Simyasal üçlüyü.)

### III. Yol

Misyon'un tanımı ve etik projeksiyonu "Son Sefer"i önceki seferlere bir bağlaç, bir köprü olarak geçiren bir epizodun kısırsız hissesinde belirlenir: Müzeye ait olan parça ne yapıp edilip müzeye geri getirilmelidir. Bu bilimsel, kültürel, siyasal duylu 'üçlü priz'in Baba'dan Oğul'a geçtiğini hemen anlarız. Ama dünyadan soyutlanmıştır Baba: Herşeyi bir deftere süzmüş, süzerken de 'kötülerin dünyası'nı yabana atmıştır. Kötülerden biri, Portekiz kıyılarında, fırtınanın ortasında "sen de müzeliğin" der Junior'a: 1938'de iyilerin sayısı enikonu azalmıştır.

Bizi misyona hazırlayan etiğin mantığı misyonerdir oysa: İlk epizodun tılsımlı objesi 'Coronaro Haçı'dır: XVI. yüzyılda, yarım yüzyıl önce işgal ettikleri yeni kıta sakinlerine yüce dinlerini zikretme göreviyle gelen yaşlı kıta temsilcilerinin görkemli armağanı.

25 yıl süren bir fikr-i takipten (ve sabitten) sonra haçı geri getirir Indiana Jones. (Nereye? Müzeye. Oysa ait olduğu yerin Amerika olduğu hayli şüphelidir.) Yeni misyonun, bir öncekinin bittiği ân düşmesine basılacaktır.

Misyon yol'dur.\* Serüvenin, serüvenlerin altından gür bir ırmak gibi akar. Bulmak bir hedeftir elbette, ama aramanın da bir hedef olduğunu anımsatır bize, filmin pek çok ögesi: Baba'nın defteri, filmin kendisi, filmin sonundaki sonuç: Elde edilmemiş olmasına karşın, bulunanın aranişının getirdiği doyum ve Baba'nın "illumination" kavramına parmak basışı canalcı önem taşır.

Çifte yorumla dile gelir Baba: Hem Hristiyan etiğin "nur"uyla, hem de Aydınlanma'yı yaşayan pozitivist insanın aradığı ışıkla donanmıştır sonunda.

#### IV. Konu Başlığı: Kâse

Graal. Kutsal Kâse. İsa'nın çarmıhtayken kanının toplandığı ve ölümsüzlüğü sağlayacak kap. "Etimden yemez kanımdan içmezseniz bengi yaşam sizin olmayacaktır" diyor İsa. Uzun, sarmal bir geçmişi var Graal'ın – etimolojik olarak hem kâse demeye geliyor, hem de kitap. Bir yananlam sonra: Gemi (elbette: Argo) – bengi yeniden doğuş, yitik gelenek, sonsuz arayış. Bu Kelt kökenli tılsım, yüceliğin birkaç bin yıllık simgesi. Ölüm pahasına ele geçirilen iç bilgisi.

Borges, sonsuzluğa sürgün kişinin yorgunluğunu dile getirene kadar saltık ve seçeneksiz bir izlek.



## V. Kelimelerin Hamlet'i

*"Indiana Jones and the Last Crusade"*

*Crusade*: Latince Crux (haç), Fransızca Croisade (haçlı) ve İspanyolca Cruzada (haç işaretli) kökünden gelen kelime. (Grolier Webster Int. Dict.)

*Sefer*: I. Yolculuk II. Savaşa gitme. (Özön, *Osmanlıca Sözlük*)

*Graa*: İzlandalıların büyü işlerinde kullandıkları ölümsüz bitki. (Dict. Infernal)

*Graal*: Şövalye edebiyatında ve ikonografisinde yeralan doğüstü nitelikli nesne: Besler (hayat verir) ve aydınlatır (nur verir) ve yenilmez kılar. (Dict. des Symboles)

"Son Sefer" diyor filmin başlığı; serüven ya da yolculuk demiyor. Sefer de yol'u içeriyor şüphesiz; ama ondan taşıyor epey: Yol var işin içinde, yolda savaş var: Yol, savaş da.

## VI. Bir Metafor Olarak Şapka

Hızla 'kutsal üçlü'ye göz attıktan sonra, çok da uzaklaşmadan, filme dönmekte yarar var: "Son Sefer'in ilk epizotunda İyi ile Kötü'nün ötesine geçemeyen, onların arasında kalan Indiana Jones adına çözüm, saf ve soyutlanmış İyi ile safkan Kötü arasında bulunacaktır: *Şapka*.

Junior'ın bir modern şövalye olmak için oluşturması gereken sentez böylece belirlenir: Ölü diller ve kazma tekniği, kaynak-metinlerin çözümü ve alan araştırması Kötü'yü kovmaya yetmediğine göre cüret, dövüşme becerisi, kurnazlık, eli acarlık, dört kol çengi dedektiflik donanımı eklenecektir: Bilgisayar, Junior'da bileşkenleri toplar ve onları Şapka'yla (biraz da kamçıyla) özetler.

Tarihin her döneminde, hemen her düzlemde güçlü bir metafor olmuştur. "Son Sefer"de de öyle: El verir gibi, lonca usulü, şapka verilir; Junior onu Üniversite'deki sınıfında, bir de sevişirken çıkarır; düştüğünde, rüzgâr onu uçurumdan gerisin geri önüne gönderir ve 'haydi, oyalanma, kalk ayağa ve yola devam et' dercesine şövalyeye misyonu hatırlatır.

Eylem'dir Şapka – birbaşına eksiktir, ona öteki yarısını, tuğra ve yazı, *Defter* verecektir:

Yazı, araştırma, deneyimlerin ve sonuçların, izlerin ve işaretlelerin toplamı, kılavuz-bilgi kutsaldır: İnsanoğlu onu söke söke aldığı için söke söke geri almayı savsaklamaz. Defter, "Son Sefer"ın başoyuncularından biridir, çünkü hem filmin hareket plânını düzenler, hem de seferi'dir\*, yani kendisi eylemler: Baba'yla Venedik'e gider, oradan postayla ABD'ye; Oğul'la Venedik'e geri döner; Avusturya'ya geçer, oradan da Autodafé günü Berlin'e gider ve Hitler'in "imza günü"ne katılır; sonra

\* Güzergâh, güzergâhu oluşturan pusuların panzehiri, olup-bitenlere yolaçan hikâyenin bütün anlamsal donanımı oradadır zaten.

İskenderun, Hatay ve son seferin son sahnesinde Ürdün.

Nedir *Defter*, düpedüz *Bellek* değilse?

Baba doğrular: Odur.

Spielberg eğlenmekte haklı olduğuna göre, ben de eğlenmekte haklıyım: Filmin daha başında şunu öğrenmiş oluyoruz: Müzeye ait olan parça Şapka ve Defter olmadan müzeye dönemez.

Kuram + Eylem = Şapka + Defter.

## VII. *Ve Defter*

Tabii *Defter*, bir yandan da *Méta-Objet*: Hem kendisi, hem ötesi (fazlası). Kalkanlar bile defterin yapraklarıdır.

Filmin senaryosu.

Seyir defteri.

Sefer defteri.

“Son Sefer”in pro-designer’ının defteri.

Filmin aslında bir çizgi-roman olduğunun kanıtı.

## VIII. *Frigo Buz*

‘Köprü’, nefis bir Intermezzo. Fellini’nin sirkinden kopup gelmiş gibidir Harikalar Treni’nin vagonları: Yıldırım-kurguyla şu ‘numara’ları seyredereziz:

- Sürüngelele Kucak Kucağa
- Ve Tren Gidiyor’un Gergedanının Hem Fallik Hem İğdiş Edici Olabilen Şakacılığı
- Kamçılı Oğlan Ormanlar Kralına Karşı
- Büyülü Kutuda İzçiler Bile Kaybolur (Eğleniyorum, ergo sum).

## IX. Gibi

“Son Sefer”de pek çok şey *gibidir* zaten: Venedik bölümü, bıyık altından Umberto Eco’yu çeşitler örneğin: Bakınız, “Gülün Adı” – İkinci Gün/ Akşam:

“Üçüncü şapele yaklaştık; sunağın altlığı gerçekten bir kemik mezarlığını andırıyordu” sözleriyle başlayan paragraf şöyle bitiyor: “Bazı nişlerde yalnız küçük kemikler, bazılarında da yalnızca kafatasları vardı; yuvarlanmamaları için bir çeşit piramit biçiminde düzgünce yerleştirilmişlerdi; gerçekten ürkütücü bir görünümleri vardı. Özellikle, yürüdükçe lâmbanın yarattığı gölge oyunlarından ötürü. Bir nişte yalnızca eller gördüm, birbirine dolanmış ölü parmaklarıyla içiçe geçmiş bir sürü el. Bir an, bu ölüler evinde bir canlının varlığını sezinledim; bir çığlık koyverdim; bir gıcırta ve karanlıkta hızlı bir devinim. ‘Fareler’ dedi William, ‘beni rahatlatmak için.’” (Pekiştirmek adına, bu bölümde, William ile Aldo’nun şifre çözümüyle uğraştıklarını eklemem gerekli mi?)

Berlin epizodu ise, temelde, Woody Allen’ın “Zelig”inden net izler taşır: Hitler’den dolayı değil yalnızca, Hitler’le Junior karşılaştıkları, gözgöze geldikleri için de parodi ögesi ağır basar.

Kaldı ki, filmin her bölümü şematik tercihlerle kurulmuştur: Baba’nın ‘Esrârlı Şato’dan kurtarılışı, Venedik’teki motor kovalamacası, uçak saldırıları, İskenderun serüveni... Spielberg, *bilerek isteyerek* kalıpları, hattâ basmakalıbı seçer her sekansta ve pek çok ‘sahne’de: ‘Kötü Adam’ın ‘gerçek kimliği’nin açığa çıkışı sözgelimi – o sahneyi sinema tarihinin sonsuz tekrarlarından birine boşuboşuna gömmez yönetmen: Parodinin esasını oluşturur Şema, ona bir nüans

vermek gerekir ya, Spielberg hiçbir kalıptan esirgemez bu çabayı: Abartır ve güldürür. Dramatik öge klişeleştikçe komikleşir zaten, bir adım daha atıldığında efekt tam randıman verecektir: İşte uçağı ‘yanlışıklıkla’ tünele giren pilotun Jones’ların bindiğı motosikletin yanından geçtiğı ân...

Parodi: Gibi-leme.

“Son Sefer” aslında çizgi-romandır, diyordum – “Markiz saat beşte sokağı çıktı” diye başlayan bir çizgi-roman.

Trajanus sütunu gibi.\*

\* Italo Calvino, “Trajan Sütunu”, çev. Bilge Karasu, Şehir Dergisi, 1986, no: 12.

## X. Nomenklatura

Sarmal sütunun başında, ilk figüründe, Tarih'i ikiye bölen Filistinli var: Sırtında haçı Golgotha'ya tırmanıyor.

Ayasofya'nın kutsandığı 537 yılı ikinci figür sayılabilir mi bilmiyorum, ama en önemli kutsal bakiyelerin Konstantinopolis'e o yıl gönderildiği kayıtlı: Konstantin'in annesi Eleni, Hatay'da ve Kudüs'te elde ettiği parçaları Doğu'dan gelebilecek tehlikelerden korumak için Bizans'a gönderiyor: İsa'nın çarmıha gerildiği dev tahta haç, ellerinden ve ayaklarından çıkartılan çiviler ilk büyük emanetler.

Arkası geliyor: İsa'nın kaburga nahiyesinden akan kanın toplandığı *kâse*, sakal kılları, ona sirke sunulan sünger, Golgotha'ya çıkmadan yediği "son yemek"te bir ucunu koparttığı ekmek parçası Bizans başkentine getirtiliyor. Bu arada, yüzyıldan yüzyıla, kutsal emanetlerin sınırsızlığı kanıtlanıyor: Ermiş Yahya'nın kafatası, başka ermişlerin iskeletleri ya da elleri, Meryem'in gözyaşları, birkaç damla sütü ve giysileri, İsa'nın eliyle yazdığı bir mektubu, Musa'nın asâsı şehrin belli başlı dinsel merkezlerini donatıyor; bazı emanetler için de özel anıtlar, mücevher süslemeli kaplar yapılıyor. Bu "eşya"nın gerçekliği konusunda şüphe duyulmasını gerektirecek türden menkıbeler yayılıyor bu arada: Bir Yahudinin Ayasofya'da bıçağını sapladığı ikonadan İsa'nın kanı fışkırıyor, Meryem'li bir ikonadan sesler geldiği bildiriliyor, Roma yakınlarından denize bırakılan bir ikona Sarayburnu'na çıkıyor...

Bugün bütün bu olup-bitenleri nasıl yorumlarsak yorumlayalım, bir gerçeği yadsıyamayız: Konstantinopolis, kutsal hazineleriyle, ekonomik ve siyasal (ve manevî) açıdan Avrupa şehirleriyle kıyaslanmaz bir güç odağı haline gelmiş,



bu bağlamda Kudüs'ten bile çekici bir hedef sayılmaya başlanmıştı.

Haçlı seferlerine katılan şövalyelerin gönlünde yatan, Bizans'ın merkezindeki kutsal eşyayı ve simgelediği gücü Doğu'dan Batı'ya taşımaktı. 1204 talanında Konstantin'in şehrini bir uçtan ötekine taradılar ve parçaları Venedik'e, Fransa'ya, İngiltere'ye götürdüler. Avrupa ulusal kaygıların zorlu tekvinine, köklü antikite bilgisine, simya geleneğine, Üniversite hazırlıklarına, cerrahlığa ve bankacılığa bu dönemde geçecekti.

Kutsal emanetler ise elden ele, diyardan diyara dolaşmaya başlamıştı kıtada: Ermiş Prodromos'un, Bizans seremonilerinde İmparatorların takdislerinde kullanılan "el"i X. yüzyıl ortalarında Hatay'dan getirtilmişti; önce Rodos'a, oradan da Malta'ya geçen bu kemikler XVIII. yüzyılda Rusya'da görüleceklerdi.

## XI. İlk Roman

Düzyazı roman XIII. yüzyılda, Arthur şövalyelerinin etrafında, mısralı romanın peşisıra doğduğunda kaynakları sözlü kültürün farklı öğeleriydi, ama aynı hedefe uzanıyordu: Saraya ve soylu sınıfın üyelerine. Şövalyelere utku esrikliği, büyük erekler ve romans sunuyordu ağır ağır netleşen silüetlerin öyküleri.

Silüetlerin arasından önce Tristan sıyrılıp netleşti; onu Lancelot, Perceval ve Galaad izleyecekti.

Adım adım gelişen, geliştikçe de çetrefilleşen anlatı gövdesinde “kâse’nin aranışı” en kritik dönemeci oluşturur. Sınavlar, son ereğe ulaşılmasını sağlayacak “arı insan” olma ölçütü, kâsenin simgelediği temel değerın gitgide yoğunlaşması dönemin toplumsal koşullarının bir sonucudur: Saray entrikaları, aşkları (ve bu aşkların etik çatıyı zorlaması), erk düşkünlüğünün tırmanışıyla ters orantılı bir didaktik örgü sarıp sarmallar şövalye masallarını: Kâse’ye ulaşmak ne yiğit Lancelot’nun hakkıdır, ne de güçlü ve iyi Perceval’in – *dünyevi* talepleri, istenildiği ölçüde ‘temiz’ olsun, arı ve erden Galaad’ın yanında şansları kalmayacaktır.

## XII. Şövalyenin Apansız Geridönüşü

\* XXXVIII (çev. A. Baltacıgil).

Yorum yapmayı seven bütün tarihçiler yanılmaya yazgı-lıdır. Gibbon Tarihi'nden okuyoruz\*: "Haclar ve kutsal sa-vaşlar Avrupa'ya Arap büyücülüğünü soktu. Periler, devler, ejderhalar ve büyülü saraylar Batının yalın yapıtlarına karış-tılar. Britanya'nın alinyazısı Merlin'in kehânetlerine bağlan-dı. Tüm uluslar Arthur'un Yuvarlak Masa öyküsünü benim-sediler ve kendilerine göre işlediler. Yunanlılar ve İtalyanlar onun adını kutlu saydılar. Sir Tristan'ın ve Lancelot'nun uzun öyküleri, eskinin gerçek kahramanlarından ve tarihçilerin-den nefret eden hükümdarların ve soyluların okuduğu en gözde kitaplar oldu. Sonunda bilimin ve aklın ışığı yeniden canlandı. Tılsım bozuldu, hayal âlemleri ortalıktan silinip yokoldu. Çağımız yalnız Arthur'un öyküsünü reddetmekle kalmamakta, onun bir zamanlar varolduğundan bile kuşku duymaktadır."

Edward Gibbon, 27 Haziran 1787 akşamı "Roma İmpara-torluğunun Gerileyiş ve Çöküş Tarihi"nin son sayfasını bitir-diğinde, eski paradigmaları hortlatacak bir yüzyılın eşğine geldiğini farkedememişti. Ortaçağ öncesinden başlayarak, sıkı bir dokuyla öyküden öyküye dolanan şövalye söylen-celerinin büyük yıldızları olan Tristan, Lancelot, Lohengrin ve Perceval bir yeniden-doğuşa hazırlanıyorlardı. Çekir-dekte bir yerde, açık ya da örtük, Graal söylencesi, kısacası âdemoğlunun vazgeçemediği bengi yaşam, sonsuzluk va-adi ve kurtuluş takınakları bir kez daha imgelemi zorlamaya koyulacaktı.

Lord Tennyson, "Idylls of The King"i 1859-1885 yılları ara-sında yazdı – ki 8. kitabın başlığı "Kutsal Kâse"ydi; Wagner'in operası şövalye dünyasının içinden asal insanî sorunları

deşti: “Lohengrin” (1850), “Tristan ve İsolde” (1865) ve “Parsifal” (1882). Gerisi, çorap söküğü, XX. yüzyılda Bernanos, Walt Disney ve Cocteau’dan Bresson’a ve “Star Wars” a uzanan bir çizgide gelecekti.

“Son Sefer”i, şüphe yok ki bu bağlamda ele alıp değerlendirmek zorunluluğu var: Spielberg, çocukluk hülyalarıyla serüven düşselliğinin arasında gidip gelirken, yaşlı kıtanın düşünce, inanç ve imgelem kronolojisinde ideolojik düğümler oluşturmuş bir hikâyeyi *öylesine* seçmiş değil çünkü.

### XIII. Nietzsche Hadımlığa Karşı

Geleneği oluşturan çekirdek, her çağın yeniden yorumunda köklü bir zihniyet değişikliğini giyecektir. Wagner'in "Parsifal"ine neden diklenir Nietzsche? Bestecinin getirdiği yeni yorumla hem trajiği terkettiğini, hem de Alman dünyasını idealize ettiğini gördüğü için. "Ciddiye alınmamalı" der bu "operet"e bakarak\* ve ciddiye alır: Kilisede reform yaparak Hristiyan etiğine soluk aldırın ve yaşama isteğini olumsuzlayan bir zihniyete yeni alanlar açan Luther'in dekadan anlayışına hizmet ettiğini savlar Wagner'in: Kötü bir yapıt sayacaktır "Parsifal"i – çünkü, hadımlığı doğallığın önünde yüceltecek ölçüde Hristiyanıdır.

Bir yeni haçlı bakışı mıdır, Wagner'le klâsik çağı kapatan?

Asrî Zamanlar'ın ortayerinde doldurulması olanaksız bir delik açan gamalı haç döngüsü bütün bütüne Yuvarlak Masa'dan, haçlı seferlerinden, Wagner'in *ayırıldığı* Cermen ruhundan soyutlanabilir mi?

\* Nietzsche, "Le Cas Wagner"

#### XIV. Eril Fantazmanın Yüceltilişi

Spielberg'in haçlı bakışına gelmeden, "Son Sefer" in belirleyici damarlarından birine, eril fantazma yüklü kahraman tipolojisine dokunmak gerekiyor:

Şövalye roman geleneğini, birbakıma kesintisiz sürdürüyor Junior: Filmin iki kadınının babasıyla paylaşıyor: Annesini ve Venedik-Berlin-Hatay üçgeninde çelişkili bir seyir sunan yoldaş'larını. Anne, filmin ötesinde zaten: Seyirciye "gerektirdiği kadarıyla" hatırlatılıyor varlığı ve geçiliyor. İkinci kadın, serüveni ikidebir düğümlüyor: Önce babayla olmuş, sonra bunu bilmeyen oğulla – bir *üvey* Oidipus üçgeni kuruyor böylece. Ama "karşı" tarafta: Babanın "kötü"ler kategorisinde. Tamamına orada mı? Bir ayağı orada, bir diğeri burada olacak biçimde sürdürüyor "Son Sefer"deki varoluş biçimini.

Junior'ı Lancelot kılan da bu: Ne İsa kadar, ne de Galaad kadar *saydam* olabiliyor. Bu eril dünyayı yaran dişi öge onu arı olmaktan alıkoyuyor. Perceval gibi "kâse"yi görüyor, hem de tülsüz haliyle – ama *seçilemiyor*. Kadın, Junior'ın engeli. Baba, bu engelin daha da etkili olmasını son anda önlemese, Junior yok olacak: Hadımlığa örtük bir çağrı.

Yeni haçlı bakışın tehlikeli bir ölçütü aslında.

Kadın, Meryem değilse muhakkak Magdalena'dır.

## XV. Öteki Dünya: Hatay

“Kâse”ye giden yol, bir kez güzergâh sisten çıkarıldı mı, düz ve tekin olacak değildir. “Defter”in Hatay’a doğru, bütün şövalye anlatılarına özgü bir Sanço Panza’yla gittiği anlaşıldığında ejderle savaş başlar.

Şatodan kaçış, Hitler’le karşılaşma, zeplin ve uçak değişti-riş türü gibi-sahnelerin sürati ve pastel mizahı Propp’un masal/efsane çözümlemelerini unutturmuyor gene de: Bütün serüven anlatılarının karakteristik “varta düzenleri” ve bu düzeneklerin temposunu, ayarını, yerini belirleyen ana kurallar vardır. Hüner, şans, gizli bir yardım eli kahramanların Hatay’a, doğal olarak biraz (gerektiği ölçüde) gecikmeli, ulaşmalarını sağlayacaktır.

Sarmal sütunun ikinci figürü, yükü bir hayli değişmiş, bir kez daha karşımızdadır. “Hatay Cumhuriyeti”nin bir adım berisinde, herşeyin alabildiğine karışık ve belirsiz bir yüzergezerlikte görüldüğü 1938 Hatayındayız. “Kötü”ler, Hatay Beyi’nden, vadiyi aşmak için silâh ve insan talep ederken, Cermen hazineleri sunuyorlar – büyük bir olasılıkla burjuva Yahudi ailelerinden toplanmış sandıklar dolusu ganimet.

“Son Sefer”in, bana kalırsa, tek ince ve yalınkat bir *tropisme* anlayışını çiğneyen ânu bu: Hatay Beyi, o altın ve gümüşle tıkabasa dolu hazineye bakmıyor bile – neredeyse soluk almadan, konuklarının Rolls-Royce’unun etrafında dönerek, yüksek sesle silindir sayısını, motor gücüne ve hacmine ilişkin sayısal özellikleri sıralıyor.

Hatay Beyi farklı paradigmalara sahip.

Hatay, öteki dünya çünkü. Öteki dünyanın başladığı yer, sınır-nokta. Öteden beri: Doğu’nun Batı’dan ayrıldığı asıl eşik.

Hatay: Araf.

Hatay: Hayat.

Hatay Beyi, Rolls-Royce'un "at" olduğunu biliyor.

Soylu kan bir arapati.

"Öteki"lerin akli almayacaktır bunu.



## XVI. Evrensel Bir Metafor Olarak Şapka

Junior, babası ve şapkasıyla Hatay'a vardığında, rakiplerinin yola çıktıklarını öğrenmekte gecikmeyecek; rehberinden, ısrarla, deve değil de at isteyecektir. Sir Arthur ve Billy the Kid gibi.

Hatay'da, insanların kafası karışıktır. Bu karışıklık *görünür*. Kimisi fes, kimisi şapka giymektedir. Junior farketmez bile bunu – Spielberg farketmediği için. Oysa şapka, burada da metaforudur.

“İskenderun Sancağı'nın Şam'daki hükümete bağlanmasından bir süre önce, Türkiye'de şapka devrimi olmuş; fes, sarık ve serpuş giyilmesi yasaklanmıştı. Antakya-İskenderun Yurdu, Türkiye'yle birleşme yolunda yaptığı propagandada bu yeni durumdan yararlanarak, Türklerin fes yerine şapka giymelerini önermeye başladı. Bu olay ilginç bir gelişmeye yolaçtı. Öteden beri şapka giyen Rumlar ve Ermeniler bile şapka giyenlerin çoğunlukta olmasını önlemek amacıyla fes giymeye başladılar. Buna bağlı olarak, resmî dairelere şapkayla girmek yasaklandı. Ancak, çeşitli engelleme çabalarına karşın şapka, Türkiye ile birleşmek isteyenler arasında, bir simge niteliği kazandı”.\*

\* Yurt Ansiklopedisi,  
Hatay maddesi.

## XVII. Final Sınavları

Yolun son halkasında, vadiyi aşarken, tehlike dozu artar: Baba-oğul, üstüste, ölümle yüzleşirler. Spielberg, alabildiğine zengin bir 'truc' repertuarını ekrana taşıırken, hafif alaycı bakışını terketmez: Olmadık biçimde kurtulur her defasında Junior ve foto-finiş farkıyla kâsenin eşiğine gelir.\*

Ne olursa olsun, ölüm, kahramanlarımızın üzerinde kol gezmektedir. Ama, Philippe Ariès'in Yuvarlak Masa Şövalyeleri konusundaki, "ermişin ayrıcalıklı ölümü" yollu yorumu burada da geçerlidir: "Herkes gibi" ölmeleri sözkonusu değildir Jones'ların – öleceklerse, Galaad'ın dünyevî yaşamdan semavî yaşama geçişini tekrarlayarak olacaktır bu.

Masal geleneğinin iki vazgeçilmez izleği devreye girer o anda: Baba, ölümcül bir yara alır, ama Junior hemen Şehrazat'lığı üstlenerek ölümü erteler (bekletir); teker teker, hiç kimsenin başaramadığı sınavlardan geçecek, kâsenin içerdiği ölüm panzehirini babasına ulaştıracaktır. (Burada, unutkan olmayan bir Theseus varyasyonu belirir: Baba'nın verdiği ipuçlarıyla [ki bunlar Defter'dedir] Junior büyük sınava katılır.)

Simyacının dediği gibi: Habentibus Symbolum Facilis Est Transitus: Simgeyi elinde tutan için geçiş kolaydır.

Şüphe mi var: İkisi de ölmeyecektir.

\* Umberto Eco, MAD dergisinin "Görmek İstedğiniz Filimler" dizisine gönderme yapar ya, "Son Sefer" için de böyle bir versiyon denenebilir: Indiana Jones babasını kurtarmak için Venedik'e, oradan da Avusturya'ya geçer. Canlarını güç belâ kurtarırlar, ancak defterin peşinden Berlin'e gitmek zorunda kalırlar. İskenderun'a ulaşma yolunda binbir badire atlattıktan sonra, yolda tanklarla mücadeleyle girişirler. Orada Junior, babasının içinde bulunduğu tanka ulaşır, ama rakibiyle dövüşürken düşer ve askılarından top namlusuna takılır. Tank hızla bir kaya çıkıntısına yaklaşmaktadır. Dr. Jones başına yediği bir darbeyle bayılır. Junior da kayaya çarparak ölür. Ötekiler yollarına devam ederek kâseye ulaşırlar.

## XVIII. “Son Sefer”: Konsantre Kitsch Albümü

\* U. Eco, “La Guerre du Faux”

Eco’nun Roberto Vacca’dan yola çıkarak yaptığı “Yeni ortaçağ” yorumuna,\* elin eldivene girişi gibi uyar “Son Sefer”: Merak ve ilgi uyandıran “şey”lerle estetik objenin buluşturulduğu, üstüste toplayan ve bileşkenlerine ayıran bir dünya – seçkinici deneysellik (Spielberg’in ‘ultra’ yordamları) ve popüler bayağılaştırma yanyana yaşamaya başlar.

Eco, Bohemya Kralı V. Karl’ın hazinesinde yeralan objelerin dökümünü yapar önce: Ermiş Adalbert’in kafatası; Ermiş Etienne’in kılıcı; İsa’nın taç dikenlerinden biri; Son Yemeğin örtüsü; Ermiş Marguerite’in dişi; bir balinanın kaburga kemiği; Musa’nın asâsı; Meryem’in giysileri...

Sonra, bir Pop Art ve Yeni Gerçekçilik sergisinde yeralan parçalara göz atar: Karnı deşilmiş ve içinden bebek kafaları çıkan bir büyük bebek; camlarına gözler boyanmış gözlükler; üstüne Coca-Cola şişeleri asılmış ve ampuller takılmış büyük haç; aynı yüzeyde çoğaltılmış Meryem sûretleri...

Burada, IV. yüzyıl başından 1204 talanına kadar Konstantinopolis’te toplanan kutsal bakiyelerin bir bölümünden yola çıkmıştık: İsa’nın çarmıha gerildiği haç; kaburgasından akan kanın içinde toplandığı kâse; sakal kılları; Meryem’in giysileri ve gözyaşları; Yahya’nın kafatası; Musa’nın asâsı...

“Son Sefer”in nomenklaturası geldi ardından: Şövalye ve ermiş kafatasları ve iskeletleri; sürüngenler, aslan, gergedan, at ve develer; Naziler ve Araplar; tren, zeplin, tank, Rolls-Royce, motosiklet ve uçak; gözlük ve şapka ve kamçı ve kâse; Şato, Üniversite, otel, tapınak...

Karşılaştırmalı Mumyalar Müzesi tarihi.

Ya da: Konsantre Kitsch Albümü.

## XIX. Yol Ayrımında Felsefe

Şövalye hikâyeleri trajiktir.

Theseus da, Oedipus da bilmeden, farkına varmadan (bu unutkanlıklardan en az biri sıradışıdır), babalarını öldürürler.

Don Kişot bilmeden, farkına varmadan, aslında kendisini öldürür.

“Son Sefer” trajiği bütünüyle devre-dışı bırakır: Eleştirel bir yanı yoktur, tam tersine didaktik, ahlâkçıdır.

Spielberg, dünyagörüşünü filmin ortasına yerleştirmiştir: Baba, Berlin dönüşü, oğula kıssadan hisseyi bir kavşakta verir: Yol Ayrımında Felsefe. Arayış, yol, mücadele “Kötü”nün ortadan kaldırılması adına vardır ve hayatın çekirdek-anlamı budur.

Spielberg / Lukas ikilisi, “Indiana Jones’un Son Seferi”nden misyoner, bütünüyle Hristiyan etiği tek çıkar yol sayan bir mesajla gelirler: Tekil-odaklı, sık, tehlikeli bir güdüm. Bu şırıngalı bildirinin ideolojik katı ağırdır, ne var ki estetik düzeyde tutturulan popüler ve su katılmış altın eğri, mesajı geçirgen, hattâ saydam kılmayı başarır.\*

“Son Sefer”in arka-dünyasıyla pek çok açıdan ortaklık taşıyan, Hristiyan etiğin önemli noktalarını oluşturan sorunları deşen birkaç film geliyor akla: Bergman’ın “Yedinci Mühür”ü, Pasolini’nin “Matta’ya Göre İncil”i, Bresson’un “Lancelot du Lac”ı ya da Boorman’ın “Excalibur”u. Bu filimlerin hiçbirini soldan sağa hızla okumak elde değildir. Konuları yabancı da gelse, yakın da gelse bu gerçeklik değişmez: Hayatın ve ölümün, inancın ve şüphenin, ışığın ve karanlığın içiçe geçtiği, derinlemesine okunmayı isteyen yapıtlardır bunlar.

“Son Sefer”, iki büyük memeden, iktisat ve teknik, beslenmiş dev bir denizanası.

Estetik düzeyde: Acemi Faust karalaması.

\* Bu konuda: Adorno, “Minima Moralia”, s. 130.

## XX. Bir Hipnoz Deneyi

Salondan çıkışta, Barthes'ın hipnotik hale ilişkin gözlemindeki gibi, "Son Sefer"i bir tek kanalda sürdürdüm:

Nockolds, 1945'te Londra'da yayımladığı "The Magic of a Name" de bu güzelim hikâyeyi gözden kaçırmış:

Saraylarda, büyük kentlerin bulvarlarında, şatoların garajlarında hayatlarını sürdüren nice Rolls-Royce'un tersine, Hatay'daki, kuraldışını simgeleyen tek örnek olarak Zaman'ın arka koridorlarına sığınmış. (Bıktırmak pahasına Eco'ya kulak veriyorum: "Venedik'te Ölüm" trajiktir, çünkü: Yaşlı bir adamın genç bir çocuğa tutulması kural değildir.)

Hatay Beyi, 1938 kasımında Dört Yol mevkiindeki çiftliğine Rolls-Royce'uyla sığıyor. 1939 martında, bir aracıyla Suriye hükümetine yüklü bir meblağ ödeyerek Lübnan'a kaçıyor ve bir yıl geçmeden Beyrut'ta ölüyor. 1945'e kadar garajda pinekliyor araba. O yıl, İngiliz konsolosluğunda görevli bir yerli memurun girişimiyle, Kodak firmasının Orta-Doğu temsilciliğine satılıyor. Siyaha boyanıyor, bütün bütüne elden geçiyorsa da, bir türlü hastalıktan kurtulamıyor. 1951 başında Kahire'de; bir otel müdürünün özel arabası. 1954'te yatak yakıyor şöför ve iki yılı aşkın bir süre gene garaja kapanıyor. 1957'de, İskenderiye yat limanında yat turizmiyle uğraşan bir İngiliz satın alıyor Rolls'u, bir kez daha gri-siyah, çift renge boyanıyor. Yeni parçalar ve aksam getirtiliyor Londra'dan, birbirbiri ciddi bir gençleşme operasyonundan geçiyor. 1962'de, uzun ve yorucu bir gemi yolculuğu ile, çeyrek yüzyıl aradan sonra adasına dönüyor. Yeni sahibinin o yıl Liverpool'da ölmesi bir kez daha garaja tutsak ediyor onu. Çok beklemiyor bu kez: 1963'te bir pop grubunun tıfıl bateristine satılıyor ve rengârenk, psychedelic, boyanıyor. 1964 nisanında büyük bir

kaza geçiriyor Yorkshire'de. Bir dizi ameliyatın ardından, yeniden simsiyah, metalik, bir hayli yorgun, İskoçya'nın yolunu tutuyor. En son görüldüğü yer, içinden çok seyrek çıkartıldığı, Edinburgh yakınlarındaki bir malikânenin garajı.

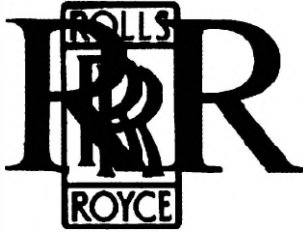
Gerçek sahibi, ona aşkla bağlanan Hatay Beyi'ni şimdi bir tek o hatırlıyor.

Sarmal sütunun en tepesindeki eksik parçada onların durduğunu kim biliyor?

Birinci atım: Kasım 1989

İkinci atım: Mayıs 1990\*

\* "Hatay'da Bir Rolls-Royce", 1990 yılı Haziran ayında yayıncısı Kaan Çaydamlı'ya teslim edildi. Körfez Krizi, 4 Ağustos 1990 günü başladı.





# ***PEMBE ELLİALTİ***





Büyük gazetelere röportajlar hazırlayan, kırk yılın başı konu sıkıntısına düştüğünde beni telefonla arayan bir tanıdığımı, “ilginç bir öykü var elimde” demiştim bir seferinde: “Ama gereken araştırmayı yapmak sana düşüyor”

DP döneminin önde gelen işadamlarından birinin, tek çocuk olmanın verdiği hızla iyiden iyiye şımarıklaşmış 17 yaşında bir kızı varmış. Üstüne düştükçe kantarın topuzunun kaçtığını farketmesine karşın, adamcağızın elinde değilmiş, bir dediğini iki ettirmeden kızının her türlü kaprisini yerine getiriyormuş. 1955 yazında, 1956 şubatında kızının 18 yaşına basacağını düşünerek, Amerika’daki bir adamı aracılığıyla, fabrikasına bütünüyle özel bir Chevrolet ısmarlamış. Aksesuarları tek tek kızının tercihleri göz önüne alınarak, koltukları dahil, pembeye boyanacaktı. İş adamı, Chevrolet’yi ısmarladığından kızına söz etmemiş, yaş gününde sürpriz yapmak istemişti.

Amerika’daki yardımcı, patronun talimatlarını harfiyen uygulamış, 56’nın yapım sürecini fabrikadakilere yaka silkiterek ölçüde yakından izlemiş, arabayı teslim alınca da, onu bu iş için özel olarak seçtiği güvenilir bir şöförle birlikte, yerini çoktan ayırttığı şilebe bindirdikten sonra İstanbul’a teleks çekip, limana varış tarihini bildirmişti.

27 Ocak 1956 sabahı, erken saatlarda gemi İstanbul limanına yanaştığında, Pembe Chevrolet’nin bekçisi, kendini karşılamaya kimsenin gelmemiş olduğunu anlayınca bir hayli şaşırılmıştı. Yola çıkmadan ona ‘ne olur, ne olmaz’ diyerek verilen telefon numarasını çevirmiş, karşısına çıkan sese Amerika’dan bekledikleri “paket”in geldiğini bildirmişti.

İki saat kadar sonra, füme renk elbiseli, kravatının bağlanışından bir görevli olduğu hemen anlaşılan yaşlı bir bey

limanda adamı bulmuştu: Beyefendinin, yıllarını geçirdiği yalıda artık ailenin bir üyesi sayılan kâhyasıymış bu. Kısa, öz birkaç cümleyle, Amerika'dan arabayı sağ salim getiren adama teşekkür ettikten sonra, kendisini neden karşılamamış olduklarını açıklama gereksinmesi duyduğu için olacak, güçbelâ son bir cümle kurmaya çalışmıştı: Genç kız, birkaç gün önce, lösemiden ölmüştü.

Telefonun öbür ucunda, benim son kelimeyi izleyen sessizliği uzatan bir sessizlik oldu. Gizemli anlatımı seven her verici gibi, karşımdaki alıcıdan zekî, zekî olduğu ölçüde de anlamsız bir replik bekliyordum açıkçası, gecikmedi:

“Peki” dedi tanıdığım, sesini denetlemeye gayret gösterecek: “Arabaya ne olmuş?” Anlattığım ‘gerçek hayat hikâyesi’ni sunma biçimimi destekleyen, asıl vurucu öğeymiş gibi görünen ilk öğeye geri kalanı eklemememi sağlayacak bu soruyu beklemiş, istemiştim. Artık bitirebilirdim: “56 Chevrolet’yi Arnavutköy’deki yalıya götürüp garajda onun için hazırlanmış bölme koymuşlar: O gün bugün arabaya kimse dokunmamış”

Pembe Chevrolet ile yazdıklarımın, yazacaklarımın, ister inanın ister inanmayın, beni çileden çıkarabilecek, ama, nasıl olduyorsa tevekkülle göğüsleyebildiğim bir püf noktası var. Ona gelmeden, daha doğrusu onu aramaya girişmeden önce, öykünün dışındaki öyküyü tamamlamam gerek.

Öykünün içindeki öyküyü bitirmemi sağlayan ‘asıl vurucu öğe’nin son kelimesini izleyen ikinci sessizlik bu kez çok sürmemişti: “Müthiş birşey bu”, demişti tanıdığım, besbelli yapacağı röportajın yaratacağı etkinin güçlü akıntısına şimdiden kapılarak: “Ama bana isim adres vermelisin, ki işin peşine takılabileyim”

“Tabii”, demiştim hemen: “Olayı bana aktaran arkadaşın arar, sana koordinatları bildiririm. Yalnız, şunu bilmelisin: Adam bu yakınlarda ölmüş, zaten mirasçıları başka şeylerin yanı sıra 56’yı da satmaya karar verdikleri için duyulmuş hikâye”

“Tamam”, demişti telefondaki ses: “Senden ricam, bir ân önce gereken bilgileri sağlayıp bana iletmen. Olayı bir başkası kapsın istemem”

Bilen bilir ya, bu tür hikâyeler elden ağızdan çıktıkları

ân büyülerinden yitirirler: Aura'ları çözülmüş, erden tözleri bozulmuştur. Tıpkı gövdenin gerilen yayı, zemberek boşaldıktan sonra nasıl yorgun, çukur, loş bırakıyorsa insanı, öyle: Doyulmuş, bambaşka bir tırmanış için hazne kurutulmuştur. Bereket, Şehrazat soyundan gelen birinin, duygularının tavsamasına uzun uzadıya ayıracak vakti yoktur: Ya yeni, yepyeni bir öykü kemirmeye koyulur kişiyi, ya da eski bir öykünün yeni bir hali.

Telefonu kapattıktan sonra, birkaç dakika içimi esnemeye bıraktım; telefon defterimi önüme alıp Reşit Soley'i aradım. 1984'de, bir Kültür Mirasını Koruma etkinliği sırasında tanıştığım genç bir restorasyon uzmanı olan bu arkadaşım, kısa sürede tasarım dünyasında yol almıştı; arada karşılaşıyorduk düzenli biçimde olmasa da, Pembe Chevrolet olayını da –herhalde ilgimi çekeceğini, belki bir işime yarayacağını düşünerek– telefonla bana Reşit bildirmişti.

Konuya hemen girdim:

– Reşit şu Pembe Chevrolet öyküsü var ya, bana o işadamının adını, Arnavutköy'deki yalının tabii varsa adresini verirmisin, bir arkadaşım işin peşine düşmek istiyor.

– Anlayamadım, ne Pembe Chevrolet'si?

– Canım şu geçen gün anlattığın 56 Chevrolet öyküsü var ya...

– Enis, karıştırıyorsun galiba, ben sana Chevrolet'den falan söz etmedim hiç.

– Nasıl olur, hani 1955'te bir işadamı, 17 yaşındaki kızı için Amerika'ya...

Konuşma bir sağır diyalogunun acımasızlığından, benim yarı gülünç bir fantezi düşkünüyle özdeşleştirildiğim içsıkıcı bir finale dönüşmekte gecikmemişti. Reşit Soley, "şüphesiz her zamanki gibi kendi buluşumla oynadığım" yorumu ile oyunumu benimle keyif içinde paylaştığı için alabildiğine mutlu, telefonu kapatmıştı. Kim inanır: Oyun oynamıyordum, bana 56'yı Reşit'in anlatmış olduğuna adım gibi emindim.

Öyle de, adımdan ne kadar emindim? Bir süre sonra, öyküyü bana başka birinin anlatmış olabileceği olasılığını hesaba katmaya başladım. Kim olabilirdi, topu topu bir hafta önce Pembe Chevrolet'den bana sözeden dostum? Yüzleri tek tek geçirdim gözümün önünden, sesleri bir bir ayırtırdım

kulağında, adres defterimdeki isimlerle kendimi denedim – nafile: Öyküyü bana Reşit Soley anlatmamışsa, başka biri anlatmış olamazdı.

Püf noktasının etrafındaydım, ama ona dokunamıyordum. Reşit Soley, bana anlatmış olduğu bir öyküyü kendisi anlatmamış gibi davranacak türden biri asla değildi; ben, başka biriyle karıştırıyordum onu besbelli, iyi ama kiminle? Başımı çatlatasıya düşündüğüm halde, hiç kimseye yaklaştırmadığımı göre, kabul etmeyi şiddetle yadsıdığım üçüncü olasılık yüze-ye tirmanacaktı, kaçınılmaz olarak: 56'yı ben uydurmuş olabildim!

Olamazdım! İmgelemimin bir ürününü böylesine kesin bir biçimde başkasına transfer edebilir miydim?

O sırada, gazeteci tanıdığım aradı: Sabırsızlıkla, “isim adres öğrenebildin mi?” diye sorunca oyalamayı, vakit kazanmayı denemedim bile: Reşit Soley’le konuşmamı olduğu gibi aktardım. “Âlemsin üstad” dedi telefondaki yarı kırık, yarı anlayışlı ses: “Nefis bir hikâye uydurup beni heyecanlandırıyorsun, bizimkiler edebiyatı ne yapsın?”

Utanç içindeydim. Bunu ona anlatamazdım, nasıl olsa inanmazdı. “Edebiyat” kelimesi bir topaç gibi aklımda dönme-ye başladı.

Bu konuda kötü şöhrete sahip olduğum bir gerçektir. Adı çıkmış birine herşey mal edilebiliyordu ya, ben de oynadığım oyunlar kadar oynamadıklarımın da nasibimi alıyordum işte.

Herşey 1979’da başladıydı yanılmıyorsam – “Unutulmuş bir yazar: Kosta Panoyef” başlıklı metnim aylık bir dergide, üstelik başında “Borges’e 80. Yaş Armağanı” ithafıyla yayımlandığında anlattıklarım pek çok okura pusulasını şaşırtmıştı, Panoyef’in kitaplarının peşine düşenler olmuş, hattâ rivayet o ki, gözde kâbusu olarak nedense beni seçtiği artık herkesçe bilinen bir şair-i âzâmımız “mal bulmuş magribi gibi Panoyef’i kendi buluşu olarak gösteriyor, oysa ben onun kitaplarını 60’lardan beri izlerim” diyecek ölçüde gaflete düşmüştü. Panoyef olayında da masum olduğumu her zaman savundum, bir işe yaramadı: Bana inanmanın saf-lık kuyusuna düşmek olacağını düşünenler ne yazık ki çoğunlukta-  
ydı.

Bunu 1982’de yayımlanan “Bir Geceliğine Sahibini Rahatlatmak İçin Geri Dönen Kedi” izledi. O olayda da kurban edildiydim, ne yalan. Metnin, okurları çelişkili duygulara sürükleyen bir özelliği olduğunu yadsıyacak değilim: Deneme miydi öykü mü tam belli olmuyordu, yoksa öykülü deneme mi derken, gerçek olduğu savlanan olayın gerçek olarak algılanmayışı üzerinde duruşumun da gerçek olmadığı şüphesi uyandırdı. Metnin böyle bir yanamacı var mıydı, ben de gerçekten bilemez oldum sonunda, bütün bildiğim ana amacımın o olmadığıydı.

Aynı yıl, fısıltı halinde, Fakir İdris ismi dolaştı ağızlar-da. Böyle biri ortalıkta mıydı, sahiden “Dış Kanama” diye bir kitap yazmış mıydı, benimle bir ilgisi ilişkisi olabilir miydi – neyse ki dosya açılmadan kapandı, kapanır oldu.

Herkes gibi ben de takma isimler, hattâ takma kimlikler kullandım tabii, bunu sır saklar gibi saklamadım, ikidebir ifşa da etmedim ama. İşi bir keresinde, cam/ porselen uzmanı sıfatıyla yazıları çıkmış Salim Kantörün olarak TV’de çıkmaya kadar getirdiğimi de itiraf ediyorum, tamam. Gelgelelim bütün bunlar, hattâ “Takma Kimlik” başlıklı bir deneme yazmış olmam kimi araştırmacıların, gazete ve dergilerin beni Graham Greene’in varolmayan kitaplarını tavsiye ettiğim, Reşit İmrahor ya da Nurten Ay olduğum –ya da onların ben olduğu– yolunda garip yaklaşımlar öne sürmeleri için yeterli gerekçeler miydi, sanmıyorum.

Kötü şöhret nasıl gerçekse, yazı’nın ve yazın’ın oyuncul yanına kökten bağlı olduğum da bir o kadar gerçek. Sorun, anlaşılan bu iki olgunun bir ölçüde ortakyaşar olmasından kaynaklanıyor: Bir ân geliyor, oynanan ân oynanmayandan ayırdedilemiyor, o zaman da kişi ayrıştırılamıyor.

Pembe Chevrolet’nin gerçek öyküsünün bu olduğuna inanılacak mı? İnanmayacak olanlara ben bile hak verecek duruma gelmiş olduğuma göre, inandırıcılığın sınırları iyiden iyiye belirsizleşmiştir, denilebilir.

Düğümü çözüyor bu eşik, hiç değilse benim açımdan. Tam tersine zorlaştırıyor biraz daha.

Bir kavşaktan sonra, her yazar kaleme aldığı metin önünde yapayalnızdır: Onun gerçekliğinin nasıl alımlanacağını

düşünmesi gerektiğince düşünmüştür artık, bir adım ötede, çünkü bir adım beride, onun gerçekliğinin ve onu oluşturan öngerçekliğin kendisiyle kurduğu yakıcı ilişkiye dimdik bakmaya çalışmaktan başka bir umarı kalmaz, kalmayabilir.

Çekip çekiştirmenin, kurcalayıp didiklemenin bir yararının kalmadığı noktadır bu: Pembe Chevrolet öyküsünün imgelemimin ürünü olmadığına inanıyorum hâlâ: Onu ben uydurmuş olsaydım, uydurduğumu unutmaz, bu denli unutamazdım. Bu öyküyü yazıp yayımlamak bana kalan tek çözüm yolu, bu çerçevede. Öyküyü bana biri anlatmışsa, onu okuyup beni arayabilir.

Ona o zaman inanır mıyım? Kesin değil bu da.

Herşeye karşın, kesin olmayan birşey daha var çünkü: 56'yı bir katmanda ben uydurmuş, kurmuş olabilirim.

Püf noktasının yakınında dolaşırken, bana hâlâ çok zayıf görünen bu olasılığa, o katmanda, pencereler açmayı denemek, elimde, şimdilik, kalan tek güzergâh anlaşılan.

Hangi katman, sözkonusu ettiğim?

Enikonu alt bir katman.

56, sahiden de kurmaca bir " " ise, ona bilinçaltımın tabakaları arasında yerlemler bulabilirim belki de – her kurmaca metnin zorlanma, zorlama payları olsa gerektir.

"Hatay'da Bir Rolls-Royce"u bitirdiğim sıralarda, "Yellow Rolls-Royce"u görüp görmediğim sorulmuştu, anımsayamadıyım. Daha çok, Paul Morand'ın "L'Europe Galante"ında yeralan RR'lu bir öykü çıkıyordu önüme, zorlandıkça.

Oysa otomobil vardı hep, olmuştu. Kullandığım, bindiğim, seyrettiğim, kaza geçirdiğim, atlattığım, içinde nice sahnenin çatılıp çözüldüğü sayısız araba.

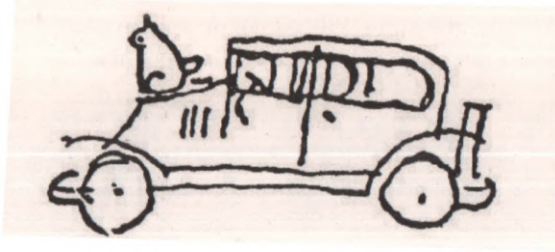
Bir dönem aklımı taktığım, Raymond Roussel'in içinde bir dünya turu gerçekleştirdiği (sanıyorum, bu arada, onunla İstanbul'a da uğradığı), tam anlamıyla özel sipariş otomobili. Yanılmıyorsam Jean Ferry'nin kitabında, sonradan izini yitirdiğim ve bir daha elegeçiremediğim için –hâlâ– hayıflandığım bir fotoğrafı vardı o arabanın: RR üzerine bir türlü oturup yazamadığım portre

denemesini birbakıma fotoğrafı yeniden bulmama bağlamış, rahatlamıştım\*.

\*Arayan bulur.  
Aradım, buldum.



Mayakovski'nin 'Renoşka'sı. 10 Kasım 1928'de, Paris'ten Lili'ye telgraf çeker: "Renault alıyorum. Bir içim su külrengi kapalı 6 BG 4 silindir. 12 Aralıkta Moskova'ya hareket ediyorum." İki gün sonra, bu kez bir mektup yazar Lili'ye: "Sana bu mektubu göndermekte gecikişim, telgrafta 'aldım' değil de 'alıyorum' değişimlendi. Şimdi artık hiçbir engel kalmadı gibi, paraya gelince, yeryüzündeki iyi insanların yardımıyla, sağı solu tırmalar kazanırım nasıl olsa. Mübarek gerçekten hoş, daha şimdiden tanımalısın onu:



Resim pek başarılı sayılmaz, ama katalogdakini sipariş eklediğimden, elimde başka örnek yok. Külrengi olsun istedim, peki dediler, vakit varsa yaparız, yoksa deniz mavisi alırsınız".

Araba, 1929 Ocağında Moskova'dadır – Mayakovski onu 13 ay kullanabilecektir.





Camus'nün son bindiği araba – tire bir fotoğrafını sakladığım, 4 Ocak 1960 günü, Villeblevin'de yoldan çıkan...

Tamara'nın otomobilleri: Dandy küheylanlar.

Necatigil'in ki: "Bu bir arabadır, ABC 78. Görkemli galerilerde kıvançla sunulan bir araba değil bu. Bir köhne 16 model ama nice sonrakileri eskitti. Bozukdüzen yollarda bile, asfaltta gidiyor gibi hâlâ. Sürücü biraz da size göstereyim bazı görünümleri. Biraz da siz binin bu taşıta. Gezi hoşunuza gitmezse, inersiniz dilediğiniz yerde" – Portrait of the Old Poet as...

Türk Romanında Otomobil: Notları alınmış bir incelemenin taslağı (1984-1985).

Carol Dunlop/Julio Cortázar ikilisinin otayol seyahatnâmesi.

Svevo'nun ölümü. "Mach 1". Coppola'nın hazin "Tucker"ı. Ahmet Güntan'ın Peugeot'su. Pessoa'nın Chevrolet'si – sonra, okunur. Ve Tati'nin "Mon Oncle"undaki 56, yarı-pembe Chevrolet!

İnandırıcılığın öyküsünü mü yazmalıyım bir gün?

Bir kez daha, bu sefer belki içbükey bakışı öne çekerek, "si-mulacre"ın ileri geri karakollarına mı devriye çıkmalıyım?

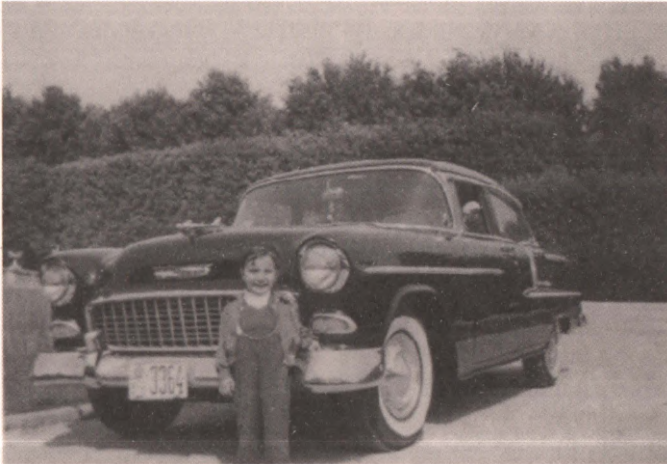
Elimde siyah-beyaz bir fotoğraf var, oradan başlayabilirim.

En alttaki sahici katmana doğru yolalmaya.

Orada beni ne bekliyor, bilmiyorum.

Ondan mı: İçimdeki Yolcu hep kıpır kıpır?

14 Nisan 1991,  
raslantı.





## ***KELEBEK CAMI***



Belli bir konuda yazma isteği hangi anda, nasıl kabarmaya başlar, bunu kestirmek, o ân durumunuza, kendi dışınıza çıkıp, bir yabancının gözüyle bakmayı başaramadığınız sürece çok güçtür, bunu başarmak da elde midir, o apayrı. Yalnızca duygusal bir seçimle değil, simgelediği gerçekliği de enikonu önemseydiğim için sık kullandığım “kıvılcım” kelimesine de bu anlamda dikkat kesilebiliriz doğal olarak; hattâ, onun kendiliğinden yanıyla doğal yanını karıştırırsak, bu konuya doğru kendimizi zaman zaman hazırlayıp yönlendirdiğimizi, arada kıskırttığımızı farkederek, gene de bunu genelgeçer bir kurala dönüştüremeyiz: İpucu, bir seferinde iki bağımsız ucun sürtünmesinden doğar belki, ama bu hep böyle olmuştur, oluyordur, demeye gelir mi, gelmez.

Yazma isteğinin dereceleri olabileceğini, okuma isteğinin de dereceleri olduğunu gözlemlemiş her okur tahmin edebilir iyi-kötü; bir tek dereceleri mi, bir de o derecelerin birinden ötekine değişik hız ve zamanlamalarla geçişler sözkonusudur. Bazı metinler gerektiği için yazılır; bazıları, hattâ, istemeye istemeye, düpedüz zorunluluk adına kaleme alınır. Bazılarını öylesine yazarız, *öylesine*: İstek dozu belirsizdir burada, ya yazarken açılır, tırmanabilir, ya da pek öyle uzun uzadıya kabarmadan, gözle görülür bir kıpırtı daha kazanmadan sürüp gidebilir yazı. Tam tersi de olur: Yazma isteği o denli kabarıp taşkınlaşır ki, tıkanırız kâğıdın önünde: Bilen bilir, zevkin kalıbından, seddinden arttığı bütün durumlarda, demek yalnızca yazarken değil, bu katılaşma yaşanabilir. Katılaşma mı ille de, hayır, bazan gevşeme, yumuşama, çökelek oluş da.

Zamanla her yazar, yazmak ile istemek arasındaki bağlan-  
tılarını ama sezerek, ama yoklayıp adlandırarak tutar; yazmak  
ile istemek arasındaki farklılığı, bu farklılığın çekirdeğinde  
duran kor çelişkiyi de, bir kâğıdın yüzü ve sırtı gibi, aynı yol-  
dan seçer. İlk bakışta alabildiğine yalın, herkesin kolaylıkla  
anlamlandırabileceği ölçüde saydam bir denklem sayılabilen:  
Bir metni yazma isteği her zaman o metnin yazılmasını sağla-  
maz, gerçeğine çeşitli odaklardan bakmak gerekir. GÜDÜ, çağ-  
rı, arzu yerliyerinde olsa bile bir seferinde donanım eksikliği,  
bir başkasında elverişsiz çalışma koşulları ya da dış dünyanın  
aura'yı dağıtan bir etkeni devreye sokması kopuşa da yolaça-  
bilir, sonradan sürdürmeye isteksizlik doğuran kesiliş, kesin-  
tiye de. Yazarken, atım canalcı önem taşır.



*Kelebek camı üzerine yazma isteği kavurucu bir boyut almaya başladığı–*

Yazma isteğinin iki ucuna doğru, adım adım ilerlemek, birbakıma dozun her birimini önüne alıp, bizi yazmaya ve yazamamaya götüren eşikleri tartmak anlamına gelebilir ya, burada amaç aritmetik doğruların arayışına kapılmak olmamalı. Her yazar, sonuçta, artı ve eksi eşiklere ilişkin yordamlara kavuşur yolılırken; nerede, ne zaman güçsüzdür istek, nerede, ne zaman gereğinden fazla, bunu artık *hisseder*. Aslında ‘kıvılcım’ı o ân farketmesi şart değildir, bir süre geçtikten sonra adını koysa da olur, canalcı olan daha çok kıvâmın tuttuğunu anlamasıdır. Hazırlıklarını hızlandırır böylece; konuya konusuna, olmadı parmaklarına yönelen ritim duygusuna koyulaştırır kendini. Yayın, sonradan salıverileceği yuvasına çekilişı. Atım önemli, demiştım ya: Anahtarın, çıkışın bağlayıcı bir özelliği olur devam adına da, ondan. Kavruk, topaklar barındıran, tıknafes bir başlangıç, isteği çarçabuk söndürür, en azından nabzı düşürür: Yazı, tuzak.

*Kelebek camı üzerine yazma isteği kavurucu bir boyut almaya başladığı ân –*

Konu, özne, istek, süreç içiçe geçerek, altını çizmesek de, birbirlerinden kopartılması elde olmayan bir dizi sarmaşık ilişkiyi örgütler(ler). İşte bu metnin, şüphesiz kaba çizgilerde, gerçeklik alanı da böyle belirlenmiştir: Neden, tam bilemiyorum (konunun iyice kafamda pişip hatlarını kotardığını, geri dönüp *sanabilirim* elbette: Modern zamanlar'ın eşya tipolojileri çerçevesinde, başka bir metin için ön alıştırmalar yapadurayım, kimi form'ların estetik işlevleri tüketme fırsatını bulmadan dolaşımdan kalkması, onların bir zaman sonra ufak tefek değişimlerden geçerek yeniden gündeme dönmesine yolaçıyor olabilir mi? sorusunun peşisıra, *âvâre* zihinsel kovalamacalar yaparken...), *bir anda*, kelebek camının gölge altına girme süreci beni kurcalamaya başladı. Bir aksesuar imparatorluğu olarak da pekâlâ tanımlayabileceğimiz bu çağın içinde, kendisinden vazgeçilme gerekçesi benim gözümde belirgin olmayan bir 'şey'di kelebek camı. Birdenbire, onu tadına doymadan elimizden sıvışıp gitmesine göz yumduğumuz bütün kırılğanlıkların simgesi haline getirdi imgelemim. Hızla odağa çektim kelebek camını, masamda sessiz otururken, bembeyaz bir kâğıt çekip önüme, üzerine büyük harflerle KELEBEK CAMI yazdım.

*Kelebek camı üzerine yazma isteği kavurucu bir boyut almaya başladığı ân, elimde beni kışkırtan bir bölge, bir işaret, bir odak –*

Mayıs 1991



Adana Vilâyeti





**GESUALDO**

*Bir Tema İçin eşitlemeler*



## I. Archicembalo

Bu kitabı\* kurma, yapma, “niyet”i ve süreci nasıl adlandırırsam adlandırayım, oluşturma düşüncesi 80’lerin ikinci yarısında, “Babil Yazıları”nın hemen ardından saptığım, başlangıçta bir yanyol saydığım, sandığım, zamanla pekâlâ bir anayol da olabileceğine vardığım bir kulvarda doğdu, serpil-di: 1989 martında, Bilsak’ta düzenlediğim, bir kitabın *sözlü yarısı*’nı ortaya çıkaran “Yazılmamış Bir Kitap İçin Jam Session” şüphesiz bu girişimin daha geniş bir izleneye dayanan sonuçlarını –“Minör Est-Etika” tamamlanıp günışığına çıktığında– biraraya getirecek, ama bu elinizdeki toplamın, şimdiden, onun izdüşümünde billûrlaştığını, ilk satırlarda dile getirmek istiyorum: Kendi başına, başlıbaşına ayakta durabilen bir yapısı, bütünlüğü, anlamı olduğuna inanıyor olsam da. “Gesualdo: Bir Tema İçin Çeşitlemeler”, aslında, bir anatemayı kuşatan, kuşatacak olan “Minör Est-Etika”nın bir çeşitlemesi – tabii, *benim için*: Yoksa, *bu* kitabın, tekrarlıyorum, okur gözünde özerkliği tartışılmayacak bir izleneye getirdiğini hemen söylemek gerekir.

Anatema’nın dayanak noktaları Kişi-Hayat-Yapıt-Bağlam dörtgeninin köşelerine denk geliyor. Değişken bir dörtgen bu; kapladığı alanı engebesiz, ilineksiz, tuzaksız saymak da elde değil tamimatına, bir düzleme indirgemek de: Çukurları, kuyuları, tepecikleri, tepeleri, kısacası eğrileri yabana atılamayacak, kurallara bağlanabilecek bir alan olma özelliğine sırt verilemeyecek bir bölge bana kalırsa.

Gesualdo bağlamında kalacağım, burada kurduğum çatıdan uzaklaşmamak için. Bakıyor “durum”a Huxley ve

“Gesualdo – Bir Tema İçin Çeşitlemeler”, önce bağımsız bir kitap olarak çıktı. İlk iki basımda, benim metnimin bölüm aralarında, üzerinde konakladığım ürünlere de yer vermiştim: Karasu ve Cortázar’ın öyküleri, Huxley’in denemesi, Stravinski’yle bir söyleşi ve Gesualdo’nun altı madrigal metni – oylumu hafifletmek uğruna onlardan artık kopuyoruz.



yazıyor: “Bestecimizin yaşamı hakkındaki bilgilerimiz bu kadar – eski ve biraz rahatsız edici bir gerçeği doğruluyor bu bilgiler: Yani bir sanatçının yapıtıyla kişisel davranışları arasında çok açık bir ilişki olmadığı gerçeğini. Yapıt mükemmel, davranışlar ise budalaca, çılgınca ya da kriminal olabiliyor. Tam tersine davranışlar kusursuz, yapıtsa sıkıcı ya da düpedüz kötü olabiliyor. Sanatsal yetkinliğin başka herhangi bir tür yetkinlikle ilgisi yok”

Huxley’in mantığını, önermelerini birbirilerine zincirleme yöntemle geçirme biçimini paylaşmakta güçlük çekiyorum. Alıntıdaki son cümlemin taşıdığı düşünceyi, kesinlik tonu bir yana benimsiyorum da, ilk önermeyi okurken duraksıyorum: O “eski ve biraz rahatsız edici gerçek” üzerinde oylanmak gerek.

Anatemanın bir yüzü, belki de önyüzü bu: Bir sanatçının yapıtıyla kişisel davranışları arasında çok açık bir ilişki olup olmadığı, olup olamayacağı, olması ya da olmaması, kurulması ya da kurulmaması gereği.

Kurma ya da kurmama gereği. İsteği. Dürtüsü. Kurma saplantısı ya da kurmama kararlılığında örtünen bir başka düğümün varlığı. Anatemanın bu yüzü değişken bir ifade taşıyor.

‘Sanatçıların yaşamı değil, yaptıkları önemlidir’ deriz kolaycacak” diyor Bilge Karasu, “Masalın da Yırtıliverdiği Yer” başlıklı masalında: “Hiç değilse belli açıdan bakanların birçoğu der bunu. Ne ki, kimi sanatçı sözkonusu olduğta, ‘yaptıkları’nın arasında yaşamları, ya da en azından, bu yaşamın birkaç bölümü de var”

Masalında gönderme de yaptığı Huxley’le görüş açıları çakışmıyor Karasu’nun. Onun, yazınsal metnin kendi içinde bir karşılığı, bir dayanağı, bir bağlantısı olmayan yorumlara yakın durmadığını biliyoruz üstelik – üstelik, diyorum, çünkü bir yapıtı o yapıttan destek almayan tanıtılara bel bağlayarak yorumlamaya, çözümlemeye girişen yazarlar da var. Bu yılın özellikle ikinci yarısında ağırlığını duyuran kimi okuma yöntemleri, büsbütün “yapıt”la sınırlandılar “konu”larını: “Yazarı, sanatçıyı, hayatlarını, yaşadıkları dönemin verilerini göz önüne almamalıyız bir metni, yapıtı okurken” diyorlardı:

“Yapıtın kendisi bize ne veriyorsa, onunla yüzyüze kalmalısınız”

Karasu da farklı bir sonuç getirmiyor gerçekte: Yapıtın kendisi bize ne veriyorsa, onun aranmasından söz ediyor.

Gelgelelim, Gesualdo’dan yola çıkarken, yapıtın kendisinin her zaman hayattan soyutlanamayacağını *ekliyor*. Şüphesiz Homeros’un, Masaccio’nun ya da Lautréamont’un hayatları üzerine pek az bilgi var elimizde; kimileri konu olduğunda iyiden iyiye az bilgi olabilir ortak dağarcıkta, kimileri için de hepten çelişkili bilgilere rastlayabilir, pusulayı yitirebiliriz. Buna karşılık, hayatları hakkında enikonu ayrıntılı, çeşitli kaynaklardan doğruluğu sınanmış, gerçekliğine yaklaşılmış bilgiler edinebildiğimiz yazarların, sanatçıların sayısı az değil: Dostoyevski, Picasso ya da Ezra Pound, diyelim – hayatlarını neredeyse günü gününe izlememizi sağlayan yaşamöyküsel araştırmaların sayısı artıyor hep.

Bir insan, bir sanatçı, bir hayat, bir olay üzerine ne bilir, bilebilir; ne kadarını kurar, sanır, kurmaca boyutlarına taşırız? “Minör Est-Etika”nın anatemasını oluşturan bu soruyla oylanmayacağım burada. Daha çok Karasu’nun Huxley’e karşı çıktığı noktanın yakınında bir yerde, elbette o karşıcıkışa katıldığım için, daireler çizerek dolaşacağım.

Bir insanın, sanatçının, hayatın, olayın ya da olaylar zincirinin hakkında bildiğimiz, bilebildiğimiz, topladıklarımız doğru mudur, *doğru* olabilir mi ya da ne ölçüde doğru olabilir, bu kavurucu soru ayrı bir önem barındırıyor: İçinde durmayı seçtiğim alanda öne çıkan başka bir soru oysa: Ama doğru ama eğri, bildiklerimi ve sandıklarımı, bir yapıta yönelirken *ayraç dışında* tutabilir miyim?

Husserl’in getirdiği indirgeme tekniğiyle, bir yapıtı ayrıca alarak okumak, onunla o tür bir ilişkiye girmek şüphe yok ki eldedir: Yapıtı kendi içinde çözümlemek, *işleyişini* kavramak için önemi küçümsenemeyecek bir anahtar.

Anahtar = Clavis = Klavye.

Musikî araçları tarihi, klavyelerin yalnızca tek katlı olmadığını gösteriyor. İkili-üçlü klavyeli klavsenler; beşli orglar; hat-tâ altı katlı bir piyano.

\* ("Les Instruments de Musique dans le Monde", 1980, Éd. du Seuil, cilt IV, s. 155-160.)

"Yeni ses ve dil ifadelerine kavuşmak isteğiyle yeni "araç"-lar yaratma arayışı müzisyeni her zaman tutkuyla sarmalamıştır", diyor Tranchefort.\* Russolo'nun yüzyıl başında yarattığı "gürültü enstrümanları"ndan Vian'ın "Günlerin Köpüğü"ndeki mahut "Pianococktail"ine, Kagel'in delişişek Acustica'sından çocuklar için 1972'de yaratılan "Gmebogosse"a uzanıyor, Baschet kardeşlerin herkesin musikî yapabilmesini sağlamak amacıyla yarattığı sesli yontulara ve ezgi çeşmelerine de uğrayarak.

Beni burada çeken anahtar, Huxley'in de merakını kamçılamış, bir gün belki de hak ettiği yeri "Karşılaştırmalı Harikalar Tarihi"nde bulacak olan, unutulduğu için mahzun bir klavye: *Archicembalo*.

Anatemaya da onun, daha doğrusu "imge"sinin içinden geçiyor, geçmek istiyorum.

Bütün bütüne bir imge de sayılamaz bu, kaldı ki. Huxley'in, biraz abartılı bir yorumla onikitonculardan üstün bir konuma taşıdığı Luzzaschi gamlarını borçlu olduğumuz archicembalo yarım değerleri, yan değerleri, ayırtıları devreye sokan "kırık düzenli" tuşları ile, fiziksel olarak da, seçimimi destekliyor:

Bir yapıtı ayrıca alarak okumamızı, içinden geçmemizi sağlayan anahtar, o yapıta ilişkin yeterli bir derinliğe, yüksekliğe, enlem ve boylam genişliğine kavuşturuyor mu bizi?

Daha kapsayıcı, daha karmaşık –ille de karışık değil– bir ilişkinin tohumları durmuyor mu yapıtla aramızda?

Sözelimi, "S/Z"de, Barthes'ın Balzac'ın öyküsünü didiklerken, *metinden yola çıktığında* bulunduğu, arayıp bulunduğu, dönüp yeniden metne bağladığı ilişkiler zinciri: Metinden *eksiltmediği* kesin de bu bağlantıların, ona *katmadığı*, çünkü zaten metnin *arkasında*, belki biraz *ötesinde* duran öğelerin örtüleri kaldırıldığına göre, söylenebilir mi?

Kimi yöntemlerin okumayı mı, yapıtı mı, kendilerini mi içdiş etme çabası içinde olduklarını merak ediyorum. "Kumarbaz" yazarının aynı zamanda bir kumarbaz olarak yaşadığı, o roman çerçevesinde olsun, bir bağ doğurmuyor mu? Bu "bilgi"ye gereğinden fazla bel bağlamayabiliriz tabii – ama onu

bilmezlikten gelmek, unutmak, dahası öğrenmemek mi gerek, hiçbir biçimde yapıta eklemlememek mi?

Aldous Huxley, Gesualdo'ya bakarken, onun yapıtlarını dinlerken o "eski ve rahatsız edici gerçeği" besbelli ki durmadan çiğnıyor: Bir sanatçının yapıtıyla kişisel davranışları arasında çok açık bir ilişki kuruyor.

Yalnızca kişisel davranışlarıyla yapıtını içiçe geçirmekle de kalmıyor: Gesualdo'nun içinde yaşadığı ortamın evrimine, yapıtının geçirdiği evrelere etkisi üzerinde de uzun uzadıya konaklıyor. Archicembalo'nun, o tuhaf ve karmaşık anahtarın üstündeki "kırık düzenli" tuşları kullanıyor yazan parmakları.

Gesualdo'nun dindışı musikîsini de, dinsel yapıtlarını da yaşamöyküsünden büsbütün uzak durarak, içinde yaşadığı bağlamın belki yalnızca musikî formları açısından izdüşümünü izleyerek değerlendirmek, kesinkes karşı çıktığım bir seçim, bir yol, bir anahtar değil.

Kendi payıma, bir yapıtla ilişkimi orada dondurmak istemiyorum. Gesualdo'yu dinlerken, onun bilebildiğim, hattâ kurabildiğim kadarıyla kişiliği, serüveni, içinde yaşadığı dünya da yanıbaşında, üstümde bir hâle oluştursun, bekliyorum.

Beklemiyorum: Merdivenin bir basamağında rastladığım bir ayrıntının peşisıra öteki basamaklara yöneliyorum. "Yapıt"la ilişkinin onun aritmetiğiyle sınırlı kalmasına dikleniyorum. Bir piyanist dostum, "Schumann ya da Ravel çalmak ya da dinlemek duygularla ya da düşüncelerle ilgili bir edim değildir" demişti: "Bir cebir denklemini katetmektir" Doğru olduğunu bu yaklaşımın kendi "iş"imden biliyorum: Ne ki, *yeterli* değil. "Yapıt"ın bir de geometrisi olduğu kanısındayım: İçinde yer aldığı bir uzayla yarattığı, yaratabildiği uzayın toplamından oluşan bir uzay.

Bana göre: Sanatın matematiği bu.

Bu matematiğe Hayat da yansıyor. Yapısı, iç düzeni, iç kuyusu herhalde Archicembalo'dan çok daha çetrefil bir prizmadan geçerek. Birebir bir yansıma olmadığı apaçık belli öte yandan: Kimi, kaynağını bildiğimiz ışıkların prizmanın içinde yitip gittiklerini, yapıta yansımadıklarını

farkedebiliyor, kimi yansımaların kaynağına ise bir türlü ulaşamayacağımızı görüyor, kabullenebiliyoruz.

Hayat neden önemli? Yapıt oradan geliyor.

Ya yapıt, onun önemi, hâlâ, nereden geliyor olabilir? Herşeye karşın hayatı tekrarlayabildiğimiz ve onun aracılığıyla fark'ı arama kuruntusunu sürdürebildiğimiz için mi?

Archicembalo'nun garip sesleri.

## II. Kolophônia

Huxley'in yaklaşımı yalnız kendi metnini kuruş biçimiyle çalışmıyor: Karasu'nun öyküsü ve o öyküden aktardığım cümle de, Cortázar'ın "Clone"u ve açış cümlesi de hayat ile yapıt arasında duran loş bölgeye çağrıda bulunuyor: "Herşey Gesualdo'nun çevresinde dönüyor gibi"

*Gibi'*den de öte: Cortázar'ın öyküsü, ustası Borges'te ikidebir rastladığımız "tekrar" izleğinin sağlam bir örneği: "Clone"u bir musikî topluluğunun, repertuvarında Gesualdo'nun madrigallerine geniş yer veren bir topluluğun üyelerinin aralarındaki ilişki zinciri taşıyor: Öykü, bir ihaneti noktalayan bir cinayetin gölgesinde sona eriyor.

Tema: Aldatan eşin öldürülmesi.

Yoksa: Benzer koşullarda benzer bir olayın yinelenmesi mi tema? Bir ucu Gesualdo'nun yaşamından çok daha öteye, öteki ucu "Clone"dan beriye uzanan bir "fait divers" türünün, yazgının uğursuzluğu vurgusuyla çifte kavrulmuş bir versiyonunda beliren fark mı – kısacası, tema *gerçekte*: Çeşitleme mi?

Gesualdo'nun ta kendisi mi tema?

Aldatı üzerine anlatı; günâh, suç, suçluluk, korku, korkunun yolaçtığı içekapanış ve acı, içekapanışın ve acının yolaçtığı yaratı, yaratının hayattan beslenen, zehirden panzehirle giden diyalektiği mi?

Süreç karmaşık.

"Gesualdo", BBC  
Publications, 1984. Aynı  
diziden, aynı yazarın  
bir başka yapıtından  
daha yararlandım:  
"Monteverdi  
Madrigals" (1967)

Önce Gesualdo'ya, yapıtına, hayatıyla yapıtı arasındaki ilişkiye eğilmek gerek. Bilebildiğim kadarıyla Gesualdo üzerine yapılmış tek monografi çalışmasının yazarı olan Denis Arnold\*, Gesualdo için, "işlediği suç olmasaydı bu büyük müzik belki de varolmazdı", diyor. Her yapıtın arkasında bir suç durmaz şüphesiz (her yapıtın arkasında bir suç isteği ya da korkusu duruyor olabilir buna karşılık), ama duruyorsa, varolmuşsa, yapıtı ondan soyamak, soyutlamak güçtür. Genet'yi "hırsızlık"tan, Dostoyevski'yi "baba katli"nden büsbütün ayırabilir miyiz?

"Olay"ın ışığında Gesualdo'nun temalarına, yapıtının tematik bütünlüğüne bakınca, birebir bağlantılarla karşılaşıyoruz: Aşk, ölüm, aşk ve ölüm, suç, günâh, ceza, acı ve korku birbirine ekleniyor orada. Bir temanın olabildiğince çeşitlendiği bir yapıt bestecinininki. Çağının musikî eğrisi içinde Gesualdo'nun tuttuğu yer incelenirken, özellikle dinsel yapıtlarında "son yargı"yı bekleyen, (hattâ onu ivedilikle çağırıldığı için sonsuz bir kıyamet ateşi özlemiyle tutuşan) günâh çıkarma isteği taşıyan bir ana özellik görülüyor. Madrigallerini bir geleneğe de (musikî geleneğini tanımadığı için bu denli cüretkâr, dolayısıyla özgün bir çizgi tutturduğu ileri sürülmüştür), bir geleceğe de bağlamıyor yorumcular: Yüzyıllar boyu unutulma nedeni, Arnold'a göre "hiçbir yere gitmeyen bir yol" üzerinde ezgi üretmiş olmasında aranabilir.

Beni burada daha çok madrigaller, onların içine kapa-  
nan dünya ilgilendiriyor. Bestecinin sık sık anonim metin-  
lere başvurduğu, Tasso'nun birkaç şiiri sayılmayacak olursa, bile göre "minör" şairlerin ürünlerini yeğlediği biliniyor. İnsan sesi üzerine inşa edilen bu cam kürede, seçilen metnin şiirsel açıdan önemi ve tutarlılığı değil, çevrileceği dilde elde edebileceği, verebileceği sonuçtu canalcı olan. Müzikologlar, özellikle de İtalyan Madrigalistleri üzerine yetkin bir incelemenin yazarı olan Alfred Einstein, bu "poesia per musica"nın işleyiş mantığını çözümlerken, kelimenin anlam yükü ile sesin ifade merdiveni arasında Gesualdo'nun tamıtamına uyum aradığını belirtmişlerdir. Dönemin anlayışı bunu gerektirmekteydi, kaldı ki: Önce kullanılacak şiir ya da metin seçiliyor, sonra ona musikî giydiriliyordu. Ortaçağın büyük kuramcısı Thomas

Marley, "A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke" başlıklı yapıtında "yükselmek, arş, gökyüzü" kelimeleri geçtiğinde ezginin tırmanması, tam tersine, "inîş, alçalma, derinlik, cehennem" kelimeleri geçtiğinde ezginin inîş geçmesi gerektiğini yazmıştı.

Gesualdo'da yazılı metnin ezgiye çevrilmesi çerçevesinde hem teknik hem de içerik bağlamında önem kazanmıştı bu yatay ilişki. Yaşadığı acı silinip gitmemişti belleğinden; tersine, orada çalışmaya, boyut kazanmaya başlamıştı. Ölümünden yirmi yıl sonra kaleme alınmış bir tanık metninden öğreniyoruz: "Geniş bir cin ordusu tarafından kuşatılmıştı sanki, onda huzurdan eser bırakmıyorlardı, sonu gelmez biçimde izliyordu takınakları bu adamı, ta ki on ya da oniki genç adam kendisini kamçılayıp, günde üç kez tekrarlattığı ve bu yapılırken de tuhaf biçimde gülümsediği işlem tamamlanana dek" Bu yüksek nevroz mu "ölüm" kavramının açık ya da örtük biçimde yer almadığı hiçbir metinden madrigale yönelmemeye itmişti onu?

Gesualdo'yu zonklatan "ölüm"ü yalnızca cinayetinde arayamayız. Ölüm, onun dünyasında çoğul bir kimlikle yaşamış gibidir. İlk karısını ve âşığını kendi elleriyle öldürmemiş olması "vendetta"ya neden olacak ölçüde rizikolu bir davranıştı; ama cinayeti adamlarına işletmesinin ardında kendi elini kana bulayamayacak denli şiddetten kaçınan bir yapı görmek yanlış olur sanıyorum: Karısının, bacakarasına bıçak saplanarak öldürülmesini buyurmuş ve "operasyon"u izlemişti. Ferrara'da, ikinci eşi ile bulunduğu dönemde yakın dostluk kurduğu ve yapıtından etkilendiği Fontanelli onun hep uzun bir pardösüyle dolaştığına, geceleri çok geç yattığına, müzik ve av dışında hiçbir konuda konuşmadığına dikkat çekmişti. Sonuna dek av merakı azalmamıştır: Kimbilir, kronik bir takip ve öldürme isteği kabarıyordu gövdesinde – musikiyle ve kamçılanarak (kendini ceza ile dengeleyerek, diyemez miyiz, "cacare non poterat"ın yanibaşında?) bastırıldığı, bastırabildiği. Bir insanın hayatı hakkında ne biliyor, kuruyor, sanıyoruz?

More, moro, morire, morte... ölüm kokar buram buram madrigallerin çoğu:



“Onu görmezsem ölemem,  
onu görmeden yaşayamam.  
Öyleyse ne ölüyüm, ne de bir hayatım var.  
Ey aşk tansığı, ah garip talih,  
ne yaşamak yaşam, ne ölüm ölmek”

Gesualdo, çocuklarının ölümü ve kendi ölümü arasında korku ve isteğe bölünmüş gibidir. Alfred Einstein “ölüm”ün bestecide bir şehvet katsayısı taşıdığı kanısında değildir gerçi ama, yorumcular, genellikle *erotik* bir vurgu olduğu görüşünde birleşirler, kelimenin her geçtiği yerde. Şüphesiz, Huxley’in de üzerinde durduğu, Tasso’nun sivrisinekli şiirinden doğan madrigalde olduğu gibi, ince bir mizah tınısı da görülebilir zaman zaman Gesualdo’da, oysa egemen iklim iblis burcunun şiddet, suçluluk ve acı kutuplarında gelişir.

Anatema aşk, ölüm, korku üçgeninde gelişir Gesualdo’da – diyebilir miyiz, madrigallerin çekirdeği bu üçgende bulduklarına bakıp?

Bu biraz da bizim nasıl okuduğumuza, dinlediğimize, baktığımıza bağlı: Nasıl bir geçiş, bağlanma, eklemleme gördüğümüze.

Madrigallerin içinde. Madrigalden madrigale. Gesualdo’nun hayatından yapıtına. Gesualdo’dan Huxley’e, Karasu’ya, Stravinski’ye, Cortázar’a nasıl yürüdüğünü düşünüyoruz temanın?

Antikçağ Anadolu’sundan bir kent Kolophôn. Kemanın tellerinin gövdesinde durmasını sağlayan reçine ilk orada elde edilmiş ağaçlardan: Kolophônia.

Metnin, ezginin, yapıtın parçalarının birarada durabilme-leri, birarada durmalarının kotarılabilmesi işlemi, sonucun sağlamlığı, dolayısıyla kalıcılığı oranında sözkonusu oluyor. Bir temanın doğurganlığı, onun çeşitlenirken herbir ürüne eklemlesi ile ilgili olduğu kadar herbir ürünün kendi içinde parçalarını birbirilerine eklemleyişiyle de bir o kadar ilgili.

Gesualdo madrigallerinin biricikliği; ne kendisinden önce gelmiş bestecilerle, ne hemen hemen çağdaşı olan Monteverdi gibi bir ustayla, ne de sonrakilerle ortaklık taşıyan bir yapıya dayanmasından kaynaklanıyor. Denis Arnold, onun yalnızca

kısa metinleri ikiye bölüp iyicene kısa parçalar üzerine beste yapmayı seçmekle yetinmediğini; kullandığı şiirlerde her mısra için bağımsız bir motif yarattığını (“buna tema demek abartılı olur”), o da yetmiyormuş gibi mısranın her heccesini tek bir notayla işleyerek neredeyse eklemsiz, enikonu parçalanmış bir doku kurduğunu söylüyor:

“Bu parçalanmış, çabuk çabuk soluyan üslûp metnin çevirisine yönelmiyorsa, nereden geliyor olabilir? Gesualdo’nun karakteri bir ilk yanıtı kolaylaştırabilir: Heyecan haritasındaki ona özgü değişkenlik bu hızlı değişimleri yaratıyor olabilir. Ama, musikî doğasının bir başka yönü de devreye girer burada: Kendisinden önceki madrigal ustalarının tersine, hiçbir dinsel musikî eğitimi almamıştı... Denilebilir ki, madrigalin bütün ilkelerini biliyordu da, tarihini hiç tanımıyordu.”

Bir kez daha yapıta yönelirken Hayat ve Bağlam gündeme geliyor demek: Puzzle’ın parçaları yolda dağılmasınlar, küçük bir şişeden ağaçsakızı alıp, bütünü okuma umarsızlığına dikkatleniyorum.

### III. Staccato Versus Legato

Cinayetten dört yıl sonra, 1594'te, Ferrara'ya gelir Gesualdo. Yalnız İtalya'nın değil, Avrupa'nın da en önemli musikî merkezlerinden biridir Ferrara: Bu küçük ama zengin kentte bir dönemin avant-garde'ı boy atmıştır. Çağın atak bestecisi Luzzasco Luzzaschi, seçkin sesli kadın şarkıcıların oluşturduğu *Concerto delle Dame*, archicembalo'suyla Vicentino, atmosferin belirleyici öğeleridir. Garip bir biçimde hem bu ortamdan beslenir Gesualdo, hem de egemen musikî anlayışının derkenarına tünar: Besteleri, çizgidiş kalacaktır.

Monteverdi'ye uzanan *cümle kurma* eğilimine yüz sürmez Gesualdo, kendi kırık, parçalanmış sözdizimini sivirtir. Ferrara'da öğrenir metni (şiiri) ezgiye çevirme yolunu yordamını, gene de meslektaşlarından hemen kopar – ama geleneğe bakmadığı bağlanmadığı için, ama astımlı, dolayısıyla kesik soluklu olduğu için.

Yoksa Gesualdo musikîsinin bu özelliği mi tema?

İki avant-garde yanı ağır basan yazarın, Karasu ve Cortázar'ın besteciden, onun yaşamından ve yapıtından yola çıkan anlatıları bunu düşündürüyor. Birbakıma, ters yönde ilerleyen bir çeviri, bir yeniden-çeviri işlemi ile karşılaşırız o metinlerde: Gesualdo'nun metinden ezgiye geçişimini sağladığı ağrıyı, Karasu ve Cortázar ezgiden metne taşıyorlar mı?

Bilge Karasu'nun metni bir üstmetin gerçekte. "Göçmüş Kediler Bahçesi"nin üstüne kapanan bir şemsiye-öykü.

Yazarın metninin şahdamarı olarak Gesualdo'nun hikâyesini seçmesini yalnızca kitabının bütününe yayılan 'korku' teması belirlemiyor bana kalırsa: Bir o kadar da, "Masalın da Yırtılıverdiği Yer"i taşıyan arkitektonik dokuyu aydınlatıyor bu seçim: "İlginç olan... her sesin hakkını, eşitlik içinde, gözetmesiydi. Ses düzeninin bir döngüye, seslerin özgürlüğünü sınırlandıracak bir bireşim biçimine dönüşmesinden kaçınması, "yürümek" olmayan – ardına bakmaz, geçmişini anımsak istemezmiş gibi, "yürüyüp gitmek" olmayan – her şeye sırt çevirmesiydi"

Her sesin hakkını gözetme kaygısı bir tek bu metninde, bu metnin yer aldığı kitabında ağır basmaz Karasu'nun: İlk kitabındaki uzun öyküden 'Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nın iç seslerine, "Kısmet Büfesi" metninden "Gece"ye bütün anlamına aynı tektoni saplantısı gezinir.

Hemen hep ayrışan, dolayısıyla *görünen* bir ses çoğuluğudur Karasu'nun hedeflediği: Anlatıları genellikle bir partiyon kimliği de taşır. Buradaki masalda kendi sözünü kendi seslerine böler. Aralara apaçık es'ler yerleştirir. Masalın trikromisi rahatlıkla Gesualdo madrigallerinin kromatik yapısıyla eşleştirilebilir: Çeşitlemenin *staccato* yakası: Yay teli hiç terketmez de, bir nota (toplaman)'dan ötekine durur, durdurtur.

Cortázar'ın öyküsü, çeşitlemenin *legato* yakasıdır oysa: Anlatı akar, akıntılarını karıştırarak, hiçbir ayırıştırma başvurmaksızın, içiçe, yol alır. Denilebilir ki, "Clone"un ekinde, Cortázar tam tersine, "sekiz ayrı müzik taslağına" dönüştürdüğü –nedense 16 duraklı– bir düzenden söz ediyor: Gene de, bu aralar, bu sekizleme, Gesualdo'ya çeşitleme bakımından Karasu'nun masalı kadar uygun düşmüyor, Cortázar da Bach'tan boşuna söz etmiyor.

"Clone"un anatmayı çeşitlediği düzlem daha birebir zaten: Öykü ilk cümlesiyle, ilk anda, notayı veriyor. Keşke vermeseymiş bu notayı, Cortázar: Okurun Gesualdo'yu tanımama olasılığının yüksek olduğunu düşündüğü belli yazarın ("İyi ki dinleyiciler Gesualdo'yu pek iyi bilmiyorlar"), ama Gesualdo seslendiren bir topluluğun üyelerinin de besteciyi pek iyi tanımadıklarını ("Gesualdo üstüne zengin bir bibliyografya var, diye anımsatıyor Lucho, bu kadar ilgiliyseniz, martta Roma'ya döndüğümüzde gider

araştırırsınız”) varsayıyor ki, uzun süren bir turnenin (herhalde uzun süren bir hazırlığı da olmuştur) sonrasında bu pek doğal görünmüyor açıkçası – bu ayrıntıları metinde değil de, Karasu gibi, bir üstmetinde ele almalıydı yazar, diye düşünüyorum.

Ama “Clone”un çarpıcılığı başka bir yerde: Öykü, çeşitlerken *tekrarlıyor*: Gerginliği hazırlayan, sağlayan da bir temanın çeşitlemesinde örtünen bir temanın tekrarı.

“Clone”u başka uzantıların eşliğinde de okumak eldedir belki: Huxley’in değindiği, Tarquinia ile Tasso arasındaki sevdada mekiği, Cortázar’ın öyküsündeki topluluk ile *Concerto delle Dame* arasında da kurulamaz mı?

Zorlamaya gerek yok, öte yandan: Burada anakonu, bir yapıt ile bir (kaç) başka yapıt arasındaki ilişkinin örülüş kuralları. Bir de, hayattan yapıta, yapıttan hayata durmadan dönen aynada gördüklerimiz, görebildiklerimiz.

Toplananları bir kez daha analım, peşpeşe sıralamak üzere: Önce, izlediği cinayetin hayatını allak bullak ettiğini bildiğimiz bir besteci var elimizde. Fırtınasını dolaylı dolaysız biçimde dile getiren sözlerle, metinlere ezgi giydiriyor. Bu ezgilerin, düpedüz ve tipik temsilcisi olmadığı avant-garde bir ortamdan beslendiğine ilişkin veriler var önümüzde. Birkaç yüzyıl boyunca, Tarih’in katli mendilinin kıvrımlarında unutuluyazıyor. Modernler onu keşfediyorlar. Aldous Huxley, *görünüşte* bir portre denemesi yazıyor hakkında – *dipte*, bir sorunlar yumağının içinde geziniyor. Stravinski ezgisiyle çeşitliyor ezgisini. İki avant-garde anlatı yazarı, birbirilerinden habersiz, onu birer öyküyle kendi korkularına eklemiyorlar. Bir başkası, bütün bunları yanyana, üstüste koyup düşünüyor, kuruyor, kurguluyor. Bu kesişmelerin, bu sarmal ilişkilerin altında, diyor, *ortak* bir soru bekliyor.

Sözkonusu yaklaşımların yazınsallık ile *yaralı* olduğu, ana sorunu *Anlam’a* bunca yaslamamdan kaynaklanan müziğe, musikî yapıtına yönelik ciddi bir optik kayma, yanılgı içinde olduğum düşünülebilir doğal olarak.

Huxley’de de göze çarpıyor aynı eğilim: Yalnız Gesualdo’ya bakarken değil üstelik, başka bir sefer başka bir yerde üzerinde durmayı deneyeceğim bir alana eğilirken de:

“Resimler bir hikâye anlatmalı mıdır? Müziğin edebiyatla ilişkisi olmalı mıdır?” diye sorup sürdürüyor: “Geçmişte verilecek yanıt, oybirliğiyle evet olurdu. Her büyük ressam, Kitabı Mukaddes’ten veya mitolojiden anekdotlar aktarırdı; her büyük besteci, kutsal ya da dindışı metinleri bestelerdi. Günümüzde edebiyatın plâstik sanatlara karışmasına neredeyse bir suç olarak bakılıyor.”

Çağcıların, çağdaşlarımızın önemli bir bölümünün sancılı konularından birini oluşturdu Anlam ve anlamlandır(ıl)ma süreci. Anlam’dan soyulamayacağı düşünülen yazın yapıtı bile sorgulandı ve o eşîge taşındı ya, soyutlama tavanı yüksek ifade alanlarında iyiden iyiye ağırlığını duyurdu soruşturma: Şiir ve Resim, daha çok da Musikî birbakıma Anlam’ın gereklikliğinin, en azından anlam arayışı gereklikliğinin tartışıldığı bölgeler sayıldılar.

Konunun girdaplarına kapılacak değilim. Musikî’yle, özellikle de söz destekli musikî’yle ilgili bir diyalogdan kısaca söz açacağım. René Leibowitz’in “Sanatçı ve Vicdanı” başlıklı bir kitabına\* Sartre’ın yazdığı önsözün ve kitabın sonunda yazarın Sartre’a verdiği yanıtın içinden hareket ediyorum.

Düşünür ile besteci-yazarın diyalogları gerçekte ‘musikîde bağlanma’ eksenini üzerinde gerçekleştirmiştir. Bunun bir dolayımı olarak ‘musikîde anlam’ izleği devreye girer: Birşey *der* mi ki musikî, bağlanmadan sözedilebilir? Musikî’de, yazın yapıtında olduğu gibi, olduğu türden bir anlam (sens), hattâ imlem (signification) sözkonusu edilemeyeceği görüşünde birleşir diyalog partönerleri. Gelgelelim, bir kural oturtmaya davranmalarını güçleştiren pek çok örnek-durum vardır önlerinde. Leibowitz’in kitabında aslan payı Schönberg’in “Varşova’da Hayatta Kalan”ına ayrılmıştır: Besteci-yazar, bu yapıtın müzikal yapılanmasının ötesinde, anlam/imlem bağlantısı üzerinde de oyalanır, iki yakayı birleştiren teknik bir öge olan “mélodie parlée” üzerinde de.

Sartre ile Leibowitz’in çatışması birkaç boyutta gelişir, ama en önemlisi *metin destekli musikî* noktasında patlak verir. Anlam ve imlemin, dolayısıyla bağlanma ve vicdanî sorumluluğun *cantate* ya da opera ile sağlanıp sonat ya da senfonide soyutlamanın egemen olması Sartre’ın gözünde bir

\* René Leibowitz,  
“L’artiste et Sa  
Conscience – Esquisse  
d’une Dialectique de la  
Conscience Artistique”,  
L’Arche, 1950.

açmazdır – gerçi Leibowitz tamıtamına böyle bir ayrışmadan yana değildir, ancak ikilemli bir duruş ortaya koyduğu da yadsınamaz.

Metin destekli musikî, şüphe yok ki birbaşına musikî metnine göre anlam/imlem ikilisine çok daha kilitli bir konum içindedir. Çok dar bir çerçevede, çağrışım boyutunda bile öyle değil midir? Ravel'in "Sonatine"ini *kendiliğinden* soyutlanarak, buna karşılık "Gaspard de la Nuit" sini *kendiliğinden* Aloysius Bertrand'ın aynı başlıklı kitabının çağrışımları eşliğinde dinleriz. ("Bertrand'ı tanımak zorunda değilim", denilebilir – ne ki, Ravel'i de tanımak zorunda olmayabiliriz, böyle bakınca).

Uzun uzun açmaya gerek yok: Gesualdo'nun madrigallerini dinlerken, bugün, elimizin altında, uzunçaların ya da CD'nin eşliğinde sunulan livret'lerde dört dilde basılmış metinler bulunuyor. Metin destekli musikî'de, metnin *öylesine* seçildiği durumlar ezici çoğunluğu oluştursa gerektir. Gene de, bestecinin *kullandığı*, yola çıktığı metnin anlamsal donanımını hepten hiçe saydığını, sayabileceğini sanmıyorum: Tam tersine, genellikle onu *seçtiğine* inanıyorum.

Bütün bu dolaylama zinciri, metin destekli musikî'nin bir ustası olan Gesualdo'yu bir kez daha *dünyasının içinden okuma* gerekirliğini vurgulamak için. Huxley, "her devrin kendine özgü korkuları var" derken haklıdır: Gesualdo'nunki, elbette Schönberg'inkinin tıpkısı değildir: *Benzeridir*. Korkularımız vardır, birbirilerine benzerler.

Karasu'yu ve Cortázar'ı o metin destekli musikî'den musikî destekli metinler üretmeye yönelten başka ne olabilir?

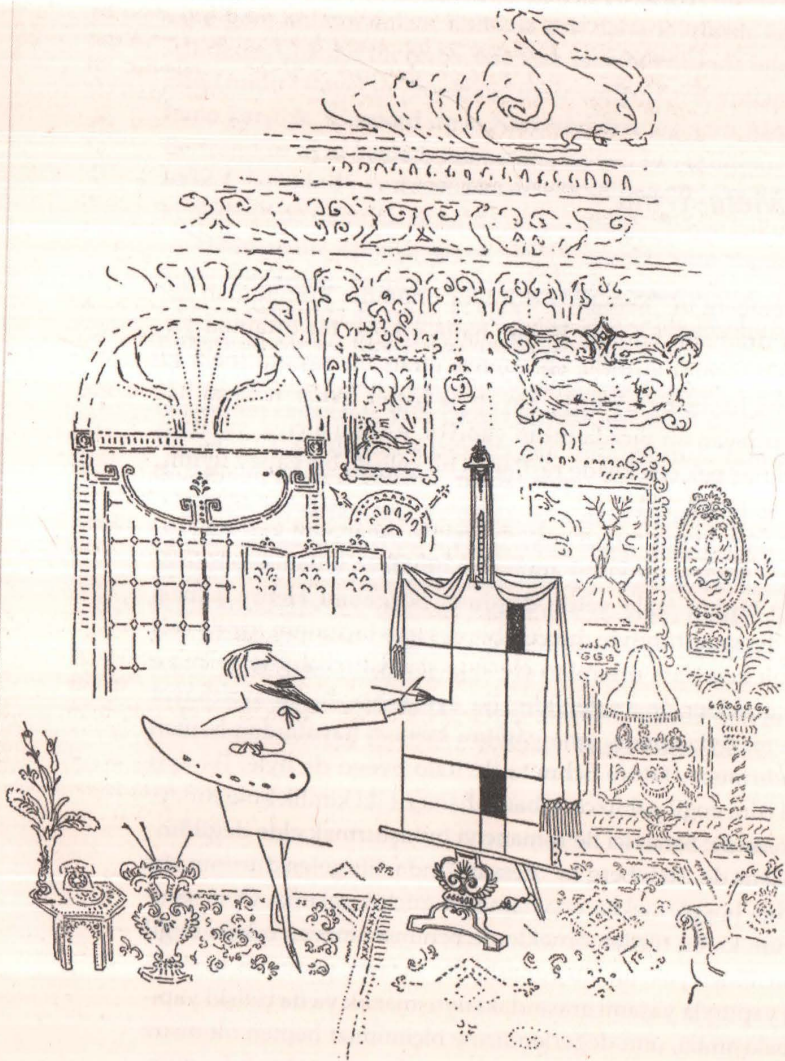
## IV. Meta-Tema

Steinberg'in "Ressam"ı duruyor önümde: Komik olan aslında dramatik burada: Barok, hattâ rokoko bir ortamda yaşama düzenini kurmuş ve estetize etmiş bir ressam (belli ki çağının havasına uymuş), hayatıyla hiçbir temas noktası barındırmayan bir tarzda resim yapıyor. Adı sanatçıya, yaratıcıya çıkmış pek çok kişide rastlanan bir çelişki, bir yapay uyum, bir mış-gibilik hali.

Birebir uyum mu olmalıydı yapıtla sanatçının yaşamı arasında? Böylesi bir kural aramanın tuhaflığı, anlamsızlığı üzerinde birden fazla yerde durdum: Sözgelimi Henry James, neredeyse bütünüyle durgun bir yaşama biçiminin içinde çalkantılı insanları, ortamları ele alıp işlemiştir. Saint-John Perse gibi örnekler de az değildir: İki ayrı şahsa ait iki ayrı hayat gizlenir öyküsünde, ama yapıtını *kamusal* hayatından hepten arındırmıştır. Ettore Schmitz ile Italo Svevo da öyle: İki ayrı özel isim değil yalnızca, taban tabana zıt iki kimlik buluşur aynı insanda: Sanayici ile romancıyı buluşturmak elde değildir.

Gene de, Steinberg'in "Ressam"ında dile gelen durumu *etik* açıdan hoşgörmekte, onaylamakta güçlük çekeriz. Öyle sanıyorum ki, bu türden örneklerde benimsenmeyen çelişki değil sahicilikten yoksun oluşturma aslında. Yazarın, ressamın, bestecinin yapıtıyla yaşamı arasındaki uyuşmazlık ya da çelişki yapıta bakışımızı, onu değerlendirme biçimimizi hepten olumsuz yönde etkilemez: Yapıt, yazarın *tutarlı* aynası olmalıdır diyemeyiz. Thomas Mann'ın hem Aschenbach'ın, hem Tonio Kröger'in, hem de Mario'nun ya da Krupp'un değerleriyle, yaşama biçimleriyle özdeşleşmesini beklemeye yöneltir bizi bu.





Ne ki, sofuluğa durmadan övgü döşeyen bir yazarın gerçekte tanrıtanımadığını öğrenirsek, onun yapıtına inanç duymamız zorlaşır. İnandırıcılık, neresinden bakılırsa bakılsın ve kim ne derse desin yalnızca yapıtı sınıadığımız ölçülerden biri olarak kalmaz: Onu, sık sık, yaşamla da karşılaştırarak sınarız.

Doğru ya da eğri, yaşam ile yapıt arasında bir senkroni değilse bile diyalektik bir uyum, etik bir kaynaşma arandığı kanısındayım. Yaratıcı kişinin dünyagörüşünü, değerlerini, yaşama üslûbunu benimsemekten de sözetmiyorum: Céline'in hiçbir özelliğine yakınlık duymayabiliriz yaşamsal düzlemde, bu onun iyi bir yazar olmanın ötesinde sahici bir insan olduğu gerçeğini değiştirmez.

Huxley'in sorusu gene de dönüp dolaşıp önümüze dikiliyor. Döngü kısırca, onu okşadığımız için. Julian Barnes, nefis romanı "Flaubert'in Papağanı"nın başlarında soruyor: "Neden yazılanlar, yazarın peşine düşürüyor bizi? Neden işi kararında bırakamıyoruz? Neden kitaplar yeterli değil? Flaubert onların öyle olmalarını istemiştir: Pek az yazar, yazılı metinlerin nesnelliğine ve onları yazanın kişiliğinin önemsizliğine onun kadar inanmış olabilir; yine de onun sözünü dinlemeden iz sürmeye devam ediyoruz. Yazarın resmi, yüzü, imzası, yüzde 93'ü bakırdan heykeli ve Nadar'ın çektiği fotoğrafı; bir giysiden kalma bir kumaş parçası ve bir tutam saç. Nedir ağızımızın suyunu akıtarak bizi bu kalıntıların peşine düşüren? Sözcüklerin yeterli olduğuna inanmıyor muyuz? Bir hayatın artıklarının ek bir gerçeği içerdiklerini mi sanıyoruz?" Hakverilesi soru. Ne ki, ilk sayfalardan son sayfalara tam tersi bir yolda ilerliyor Barnes: Flaubert'in yaşamöyküsünden bir ân kopmaksızın, 'gerçek' ile 'kurmaca' arası gelgit kurmaktan kendini alıkoyamıyor.

"Gesualdo: Bir Tema İçin Çeşitlemeler"e de bu gözle bakılabilir, sanıyorum: Bir hayat ile bir yapıtın ortasında, iki uca doğru çelişkili hareket akımları, akışları, akıları düzenleyen bir toplam. Gesualdo'yu dinlerken, gerçek ya da kurmaca, bu toplamın içerdiklerinden bütün bütüne soyutlanmak eldeyse eldedir – değilse değil. Yapıt'ın ötesinde kalanlar onun alımlanmasını etkilememelidir deyip işin içinden çıkmak, bu örnekte olmasa bile bir başkasında aynı tuzağa düştüğümüzü, düşebileceğimizi unutturmamalı.

Hans Robert Jauss'un "Alımlama Estetiği" bağlamında yazdıkları, bir yapıtın her çağda, her kültürel haritada aynı etkiyi, etkilenimi yaratmadığını; onun her çağda, her kültürel haritada aynı değer yargıları, estetik ölçütler ve *informatif* donanım ile alınmadığını, algılanmadığını, tüketilmediğini gösteriyor. Edebiyatta Çağdaşlığın tartışıldığı bir oturumda, XX. yüzyılın şu ya da bu oranda bir "üst-metin çağı" olarak da nitelendirilebileceğini öne sürmüştüm. Gesualdo'yu o kalıba oturtacak olursak, yapıtı alımlama perspektifimize eklemekten bir bütünlükle karşılaşıyoruz: Yüzyılın müzikoloji çalışmaları onun yaşadığı döneme farklı bir açıdan bakmamıza yolaçıyor; Huxley'in, Arnold'un ya da Einstein'ın yazdıkları Gesualdo'yu bir bağlam içine oturtmamıza neden oluyor; Stravinski, Karasu ve Cortázar'ın metinleri kaynak ile erek arasında çeşitleme mantığını kurcalamamıza, oradan da bir yapıtın kendi sınırlarıyla doğurganlığı arasında oluşan gelgite dikkat kesilmemizi sağlıyor.

Ne yapsak bir yapıtı kendi kafesinde tutamıyoruz: Artık yapıtın *açıklığına* bizim açıklığımız süreklilik vermiyor mu?

Gesualdo için de böyle, diyorum: Hepsi doğru, hiçbirisi değil.

1991-1993

**ARADA**  
*bir post-scriptum*



... *Arasında...*

“Gesualdo: Bir Tema İçin Çeşitlemeler”i, baştan beri, bir film, olmadı bir senaryo olarak düşünmeliymişim...

İki film arasında iyice güçlendi bu kanı: Sautet’nin geçen yıl gördüğüm “Ayazda Bir Yürek”iyle, Corneau-Quignard ikilisinin yeni gördüğüm “Dünyanın Bütün Sabahları” arasında yazmayı bitirdiğim, kitap haline getirdiğim “Gesualdo”yu, Avrupa’da yaşayan bir yazar olsaydım büyük olasılıkla bir film, bir senaryo halinde düşler, kurar, gerçekleştirir, gerçekleştirmenin yolunu arardım. Sözünü ettiğim iki film, ayrı ayrı nedenlerle kışkırtıyor şimdi kalemimi:

Uzunboylu bir beklentim olmaksızın gidip izlediğim “Ayazda Bir Yürek”, beni çok etkiledi. Sautet’yi büyük bir “auteur” olarak görmezdim açıkçası; Resnais, Greenaway ya da Rivette gibi yönetmenlerde filminden filme derinleşen kesintisiz bir serüveni getirmedeği, onu eksiksiz bir bütünlüğe doğru geliştirmedeği için olsa gerek. Sautet, benim gözümde temiz, kılçıksız bir anlatımla eli ayağı düzgün ‘öykülü sinema’ yapan bir sinemacı olmanın ötesinde bir boyut taşımıyordu. “Ayazda Bir Yürek”, bu çerçeveden taşan özelliklerle örülüydü oysa: Alışlagelmedik bir kişiliğin ortasında yer aldığı üçlü ilişki ağı, bütün dünyaları müziğe ayarlanmış insanların hayatını kateden tutkular, bir müzik enstrümanının anatomisine odaklanan ayar, özen, maraz ayrıntıları Sautet’nin *sessiz bir başyapıt* ortaya koymasını sağlamıştı.

“Gesualdo”yu, hiç değilse bu raslantıdan, Sautet’nin filmiyle karşılaştıktan sonra bir film, bir senaryo olarak kurmaya kalkışabilirdim, diye düşünüyorum...

Ortak bir yön mü gizleniyordu iki tasarı arasında? Sanmıyorum: Sautet’nin filmi müzik dünyasını *temel* olarak seçmiş bir yapıt değildi, daha çok atmosferin belirleyici öğesi sayılabılırdi müzik; gene de filme bir partiyon kimliği şıngıralayan bir yanı olduğundan sözedilebilirdi – öylesine ustalıkla akışta yeretmişti.

Ortaklık, olabilseydi, olmuş olsaydı, olabilecek olsaydı, hiç şüphe yok ki “Gesualdo”yla “Dünyanın Bütün Sabahları” arasında aranabilirdi asıl, eğer...

Corneau-Quignard ikilisinin işbirliği (Quignard kendi romanından hareketle senaryoyu ve diyalogları yazdığı için bir işbirliği olarak anıyorum çalışmalarını), bütünüyle müzik dünyasından hız alan ve ona yönelen bir film çıkarmıştı ortaya – bu alanda, “Gesualdo” bir film, bir senaryo olarak kurulsaydı, kurulmuş, kurulacak olsa, tasarıların çakıştığı, özdeş bir tasaya dayandıkları kolaylıkla ileri sürülebilecekti – varsın konuları değişik olsun.

“Dünyanın Bütün Sabahları”, XVII. yüzyılın ortasında Fransa’da, münzevî bir besteci olan St. Colombe ile dünyevî bir müzisyen olan Marin Marais’nin kesişen öyküleri üzerine kurulmuştu. İlk bakışta zengin bir hammadde içeriyordu senaryo da, film de, belki (okumadığım)\* roman da: İki zıt kişiliği ortak bir tutkuda buluşturması, başlıbaşına bir eksen oluşturmaya yetecek türden bir derinlik gizilgücü barındırıyordu: St. Colombe ile Marais arasındaki usta-çömez ilişkisi, Hesse’nin “Narziss ve Goldmund”u ya da Bilge Karasu’nun başta “Uzun Sürmüş”tekiler olmak üzere pek çok öyküsünü çağrıştıran ikinci bir gizilgüç yüklüyordu senaryoya ve filme; sanatçının marazî yalnızlığına eşlik eden tutkuların çözülmesine *karşı* sanatçının ün ve altın hedeflerine yarı esrik biçimde yönelişinin didiklenmesi ayrı bir alan oluşturuyordu konunun gövdesinde; XVI. Louis’nin başlattığı kültür hareketliliğinin sanatın saray haritasına çekilişinden doğan müziksel dönüşüne *karşı* sanatçının doğayla geliştirdiği söyleşinin yarattığı süreç, işlenen zıt

\* Bu metinden sonra romanı okudum ve ne yalan, düşkünlüğü yaşadım – yazarn denemelerinde eriştiği düzeye anlatılarında ulaşamadığını düşünüyorum *bugün* (2000).

kişiliklerden daha panoramik bir bakışa açılmayı olası kılıyordu; tutkunun, kişinin ruhsal gelişmesinde ve tıkanmasında oynadığı rol, üzerinde uzun uzadıya durulabilecek bir seçenek sunuyordu...

“Dünyanın Bütün Sabahları”nı izlerken, bütün bunlar ve üç noktanın ardında suskunun gövdesine terkettiğim nice ayrıntı, “Gesualdo”yu bir film, hiç değilse teknik dökümü de olabildiğince kaleme alınmış bir senaryo halinde kurmamış oluşumu, hayıflanmanın da ötesinde bir duyguyla...

Hammaddenin onca zengin, el atılabilecek ve atılmış onca kesitin onca verimli görünmesine karşın, kanımca savruk, yer yer yüzeysel, kısacası başarısız, ıskalanmış bir film olarak değerlendirdim “Dünyanın Bütün Sabahları”nı, Sautet’in klâsik düzayak bir anlatımın *zorluğuna* gizlenmiş ustalığı, Corneau-Quignard’ın *savlı* ama bu savlılığın gerektirdiklerini yerine getirebilecek aritmetik oturmuşluğu taşımayan sinematografik üslubunu ezip geçen bir üstünlük taşıyordu. Birbakıma herşeyi anlatmaya kalkışmış, ama bu yüklemeyi hakkıyla üstlenecek güçte bir omurga oluşturamamıştı ikili, filimlerinde. St. Colombe’u bir ölçüde kuşatabilmişlerdi belki (böylesi bir kişiliği bu savlılıkta bir filmde “bir ölçüde” izleyebilmiş olmak zaten oyunu baştan yitirmek anlamına gelmez miydi?), ama Marin Marais hepten karikatürize edilerek bir karalamadan ibaret kılınmış ve terazinin kefelerinden biri çökeyazmıştı. Viyola da Gamba’ya yaklaşmış, ne ki filim boyunca, bu kilit *karaktere* dokunulamamıştı. Georges de la Tour’un tablolarıyla aşık atan ışık ve renk düzenlemeleri, ısrarlı sabah çekimleri anlatımın ritmik yapısını biçimlendirebilecekken birer eklenti, birer estetik yama düzeyinde kolaj ögesi haline gelmiş, sayısız ayrıntıda tökezleyen organik bütünlük tasası “Dünyanın Bütün Sabahları”nı çok iyi bir *fikir*’den oldukça kötü bir yapıt nasıl ortaya çıkar sorusunun dörtlürlük bir karşılığı kılmıştı...

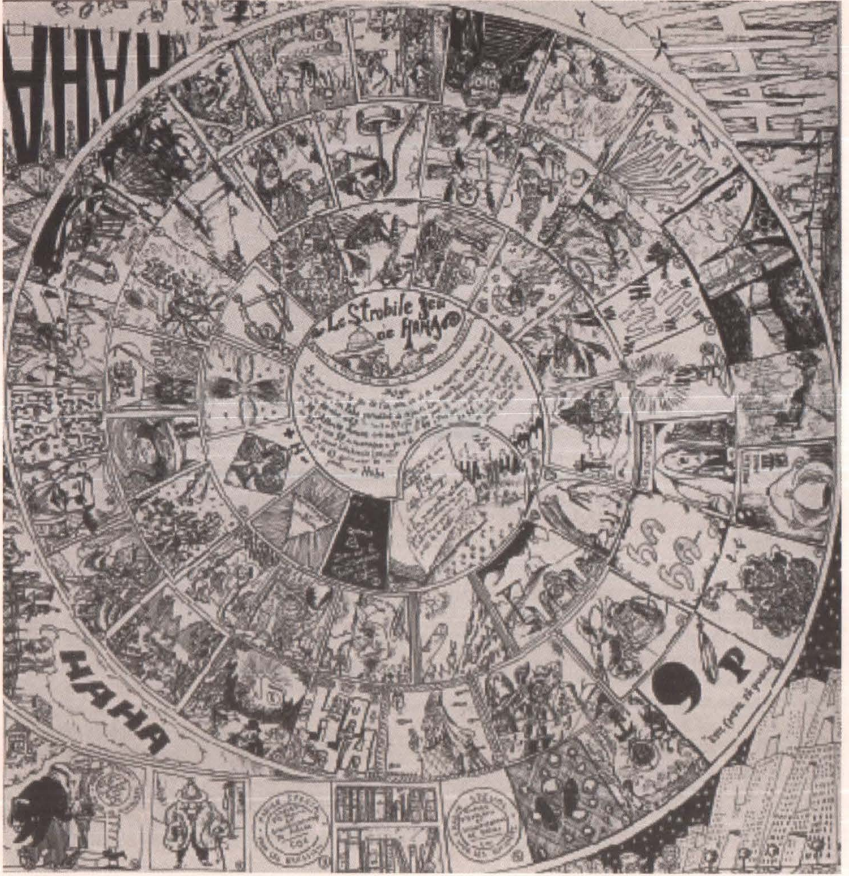
“Gesualdo”yu, diye düşündüyüm çıkışta, ‘bu kadarını ben de yapardım’ önyargısıyla değil, tam tersine, ‘bu kadar’ını yapmanın hiç yapmamaktan kesinkes yeğ



tutulamayacağını kanıtlayacak biçimde, zamanın içine yayılacak, uzun, upuzun bir soluğun yataklık edeceği bir tasarı kalıbında, sınaya beklete, sindire oturma, senaryoya ya da filme dönüştürecek biçimde...

1994

**YA/ZAR**



Patafizik Koleji'nden bir Kaz Oyunu denemesi.

1

Önümde, Patafizik Koleji'nin hazırladığı bir Kaz Oyunu duruyor: Oyunun her adımında, bir adımdan ötekine, ileri-geri bir hareket düzeninde, *sürekli* oynandığını gösteren bir örnek. Böyledir her oyun: Başlangıcından önce başlayan ("eğer") sonucundan sonra süren ("keşke") bir sonsuzluk içerir.

2

Rabelais'nin "Gargantua"da verdiği oyun listesi hem sonsuz bir döküm ölçeği yapılabileceğini düşündürür, hem de biraraya gelen bireylerin hemen oynamaya, oyun kurmaya koyulduklarını, etraflarında rastladıkları herhangi bir öğeden hareketle yeni oyunlar yaratabileceklerini gösterir.

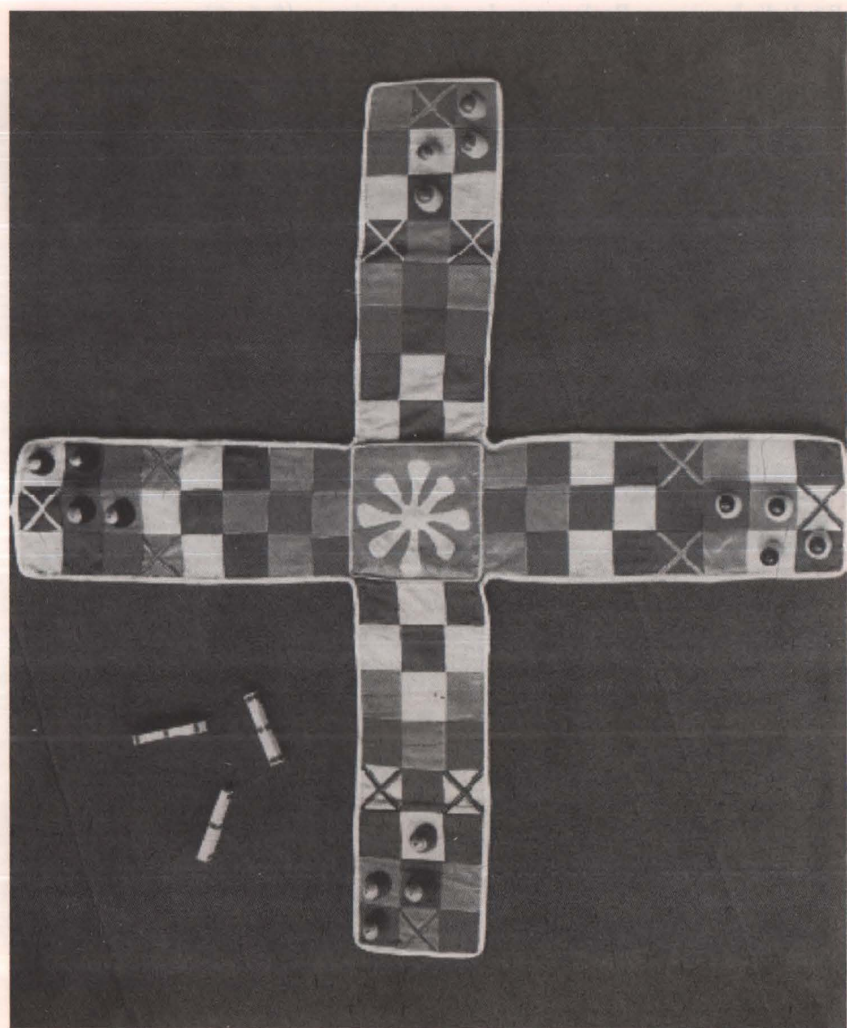
3

Yalnızken de: Tekbaşına kalan insan, kendi kendisini oyalamak, yalnızlığın onda açtığı ve kapatmadıkça içine düşme korkusunu altememeyeceği bir kozmik kuyudan uzak durmak için oyunlar türetir.

4

Bu anlamda, Eugen Fink'in "evrenin simgesi olarak oyun" tamlamasıyla yüzleşmek, 'kozmos'un uçsuz bucaksızlığının yarattığı dipsiz korkuyu bir ölçüde olsun uyuşturmamak amacıyla oyuna, oynamaya başvurma anlam iskeletini çözümlemek gerekir.

Einmal (nicht) mehr  
das Leben der  
die Hand der  
die Hand der



5

Her yerde, her zaman oynanmıştır çünkü — antropologlar, etnologlar, arkeologlar ve kültür tarihçileri, oyunların türleri ve kuralları hangi değişkenlikleri gösterirse gösterebilirler, Tarih'in ve Coğrafya'nın bütün köşelerinde, oynamanın bir anafile, bir anaeyile olduğuna dikkat çekmişlerdir.

6

Ola ki, bu saptamanın çekirdeğinde gizlenen başka bir saptama vardır: Bütün oyunlar, oyun türleri, temelde tek bir oyunun çeşitlenmesine, oynamak fiilinin yaşamak fiiliyle denkleştirmeye çalışmasına dayanmaktadır.

7

Bir ilk-oyun var mıydı, olmuş muydu, bunu belki de hiç öğrenemeyeceğiz — onu nerede aramamız gerektiğini, giderek insan'ı önceleyip öncelemediğini, Zaman'ın berisine ait bir döneme mi uzanmamızın doğru olacağını bile.

8

İlk-oyunun maddeyle madde arasında, madde gerçekliğinin farklı bileşenleri arasında, onun olmamışlığıyla varoluş çabası arasında gerçekleştiğini, dahası oynanacağını bilmeden, böyle bir varsayıma dayanmadan devreye girdiğini düşünmeyi düşleyemez miyiz?

9

Ürpertici bir düşünce, düşten de öte, kanlı bir karabasan yaratıyor zihinde, bu alıştırma: Evrenin bir ucunda, her ucunda, maddenin eriyik tözüyle sertleşme eğilimi arasında gelişen ilişkinin bir ilk-oyun olma olasılığı...



*Gerçeküstücülerin destesinden bir iskambil kâğıdı.*



10

Oysa ışık oyunları, ses oyunları, kılıktan kılığa girdiğini gördüğümüz, seyrettiğimiz bulutların oynaşmaları, gökyüzünün bir oyun tahtasıyla kolaylıkla özdeşleştirebileceğimiz haritası, kaydırak oynayan yıldızlar, saklambaç oynayan şimşeklerden başlayarak Evren'in karşımıza bir oyun yumağı gibi çıktığını yadsıyamız güç.

11

Ya insandan soyutladığımızda yerkürenin durumu: Med ve cezir, gün ve gece, sessizlik ve indifa, deprem ve ateş arası, merkezinden doruğuna durmadan oynayan, kendi etrafında semâ gibi, güneşin etrafında atlıkarınca gibi dönen bu tuhaf top zaten oynamıyor mu?

12

Gene de, oynayan bir yüce varlık tanımından yola çıkamıyorsak, oyunun canlılarla, Hayat'la eşzamanlı biçimde ortaya çıkmış olduğunu düşünmek çok daha mantıklı gelecektir bize: Oynayanın bilinci olmasa, oynama güdüsünden sözetmek durumunda kalmasak, ilk-oyunu belki de ıssız evrene taşıyabilirdik.

13

Sık sık gözlemleyebildiğimiz evcil hayvanlar, daha dolaylı yollardan tanıdığımız yabarıllı hayvanlar oyunun değilse de, oynaşın bir tek insana özgü olmadığını kanıtlıyorlar: Kediyle kedinin, kediyle farenin ya da köpeğin, kediyle insanın oynaşma istekleri öylesine kalıcı ve süregelen ki, ortak bir güdüden hareket edebiliriz.

14

Güdüler düzleminde insanoğlunun oynaşma üslûbuyla öteki canlılarınkini özdeşleştiremiyoruz oysa: En yırtıcı canlılar bile, av oynaşlarını hedeflerinden soyutlamaz, kendi türlerine yönelik oyunlarını öldürme isteğiyle buluşturmazlar: İnsan'a oyunun belli bir noktasından sonra Thanatos eşlik eder — Eros, geri çekilmiştir.





İlk Günah, *Lucas van Leyden*, 1529.

15

İlk-oyunu Âdem katına indirmek, onun som yalnızlığında tikanıp yaratıcısından eş dilemesinde aramak mı en doğru yol; yoksa, Havva'yla elmanın etrafında, Thanatos'u önceleyen Eros'un gizilgücünde yüzeye tırmanan ateşine bağlamak mı, karar kılmak zor.

16

Ne olursa olsun, kendi kendine oynamanın, en azından başlangıçta bir sınıra dayadığı, sınırını dayattığı kesin: Öteki'ni, ötekilerle oynama isteğini kavurucu bir boyuta taşıyan çekirdek-neden, anlaşılmaz bir yaşama dengesi talebine bağlı olarak gelişiyor: 'Oynuyorum öyleyse varım' önermesinden daha karmaşık bir gerçek yönlendiriyor insanı.

17

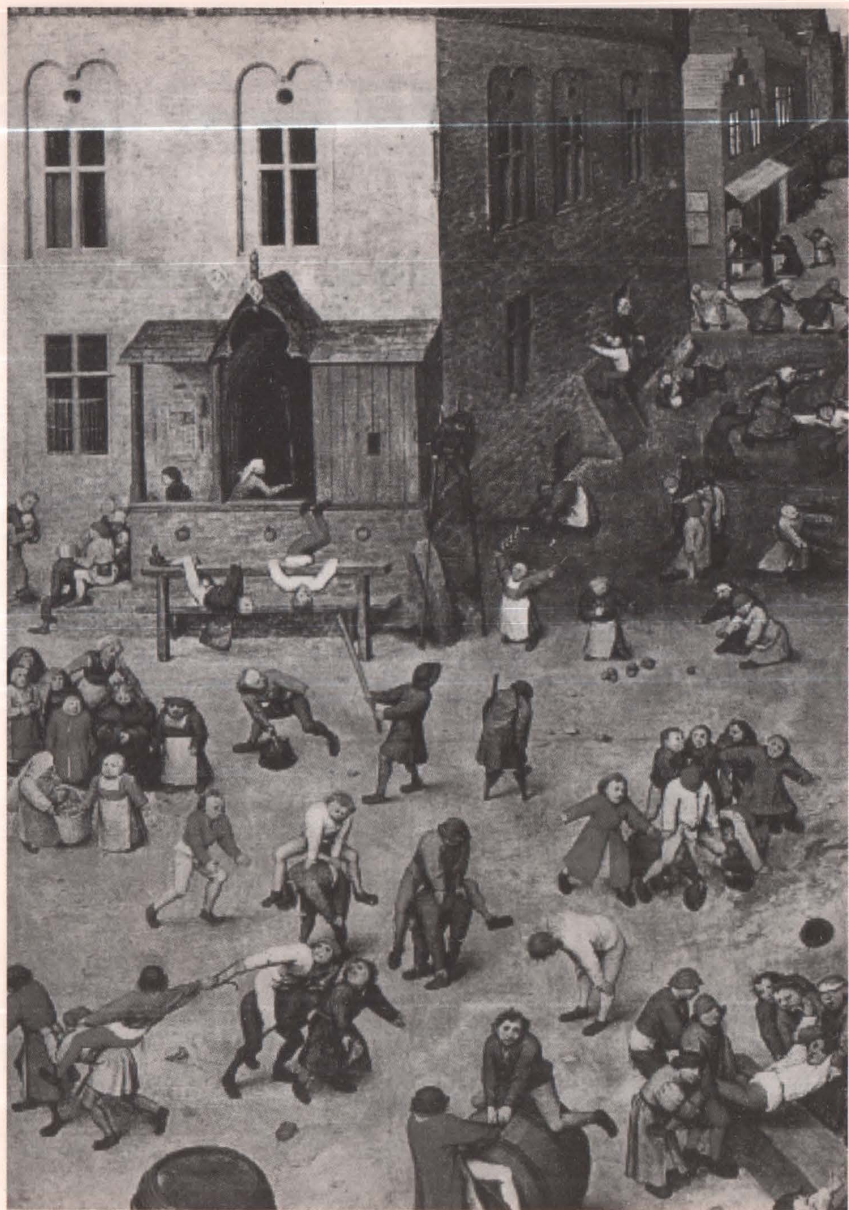
'Oynuyorum çünkü paylaşmak istiyorum' türünden iyimler bir önermeye dönüştürebilseydik ana formülün çeşitlemelerinden birini, yapıcı, inşa edici bir tanıma doğru ilerleyebildik: Lévi-Strauss'un "Yaban Düşünce"de bir örneğini verdiği 'berabere kalınmadıkça sona erdirilmeyen' oyun apaçık ki ayrıklık kategorisine sığabilir ancak.

18

Oyunların ezici çoğunluğu, 'oynuyorum çünkü kazanmak/yenmek istiyorum' yollu bir iç cümleyi merkezine alacak biçimde tasarlanmıştır: İster saldırıya ayarlı olsunlar, ister savunuya, herbirinin ardında erk denklemleri kazılıdır: Kuralların koyulduğu, kurallara uyulduğu ya da çiğnendiği hallerde.

19

Başta Frazer'ın ilkellerden derlediği veriler olmak üzere, bütün kültür tarihi kuralsız kolektif oynaşlara açıklık getiren bilgilerle doludur: Şölenleri, âyinleri, festivalleri ortak temele otursalar da, oyunlardan ayrı bir uzaya taşımak gerekir: Topluluğun kendi kendine oynaması farklı bir mantıktan beslenir.



Oyunlar, Pieter Brueghel.

## 20

Brueghel'e bakalım: Oynaşın eşzamanlı gerçekliğinin içinde dağınık, çünkü bir dizi ardzamanlı eylem içeren hareketli bir töz barınır: Burada olup-biten şurada olup-bitene bağlı olduğu ölçüde özerktir — kolektif oynaş aynı kıvılcımdan apayrını yangınlar doğurur.

## 21

Oysa oyunun gerçekleşmesi karşılıklılığına sıkı sıkıya kenetlidir: Kendi kendimize de oynasak, ötekilerle aynı oyunda buluşmuş da olsak, ortak bir corpus'ü paylaşmayı kabul ettik demektir: Erk, gövdesini zemin, zaman, kural, ilke çerçevesinde sınavan bir bilgi, görgü, uz, hüner alaşımı olup çıkmıştır.

## 22

Hindeline, Çin'de, Maçın'de; Azteklerde, İnkalarda, Mayalarda, Vikinglerde, Maori yerlilerinde, Berberîlerde böyledir bu: Beş kıtada, beş vakitte, suda ve toprakta, kutupta ve ekvatorada böyledir: Dumézil'in çalışmaları, oyunun mantığınıza hep aynı yönde çarkları döndürdüğünü vurgulayan yapı denklemleri getirir.

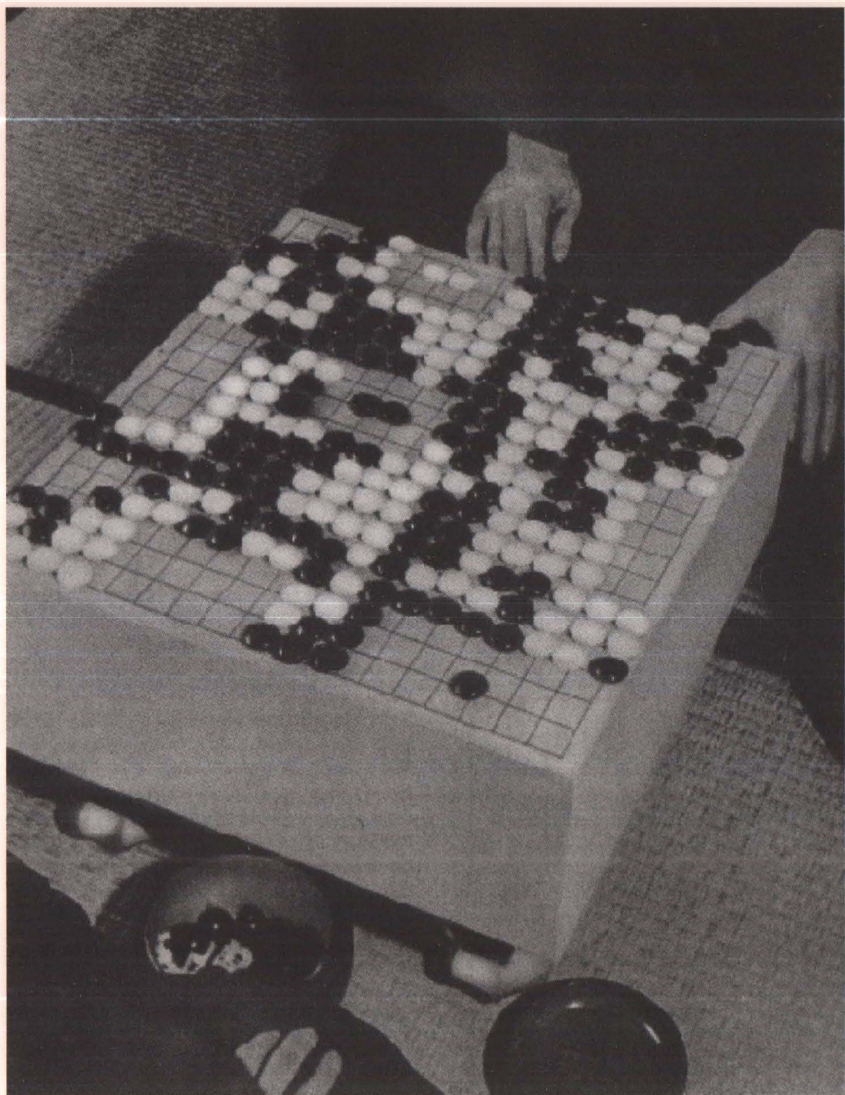
## 23

Huizinga'nın "Homo Ludens"i ise, oyun bağlamında kültürlerarası gelgitin, insanoğlunun ortalama kimliğinde açık bir tonunu yakalamış olduğu savına dayanır: Oynayan insan aslında akıl yürüten, savaşı, alıp-veren, yapan ve yıkan insanın bir seçeneği değil tıpkısıdır — kendisini ötekilerden hep ten soymayı başaramamıştır.

## 24

Farklı fiillerle oynamak fiilini durmadan değiş-tokuş edebilseydi, her çağda kendi sınırını aşma yolunu bulabilecekti insan: Bunu bireyin başardığına sık rastlanır gerçi, ama ege-men bir portre oluşturmaya yetmemiştir: Savaşacağına 'go' oynamayı yeğleyen hanedan üyeleri ayrıkçı olanı kural haline sokamamışlardır.





Go Oyunu.

25

Bu düğümün, bu aşılammamış çelişkinin kaynağında, iki kutup-örneğini geçen yüzyılda Hegel ile Nietzsche’de bulduğumuz bir ayrılık okuyorsak: Oyun’dan sonul bir amaç, bir uç utku bekleyen güdüyle oyun’un temelde amaçsız savruluşunu, dayanılmaz hafifliğini benimseyen güdü arasında kaskatı bir karşıtlık ilişkisi olagelmıştır.

26

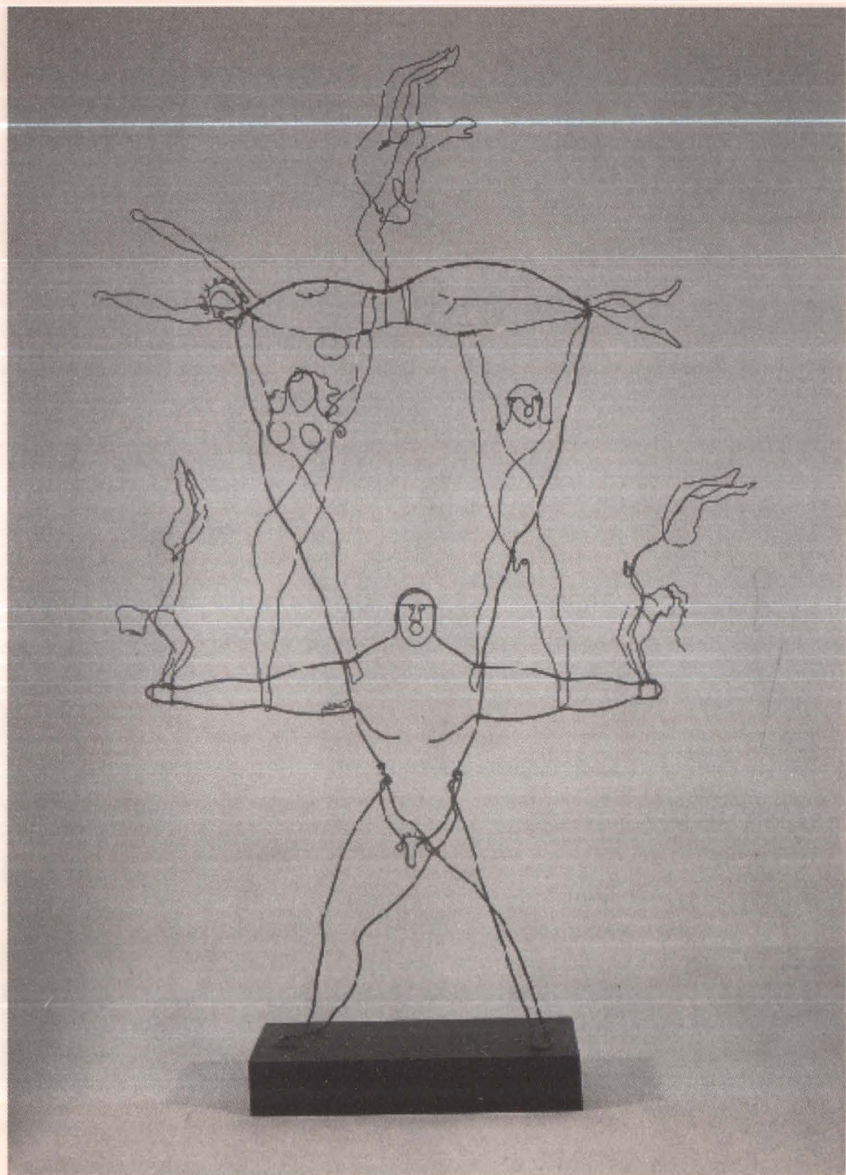
İki temsilciyi, geyik derisinden bir satranç takımının önünde, karşıkarşıya otururken kurabiliriz bir ân için: Sonsuz bir performans hırsıyla biri, zaman ve beceri, uzluk ve uzgörü odaklarında kıvranırken, beriki dalga geçiyor: Onunla ve kendinle, oyunla ve izleyenlerle: Vakit nasıl olsa geçecek, beceri nasıl olsa kıvamını bir gün yitirecek, biz gideceğiz buradan, oyunla başka oyuncular başbaşa kalacak.

27

İki örnek de, öte yandan, oyunun, oyunların *dramatis personae* düzleminde, hiç değilse özünde, ayrı gerginlikler taşıdığını göstermiyor bize: Kawabata’nın “Go Ustası”nda çerçevelediği dramatik durumu Shakespeare’in herhangi bir soytarısıyla karşılaştırmak yeterli: Terazinin iki kefesinde, gene de, Hayat ve Ölüm tartılıyor, tartışıyor.

28

Toplulukların, toplumların işleyiş mekanizmalarına birebir yansıyan bir terazi durumu bu: Bir rufai tekkesi âyinininden Monte Carlo’daki bir rulet masasına, kutsal kitapların satır aralarından Olimpiyat’lara giden iki ucu açık bir ufukta oynayan insan ya yay gibi toplanmış içinde, üzerinde; ya da gevşemiş, uçmaya hazırlanmış uçurtma.



Akrobat Ailesi, Alexander Calder, 1927.

### 29

Bu ölüm-kalım göstergeleri arası oynak ibreye bir yakada, Freud'dan hız alan Marcuse'ün baktığını biliyoruz: Zincirlerini bırakış; bir başka yakada, kanlı oyuna bakanlar var: Bataille, Klossowski, Caillois: Kendinin ve ötekinin cellâdı oluş — bir öneri, dilek, yol gösterme; öteki soğuk, yenik, simsiyah gözlem: Ölümüne oynamak üzere çeşitlemeler.

### 30

Çağımız düşünürlerinin bunca üzerinde yoğunlaştıkları oyun kavramından yeni bir metafiziğe yönelik çıkış bekleediklerini düşünmek yanıltıcı olur; sözgelimi Axelos'un girişiminde, Marx ile Heidegger arası salınan bir 'gezegen okuması' göze çarpıyor: Burada, *gerçekte*, ne olmaktadır?

### 31

Nedeni açık olmalı: Oyun'un düşünceden, felsefeden aldığı hızla sanat, edebiyat platformunda bulduğu karşılığı gene de kıyaslamamak gerekir: Eski çağdan başlayarak koyulaşan Ars-Oyun ilişkisinde billûrleştiğini gördüğümüz yazgı ortaklığını satranç tahtasında karşı tarafa geçip didikleme tek yoldur — hasım hısım olsa bile.

### 32

Öteki kanlı mantığına geçmeden, hasmın alabildiğine değişik stratejisiyle karşılaşmadan, bu köprüde durup, Kaz Oyunu'nun tam ortasında oturduğumuzu görmeliyiz: Bir adım ileri-geri derken yolu da yarılacak — ama biliyoruz, ne yol var bu oyunda, ne de yolun yarısı.

### 33

Sanat'ın (evet: *Ars*'ın) bir yandan da oyun olduğunu ileri sürmek için iki uca hızla bakmak yeterli: Lascaux figürlerini mağara duvarına vuran elleri hangi dürtü bunu yapmaya itmişti; çağdaşlarımızı — sözgelimi Calder'ı, Miró'yu, Christo'yu, Keith Harring'i hangi dürtü?





*Georges de La Tour, 106 x 146 cm.*

34

Onların içindeki oyuncu vurgunun belirginliği, berikilerde bu özelliğin daha az yer tuttuğu ya da bir yer tutmadığı sorusunu yerleştirmemeli hemen: Oyun, bir düzlemde konu ve motif olarak, bir başka düzlemde üslup ve yaklaşım olarak, her durumda ve düzlemde bir kaynak-kıvılcım olarak *çalışır*.

35

Ressamlar, yontucular, fotoğraf sanatçıları için oyunun konu edilmesine yolaçan birden fazla etmen göze çarpar: Kâğıt oynayanlar örneğin, an'ın dramatik çatısı adına Chardin'i, Georges de la Tour'u, Cézanne'ı çekmiş gibidir — gerilim dondurulmuş ifadeye ve gestus'a bir ustalık gösterisinde geçirilir.

36

Sinemada, gerilim hattı için biçilmiş kaftandır oyun sahneleri: "Bank Beater"ın, "The Sting"ın ve daha nice poker sekanslı filmin tırmanma grafiği Henry Fonda, Paul Newman ya da Warren Beatty'nin yüzüne, sessizliğine, bekleyişine ayarlanmıştı: Seyircinin oyuna soluğunu tutarak katıldığını kim yadsıyabilir?

37

Edebiyat yapıtlarında gerilimin yansıtıldığı, transfer edilmeye çalışıldığı örneklerle (Dostoyevski, Stefan Zweig), oyun'un dünya'nın *izdüşümü* olarak dokuya içleştirildiği örnekler (Hesse, Bilge Karasu) arasında mekik dokur kaynak-kıvılcım: Nereden bakılsa, yatakların örtüştüğü akıllardır bunlar.

38

Gene de konuyu motifle, oyunu oynaşla bütün bütüne çakıştırmamakta yarar olduğunu anımsatmak en doğrusu: Laclos'un "Tehlikeli Oyunlar"ından Robbe-Grillet'in "zevki azar azar kayan" oyunlarına giderken, insan ilişkilerinin, bir başka çeşitlemesini Oğuz Atay'ın "Oyunlarla Yaşayanlar"ından tanıdığımız bir perspektifiyle yüzleşiriz — Hayat, oyunu düpedüz emmiştir.



Müzikte de böyle — Erik Satie'nin, Ravel'in, Saint-Saëns'in, Jànàcek'in yapıtlarında oyun-oynaş kutupları yalnızca ifade'nin cebir denklemlerinde rastlanan türden iniş-çıkışlarına ait değildir: Bir o kadar da kozmik bir karşılık arayışının çitkırıldım yanıtlarını toplar ve aktarırlar.

"Biçim oyunları", denilip geçilmiştir sık sık ya, biçim bir oyundur zaten, oyunun yüzlerinden, maskelerinden epi-topu biri: Şairin, bestecinin, yontucunun oynadığı oyuna içleşen her biçimsel oynaş, her dağılışıda farklı bir kombinasyon yaratan bir deste iskambil kâğıdının yazısını yineler: Alın bu 63 (64) parçayı yeniden dağıtın!

Biçim'in oyuncul özelliği çoğu kez tek bir optik'ten, etik yanı ağır basan bir bakış açısından görülmüş, hattâ yargılanmıştır: Oysa, Butor'un her biçimsel girişimi, seçimi herşeyden önce *işlevseldir*; bunun apaçık içeriğin zorlamasından, belirleyiciliğinden hız aldığını görmemek elde midir?

Kaldı ki, Biçim'e yüklenen oyuncul mühür, ân gelir aldatıcı olur: Cortázar'ın yazısı, pek çok kitabının çatısı kaba gözlemler bile onu oyuncu-yazar saymamıza yolaçar da, içeriden bakmazsak Borges'in tipik oyun(culuğ)unu göremeyebilir, 'Babilonya Lotaryası'nı hepten esgeçebiliriz.

Ressamlarda da öyle — Escher'in yapıtında oyun zembereği her ân devrededir, yüzüyle en derin noktası, tabakası arasında gelgit kurar; buna karşılık Klee'nin, Pollock'un, Rothko'nun, Soulages'ın oyunu *örtünür*: Savaşların aslında birer oyun olduğu her zaman anlaşılmaz, anlaşılmamıştır.



Escher'in yapıtında oyun zembereği.

44

Gerçekte, “Gödel, Bach, Escher” zinciri bu bağlantıyı sökmeye davranır: *Oynayan* zihin, kendi özel mekanizmasının tutsağı olana dek, bir oyunun her seferinde yinelenen ve yenilenen çeşitleme mantığını serimler: Hoffstatter bir söker, bir takar satranç tahtasının karelerini.

45

Ondan, Klee, farklı renk ve ısı durumlarını içeren bir yüzey kurar bu karelerle: Savaşın her adımında atmosfer dönüşür karelerin içinde ve arasında: Pek çok kişi piyonlarla oynanır, aslında ‘yer’ler kavurucu önemdedir.

46

Kurosawa’nın filimlerinde, filimlerinin geniş zeminini oluşturan savaş sahnelerinde büyük hamle tekniklerini kurcaladığı bilinir: Go stratejilerinin iri ölçekte uygulandığı hareketlerin önce iki kişi, erki elinde bulunduran iki kişilik arasında denendiği göze çarpar.

47

Büyük İskender’den Bonaparte’a, Timur’dan çöl tilkisi Rommel’e, güçlü savaş kuramcılarının eylerken ‘meydan’ı bir oyuncu gibi okudukları konusunda birleşilmiştir: İnsanların piyona, taş, pula benzetilmesi Tarih kadar eski bir metafora taşır bizi.

48

Bilim-kurgu türünün başyapıtlarından biri olan “Roller-ball” filminde de oyun ile dünya, erk ile dünya, erk ile oyun çakışmıştı — ne ki, orada, bir piyonun iradesinin bütün çarkları bozabileceği, bütün dişlileri birbirilerine kilitleyebileceği varsayılıyordu: Düşler, kuruntular, istekler Oyun’un vazgeçilmez parçalarıdır.





Minotauros, Picasso, "Knossos sikkeleriyle Picasso'nun dizi resimleri arasındaki sonsuz tekrar."

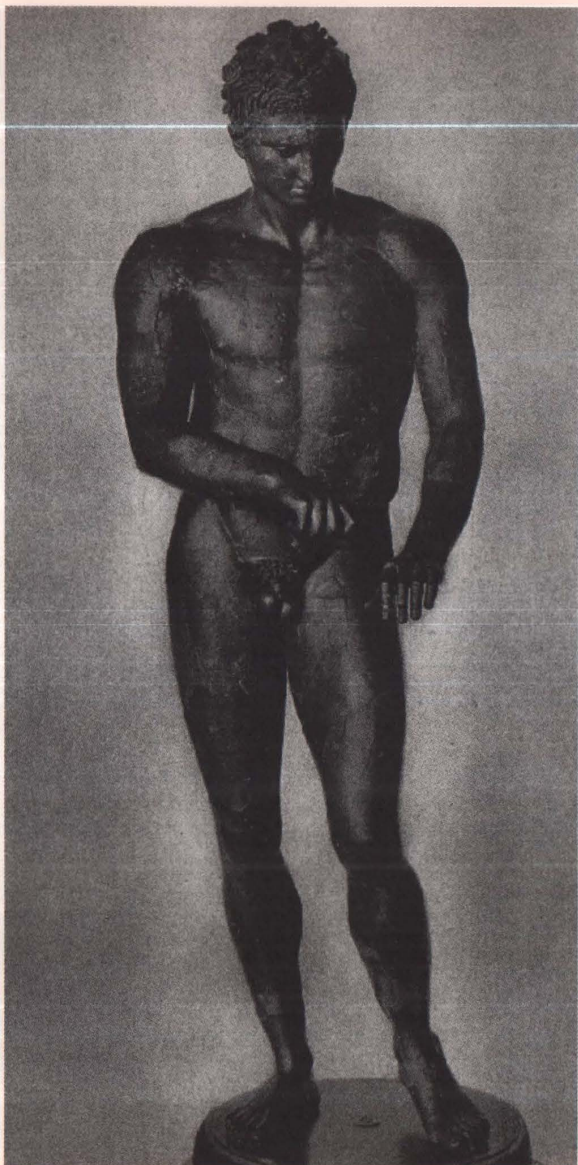
“Satyricon” dan başlayarak, hem klâsik dünya, hem de günümüze dek uzanan kalın bir çizgi, insanın hayatıyla nasıl oynandığı üzerinde konaklayan yapıtlar getirmiştir: Gerçek ya da simgesel arenalarda insan insan ile *ölümüne* oynayazmıştır — seyircilerin, giderek organizasyonun daha güçlü olduğu bir düzlemde.

Oyuncunun *kurban kimliği*, Frazer gibi kültür tarihçilerini olduğu kadar Michel Leiris gibi yazarları da kurcalamıştır — ama hayvan, ama insan, kurban-oyuncu cansız bir kukla değil, canlı bir hedeftir: Boğa güreşindeki gibi kurban’ın cellât’la yer değiştirebildiği, “oyun” un Thanatos/Eros kaynaşmasında bir doruk-nokta yakaladığı unutulmamalıdır.

Bundan olmalı, Batı uygarlığının tarihinde, insanlığın binlerce yıldır sarsılmaz bir yer tutan oyunların başında, Theseus’un Minotavros’la labirentte oyna(ş)maları gelir: Knossos sikkeleriyle Picasso’nun dizi resimleri arasında sonsuz bir tekrar, sonsuz bir çeşitleme, her labirentte sonsuz bir farklılık serüveni boy atmıştır.

Doğu’da labirentin özü, tözü başkalaşır: Borges’in kıpkısa öyküsündeki Babil kralı, Arap kralını soktuğu labirentte şaşkına çevirir; karşılığını çölde — “ne tırmanılacak merdivenler, ne zorlanacak kapılar, ne insanı yorgunluktan bitkin düşürecek sonsuz koridorlar, ne de birdenbire önüne çıkan duvarlar” olan boşlukta alacaktır.





Atlet, M.Ö. 350, Yunan.

53

Doğu ve Batı, Kuzey ve Güney, üç okyanus ve beş kıta sonunda tek bir oyunda, kurban-olma koşulunu geniş ölçüde kıran sporların toplamında buluşmuştur: Antikçağ Atinası'ndan modern çağ Sydney'ne gelirken, hüner ve performans, güç ve akıl, kuralların altın ortalamasında İnsan'a hem kendiyile, hem de ötekiyle oynama şansı verir.

54

Ne ki –Mundial bağlamında da yazmıştım bunu– etkin bir azınlığın oynadığı, edilgin ve ezici çoğunluğun izlemekle yetindiği bir denklemdir karşımıza çıkan: Kitlelerin tükettiği bir seçkinler uğraşı olarak Oyun *naklen* bütün yeryüzüne aktarılırken bilgisayarın yalnızlık katsayısı üretilir.

55

Oysa güzel sanatların ve edebiyat türlerinin gözde konularından biri olabilişti spor: Olimpiyat oyuncularının yontularından gerçekçi Amerikan resminin boks sahnelerine, koşucunun yalnızlığından kalecinin penaltı tedirginliğine, Lindsay Anderson'dan Abidin Dino'ya uçsuz bucaksız bir antologya elimizin altındadır.

56

Ola ki spor, büyük nüfusun terapi sahasıdır; Winnicott'tan başlayan ve çocuk dünyasının evrimini irdeleyen bir çizgi, psikanaliz ve sağaltım ikilisinin uçları arasında, oyunun doğurduğu yoğunlaşmanın sorunları delebileceğini, katı içeriklerinde gizlenen düğüm toplarını dağıtıp eritebileceğini göstermemiş midir?

57

Coğrafyası geniştir Oyun'un: Sözgelimi kürek çekmekle sözgelimi Rus ruleti gibi iki sınır seçecek olsak, dipsiz bir varoluş köprüsü ve insanoğlunun büyük zamanıyla küçük zamanını çakıştıran cümleler kurarak onu hem uyarır, hem oylar — *kendimdeki öteki* meseli, bir kez daha.



Akrobat, Marc Chagall, 1914.

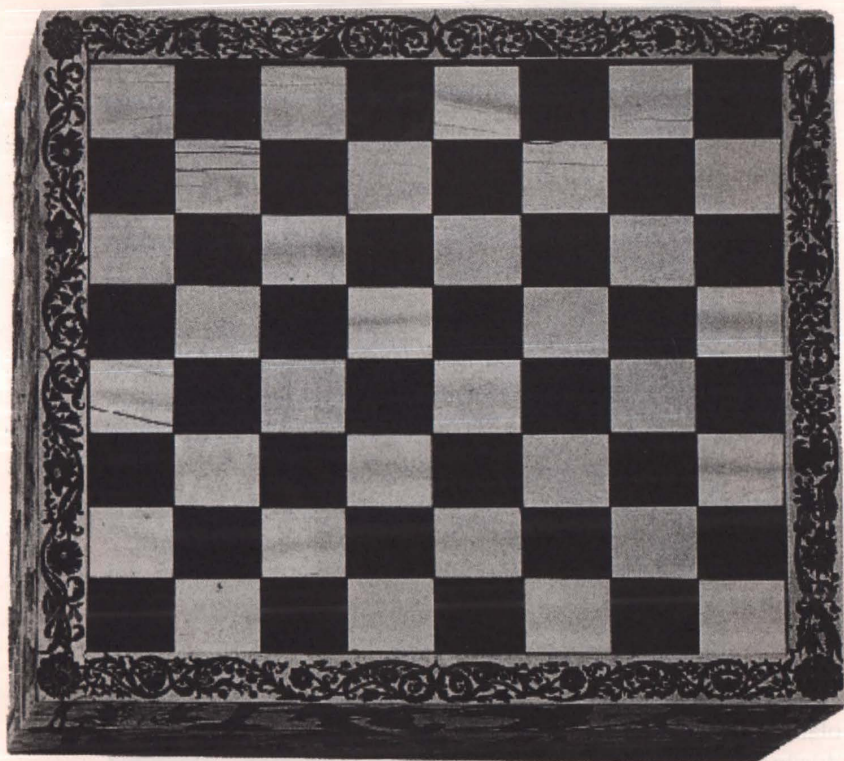
Sanat (*Ars*) ve Edebiyat (*Ars*), ondan mı, en çok ötekileşme oyunlarında kendini dener ve sınar: Hokkabaz, palyaço, maskeli balo oyuncularıyla hıncahınç doludur bir yandan; bir yandan da salıncak, tahteravalli, Luna Park makinaları üzerinde, burayla ora arası gidip gelir, gelmektedir?

Bir metinden bir başka metne yazıyı kateden kesintisiz darmada, *şimdi*, cambaz izleğine, cambaz gerçekliğine uzun uza-diya girecek değilim — dokunup geçiyorum: Bütün oyunlar kadar *Ars* da trapez koşulundan doğar ve gelişir.

Ama metafor, kader kismet anaforu: Ve ve/ya; ya da, ya da; öyle, böyle; yazı ve tu(ğ)ra; ölüm ve kalım; ölüm ve dirim iklimlerinde şans, baht, yazgı, yazıyı sorgulatan oyunun merkezinde bu ikilemlerden biri ya da hepsi bekler: Ya şundadır, ya bunda.

Bir başına *Arz* ile *Ars*, bu kürenin tarihsel gelişiminin en kavurucu noktasında, Mallarmé'nin "Bir Zar Atımı"yla yüz-yüze gelinir: İş, işin içinde, kendini varedebilecek bir hiza ile kendini yokedebilecek bir eşik taşıyan, onun için de *yolda* Yolcu'yu durmadan kendi kendisinin kurbanı ve cellâdı olma yol ayrımında *sallandıran* bir Edim'dir.

Borges'in iki kahramanı söyleşirler: "Doğru cevabı satranç olan bir bilmecede geçmeyen tek sözcük hangisidir?" Bir ân düşündükten sonra cevap verdim: "Satranç sözcüğü" — her metnin bir dolambaç yasası, her dolambacın gizlenen bir merkezi olur: Burada hangi sözcük kullanılmamıştır?



17. yüzyıldan bir satranç tahtası.

Yazar ve Zar: Okur ve Ok: *Hedef* ile *Olasılık*, iki nokta arasındaki en kısa mesafede yeralmaz çoğu zaman: Bir metnin, yazarın yazısının, yazı'nın iki ucu açık Yazı'da kapladığı küçümen bölgenin belki de uzun, en uzun mesafeye karşılık gelen bir özelliği ağır basacaktır: Zar henüz boşluktadır ve hareketini tamamlamamıştır: Ne zaman düşer, nasıl durur, bunu hiçbir oyuncu kestiremez.

## (64)

Önümde geyik derisinden o satranç takımı, son hanesinde yapayalnız bir piyon ve arkasında bir, karşısında bir başka oyuncu: Kaz oyunu bitti, bu oyun sürüncemede — yazar mı bekleyen, elinde altı yüzü okunaksız bir zar, düşünüyorum.

1975; 1977; 1982; 1988; 1994



**AKABE**

**YÜRÜME'K  
YÜRÜYÜŞ  
KIVILCIM, BİS**





Bir kelimenin, kavramın, imgenin kökenindeki anlam ile onun yolda, tarihini çoğu kez bilemediğimiz doğumundan başlayarak dönemden döneme, çağdan çağa, coğrafyadan coğrafyaya boy atışında kazandığı anlam-alanı ve bu alanın sınırlarını genişleten yananlamlar, dipanlamlar, örtük ya da dolaylı anlamlar toplamı bir değıldir. Harflerini, hecelerini, seslerini yanyana getirip onu söylediğimizde, ak kâğıdın üzerine düştüğümüzde çoktan bir karmaşadır o. Bir kez daha: Karmaşık, almasıık, sarmaşıktır. Ama ışıktır da: Hem bizi, hem kendini aydınlatır. Köredici ışıktır öte yandan: Hem gözlerimizi güneşe dikmiş oluruz, hem de o kendini yokedecek ölçüde parlar, kamaştırırken. Ateştir kelime, kısacası; ateş topudur kavram ya da imge. Onu tutmak isteriz gene de: Yakacağını bile bile; yaksın, kavursun diye. Bundan, kaknustur, şair tuttuğunda: Küllerinden, arınmış, ilk saflığını bulamasa da aramış, yeniden doğar, çıkagelir.



**YÜRÜME'K**



1 • Kimi kitaplar, çekirdeklerinde durayazan güç, içimizde yaydıkları halkaların yaratıp beslediği etki ile yerlerini belirler: Başucu mudur orası, zihin merkezi, imgelem trafosu mu, yoksa bizi içimizde durmadan beklemiş, dışımızdan hiç beklenmemiş bir eyleme, bir edime yönlendirecek apayrı, büsbütün özel bir yer mi – bunu çıkageldiklerinde anlar, anlamlandırabiliriz.

Yazılırken yazıldığını, yapılırken yapıldığını iyi-kötü bildiğim bir kitaptı “Yürüme”. Sonra, şimdi, çıktı, geldi, çıkageldi, neden sonra. Onu -tabii- hemen tanıdım. Bir ön ve bir arka kapağın, bir sırt ve üç ağzın arasına sıkışmış, sıkıştırılmış, gene de o oyluma sığmakta belli ki zorlanmış, sığmayı -elbette ve neyse ki- başaramamış bu yapıt, bu yazı, bu yazı-yapıt ile tanışmanın demek vakti gelmişti- yoksa onu tanımak için, onu okurken de, ‘çağlar ve coğrafyalar’ gerekecekti.

Bunca oynak tanım, bulanık tanı, belirsiz tanıt şu sorudan kaynaklanıyor: Bir kitap mı “Yürüme”, kestirip atamıyorum hâlâ. ISBN numarası, kapağı ve cildi, başlığı ve yazar adı, âşina formu yanılabilir insanı. Nietzsche’nin, Artaud’nun, hatâta Kafka’nın yazdıklarının da kitaplaştırıldığına, çatlatmakta herhangi bir güçlük çekmedikleri bir kalıba yerleştirildiklerine nicedir tanık olmuştuk. İç organlarımıza yayılan, orada uğuldayan, sonsuz bir katsayıya ayarlı tok ya da tiz yankıları, çoğu kez elimizden kitabı bırakıp eylemeye başladığımızda yerliyerine oturabiliyorduk: Ayağa kalktıktan, ayağa kalkıp yürümeye koyulduktan sonra.

## 2• Anlatmıştı:

Münih'teki evinde otururken, bir gece, telefonu çalmıştı Werner Herzog'un: Lotte Eisner, Paris'te, hastaneye kaldırılmıştı; öylesine yaşlıydı ki bu zarif ama yorgun kadın, belli ki ölüme, ölümüne doğru yürümeye başlamıştı.

Küçük bir çanta hazırladı Herzog; küçük bir defterin yanına kalemını koymayı unutmadı – evinden çıkıp yürümeye başladı: Almanya'dan Paris'e doğru, Lotte'nin ölümüne yürüyüşüne karşı ölümüne yürümeye koyuldu. Dere tepe düz giderken konakladığında, terkedilmiş bir kulübede, sığınıp ateş yaktığı bir mağarada inde, defterindeki kelimeler koyulaştı.

1992 sonunda gösterime giren "Cerro Torre"yi izlerken, filmi beğenmememe karşın, çekirdekteki tasayı okumaya çalıştım: Biri dış başarı, öteki iç başarı adına sarp, hırçın, buzul bir duvarı andıran Cerro Torre'ye tırmanan; biri ötekiyle dünya önünde yarışan, öteki kendisiyle yapayalnız boy ölçüşen iki dağcının arasında Herzog'un teğetlerini aradım.

Kendi teğetlerimi.

Tırmanmak, epi topu yürümektir: Yukarı doğru yürümek. Düzlükte yürümekten dikey yürüyüşü ayıran, her an, bir anda, o anda düşme olasılığının her an, o ân zihnin bir ucunda durması, duruyor olmasıydı.

Tırmanmak, aslında boşlukta yürümektir.

Sinemadan çıkarken boşlukta yazmayı düşündüm. Boşluğu yazmayı. Boşluğa doğru yazmayı. Boşluğa yazmayı.

Durmadan içimden kovduğum İkaros ürperdi.

Durmadan içimden konuşan Daidalos, kuru sonbahar yaprağı, büzüştü.

Otele dönüp "Yürüme"yi okumayı sürdürdüm.

### 3• Bir eylem olarak Yürüme’k.

Belleğimizin –bizim için hâlâ uzak– kayıtlarında, ilk fiillerin yarattığı güçlüklerin nasıl yerettiğini bilemiyor, kestiremiyoruz. Doğmadan önce, doğarken neler yaşadığımızı öğrenemeyeceğiz. Ölmeden az önce, ölürken neler yaşadığımızı anımsayamayacağız.

İlk fiillerin izleri de boşlukta.

İlk seslerin, hecelerin, kelimenin sökün edişi.

İlk emekleme, ilk ayağa kalkış, ilk adım. (Bekleyiniz, work in progress: “Ayak”.)

Yürümeyi öğrenme güçlüğüyle yürüme aczi içine düşüş arasında geçip giden hayat, hayatlar.

Onun, onların içinde yolalmak, yönbulmak, yitirmek, yer değiştirmek, yer değiştirdiğini sanmak.

Sayfadan sayfaya “Yürüme”k.



4• Biz, yürümeye başladığımızda, 1960'ların sonları, kim bilir kaç kişiydik?

Yol'unu, yollarını hepten yitirenler çıktı aramızdan. Bir yitirip bir bulanlar; yol'dan korkanlar; yolculuk yorgunları.

Yürüyüp gidenler şimdi neredeler?

Yürüyüşsüz hayatlar nasıl?

Yol'un burasında, sorular erken.

Bir eylem olarak Yürüme'k seçilmişse, bir hal olarak Yürüme eksik olmayacaktı günden, geceden. Yol'un başında soruyorduk, çokluk sessizce, hep kendi kendimize: Kaçımız, hangimiz, ne(reye) kadar yürüyebilecek – yürüyebileceğiz? Yol'un başında anlamıştık: Ortak kaygılar, zıtlıklar, zemin birlikteliği değil de harita ortaklığı, saatin paylaşımı belirleyiciydi.

“Yürüme”de yolılırken, her adımın kayboluşundan bir sonsuz yürüyüş provası çıkageliyordu.

## 5• Bir başına Yürüme’k.

Yer, Yön, Yol arayışına çıkan Kişi’nin aslında hep yalnız olduğunu düşündük, önce.

Aramızdan, Rimbaud’nun ilk başkaldırı yürüyüşüne, birbaşına Alp’leri aşarak İtalya’ya inişine olduğu kadar, son, uzun, kangrenli bacağıyla Habeşeli’nden Akdeniz’e uzanan ölüm yürüyüşüne (gerçekten de ölesiye yürümüştü Rimbaud; önce bacağı kesildi, sonra soluğu) bağlananlar oldu.

Yürüme’nin geridönüşsüzlüğü mü dağladı onları? Genç ölümler tuttuysa ellerinden: “Yürümek”te, en son sayfada “Yürümek, dönüp bakmamak arkaya” derken son adıma yaklaştığını –ola ki– biliyordu Sevgi Soysal, ama –öyle sanıyorum ki– “Beyaz mantolu adamın, boyunu geçen yere kadar yürüyeceğini aklına getirmemişti” diyen Oğuz Atay zaten farkında olsa da, henüz urun çalıştığını bilmiyordu.

Ben, Giacometti’nin “Yürüyen Adam”ına bakakalmıştım o sıralar: “Büyük Uyum” bir vehimdi, seziyordum. Gaziosmanpaşa’daki evin bahçesinde uzun sessizlikler bölüyordu konuşmamızı. Daha o zamanlar, gözümün önündeydi Heidegger’in “holzwege”de yürüyüş fotoğrafı.

## 6• İki başına Yürüme'k.

Hiç yalnız olunmadığına, olmadığımıza vardık, sonra. İçimizde biz yürürken duran, durmaya davranan; biz konakladığımızda, durayazdığımızda ayağa kalkmadan edemeyen; bir yön seçtiğimizde, aynı anda öteki yöne, öteki yere yola/yolcu çıkan biri daha yaşıyordu.

Karasu'nun durmadan ışığın geldiği "deliğe doğru yürüdüğünü" sanan, "nicedir sisin içinde yürüyen", hem "yürüdüğü'nün bilincinde" olan hem de kendisini "yürürken izleyen", "yolunun ucundaki ölümü düşünerek yürüyen" insanlarıyla tanışmıştık. Sevim Burak'ın "Ah Yarab Yehova"da, yüreğine doğru adım adım ilerleyen dikiş iğnesine karşı/n yürüyen, konuşan, içini her iki anlamda da döken insanıyla tanıştığımız gibi. Necatigil'in şiiri mih gibi duruyordu aklımızda:

"Uyurgezer o yolu iki başına yürüdü

Biri ay ay boşluk ve düştü, öbürü -

Susanlara hiç bir şey sormayınız!"

6b• Sanıyorum, Heidegger'in odası ve masası üzerine epey konuştuk da, Karaormanlar'da yürürken çekilmiş (şimdi artık "Yürüme"nin 5. sayfasında duran) fotoğraftan (birlikte) sözetmedik.

Başlık sayfasının hemen ardından çıkagelen, bir tür ön-önsöz gibi bakılan ama geçilen bu fotoğraf beni çağırmaı sürdürdü sonradan. Onda, üzerinde bir yerde, içinde bir noktada ya da tabakada gizli, gizli olmasa bile örtük bir yananlam bekliyordu sanki. Bu kez başka bir otel odasında –evden çıkarken bir tek "Yürüme"yi almıştım yanıma– sayfaya düştü ışık:

Omuzları bunca geniş, sırtı bunca pek olmasa –dahası: Kim olduğunu bilmesem– pekâlâ, 'yaşlılık döneminde yürüyüşe çıkarken Charles Chaplin derdim; demez, diyemez miydim?

Şüphesiz şapka ve asâ bu etkiyi yaratıyor bende. Onun için de, Chaplin'den çok Charlot'dan sözaçmam gerekirdi. "Asrî Zamanlar"ın büyük, çekici, itici, güçlü soytarısından. ("Soytarı" için, bekleyiniz, work in progress: "Hokkabaz")\*. Oysa burada Heidegger'den yola çıkmıyorum. Önümdeki fotoğraftan, fotoğrafın içinde yer aldığı kitaptan uzaklaşmamam en doğrusu.

\* Beklemeyiniz: *Sanat Dünyamız*, sayı: 74, 1999



6c• İki figür arasındaki en canalcı ortaklık, asâ. Heidegger'in elindeki bir 'yürüme bastonu': Ânı geldiğinde, bir tümseği aşmak için ona dayanabilir, ondan güç alabilir. Yeri geldiğinde, sivri ucuyla, yaprak toplayabilir.

Gene de bir 'denge sopası' okuyorum fotoğrafta ben. Yürürken, ona tutunuyor Heidegger: Trapez ustasının, boşlukta gerili ipin üzerinde, ipince bir yolun üzerinde dengesini kurduğu gibi. ("Denge" için, bekleyiniz, work in progress: "Korku-luk")\*.

Yürürken, ânı ve yeri geldiğinde, düşmemek, dengesini korumak için bu bastonu kullanıyor olmalıydı Heidegger.

Diyorum ki: Görüyorum, dümdüz yolda yürürken de kullanıyor onu: Boşlukta yürüdüğünü, yüründüğünü, yürüdüğümüzü biliyor Heidegger.

Bunu, bunun böyle olduğunu Biz'e biraz da o öğretmedi mi?

\* Bkz: "Su Tüyük  
Üzerinde Bekler."



7• Belki bundan, hem birbaşına yürüyor Oruç Aruoba, hem de Heidegger’le birlikte. Büsbütün yalnız olunabilir mi(ydi), yürürken, sanmıyorum: İçimizde bize benzeyen, bize benzemediğini bildiğimiz birinin (daha) yolalmasını, yön aramasını, yeretmesini hep bekledik.

Kimdi o: Yoldaşımız mı, yoldaşı olduğumuz Kişi, kişilerden oluşan bir imge mi?

1970’lerin başında iki film, “Walkabout” ve “Vanishing Point”, hem yol ve yolun yitimi, hem de yoldaş ve yalnızlık üzerinde düşündürdü bizi: Yol’a çıkmak üzereydik, her-birimiz; “Yolcu” çıkmak üzereydik (work in progress)\*, ayrısı ayrı. Ortak bir pusula, belli belirsiz, arandıydı: Anlaşılan, tekbaşına kalmaktan, birbaşına kaybolmaktan korkuyorduk: Korkunun bütününden adam başına düşecek payı merak ediyorduk ki, birden başladı Yol: Korku, bütününde bize aitti.

Üçüncü bir film, Buñuel’in “Le Charme Discret de la Bourgeoisie”si, finaldeki yitik yürüyüş sahneleriyle karşımıza çıkıverdiydi.

\* Bkz: “Yolcu, içbükeyler”, İyi Şeyler Yayıncılık, 1996.

7b• Birlikte Yürüme'k.

Herzog'un iki dağcısı da gerçekte içimizde barınır. "Bir Başka Tepe" olduğunu bilsek bile, öteki'yle kem bir yarışın ortasında bulduğumuz anlar vardır, kendimizi. Yol'u şaşırırız.

Kişi'nin kendi, doğru yönü adına bir denek noktasını gözden yitirmemesi, bambaşka bir güzergâhta dengi, denkleri olması gerektiğini unutmaması,

onunla, onlarla

belli bir ortak saat ayarında

gece gizlice buluşacağı bir akabe'yi zihninde ve gönlünde taşıması yoldaşlığın vazgeçilmezliğinin kanıtı değil midir?

Çoğu kez, öldüğü sanılan yoldaşlarla birlikte yürümeyi sürdürdük de, akabe'yi, yer ve an, unuttuk, unutmayı seçtik.

Yıllar sonra Blanchot'yu, "L' Amitié", yeniden okurken (artık her yeniden-okumanın bir ilk-okuma olduğunu kavradığımız yaştayız), anladım: Dost'u hep biz, yitirdik – o ya da ben değil.



7c• Birlikte, birbirine doğru Yürüme'k.

Neden sonra Tahsin Yücel'in öyküsü geldi: "Yürümek" Kâtiba'nın Zöhre bacıya doğru, ayakları yerden kesilene dek süren sancılı, sancı verici yürüyüşü. Şüphesiz, "Yürümek de dönüp durmaktı birbakıma", ama Kâtiba'nın özel kible ayarı her yolcuyu yoldaşıyla birlikte, ona doğru yürüme süreci içinde zorlayacak türdendi.

Kadın'ın Yolcu olabileceğini düşünmeden yola çıktık Biz. Durmadan onunla ilgili ülküsel yoldaşlık tanımları aradık, denklemler kurup çözdük. Hem kendi kendisinin yolcusu, hem yoldaşının yoldaşı olabilirdi: Birlikte, yanyana, birbirimize doğru yürümeyi öğrenemedik. Yolda yoldaş gerekiyordu yolcuya; kendi yolunda yolcu olursa, sandık, yoldaş olmaz. Onlar buna inandılar. Bu yanılgı yoldaşımız oldu.

8• “Yürüme”yi okurken, ondan yol’a çıkıp yazarken, Oruç Aruoba’nın kitabının çözümlemesine girişmekten, onun “Tümceler” ve “de ki işte” ile organik ilişkilerini yoklamaktan bile-isteye kaçındım: Bir kitaptan, yazılı bir ürün olmaktan başka, öte bir nabızı var “Yürüme”nin: Sesler, harfler, heceler, kelimeler, ‘tümce’ler, tıpkı bir kum saatinde olduğu gibi, ters çevrildiğinde (okumak, yazarak bir “yer”den bir başka “yer”e akmış, akıtılmış bütünlüğün öteki “yön”ünde “yol” alınması sayılamaz mı?), geldikleri ilk yurd’a doğru gerisin geri yürütülür, birbaşına, iki başına, birlikte, biribirine doğru yürünür, diye akıl yürüttüm–

Karşımdaki aynadan benim tuttuğum, kıldığım, olduğum aynaya bu sesler, harfler, heceler, kelimeler, ‘tümce’ler yansdı.



*YÜRÜYÜŞ*



9• Son fotoğraflar, Şiir'in ve Felsefe'nin Gilgamesh'leri için inanılması güç bir buluşmayı, tanıklı tansık, gösteriyorlar: René Char ve Martin Heidegger, 1969, yanyanalar: Duruyor, yürüyorlar.

Aynı yüzyılda "kutup" olmuş iki insanın güzergâhlarının aynı yolda kesişmesi neredeyse korkutucu bir düşünce: Nasıl biraraya geldiler, nasıl ayrılacaklar, baştan beri ayrı ayrı yürüdükleri bu yolda yoksa hiç ayrı ayrı yürümemişler miydi?

Zihnin ve imgelemin seyrek aritmetiği. Söz'ün bir uçta ve öteki uçta ulaştığı, ulaşabildiği en yoğun, derişik, kristal ifade. Dinleyebiliyor, duyabiliyorsak bütün fotoğraflar dile gelir.

10• İmdi, ilk fotoğrafta, besbelli konuşuyorlar. Bir elinde yürüyüş sopası var Char'ın – Charlot bastonu. Onu yola dayamış, yeryüzü dengesini birebir koruyor, öteki elinin işaret parmağıyla gösteriyor Yol'u. Ola ki, yıllar öncesinden bir şiiri anımsayarak:

“Patikalar, yolboyu görünmeyen kertikler tek yolumuzdur bizim; biz ki yaşamak için konuşur, uyuşmadan uyuruz kervanda.”

Heidegger dikkatle dinliyor. Ola ki, bir kitabına adını veren “Yitikyol”u düşünerek:

“Ormanda, pek sık, otlarla kaplı, açılmamışlıkta yitiveren yollara rastlanır.

Yitikyol (holzweg) denir onlara.

Herkes kendi yolunu izler, ama aynı ormanda. Çoğu zaman, bir yol ötekine benziyormuş gibi gelir. Ama dıştan bakıldığında böyle görünür.

Oduncular ve korucular yollardan anırlarlar. Yitikyola davranmak nedir, onlar bilir”

Fotoğrafın, fotoğrafın saptadığı ân'ın gerçekliği boşlukta yitip gitti artık. Heidegger de, Char da yoklar şimdi. Fotoğrafın tanıkları da yokolacaklar bir gün.

Oysa nedir yokoluş? Şair'in ve Filozof'un, varoluşun aynasından çekip çıkardıkları bir bulut – o bulutun sonsuz döngüsü değil mi?

Fotoğrafa yakıştırdığım sözler onlara ait.

O andaki durumlarına, bize kendileriyle ilgili bıraktıkları, durumlar toplamından oluşan duruşlarına da yaklaşıyorlar.





11a• İkinci fotoğraf, anlaşılan aynı gün çekilmiş. Char ve Heidegger yoldalar – yol açıyorlar.

Komik ile trajik de yanyanalar. Bu iki duyguyu, duygu-eşiğini, eşik-aşış-eşiğini birlikte, içiçe, içten içe yaşıyor fotoğraf.

Char'ın neredeyse dev cüssesiyle, Heidegger'in küçümen gövdesinin yanyana gelmesi mi uyandırıyor gülme isteğini bende?

Yoksa, onları, "Yazının Ucu"na aldığım "Palyaço Tragedyası" başlıklı, yakın gelecekte "Hokkabaz"a bağlanacak bir denememde sıraladığım ikizlere mi bağlıyorum?

Bouvard ile Pécuchet'nin önce hekimle, sonra da papazla giriştikleri tartışmayı, Hegel felsefesi seansına dalışlarını nasıl gözlerimden yaşlar akarak okumuşsam;

nasil aynı titrek zemberek Mercier ile 'bastonu kırılan' Camier'nin diyaloglarla örölü öyküsünü bir uçtan öteki uca katetmişse,

ikinci fotoğrafa da önce bu duyguyla bakıyorum. Beckett'in, "kahraman"ları için her zaman öngördüğü suskunluk geliyor aklıma: "Zaman zaman başlarına geldiği gibi, bir süre konuşmadan yürüdüler"



11b• Sonra tıkanıyor gülme damarı. Char ve Heidegger birlikte, ayrı ayrı sustukları için fotoğrafta.

Yolda olmaları, yürümeleri mi yolaçıyor susmayı seçmelerine? “Nefret ettiğim birşey varsa”, diyor Mercier, “o da yürürken konuşmaktır” Dinleyebiliyor, duyabiliyorsak bütün fotoğraflar sessiz, dilsizdir.

Ama burada, başka bir kesinlik seziliyor: Susuyorlar.

Korkutan, ürperten, damarı tıkayan bu.

Korku’nun bizi bir sınıra dayadığı, orada sıkıştırdığı, kavurduğu, taşırdığı ân.

12 • Heidegger, “neden şairler?” sorusunun peşisıra Hölderlin’in ve Rilke’nin yolculuklarına dikkat kesildiğinde, “onlar söylenecek olanın izindeydiler” demişti.

Char’ın “geçerken kanıtlar değil izler bırakmalıdır şair” sözü öteki uçtan buraya bağlanır: “Yalnızca izler düş gördürtür”

İz sürerken iz bırakılır yolda.

Bırakılan izin izini sürecekler olacaktır.

Yol yitkiyol görünse de: Onu, ona davrananlar bilir.

“Ben ki hiç yürümedim ama yüzdüm ve uçtum aranızda” diyor Char: Bir tek toprağı okuyanlara suyu, havayı da göstererek.

Bir başka şiirinde tamamlıyor:

“Yerçekiminin eşiğinde, örümcek gibi şair de yolunu döker gökyüzüne”

Sustuklarında, iç konuşmalara kulak kesilmeli.



Bir metni, kendi çemberini bir noktadan başlayıp bütünleyen bir metinsel bütünlüğü önce ilk yatağında zihin ile imgelemin işbirliği hazırlar. Kıvılcım, arayış ve raslantı ardarda, farklı sıralarla da olsa, geldiklerinde gerçekleşir işbirliği koşulları.

Kıvılcım için bir şeyle bir başkasının biraraya gelmeleri, birbirilerine değmeleri, çarpmaları, birbirileriyle sürtüşmeleri beklenir.

Beklenmez tabii: Aranır. Aramak kimi zaman bulmaktır. Kimi zaman rastlanır oysa – aranmamış, hiç değilse bulunan aranmamıştır.

Kıvılcım hazırlar ufak ufak, ateşi.

Sonra ön-emek gerekir. İkinci, geniş, ilkenden daha geniş yatağa, ateşin içinde yayılabileceği bir genişlik, bir derinlik hazırlanır. Kıvılcım yangına gidecekse, enlemi boylamı iyice ölçmek, ortaya çıkacak metnin kuruluş haritasını, çatı taslağını, eklemleme stratejisini, erek tutulan dengesinin lojistik destek beklentisini belirlemek bu aşamada titizlik, tartım, geometrik tutarlılık ister.

Neden sonra, bazan belli bir uyum içre, ilk iki evreyi sürdüren, bazan da herşeyi altüst edebilecek ölçüde başmabuyruk, dizginlenmeye gelmeyen bir süreç'e dönüşmekte gecikmeyen yazma evresi gelir.

Daha kötüsü: İlk evrelerin sıcak, verimli, doğurgan sonuçları ile hepten çelişen bir son evre: Yazamama, 'iyi' yazamama, tıkanma, bozgun.

Metin = Düşük.

Nice ölüdoğanın ardında kıvılcım, arayış, raslantı, ölçüm, tartım, inşa, emek kalır – büsbütün boş çaba olmasa, sayılamayacak olsa bile, sonuçta onca kanın ortaya çıkaramadığı can sızlatır.

Bir dönem, kırık, susulur. Hangi evrede, hangi basamakta, adımda sarpa sarmaya koyulmuştur iş, kurcalanır.

Ola ki bir sonraki, çok sonraki bir iş için işe yarayacaktır bu iç soruşturmanın tortuları.

Metin doğmuş, öteki metinlerin yanında kendi yerini açmış, bulmuş ise: Orada, öylece, vardır.

Arka-hikâyesini kimse bilmez.

Gün gelir, yazarı, payı olduğu kadarıyla ebesi (sözgelimi yayıncısı) bile unuttur o serüveni.

Metnin görünmez parçasıdır. Buzdağının, yüzeyin altında duran yazan tok gövdegölge.

“Akabe”nin altında, zaman içinde bende bir saplantı, bir takıntı değilse bile, örtünmeye çalışan bir leitmotiv duruyor: Doruk söyleşileri.

İki kişinin, ayrı yönlerde sürdürdükleri yürüyüşleri bir ân durdurup, “şimşek boyu”, “kıvılcım boyu”, “bir sigara içimi”, “bir kibrit çakımı”, “bir melek geçiti” ortak yürüyüşe, ortak oturuşa, söyleşiye geçmeye davrandıkları, ayrıca içine alınmış, özel, ayrıksı bir moment/topos kesişmesi.

“Doğu Batı Dîvanı”na yürüyen şiirler geldi bu geçenekten: Timur ile Beyazıd’ın, Julianus ile Libanius’un buluşmalarına büyüteçle baktım. Bir gece, sabaha uzanan bir gece boyunca neden susmuş olabilirdi İskender ile Aristoteles?

Çağın içeriğini boşalttığı, içeriğinden boşalttığı, promosyon mühürlü ya da çirkin muhasebe yüklü “zirve”lerinin çok ötesinde, buluştuklarını pek az kişinin bildiği, buluşmalarının pek az kişiyi kaygılandıracağı söz ve sessizlik sahiplerini kenar notlarında olsun işaretleyebilmek—

büyük raslantı takvimine tırnak atma...

# **PEREC KULLANIM KILAVUZU**





## Prolog

Bir kitabı sunmanın binbir yolu varsa, bunların en kestirmesi herhalde o kitap için bir elkitabı yazmak olmasa gerektir. Gelgelelim, Perec'in romanı, kestirme yollardan ulaşılabilecek türden bir yapı ve içerik düzenlemesiyle karşımıza çıkmaz: Buzdağıdır, ona yaklaşmadan, yüzeyin altında bekleyen cüseli hayaleti hesaba katmak en doğrusu olur.

Bir önsöz mü peki, "Perec Kullanım Kılavuzu"? Bir giriş, başlangıç, peşrev mi? Yoksa, tam tersine, bir sonuç mu? Yazdığım metnin kitaba içleştirilmesine, onun dışında tutulmasına\* bakarak onu bir tür 'zeyl' saymak yerinde bir seçim olur, gibi geliyor bana: Bir gezegenin uydusu.

Perec'in romanının ötesine ve berisine ışık düşürme çabasında bir metin kurmaktı amacım, yazarken hedefimden uzaklaşmadım. Dolayısıyla kitabın içinden çok dışına uzanarak açtım parantezlerimi – onları kapanmış saymıyorum.

"Perec Kullanım Kılavuzu", Mitos Yayınları tarafından bağımsız bir kitap olarak basıldı (1993); ancak, eşlik ettiği "Yaşam Kullanma Kılavuzu"na bağımlı biçimde okura sunuldu.







Bir metin bir başka metinle karşılaşıyorsa, iki yapı sözkonusu olacak demektir. Bir ön-söz bile olsa bu, ki bir ön-söz değil de bir dış-söz buradaki, kendi yapısı, konu edindiği metnin yapısını da göz önünde tutan bir inşa tasası, tasarısı önünde dikilecektir yazılmaya başlamazdan önce – yazıldıkça biçim alan, aradığı biçimi bulan, yoğuran, ondan geri dönmek üzere uzaklaşan, giderek başka bir ölçekte onunla çakışmaya, özdeşleşmeye değilse bile benzeşmeye özen gösteren bir çatı fikri.

“Hayat Kullanım Kılavuzu” bir yapının üzerine kurulmuş bir yapı. “Perec Kullanım Kılavuzu”nu, bundan, bir yapı üzerine kurulmuş bir yapı üzerine bir yapı olarak düşündüm, kurdum. Birinin içinden öteki ne ölçüde görünüyorsa, berikinin içinden bu o ölçüde görünsün, görülsün, iste(r)dim.

İbsen’in ünsüz oyunu “Yapı Ustası Solness”i, Paul de Man, ‘çok dar bir temel üzerine çok yüksek bir yapı kurduğu için kendi yıkımına yolaçan bir yapı ustasının öyküsü’ olarak tanımlıyor. Gerçekten de böyle ele alınabilir mi İbsen’in oyunu gerçekten de bilemiyorum, ama yirmi yılı aşkın bir süre önce okuduğum bu satırlarda dile getirilen sorun, yirmi yılı aşkın bir süredir beynimin bir köşesinde zonkluyorsa, benim açımdan bunun nedeni açık: Bir yapı/t’ın temeli ile ilişkisi o yapı/t’ın neredeyse bütün boyutlarını, varoluş biçimini ve süresini bağlıyor.

Öngörülen işin encamıyla düzorantılı, sağlamalı, tutarlı bir temel atmak gerekiyor önce, öncelikle.

Bu kılavuzun çifte takınağı var demek ki: İlki, öyle adlandırıyorum onu, Solness sendromu: Bir yapı/t'ın temeli onu öylece, hep taşıyacak biçimde kazılmalı – kazılmamışsa, kazılmazsa ayakta, öylece, hep kalmayacak, kalamayacak, giderek çökecek korkusuyla yaşatacak anlamına gelir bu.

İkincisi: Opus Magnum projesi. Her yazarın, yaratıcının bir başyapıtı olacak diye bir kural elbette yoktur. Her yazara, yaratıcıya bir, birkaç başyapıt yakıştırıldığı olur. Kimi başyapıtlar yaratıcılarını aşarlar: Genel kabul görmüşlerdir. Bütün yapıt gölgeleri altında kalabilir, haklı ya da haksız. Kimi başyapıtlar erken gelip yazarını, yaratıcısını ezebilir (“Körleşme” sözgelimi). Kimisi de yolda çöker, olmadan ölür, cüssesiyle, girişimi belirleyen yatırımla orantılı bir bozgun duygusu yansıtır. Solness sendromu ağır basmıştır (Mallarmé'nin “Kitab”ı sözgelimi).

Yapı temelle en azından birebir ölçekte mi olmalıdır?

Bir kez daha: Herşey içiçe. Simon-Crubellier sokağı 11 numarada olduğu varsayılan bir yapı, bir bina: Böyle kurmuş Perec. Bu yapı üzerine bir başka yapı dikmiş sonra: Romanlardan oluşan bir roman. O yapıyı gerisin geri sökmeyi, aynada tersyüz duran bir gölge-yapıyı okuyarak kurmayı, yeniden kurmayı, kâğıda düşmeyi öngörüyor buradaki yazar. İki kılavuz arası geniş bir boşluk: Ortada ne sokak var, ne de bina. Yazılar, harfler, sesler karşılaşıyor, karışıyor.

“Hayat Kullanım Kılavuzu”, Perec’in başyapıtı. Yazarı, yazarın yapıtını tanıyan -neredeyse- herkesin üzerinde anlaştığı bir görüş. Anlatılardan, şiirlerden, deneme ve deneylerden, bulmacalardan ve düpedüz oyunlardan oluşan bir yapıtın doruk noktası sayılıyor bu roman. Gerçi, yazarın erken denilebilecek bir yaşta, 46’sında öldüğünü düşünürsek, yarıda kalmış bir yapıttan sözettiğimizi unutamayız, ama, neresinden bakarsak bakalım, bitmiş bir yapıtla karşılaşıyoruz. Ötesi, kurgulamanın kapsamına girer: Yaşasaydı, diyelim Thomas Mann ya da Gide kadar yaşamış olsaydı, hiç değilse yarım kalan romanı “53 Gün”ü bitirebilseydi...

Hiçbiri olmadı bunların. “Hayat Kullanım Kılavuzu”nu bitirdiği sırada kanser olduğunu, bir “Ölüm Kullanım Kılavuzu” yazabilecek vakti kalmadığını biliyordu Perec. Ortaya bir başyapıt koymuş olduğunun farkındaydı hiç değilse.

Buna acaba inandı mı?

Buna inanıp inanmadığı, inanmış olup olmadığı –benim için– önemli. Handiyse bunun böyle olup olmadığından daha önemli. Yapan-insanın, yazar ya da yapı ustası, kendisine, projesinin boyutlarına duyduğu inanç, onun gerçekleşmesindeki inandırıcı olmayan yanın faturasıdır: Nasıl yazabilmiş böyle bir kitabı, diye şaşırırız: Nasıl yazılabilmiş böyle bir kitap?

O inancın, yatırımın doğurduğu sonuç bir tür nesnellik zemini yaratır: “Hayat Kullanım Kılavuzu”nun Perec’in başyapıtı olduğu genel kabul görmüştür. Şüphesiz çatlak sesler çıkabilir, ama her başyapıt doğurur öyle ünlemleri: Gombrowicz, “İlâhî Komediya”nın şişirilmiş bir yapıt olduğunu yazmıştır.



Romanın, Perec'in başyapıtı olarak değerlendirilişini belirleyen nesnel bir zemin vardır, dedim. Birincisi, kaba deyişle Perec'i Perec kılan bütün özellikler onda toplanmıştır: Başka yapıtlarında daha düşük düzeydedir bu mecmu(iyet). Yeterli değilse bile gerekli bir ölçüt olarak koyulabilir, yapıta bütün özelliklerin akması. Asıl canalcı olan: Tek tek, sözkonusu damarların "Hayat Kullanım Kılavuzu"nda dengeli, olgun birer kaynak oluşturmaları, yapıta, yapıtın yüreğine eşit ölçüde kan pompalamalarıdır: Ne lirizmi büsbütün öne çıkıp öteki unsurları gölgeler Perec'in, ne deneysel eğilimleri ya da oyunları.

Herşey altın oranda kaynaştırılmıştır. Biraraya, başka hiçbir kitabında, böylesine kılpayı dozlarla gelmemişlerdir.

Modern roman, iki Dünya Savaşı arası en güçlü örneklerini vermişti: Proust'un, Joyce'un, Musil'in elinden. Kafka'nın, Faulkner'in, Céline'in büyük romanları da o döneme aittir. Böylelikle bir hiza oluştu, iyi romanı büyük romandan ayıran bazı tehlikeli ölçüler bulundu. "Başyapıt" kavramı, klâsiklere dönüp baktığımızda bizi tedirgin etmez pek: "Macbeth", "Don Kişot" ya da "İlâhî Komedyâ" derken duraklamayız: Arkamızda bizi destekleyen o sınanmışlık, o genel kabul bekler. Yüzyılın ilk yarısına eğilirken de nesnellik zeminine basarız çoğunlukla: Bizden çok önce, çok sayıda yetkili ve etkili insan onaylamıştır "Ulysses"i ya da "Niteliksiz Adam"ın birer başyapıt olduklarını. Biriki öznel çıkış zarar vermeyebilir öte yandan: Başyapıtları başyapıt olarak kabul ediyorsak, aralarına "Locus Solus"ü ekledik diye alay konusu olmayız.

İş, 1945 sonrasına geldi mi biraz çatallaşıyor. Son yarım yüzyılın hangi romanlarını başyapıt kategorisine soktuğumuz, bizim öznellik zeminimize sıkışıkıya bağlı. Öyle ya; Claude Simon, Arno Schmidt ya da John Barth'dan mı seçeceğiz doruk-noktaları, bambaşka bir çizgiden, sözgelimi Julien Gracq, Yourcenar ya da Dagerman'dan mı? Yoksa yoksa, hâlâ kuytuda duran bazı romancıları mı işaretleyeceğiz: Pinget, von Salomon, Oğuz Atay?

Şüphesiz öznел seçimlerimin, okuduklarımin sınırının ve sınırlılığının belirlediği birkaç romandan sözedeceksem, bunların arasında "Hayat Kullanım Kılavuzu" kesinkes yerelacaktır: Roman, yalnızca yazarının başyapıtı değil benim gözümde, türünün de başyapıtlarından biri. Savlı davranmaktan kaçınmayacağım, ayrıca: Bana öyle geliyor ki, bu seçimin özneliği aşan, nesnel zemine oturtulabilecek dayanakları var.

### 10 (ev ödevi)

[Aklımı iyiden iyiye "başyapıt" kavramıyla bozmuş olduğum düşünölsün istemem doğrusu. Bir kavramı hepten toptan yadsımadıkça, bu yadsımanın gerekçelerini temellendir-medikçe, onunla didişmek kaçınılmazdır. "Hayat Kullanım Kılavuzu", bu kavramla yüzleşmek için bir vesile doğurdu – kavram çözümlemesi dediğimiz işlem teknik bir düzlem getirir, oysa burada, bir yandan da kanı, sanı ulamları çerçevesinde akıl yürütmek gerekiyor. Kavramı devredışı bırakmak kestirme bir yol olurdu, *bu* kılavuz metin için bir ana-amaç tam tersini yapmak olmasaydı. Dolayısıyla, geriye bulanık-olanla ilişkiyi sürdürmek kalıyor: 'İyi' bir romanı neden ille de başyapıt saymıyoruz? Neden başyapıt 'iyi'den öte, fazla bir içerik, vurgu istiyor? Dahası: Bir başyapıt neden kendisiyle, hattâ yazarıyla sınırlı bir fenomen değil?]

## 11

Bisküvinin bu köşesini yemiş olabilir(di) küçük kız çocuğu.

## 12

Bir dönemin, anlayışın, bir yaklaşımlar bütününün de başyapıtı, hiç değilse başyapıtlarından biri sayılabilir “Hayat Kulanım Kılavuzu” – daha doğrusu, o dönemin, anlayışın, yaklaşımlar bütününün altın ortalaması olarak çıktığı için de bir başyapıt sayılabilir.

Oulipo’dan söz ediyorum – Perec’in temelinde, yapıtının altyapısını, yapının (binanın) üzerinde yükseldiği alanı biçimlendirerek duran bir zihniyetten, bir toplu etkinlikten.

## 13

Ou : Ouvroir : İşlik

Li : Littérature : Edebiyat

Po : Potentielle : Gizil

Oulipo = Gizil Edebiyat İşliği = Gizediş.

“Herhangi bir sözlüğü açın”, diyordu François Le Lionnais, ilk Lipo manifestosunda, “Gizil Edebiyat’ın karşılığını bulamazsınız.” Neredeyse otuz yıl geçti aradan. Yazı/n dünyasında yerini aldı Oulipo – matematik dünyasında da. *Bu coğrafyada henüz tanımıyoruz onu. Hâlâ tanımıyoruz. Tanıyacağız. Herşeyi biraz ya da çokça gecikerek tanımak bizim yazımız.*

Oulipo 1960'ta, edebiyat tutkunu bir matematikçi (Le Lionnais) ile matematik tutkunu bir edebiyat adamı (Queneau) tarafından kuruldu. Zaman içinde iki kaynaktan da yeni üyelerin katılımıyla genişledi. Belli başlı üyeleri arasında Italo Calvino, Harry Mathews, Jacques Roubaud da yerliyordu. Perec, topluluğa 1967'de katıldı.

Oulipo'nun kuruluşunu önceleyen pek çok bireysel çıkış vardır gerçi; ama, Alfred Jarry'nin Patafizik Koleji'nin -Queneau bu tuhaf akademinin de üyesiydi- ayırıcı bir payı olduğu göze çarpar. 1964'te yazdığı bir denemede, Queneau, Oulipo'nun kuruluş nedenlerini, hedeflerini, arayış ufkunu açıkladı. "Oulipo ne değildir?", diyordu: Bir edebiyat okulu ya da akımı; bilimsel amaçlı, "ciddî" bir çalışma grubu; raslantısal, şüpheli, deneysele açık olanı araştıran bir topluluk değildi Oulipo – yıldan yıla tekrarlandı bu özelliklerin önemi, kimileri (örneğin deneysellik) soru işaretleri doğurdu.

Oulipo'nun doğurduğu ilk canalcı yazınsal metinler de, doğal olarak, Raymond Queneau'dan geldi: Başta çılgın "Yüz Bin Milyar Şiir" (1961) –içinde gerçekten de 10<sup>14</sup> şiirsel kombinasyon olasılığı taşıyan bir kitap– olmak üzere pek çok örnek çalışma. İkinci kuşak Oulipo'cular, işlemleri ve yöntemleri klâsik çatılı yapıtlarda eriterek başka temel metinler ürettiler: Roubaud'nun şiirleri (özellikle "S"), araştırmaları ve geçen yıl [1992] çıkan romanı, Calvino'nun görkemli "Eğer Bir Kış Gecesi Bir Yolcu..."su, "Hayat Kullanım Kılavuzu" en güçlü Oulipo'sal yapıtlardır.

\* Zaman zaman,  
kamuya açık ya da  
kapalı oturumlara  
çağrılı 'onur üyeleri' de  
katkıda bulunmuştur:  
Abraham Moles,  
bunlardan biriydi.

Gerek kurucuları, gerek üyeleri, gerekse dolaylı katılımcıları\* "gizil" kavramının çeperlerini Oulipo etkinliklerinde genişletmişlerdir. Harf ile Rakam'ın karşılıklı etkileşim alanında, yazı/n ile matematiğin işbirliğini sınırsız kılma çabasıydı üyeleri yönlendiren. Sessel, sayısal, ölçüsel, yapısal düzenleme mantıklarını araştırdılar, gözden geçirdiler. Bir yandan eski yapı/düzen keşiflerini tarayıp atalarını yeniden devreye sokuyorlardı; bir yandan da, belli noktalardan hareketle, yeni yapısal, sayısal, ölçüsel olasılıklar, düzenler, düzenlemeler arıyorlardı. Koyu bir iletişim vardı aralarında. Herkes birbirini izliyor, Queneau'nun deyimiyle saydam bir platformda düşünüyor, eyliyorlardı.

Oulipo'nun uzandığı bütün alanları, kurcaladığı bütün düğümleri deşmek apayrı bir çalışmanın konusu olabilir ancak. Burada sorun, bu toplamın Perec'i ne ölçüde yoğurduğu, "Hayat Kullanım Kılavuzu"nun temeline ne oranda yerleştiği.

"Hemen hemen hiçbir kitabım, ben şu ya da bu yapı zorlamasına ya da Oulipo'ya ilişkin yapıya başvuramazsam yazılamaz da"\*

dememiş miydi?

"Arayışım Üzerine  
Notlar", çev. İlhan  
Dallıağ, Hokka, sayı 7,  
Mayıs 1990.

Oulipo'cular, mutlak aritmetik formlarını yazınsal metinlere uygulama çabasını ana uğraş olarak benimsemişlerdi. Queneau, 1974'te, Oulipo çalışmalarını sınıflandırırken de bunu esas almıştır. Topluluk üyeleri tersten düz okumalar (polindrome), eşyazımlar (isogramme), bir harfin hiç kullanılmadığı metinler (lipogramme), evirmeceler (anagramme), uçlamalar (acrostiche), telegrafik metinler, yankılı dizeler, kekeme metinler, karıştıranlar esaslı şiirler, eşsesli çeviriler üzerinde çalıştılar. Önceden varolmuş yapılar, öncülerin açtığı yollar genişletilerek elden geçirildi. Yeni sözlükbirimsel, sözdizimsel, bürümsel çeşitlemeler oluştu. Sözcük sayısını sınırlandırmaktan, farklı vezin kalıpları uydurmaktan, matematik denklemlerinden çıkarımlar üretmekten korkulmadı.

Perec'in kafasında "Hayat Kullanım Kılavuzu"nun kıvılcımını çaktığında, Oulipo çalışmaları enikonu serpilmiş, sayısız toplantıda elde edilen veriler sergilenmişti. Perec, "Kaybolan"ı 1969'da yayımladı – içinde tek bir "e" harfi kullanmadığı romanını. Aynı yıl başladı "Kılavuz"a ve 1978'de tamamladı. Bu dönem içinde Calvino "Çapraz Yazgılar Şatosu" ile "Eğer Bir Kış Gecesi Bir Yolcu"yu; Jacques Roubaud "Σ"yi; Harry Mathews "Afganistan'da Yeşil Hardal Tarlaları"nı\* yazdılar.

\* Bu romanı Fransızcaya Perec çevirdi, 1974'te.

## 20

Queneau, 1964'de "Gizil Edebiyat" konusunda verdiği konferansta ipuçlarını aktarmıştı:

Ernest Vincent Wright'ın 1939'da yayımladığı "Gadsby" başlıklı 267 sayfalık romanda da "e" harfi hiç kullanılmamıştı.

Daha önce, Lope de Vega birinde A, birinde E, bir başkasında İ, berikinde O, en sonuncusunda da U harfini hiç kullanmadan beş öykü yazmıştı.

Milattan sonra III. ya da IV. yüzyılda, Larandalı Nestor, "İlyada"nın ilk şarkısını hiç A harfi kullanmadan yazmıştı.

Oulipo'cular birer mirasyedi değildiler: Ustalarını 'unutuluş kuyusu'ndan çekip çıkarıyor, eski anahtarlar için yeni kilitler, kapılar yapıyorlardı.

## 21

"Hayat Kullanım Kılavuzu"nu, Simon-Crubellier sokağındaki o tuhaf binayı, Bloom's Day'i çağrıştıran o tuhafın tuhafı 23 Haziran gününü\*, bu temeli yoksayarak okuyabilir miyiz?

\*Bu beş günlük yanılğının nedenini Perec'e sormak isterdim. (Ama nedenini biliyorum: Bkz. Zamandizin)

## II





22

Bir yapı üzerine kurulmuş bir yapı üzerine bir yapıdan yola çıktığımı anımsıyorum.

Öyleyse, başlangıçta yapı vardı, demeli miyim?

Bu sorunun karşılığına ulaşmak için gözümün önüne ilk yapıyı getirmeliyim:

23\*

|   | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |       |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|-------|
| 1 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |
| 2 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |
| 3 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |
| 4 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |
| 5 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |
| 6 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |
| 7 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |
| 8 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |
| 9 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |
| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 10/10 |

\* Georges Perec,  
"Quatre Figures  
pour La Vie, Mode  
d'Emploi" dan  
alınmıştır. Bkz.  
"Atlas de Littérature  
Potentielle", s.387-  
395. (Gallimard, 1988  
basımı).

24

1972'de, "Hayat Kullanım Kılavuzu"nun yapısı konusunda kafasının karıştığını, çözüm arayışında Oulipo'nun matematikçi üyelerinden, katışım ve oyun düzenekleri uzmanı Claude Berge'in ona yol gösterdiğini yazar. 10'uncu kuvvetten dikey latin dördül'den esinlenerek, romanın çatısını kurar. Bu, 10x10'luk bir dördül'dür; her birimde bir harf ve bir rakam yer alır, hem yatay, hem de dikey düzende her harf ve rakam birer kez bulunur.

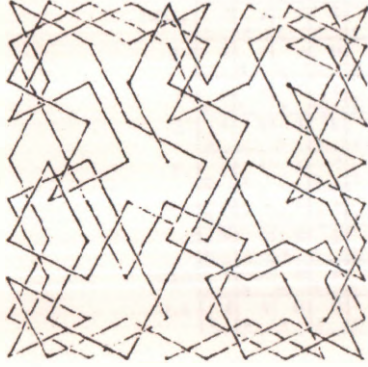
Perec, romanını 100 bölümden oluşturmaya\*, öğelerin dağılımını da aynı mantıkla ele almaya karar verir – ne ki, küçük kız, bisküvinin bir köşesini...

\* Queneau'nun "Le Chiendent"ı (1933), farklı bir matematiksel denklem nedeniyle 91 bölümden oluşmuştu.

25

Ana bölümlerin anahtarını, bir başka Oulipo'cunun, merkezin kurucusu, "Yüz Bin Milyar Şiir" in kullanma kılavuzu'nun yazarı Le Lionnais'nin "Satranç Sözlüğü"nde bulacaktır. Atın aynı haneye iki kez gelmeden bütün satranç tahtasında yolalmasını gerektiren hareket düzeni, büyülu dördüller oluşturur. 10x10'luk bir satranç haritasında, atın dört köşeden de geçişini tamamlayışında, her seferinde, yeni bir bölüme başlar Perec. At, altı kez dönecektir dördülün içinde.

26

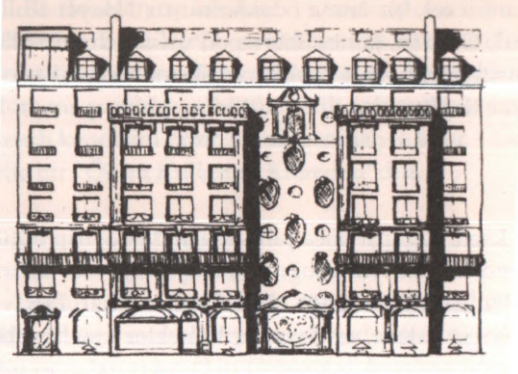


27

"Bu şemaları somutlaştırmak için", diye yazar aynı denemede, "Mimarlık öğrencisi Jacqueline Anselot'dan binanın cephesini çizmesini rica ettim".

Simon-Crubellier sokağı 11 numaradaki bina, bir yapı olmazdan, bir yapıya dönüşmezden önce, imgelemde eriyik halinde epey dolaşmış olsa gerekti.

Maçka Palas'ın önünden ne zaman geçsem...



28

Ya da bu köşesini.

29

Doksandokuz bölümün herbiri için kırkiki tutamaktan oluşan dev bir envanter içerir roman. Binanın merdivenlerine, asansör boşluğuna, bodrumdan çatıya her kata, daireye, odaya dağılan bindörtüyüzaltmışyedi 'şahıs zamiri'nin isimleri, künyeleri, tarihleri ve şeyleri gövdeye yüklenmiştir. Uçsuz bucaksız bir serüven toplamı getirir bina ve romanları, ayrıntılar okyanusunda tekмили birden İnsanlık Komedyası'nın yeni bir provasına çalışır, çalıştırır. Gerçekte, Perec'in romanı 10x10'luk bir dördülün içerebileceklerinin çok ötesinde, büyümlü küplerin çözümü doğru yolalırken ya da yolu yitirirken yaşanan sahnelerle tıkabasa dolu olduğunu gösterir, apaçık yapısıyla.

Binbir Gece ile mi boy ölçüşmüştür?

Tek bir günün tek bir ânına odaklanmıştır “Hayat Kullanım Kılavuzu”: Oradan, James Sherwood’un doğduğu 1833’e doğru bir sonsuz geri tarama başlatır ve okuru bu geniş takvimin dilimlerine dağıtır.

Ama asıl eksen, yazarın onca şahıs arasından ayırıp bütün romanları kendilerinde yansıttığı, aynalaştırdığı üç ‘kahraman’ın zincirleme ilişkisine bağlı olarak ortaya çıkar: Percival Bartlebooth, Serge Valène ve Gaspard Winckler (anahtar bölüm: XXVI).

Bartlebooth’un “dünyanın çözümlenemez tutarsızlığı karşısında kuşkusuz kısıtlı ama bütün halinde, eldeğmemiş ve yokedilemez programı”, Perec’in romanının *mantığını* ve *işleyişini* belirler: Bartlebooth, yirmi yıl boyunca Serge Valène’den suluboya dersleri alacak, bunu izleyen yirmi yıl içinde limandan limana giderek onbeş günde bir resim tamamlayacak, bunları gönderdiği zanaatkâr Winckler de onları tahta parçalarına yapıştırarak bütünlüklü yediyüzelli yapboz oluşturacak, üçüncü yirmi yıl içinde de Bartlebooth her onbeş günde bir yeni bir yapboz düzenleyecek, en sonunda da onları tahta parçalarından söküp özel bir kimyaya batırarak sıfırlayacak, böylece “yeniden yapılanma” gerçekleşecekti.

Bartlebooth’un yapboz programı “Hayat Kullanım Kılavuzu”nunki ile örtüşür. Bir yapı üzerine bir başka yapı, bir kez daha. Bina, hücre hücre, yapboz parçaları halinde düşünülmüş, herbiri yazılarak kitap bütünlenmiş, sıfırlanmıştır.

### 33

Bartlebooth'un köktenci biçimde işlevselliğe, işlevin yüceltilmesine ve anlamla giydirilmesine diklendiği dünyayı yazı yoluyla doğrular Perec. (Percival ile Perec *bir* değil midir?). Romanı, yazıldıkça, bütün verili anlam denklemlerini çözerek kendi kendisini örter, kendi kendisiyle kalır – yazılmamış olsa bile bir "Ölüm Kullanım Kılavuzu" dur.

### 34

Sonul noktada Bartlebooth'un amaçladığı sıfırlama, bir döngünün tamamlanışıyla ortaya (yeniden) çıkan hiç'in, hiçliğin onaylanmasıdır. "Un Cabinet d'Amateur" de de, Perec, aynı motifi kullanmıştır: Bütün olası tabloları içeren, tablolara bakılabile içinde taşıyan sonsuz bir delik sözkonusudur orada – adı anılmasa da, Balzac'ın Frenhofer'ıyla buluşan, kendi sanatının ölümünde sanatın ölümünü, kendi ölümünde sanatçının ölümünü vurgulayan bu yaklaşım, "Hayat Kullanım Kılavuzu"na da yataklık eder.

### 35

Öte yandan, kimdir Bartlebooth? Onun, iki kurmaca kişinin, iki kurmaca kişinin çiftleşmesinden doğduğu sır değil artık.

Barnabooth ve Bartleby.

İki kutup.

### 36

Archibald Olson Barnabooth'u tanımıyoruz. Valéry Larbaud'nun kendisinden esinlenerek yarattığı bir kitap kahramanı, bir tür dublör. Ne ki, Larbaud'yu da tanımıyoruz. Başlangıçta içine sığmayı denediği Barnabooth'un imzasıyla yayımladığı şiirleri, günlükleri de. Bir milyarder bu: Gezgini, lirik, meraklı bir "zengin amatör" (Raymond Roussel'le ciddi benzerlikleri var). Gezerken, 1898'de İstanbul'a da uğramış Larbaud\*.

Gide, Barnabooth'u varsıl bir şarap listesine ve onun yarattığı susuzluk duygusuna yaklaştırıyor (1909).

\* Bkz. Tokatlıyan Otel Kayıtları, EB Özel Arşivi.

### 37

Arzuhalci Bartleby'ı\* tanıyoruz\*\*. Melville'in 1853'te yayımlanan, Kafka'nın yapıtını önceleyen Kafkacı hikâyesinin kahramanı: "Hakkında kimsenin kesin birşey anlatamayacağı kişilerden biri" Bu kilitli, sürekli "yapmamayı yeğler(d)im" diyen adam, nedensiz (nedeni kaybolmuş) bir yadsıma saplantısının ete kemiğe bürünmüş hali.

Sahiden de, bir "Sahipsiz Mektuplar Bürosu" görevlisi.

\* Bkz. "Koma Provaları", III, Altıkırkbeş, 1990.  
\*\* Tanıyor muyuz? Herman Melville, "Kâtip Bartleby, Bir Wall Street Öyküsü", çev. T. Aksu. Bebekus, 1991.

### 38

Perec'te bu iki uç kaynaşır. Romanlar romanı, o iki ucun, iki iç halin üstüste binmesiyle çoğalıp yazılır.

Barnabooth gibi yerkürenin dört bir yanına uzanır yazar.

Bartleby gibi önüne koyulan metinleri temize çekerek ama onları yeniden okuyup düzeltmeyi yadsır.

"Biribirine benzeyen iki kitap hiç yazmadım" demiştir Perec: "Bana kalsa –aynı anda– daha çok bir sürü tarlayı eken bir köylüye benzetirdim kendimi"

Yapboz oyununun tümelliğini kuracak bir parçadan öteki-ne, kuralsız ve hedefsiz bir ansiklopedistin temposuyla ilerler “Hayat Kullanım Kılavuzu”nun yazarı. Sonsuz karmaşıklığı-na karşın, roman, merkezine ve çıkışına ulaşılabilir biçimde kotarılmış bir labirenttir oysa. Perek, çepeçevre aynayla kuşatılı bir kapalıçarşı formülü uygular ve oraya bütün listelenebilir şeylerin birer nüshasını yerleştirir.

Bir başka açıdan bakıldığında, Binbir Gece’nin çekmece içinde çekmece tekniğini de kullanır. Bir mekânın içinden bir kişiye, oradan bir nesneye, oradan bir başka zamana ve yere, dolayısıyla bir başka kişiye ve mekâna geçer.

Bir yanıyla ise züccaciye dükkânıdır: Sayfadan sayfaya kırılacak eşya arasından ilerleriz.

Bütün listeciler\* gibi, ucu açık, giderek gizil, sayısız kombinasyon olasılığı yaratır: Her öykünün arkasında sayısız öykü tohumu, her kişinin genetik zincirinde sayısız model, her nes-neden bir o kadar nesneye gidiş yolu.

Bırakır, çekilir.

\* Bkz. Rabelais, Borges, Infante, Le Clézio, vb. (in progress).



42

Yapı kat kat, hücre hücre, üç boyutluluğunda imgelemde tamamlanadursun, bu açıklığa, açık-oluşa karşın kenarları kapatır, dördülü çerçeveler: “Hayat Kullanım Kılavuzu” *bu kaddedir*: Ne fazla, ne eksik.

43

“Less is more”u tiye alan bir tavır. Her anlamıyla *maksimalist* bir girişim.

Perec: Modern mohikanların sonuncusu.

44

Ola ki bu köşesini.

45

“Yazmış olduğum kitapların kaydolduklarının, anlamlarını yazın alanından edindiğim toplam bir imge evreninden aldıklarının karmaşık bir biçimde bilincindeyim; ancak bana öyle geliyor ki, bu toplam imge evrenini hiçbir zaman yakalayamayacağım ve bu imge benim için bir yazın-ötesi olmaktadır; yanıtı ancak yazarak ve yazmayı kestiğimde bu imgenin, kesin biçimde, bitirilmiş bir yapboz oyunu gibi apaçık görüldüğü ânu sürekli olarak erteleyerek verebildiğim ‘niçin yazıyorum?’ sorusu olmaktadır”.\*

“Arayışım Üzerine Notlar”, agy.

### III



46

Amniyetli adamlar emniyetli madamlara yaklaşmazlar.

47

G•z'üm an•en'e takıldı.

48

Yatsı namazı bu işin yadsınamazı.

49

"Polindromlara, yani baştan ve sondan okunuşları aynı cümle, şiir vb. yapılara ilgisi olanlarla yazışmak istiyorum. Konuyla ilk kez ilgilenecekler için Türkçenin bu işe çok yakın olduğunu söylemeliyim. Lütfen Anastas'a mumdan başka şeyler sattırın ve NİTELİKLİ İŞİ İLK İLETİN.

Mete Küçüketem."\*

\* Gergedan, sayı 14, Nisan 1988. (Evet: Yanıt alınamamıştır.) ((Hayır: Adres artık geçerli değildir)).

50

Akshit'e iki soru:

1) Immanuel Cunt, cock kömürü mü kullanırmış?

2) Hole'de ass'en rüzgâr mutfuck'ta da ass'iyor muymuş?\*

\* Yanıtlar için bull'unacak kişi Akshit.

51

U

ZU

NKU

TUNU

NKOKU

SUNUBU

RADANDU

YAMAZOLU

PÖNÜNDEDU

RMUŞTUPAMU

KPREN SES İ N U

FAKTEFEKKONU

ÇUNUNİRİ DOSTU

52

Kanma, kıllı uzuvlu Recep!

53 (T'leri S söyleyen adamın öyküsü)

İşyerinde sensikas yapıldı. Ben masamda osuruyordum, şef gelip “seni çok sakdir ediyorum fakas salihsiz bir adamsın” dedi. Kimse bana saksik vermediği için onu yanıslayamadım, berekes kimse konuşmamıza sanık olmadı, çıkıp lokansaya gissim. Salaş böreği ısmarlayınca garson “sen benimle saşak mı geçiyorsun” diye kızdı, “bir selefon edebilir miyim?” diye sorunca da siksinerak surasına bakıp “siksir gis!” diye bağırdı. Sası sarağı soplardım. Gerçekten de salihsiz bir adamım.

54

Georges Perec’ten elele ecele gelen hecelerden demetlenen en ender emek.

55

*Texticules için öneri: Taşgeçkısmet.*

56

REŞİTTİR İMRAHOR

Her tirşe hora işimmiş,  
itiş, işit, hort'  
etime mor her işin Marie –  
mert tema, tam mat, retro  
erit terimi, hişt artışt!  
hişteri eşit mi? Oha,  
teşhir rota şerhmiş,  
eh, ah, oh ritmi  
metro haremi 'rare art'  
şerit mi?

Hamiş: Amir mart hiti mi? Şit! Rate! Eti, rom, eter –  
her işin tram meta, hor it.

57

"Tıraş Şart" dedi Didem. Sert biçimde ters yöne baktı: Mor  
bir rom şişesine işşenesi geldi. Hemen arkasında kalp bir plâk  
duruyordu. Arap para verseydi, o da yarap severdi.

58

Kekeme kimbilir? Ben benliğimi yitirmişmişim, serseri bir  
berber tantana yapıyordu Horhor'da, kim kime dum duma  
dediydi bir bira açıp, kolkola yürürken bir mama ile bir zaza,  
kakavan bu burun, ötekinde bu meme varken.

"Hayat Kullanım Kılavuzu"nın LIX. bölümünde özgün metin Oulipo'nun ve Oulipo'cuların isimlerini hypographique biçimde içeriyor.

\*\* In Calvino Veritas.

### 59 (hypographies)\*

İt "alo!" diye böğürdü telefonda, Calvin olacak adamın soyundan geliyormuş.\*\*

Mikelanj orjilere katılmış, Alp Zeki Hecper eksik kalmış mıdır?

(Ayıp Enis, bat Urla'daki göle!).

### 60 (Kes köse!)

Intéressant'dır, abat-jour production'u qualité problème'iyile rentabilité problème'ini collectif plateforme'da réel processus'e fixer eder, paradoxal conjoncture'ü présentable directeur'ler contrôle'a alabilirler. Cure-dents fabrication'u contexte'inde marchandise'in global valeur'ü identique solution'ları assimiler etmiştir. Automobile'inizin montage opération'unda internationale critère'lerle raffiné culturel objet'ye transformation'u militaire base'da finance perspektif'inin canalisé edilmesinin rationnel garantie'sidir. Perec'in romanının adaptation'u, monologue ve dialogue'larının combinaison'larıyla éditeur'e variation chance'ı création'u imposé eder.

### 61 (lipo)

#### BAHRİ MUHİT RÜZGÂRI

Bütün hazları tattım, kitapları okudum,  
Ah kandırmadı; kaçmak, kurtulmak istiyorum  
Bir başka köpüğün ortasından göğün ortasına;  
Orada kimbilir şimdi nasıl sarhoşlar!  
Tuz çağırıyor, tuzlu suyun çağırısı, kim tutabilir,  
Gözümün ucunda tutuşan kadim bağ bostan mı?  
Onca tün! Mahzun ışığı mı yoksa lâmbanın,  
Ak kağıda vurur, korkar dokunamazsın;  
Olmaz, çocuğuna süt sunan kadı da olmaz,  
Yol alacağım, kalyonlar, meçhul diyarlara.  
Tam yol, alabanda sancak, sızlayacaktır  
kalbim umutla, anlayacaktır sonra olanları.  
Ola ki fırtınalara çağırın pusula şimdi  
Çılgın poyrazla doluşacak ölümü arar,  
O zaman, sancakmış umutmuş faydasız,  
Kalbim tayfaların şarkısına açıl...

### 62 (kar topu)

Aç bir kedi hemen yemeği ayağına gelmezse tırmalama eğilimini dışavurmak sapkısından hareketlenip duyusallığını hızlanırcasına davranışlarında dışavurabilirken; miyavlamalarından, çığırtkanlıklardan, bütünselleştirilmiş oyunbozanlıklarından güdümleyebildiklerini vazgeçilmezliklerinde efsunlaşabilmişçesine kaçınılmazlaştırdığından, müsamaha-sızlaştırılabilen, karmakarışıklaştırılabilen yorumlanagebi-lemeyecektir, pekiştirilebilinemezliğinden kaynaklanıverebi-lemeyeceğiyle özdeşleştirebilinemezmişçesine.



“Uyuyan Adam”ı (Metis Yayınları bastı (“Şeyler”i de aynı yayınevi yayımlamıştı(((o kitabın çevrilmesinde benim de küçük bir payım olduğunu(((oysa kitabı hayli geç keşfetmiştim, Aydın’dan alıp, Ankara’dan İstanbul’a gelirken trende okumuştum)))) geçenlerde Müge kitabı geri verince((((kitabı hâlâ Aydın’a ulaştıramadım)))) anımsadım))) birkaç yıl önce )) kitabı ) yakınlarda gördük küçük bir sinemasında (FT’yle birlikteydik((başka hiçbir seyirci de yoktu salonda)) tabii) Paris’in, aklım gönlüm yirmi yıl önceki öğrenciliğime gitti...

Bu Kalem Melûn.\*

\* Molto vivace  
okunacak.

## IV



Perec ile 25 Ekim 1993'ü 26'sına bağlayan gece Dauphine sokağında karşılaştık. "Salut, tête de turc!" diye seslenmese, onu farkedemeyecektim. Enikonu içkili, biraz da yüklüydüm. Birşeyler geveledim ağzımda. Durmadan gülüyordu. "Ankara'daki o mâhut şeytan çağırma seansı ile ilgili yazdıkların mükemmel", dedi birara: "Böyle zırva okumamıştım hiç". Buzuldum ama renk vermedim. Nehre doğru yürümeye başladık. Bok dondurucu bir soğuk vardı şehirde. "Linné sokağına gidelim" diye tutturunca tersledim: "Hayır, Pont Neuf'ün altında Paul Celan ile buluşacağız". Sözü uzatmadı, belli ki tırsmıştı: "Ben kaçıyorum baba" dedi, "kılavuzu bitirmene tam bir hafta kaldı" Onu Küpüşoğlu'nun başıma tebelleş ettiğini o ân anladım. "Pınar has süttür" diye seslendim arkasından. Hızlı hızlı yürüyordu, dönüp bakmadı. Ola ki duymamıştır diye avaz avaz bağırdım o yöne doğru: "Hasss Süttür!"

"Hayat Kullanım Kılavuzu"nu, ilk, 1981'de okudum. Bir gece, Çankırı Şehir Kulübü'nde Bioy Casares ile tanıştık. Askerler için düzenlenen moral gecesine katılmak üzere gelmişti. Ertesi sabah yola çıkacak, Ankara'dan Zürih'e gidip, oradan Buenos Aires'e dönecekti. Geç saatlara kadar lâfladık, ayrılırken yanındaki kitabı tanışmamızın bir anısı olarak bende bıraktı: Yeni okumuş, pek sevmişti. Ben de, mukabil olarak, Mankafa Poldi'nin "Bir Aynasızın Şiirleri" başlıklı kitabını verdim.

Sonradan, romanın o versiyonunu Perec'in piyasadan çektiğini, bazı bölümleri attığını öğrendim. (Yanılmıyorsam Fethi Naci'nin uyarısı üzerine). İsmail Yerguz anlaşılan ilk versiyonu görmemiş. Okuru, kısaca, ilk versiyonda yeralan hikâyeler konusunda bilgilendirmek istiyorum. Bende her zaman böylesi bir hizmetkâr ruh olmuştur.

67

Jane Sutton'ın odasında aslında dört fotoğraf varmış. Boş şişeler ve kavanozlar satan amcasının dükkânında çekilmiş bu fotoğrafında, kızın nefis iniş takımları olduğunu görüldüğü üzerinde uzun uzadıya duruyor Perec.

68

Belki de bu köşesini.

69

Bayan Hourcade'ın, XVIII. bölümde, Morellet'nin odasına yerleştirdiği garip aygıtın, kötürüm bir -erkek- sekreter için özel olarak yapılmış, daktiloyla faks karışımı bir araç olduğunu yazıyor Perec. Adamcağız (Bay Rouxbeau), pasaklı iç dünyasını yansıtan karmaşık, irin dolu kitaplar yazıyor anladığım kadarıyla ve onları bir listede isimleri yeralan insanlara gönderiyor, yazdıkça. Ne ki, aynı anda birkaç kitap (bazan bir düzineyi aşıyor sayıları) birden yazdığı, ama her gün yazdıklarını gönderdiği için, hangi kitabın parçasının o gün geldiğini anlayamayan insanların kafası karışıyor.

70

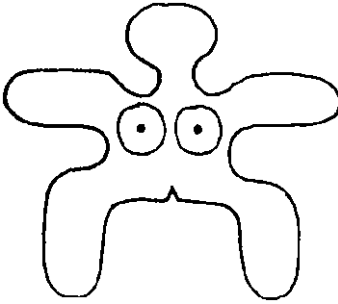
Isabelle Gratiolet, 1973'te, babası yaşında bir adama tutuluyor. Adam, Pire doğumlu, kendisini Digenis olarak tanıtıyor. Oysa pasaportunda Denys yazıyor. Paris'te, Mouffetard'daki arkadaşları onu Dennis diye çağırıyorlar. Sonunda, kızı dım-dızlak ortada bırakıp İstanbul'a gidiyor.

71

Raymond Albin'in XXXVIII. bölümde cebinden çıkardığı eksik iskambil destesindeki sinek valesinin öyküsü. Bayan, iç kemiren bir dizi saçmasapan anekdot. Perec, bu büyük paragrafı oradan çekip çıkarmakta haklıymış. Tek ilginç ayrıntı, Albin'in oyun salonunda karşılaştığı at suratlı Kanadalı at hırsızının cebindeki kibrit kutusu meselesi. Onu bir başka zaman anlatırım, konu dışına çıkmak istemiyorum şimdi.

72

Bir de dişi yapboz figürü yeralıyor ilk versiyonda; olabildiğince aktarıyorum:



73

Carel Von Loorens, 1808'de bilge bir Çinliyle karşılaşüyor Şanghay'da. Adam onunla Avrupa'ya gelip yerleşiyor. Yanında eşi Sun Li de var. Aile Amsterdam'da kök salıyor ve ticaretle uğraşiyor. Kuşaktan kuşağa yürüyen bu etkinlik, yüz yıl başında zengin bir imparatorluğa varıyor finans dünyasında. Ailenin edebiyatla ilgili tek üyesi 1926'da doğuyor, gelenekleri bozarak bir İsviçreli kızla evlenip Cenevre'ye yerleşiyor. Şiir yazıyor. "Boncuk Oyunu"nu Çinceye çeviriyor. Kitap Formoza'da basılıyor.

74

Bay Jérôme'un okuduğu polisiye romanlardan biri, kesin baskıda düşmüş – nedeni de belirsiz yani. İrlanda kıyılarından loş bir kasabaya gelen müzisyen bir çiftin öyküsü: "Yay ve Mızrap". Nefis bir öykü. Karı kocalar mı, yoksa kardeşler mi, belli değil. Fücür hikâyelerine bayılırım zaten.

75

180 Hint saksağanıyla ıslık çalarak konuşan sahaf.

76

Anımsıyorum, III. Ahmed'in (bölüm XXII) Prens Eugène'e gönderdiklerinin tam listesini "Hatay'da Bir Rolls-Royce"a serpiştirmiştım.\*

\* Bu konuda, kendisine bir yıldır kırgın olduğum İtalyan muharririn katkılarını anmadan geçemeyeceğim.

77

Ankara'daki şeytan çağırma seansında (LXV), Perec'in abracadabra sandığı metin aslında Türkçedir. 1977'de, ben de Gaziosmanpaşa'da böyle bir seansa katıldığım için, biliyorum. Şöyle gider sözler:

"Ah bayıldım götüne dek bin bin alabora ol derdin için fal bak Ringo'nun parasını al bir partiye sadıkım alma katını Mil-Ko'dan\* prim al elimi tut dal keseni ensele..."

\* Milliyet Kooperatifi

Bu aşamada, biraz geri dönüp şu mektup işine nasıl karıştığımıza (XXXI), kısaca değinmek istiyorum. “Gönderen: Enis Batur”un 213-217. sayfaları arasında yer alanları 1959’da yazdığım sırada, onbeş günlük okul tatilinden yararlanarak gittiğimiz Exeter’deydik. Gömleği o sıralarda kaybetmiştim. Sanıyorum, kurusun diye asıldığı balkondan uçup gitmişti. Bunun Elizabeth ile herhangi bir ilişkisi olduğunu düşünmek ancak bir romancının kuruntusu olabilirdi. Bilinsin istedim.

Şunu unutmamak gerekir ki, “Hayat Kullanım Kılavuzu”nun yazıldığı yıllarda -hiç değilse bir bölümünde- Perec’le aynı şehirde, hattâ aynı mahallede oturuyorduk. Merdivenlerde bulunan eşyalar listesinde (XCIV) yer alan Mark Twain kartpostal bilgilerinin benim “Kara Mizah Antolojisi”nde kullandıklarım ile kesişmesi, ancak iki insanın aynı zaman ve yerde bulunabilirlikleriyle açıklanabilir. Ben, gene, Linné sokağından geçiyorum yılda biriki kez, artık sokaklarda kedili adamlara rastlanmıyor. Ama bir kitaptaki gizilgüç, bir başkasına akıyor, akabiliyor hâlâ. İşte İşliğin işveli işlevi.

Bartlebooth’un 1952’de Pire’den İzmir’e geçtiğini, bir suluboya da orada patlattığını kayıtlardan biliyoruz. Demek ki, yapbozun bir parçası üzerindeyiz. Her okur zaten bir yapboz parçası da değil midir, bir kitaba girdiğinde?

Benim “Hayat Kullanım Kılavuzu”nun XXVI. bölümüne bakarak yazdığım “Perec Kullanım Kılavuzu”nun LXXX. parçasına sizin bakarak...

Aynı: Ayna: Ayan’a.



### 81

*Unicum*'a katkı (XXII): Abdülhak Şinasi Hisar'ın bastırtmak için hazırladığı (ama fırsatını bulamadığı) kartvizit(in) taslağı; Neyzen Tevfik'in açık havada ney üfleyebilmek için yaptırttığı şapka-şemsiye; Troçki'nin Büyüka'da kendi kendine imal ettiği (Mehmet Ulusel'in bana armağanı) acayip çapari oltası; Queneau'nun, 1974'te, yürüyerek Opéra'dan St. Lazare istasyonuna nasıl gidebileceğimi ısrar üzerine üzerine düştüğü kâğıt...

### 82

Sinok için (LX), Fransızcadan Türkçeye geçerken hepten deforme olmuş, dolayısıyla Fransa'da çalışmasını destekleyebilecek bazı kelimeler: Pogram, şanzıman, antiparantes...

### 83

LXXXV. bölümdeki, *Fransız Köpeği*'nin bulmacasının çözümü pek öyle güç değildir:

Serseri Ali ile Acur Ali elele, uluorta, ustaca totonun, lotonun olsa.

### 84

Bindörtüyüzaltmışsekizinci figür için öneri: Durmadan gülen, durmadan güldüğü için başına gelmedik olay kalmayan, gene de, ya da, böylece, durmadan gülmeye devam eden, sonunda, yalnızca güldüğü, uyurken bile güldüğü için öldürülen adamın hikâyesi.

v



Ne zaman yazma'nın oyuncul yanı üzerinde dursam, belli belirsiz kaşların çatıldığını farkettim. Yazarken oynadığıma, oynadığıma, oynandığına; okurken, izlerken oyunun paylaşıldığına duyduğum inanç köreleceğine arttı zamanla.

Yazmanın trapez gerçekliğine ayrıca geleceğim.

Yazarken – şairin, nasirin, düşünürün, bilimerinin Joker, Hokkabaz, hattâ Madrabaz, ayrıca, olduğunu da.

Yazmak: Kanla kanlı oyun.

Yazma'nın, yazı'n'ın, daha doğrusu *Ars*'ın oyunla özdeş kılınmasına kaş kaldıran ya da diklenenler, oyundaki ciddiyet payını hafifsemekle, indirgemekle kalsalar, neyse ne: Hayat'taki şaka ve kumar payını da küçümsedikleri, dışlama isteği taşıdıkları göze çarpıyor.

Yazı'yı (*Ars*'ı) Oyun'la buluşturan, kaynaştıran, giderek çakıştıran: Metafizik kalıpları.

Varoluşun dayanılmaz oyalanışı.

Yokoluşun karşısında oya nakışı.

Büyük siyah bulutlar için güçlü rüzgâr.

Rabelais'den, Chaucer'dan Jarry'ye, Hesse'ye; "Tehlikeli Oyunlar" dan "Göçmüş Kediler Bahçesi"ne bir yazınsal izlek, iskelet olarak oyun, oynaş, oyun yazı.

Bir matematik koridoru olarak Oyun.

Kurallar, ölçümler, ilinekler.

İnsanın kendi gövdesiyle (salıncak), gölgesiyle (saklam-baç), eşiyle (briç), düşmanı (düello), hiçliğiyle (kumar), canıyla (rus ruleti)

ve ötekiyle, ötekileriyle, ötekilerle

yeti, şans, beceri, raslantı, hile, sabır, cüret, korku, hırs, es-rime

arası gelgiti.

Oyun = Yazı (Ars) = Amansız Terazî.

Perec'te bütün bunlar buluşur. Önce, saltık bir kategori olarak oyunun düpedüz kendisi vardır: GO üzerine –dostlarıyla birlikte– yazdığı elkitabı, birkaç yıl boyunca *Le Point* dergisine hazırladığı –şimdi iki cilt halinde toplanmış– haftalık bulmacaları. Sonra, yazının içine yerleştirdiği omurga olarak oyun: Bir tek “Hayat Kullanım Kılavuzu”nun yapboz mantığında ve gerçekliğinde mi, hayır, her kitabında kuralları açık, eski bir oyundan alınmış ya da uyarlanmış bir motor vardır: Desteyi açar ve kâğıtları (pulları, taşları, ipleri...) dağıtır: Ve okur oynar –

oynayacaktır: Ama sinek valesiyle, ama maça sekiziyle, beşinci asla, Joker'le.

Şüphe yok ki açığa çıkmaz Joker'in kimliği, çıkamaz: Her zaman yazarın kendisi midir, yoksa okurun, okurların ta kendisi mi, bir oyundan ötekine, bir seferden bir başkasına değişir bu.

Kuralsa, kural sonsuz değişkenliğindedir oyunun. Araçlar ve koşullar da yerinden oynar her defasında. Değişmeyen, bütün özellikleri kesintisiz bukalemun bile olsa, oyun sahasıdır: Metin, onu seçtiğimiz anda bizi par(a)töneri olarak seçer, karşısına, içine alır.

İşin sonunda yengi yenilgi olmadığını hâlâ öğrenememişsek...

En sonra, saltık bir kategori olarak Yazı.\*

\* Bis: "Bugün sizi güldüren, yarın sizi öldürebilir de" (Proudhon).



Hipokrates, bir kez daha: *Hayat kısadır, Sanat (İş\*) uzun, fırsat seyrek zor (çıkır).*

Perec'te bu denklem "Hayat Kullanım Kılavuzu"yla kurulmuştur.

Her yazarın, evet, bir başyapıtı olacak diye, o fırsat doğacak diye bir kural gerçekten de yoktur –

ama, işte, olmuştur, önümüzdedir.

Öyle bir oyun ki, bütün oyunları(nı) da cem eder.

Yakın dostu Harry Mathews, Perec'in şamataya, tantanaya bayıldığını; gırgır, şakacı, nüktedan yanını durmadan beslediğini, koyu ve ağır bungunluğunu böylece örtmeyi seçtiğini yazmıştır.

Bininci kez: Gülüyorum, çünkü...

Gülüp oynuyorum, çünkü –

Gülüp oynamak.

Kendi kendinden, ötekinden saklanıldığı sanılırken kendini kovalamak, ötekinin peşine takılmak,

ya / zar / ken

sallanmak.\*

\* Öne arkaya, yukarı aşağı, sağa sola.

**92**

**Bozdum yaptım.**

**Boz, yap.**

**Yazboz.**





### 93 (Dizin)

Ankara 65-66, 77

Binbir Gece 29, 40

Calvino 14, 15, 19, 59

Eco 76

Fatma Tülin 63, 72

Frenhofer 34, 95

Gide 5, 36

Hesse 87

İlâhî Komedyâ 6, 8

İnsanlık Komedyası 29

İstanbul 36, 70, 81, epilog

İzmir 80

Jarry 14, 87

Joker 85, 88-89

Joyce 8, 21

Kafka 8, 37

Kant 50

Küpüşoğlu 65, epilog

Levni 76

Maçka Palas 27

Mallarmé 3, 61

Mathews 19, 91

Necip Fazıl prolog, 96, epilog

Oulipo 12-20, 24-25, 50, 59, 94, 97

Queneau 14-16, 24, 81, 94, 96-97

Roubaud 14-15, 19, 69

Roussel 8, 36

Ulusel 81

#### **94 (Zamandizin)**

1853 : Melville, "Bartleby"ı yazar.

1892 : İbsen, "Yapı Ustası Solness"ı yazar.

1908 : Larbaud, "Barnabooth"u yayımlar.

1936 : GP'nin doğumu.

1960 : Oulipo'nun kuruluşu.

1964 : Çinli Şair "Boncuk Oyunu"nu çevirir.

1969 : GP, "HKK"ya başlar.

1973 : EB, GP ile aynı mahalleye yerleşir.

1974 : EB, Queneau'ya Opéra'da yol sorar + kroki yaptırır.

1975 : 23 Haziran, GP, Cathérine ile karşılaşır.

1978 : "HKK" yayımlanır.

1982 : GP ölür.

1993 : "PKK", "HKK"nın zeyli halinde yayımlanır.

\* Bu metinlerin  
tümü 1997-99 arası  
yayımlanmıştır.

#### **\*95 (Anımsatma)**

Hokkabaz ve Joker için: "Hokkabaz", in progress.

Frenhofer için: "Frenhofer Olmak", in progress.

Trapez için: "Korku-luk", in progress.

Ve: "Bu Kalem Melûn", in progress.

#### **96 (PS)**

Bu kitapta, olduğu gibi ya da çaktırmadan cümlelerini kullandığım Ludwig Binswanger, Mustafa Aslantunali, Necip Fazıl Kısakürek, Raymond Queneau (ya da vârislerine) teşekkürü borç bilirim.

### 97 (Bazı Kaynaklar)

Georges Perec, "La Vie, Mode d'Emploi", 1978, Hachette.

Georges Perec, "Les Mots Croisés I", 1979, Mazarine.

Georges Perec, "Un Cabinet d'Amateur", 1979, Balland.

Oulipo, "La Littérature Potentielle", 1973, Gallimard.

Oulipo, "Atlas de Littérature Potentielle", 1981, Gallimard.

Raymond Queneau, "Bâtons, Chiffres et Lettres", 1964, Gallimard.

*Matematik Terimleri Sözlüğü*, 1983, TDK.

Enis Batur, *Bulmacalar*, 1990, P-eki, Güneş.

### 98 (Bazı Başka Kaynaklar)

Georges Perec, "La Vie, Mode d'Emploi", 1978, Hachette.

Enis Batur, "Belki", Haz: Cem Akaş, 1994, Altıkırkbeş.

Enis Batur, "Kombinasyon Olasılıkları ve Ortogonal Dördül Uygulamaları", 1984, Türkiye Matematik Derneği Bülteni'nden ayırması.

### 99

Kesinkes bu köşesini.





## Epilog

Mustafa Küpüşoğlu, “Hayat Kullanım Kılavuzu”nun çeviri projesinin daha başında kitap için bir önsöz yazıp yazmayacağını sorduğunda inanmamıştım: Romanın çevrileceğine (çevrildi), çevirinin iyi olacağına (iyi oldu), kitabın yayımlanacağına (yayımlandı). Sonra, aramıza siyah kediler girdi. Ben kedileri severim, özellikle de siyahları, onların orada, arada dolaşmalarını izledim. Ne ki, gün geldi, sulh çubuğu tüttürmek için Küpüşoğlu’yla buluştuk, kediler uzaklaşmıştı. Aylardan Ekim’di, yıllardan 1993, semtlerden Beyoğlu’nı. Konu döndü dolandı, Perec’in romanına geldi: Dizgi bitmiş, sayfa düzeni yapılmış, baskıya verilmek üzereydi. Acaba, hâlâ, şimdi bile olsa, bunca vakit darlığında, olanaksız mıydı bir önsöz?

9 Ekim 1993 sabahı masama oturup, ola ki bir önsöz yazacak olsaydım nasıl bir çatı kurardım sorusunun kışkırtıcı yanlarına baktım ve içimde Genet’ye önsöz yazan bir Sartre kımıldadı. Bugün 30 Ekim 1993, ortaya çıkan küçümen kitap inanın hesapta yoktu.

Bir sonrakine kısıvrak, sonsuz çift kelepçe.



# MODERNLERİN GECESİ

ve

ŞAİRİN ALAADDİN HALİ

ve

HAŞHÂŞİM



Dağlarca'nın "kitaplar biriktirilmiş ve koyulandırılmış zamanlardır" sözünü, ilk okuduğum günden bu yana doğru belledim. Yılların içinden geçerken, okuduklarım ve yazdıklarım güçlendirmeye yaradı bu doğruyu: Her metnin arkasında yoğun bir çekirdeğin beklediğini biliyorum – inanıyorum ki, meyve, o çekirdeğin etrafında usul usul olmakta, oluşmaktadır: Daha da geride, bir tohum, birkaç tohum.

1995'in ilk haftalarındaydı, Roma'daki Centro Montale'den bir çağrı aldım: Merkezin yöneticisi Maria Luisa Spaziani, "modern şiir" bağlamında düzenleyeceği bir konferans dizisine benim de bir "izlek" çerçevesinde katılmamı istiyordu. Başlık için kendisinden kırksekiz saat süre istedim ve bu sürenin sonunda, ona, nicedir içimde biriken ve koyulaşan bir konudan sözettim: "Modern Şiirde Gece" Spaziani coşkuyla karşıladı düşüncemi: Zemberek çalışmaya koyulmuştu.

2 Mayıs günü vereceğim konferans için ilk çatı çalışmasını Nisan ayının başında yaptım. Üzerimde, yabancı bir dilde, zorlu bir konu başlığı altında sözalecek olmamın yarattığı tedirginlik bulutu dolaşıyordu. Ay ortasına kadar, üzerinde çalışacağım şiirleri seçmek amacıyla geniş bir kitaplık taraması yaptım: Gece, halka halka büyüyordu önümde.

28 Nisan günü Roma'ya vardığımda, konferans süresince bana eşlik etmesini istediğim güzergâh metnini tamamlamış değildim henüz. Üstüste birkaç sabah, kentin çeşitli kahvelerinde, kafein ve nikotin arası yoğun bir çalışma düzenine girdim ve 2 Mayıs akşamı konferansı tamamlayan son cümlelerimle ilk perde tamamlandı.

İkinci perde, yabancı dilde kurduğum metni esas alarak anadilimde yazacağım "Modernlerin Gecesi" için bir sonraki haftasonu açıldı: 7-14 Mayıs arası, şüphesiz konferans hazırlıklarından yararlanarak, ama geniş ölçüde ondan bağımsız bir ton içinde, yeni bir metin

kurmaya başladım. Ne ki, bu sonuncusu, kendi yatağını kazarken, iki ayrı kol daha açmakta gecikmedi:

“Şairin Alaaddin Hali”, birkaç yıl önce, biri AKM’de, ötekisi TRT’de benim önerim üzerine gerçekleşen iki “Lâmba” konulu panelde işlenmişti.

İçişçe yazmaya koyulduğum bu metinleri bitirmeden bir üçüncüsüne başlamış olmam da büsbütün nedensiz değildi: Geçen yıl BİLAR’ın hazırladığı Modernizm Semineri’nde Hâşim üzerine yaptığım konuşmanın ardından, İskender Savaşır ve Orhan Koçak, orada dile getirdiklerimi kaleme almamı önermişler, ben de ilk fırsatta yazmayı kabul ettiğim deneme için, seminer notlarımı genişletmeye koyulmuştum: Yeri ve zamanı geldi düşüncesiyle “Haşhâşim”i de, birikmiş ve koyulaşmış, yazmaya böylece koyuldum.

“Modernlerin Gecesi”ni oluşturan metinlerin şifahî etkinliklerden kaynaklanmış olması, benim açımdan, sevindirici bir yenilik. Yıllar yılı, katıldığım (ve sayıları 150’yi aşan) sözlü etkinlikler için hazırlandım, notlar aldım. Bir dosyada yığılan bu notların herbiri yazı tohumları içeriyordu aslında: Hepsi konuşuldu, uçtu gitti. Bu sefer, sıcağı sıcağıma, sözlerimden destek alarak yazdığım, metinler kurduğum için aslında mutluyum.

Neden mi? Dağlarca’nın, gene “Çakırın Destanı”nda geçen bir başka sözünü daha doğru bellediğim için:

“Kâğıtlardan, yazılmamış kâğıtlardan yalnızlık duyuyorum.”

15 Mayıs 1995, İstanbul.

1•

Gece hakkında bütün bildiklerim, bilgisizliğimin sınırlarına sürüklüyor beni.

Onu tanımıyorum. Gövdesine ulaşamıyorum, tenine uzanıp dokunamıyorum. Bir 'kendini esirgeyiş' mi sözkonusu, bunu olsun, kestiremiyorum. Aramızda birşeyler mi var, sorup geçiyorum: Renksiz bir duvar, cam bir perde, saydam bir engel mi? Ona davranıyorum.

Uykunun, uykusuzluğun, düşlerin ve düşselliğin üzerinde oyalanırken değip geçmiştim Gece'ye. Derkenara düşülmüş küçümen bir sözlük çalışması, bir kez daha pîrimiz Ponge'dur, o dönemden:

*Gece*, diyor Türkçe Sözlük, altıncı baskısında: Güneş batıp ortalığa karanlık bastıktan gün ağarmaya başlayıncaya kadar geçen süre, *tün*.

Günbatımından tan atımına sığdırılan yerlemleri.

Gece, geceyarısı, geceleyin, gece yazı, diyor Sözlük: Gececi, gecelemek, geceli, gececi, gecelik...

Gecel, sıfatını önermiş, kullanmıştım, ilk, 1980'de: *Kandil*'in "Gece Meselleri"nde yolılırken: Gece + ecel denklemi ölümü, "sonsuz gece"yi çağırıyor, çağırıştırıyordu.

Gece kuşu, diyor sözlükler. Gecegörür (nyctalope), gece korkusu (nyctophobia) diyor mu?

Beyaz Gece, dilimize girmediyse bile, eşliğinde. Uykunun ölümünü daha tumturaklı nasıl adlandırabiliriz, yoksa?

Günbatımından geceye ilerlerken, Hâşim'in saat ayarını yapan kelime ve tamlamalar bizi yüzyıl başının sözlüğüne yaklaştırıyor: Leyâl'den Eshar'a, Gurub'dan Fecr'e.

Leyle-i gayb'dan söz ediyor ya Hâşim: O gizli, görünmez geceye doğru yürüyorum.



Gece'nin Batı dillerinde dışı bir kelime (la Nuit, la Notte) olmasının kaynağında Mitologya'nın kıvılcımı duruyor: Nyx, Kaos'un kızı. Çocukları Thanatos (demek ki: Ölüm), Hypnos (demek ki: Uyku) ve Fata'lar (Yazgı perileri) ile birlikte simge alanı belirleniyor Gece'nin: Kapkaranlık'tan doğan, Gün'ün ve Hayat'ın öteki bölgelerinde yaşayan bir gerçeklik haritası çiziyor kendine.

Tekvin, daha ilk satırlarında ayırıştırır karanlığı: "Başlangıçta Allah gökleri ve yeri yarattı. Ve yer ıssız ve boştu; ve enginin yüzü üzerinde karanlık vardı; ve Allahın Ruhı suların yüzünde hareket ediyordu. Ve Allah dedi: Işık olsun; ve ışık oldu. Ve Allah ışığın iyi olduğunu gördü; ve Allah ışığı karanlıktan ayırdı. Ve Allah ışığa Gündüz, ve karanlığa Gece, dedi"

Bu ayırıştırmanın bir adım ötesine geçilir sonra, Tekvin'de: "Ve Allah dedi: Gündüzü geceden ayırmak için gök kubbesinde ışıklar olsun; ve âlâmetler için, ve vakitler için, ve günler ve seneler için olsunlar; ve yer üzerine ışık vermek için gök kubbesinde ışıklar olarak bulunsunlar; ve böyle oldu. Ve Allah, daha büyük olan ışık gündüze hükmetmek için, iki büyük ışık yaptı; yıldızları da yaptı. Ve yer üzerine ışık vermek, ve gündüze ve geceye hükmetmek, ve ışığı karanlıktan ayırmak için, Allah onları göklerin kubbesine koydu; ve Allah iyi olduğunu gördü."

Karanlık ile Gece'nin kalın bir çizgiyle ayrılışlarını, Kudüs İncili'nin eleştirel basımındaki bir dipnot aydınlatıyor: "Işık, Tanrı tarafından yaratılmıştır, karanlık(lar) öyle değildir(ler): Onlar *olumsuzlama*'dır"

Karanlık, kapkaranlık, Kaos belli ki Tanrı'yı *önceleyen* bölgeler; kutsal metinlere göre. Kur'an'da da öyle: Karanlıklar (ki, hep çoğul kullanılırlar: Az-zulumat) kayboluşun, inançsızlığın (ya da inanç-öncesinin) alanını oluşturur. Gece, oysa, hiçbir tektanrılı dinde negatif bir anlam yükü taşımaz: Karanlıklar *artı* ışıktır. Karanlığın hiçbir bağımlılığı, göreceliği yoktur: Yalnızca olumsuzluk, olumsuzlamadır. Gece, güneşe göredir buna karşılık: Ona sırtını döner, ama hepten bağımsız da sayılamaz: Ay ve yıldızlar, görünmeyen Güneş'ten alırlar ışıklarının kaynağını. Gece, bu ışıklı karanlık, gene de karanlığa komşudur. Mesafe gerektirir. Uyuruz, ama uykumuzu düşler besler. Uykusuz kalırız, gecenin elektriği içimize işler.

Peygamber geceler: Söz, ona bir gece inmiştir.

Mümin az uyur, yakarır.

Şairler, bir de, geceyi bekler: Uykuda ya da uyanık, şiir onlarda çalışır.

Gece'nin karanlığı – siyah, simsiyah gece dilden düşmez pek. Saltık karanlık çoktan kaybolmuştur. Her 'yaratılmış evren' kuramı, ister dinbilgininden ya da metafizik'ten, ister bilim adamından ya da fizik'ten gelsin, aynı şeyi doğrular: Gece'nin varoluşuyla birlikte Karanlık yokolmuştur.

Siyah değildir Gece.

Şairler onun kırmızı, kan kırmızı, olduğunu söylemişlerdir. Mavi olduğunu, mavi mor, mor mavi.

Çok sık: Beyaz, bembeyaz olduğunu.

Gene de gecenin karanlığı, kara gece, yoğun bir imge hayatı kurar şairlerde: Gece siyahtır da.

Yaradılış kuramları, kıyamet kuramları arasında gidip gelen çağdaşımız fizik bilginlerini uğraştıran bir konu, nasıl olup da yıldızların arasından gecenin, karanlığın görünebildiğidir. Evrenin görünme ufku, ufuk hizası olarak tanımlanmıştır bu durum: İki yıldızın arasında bir karanlık değil, ışığı henüz bize ulaşamayan bir üçüncü yıldız olduğu gerçekten de doğrudur. Gece hepten aydınlıktır dememiz kaçınılmaz gibidir: göremediğimiz, hâlâ göremediğimiz ışığı karanlıkta sanıyoruzdur.

Başlangıçta karanlık(lar) vardı(r).

Şairler bunu görmeyi sürdürüyor olsalar gerektir.

“Gecelerin bir tarihi yoktur”, diyor Bachelard: “Biribirilerine bağlanmaz geceler. Çok uzun süre yaşandığında, diyelim yirmibin gece yaşandığında, kimse bilemez gidip hangi gecede düş görürüz. Geleceği de yoktur gecenin. Şüphesiz, öteki-lerden daha az siyah bir gecede, gündüzki varlığımız anılarıyla sarmaş dolaş olacak ölçüde yaşayacak gücü bulur. Ruhşö-zümcü bu yarı-geceleri didikler”

Yarı-geceler, düşler, düşsellikler, imgelem yüzeyindeki kazarlar ile bir ölçüde uğraşmışım *Bi-Linç*’te, geri dönecek değilim. Şairin gece pusulasında iki ana yönden biriye düş evreni, öteki kutupta Melankoli’nin sınırlarının yoğurduğu gücüllük yeralır. Melankoliğin, öfkeyle dinginlik arası salınan özel yapısında Gece, çekirdek-noktayı simgeler. Günbatımıyla, akşamla, gurupla harekete geçen Melankoli, günü kateden “Siyah Güneş”in ardından Ay’a, yıldızlara, gece lâmbasının ışığına takılıp dalar.

Sonsuz uykusuz gecelerde sallar acısını.

Dipsiz, eksiksiz karanlığı özler.

Işığın ekseninde, gecenin içinde yürür ve onun içinde yürüyüşünü dinler.

Şairin gecesi olarak portresi.

Onda uyurgezer, uykusuz, gecegörür ve gece körü içiçe geçer.

Modernlerin gecesi. “Dilesiğmaz, kutsal ve gizemli geceye doğru dönüyorum. Dünya uzakta, ıssız ve yapayalnız bir yerin uçurumunda yatıyor. Ne kadar da yoğun ruhumda titreşimler yaratan melankoli” diyen Novalis ile

“Ben Zifiri karanlık, –ben ki Dul,– Çaresizim,  
Şatosuna el konmuş, ben, Aquitaine prensi  
Tek yıldızım da öldü, – şimdi yaldızlı sazım  
Taşıyor *Melankoli*’nin Kara güneşini.”

dizelerinin şairi Nerval’in arasında oluşan bir çizginin üzerinde başlar. İki şairin de Gece’ye benzersiz yatırımlarının ortak temelinde Melankoli’nin çözümsüz düğümü durur: Ölümün ya da yenilginin yarattığı onulmaz aşk kırgınlığı onları karanlığın içinden Ölüm’e yaklaştırmıştır. Romantiklerin gecesi, Ölüm’e doğru yolalan bir yatak-kayıktır. Işığa, yüce ışığa bakmış ve onu yadsımışlardır. “Geceye Övgüler”inde, neredeyse nesnel bir değerlendirmeye ışığı taçlandırır Novalis, sonra da bu “uzay tansıklarının tansığı”na sırtını dönüp Gece’ye yönelir: Bizde sonsuzluğa bakan gözler açan, tayflı yalımı gövdelerimizi yakıp tutuşturan, “gecel güneş”iyle sevgiliyi aydınlatan karanlığa: “Geceye ve onun dipsürgünü yaratıcı Aşk’a inanıyorum”, diyecektir.

“Övgüler”in ikincisinde Novalis’in sözünü ettiği “göksel gecenin kanatlı yaklaşışı”, nice sonra Paul Celan’ın hareketini tanımladığı “kanatlı gece”yle birleştirildiğinde, büyük bir melek konuyor sayfalara. Rilke’nin birinci ağıdına gidip geliyorum bir çırpıda. Bir çırpışta, bir çırpınıştaki “hava büyüyor” önümde.

“Sabahın hep dönüp gelmesi mi gerekirdi?” diye soruyor Novalis. Gecenin eceliğine, tanrısal uykuya, gölgeyle gerçek geceyi karıştıranlara çekiyor sesini duyabileni. Günün gecenin ağrısını dindiren uykudan Novalis ve Nerval’in derlediği her görüntüde özlü içsel yalnızlık (Blanchot) oturuyor. Gizlenmiş olan ile karşılaşmak, iki şairin çakışan hedefleri. Bu korkusuz ilerleyiş ‘karanlığın yüreği’ne hızla sürüklüyor ikisini de: Neredeyse taammüden ölüyor Novalis; önce düşlerini, sonra uyukularını yitiren Nerval, bir gece, sokak lâmbasına kravatından asıyor kendisini – lâmbaya ileride döneceğim.

Simgeçiler, birbakıma yoldan saparlar. Onların gecesi, sert bile olsa, bir şarkıdır. Yalnız, yalnız Mallarmé, yeniden salt karanlığın arayışına sürüklenir: Hiç(lik), onun arı gece-sidir. Ne bir görüntü, imge bırakır gözünün dibinde, ne ses, ses kırıntısı duyulur *Igitur*’ün karşımıza çıkardığı evrende. *Büsbütün karanlığa* varmış, orada yitip gitmiş midir? *Bir Zar Atımı*’yla birlikte, siyah kuğunun son ezgisi, döner, geri gelir: Büyük boy beyaz sayfalara serpilen irili ufaklı harfler ve onlardan artan uğultulu, ak sessizlikler, gerçekte bir fotoğrafın arabı, gökyüzünde yıldızlardır.

Mallarmé’nin kozmologyasındaki özel, ayrık yıldız takımadaları, Parçalanmış Anlam’ın hücrelerini, başı ucu açık bırakılmış, *eksiltilmiş* yepyeni düzenlemelerde örgütlerler.

Çağdaş şairler arasında bir tek André du Bouchet, “Ve ( Gece” başlıklı uzun şiirinde, Mallarmé’nin aralık bıraktığı pencereden karanlığa yönelmeyi, onun “sessiz, ıssız, girdapsı, bembeyaz” gövdesinde *kesin susku* ile karşılaşmayı denemiştir – yanıbaşında, belli belirsiz, Celan’ın silueti.

Gece'nin şarkısı *duyulur*, öteki kolda: Hölderlin'den Goethe'ye, Coleridge'den Baudelaire'e, ama mahzun ama kekre, *söylenmiştir*.

Çiftyüzlü bir şarkıdır bu: "Ekmek ve Şarap"ta (1801), Hölderlin, esinli ve kutsal bir Gece portresi çizer: "Bize karşı pek kayıtsız, ışıltılı ve gizemli, insanların arasında yabancı, hüznülü ve görkemli yükselen" bu gecenin içinden şen çılgınlık şairi yakalayır. Arkada, Coleridge'in "Uyku İstirapları"nda (1803) izlediği kavurucu Gece dikilir: Şairin uykusuzluğun uçuşurunda kıvrandığı koyu karanlık.

Bu iki kutbu, "Kafka ve Edison: Uykunun Karı" başlıklı güzelim denemesinde karşılaştırır Pierre Pachet: Yazamadığı için mi, yoksa yazmak için mi uyuyamadığını kestirmekte güçlük çeken Kafka'yla her durumda her ân uyuyabilen Edison arasında çalışır Uyku'nun, uykusuzluğun, Gece'nin diyalektiği. Birinin lâmbasına, ötekinin ampulüne, dedim ya, döneceğim.

Onlardan önce: Rimbaud'nun "alevini kıstığı" lâmbası: Büyücek geceli! Jean-Pierre Richard, sabahları, uyuduğuna dikkat çeker onun: "Güneşe karşı" yatanın şiirini yazar, "uyanışında öğle"dir. Şafağı bekler. Şairin işi'dir "geceleme"ki.

Kurtların saatini, bir daha, anımsayın.

Orada, Rilke'nin "Büyük Gece"si bekler: "Yetişkin", "yorgun düşmek bilmeyen", "her türlü ölçüden taşan" vakit.

Sorar şair:

"neden, ey acımasız gece, hissetmeyi bilen, isteyen biri, kendini açan biri, sonunda neden benzemesin sana?"

Başka bir şiirinde yarutlar:

"Kalabalık için yaratılmamıştır geceler.

Gece seni ayırır komşundan,  
buna aldırmadan gitmemelisin kapısına.

Ve odanda geceleyn ışıık yakarsan,  
bakmak için insanların yüzüne,  
iyi düşünmelisin: Bakmak, ama kime"

Genç yaşında "gecelere inanıyorum" sözüyle yola koyulur Rilke. Kimi çağırmalıdır: Gece'den daha gece ve karanlık olan, lâmbasız ve korkusuz geceleyeni değilse? "Yukarı"da, Karanlık ve Sessizlik, Mallarmé'deki gibi tanrısından boşalmış birer durak olarak çıkmaz karşımıza: Beyaz'ın, Kırmızı'nın, çok-renkliliğin içinde örülen peşpeşe sorularla yaradanı kuşatırlar. Başta "Gece Dizisi" şiirleri olmak üzere, Rilke'nin neredeyse bir anatema olarak üzerine gittiği Gece'ye ilişkin en güçlü şiiri "Bir Fırtına Gecesi"dir – Shakespeare'in delici karanlıklarıyla Vladimir Holan'ın ağır yüklü "Hamlet'le Bir Gece"sinin ortasında büyüü bir atmosfer doğar, gelişir:

"Lâmbalar kekeliyor; işin içinden çıkamayıp:

İşığı *yalan* mı kılıyorruz?

Bir tek gece mi gerçektir yoksa  
binlerce yıldan beri..."

Bu köklü iç soruşturma gelip *Duino Ağıtları'nın* ilk sayfasında sonsözüne dayanır.



Şairden şaire, şiirden şiire giden loş yolların, o çetrefil güzergâhın üzerinde bir taç: Gece.

Şairin ülkesi mi?

Sürgünü mü?

“Günboyu yalnızlık beni korur”, diyor Ungaretti: “Kalkanım, geceleyin, sıkıntıdır” Canalcı bir şiirinde, “Şairin Gizi”nde, “tek dostum vardır, o da gece” kesinliğini getiren kendisi. İlk dönem şiirlerinden, “Yarı Uykuda” ve “Güzel Gece”den bildiğimiz, tanıdığımız bir özel coğrafya bu: Ungaretti’nin şiirinin yurdudur Akdeniz gecesi. Işıklı, şölensi, fakirliği yıldızlarla delinmiş bir gökyüzü haritası.

Neşeli, şen bir gece mi? Ungaretti, “simsiyah kanayan” melankolisinden ışığın bile beslediği, canlandırdığı umutsuzluğa uzanan bir adımlık mesafede acısını damla damla imbikten süzer. “Bir çocuğun memeyi ısırışı gibi evreni ısırır” ve “o ân evrenle esrik”leşir, bir başka gecenin içinden “sonsuzluğa terkedilişi”ni okur.

Ungaretti’nin gecelerinin insanı ve varoluşu önceleyen bir dokusu vardır: Issız, kunt bir saat başlar içlerinden:

“İşte şimdiden ıpıssızım.

Melankolinin bu eğrisinde yitik.

Oysa mesafeleri dağıtır gece.

Okyanuslardan sessizlikler,

yanılsama yıldızlarının yuvaları,

ey gece.”

Neden sonra Ay belirir.

En sâdik Ay şairidir Ungaretti.

Akdeniz’den uzaklaşıp Kuzey’e doğru yolaldıkça renk, ses ve kimlik değiştirir Gece: Dışavurumcuların gayyası.

“Kargışlıların soyunu yutar gece”, der Georg Trakl. Nere-deyse “bütün eseri” dir – onunla kaynaşmadığı, ondan koptu-ğu, uzak durduğu pek az şiiriyle karşılaşılabildiğimiz düşünülürse.

Dışavurumcuların gecesi Romantiklerinkini açar ve sürdürür. Gölgeleler daha ürpertilidir belki, terkedilmişlik duygusu belki daha can yakıcı bir boyut alır. Trakl’ın özünde gececi olan şiirin renk yelpazesi mor, mavi, kan kırmızısı ve siyahı iç-re boy atar: “Umutsuzluk, gamlı beyinlerin gecesi”. Onun, ayı bile kapkara çıkar gökyüzüne. Gecenin deliliğine bakıp kendi deliliğinin türküsünü yakmıştır.

Akşam’dan hareket eden, ilk sabah sisiyle susan bir şiir.

Bu iki ucun ortasında kıvranan bir karanlık sözlüğü.

Savaş hastanelerinde “masmavi ürperen tüyleri gecenin”, gözünün önünden gitmez. Ormanın eşiğinde gene de “huzur meleşti” kılığında görünüp şairi dinlendirir. Trakl’ın “Kış Gecesi” acıyla yeğînleşmiş, “kara uyku”sunda bile imgelemine hafifletmeyen “kırılan ayna”sına bütün kötücül anıların üşüş-tüğü bir vakte dönüşür. Gecenin fırtınasını o da duymuştur: Sonsuz girdap. “Gecenin Ruhu”nu uykunun ve ölümün içinden tamamlar: Kurtuluşu yüksek dozda kokain almakta bulmuş, karasevdayla bağlandığı ablasının yüzünü boşlukta kurarak sonsuz geceye kendini bırakmıştır.

“Ey gece! Şimdiden kokain aldım  
ve kanım dağıtıyor onu bütün gövdeme,  
kırılıyor saçlarım, kaçıyor yıllar,  
bir kere daha sonsuz çiçeklenmeliyim,  
çiçek açmalıyım ölmezden önce”

Gottfried Benn’in, neredeyse umarsız, seslendiği Gece, tıpkı Trakl’inki gibi hastalar, kadvralar, inleme ve ünlemlerle kalabalık, karabasan yatağıdır. Tıpkı, “hep geri geliyorum melankoli” diyen Trakl gibi denklemi kurmuştur: Şiir = Melankoli.

Hastaneyle morg arası durmadan gözlemlediği Hayat’ın tablosu onu kronik bir gece gözlemcisi kılar: Kırılğan insan gövdesini kuşatan her işaret içini kanatacaktır. “En son noktanın ve boşluğunun çılgılığı” gece: Kategorileşmiş Saçma-lık, der ve her uykunun sesine kulak kesilir.

Benn’in şiiri uykusuzluğunun ağını örmüştür.

“Dalga”sı çarpar, kırılır, uzaklaşıp büyür ve yeniden gelir.

Daha da kuzeyde, Dostoyevski'den tanıdığımız "beyaz gece"ye sokulur Pasternak, eski sevgiliyi yâdederek, "uçarı kelekleri anıştıran sokak lâmbaları"nın ışığından gececil mırıltılarını derler Petersburg sokaklarının, "bu derin ve ilkyazcıl gecenin beyazlığının" şarkısına kulak verir. "Boğucu"dur Pasternak'ın gecesi, "üşümüş ve uykusuz dünyanın uçsuz bucaksız ve yetim" zamanıdır, kurulur ve çözülür durmadan.

Geceleri bile dur durak bilmeden kıpırdanan Moskova'ya bakar bir geceyarısı, Mandelstam, kırankırana karanlıkla çarpışan bir şairdir karşımızdaki: "Çifte ruhlu bir ikiyüzlüyüm ben", der: "Gecenin kardeşi". Ona seslenir:

"Sana belki de faydasız biriyim  
gece; evrenin uçurumundan  
kıyılarına atılıvermişim  
tıpkı incisiz bir istiridyeyim"

Mandelstam'ın geceleri "kalın"dır, herbirinde bir "avcı kuş" saklanır. Geceyarısı kentin içinden, Novalis ve Nerval'den tanıdığımız "gece güneşi" yükselir.

Slav karanlıklarının tok sesini bir de Vladimir Holan'dan duymak gerekir.

“Hamlet’le Bir Gece”, yüzyılın en dramatik dramatik şiiri sayılabilir. Holan’ın yaklaşık yirmi yıl kapandığı, Prag’ın yüreğindeki evinden dinlediği: Avrupa’nın sona eremeyen gecesine yansıyan kendi gecesi değilse nedir?

Orada karşılaşır ikizi Hamlet’le. Günü, çağı, güneşin doğmadığı bir dönemin ortasında eşelemeye koyulurlar. Acı, ironik, taşkın bir diyalog parçalar karanlığı ve bir güneş topu gibi sayfadan sayfaya ilerler, o uzun şiirin omurgası boyunca:

“Sürsün, sürsün öyleyse bu gece” diye haykırır Holan:

“Waterloo’nun ruhlar ormanından Vatikan’ın bahçelerine  
kuyrukluyıldızların saçlarının  
çoktandır süpürdüğü meleklerin düşüşü  
sürsün, sürsün gecede”

Sürer de: Şairin 1949’da başladığı, 1962’de son noktasını koyduğu bu uğultulu şiir gün ışıldarken biter:

“Orospu-şafak”, diyecektir.

Modernlerin Gecesi'nde ışık kâh kör olur, kâh körleştirir: Zifir, zulüm, alaca karanlıktan ışık toplarının cirit attığı bir göksel bayrama uzanılır, şairden şaire, şiirden şiire sıçradıkça. Kendimize, kabuğumuza, sığınaklarımıza çekildiğimiz andır. Çıkıp koynuna girdiğimiz, sapa yollarına, kuytu sularına dalıverdiğimiz ân. Çağırır gece. İter. Açılır, sineriz. Kapanır, sokuluruz. Bütün çelişkilerimizin, gelgitlerimizin, firar ve fetih duygularımızın kabardığı beldedir.

René Char söz alır Gece'nin ağzından: "Bana diklenenler genç ölür. Nasıl sevmezsin onları? Bütün ânlarımın çayırı, kimse çiğneyemez beni. Yolculukları benim yolculuklarımdır ve karanlık, kalırım"

"Süssüz Bir Gece Üzerine" başlıklı şiirinde, belki de Gece'ye ilişkin tek *ars poetica*'yı kaleme almıştır:

"Öldüresiye dövülmüş geceye bakmak; kendi kendimize onda yetmeyi sürdürmek", diye başlar,

"Gizemimize yeniden yön vermeyi üstlenen gecedir; seçilmişlerin bakımını yerine getiren, gece", diye yol alır,

"Hoyrat düşün bir yanıp bir sönmez olduğu tam gece, sevdiğimi benim için canlı tut", diye noktalar.

Sıcak, ama içinden kan damlayan bir gecedir Char'ınki: Ay ve yıldızlarla güneşle anlaştığı kadar anlaşılamaz. Gene de bütün gece yaratıklarını tanır, ateşböcekleriyle konuşur.

"Kar uyuduğunda", demiştir: "Gece köpeklerini çağırır"

Fecr-i Âti hareketiyle birlikte, Romantiklerin ve Simgeci-lerin süzgecinden gelen akşam ve gece Türkçe şiire de iner, yerleşir. Kısa süreçte kavşak-imgeler arasına gireceklerdir. Güneş'in egemen olduğu (ona görece bir konumda yeralan ve sevgilinin kaşıyla saç arasında sıkışıp kalan kamer ve zulmet, Leylâ ile özdeşleştirmekle yetinilen gece anlam alanlarını açamamışlardır) Dîvan şiirinden, gece hayatının da boyut değiştirdiği yeni bir dönemin şiirine geçişin doğal sonucu. Giderek, Abdülhak Hâmit'ten Ülkü Tamer'e uzanacak geniş bir gece antolojisinin şiirleri peşpeşe dizilmiştir: Necip Fazıl'ın "Noktürn"ünden Cahit Sıtkı'nın sebep ile netice arası gerilip kalmış karanlığına.

Hepsini, herbirini gece şairi saymak elde midir?

Dıranas, sıyrılır, öne geçer:

"Yaşlandım, güneşim batıyor. Gece

Yaklaşmada sinsi, sessiz ve sonsuz.

Biliyorum; her şeysiz, sensiz, bensiz

Yiteceğim, karanlıklar içinde."

dizeleriyle deltaya varan şairin, Novalis ve Nerval'in izinden melankolinin kilit simgesinde konakladığına daha önce değinmiştim:

"Hangi pencereye koşarsan koş

Aynı siyah güneş gökyüzünde"

Dıranas'ın şiiri, baştan uca o vakte ayarlanmıştı gerçekten de: "Amansız", "bir nehir gibi ak"an, "çakal seslerinden örülmüş", "umutsuz, zifirî", "onmaz" gecede inler, inildir durmadan. Kışın, yazın, baharın gecesini ayrı ayrı tartar. Yalnızlığın duvarlarına çarpar. "Ve ölüm, gece ucundaki çoban"dan sözet-tiği, "yaman bir gece"nin başşiirinde onu büsbütün kucaklar.

Yakarmıştır ona: "Ey gece! kapını üstümüze kapa". Başba-şa, arı yalıtılmışlık içre, kalabilmek için;

ait olduğu, kendini ait saydığı yerde:

"Her şey uyuduğu zaman

kıracak zincirlerini

Gecede uyanık duran"

İki ucu açık Gece Palmares'! Gün kavuşur, şafak atar, gökyüzüne çıkan karanlık döner ve yeryüzünü boyar. Masabaşındadır şair:

"Ruhu yıkayan gece"den söz eder Mario Luzi: "Gece, içsıkıntısının ve başdönmesinin gecesi"

"Gece, yaddan gelen kanat"tan yola çıkar Paul Celan: "Yedi saat gece, yedi yıl geceleme"

"Gece kımıldıyor", der Henri Michaux: "Küçük odamın basık tavanı altındadır gece, depderin çukur"

"Biz nerede yoksak, orada gece", diye sorar Ingeborg Bachmann: "Kimdir cüret eden, geceyi hatırlamaya?"

"Tanrılarımızın dövuündüğü derin gece"yi kâğıda döken Saint-John Perse;

ağır ağır "günün içinden geçen gece"yi söyleyen Adam Zagajewski;

savaş sonrasında, kâğıt ve alkol, "ay geç vakit çıktı ve gece soğuktı" leitmotivine sarılan John Berryman;

uzun uzun "gecenin ötesindeki gece"de yolalan, "tümcl gece"nin şairi Antonio Colinas;

ve Oktay Rifat'ın bir duvarda akrep, tırmanan gecesi.





*ŞAİRİN ALAADDİN HALİ*



## *Bir saptama*

Başlangıçta karanlık vardı; karanlıklar. Kent gecesi, kır gecesi ıssız, korku verici, terkedilmişti. Kentleri polis devletinin aydınlattığını, Wolfgang Schivelbush'un dördördtlük bir incelemesinden öğreniyoruz: XVII. yüzyıla dek hiçbir kentin sokakları aydınlatılmıyordu; şafak vakti 'açılan' kent akşam indiğinde dış dünyaya kapatılıyordu; elinde herhangi bir aydınlatma aracı olmaksızın sokağa çıkanlar tutuklanıyordu. Kent sokaklarının aydınlatılması bütünüyle denetim isteğine bağlı biçimde gelişmiştir: Çamaşırın nasıl asılacağını, biranın nasıl imâl edileceğini, domuzların nasıl kesileceğini kurala bağlayan polis devleti, sokakların nasıl aydınlanacağını da belirlemede gecikmez: XVIII. yüzyılda, Paris sokaklarında yaklaşık 8 bin meşâle yanmaktadır.

Schivelbush, aydınlatılan gecenin, burjuvanın güvence talebinden başladığını belirtiyor. Halk, 1789 Devrimi'nde, 1830 ve 1848 ayaklanmalarında, ilk iş, "herbirini bir polis memuru" olarak nitelendirdiği sokak lâmbalarını kırmış, soylu sınıf temsilcilerini lâmbaları darağacı gibi kullanarak infaz etmiştir. Victor Hugo, *Sefiller*'de, lâmbaların kırılmasını düzenle didişmenin esası sayan Gavroche'u "ışıkların yumurcak düşmanı" ilân eder. Nerval'in kendisini lâmbaya, hem de *Eski Lâmba Sokağı*'nda asmış olmasını, bir de bu çizgiden bakıp okumak gerek.

Başlangıçta karanlık, karanlıklar vardı.

Sonra geldi ışık, ışıklar ve gördük geceyi – onu ayırdık.

## Üç Alıntı

Raphaela Lewis, “Osmanlı Türkiye’sinde Gündelik Hayat”ta, bu yakada da durumun farklı olmadığını yazıyor: “Şehrin faaliyeti günün uzunluğuna göre ayarlanırdı: İkindi namazında bütün büyük çarşı ve daireler kapanır, akşam olunca da sokakta pek kimseler kalmazdı. Âmirler geç vakit sokakta dolaşılmasından hoşlanmazdı; işi olanlar kendilerini bir meşâle veya fener taşıyarak göstermek zorundaydılar”

Osmanlı İstanbul’unda bu tablo XIX. yüzyılın ilk yarısında, o da bir ölçüde, Ramazan ayı gecelerinden başlayarak, değişmişti. Balıkhane Nâzırı Ali Rıza Bey’den aktarıyorum: “Geceleri sokakların aydınlık bulunması her hususta iyi olduğundan, çarşılarda bulunan dükkânların önünde kandil asılması ve kimseyi zorlamadan, istekli olanların evlerinin kapılarına fener asmaları 1846 yılında ilân edildiği gibi, 1856 tarihinde de Dolmabahçe Gazhanesi’nden Beyoğlu caddesine havagazı boruları çekmek sûretiyle bu cadde ışıklandırılmıştı.”

Kâğıttan fenerler, kandiller, meşâleler, onbin mumluk sünnet avizeleri gelmeden önce tanıımıyorduk geceyi.

Bir izlek, şiire, Hayat’tan geçip yerleşir. Bir denememden alıyorum: “İlk akla gelen örneklerden biri, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın, Yahya Kemal’in ‘Aheste çek kürekleri Mehtâb uyanmasın’ imgesinden yola çıkarak yaptığı saptamada biçimlenmektedir. Tanpınar, 1908 sonrası Türk şiirini birdenbire ‘mehtap sefaları’ izleğinin istilâ ettiğine dikkat çekerek, II. Meşrutiyet’in ilânından önce güvenlik nedenleriyle geceleri dışarı çıkamayan İstanbulluların hayatında yeniden ‘gece keyifleri’nin başlamış olmasının şiire doğrudan doğruya yansıdığını gözlemler”

Lâmba’nın şiire girmesi için onun yaygın kullanılabilirlik katına ulaşmasını bekleyecektik.

## Bir Sözlükçe

Şazi Sirel, *Aydınlatma Terimleri Sözlüğü*'nün (1973) önsözünde gelişmenin sınırlarını belirler: "1938'de yayımlanan ilk 'Uluslararası Aydınlatma Terimleri Sözlüğü'nde yalnızca 100 terim varken", bu sayı 1957'de 469'a, 1970'te 579'a çıkmıştır.

Elifbe sırasıyla küçük bir seçme için tanıyorum sözlüğü: Akkor lâmba, ampul, ayaklı ışıklık, aynalı lâmba, azot lâmbası, bakışimli ve bakışimsız ışıklık, boşalmalı lâmba, boşluklu lâmba, çift kıvrımlı lâmba, dara lâmba, duvar ışıklığı (onu daha çok 'aplik' olarak tanıyoruz), el lâmbası, flüorışıl lâmba, günışığı lâmbası, ışıldak ('projektör'), ısıltı lâmbası, im lâmbası, kapalı yay lâmbası, karartma lâmbası, kızılaltı lâmbası ('enfraruj'), kömür yayı lâmbası, masa ışıklığı, metal buharlı lâmba, morüstü lâmbası, neon lâmbası, noktasal lâmba, opal lâmba, sarkan ışıklık, sıcak başlamalı lâmba, sodyum lâmbası, su geçirmez ışıklık, tablo lâmbası, tek kıvrımlı lâmba, toplayıcı ışıklık, tungsten yayı lâmbası, yalın yayı lâmbası, yansıtıcı lâmba, yay lâmbası...

Farklı işlevler, kullanımlar için farklı araçlar. Bu ışık kaynaklarının, bu yapay kaynakların arkasında birkaç insan, birkaç tarih okunuyor: İlk ampulü bulan Swan (1878), Tarih'e ampulü ilk bulan olarak geçmeyi başaran Edison (1879), ilk flüorışıl lâmbayı deneyen Becquerel (1859), ilk neon lâmbayı kullanan Georges Claude (1910).

Şiir tarihinde, daha önce, doğal ışık kaynaklarının kurduğu bir izlek ağı var: Güneş, şems, ay, kamer, yıldız, seyyâre, hilâl, şafak gibi.

Sonra geliyor ilk yapay kaynaklar: Meşâle, çırağı, mum, fener, kandil, şamdan, idare kandili, ışıldak, lüks lâmba, petrol ya da gaz lâmbası, karpuzlu lâmba ya da abajur, sokak ya da masa lâmbası.

Nur, ziya, ışık: Bütün şiirin içinden geçiyor – kırılmadan.

## Dört Alıntı, Bir Okuma Notu

Bu kısa, yoğunlaştırılmış lâmba tarihi denemesi, bu hızlandırılmış aydınlanma tarihçe ve sözlükçesi, şairin upuzak bir geçmişe uzanan ışık ayarı sancısını peçelememeli gene de:

Sıradışı, büsbütün özel birkaç örneği kayıtdışı bırakacak olursak, şiir her zaman ışık altında yazılmıştır. Şüphesiz, gün ayarının şairden şaire değiştiğini vurgulamak fazladan bir çaba: Şafaktan günbatımına kim hangi saati, hangi ışık ve gölgeyi neden yeğlemişse yeğlemiştir. Gece çözümlerine ilişkin sûretler gözümüzün önünde: Dürer'in kaleminden ermişin çalışma odasına, Georges de la Tour'un fırçasından mum ışıklarının firdöndüğü mekânlara bakabiliyoruz. Ve nice Vanitas tablosundan duman tütüyor.

Gün neyse ne – Gece, şairin içine işlerken, önce karanlığı, sonra doğal ışık kaynaklarıyla büyüü etkisini yaratmıştır.

İşe Ay'dan koyulmak gerektiğinde, Calvino'nun *Amerika Dersleri*'nin hem *Hafiflik*, hem de *Kesinlik* bölümlerinde uzun uzadıya üzerinde durduğu Leopardi'yi çıkış noktası yapmamak elde değildir:

“Leopardi'nin gece gökyüzünü izlemesi –ki şaire en güzel dizelerini esinlemiştir– yalnızca lirik bir motif değildi; aydan sözettiğinde Leopardi neden sözettiğini çok iyi biliyordu.

Yaşamın dayanılmaz ağırlığıyla ilgili hesaplaşmasını aramadan sürdüren Leopardi ulaşılması olanaksız mutluluğu, hafiflik imgelemiyse betimler: Kuşlar, bir pencerede şarkı söyleyen bir kadının sesi, havanın berraklığı ile özellikle ay.

Şairlerin dizelerinde görüldüğü andan başlayarak ay hep bir hafiflik, bir askıda kalmışlık, sessiz ve sakin bir büyü duygusu uyandırmıştır. Başlangıçta bu konferansı bütünüyle aya ayırmak, farklı çağların ve ülkelerin edebiyatlarında ayın tezahürlerini izlemek istiyordum. Sonra ayın Leopardi'ye bırakılması gerektiğine karar verdim; şiirindeki mucizevî bir özellik nedeniyle: Leopardi dilin bütün ağırlığını kaldırır ortadan, öylesine hafifletir ki dili, dil ayışığına benzer bir nitelik kazanır. Ayın belirlediği dizeler Leopardi şiirinin büyük bir bölümünü oluşturmaz, ancak bu dizeler bütün bir şiiri ay ışığıyla aydınlatmaya ya da ayın eksikliğinin gölgesini bütün bir şiire yaymaya yeterlidir”

*Hafifliği* Leopardi'nin ayışığını gezdirdiğini vurguladığı şiirlerinin üzerinde yoklayan Calvino, *Kesinlik* kavramına, onun karşı kefesindeki *Belirsizlik*'ten hareketle yaklaşıp ve bir kez daha Leopardi'ye başvurur, onun "Zibaldone"deki yetkin betimlemesini çıkış noktası sayar:

güneş ve ayın görünmediği ışıklarının kaynağının seçilemediği bir yerden görülen güneş ışığı ve ay ışığı; bu ışığın yalnızca kısmen aydınlattığı bir yer; söz konusu ışığın yansıması ve bundan kaynaklanan farklı maddi etkiler; bu ışığın, belli belirsiz seçildiği (tıpkı bir sazlıktan, bir ormanda, hafif aralık bırakılmış pancurlardan, vs. vs. görüldüğünde olduğu gibi), belirsizleştiiği, engellendiği yerlere nüfuz etmesi; bu ışığın doğrudan girip üzerine düşmediği, ancak üzerine düştüğü bir başka yer ya da nesne, vs. görülmesi..."

diye uzayıp giden Leopardi'nin saptamalarını, "Zibaldone"den başka bir pasaja bitiştirir. Calvino, şairin "muğlak olandan zevk almamız" konusunu daha da açmak için;

"Notte, notturno, vb. sözcükler, geceyle ilgili betimlemeler son derece şiirseldir, çünkü gece nesnelerin belirleyici özelliklerini belirsizleştirir ve zihnimiz gerek geceyle gerekse gecenin içerdikleriyle ilgili muğlak, belirsiz, bütünlük taşımayan bir imge algılayabilir ancak.

Oscurità (karanlık) profondo (derin), vs. vs. için de gerekli bu söylediklerim"

Leopardi'nin sözleri, eksiksiz çerçevelemiş bir ars poetica coğrafyası getirir karşımıza. Gene de asıl vurucu darbe, "Amerika Dersleri"nden aktaracağım şu dört dizesindedir Leopardi'nin:

"Ne yaparsın, ay, gökyüzünde sen?  
Söyle bana ne yaparsın, sessiz ay?  
Akşamları doğup ilerliyorsun,  
Çölleri izleyerek; batıyorsun sonra"



## Aysama – Bir Okuma Notu

Ay, gelir, Leopardi'den tam bir yüzyıl sonra, aydınlatılmış kentlerin ve evlerin arasında Akdeniz şairini tedirgin etmeyi sürdürür: Ungaretti'ye dönecek değilim bir kere daha, gözlerim Lorca'nın şiirlerini tarayacak:

İki büyük kitabı, "Çingene Romancerosu" ile "Şair New York"ta, ayı bütün hallerinde ağırlamıştır. Lorca'nın gece-si koyu, olaylara gebe, yoğun bir gecedir: "Uykusuz Kent", Brooklyn Köprüsü için yazdığı o sert "Noktürn" ortalamayı verir: Kimsenin uyuyamadığı bir yeryüzü, bir gökyüzü çizmiştir.

Geceden geceye ilerler yeniay, hilâl, dolunay – Lorca'da. Bir, yaydır, ayçadır; bir, top olur, dolar, ağılanır.

Ungaretti'de rastlanır ya, asıl Lorca'da görürüz: Ayarsız (ay-arsız), aysar (lunatik) kişidir Şair: Ayın her evresinden ay-nı biçimde etkilenir, kalemini aydemir gibi kullanır.

"Aya haber salın gelsin", diye seslenir: Gelsin, aydınlatsın, tanık olsun ve kılsın.

Onun ayı çocuğu elinden tutup gökyüzünde yürütür.

Yarım ay bıçaktır – "yeşil aylar esmeri"nin elinde.

Sözünü etmeden duramadığı ölüm "bir çingene ayı altında" çıkar ortaya, gerçekleştirebilir.

Gene de çocuksudur: Portakal, limon olmak istediği için ağlar Lorca'nın ayı.

Çingeneler yüreğinden ak yüzükler, kolyeler dizerler.

Onu, New York'a da yanında götürmüştür, Akdeniz göğünden kaldırıp. Orada "anlaşılmaz" bulur varlığını. Tarasaya çıkar geceleyin ve ayla didişir, "durmadan eldiveniyle Ay"ın gerçeküstü görünümüne yapışır kalır, bir tek eldir aradığı: Ölüm gecesinin bekçisi olsun ve kesinkes yasaklasın oda-ya ayın girmesini.

Son şiirlerinden birinde itiraf eder: Dünyayı, yerküreyi aramış, karşısına "havanın sınırlarında biçimini yokeden" Ay çıkmıştır.

## Mallarmé İçin Bir Mum

Calvino'nun başlamadan bıraktığı bir tasarıya, edebiyatta ya da şiirde ayın varlığını geniş bir taramayla kurcalamaya gönül verecek değilim: Ungaretti'nin "hüznün gündelik hayatı" saydığı Ay'ı da, yıldızları da bir yana koyup, modernlerin gecesine sokulan yapay ışık kaynaklarına bakmak istiyorum – bir "hal"i tartmak için:

Safkan karanlığın, *Igitur* boyunca *eksiksizliğini* kucaklamak için uğraş verdiği "Arı Gece"nin şairi Mallarmé, modern şiirin beşiğini gösteriyor: Saltık kategori olarak Gece + Sessizlik denklemi, tam geceyarısı, bir gölge kimliğinin içinden Ayna'da belirliyor. Bütün o karanlığın içinde tek kaynağı ışığın: Soluğun, bir seferde söndüreceği mum.

"Arı yıldızlar"la "hüzünlenen ay" arası, Mallarmé'nin şiirini kateden "yabanıl", "arzulu" gecede şamdan, yalaz, yanarca, gaz lâmbası, sokak lâmbası peşpeşe dizilir.

Şairin Alaaddin halinin ilk örneklerine rastlarız onda: "Cançekişimi tanır oysa lâmbam" dediğinde hem birlikteliklerini, ortak yazgılarını adlandırır, hem de yalnızlığına ışık tutan tanıklığını, lâmbasının: Açık denizden gelen sonsuz firar çağrısında, onu, gecelerin içinde kim tutabilir ki:

"Deniz çekiyor, deniz, kim tutabilir beni;  
Gözlerinde aksi yanan o eski bahçeler mi?  
Geceler! Mahzun ışığı mı yoksa lâmbanın,  
Beyaz kâğıda vurur, korkar dokunamazsın"

Nerval'in izinde: Hem diklenmiştir gidip kendisini bir sokak lâmbasına asmaya, hem de özlemini çekmiştir bunun.

"Melekçil lâmba", diyecektir.

## *Dertop Lâmba Antolojisi İçin İskelet*

Apaçık ki, “Alaaddin”e gönderiyorum.

Onun hâlesinden, gövdesinden çekip çıkardığım bu halin yakın ve uzak komşularını işaretliyorum işte:

Gecenin, uykusuz gecenin, uyurgezerin ya da avâre gezin gecelerinin kataloğundaki bütün lâmbalar: Ama sokak lâmbaları neonlar, ama başucu ya da masa lâmbası şairin karanlığını gösterir ve aydınlatır.

Eliot, ilk kitabında yeralan “Rüzgârlı Bir Gece Üstüne Rapsodi”de, geceyarısından şafağa, ayışığıyla çekişen bir sokak lâmbasının içinden söz alır:

“Saat üç buçuk,  
Lâmba pırpır etti,  
Lâmba mırıldandı karanlıkta.  
Lâmba vızıldadı:  
'Aya bak,  
La lune ne garde aucune rancune,  
[Ay hiç kin beslemez.]  
Kırıyor gözünü hafifçe,  
Gülümsüyor köşelere.  
Düzeltiliyor saçını otların.  
Ay yitirmiş anılarını...”

Gunnar Ekelöf, “Ufukta Bir Gece”nin, o gençlik yapıtının parçalarından birinden fısıldar: “Bazan lâmbanın daracık ışık kesitinin ötesine, gecenin kılıklı ağır kanatlarını dalgın dalgın okşamak üzerine uzanıyorum”

Trakl, düzyazı düş şiirinde, yarıyariya uyku halinde, “herbirinde küçük bir lâmba yanan taş duvarlı odalardan” geçer.

“Ne kadar uğraşsa lâmbalar, günışığını onarmak için, boşuna” der Pasternak.

“Lâmbasın sen”, diye ünler Char: “Gecesi sen”

Zagajewski’nin geceyarısı şiirini delik deşik eden uzun konuşmalara bir petrol lâmbası eşlik eder.

“Uzun gecesi”nin bağrından acılı sesi çıkagelir Bachmann’ın:

“Hiç yok sevenim  
ve kimse lâmba tutmadı önüme”

İlk kitabından sonuncusuna süreğen bir gece atmosferi

kuran Yves Bonnefoy'nun şiirini ay ve yıldızlar, meşâleler ve yalazlar, gizemli lâmbalar kateder: Işığına bakar ve kendisini, şiirini açıklar:

“Ben kandilim, yağım ben”

Şairin Alaaddin hali, bizim şiir coğrafyamızda da karşılığı-  
nı bulmuştur. Dıranas, gerek “Geceye Küçük Şarkı”sında, ge-  
rekse “Ayışığı”nda, kendi sözleriyle “ayışıklı gecedeki hayat”ı  
seyreder. Yıldızlar ortasında yapayalnız bir yıldız’la özdeşle-  
şir. “Lâmbaların kör ışığı” ile deler karanlığı, sevgilinin “yanıp  
sönen bir ampul gibi” gülümseyişini okur, ona “yak lâmbala-  
rını” diye seslenir.

Ve Oktay Rifat’ın, “bir yağ kandili titrek, tütüyor Gece”si  
– “yanan idare lâmbaları”, “yanan fenerleri faytonların siste”,  
“isli lâmbaların ışığı”, “kandilin ışığı” görünür dizelerin ara-  
sından ikidebir, “bir elinde geceler bir elinde mum” gezenle  
söyleşir, “yine de yetmezse yaklaştır(ır) lâmbayı” şair, “bir  
dam vardı pencerede lâmbası, şimdi uzakta” onu düşünür,  
düşündürür.

## Necatigil İçin Birkaç Mum

Ve şiirimizin gerçek Alaaddin'i: Hangi lâmbaya dokunsa onu kendi şiir lâmbası, büyü, gizi kılan Behçet Necatigil.

Bir dokunuşunda:

"Hep hüznün çeşmeleri: Lâmbalar"

Bir dokunuşunda:

"Ben o lâmbaları boşa yanan caddelerden

Geçen tek kişi – asılmışlar

Kendimizi gösterme yolları"

Bir dokunuşunda:

"İki lâmbam vardı ya, bir ölü gözü yeter:

Lâmbaların birini bir aşkta yaktım idi,

Farların ötekini yavaşça kısıyorum"

Bir dokunuşunda:

"Bir yüzünü aldı gitti ustura

Çekin şu lâmbanızı karanlıkta kalayım"

Bir dokunuşunda:

"Beni bana gösterecek lâmbamdı,

almışlar"

Bir dokunuşunda, "Ters Yorum":

"Evler hangi karanlıkta

İçten yanar ışıkları?

Volt 110, 220

Kaçar mumluk ampuller

İdare lâmbaları

Çocukluğu geçirdik.

Aydınlığın aldığı

Ne kadar mutluyduk"

Ve son dokunuşunda, son dönem şiirlerinden “Lâmbalar”:

“Bir korkuyu önler bütün lâmbalar,  
Giderir yalnızlığı bir ölüm.  
Lâmbasız, ölümsüz ya ben şimdi  
Neye gömülürüm?

Lâmbalar, yanar biri içimde  
Biri uzağımda benim.  
Değişik ölümler yaşarken  
Birinden birine bölünürüm.

Ya nerde, nerede  
Yanar ölgün kandillerimden biri?  
Yaşar gibi ölümlerden birinde  
Ararsanız bulunurum”

İki kutbun arasında, Gece, ağır bir hastalık gibi çalışmıştır, yaratıcı kafaların üzerinde. Yardımcısı, Edison'un, uykudan sağaltıcı bir katkı beklediğini, geceye karşı ondan medet umduğunu belirtmiştir. Karşı yakada, mahzeninde, tek bir lâmba dışında hiçbirşeye gereksinme duymaksızın yazabilmeyi çözümlen sayan Kafka duruyor: Hayatı uykudan çalan Prometheus versiyonu.

Lâmbalı gece! Hilâlli, dolunaylı, sokak lâmbalı, meşâleli, mumlu, kandilli, masa lâmbalı gece. Karanlığı arayan, onu dinleyen, onda kendini dinleyen şairin ülkesi. Işık gövdeyi gölgesiyle uzatır loş mekânlarda. Beyaz kâğıdın üzerinde derişir, o bölgede yoğunlaşırken imgelemi simsiyah bir coğrafyanın bilinmeyenlerine doğru alır, sürükler. İçindeki Alaaddin'i öne sürer şair, "Perişey", lâmbaya dokunur, onu okşar ve bir bir gizleri çağırır. "Dile benden ne dilerse", dememiş midir?

Gecenin, gövdenin biyolojik dengesinde devreye soktuğu negatif enerji, o kem tohum, ân gelir çiçek açmaya başlar zihninin bir perdesinde: Şiir kâğıdın üzerinde harf harf ilerlemeye koyulur. Siz, dizilir. Boşluklar, sessizlik, susku yerini alır. Noktalama işaretleri bir vezin uyumu ararlar. Soru işareti koyulur. Ünlem bir belirir, bir yiter. Lâmbanın ışığı, gecenin koyu tenine dipsiz bir parantez açar. Sayfaya yürür gece, karanlık, ışık. Şafak atarken, lâmbanın içine döner Alaaddin.

Bu deneyimi, Kavafis'in lâmbasının içinden, bütün boyutlarıyla aktarır Ritsos – Cevat Çapan'ın yetkin çevirileriyle noktalıyorum "Şairin Alaaddin Hali"ni:

## LÂMBASI

Göz almayan, kullanışlı bir lâmba; öbür ışıklara  
yeğ tutuyor onu. Alevi, anın gereğine göre,  
ozanın sonsuz ve açıklanmaz isteğinin  
gereğine göre ayarlanıyor. En çok da,  
geceleri iyice belirli bir varlığa dönüşen yağ kokusu,  
geceleri, tekbaşına, iliklerine işlemiş bir yorgunluk,  
ceketinin dokusuna, cebinin dikişine işlemiş  
bir yıkıma dönüp her hareketin gereksiz  
ve dayanılmaz geldiği anda —  
gene de bir uğraş bu lâmba — fitili,  
kibrit (yatağın, masanın, duvarların  
üzerine vuran gölgeleriyle) o tehlikeli alev,  
ve hele, kırıldı kırılacak saydamlığı  
daha başlangıçta basit, insanca bir hareketle  
sizi dikkatli olmaya ve ilgi duymaya zorlayan  
lâmba şişesinin kendisi.



## ŞAFAKTA LÂMBASI

İyi akşamlar, öyleyse; gene ikisi, yüz yüze,  
lâmbasıyla kendisi — kayıtsız ve umursamaz  
göründüğünde bile seviyor bu lâmbayı; hem yalnız  
ona hizmet ettiği için değil, ondan da öte ve özellikle  
kendisinden ilgi beklediği için — usta işi bir kopyası  
eski Yunan lâmbalarının, çevresine anıları  
ve duygun gece böceklerini topluyor, yaşlıların  
yüzlerindeki kırışıklıkları silip kaşlarını yükseltiyor,  
gövdelerinin gölgelerini büyütüyor oğlanların, dost  
bir ışıkla kaplıyor boş sayfaların beyazlığını  
ya da şiirlerin morunu; ve şafakta ışığı solup  
günün gül rengine, dükkân kepenklerinin, el  
arabalarının,

seyyar satıcıların gürültülerine karıştığında,  
uykusuzluğun somut bir imgesi oluyor bu lâmba  
ve camdan bir köprü aynı zamanda,  
gözlüklerinden lâmbanın şişesine, oradan  
pencere camlarına, oradan da dışarı,  
ötelere, daha ötelere uzanan —  
camdan bir köprü, onu şehrin üstüne,  
şehrinin, İskenderiye'sinin içinde, onun isteğiyle  
gece ve gündüzü birleştirip yükselten.

## LÂMBANIN SÖNDÜRÜLMESİ

O büyük yorgunluk ânı gelir. Göz kamaştırıcı,  
aldatıcı sabah, gecelerinden birinin daha bittiğini  
bildirir,  
aynanın parlak pişmanlığını gölgeler, ağzının ve  
gözlerinin  
çevresine derin çizgiler çizer. Artık  
bir işe yaramaz lâmbanın yumuşaklığı, kapalı  
perdeler.  
Yaz gecesinin ılık soluğunu serinleten çarşafla  
üstünde  
vicdanı sonuna dek kararlı — ve yalnız birkaç lüle  
geride kalan bir gencin saçlarından — koparılmış  
bir zincir —  
hangi ustanın elinden çıkmış bu zincir? Hayır, hayır,  
ne bellekten, ne de şiiirden hayır var artık. Gene de  
anlıyor ki, tam uykuya dalmadan önce, söndürmek,  
bu alevi bile bir kez daha söndürmek için  
lâmbanın şişesine eğildiğinde,  
ölümsüz bir yapıt üflüyor sonsuzluğun camdan  
kulağına,  
tümüyle kendisinin soluğu, iç çekişi yaratmanın.  
Ne güzel bu lâmba dumanının şafakta odaya yaydığı  
koku.



*HAŞHÂŞİM*



Yahya Kemal'in *melankolisi* ile Ahmet Hâşim'in *melâli* arasında bakışım olduğunu söyleyebilmek için onların şiirini içiçe ya da yanyana değil, ayrı ayrı okumak bana en doğru çözüm olarak gözüktüyor. "Modern Türk şiiri gurbette(n) doğmuştur" önermesinin bir sağlamasını yapmanın ötesinde, kendi merkezini bulamama sıkıntısına da bu yoldan yaklaşmak eldedir gibi görünüyor bana. İmparatorluğun Batı ucunda, Üsküp'te doğan Yahya Kemal'le, Doğu ucunda, Bağdat'ta doğan Hâşim, şehirlerini yitirdikten sonra şiir yazmaya başlamışlardı. Bu kopuş, bu ortak gurbet paydasi ikisinin de şiirine gizil bir sürgün-oluş duygusu içleştirmiştir:

"Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum,  
Her lâhza, bir alev gibi, hasretti duyduğum;  
Kalbimde vardı Byron'u bed-baht eden melâl'in"

"Açık Deniz"ini saran ve şaire "İstemem artık ne yer, ne yâr" dedirten "sürekli gurbet"ten, Hâşim'in "O Belde"de, "melâli anlamayan nesle âşinâ değiliz" sözünden hareketle sorduğu, yerini bilemediği beldeye ola ki bir adım mesafe vardır:

"O belde  
Hangi bir kıt'a-i muhayyelde?  
Hangi bir nehr-i dûr ile mahdûd?  
Bir yalan yer midir, veyâ mevcûd,  
Fakat bulunmayacak bir melâz-ı hülyâ mı?"

Bu a-topie (yer-sizlik yurtsuzluk hali) gerçekçiliğin Yahya Kemal'de hem âidiyet, hem de mülkiyet bağlamında bir *kendi-liğinden olumsuzlama* doğurduğuna değinmiştim – "Yahya Kemal'in Bavulu"nda.

Hâşim'in "yabancı"lığı gelir buna başka bir uçtan eklenir: Evsiz, kadınsız (ölümünden dört gün önce nikâh kıyısının bir 'jest' olduğunu biliyoruz) bir hayatı, Kenan Akyüz'ün deyişiy-le "muhite intibaksızlık" içinde geçirmiştir.

Şüphe yok ki, “muhte intibaksızlık” penceresinden bakıldığında, “O Belde” bir a-topie konumundan bir u-topie konumuna geçebilecektir. Bir kere daha, çocukluğun yitirilmiş cenneti.

Edebiyatımızın, hele ki şiirimizin modern anlamdaki ilk yaşamöykü denemesi sayılabilecek “Şi’r-i Kamer”i 1900’de, *leyli* öğrenci olduğu yıllarda, İstanbul’da yazar Hâşim: Kentinden, doğduğu topraklardan uzakta, kendisini yıllarca ‘geri kusacak’, yabancı olduğu bir başka kentte koyu hüznün içindedir. Üç yaşındayken yitirdiği annesinin geridönüşsüz imgesiyle çıkışır uzaktaki beldesi. Siyah-beyaz bir evrenin eşiğine dayanır ve orada bütün ara renklerin şarkısına yönelir. Kenan Akyüz, bir “psikolojik refoulement” dan sözeder ya, Hâşim’de anne imgesinin işleyişi iki kaybı içerdiğine göre, doğrudur bu: Şehir ve Kadın, iki *doğum yeri birden*, elinden sıvıyıp gitmiştir – geri dönmemesine.

1925’te kendisiyle yapılan bir söyleşide, şair psikanalizin önemini bir tür abartıyla vurgular ve bilinçaltının ‘keşfi’ni Amerika’nın keşfiyle kıyasladıktan sonra ekler: “Evvelce takdir edebildiğimiz ‘eshâb u avâlim’ baştanbaşa sahte ve bütün hakikatların kökleri, zekâ ve şuurun hüküm sürdüğü idrak mıntıkları hâricinde, daha pek çok derinlerde olduğu anlaşıldığı için şimdi sanatkâr, denizaltının yeşil alacalığında, yosunlar ve mercanlar arasında inci arayan dalgıç gibi ruhun derinliklerinde çalışıyor”

“O Belde”nin, gövdesinin olması gerektiği yerde olamayışının öyküsü olarak okunmasını nasıl değerlendirirdi, diye düşünmeden edemiyorum:

Zorunlu yer değiştiriş’in doğurduğu bir iç sürgün halinin şiiri.

Yabancı-oluş’un, yâdelde hissedişin som şiiri.

Yapıtını simgeciliğin, izlenimciliğin hizasına yerleştirenlerin görüşüne katılmıyorum:

Onlardan ne akmışsa akmıştır şiirine, hattâ nesrine; gene de Hâşim’i bir post-romantik saymak gerekir: *Büyük rahatsızlığı’na bakıp*.

Gece’den uzak durmuş, ona en yakın noktada otağını kur-maktan kaçınmamıştır.

Melankolisinin bir memesi, olmaması gereken yerde olan ya da olması gerektiği yerden sonsuza dek sürülmüş olan gövdesiye, bir memesi de olmaması gereken yerde duran başıdır: “Bî-haber gövdeme gelmiş, konmuş”

diye tanımladığı başını yalnızca bir yüz, bir sima ya da çirkin bulduğu yüz hatlarıyla sınırlamaz Hâşim: Onu bir oylum, bir kütle olarak da benimseyememiştir: Binlerce yıllık bir parça gövdesine zorla eklenmiştir: Gizin sfenksine bakar ve handiyse yılgıyla söylenir:

“Dişi, tırnakları geçmiş etime  
Gövdem üstünde duran ifritin”

Bu iki dize, Frankfurt’ta Goethe’nin evini gezdiğinde, duvarlardan birinde duran Füssli’nin resmindeki Daimon’a bakıp o geziden beş yıl önce yazdığı “Başım”ı çağrıştırmamış olabilir mi Hâşim’e – yanıtı artık bulunamayacak soru.

“Çirkin”liğini bir yazgı gibi taşıdığı herkesin bildiği gerçek: Ölümünün ardından Elif Naci’nin yazdığı “Hâşim’in Yüzü”nde açık bir ifadeyle dile getirilir bu: “Hâşim’in yüzü güzeldi, fakat onda kendini çirkin sananların ıstırabı vardır, zaten his ve fikir adamlarının yüzleri çirkin olabilir mi? Nasıl olabilir ki, insan yüzü ruhun portresidir. Yüzlerde vicdan şekillenir... ‘Çirkinim’ diye üzülen Hâşim’e hayatında güzelliğini anlatmak kabil olmamıştır”. Aynı kaygılı ikilem, Yusuf Ziya’nın portre yazısında ya da Yakup Kadri’nin satırlarında da öne çıkar. Ne var ki, Hâşim’i bu konuda kimse ikna edememiştir: “Muhterem Sabiha Hanımefendi”ye yazdığı mektup bunun ilk elden bir kanıtı.

*Açık bir alnın altında, kapalı bir yüz – donayazdığım yerden devam ediyorum:*

“Bu çetin başla bu suçsuz gövde nasıl birleşti?” ikileminde oluşan düğüme hiçbir zaman İskender kılıcı vuramamıştır Hâşim: Gövdesinin sorunlarının (özellikle de yalnızlığının) kaynağı saydığı başını görmemek için seher, günbatımı, akşam ışığına sığınır. Oysa gecede korkmuş, ürpermiştir.



“Gece her çeşit kuruntuların kafatasımızın kovuklarından çıkıp hakikat çehreleri takınarak, sürü sürü ortaya dağıldıkları, yeri ve göğü tuttukları saattir. Uyku, geceye bir panzehir gibi mürettep olmasa, insan, karanlıklar içinde duyacağı ve göreceği şeylerle kolayca aklını oynatabilir. Uykusu kaçmış bir adam, oturduğu odanın penceresinden kendi bahçesine bile bakamaz; çitlerin genişlediğini, demirlerin, taşların, ağaçların, çiçeklerin en akla gelmez şekillere istihale ederek bir şeyler fısıldaşmakta olduklarını, tüyleri ürpererek görür... Ölüm canları gece alır, acılar gece çözülür, kaza ve kader, gece işini görmeğe koyulur”

Ahmet Hâşim’in, “Frankfurt Seyahatnâmesi”nden çıkarıp aldığım satırları, şairin gece konusundaki duygularının uzunboyu bir yorum gerektirmeyecek ölçüde net olduğunu gösteriyor sanıyorum. Bir başka denemesinde, önemli saptamalar yaptığı “Rakı”da, dünya savaşını ve yarattığı sonuçları “meşum bir gece”, “yolunu şaşırmış ruhları etrafına” çeken rakıyı “karanlık arttıkça parlaltısı artan bir lâmba” olarak nitelendiriyor. Hâşim’in gecesi cehennem nabızıyla atan bir vakit; Edison gibi uykuya firarı tek umar sayıyor. Gece şiirleri, hemen hep ayla birlikte gelişir. O görünmez, yitik geceyi, annesiyle özdeşleştirdiği ayla aydınlatır.

Aslında, Hâşim’in gün ve geceyle kurduğu ayar, belli bir dönemeçte kırılmış, şair, pek çok çağdaşı gibi ciddi bir sarsıntıdan geçmiştir. “Müslüman Saati”nda o sancıyı apaçık dile getirir: “Yeni saat”tan, Batılı anlamda günün 24 saata bölünüşünden doğan köklü huzursuzluğu, bir başına, uygarlık ölçütleri açısından incelenmeye değer bir tavır taşır: “Yeni ‘ölçü’ bir zelzele gibi, zaman manzaralarını etrafımızda zir ü zeber ederek, eski ‘gün’ün bütün sedlerini harap etti ve geceyi gündüze katarak saadeti az, meşakkati çok, uzun, bulanık renkte bir yeni ‘gün’ vücuda getirdi. Bu Müslümanın eski mesut günü değil, bedmestleri, evsizleri, hırsızları ve katilleri çok ve yeraltında mümkün olduğu kadar fazla çalıştırılacak köleleri sayısız olan büyük medeniyetlerin acı ve nihayetsiz günüdür”

Hâşim'in 1921'deki bu sert çıkışının daha yumuşak, belki daha hüznünlü bir benzerini, "alafranga saat"ın kullanılışıyla ilgili olarak Falih Rıfkı, 1918'de, "Eski Saat"ta vermişti: Çocukluğundaki sabah ve akşam hatıralarında, gün ve gece ayarlarında kendisini "yabancı, köksüz ve aykırı" buluyordu yazar. Değişen yalnızca bir ölçü tekniği değildi: Bütün bir yaşama düzeni, bu düzeni belirleyen günlük algılar, alışkanlıklar, kavramlardı.

Hâşim'in çıkışında, Batı'nın yaşama anlayışına, uygarlık simgelerine tümel bir reddiye okumak güçtür gene de. Yahya Kemal'in 1922'de yazdığı "Saatlar ve Zamanlar"da açık, kesin bir seçim göze çarpar örneğin: Batılı yaşama üslûp ve düzenine karşı Müslümanca bir yaşama biçimini, İslâmî anlayışı savunur şair. Aynı duygu-düşünce alışımı, aynı yıl yazdığı "Ezansız Semtler"de de göze çarpar. Hâşim'in "alafranga saat"a karşı diklenişinde farklı gerekçeler gizlenir, buna karşılık. Herşeyden önce, Pavese'nin "çalışmak yorar" felsefesini önceleyen bir bakışı olduğu görülür: "İşkencelerin en büyüğü çalışmak ve binaenaleyh saadetlerin en büyüğü çalışmak mecbûriyetinden azâde kalabilmektir"

Yeni saat ölçüsünün altında da "çalışma düzeni"nin kurumuşlaşma eğrisini okumuştur. Yoksa, Doğu uygarlığının, İslâmî yaşama düzeninin bir övgüsünü bulamayız Hâşim'de – tam tersine: "Tanzimattan beri garp medeniyetine doğru yürümenin lüzumunu anlar gibi görünenler çok oldu. Hakikatta hiçbirisi samimî değildi. Bunlar garplılığı ancak şarkı kurtarmak için istiyorlardı. Zira bu medeniyetin çürüten temellerini ve tükenen usaresini onlar göremiyor, anlamıyorlardı. Gazi, şarkta ilk adımdır ki şark medeniyetinin artık dünya üzerinde bir vazifesi kalmadığını, bütün miras tarîkıyla taşıdığımız zevklerle, hislere, fikirlere ebediyen veda etmenin icap ettiğini ve garp medeniyetine riyasız gitmenin hayatî lüzumunu anlamıştır"

Bir uygarlığın nabzını belirleyen 'saat ayarı' konusundaki tavrı bu bakış açısına uymaz: "Çölde yolunu şaşırانlar gibi biz şimdi zaman içinde kaybolmuş kimseleriz" sözü kesin bir *red* ünlemi taşır. 21 Şubat 1918'de, mart yerine ocakla başlayan garbî takvimin gelmesine 26 Aralık 1925'te yürürlüğe giren alafranga saat eklenince Hâşim'in poetik kronometresinin bozulmuş olduğunu unutmamak gerekir. Hayat ve şiir, koşut değişimlerin eşiğindedir.

“Yirmi dört saatlık yabancı gün”, Hâşim’in şiirinin şahdamarına ustura gibi inmiştir. “Fecr’in kayboluşundan, geceyle karıştırılışından yakınlık şair; şiirlerini dolaşan alacakaranlık bir kuşağın vaktini, geç uyanarak “yeni ve fena gün”den uzak duracağımızı için unutacağımızı hayıflanarak öngörür. Gerçekten de, ana *lexique* unsurları Zaman’la, “eski saat”la doğrudan bağlantılı bir şiirdir Hâşim’in ki: Gökyüzünün aldığı renkleri birebir yansıtmaya çabasında bir enstantaneler toplamı.

Özellikle *ara vakitleri* seçmiştir: Şafak, seher, akşam, günbatımı onda büyük bir kozmologya haritası çizer. “Akşamın erken hüznü”; “gurûb û hûn”; “leyl içinde”; “Zalâm-ı şeb”; “nısf-ı leyl”; “sây-e-i şeb”; “reng-i mesâ”; “ufk-ı şâm”; “şems-i mesâ”; “ekâlîm-i leyâl” ve daha nice *dar zaman tamlaması*, Hâşim’in yoğun renk darbeleriyle hep bu geçici anların ayırtılmasına eğilmemiş midir?

Bütün gün susar Hâşim’in şiiri, gece boyu susar. Kendisini gün ile gece arasındaki belirsizlik bölgesinin, gündeğümü öncesiyle günbatımı sonrasının iklimine mıhlamıştır. Kurduğu *eğretileme* düzeni bütünüyle loşluk süreçlerine bağlı kalmış, seçtiği sıfatlara ve zamirlere muğlak, değişken roller sinmiştir. Denilebilir ki, Hâşim, yüzünün çirkinliği görünür korkusuyla Gün’den, ruhunun karmaşası kendisini boğar korkusuyla Gece’den uzak durmak için seherin ve akşamın ışığına bağlanmıştır.

Onun, Yahya Kemal’in öncülüğünde çıkan *Dergâh* dergisinin ön toplantılarında, derginin adının *Haşhaş* olmasını önerdiğinin (Tanpınar’dan aktararak) daha önce de üzerinde durmuştum. Hâşim’in uyarıcılara da, uyuşturuculara da herhangi bir yakınlık duymadığını, Yahya Kemal’in tersine alkolden de hoşlanmadığını (bakınız: “Rakı”) biliyoruz. O yaşamın gerçeklik düzleminden kopmuş, imgelemin derin, alacakaranlık, geceye komşu bölgelerinde serpilecek bir şiirin, sanatın peşindeydi:

Nerede “durur o belde”?

**“45’te”: BASELITZ için  
XX + bir PARÇA**





## I

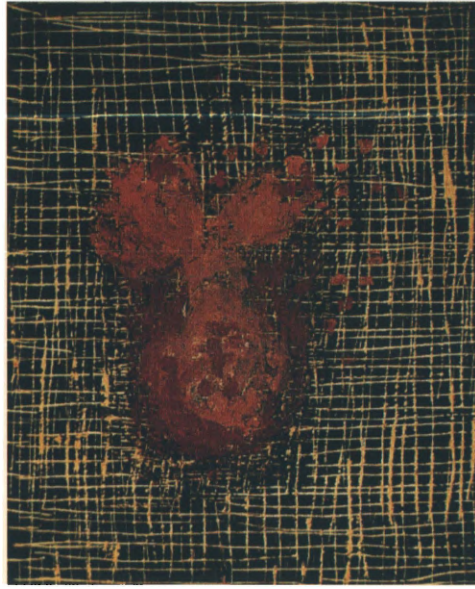
“45’te” ne oldu?

45’te ne olduğunu biliyoruz. Daha önce yazdığımı anımsıyorum: Bilmek kimi zaman, çoğu zaman yetersiz, hattâ olanaksızdır, hiç değilse bunu bilebilir, emek verip öğrenebiliriz. 45’te ne olduğu, büyük ölçüde 45’e dek neler olduğuna bağlıydı – dönüp öğrenebileceğimiz, merak ya da tasa bizi oraya sürüklediği kadar kurcaladığımız, okuma çabası verdiğimiz, boşuna tutma telâşına kapıldığımız sonsuz iz, görüntü, imge kırpıntısı bekliyor herkesi, hepimizi, orada, oraya baktığımız an: Bekliyorlardı.

45’te ne olduğunu bilmiyorum. Orada değildim, o zaman yoktum ben. Bunca etkili bir koşul mu? Bunca etkili: Orada o zaman olmuş olmak.

Ben olsam, neredeyse kimseye söz hakkı tanımazdım: Orada o an, *öylecene*, olmamışsa.

45’te Almanya’da, suçlu ve kanlı, somut ve soyut bütün boyutlarıyla yıkılmış bir diyardaydınız siz, Georg Baselitz: Henüz yedi yaşında bir çocuk.



## II

Belki bundan, en çok siz ikinizin, o yıl doğan Kiefer'le sizin yaptıklarınızda okunuyor tuhaf bir ürkünün alfabesi. Öyle bir ilk-korku ki bu, öylesine kalıcı yaralar açmış ki içeride bir yerde, ondan hiç sözedilmese, etmeseniz pek birşey değişmiyor: Orada yeretmiş o, orayı yer yurt edinmiş, artık kıpırdayamayacağı bir ağırlıkla oraya yerleşmiş. Bazı izlerin hiç silinmediğini biliyoruz.

Sizinkisi ola ki bu izlere karşı izler. İz izi örter mi, bunu yola koyulurken düşünmez kişi, sanıyorum bunun üzerinde de uzun uzadıya durmaz, düşünmez: Bir güdü gelip yerleşmiştir, birşeyin yerine bir başka şey koyma, birşeyin üstünü bir başka şeyle, tabaka tabaka kaplamak, boya ne kadar kalın sürülürse o kadar alttakini unutturur, böyle midir, hayır böyle değildir, bunu bir gün zaten anlamışsınızdır. İnsan, yaratmaya neden başladığını belleğini ne denli kazısa öğrenemez, neden sürdürdüğünü kavramak içinse, durdurun dünyayı, incek olabilir.

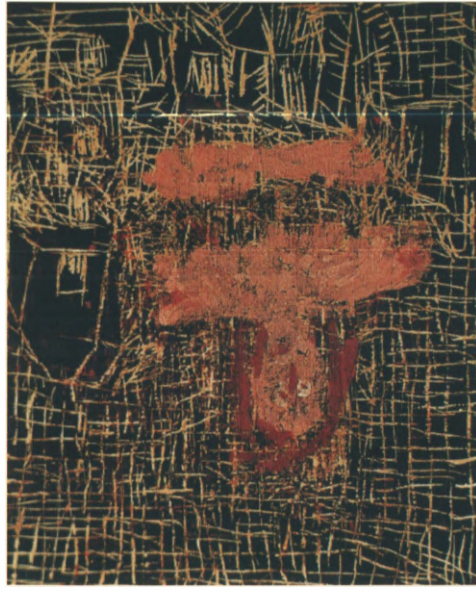


### III

Öte yandan, bir resmin, yirmi büyük tabloda oluşmuş dev bir resim de olsa, bütün bunları ve ötesini *söylemesi*, dile getirmekten ve ifade etmekten dem vuruyorum, mümkün mü?

Resmin, resim sanatına ait bir yapının *birşey söylemediğini*, söyleyemeyeceğini, yalnızca *olduğunu*, ola ki öylece söylediğini, gösterdiğini savunanlardan biri olmadım hiçbir zaman. Yazın adamının plâstığı çarpıttığını, tutsağı kesildiği anlamlandırma, anlam arama ve bulma telâşını o bağlamda sessiz, suskun sanatlara, soyutlamanın egemen olduğu yaratı türlerine yanlış optiğiyle yamadığını ileri sürmek düğümü çözebilseydi kurban, kurbanlardan biri olmaya hazırdım, ne ki çözmüyordu: Yazınadamı, kaldı ki, “bunun neresi balık?” sorusunu Picasso’ya yönelttiği söylenen kişi değildi, kim ne derse desin: Onun sökmeye davrandığı anlam birebir’e ayarlı, bir çeviri işlemine indirgenebilecek türden bir ilişkilendirmeye dayanmıyordu nicedir, bunun tartışmasını daha çok yapacağız, biliyorum.





#### IV

Uğursuz yüzyılı bitiriyoruz neredeyse. Uğursuz, yazık ki zengin bir yüzyıl. Hikâye etmenin klâsik yollarından hikâyeciler bile uzaklaştı, şimdi ona geri dönmenin çareleri aranıyor. Müzikte ve resimde de anlatımcı özelliklerden kaçınılmıştı, orada da çarkedişler göze çarpıyor, hele kavramsal'ın alanına girildiğinde.

Gene de, Georg Baselitz, sözü bu koridora yaymak değil niyetim, bir hikâye okumuyorum Petit Palais'nin içbükey duvarına üstüste ve yanyana sıraladığınız (New York'ta ve Berlin'de de sergilenen) o yirmi parçalık blokta: Bir *durum* görünüyor orada, diyorum.

Üstüne üstlük, haklı eleştirilere neden oluyor olsa da, ilk manifestonuzdan bu yana dışarıdan, resmin dışından, durmadan söz alıyor, konuşuyorsunuz siz: Resminizi, yontularınızı, işinizi delice bir çabayla kuşatma, ona anlamsal kılıflar geçirme telâşınızda kendimi okuduğum için de –biraz– yanaşıyorum size: Ben ki hem yazdım, hem de yazdıklarım hakkında yazdım, konuştum hep: Kişi, ötekinde yanlısını sevebilir. Kendinde bile sevdikten sonra.



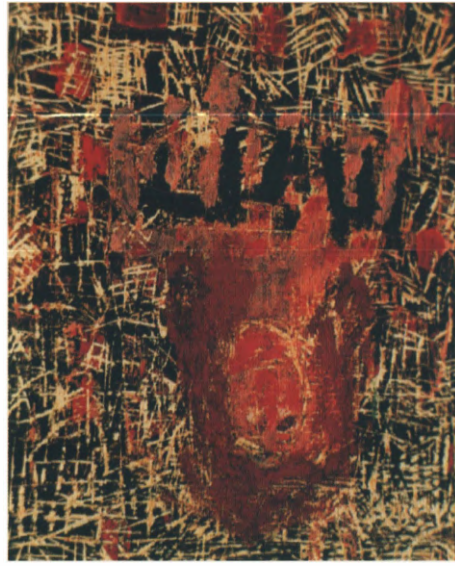
## V

İşte beşinci parçaya bakıyorum ve aynı soru firdönüyor, kemirerek, beynimde: 45'te ne oldu?

Bu soruyu hemen haklı kılacak bir seçim: Resimlerini-  
zin, yer yer bağlayıcı önem taşıyan isimleri var – Anlam'ı  
kovalamak için önce bütün dış işaretlerden arınmak, onları,  
*paratextuel* sayılabilecek her öğeyi kovmak gerekir.

Öyle ya: “Bir Güz Öğleden Sonrasında Ormanda Gezinti”  
başlığını taşıyor olsaydı bu yapıtınız, imgelemimde bambaşka  
patikalara açılacaktım. Değil oysa: “45'te” yazıyor, yapıtın ya-  
nıbaşında, duvara yapıştırdığınız etiketin üzerinde, bir tarih  
(1991), bir teknik (tahta üzerine yağlıboya), bir imza: İşe eklen-  
miş, giydirilmiş, orada dursunlar, bakışa katılsınlar istenmiş.  
Hiçbir vakit resimden söküp koparamayacağımız imceler, sin-  
yaller.

45'te neler olduğunu da, güç belâ, bazı imgelerin ışığını  
izleyerek kavrama çabasına girmiyor muyuz hem, biz orada  
o ân olmayanlar? Bağ kurma işleminde bir farklılık görüyor  
musunuz?



## VI

Gerçekte, 45'te neler olduğu, özellikle de Almanya'da olup bitenler uzun süre kimseyi ilgilendirmedi. Savaş yılları, savaşı kuluçkalayan dönem, savaş bitince bütün yığılma verici yanıyla ortaya çıkan bilânço bunu doğal olarak –birbakıma– engelledi. İnsafsız bir bilânçoymdu bu, üstüne üstlük: Auschwitz'de simgeleştirilen uç-gerçek, gerçeğin sınırı, kendi ucu gibiydi, bakışı başka bir noktaya çevirmeyi olanaksızlaştırıyordu. 45'te Almanya'nın halini düşünmemek için sağlam bir gerekçe vardı: Elbette bedel ödeyenler arasında masumlar da olabilir, o kefenin karşısında dopdolu, ağır bir karşı-kefe durduğunu unutamayız.

Çoğumuz sanmıştır: 45'te İblis'e diz çöktürülmüş, kötüler ezilmiş, *katılanlar*'dan kalanlar ya bir köşede kavrulmuş, ya da pişmanlık içinde yanıp tutuşmuşlar, azınlıkta kalan muhalifler çekildikleri burçlardan çıkıp gelmişlerdir.

45'te orada, son derece karmaşık duygular yaşanmış olduğunu, bu karmaşıklığın dünden bugüne bir damar katettiğini hayli gecikerek, pek azımız keşfetmiştir.

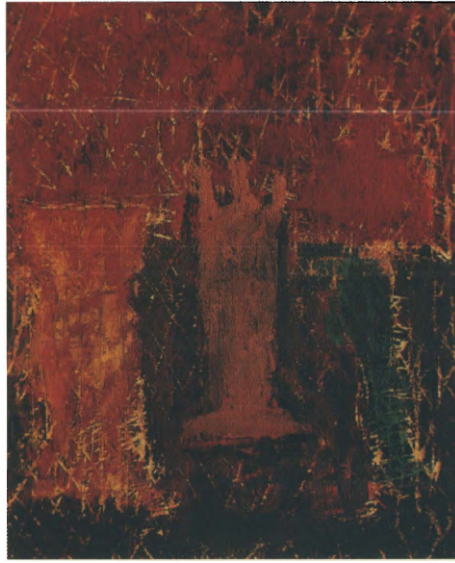


## VII

Ernst von Salomon'un gergin romanı "Sorgulama" neredeyse ıskalanmıştı; Arno Schmidt'in yapıtlarında solmuş bir ayna geziniyordu, yazanı okumak için sıırı tazelemek her okurun harcı değildi. Alman yazarlarının, sanatçıların ezici çoğunluğu, bir kez daha doğal olarak, yıldı yıllarını, 45'e *kadar* gelen dönemi, kendilerini, kendi-oluşlarını delik deşik edesiye didikliyorlardı. Hesaplaşma daha da sürecekti.

Ötekileri bilemem, 45'te orada olup bitenleri başkalarının optiğinden görmek durumundaydım, Kiefer'in yaklaşımlarının tartışmalara neden olduğunu, onun Alman geleneğinden bir dönemin koparılmasına karşı çıktığını göz ucuyla görüyordum, ama 45'te ne olduğunu asıl bir "yabancı"nın filmi gösterdi bana ilk, von Salomon'un romanından çıkmış izlenimi yaratan "Europa" – daha önce değinmiştim.

45'te Almanlar türdeş duygular yaşamamıştı, handiyse tümüyle yıkılmış ülkelerinin yıkıntıları arasında ayakta kalma savaşını verirken, bunu belli bir mesafeye görmek ve anlamak güç olsa da eldeydi: İnsanları etik şemalarla tasnif etmek öbür ucundan Nazi ideologyasına yaklaşmak olurdu, olmaz mıydı?

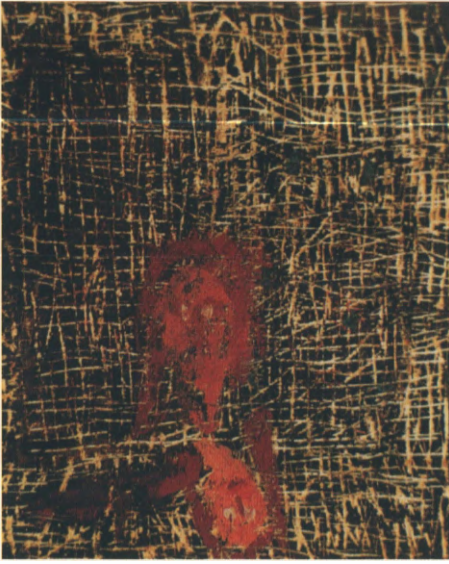


### VIII

Ulusal büyüklenme Almanya'nın bir dönemine, bazı Almanlara özgü bir durum değildi. Sıradan ve sıradışı insanlar, başka ülkelerde de öyle oluyor, başka uluslar da böyle toplumsal boyutlar yüklüyor bireyelerine, Alman olmanın ayrıcalığına öteden beri inanmışlardı: Luther'i, Münzer'i, Bach'ı, Goethe'yi, Schiller'i, Beethoven'i, Hölderlin'i, Kant'ı, Hegel'i, Marx'ı yetiştiren ülke; Freud'u, Kafka'yı, Rilke'yi ağırlayan dil özel bir kimlik taşıyordu, Heidegger gibi seçkin bir beyin bile kadim Yunan'ın mirasının Almanya'ya devrildiğini düşünüyordu.

Nazi ideologyası bu büyüklenmeyi kitlelere aşıladı. Alman-olmanın yüceliği, Alman ulusunun yüceliği Almanya'nın gücü ile birleştirildi. Arî düş peydahlandı, semirtildi. Almanya'nın yarattığı bu mega-megalomanyanın etkilerini ölçmenin bir yolu da, olup-bitenlerin Alman olmayanlarda yarattığı heyecanı okumaktan geçiyor. Sıradan insanların nasıl düşünmüş olduklarını göstermek güç belki (bu konuda sayısız araştırma yapılmış olduğunu hemen söyleyebilirim), sıradışı tanıklıklar raflarımızda: Knut Hamsun'un Hitler'in ölümünün ardından yazdığı ölçsüz methiyeyi mimleyip geçiyorum.





## IX

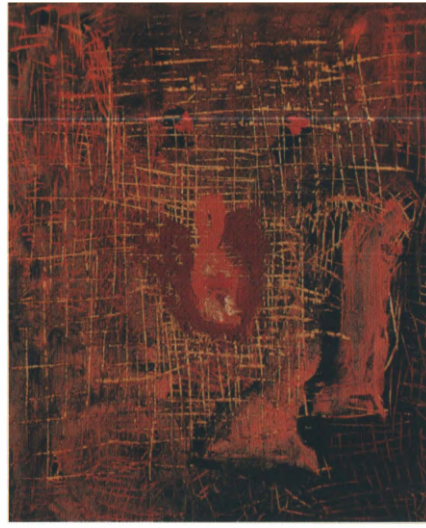
45'te ne oldu? Bu sorunun karşılığı, demek ki o yılın içinde, o yıla gelinesiye ölenlerde, Avrupa'nın verdiği, sayıları 50-60 milyon arasında olduğu düşünülen kurbanlarda aranmamalı.

45'te ne olduğunu o tarihte, o tarihten sonra yaşayanlar verebilir (Lars von Trier'in 56 doğumlu olduğunu unutmuyorum; ben de 52 doğumluyum – bizimkisi *buradan* bakış, yaşamsal deneyimle hiçbir doğrudan ilişkisi yok).

45'te Almanya fiilen yokoldu. İki yıl önce müttefiklerin aldığı karar gereği, Nazi partisiyle özdeşleşmiş bir Devlet'le herhangi bir ateşkes anlaşması, barış anlaşması yapılması sözkonusu edilemezdi, Almanya yenilgiye uğratıldığında Devlet'i hükümsüz sayılacaktı. Gerçekten de Almanya 1945'te yokedilmiştir: Haritadan silinerek yerine dört bölgeden oluşan bir denetlenmiş coğrafya geçirilmiştir.

45'te bir Alman'ın Devlet'i kalmamıştı ya, asıl alışılmamış olan durum, kim olursa olsun, bir Alman'a, hiçbir Alman'a ait bir ülke kalmamış olmasıydı.

Baselitz: O yıl mı okula gitmeye başlamıştınız?



## X

“Europa”, bizi düne kadar Almanya’nın olan topraklarda, bir bölgeden ötekine ilerleyen, yerlebir olmuş ve o da ülke-si gibi dört bölgeye ayrılmış başkent Berlin’in merkez garına ulaşan bir tren aracılığıyla atmosfere sokar. Filmin ikinci baş-kışisi bir sorgu kâğıdıdır: Almanya’ya giren müttefiklerin (ya-bancılarını), Almanya’da yaşayanlara (Almanlara) *kim oldukla-rını* bütün ayrıntılarıyla sorduğu bir belge.

45’te Almanya’da şu olmuştur: Hâlâ Nazileri destekleyen-ler, “işbirlikçi”leri öldürmüşler; Almanların çoğunda, kendile-rine değil kendilerini kurtarmak için ülkelerine giren ve yer-leşen, onu pay etmeye çalışan yabancılara karşı kin kabarmış; Almanlar birbirilerini ihbar etmiş, korumuş, saklamışlar; aç-lık, sefalet kolgezmiş; en önemlisi, boyutlarını kimsenin kav-rayamadığı bir belirsizlik ortama hâkim olmuştur.

45’te Almanya yıkılmıştır. Tıpkı 39’da Polonya’yı yıktığı gi-bi. Tıpkı Fransa’yı, Çekoslovakya’yı, Batı Rusya’yı ezdiği gibi ezilmiştir.

45’te Alman yaralanmıştır. Ağır, kapanması çok güç bir yara. “45’te”, bana öyle geliyor ki, bu yaraya tuz basıyor.



## XI

Bir ismin, başlığın; o ismin, başlığın zihnimde hemen peydahladığı bir sorunun peşisıra, yirmi tablodan oluşan tek bir tablonun yarısını katedip buraya geldim. Soru, beni tabloların arkasına, öncesine, dışına götürdü birden; artık önüne, şimdi-sine, içine yönelebilirim sanıyorum.

Çoğalan, çoğaltılan herşey izleyicide güçlü bir etki yaratır, bilmem işin bu yanını ilk defa Andy Warhol mu farketmişti? Çoğaltım, tekrar, üstüne gidiş, Georg Baselitz, belli ki sizin yaptığınızda da belirleyici etmenlerden biri olarak karşımıza çıkıyor. Çoğalmak, çeşitlenmek, Doğa'da ve Hayat'ta da böyle bu, gerçekliğin koşullarından biri.

Açık söylemek gerekirse, sanatınız benim yüreğimi dağlayan, kavuran bir iş olarak görünmedi bana, hiçbir zaman. Gerçi genç sayılmazsınız artık, bunu olsa olsa Sanat Tarihi'nin geçmişti söyletiyor insana, işin kolayına kaçıyoruz böylece – genç kuşağın, 60 sonrasının resminin önde gelen isimlerinden biri olmanız sizi izlememe yolaçan temel nedendi, yoksa ne bileyim, kendi payıma bir Rubeyrolle'a, bir Kiefer'e, bir Cremonini'ye daha yakın buluyordum bakışımı – öznelliğimin ne önemi var da demeyin hemen: Burada, bu metinde, onu yazan ben olduğuma göre hem de nasıl var.





## XII

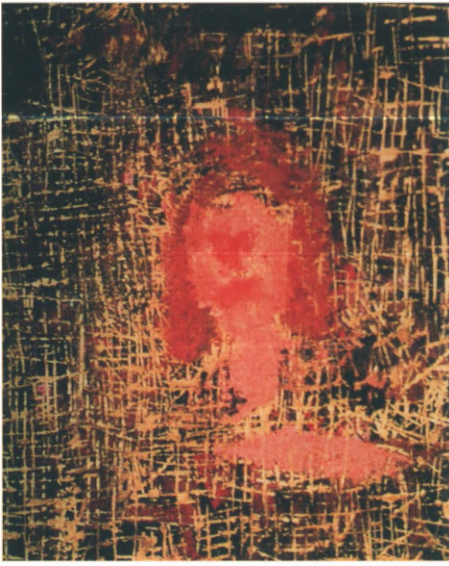
Petit Palais'deki sergi, New York ve Berlin'de peşpeşe açtığınız retrospektiflerin daraltılmış bir örneği, anladığım kadarıyla: Seçimi kendiniz yapmışsınız, öyle söyleniyor; sayıca azalmış, nitelikçe çıktısı yükseltilmiş bir toplam hedeflediğiniz de ekleniyor.

Güzergâhın neredeyse tam ortasında, iki büyük salonun arasındaki alabildiğine geniş açılı uzamda yeralan "45'te" ile karşılaşmasam, bu sergiden "görevini yapmış" (çağdaşlarını gözücuyla takip etmeyi bir tür görev saymam yadırgatabilir çok kişiyi) birinin duygularıyla ayrılırdım yalnızca.

Gelgelelim, böyle olmadı: "45'te"yi görür görmez çarpıldım, deyim yerindeyse: Büyük, büyüklenen, büyüklenme hakkına sahip bir yapıt, bir başyapıt.

Bir başyapıt çevresindeki herşeyi haklı kılar.

Ondan önce, ondan sonra önüne dikildiğim yapıtlarınız, "45'te"nin birer uydusudurlar, demeyeceğim, öyle değiller çünkü. Hiçbirinde bu yapıtın gücü, tılsımı yok *bana göre*: Bambaşka yollardan gelip sizi bambaşka yönlere götürseler de, bütün varlık nedenlerini ben o tabloda topladım.



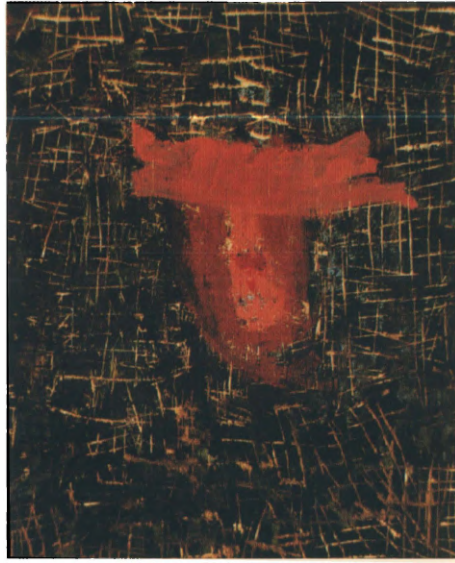
### XIII

Çok olmadı, Perec'in "Hayat Kullanım Kılavuzu"ndan hareketle "başyapıt" kavramının etrafında dolaştım. İnsan bünyesine, o bünyenin belli durumlarda ulaştığı, tutturduğu bir organik eşiğe, ender varılan bir içayara, dengeye benzetilebilir mi başyapıt, neden olmasın: Dört element'in ayrıksı geometrisi.

Başyapıt sanatçının, sanatçısının *elinde değildir*, demeye mi getireceğim neredeyse, hayır: Belki ona karar kılmak, onda karar kılmak, 'bir başyapıt kurmaya başlıyorum' demek, diyebilmek elinde değildir (bunu hissedenler olmuştur, öte yandan), ama bir başyapıt kendiliğinden, onu yaratandan bağımsız biçimde çıkmaz ortaya: Hazırlanılmıştır.

Hazırlanmak yetseydi, yetmemiştir: Bu satırları yazdığım evin birkaç yüz metre ötesinde, Rue des Grands Augustins'deki 7 numarada bir yüzyıl arayla *geçenler* üzerine yazdıklarımla bu satırları, başkalarını yanyana getirin: Frenhofer olunabilir mi?

Soru sizi de takip etsin – etmiştir.

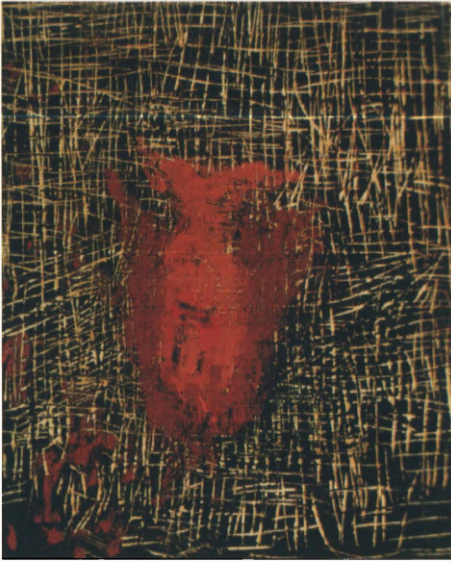


#### XIV

Bu hazırlığın işareti, “45’te”den daha önce yaptığınız yirmi parçalık başka bir işte, “Sokakta/ Pencerede/ Kızkardeşim”de çıkıyor karşımıza: Siz ne dersiniz deyin, *prova*.

Bu iki iş, benim gözümde, girişimin büyüklüğünün yeterli olmadığını da kanıtlıyor. Yanlış anlaşılmaktan korkarım, kendimi tekrarlayacağım: Bazı başyapıt girişimlerinin tamamlanamamış olmaları onları o boyutta değerlendirmemizi engellemez. Büyüklük derken, düpedüz nicel ölçüğe başvuruyorum: “La Giaconda”nın 77x53 olduğunu bilirsiniz.

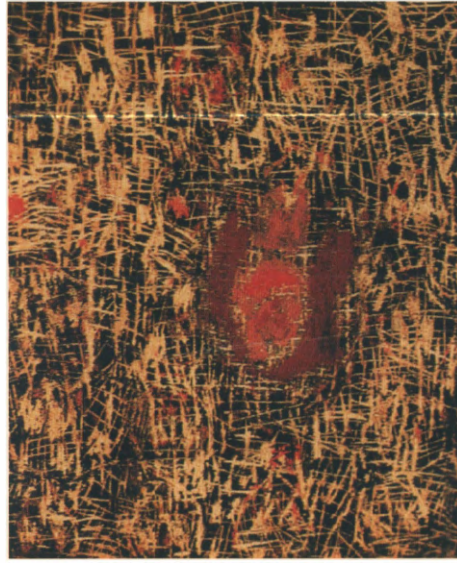
Demek “45’te”ye, tekbaşına boyutları, soluğu kazandırmıyor başyapıt olma hakkını, bu özelliğin belli bir payı olsa bile. *Hazırlık*, bundan önem taşıyor: Bir işe akan, bazan o işin gerçekleşme sürecinden ve süresinden taşan *toplam* bir özen miktarı olabiliyor. Yasasını kimse bilmiyor, buna karşılık: Bilinseydi, hiçbir yapıttan esirgenmeyebilirdi bu akıyı sevk etme yolu, yol kendiliğinden çıkıvermese, ona doğru gitmenin bir yolu olsaydı...



## XV

Burada, güç, gücüllük hem tek tek parçalarda toplanmış, hem de parçaların toplamına, eşit biçimde olmasa bile yayılarak, dağılmış. “45’te”yle ilk karşılaşma anını düşünün: Başımızı çeviriyoruz, gözlerimizin, bakışımızın *alan’a* girmesiyle ilişki başlıyor: Parçalardan biri, birkaçı ile bütün arasında hızlı bir gelgit kuruyoruz, *daha* kararsızız: Nereye nasıl yöneleceğimizi kestiremiyoruz.

Böyle yapıtlarla ilk temas zorludur: Bir tür *okuma* pusulası gerektiğini düşünür zihin. Bir sıra, bir düzen arar. Bir düzleme değil de bir oyluma yaklaşacağını farketmiştir; bir yapı, mimarî bir yapı için başvurduğu kuşatma işleminin benzerini arayan kişi. Ne denli büyük olsa tek bir alana bakmaya iyi-kötü alışkındır göz, bir çerçevenin sınırladığı bölgeye belli bir açı bulup hemen sahip çıkar. “45’te”, klâsik örneklerinde de (üçüzlülerde, Tintoretto’nun freskolarında, *toute proportion gardée* Cappella Sistina’da) yaşadığımız bir bocalamaya sevkeder hemen: Ariadne’nin yumağından çözölmüş ipten bir ân için medet umarız ya bu durumlarda, çabucak anımsarız: Labirentin işleyişini kendimiz öğreneceğiz.



## XVI

Bir adım sonra: Tek tek parçalar görmenin yanırlılığından, tek bir bütüne yönelmenin doğruluğuna yaklaşıyoruz. Resimlerden birini çıkaracak olsak yapıt *eksilecek*, demek ona onu tamamlayacak biçimde bakmaya, bakmaktan görmeye öylece geçmeye çalışmalıyız.

Bir adım daha sonra, mantığımızın çukuru açılır: Resimlerden birini çıkardığımızda yapıt eksiliyorsa, bütünü *yapan* parçaların herbiridir, onları katederek ulaşacağız ulaşmamız gereken yere.

Daha da sonra: Bu iki soru'n'un, soru'n'un tersini yüzünü oluşturduğunu kavrama ânı çıkagelir. Bütün bunlar birkaç saniyede değilse bile, biriki dakika kaplayan bir sürenin içinde hızla gelişir beynimizde. Olduğumuz yerde, "45'te"yi bulanık biçimde gördüğümüzde durduğumuz noktada kalakalmış olabiliriz bu arada. Yürümeyi sürdürerek, geniş açı çizerek panoramanın karşısına ya da öteki ucuna dek ilerlemiş olabiliriz. Sizin resimleriniz, Baselitz, bakanda yer, hattâ konum değıştirme isteğı uyandıran türden çalışmalar. Ama, Ece Ayhan'ın sözünü unutmayın siz: Amuda kalkmak, değerleri ters çevirmek değildir.

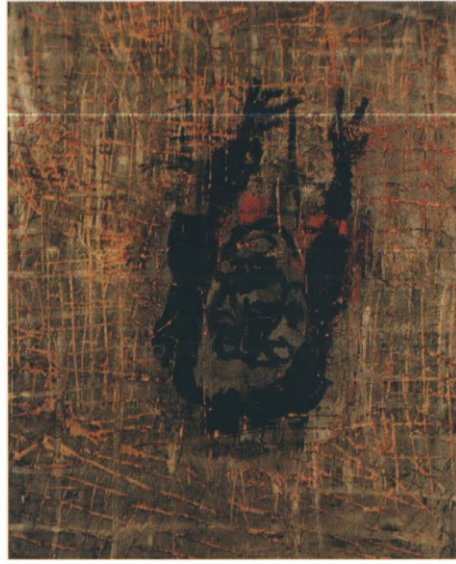




## XVII

Sorunun tersi ve yüzüyle bitmez “45’te”nin karşısında giriştiğimiz optik, estetik ayar işlemleri: Hangi sırayla, hangi düzen, düzensizlik içinde yapıtın köşeleri arasında bakış denklemleri, açıları kuracağımız konusu gelir çöreklenir bu kez. Sanat yapıtı, onunla karşılaşmanın özgürlüğünü ve sorumsuzluğunu zedeler. Biçimsel, kılgın kaygılar özsel, kuramsal kaygılarla atbaşı ilerler içimizde. Hepsinin arasında kıvranasıya, yapıtla tanışmanız tamamlanır. Nedir ki topu topu, tanışmak, öte yandan? Birini bir başkasından ayırdetmeye koyulmaktır belki. Tanışmak, tanımayı haydi haydi önceler.

Dikey ve yatay ilk-okumanın bittiği yerden, *çapraz* okumaya gireriz. Orada yapıtın dinamik karmaşasına dokunmaya başlarız gerçekte. Işık ve hareket zihnimizdeki perde iş görmeye koyulur. Bir parçadan ötekine geçerek, bazan geniş sıçramalarla, oylumun bütünü içinde renkleri, imleri, imlemleri ilişkilendirmek: Görme zamanı koyu, kopkoyu birimdir. Duyular, duyuşlar yoğunlaşır. Bazı yapıtlar kimyamızı değiştirir.



## XVIII

Baselitz, onca arayıştan süzülenler buluşmuş “45’te” de – *yaparken*, farkına varanlardan mısınız? Hiç benzemediğiniz, size hiç benzemeyen bir usta, Matisse, hemen hep *azaltmayı* hedef tutmuş, “45’te” de tam tersi, *yükleme* belirleyici: Başka resimlerinizden, dönemlerinizden ağır borçlanma var burada. Tuhaf, yadırgatıcı bir denge çıkmış ortaya: Oluşan yük kendini taşıttırıyor. Böyle sözleri kimse sevmiyor artık, biliyorum: Ağrınız bu yapıtta ağırlığınca. Tahta zemine *geçmiş* figürlerde bir prehistorya edâsı var: Zaman, çok zaman geçti, demek istiyor olabilirler mi? Bir kez daha: Mış-gibi, oysa. Yeterince zaman geçmemiş belli. Hiçbir zaman yeterince zaman geçmeyecek olabilir: Bu ağırlığı taşıyacaksınız. Sanat, bir yerde, kişinin üstündeki ağırlığı bir ölçüde devretme güdüsüne bağlanabilir mi? Benim sorularım bir üslûp oyunu değildir: Gerçek sorular, gerçekten sorulardır onlar. Bakıyorum: “45’te” bana bir ağırlık yüklüyor. Bir ağırı. Onu devretmek için yazıyorum ya bu metni.



## XIX

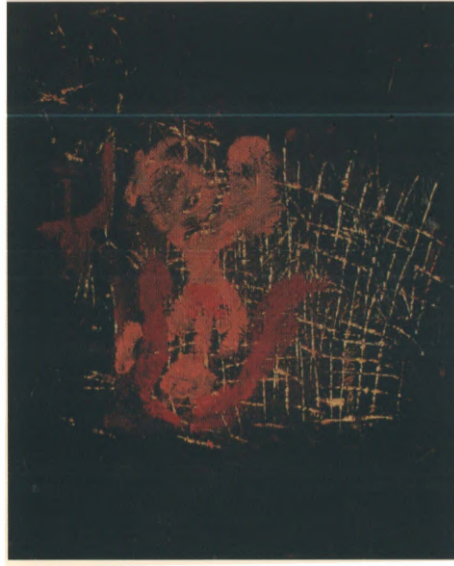
Malzemenin, seçilen malzemenin bir iç-gereksinmeye, çoğu zaman tanım tarif gerektirmeyen içsel bir talebe *karşılık* oluşturduğu söylenebilir sanıyorum. Yalnız malzeme mi, bitirici öğeler de öyle: “Burası bir mavi istiyor. Neden? Bir mavi istiyor da ondan”. Doğrudur, bu kadarı elbette yeter.

“45’t’e”yi *tahta* üstüne yapmışsınız. Kâğıtla aynı kaynak, şüphesiz; kâğıtla aynı *şey* değil ama. Kâğıt bize arkasındaki tahtayı, ağacı unutturur. Tahta vurguluyor: Ben candım.

Seçilmiş, kesilmiş, hazırlanmış olsa da tahta biricik yanını taşımayı, görebilmeyi göstermeyi sürdürür, büsbütün adsız değildir: “45’t’e” için tahta kullanımını doğrulayacak teknik özellikler var ayrıca gerçi; ama *önce* malzeme seçilmiş: Hayat hayata bir adım daha yakın olsun. Siz bunları aklınızdan geçirmemiş olun Baselitz, ne önemi var: Resmin şimdi karşısında duran benim, onu dilediğim gibi okumakta özgür, bunun uzunboylu bir anlamı olmadığını ölçebilecek kadar deneyimli biri.

Malzeme, bir yandan da, etki alanını açıp kapatabilen, iletişim zemininden pay alabilen bir öğe demek: Tahta yerine bez ya da kâğıt, burada bana kalırsa, *eksiltirdi*.





## XX

Önce uzaktan bakılır: Yakına girmeye, gelmeye, yaklaşmaya ondan sonra, neden sonra kalkışırız.

Uzaktan bakınca: Sizde biraz ilkel, biraz çocuksu, belki biraz da yapmacık bir asi *görünüyor*(du). İkidebir sözü, 60'ların başında 'skandal' yaratan 'kalafat-adam'ınıza getiriyor; "manifesto"nuzun dinamit etkisinden dem vuruyor; ters çevirdiğiniz figürler, kesik kesik kıldığınız figürler ile yarattığınız tepkilere *değiniyordunuz*. Başkaldırmak fiilini apaçık birinci tekil şahısta çeken kişi pek inandırıcı görünmüyordu doğrusu, zaman bizi sahici isyanlarla tanıştırmıştı.

Ters çevirdiğiniz figürler ilk kez *burada*, "45'te"nin parçalarında yerliyerine oturuyor, bana sorulacak olursa. İlk kez *burada* doğrulanıyordu *tersyüz* ediş: "45'te"nin arkasındaki *tersyüz* oluş'a bütün bütüne denk gelmişti işlem.

"45'te"nin figürleri, nicedir figür olmaktan çıkıp birer gövde, birer surat kılmayı başardığınız *insanlar*, bir tek ters çevrilmiş bir dünyada durdukları için mi, değil, bir de: Düz durdukları, bulanık bir suyun yüzüne öylece yansydıkları için delip geçiyorlardı bizi.



## artı bir

Aynı hikâye: Yukarıdan aşağı ve soldan sağa okumak: “45’te”ye öyle, usul usul yaklaşılabilir ancak. Georg Baselitz, sizdeki aç doymuş, sizdeki kıpırtı dinmiş, ehlileşmiş değilsiniz, tasalanmayın: “45’te” olsun, son dönemde çevrenizdeki-lerin portrelerine dağıtmaya koyulduğunuz yarı örtük otobi-yografiniz olsun, telâş ayarı düzenlenmiş bir sanatsal serüven getiriyor önümüze şimdi.m0

Parçaların herbirini kateden, bıçakla mı keserle mi oluşturduğunuzu kestiremediğim müdahaleler beni ürpertti. Teknik yenilikse teknik yeniliğin canı cehenneme: Bir teknik, ifade olunmak için kıvranan biriki iç cümlelerin kurulmasını sağlı-yorsa doğru ve yeni olabilir bir tek. Fırçanın söyleyemediğini keskiyle söylemek: Yara bu kadar derin olabilir. Bu kadar de-rinde olabilir. O kadar derinden okunabilir.

28 Ekim-22 Kasım 96



**CEHENNEMDEN ENGİN BİR İÇ  
CEHENNEM**

*“Aloşnâme” için elli cümle*



Bir yüzyılın, Yirminci'nin, bir binyılın, İkincisi'nin sonlarına geldik dayandık handiye;

hâlâ elimizin altında, üzerinde yaşadığımız yerkürenin kültürlerinin derlitolu bir düş kataloğu yok;

onu da bırakalım, katettiğimiz, yıllardır ucuna değmek üzere olduğumuz söylenen Asrî Zamanlar'a ilişkin oylumlu bir düş ansiklopedisinden yoksunuz;

maddeler halinde derlenmiş, yazılmış, farklı köşelerden toplanıp biraraya getirilmiş düşlere erişebilecek durumda olsaydık, imgelemimizle ilgili birden fazla sonuç çıkarabilirdik oradan;

bunlardan biri de, sanırım, insanoğlunun ne denli benmerkezci bir düş haritası çizmeye davranmış olduğu yönünde biçimlenirdi;

budunbilimcilerin, insanbilimcilerin, herşeyi yerinde araştırmayı seçmiş kültür tarihçilerinin önümüze koyduğu birikim;

Freud'un "Düşlerin Yorumu"nu modern dünya bağlamında özel bir çıkış noktası sayacak olursak, ruhçözümcülerin dîvanlarından derledikleri, sonra da yorumlamaya çalıştıkları doksan yıllık bir antoloji;

birileri ve öbürleri, kısır bir düş deposuna mahkûm edilişimizin gerekçelerini, böylece, pek de farkına varmaksızın kanıtlamış oluyorlardı;

işin tuhaf yanı, ötekiler gibi berikilerin de, en zengin ipucu kaynağına şairlerin ve yazarların, ressamların ve bestecilerin yapıtlarında rastladıklarını itiraf etmekten geri durmamaları;

'bütün yaşadıklarımızın bir kaplanın düşünde gerçekleştiğini' ileri sürmüş bir Borges'ten daha öğreneceklerimiz var demek;

herşeyden önce, yalnızca insanlara ait bir alan olmaktan çekip çıkardığı için düşleri;

öyle ya, evcil hayvan besleyenler de, yabanıl canlıları gözleme fırsatı bulanlar da bilir onların uykularında nasıl kasıldıklarını, titrediklerini, sıçrayarak uyandıklarını;

biz kendi düşlerimizin çilingiri olamadık daha, başka canlılarınkine hiç dikkat kesilemeyiz, diye kestirip atmak işin kolayına kaçmak olur, asıl düş penceresimizi açarsak kayboluşun derinliğinden kendimizi alıkoyabiliriz;

insanın, kapların, kelebeğin düşünde varoluş her neyse, bir adım öteye geçip bir su zerresinde ya da okyanusların ağır gövdesinde, bir ağaçta ya da bir dağ kütesinde düşün yeri, düşe düşen pay nedir, bunu da deşmeyi öğrenmeliyiz;

belki bütün bu didinişler çırpınışlar, bütün bu dikkat kesilişler, bugüne dek pek az yaratıcının üzerine gitmeyi iş edindiği bir kesite yaklaştırabilir bizi;

insanların düşlerini yormaktan ola ki boşyere yorgun düştük, ondan önce değilse de, onunla eşzamanlı biçimde, bireylerinin gördüğü düşlerden sorumlu toplumlara, yurttaşlarının gördüklerinden sorumlu ülkelere, çağdaşlarınınkinden sorumlu çağlara, dönemlere bakmayı bilelim, öğrenelim;

dönüp baktığımda, içinde yaşadıkları dünyanın gördüğü düşleri konu edinen atalarımız diziliyor önümde peşpeşe: Shakespeare'den, Rabelais'den başlayarak günümüze dek kolektif düşü konu edinmiş büyük ustaları ayırabiliriz sanıyorum;

resim sanatında düşlerin yeri, payı üzerinde durmuştum "Bî-Linç" başlıklı bir denememde – gelgelelim, kolektif düş kapsamına girebileceklerden söz etmemişim orada, belli ki damgaladığım aymazlıktan hisseme düşeni almışım;

oysa, en azından Hieronymus Bosch'un, ilk gençliğimden bu yana tutkuyla bağlılık duyduğum ustanın resim evrenine sıçramam yeterliymiş bağlantıyı kurmak, ağı genişletmek için: O değil midir bütün bir çağın, bir kültür coğrafyasının karabasan kaydını tutan, değil mi ki odur, zincirin halkalarını pekâlâ buluşturabilirmişim;

oradan, iki Dünya Savaşı ile delikdeşik edilen çağıma dönebilir, hem gerçeküstücülerin bazılarında (özellikle Max Ernst'te), hem Dışavurumcularda (Grosz'tan, Dix'ten Beckmann'a giden bir çizgide) karşımıza çıkan kolektif karabasan izlerinin üzerine basabilirmişim;

neyse ne – olmadı bütün bunlar, o boyutu elden kaçırmışım vaktiyle, belki de bir daha yakalayamayacaktım ucunu ipin,

raslantılar yardımına koşmasaydı, Mallarmé'nin havadan süzülüşüne dikkat kesilmemizi sağladığı bir zar düştü bir gün, denk geldi kimi 'şey'ler;

eski bir sanat dergisinin, 1970'lerde yayın yaşamına giren Boyut'un sayılarını tararken birden gözüme ilişti Aloş'un gravürleri;

dondum, donakaldım bir an, zihin çarklarım hızla dönme-ye koyuldu ardından, düşgücüm gitgide artan bir tempoyla işler oldu, ne zaman bir yapıtın büyü alanına girsem öyle olur, uçlarına gider gelir, ortayerinde kesif, kalakalır, labirentine çakılırım;

özgün parçaları görme isteğim, birkaç örneğini küçük ölçekte yayımlanmış, basılmış halinden görebildiğim "iş"nin bütününe ulaşma arzum öylesine baskın çıktı ki, öyle şeyler yapmam ben, iki kez karşılaştığım birine hele, aradım Aloş'u, derdimi aktardım;

buluştuk böylece, masaya yayıldı Aloşnâme'nin tekmi-li birden parçaları, bir vakitler bir bölüğünün sergilendiğini, daracak bir çevrenin insanları ayrılacak olursa, bu dizinin "pek görülmediği"ni o zaman öğrendim: Kendi düşleriyle yüzleşmekten kaçınanların bir de içinde yaşadıkları ülkenin, dönemin karabasanlarına açık durmaları beklenemezdi, kendi payıma kaçanlara, kaçabilenlere her vakit hak vermiş, gıpta etmişimdir, Aloş'a sordum, bu desenler gravürlerle bir söyleşi kurmamın sakıncası var mıdır diye, eti kemiği sizin dediği ân düğmeye bastım kafamda, bir merkez parçanın önünde arkasında yerecek elli parçalık, 'segment'lik tek bir cümleyi kurma niyetimin, arzumun gerekçelerini o anda da bilmiyordum, şimdi de bilmiyorum açıkçası, "Aloşnâme"nin bende uyandırdığı kabarmayı iyi-kötü paylaşacak olanlar bulur belki gerçek gerekçemi, bu kâbusun içinden ben de geçtim tanrım, bir yandan da onun bir parçasıydım, parçadan bütüne, bütünden parçalara, kaskatı, paramparça, işte bir yakın tarih dersi, sınıf tıklım tıklım dolu, herkes çok korkmuş, gözbebeklerimizi kaplayan ürkü sahnelerinin arkasından kan damlıyor, oysa burada herşey simsiyah şimdi –

uyandık mı, kopardık mı o karabasanın şeridini, hayır, kesik kesik varlığını, neredeyse vazgeçilmezliğini sürdüren bu karabasanın kronikleşmesinin zorlu tanıklarına dönüştük



artık, Aloş 1970'lerin başında anlamış bu düşün bitesi olmadığını, kronik olan kroniğini tutmaya erkenden karar vermiş;

dedim ya, yakından tanımıyorum Aloş'u, besbelli sessiz ve derinden akan bir su, öyle insanlardan çekinirim hep, benim gibilerin henüz değmediği, dokunmadığı birşeylere dokunmuşlardır bilirim;

öyle de olmuş işte, herkes günün gecenin akıntılarına kapılmış sürüklenirken durup suyun hareketlerine iyicene bakmış, görünenin ardında örtünen, peçe takan, yüzüne maske geçiren nedir, sıcakı sıcakına kurcalamış;

gördükleri, işin garibi, görebileceğimiz şeyler(miş), dik-katle, uyanık kalarak bakmayı, görmeyi akıl edebilseymişiz, o yürekliliği gösterebilseymişiz, çevremizi kuşatan boz sisi, onun içinden fırlamaya aday ecinni taifesini hemen seçebilirmişiz;

belli ki uyku ağır basmış ama, bir çekül gibi en dibine inmişiz içokyanusumuzun, düş tabakalarını hızla katedip uzaklaşmışız onlardan, belli ki korkumuz uykumuzdan ağırmış, değilmiş;

ne ki, Aloşnâme'deki sahneleri kurmak için şüphesiz Aloş olmak gerekirdi de, onları görmek için uyumak, düş tutmak, karabasanlarda çalkalanmak şart değildi;

*herşey*, bizim uyanık kaldığımız gün ve gece kesitlerinde gerçekleşiyordu zaten, yarı insan yarı kıkırdak o kem canlılar 'karanlığın yüreği'nden çıkageliyor, yılgılarını püskürtüyordu üzerimize;

birbakıma masalsı bir atmosferdi üstümüze çelik fanusuyla kapanan, masalın kahramanları irindendi ama, masal zamanı kemirgendi, olaylara gelince, onların içimizde yarattığı bungleluğu delip geçecek hiçbir umut ışını sızılmıyordu bizi terketmiş güneşten;

kapımız çalınacak diye korkuyorduk, sabah evden çıkan gece dönemeyecek diye her gün tedirgindik, komşularımızdan şüpheleniyor, bizi korumakla yükümlü olanlardan vebâ görmüşçesine kaçıyor, kapalı mekânlarda tavan üstümüze çöker, açıklarda yer yarılr diye endişe duyuyorduk;

zifirin kaynağı hakkında kesin bilgilerden de yoksunduk başlangıçta, kimler kimleri neden iblise dönüştürüyor, bu çelik çeneli, timsah bakışlı, kılı pençeli, elektrik yüklü yaratıklar nasıl başkalaşmışlardı, kestiremiyorduk;

o günlerdeydi sokaklarımız daraldı, caddeleri bulvarları dipsiz bir sessizlik kapladı, sıkışıkya örttüğümüz pencerelerin ardında, neredeyse gömüldüğümüz odalarda dışarıdan gelen tekinsiz seslere kulak kesildik, yer altından bize erişen kesintisiz bir uğultu yataklarımızın üstüne çöktü;

bir dönüşüm geçiriyor gibiydi hayatımız, su borularının içinden canhıraş seslerle sürüklenenleri duyuyorduk, sayısız kadavrayı kıyıları vuruyordu dalgalar (deniliyordu), geceyarısından sonra dev yarasalar kaplıyordu gökyüzünü, taşla toprakla beslenen sürüngenler dolduruyordu şehirlerimizi;

kan aranıyor diyordu spiker, ölü bulundu diye yazıyordu gazeteler, kayboldular okunuyordu duvarlardaki afişlerde, sabaha doğru iyicene çöküyordu barut kokusu üzerimize;

birbirimize inanmamaya başladık bir dönemeçte, öbüründe kendi kendimize inanamayacağımız eşige dayanacağımızı anladık;

renkler attı, tınılar zebanileşti, kokular dayanılmaz boyutlar aldı, baktık ki bir takırtı lehçesiyle konuşuyor herkes, iyicene büzüştük bize kalan son köşede;

bütün bunlar oldu ve bütün bunlar olurken, gotik masalının ayrıntılarına indi Aloş, bir çehreyi seçti ve okudu, bir toplantıyı izledi ve gerilimi tuttu, şehrin dört bir yanında yanan ateşlere kulak verdi, anılarını topladı iskeletlerin, derin çukurlara girdi, çıkmazlara dalmaktan geri durmadı;

imgeleminde ayrışan, imbiğinden geçen, prizmasından yansıyan evren, buradakinin farklı biçimde 'banyo edilmiş', çevrilmiş (tıpkı yabancı dilden anadile çevirir gibi), sonra da özenle kurgulanmış bir karşılığıydı;

ardında Doğu'nun ve Uzak-Doğu'nun, Batı'nın ve Orta-Doğu'nun efsun birikimi, ikibin yılı aşkın süredir bir gizlenmiş, bir su yüzüne vurmuş düşlem geleneği, kendi özel kıyafetnâmesini ortaya koymuştu;

ataları, uzak ya da yakın hısımları tanımıştı elbette, Jurgis Baltrusaitis'in sanat tarihinin en güçlü yapıtlarından birini ortaya koymasını sağlayan araştırmaları, Simya'dan Fantastik Gotik'e her türden sapıncı içeren çözümleyici dökümleri bir yandaydı;

öbür yakada, çağdaşları bekliyordu Aloş'u: Çizgiromanların yeni barok düzenlemeleri ve fırtınalı üslûplarından taşan şimdiki zaman korkusu ona da bulaşmıştı;

*herşey*, evet herşey, Umberto Eco'nun saptamasıyla, içinde kendimizi buluverdiğimiz yeni bir ortaçağın izbe koridorlarında biçimleniyor ve Aloş o koridorların bize çıktığını gösteriyordu;

kuşku, korku, yıldı, bătıl, bătın çarpmıştı herbirimizi ya, bakıyor ve okuyordu Aloş, bir türlü uyanamadığımız bir uykunun içinden fişkıran sayıklamaları ve gösteriyordu yeryüzünü kapandığımız bir mağaraya nasıl usul usul dönüştürdüğümüzü;

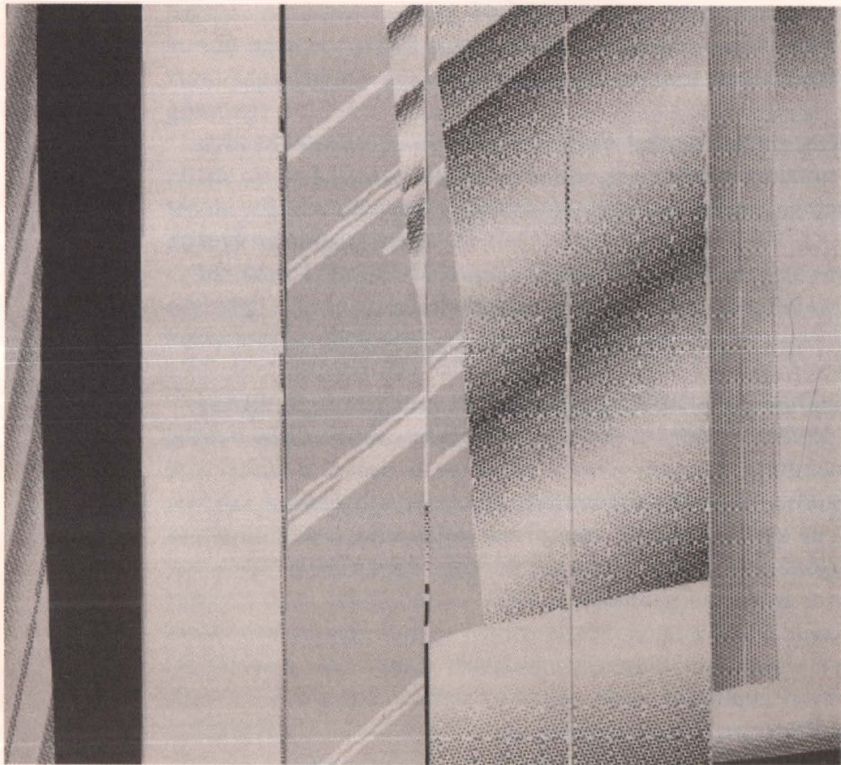
aynaya yüzümüzü dönecek yüreklilik kalmamıştı bir tekimizde olsun, karşımızdakilerin yüzüne gözüne bakacak cüretten de yoksunduk nicedir, kişi başına düşen acı miktarı en üst düzeye vurmuştu artık;

bir soru kalmıştı, kalmışsa: Doğru muydu Góngora'nın söylediği – içimizdeki cehennem, yoksa, daha mı engindi cehennemin kendisinden?

sandık ki, sanabiliriz ki, dünyamızı altüst eden mahşer günleri geride kaldı, dindi tufan ve dindi üzerinde yüzdüğümüz uçsuz bucaksız, düne kadar öfkeyle dolu su, şimdiden tezi yok saracağız yaralarımızı, öldüreceğiz içimizi hıncahınc dolduran yırtıcı kalabalığın her üyesini, dingin ve bilge sürdüreceğiz bundan böyle, yeni bir hayatı: Ufukta, geri çekilmiş, bekliyor oysa, simsiyah bir yağmuru yeniden üstümüze kuscacak olan kasırğa, herkes hemen hemen hazır yüzüne boyalar sürmeye, kan çanağı bakışlarını giymeye, tırnaklarını ve dişlerini uzatmaya, muhbir ve kalles, sinsi ve hesaplı, havayı karartmaya – yalnızca bir çare görüyor gösteriyor Aloş'un dünyası: Uyumamak gerekiyor bundan böyle, hiç uyumamak, dalmamak, kendinden bir ân için bile uzak kalmamak gerekiyor, diyor Aloşnâme'nin herbir sahnesi: Birimiz uyuyacak olursa diye ötekisi bekçi durmalı.

1998-99

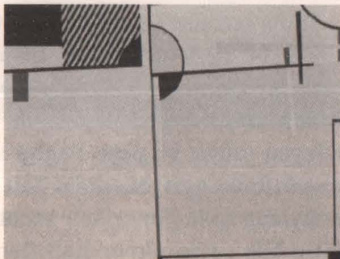
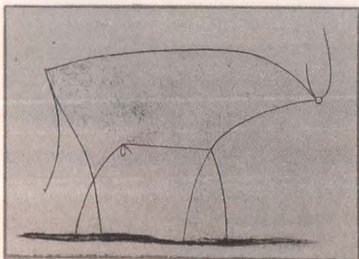
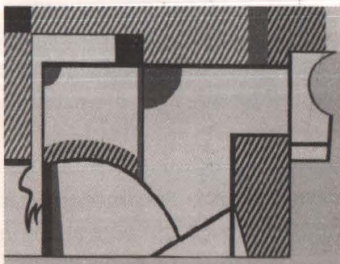
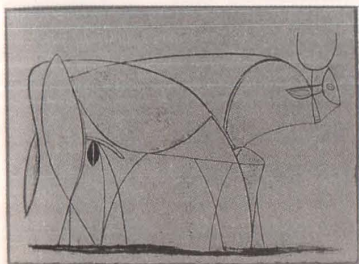
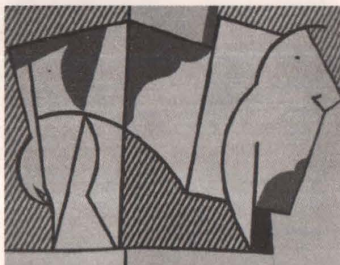
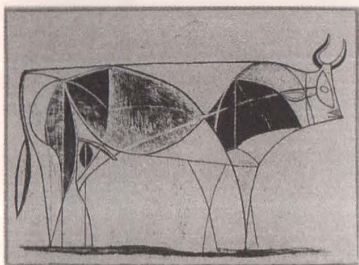
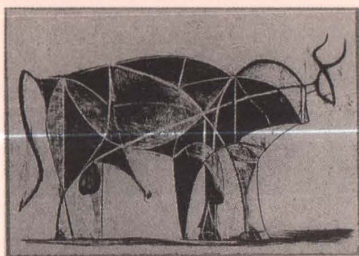
**MAKASLAMAK  
(ve) SAKLAMAK**



Altı Parçalı Ayna, 1971, 305 x 335 cm.

Yetkili, tam yetkili bir müze yöneticisi olsaydım (oysa, tanım gereği, bir müze yöneticisi herşeyden önce *konservatör*'dür, benim *bu* türden projelerimden dolayı hiçbir müzeye yönetici olmam sözkonusu değildir ve kendi müzemi kurmaya bundan karar vermiş olsam gerektir), kimseye, sanatçının kendisine bile danışmaksızın, Roy Lichtenstein'a geniş, yüksek tavanlı bir salon ayırır, orada yapıtlarının özgün boyutlarından farklı biçimde gerçekleştirilmiş çoğaltımlarını kullanır, süregelen bir röprodüksiyon sergisi oluştururdum – yapıtına eldiven gibi uyduğuna, uyacağına inandığım bir çözüm yolu:

Roy Lichtenstein'ın dünyası bir röprodüksiyon dünyası. Başka bir denememde de değinmiştim: Benjamin, "çoğaltım tekniği" çağının aldığı boyutları göremeden çekip gitme kararına dayanmıştı, yaşasaydı, özellikle II. Dünya Savaşı'nı izleyen yılları bugüne bağlayan dönemde, sanırım, çoğaltılmış ürünün ayrı, özerk bir "aura"ya sahip olduğunu görecekti, onaylayacaktı. Amerikalı sanatçı bu evre'nin son halkası değilse bile vazgeçilmez halkalarından biri: Yapıtı başka yapıtları, yapımları konu ediniyor; onları hem tekrarlayarak, hem tekrarlamayarak çoğaltıyor, birbakıma da arttırıyor: Roy Lichtenstein, baştan uca bir *remake* işlemine dayanan resmiyle yeni, öteki kıtanın en güçlü modern temsilcisi.



Boğa, Pablo Picasso, 1945-1946, 32,5 x 44,5 cm.

Boğa Serisi, Roy Lichtenstein, 1973, 68,5 x 89 cm.

Büyük “Soyut(lama) Devrimi” gerçekleşene dek, iki bin yıllık Batı resim tarihinin kendi imge kataloğunun tutsağı olduğu görüşü, neredeyse basmakalıp bir gerçek sayılıyor bugün. Bu saptamayı, bir ölçüde ironi taşıdığı söylene bile, hayli çatıkkaşlı bir yoruma bağlamak üzere geliştirdiğim “Elma Kuramı”na eklemekle yetinebilirdim sanırım, gene de çeşitlemek isterim, istiyorum örnekleri, hayatın farklı anlam ve imlem depolarına iliştilerebilecek imgeler seçerek: Boğa, Çarmıh ve Ayna belli kültür kodları çerçevesinde bir uygarlığın payandaları sayılabilecek izlekler: Doğa, Doğaüstü, Artefax.

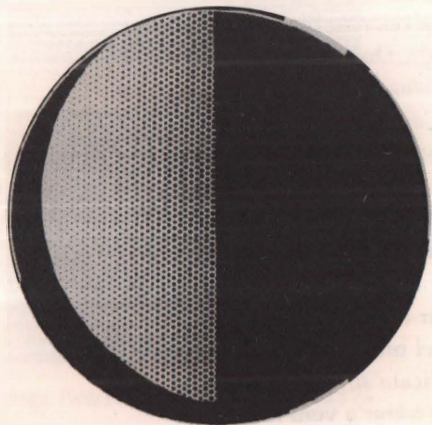
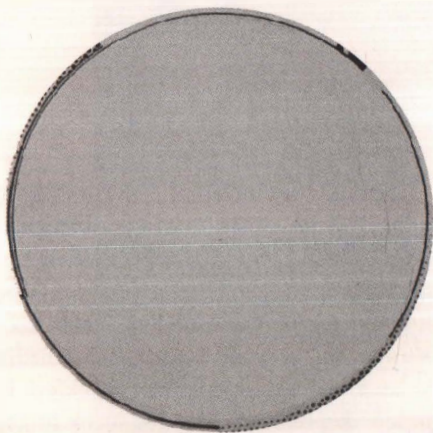
Lascaux duvarından Goya’ya, Picasso’ya *Boğa*; Grünewald’dan El Greco’ya, Gauguin’e *Çarmıh*; Parmigiano’dan Delvaux’ya, Cremonini’ye *Ayna* sonsuz çeşitlenme içinde çağıdan çağa gelmişlerdir.

Roy Lichtenstein’in yapıtı, Avrupa resim geleneğinin bir uç dalı olarak ortaya çıkan, şüphesiz Whyte, Hopper gibi klâsik, Pollock ya da Stella gibi modernist ustalar yetiştirmiş, gene de gelenek çizgisinden büsbütün ayrı bir serüveni kendi içinde doğuramamış Amerikan resminde *özel* bir halka oluşturuyor bence: Hem sanat tarihinin bir duplicata’sı, hem Amerikan dünyasının özgün bir ifadesi, hem de *tekrar*’a yeni kıta sanatçısının katabileceği tek farkın, teknoloji kaynaklı üslûbun açığa çıkışı olduğu için.





Ayna no: 1,  
1969, 152,5 x 122 cm.

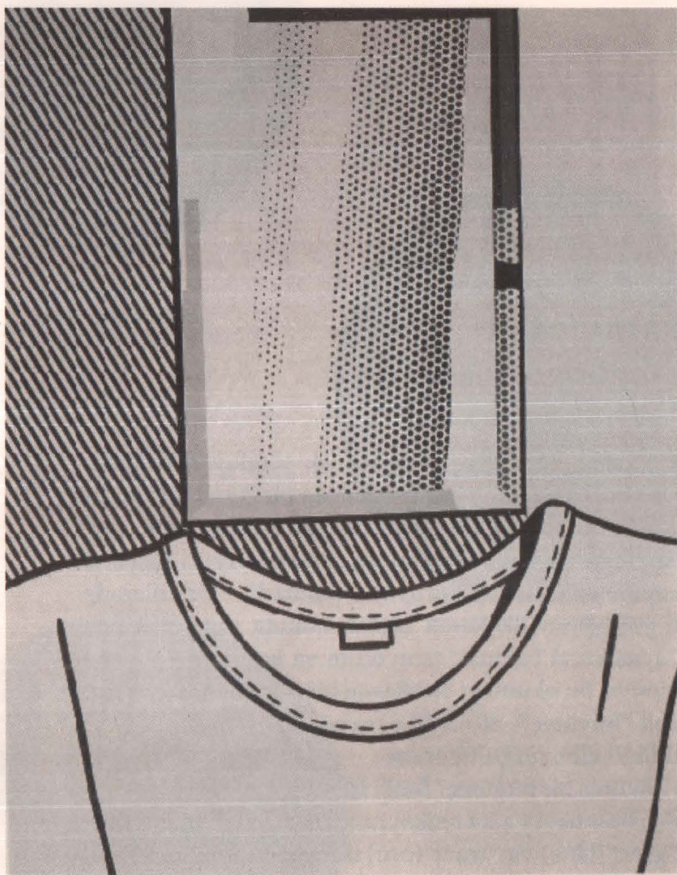


Ayna, 1972,  $\phi$  122 cm.

Bu üç özelliği örneklerle yerleştirmek gerekiyor. Lichtenstein'in, bir başka resmin tekrarı olmayan bir resmi var mıdır bilmem, öyle bir yapıtına en azından ben rastlamadım, gelelim bu ilişkilendirmeyi seçmiş, o nedenle özgün çizgisini ortaya koymuş bir sanatçı duruyor önümüzde – bir anlamda *üst-resim* yaptığıının ilk kanıtı olarak burada durup hemen aynaya, aynalarına bakmak sanıyorum en kestirme yol; ama oraya gelesiye, bu okumayı önceleyen bir duraktan geçeceğiz: 1963 tarihli "Büyüteç" – 40,6 x 40,6 cm boyutlarında bir *yağlıboya*, görüldüğü gibi vurguluyorum.

Neyi büyüten bir büyüteç? Baskı işleriyle içli-dışlı olanların (fotoğrafçı, basımevi ya da renkayırmevi ustası) dilinden düşmeyen "gren"(tane) ve "tram"(örü) dokusunu imliyor resim: Yağlıboya kullanıyor ressam, ama teknik sonuca öykünüyor, doğal ve doğru bir yaklaşım: Lichtenstein'in resminin, sanatının biçimi bu: Ait olduğu dünyanın, herşeyi çoğaltan teknolojik dünyanın temel ölçüsü. *Bu'*na ayna tutarak işe başlıyor: Ben buraya bakacağım, yapıtım bunu gösterecek: Hepimiz, herşey, artık nicedir bir çoğaltım ürünü(yüz): Röprodüksiyonum ben.





Otoportre, 1978, 178 x 137 cm.

Bu dokusal özelliği düpedüz yapıtına geçen parmak izleri, anonim ama kendi kıldığı, seçtiği için kendisinin kıldığı bir alâmet-i farika olarak bütün işlerine döşüyor Lichtenstein: Sıvı ortamlar bir yana (tek ayrıcalıklı örnek “Balıklı Modern Resim”, ama orada da belki bir akvaryum sözkonusu ve gördüğümüz örü suya değil de cama ait)\* *her şey ve her yer taneli zemine oturuyor.*

Ayna başka neyi yansıtır? Ayna ki bir röprodüksiyon merkezi, yalnızca çoğaltabiliyor, kendisi olması olanaksız (İçine hiçbirşey yansımayan bir ayna düşlemeye yirmibeş yıldır kendimi hazır tutuyorum).

Ah, o aynaları tanıyor, biliyoruz. Lichtenstein onlardan gösteriyor: Ben Velázquez'im, ben Quentin Metsys, ben Hans Baldung Grien'den geliyorum, Manet'den ya da Degas'dan ben: Çoğaltıyorum, çoğaltıyordum, çoğaldım.

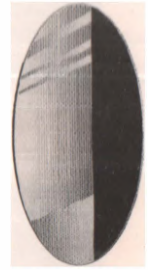
Ressam söylüyor da: Ben bir aynayım, bakınız: Ayna Kafalı Otoportre, 1978.

Aynanın bir de nereye baktığını görmek gerekir.\*\*

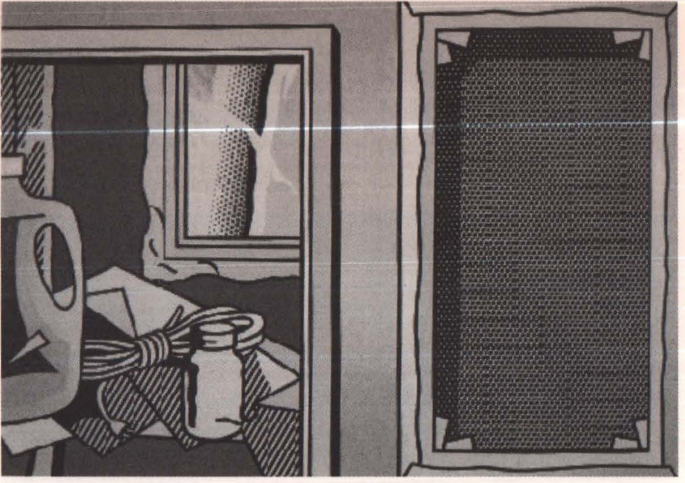
Görebildiğimiz an, ancak, “kendisi olması olanaksız” sözünü geri alabiliriz.



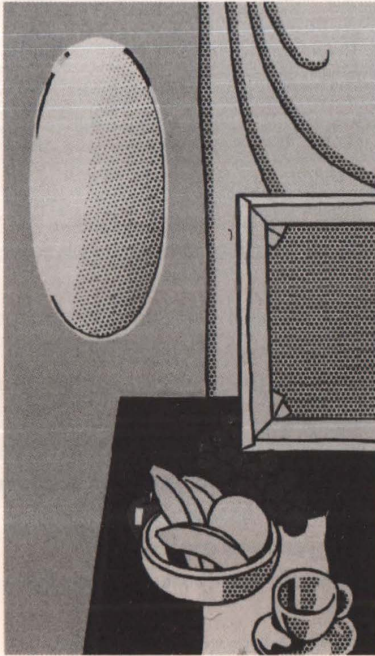
\* Janis Hendrickson yanılıyor bence: 6 numaralı (mavi) Ayna.



\*\* (1971) boş değil: Onun suya tutulduğunu, baktığımı görüyorum.



Köşeli Şasi ve Ölüdoğa, 1985, 162,6 x 228,6 cm.



Aynalı Şasili, Meyve Tabaklı Ölüdoğa,  
1972, 244 x 137 cm.



Yüzü böyle de tersi farklı mı, değil; Lichtenstein'ın, sonradan (1983: "Resimler: Ölüdoğa ve Köşeli Şasi") bir başka resminde çeşitleyeceği tablo tersi (1968: "Köşeli Şasi"), az bilinen (böyle olduğunu yorumcuların esgeçmesine bakarak da söyleyebiliyorum), tansık güzelliğinde bir klâsik işin 'remake'i: Bakınız, yanda, Cornelis Nobertus Gysbrecht (1668-1672).

Arada, bir başka değişken, 1972 tarihli "Aynalı, Şasili, Meyve Tabaklı Ölüdoğa" farklı bir *ters'i* çeşitliyor bana kalırsa: En eski örneği hiç tartışmasız "Las Meninas" olan bir "ressam size bakıyor" denklemine: Bir tablonun yüz'ünden.

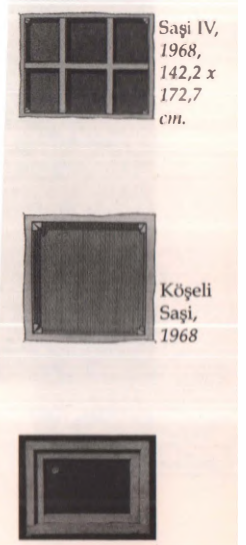
Evet ama, burada ressamı göremiyoruz – doğru. Evet ama burada aynadakileri de göremiyorsunuz.

Lichtenstein'ın, öyle bakarsak, hiçbir aynasında hiçbirşey göremeyiz, öyle bakmamalıyız demek: Ressam bize gösteriyor: Aynada gördüğünüz hepsi hepsi *yansıma*'dır, başka birşey değil.

Başka birşey görmek durumundaysanız: Yanılsama.

Kaldı ki yansıma da yanılsama.

Ters-yüz edilen bu.



Cornelis Nobertus Gysbrecht, 1668-1672.



I Can See The Whole Room... 1961, 122,7 x 121,8 cm.

Demek ki her yapıt bir ayna: Yüzü (yüzeyi) ile sırası (sırrı) arasında bir yansıma fenomeni taşıyor. Lichtenstein bakıyor: Léger'ye ya da Picasso'ya, Mondrian'a ya da Carrà'ya, Tennen'e ya da Basri'ye: Yansıyanı yansıtıyor. 1953'teki bir çizgiroman karesine taşıdığı soruya\* karşılığı bu: Az ama yeterli sayılabilecek ipuçları.

Denilebilir ki, modern sanatın tarihi baştan uca "yeniden yapım"larla dolu, biliyorum, o konuya gereğinden sık değindim bugüne dek – burada durum farklı, benim gözümde, yinelenemekte yarar görüyorum: Lichtenstein'ın resim dünyası bütünüyle röprodüksiyon'a dayanan bir röprodüksiyon tekniği üzerine kurulu.

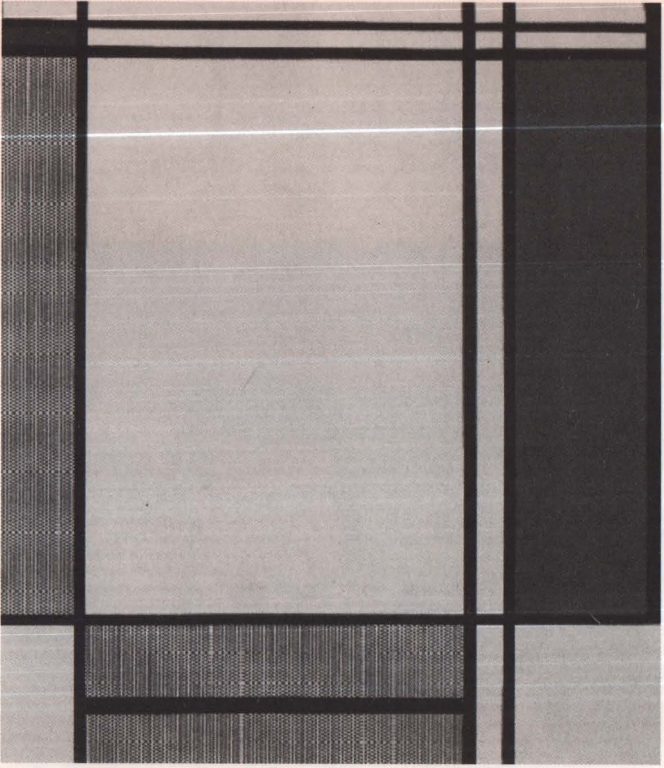
Teknik, diyorsam, bir resim yapma tekniği değil bu, ısrarla vurgulamalıyım: Sözkonusu olan bir çoğaltma tekniği – bulan siz değilsiniz, kullanan sizsiniz.

Peki, özgünlüğüm nerede öyleyse diye sorabilir ressam, küçük yuvarlak bir pencere açıp – öyle yapmıyor: "Burada kimseyi göremiyorum" demeyi yeğliyor.

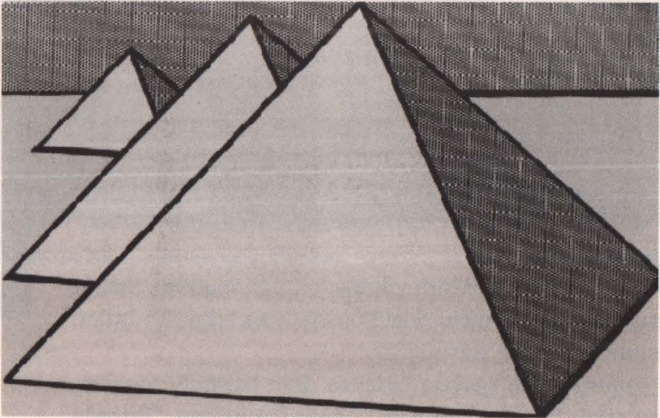
\* Image Duplicator,  
1963, 61 x 50,8 cm.







Non-Objective I, 1964, 142,2 x 121,9 cm.



Büyük Piramit, 1969, 3,3 x 5,2 m.

Lichtenstein'ın resminin özgünlüğü yalnızca çoğaltım tekniğiyle biricik resimler yapmasıyla ve onların *sonra* çoğaltılmasına izin verilmesiyle biçimlenmiyor, bir de: Bunun böyle olduğunu baştan beri biliyor: Resminin kaynak-farkı bu. Tek sözcükle: "Üslûp", tılsımlı maya.

Yoksa, ne fark edebilir resimleri konu edinen resimler, dünyayı konu edinen resimler yapmışsınız: Onlar zaten oradalar. Bir bakış biçiminiz, ayrıcalığınız var mı? Olmadığı an, üç harflik\* ya da beş harflik bir kelimeden ibarettir Sanat – bunu biliyor ve bildiriyor: Baştan beri.

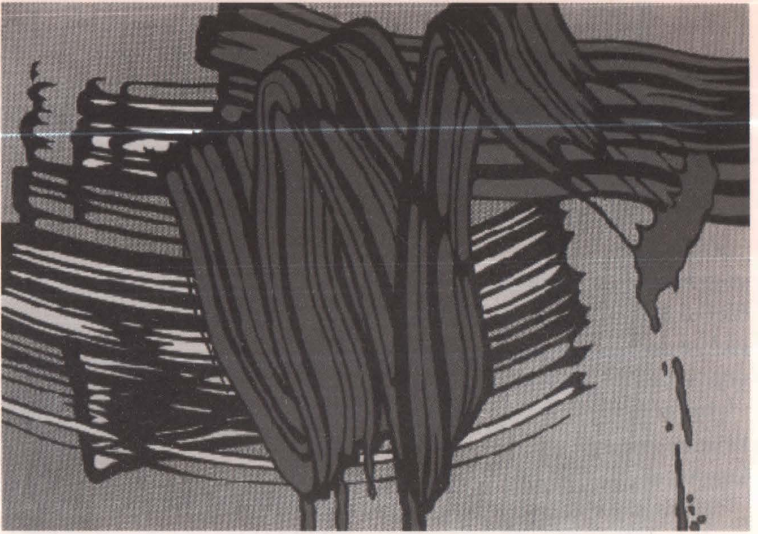
Bakacak fazla bir yer de yok – baştan beri bildiği ortada: Benden önce yapanlara bakabilirim, bir de dışarıya: Gerçekler, kurmacalar üstüste birikiyor, dünyaya bakabilirim.

Karanlık odadan ses geliyor, konuşma balonu tablonun dışında, orada hiç kimseyi görmediği gibi hiç kimseyi duymak istemiyor da olabilir ressam –

*bir de içeri(ye) bakabilirdiniz.*

\* 1962, yağlıboya, 91,5 x 172,5 cm.





Büyük Resim VI, 1965, 233 x 328 cm.



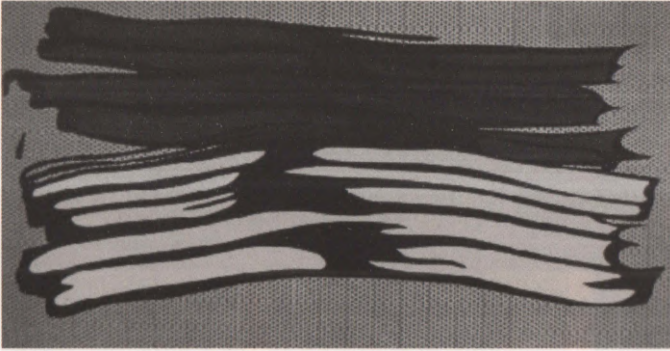
Beyaz Fırçadarbesi, 1965, 122 x 142 cm.

Bir kavşaktan sonra üslubu göstermek istediği apaçık: Tane ya da örü, bunlar tekniğin tekniğine yükledikleri, resmimin gerçek birimi başka: Elime fırçayı alıyorum, bomboşluğa damgamı vuruyorum, benim yazım çizim, parmak izim, işim bu: Fırça hareketleri.

Herhangi bir resmi ancak onun izini sürerek okuyabiliriz. El fırçayı kavlıyor, boya tenekesine daldırıp çıkarıyor, tuvalin yüzüne değdiği ân başlıyor resim, çekildiği ân duruyor – böyle oluyor, oluşuyor resim.

Kavramlara, yakıştırmalara: Action Painting'e ya da soyut dışavurumcu sürme tekniğine gitmeden, çıplak halinde edime gözü dikmek gerek: El, fırça, renk, bez ya da kâğıt, herşey bir yandan da bu öğelerle sınırlı.

Lichtenstein'ın "Fırça darbeleri" dizisi, üslûp birimini büyütmele kalsa: İş'in ontolojisini eleveriyor aynı zamanda: Elim fırçayla *vuruyor*, ergo sum.



Fırçadarbeleri, 1966, 91,5 x 173 cm.





İki Resim: Dagwood, 1983, 228,6 x 162,6 cm.

Fırça darbeleri, soyut dışavurumculuğun kalıtı: Onları Hartung'dan ya da Soulages'dan bez üze, Jackson Pollock'tan boşlukta, anımsıyoruz: Resmedilen birşey yok, resmetme ediminden başka.

Taneler, örüler için de o kalıtsal boyut geçerli kaldı ki: İzlenimcilerin, sonra da "pointilliste"lerin açtığı yoldan geçiyor Lichtenstein'ın büyüteç\* altında tuttuğu grenler, tramlar.

Birşeyi çoğaltmıyorsam, tekrarlıyorum.

Bu katalog çalışmasına 'sahneye koyuş' tekniklerini ve bütün bir yapıştırma geleneğini eklemekte yarar var: Burada Matisse, Braque, şurada Picasso, Léger. Bütün içerikler bütün biçimlere girip çıkmış mıdır?

Yeni dünyalı en son Yeni Dünya'yı keşfedecektir. Çizgi-romanlardan yola çıkarak.

Eski dünyanın insanları da öyle tanıdığı için, önce, Yeni Dünya'yı: Pekos Bill, Kinova, Dalton Biraderler, Miki Fare.

Far West'e kalkan trenler, Altına hücum, silâhlar ve küçük burunlu düz saçlı kızlar, super men ve Superman.

İşin içyüzü sonra anlaşılmıştır.

Ama dedim ya: İçeriye bakmıyor Lichtenstein.

\* Bir yorumcu, "büyüteç"i İngilizce karşılığına dikkat çekiyor: "Magnifying Glass".



Bak Mickey, 1961, 121,9 x 175,3 cm.



Top ve Kız, 1961, 153,7 x 92,7 cm.



O.K. Hot Shot, 1963, 203,2 x 172,7 cm.



Whaam! 1963, 172,5 x 406,5 cm.

Modernler – Lichtenstein, Warhol, Combas... çizgi-romanı *yeniden* keşfettiklerinde, sinema-fotoğraf-roman üçgeninde, çağlarının farklı bir ifade alanıyla karşılaştıklarını düşünmekle yetinmişler miydi?

Çizgi-roman mantığı, sanat tarihinin oldukça eski, sağlam bir gelenek kurmuş, başyapıtlar sıralamış bir kolundan geliyordu tabii: William the Conqueror'un tekmili birden öyküsünü taşıyan Bayeux halısı XI. yüzyılda dokunmuştu: Yarı metre eninde, yetmiş metre boyunda bir şah-eser. Rouen Katedrali'ndeki çizgi-romanı Flaubert XIX. yüzyılda yeniden yazmıştı; Floransa'daki kapı hikâyeleri, Cappella Sistina'daki çetrefil uzun anlatı "tür"ün doruk örneklerini oluşturuyordu – iki bin yılı aşkın bir süredir dikilitaşları, sütunları sarmal düzende kateden çizgi-romanları bir kere daha anımsatmak gerekir mi?\*

Bir de elyazmaları var elbette: Gutenberg devreye giresiye, Doğu'da ve Batı'da istiflenmiş sayısız resimli metin, metinli resim – konuşma balonları bir zamanlar yazı balonlarıydı.

\* Calvino'nun Karasu tarafından dilimize çevrilen "Trajan Sütununun Anlattıkları" metni hakkında, bkz: Başkalaşımın XI.





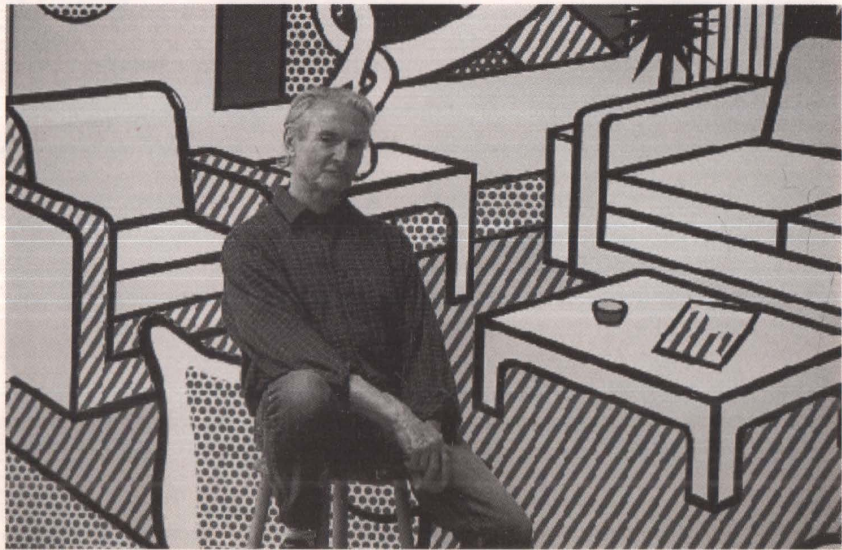
I Can See The Whole Room... 1961, 122,7 x 121,8 cm.

Dolayısıyla “Bütün Odayı Görebiliyorum... Ve burada kimse yok”u (1961), bir de ters yönde, karanlık odadan dönüp bakarak yapmak gerekebilir: Karanlığa ışık tutarsak, içerisinde kiyamet kalabalığını belki görebiliriz.

1961 güzünde, Leo Castelli galerisine biriki hafta arayla gelen iki ressam, Lichtenstein ve Warhol, birbirilerini henüz tanımıyorlar. İkisi de, çizgi-roman dünyasını konu edinen, oradan *alıntı* bir dünyaya yaslanan resimler getirmişler. Bilmem Magritte’in “Çoğaltılması Yasaktır” başlıklı resmini o zaman görmüşler miydi?

Şüphe yok ki, biz bugün buradan gelenek akışına işaret etsek de, 1961’deki “Remake”lerin konumu farklıydı: Toplumsal ortam, çizgi-romanların yarattığı imge düzeni ile birebir bağlantılı bir *imgelem evreni*’yle özdeşleşmişti artık, herkes Walt Disney’in yoğurduğu bir bilinçaltı deposu ile çocukluğunu katetmiş, yaşları ilerlerken çizgi-insanlarla tanışmış, onları gerçek insanlardan daha iyi tanımlarına yolaçan bir yaşama biçimi üzerlerine çelik kubbe, kapanmıştı.

Lichtenstein, seçip büyüttüğü her çizgi roman karesi ile bu ilişkiyi sorgulayan bir serüvene dalar.



*Roy Lichtenstein, 1992, New York.*

‘Sorgulama’ derken, ressamın düşündüğünü, felsefî boyutta düşündüğünü ileri sürüyor değilim; bu tür bir oluşumu yok Lichtenstein’ın bildiğim kadarıyla, zaten sanatçı iyi düşünen değil de iyi *yapan* kişi – burada güdüler fikirleri önceliyor genellikle.\*

\* Ressamı ussaldan, zihinselden soyutlamaya çalışacak elbette değilim. Klâsik ustalar (Leonardo, Dürer) kadar modern ustaların da (Maleviç, Kandinski, Klee) soluk kesici düşünsel girişimleri olduğunu biliyoruz. Yazan, giderek dil ile ayrı bir ifade düzlemi yaratmaya yönelik ressamların kitapları raflar dolduruyor, bunu da biliyoruz. Gelgelelim, resmi kendi ölçeğinde görmekten doğru bir yol yok gibi: Hiçbir kültürel zenginliği, hiçbir düşünsel sorunu olmayan pek çok güçlü ressam yerini almıştır yaratma tarihinde: *Resimsel* sorunları olmuştur yalnızca, onları yaparak, yaparken çözmeye çalışmışlardır. Lichtenstein’ın, dahası hiç bir modern ressamın hüdainabit olmadığını, olamayacağını, kültürel bağlamla belli görgü-bilgi denklemleri kurduklarını ileri sürmek, onların ille de *düşündükleri* anlamına gelmiyor benim gözümde: Güdüsellik önceliyor yapıtlarını; sonra, yaptıkça, bir de düşünmelerini engellemeyen bir süreç bu.

WHY, BRAD DARLING, THIS PAINTING IS A  
MASTERPIECE! MY, SOON YOU'LL  
HAVE ALL OF NEW YORK CLAMORING  
FOR YOUR WORK!

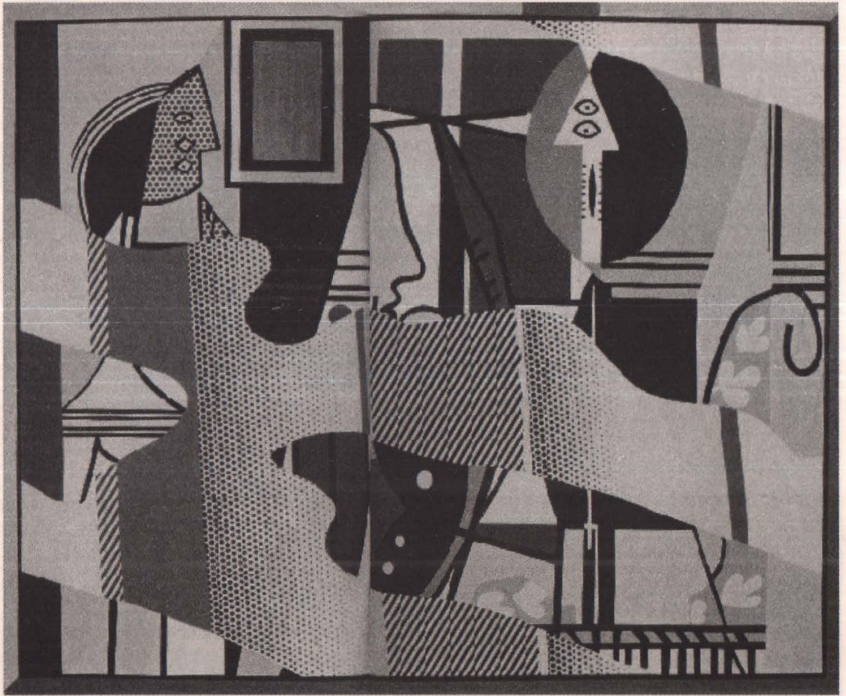


Öyleyse, ressamın yerine yapıtlarının bu sorgulamayı başlattığını savlamak bir çıkış kapısı aralayabilir.

Önümde bir, birçok çizgi-roman karesi duruyor. Seçilmiş kareler. Seçilmiş ve büyütülmüş *halkalar*: Önce'leri var(mış) kendi bağlamlarındayken, sonra'ları da. Burada tam öyle olmuyor: Kareyi anımsayarak ya da ilk bağlamına gidip bakarak zinciri tamamlayabiliriz; onu *yerine* oturtarak.

Oysa yeri, durumu, boyutları değişmiş artık bu karelerin: Seçilince ayrılmışlar bir kere; başka bir teknikle, bambaşka boyutlarda yeniden yapılmışlar. Şimdi, böylece, onların yabancısisınız.

Onların daha da yabancısisınız aslında: Ayrı bir imgelem dünyasına ait olan bu görüntüler, Lichtenstein tarafından alınılarak yeni bir imgelem dünyasına göçmen çıkıyorlar: Naif görünen bir yabancılaştırma işlemi (Lichtenstein da naif bir yaklaşım kuruyor zaten – bunları yaparken “başlangıçta pek bir şey düşünmediğini” söylüyor, ona inanıyorum), tabloların sayısı artarken eleştirel mesafesini kendiliğinden yaratıyor: “Masterpiece” (1962) üzerinde kısaca konaklayacağım.



Ressam ve Modeli Üzerine Düşünceler, 1993, 178 x 244 cm.

İmdi, “Masterpiece” görünmüyor. Bir ‘meçhûl başyapıt’la daha mı karşılaşmış oluyoruz böylece – “ben de Frenhofer’im” mi diyor Lichtenstein, bu çizgi-roman karesinin dışından bize, ona bakanlara bakıp?

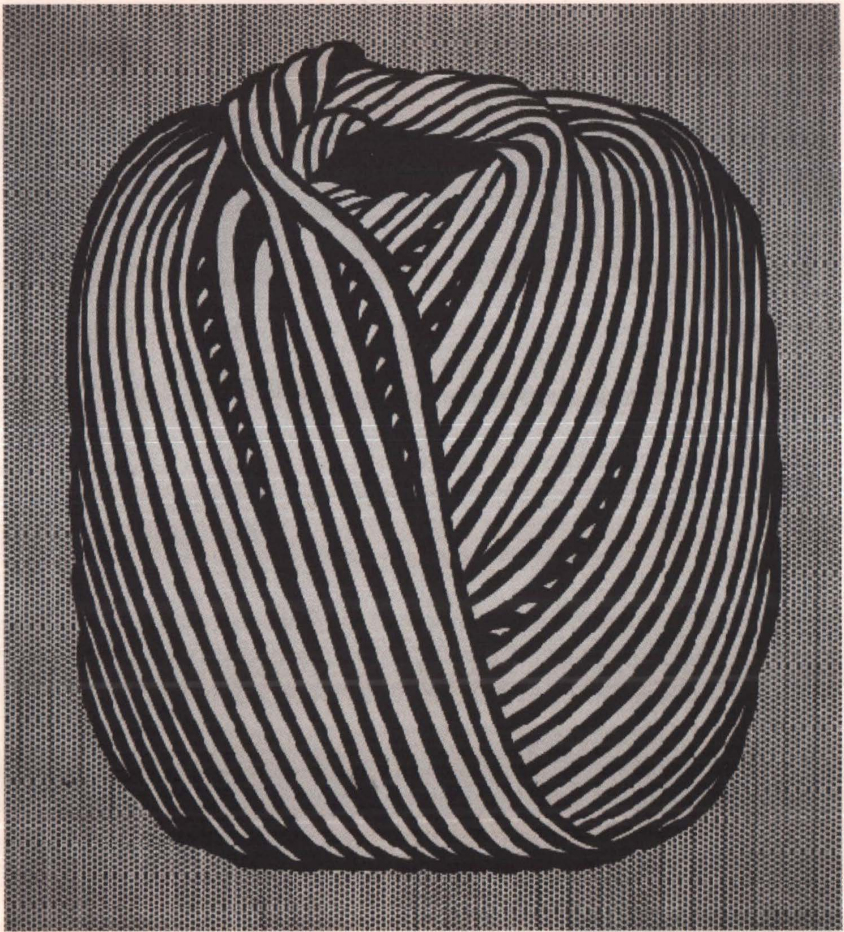
Yoksa, yeni kıta sanatçısından bir Las Meninas çeşitlemesi mi geliyor önümüze?

Ressamın bir ana cümlesini çok tutuyor seyirci gözüm: “Niyetim bir sanat yapıtı ortaya koymak, ama bu niyetimi gizlemek istiyorum”.

Roy darling, 1952’nin konuşma balonu doğru tahmin, belki ki işinize ve kendinize inanmışsınız. Brad elbette Diego’ya benzemiyor, zaten Velázquez’in başyapıtı görünmeyen tabloda değil görünen tabloda: Resmin kendisinde. Gelgelelim, “Başyapıt”, sizin başyapıtınız sayılamaz sonuçta, onun için kareden kareye çekirge, *ona* doğru yönelmeye çalıştım, çalışıyorum ya bu paramparça denemede: Hep birlikte nasıl olsa duvara, duvarda tırmanmaya koyulacağız sonunda.







Sıkı İplikli Yumak, 1963, 102 x 91,4 cm.

Oraya ulaşmadan, bir durak daha.

Boğa, çarmıh, ayna: Ödünç (alınmış) izlekler, bu ilişki biçimini büsbütün terketmeyi bugüne dek aklından geçirmeyecek ölçüde kaynaklar(ın)a bağlı ressam, gene de birara uzaklaşıyor onlardan, içeri bakmıyor ya, bu dışarı bakmayacak demek değil: Peşpeşe Amerikan usulü yaşam katalogunun sayfalarını çeviriyor ve Büyük Mağaza'nın\* uçsuz bucaksız katlarında inip çıkıyor; "Sünge"i ve defteri bir kenarda tutarak küçük bir döküm yapıyorum: "Çamaşır Makinası", "Çorap", "Patates Kızartıcısı", "Lâstik Ayakkabı" 1951'den; "Araba Lâstiği", "Golf Topu", 1956'nın "Dolar"ından tanıdığımız "Washington" 1962'den: "Büyüteç" gelip bu evreyi tamamlıyor.

Şeytan üçgeni (Tüketim/Pazarlama/Reklâm) karşısında duyarlı, eleştirel bir bakış mı, en hafifinden yakıştırama olur: Lichtenstein bakıyor, görüyor ve yeniden-yaparak aktarıyor yeniden – sonsuz bir çoğalma ritminin sarkacı gelip ona dokunmuş. Bu dünyanın tanığı, seyircisi, hatırlatıcısı, dostu, düşmanı yok karşımızda: Resimleri, çamaşır makinası ya da araba lâstiği kadar aitler bu dünyaya, aynı şeytan üçgeninden geçiyorlar.

\* Bakınız.



Fritöz, 1961,  
174,7 x 174 cm.



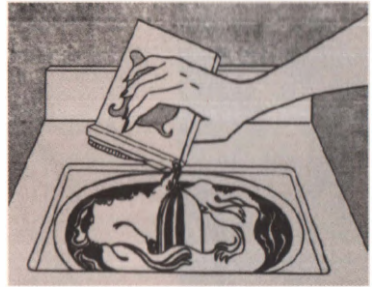
Çorap, 1961,  
121,9 x 91,4 cm.



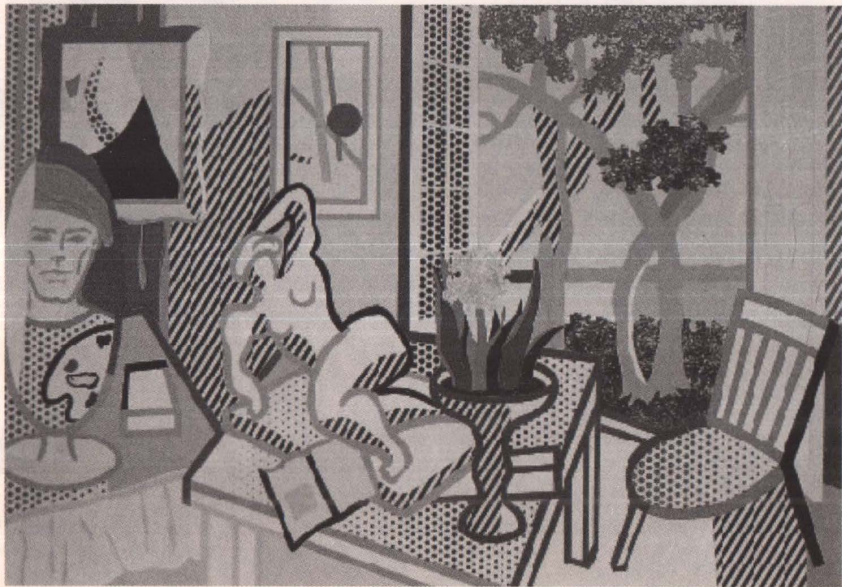
Ocak, 1961, 173 x 173 cm.



Keds, 1961, 123 x 88,5 cm.



Çamaşır Makinası, 1961, 143,5 x 174 cm.



Matisse Heykelli Ölüdoğa, 1997, 192 x 153 cm.

Lichtenstein'ın Matisse'e duyduğu yakınlığın bir açıklaması da bu olabilir: Sanat bizi yokuşa sürmemeli, yumuşatmalıdır. Bu cümleyi kuran yaşlı kıtanın ressamı, altında simsiyah bir tragedya gemisi var, iki büyük savaşın içinden susarak, *içine atarak* geçiyor, iki inanç arasına geriyor trapezini: Sanat ve Tanrı, iki saltık birleşince üçüncü, isimsiz tansık gerçekleşmiş onda.

Yeni kıtanın sanatçısının bir tragedya "steril"i mi olması gerekiyordu? Böyle bir sava dayanmak için Whyte'ın koyu metafiziğini, Pollock'un buhranını, Warhol'un havai isyanını görmezlikten gelmek tek çaredir, oysa görmezlikten gelmek değil işimiz. Lichtenstein'ın *duruşu*, bir yere kadar müdahalesiz bir çoğaltım esasına dayanır, bir yerden sonra, aktardığı ek parçaları biraraya getirip yekpâre hedefi seçmiştir.

Seçmek, tutum belirlemektir: Yaratıcı uğraşta.

Seçtiğiniz parçaları aynı düzlemde toplamaya, organik bir toplam kurmaya yöneldiğiniz anda hünerle sınırlı bir iş olmaktan çıkar yaptığınız.

Yaptığınız yaptınız olacaktır.

*Şimdi*, bir zamanlar bize çevirdiğiniz işaret parmağından\*, namludan\*\* ürkebiliriz.

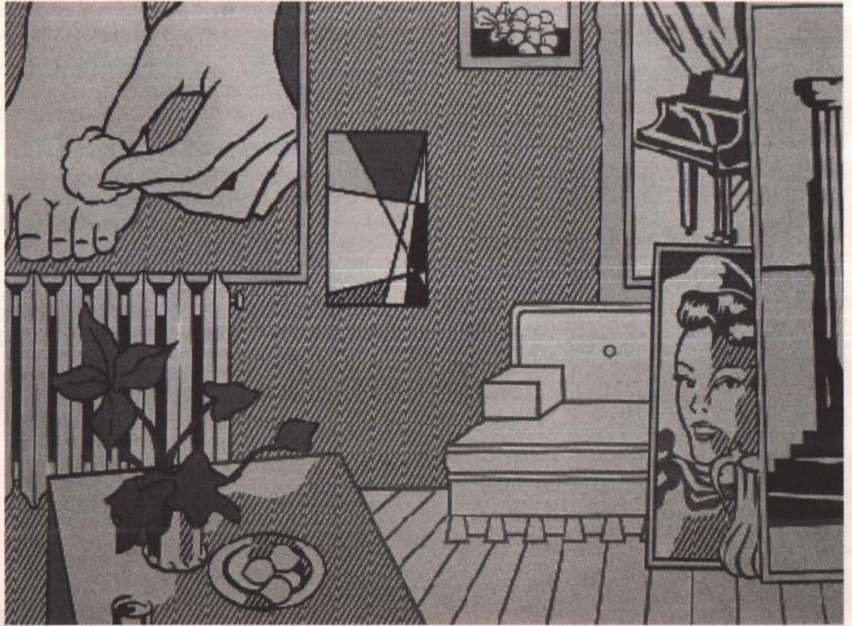
\* İşaret Parmağı, 1961,  
76 x 57 cm.



\*\* Silah, 1964.







Sanatçının Atölyesi, Ayak-Bakımı, 1974, 243,8 x 325,1 cm.

1970'lerin başında atölye dizisi çıkageliyor: Bu iç mekânları resim tarihinden tanıyoruz. Her ressam, işliğine temel bir sıkıntısını taşımıştır – yalnızlığını, sıkışmasını, tıkanıklığını ufarlar umuduyla. Dar kahroluş mağarası.

Lichtenstein, o güne dek yaptığı resimlerde birbaşına duran, bir türlü yanyana gelmeye yanaşmayan öğeleri orada buluşturmayı akıl eder, sevinçli yapıtlardır bunlar: Aynayı, şasiyi, çizgi-roman karelerini, başka resimlerden alıntılacağı başka resimlerini, hattâ kendini toplar bu odalarda (1977'de çekilmiş bir fotoğrafını da kendi yapıtları arasına koyabilirim sanıyorum) – ayrıca, çok önemli, onun da iki kırmızı elması vardır artık.

Sevinçli yapıt, dedim; evet, gaya scienza, atölye dizisi ile çoğul gerçeklikle karşılaşır: Öğeler, anlamıştır, yanyana getirildiklerinde, aralarında bir ilişki kuruluyor.

Tıpkı

tıpkı-Matisse'leri, tıpkı-Picasso'ları ve tıpkı-Léger'leri yaparken olduğu gibi artık tıpkı-Lichtenstein'lar yapacağım – bir daha geri dönmeyecektir.



Lichtenstein  
Southampton'daki  
atölyesinde, 1977.



Yoo Hoo, 1989, 160 x 218,5 cm.

Bu dönemeçten başlayarak, ressamın yapıtlarındaki hareket dinamiğinin dönüşmeye başladığı söylenebilir gibi geliyor bana. 1970 öncesinde hareket dondurulmuştur hep: Çizgi-roman kareleri iki yoldan harekete *geçerler*: Yanyana, peşpeşe basıldıklarında, bir de canlandırma sinemasında – oysa Lichtenstein’da her zaman tek kalır kareler\*, hareketten *ibaretmiş* gibi görünen fırça darbeleri de başıyla ucu arasında boşlukta dondurulmuşlardır: Hareketin olduğunu ama öldüğünü algı-larız orada.

1970’den günümüze, oluşan, *olan* hareketin tırmanışını sürdürdüğünü görüyorum. Bir şey bir başka şeyle, bambaşka şeylerle aynı uzamı paylaşmayı ona doğru hareket ederek, ondan geri durarak, kendi yerine çekilerek öğrenir. Tek-öğeli yapıtlardan çok-öğelilere geçişle *ne yazık* bütün tazeliğini yitirir Lichtenstein’ın resmi, *klâsik*’tir artık – başyapıtını imza etmeye biraz da bundan hak kazanmıştır.

Paradoks mu, değil: Başyapıt, zaten klâsik bir ölçüdür. Modernler bir tek başyapıt kavramına diklenmemişlerdi, *yapıt*’ı da alaşağı eden, terketmek zorunda kaldığımız bir doğruyu bulan, gösteren, ona cüret eden Dada’yı unutmayacağız: Biz doğmadan ölmüş, öldürülmüştük, bunu anımsıyoruz.



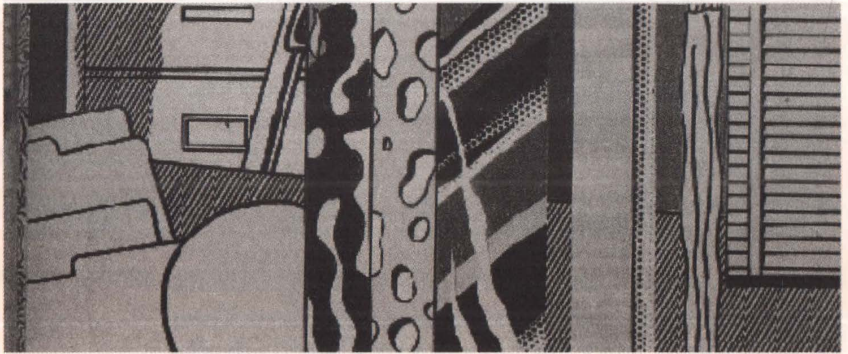
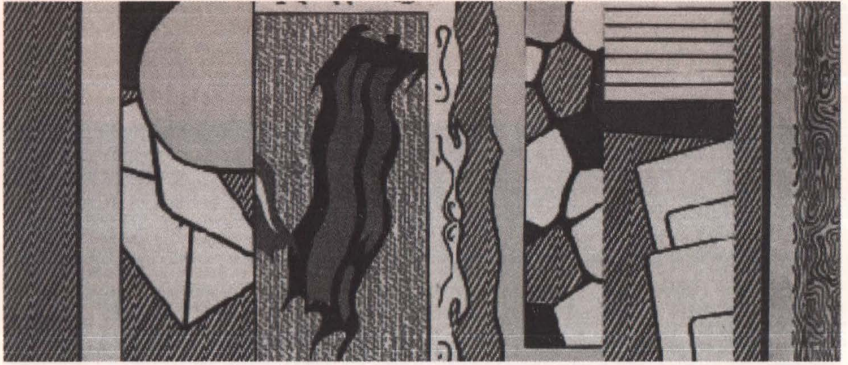


Manzara İçindeki Figürler İçin Son Çalışma, 1977, 33,5 x 53 cm.

“Aynalı, Şasili, Meyve Tabaklı Ölüdoğa” (1972), bu yenilişin ilk karakteristik işaretlerinden biri: Georges de la Tour’dan Braque’a kadar bizi götüren bu uzun yolu selâmlarken, asıl merkez gizlenmeye mi çalışıyor, hayır, tam tersine, ürkerek de olsa, iki bin yıllık takınak ortaya çıkıyor: O kıpkırmızı lekeye bakıyor, yeri gelince sözünü etmek üzere bakışımı alıkoyuyorum.

Eldeğmemiş, taze, naif denilebilecek ölçüde fütursuz her özelliğini arkada bırakmış bir ressam çalışıyor şimdi önümüzde: Bundan böyle *yapılandırma* işlemi ağır basacaktır işinde. Yalnızca hareketin tuvalin içinde örgütlenmesiyle sınırlandırılabilir bir değişimi söz konusu etmekle yetinmeyiz: Formlar kadar lekeler, renkler de farklı hareket ilişkileri arıyorlar, arayacaklar. Yekrenk, bütün öteki renklerin arasında bir renk topu topu, üstünlüğünü, özgünlüğünü elinden kaçırarak ek-siltiyor ressamdan: Başyapıt için geri sayım başlamışken.

1973’te, Mondrian’ın ağaçta, Picasso’nun boğada denediği başkalaşım soyutlamalarıyla yüzleşerek figürünün banyo edilmemiş cephesini öğrenir Roy Lichtenstein. Kavraması gereken tek işlem kalmıştır: *Yapıştırma* ustalığını Matisse’e ve Kübistlere çırak çıkıp elde edince el ve göz hazır demektir.



Duvar Resmi İçin Çalışma, 1983, 23 x 107,5 cm.

Binbir provanın arasından birini seçiyorum: “Greene Cad-desine Duvar Resmi İçin Çalışma”(1983), hazırlığın son aşamasını çırlıçıplak sunan bir iş: Basılı, boyalı, müdahaleli, zamkılı kâğıtların yanyana gelmeleri için ustalara yakından bakılmalı: Matisse, yaşlı ve hasta kurt, yatağında elinde makas kesip yapıştırırken, Collioure’da Akdeniz ışığını zaptedişini, Whittemore’un anlattığı Doğu Mavisini görmek için gözbebeğini yırtışını anımsamıyor muydu? Georges ve Pablo ve Juan, herkesin kör ve sağır kesildiği yıllar, uykusuz geceler boyu görmeye çalışmıyorlar mıydı: Ne neyle yanyana içiçe yapıştır?

Roy Lichtenstein’a artık yeni öğeler değil, eski öğeler arasında, *kendisi için*, yeni ilişkiler gerekiyor: Dinamik aksamaların, termodinamik mutlak bir ayarlamaya göre düzenlenebilsin: Bir terazilemedir Sanat – sallanmasın.

An gelir, bütün görgü, deneyim, uğraş çizgileri bir yerde keşişir: Cüret hazır tutulmalıdır, hazır değilse kıvam kaçırılır, ân uçar gider – Lichtenstein’ın onu tutarak hazır tuttuğunu biliyoruz:

Greene Street’e aylarca hazırlandıktan sonra, iki haftada otuz metrelik panoyu boyayıp yerleştirmiş, bir ay sonra panonun alçıyla kaplanması koşuluyla – o yapıtın yalnızca fotoğrafları, röprodüksiyonları kalmalıydı.

Fâniden bâkiye geçiş için işlem tamam.

1997

## artı bir

İster çizgi-roman kareleri, ister filim pelikülleri, herşey yanyana dizilip tek, blok bir anlatı, bütünlüklü bir akı (flux) ortaya koymuştur — Equitable projesine gelesiyey.

Şimdi fresko vaktidir. O güne dek soldan sağa ilerleyen resimsel yazı, bir de yukarıdan aşağı akmak üzere kendi üstünde toplanır. Gerçekte, hedef, ters yönde hareket etmek, aşağıdan yukarıya akmak, çünkü ağmaktır. Başyapıt, göğey ulansın, bekler.

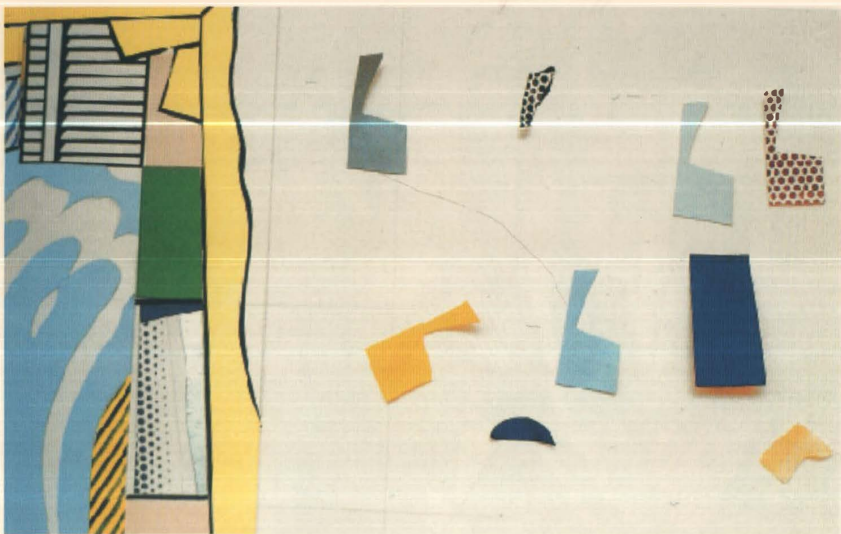
Ulama: “Mavi Fırçadarmeli Duvar Resmi” (1984 maket, 1986 yapım; 21 metre x 10 metre; 787, Yedinci Cadde, New York) tam, eksiksiz biçimde bu kavramı aydınlatır. Birbirine eklenen, katılan; birbirilerinde ayrışan, içiçe geçen, eriyen; birbirilerini bütünleyen “parça”lar dev, sanat tarihinin en büyük kolajının gerçekleşmesi için seferber olacaktıdır.

Roy Lichtenstein, ilk aşamada, kendisinde, yapıtında oluşmuş uçsuz bucaksız Antologya’dan, sınırlı kapsamda bir antologya daha oluşturmanın anlam boyutları üzerinde nasıl durmuştur? “Mavi Fırçadarmeli Duvar Resmi”nin bir anlamda seyir defterini tutan Calvin Tomkins’e tek tek “kaynak”larını göstermiştir: Freskoyu kateden 21 “alıntı”nın kimileri doğru- dan kendi yapıtından, kimileriye başka yapıtlardan bu toplama akmıştır: Efes Kütüphanesi’nden bir Art Déco tepsiye, Matisse’ten Braque’a ve Stella’ya, reklâm fotoğrafından kırtasiyeye bir dizi esin tohumu.

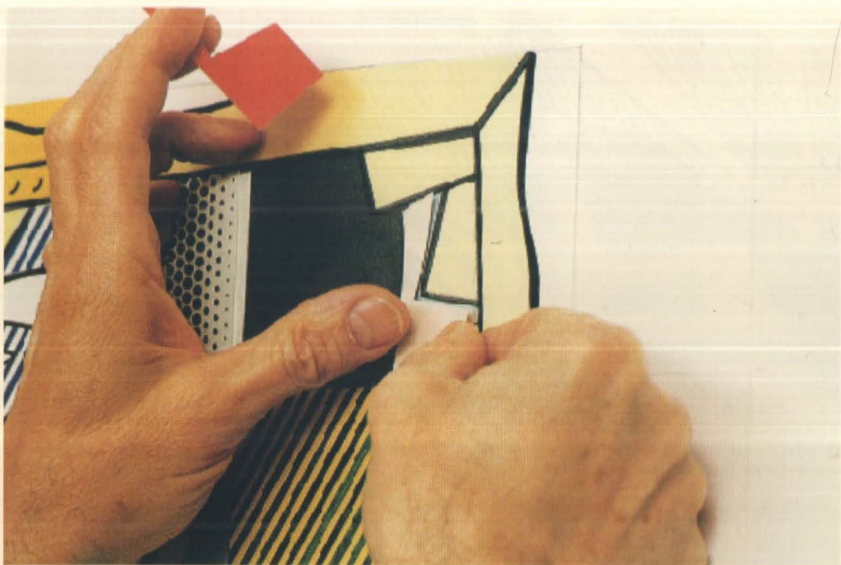


Mavi Fırçadarbeli Duvar Resmi.





Kelly'ye özgü renk alanları için seçenekler.



Kolaj birimlerinin yapıştırılması.

“Beni ben yapan parçalar — ama ben, artık, parçalarımın hepsinden fazla birşey olmalıyım.” Bu cümleyle hiçbir metinde, söyleşide karşılaşmadım; “Makaslamak ve Saklamak”ın ilk yirmi parçasını 1997 yılının Nisan ayında tamamladığımda, “artı bir”in başına oturmak için üç yıl bekleyeceğim, dahası, bu süre içinde Roy Lichtenstein’in öleceği aklımın ucundan geçmezdi.

Oldu bütün bunlar. 1998 yazında, Equitable binasına girip, 210 metre karelik yapının karşısında durduğumda, onu bulduğu kapalı mekândan söküp açık havaya taşımak için dayanılmaz bir istek duydum içimde: Güneş, o zaman, buradaki duplicata’sıyla belki yüzleşir, belki de bulutların arasında örtünmeyi yeğlerdi. Cümle, ağır bir fısıltı gibi, freskonun arkasından süzüldü, zihnime ilişti.

Hiçbir karşılaştırmaya başvurmaksızın, Lascaux’daki mağara resimlerinden Michelangelo’nun ya da Tintoretto’nun kubbelerden üstümüze kapanan, kapaklanan imge dünyalarına uzandım. Parçaların bütündeki yeri, örgü mantığıyla birbirilerinin içinden geçişleri, yaşam boyu toplananların tek bir yatak kazıp içine olanca ağırlıklarıyla yayılışlarını düşündürdü bana. Güneş Apollon tapınağının üzerinden doğdu, sudan sıçrayan damlalar üstümü başımı ıslattı, çalınan kapının arkasından beklesem kimse çıkar gelirmiydi?

“Mavi Fırçadarbeli Duvar Resmi”, yarattığı heyecanın ötesinde, anıt-yapıtlara özgü derinliğiyle kurcalıyor insanın aklını. Herbir ögesi, geniş bir gönderme alanı yaratıyor bir kere: Çözümlemeyi dileyen bir sinyal sistemi gibi farklı noktalarda yanıp sönüyor ışıkları. Göstergesel bağlantıları palempsest gerçekliği içinde, kat kat, üstüste bindiği için, gerisin geri dönerek, “gösterilen”in arka bahçesine bakmak gerekiyor: Bir tür sıkıştırılmış retrospektif, karşımızdaki.

Birleştirildiği, birleştiği gibi ayrıştırılabilir, ayrılır mı? Roy Lichtenstein, bakışın çözme, sökme arzusunu kışkırtan bir zincir kurmuş. Yapıp bozma tekniği, bir bozup yapma işlemine çağrıda bulunuyor. Ana formlar, ana renkler, ara teknikler sıra sıra diziliyor bakışın önünde: Herbirini tartmaktan başka çıkar yol yok.



Maketten yapıta, anıta gidişin öncesinde işin ısmarlanma evresi var şüphesiz. Cappella Sistina ısmarlanmamış olsaydı gerçekleşebilir miydi? Burada da, 21x10 metrelik bir alan öneriliyor sanatçıya; kendiliğinden, durup dururken girişebileceği oylumda bir iş değil bu. Uykusu kaçmış mıdır?

Bir aşamada “çözüm” belirmiş olmalı. Ağır ağır maket çalışması başlamış, önçizimlerin ardından, seçtiği parçaları bulundukları yerden çekip çıkarmış, kesmeye ve yapıştırmaya koyulmuş olmalı. Bir araştırmacı-fotoğrafçı yanına dikilmiş: Bob Adelman. Adım adım, sürece tanıklık edecek: Bir çizgi-roman için bir foto-roman denemesi.

“Mavi Fırçadarbeli Duvar Resmi” — XX. yüzyılın anıtsal boyuttaki çalışmalarından biri, belgeseliyle atbaşı ilerlemiş, açılış gününe böylece hazırlanmış.

Yolda çökebilirdi, çökmemiş tasarı.

Çökseydi, bir çöküntünün belgeseli kalırdı elimizde; düze çıkmış, elimizde sayısız derinlikten oluşan bir yüzey var şimdi.

Onu, artı bir, atalarının yanına ilıştırıyorum.

2000

**ECİNNE'den ECİNNİ'ye**



### **Ecinni:**

“El cinne: Cebel vezninde bir nesne yüzükoyun mükki olup kapanmak manasındadır. Mader veled üzere kapandığı gibi.”

(Mütercim Asım, *Kamus* Cilt 1, sayfa 12)

“El-Cann: bir kimsedir ki Hak tealâ oddan halk etmiştir. Züriyyâtına cin derler. Âdem Aleyhisselam ebü'l-beşer olduğu gibi, ol dahi ebü'l-cindir.”

“El-cinne: Gizlenmek ve mestûr olmak manasına dahi gelir.”

“Ecinni: Can oğlanlarından bir tâifedir. Beni Âdem'in gözünden mestur olur. Anınçün onlara cinn derler. Vâhidi (teki) cinni gelir.”

(*Ahterî-i Kebir* (Yazma) varak 77/a)

“Ecinne: Ceninler. Anaları karnındaki çocuklar.”

“Ecinni: Cin tâifesinden bir fert.”

(Dr. Hüseyin Remzi, *Lügat-ı Remzi*, İst., 1305, Cilt 1, sayfa 18.)

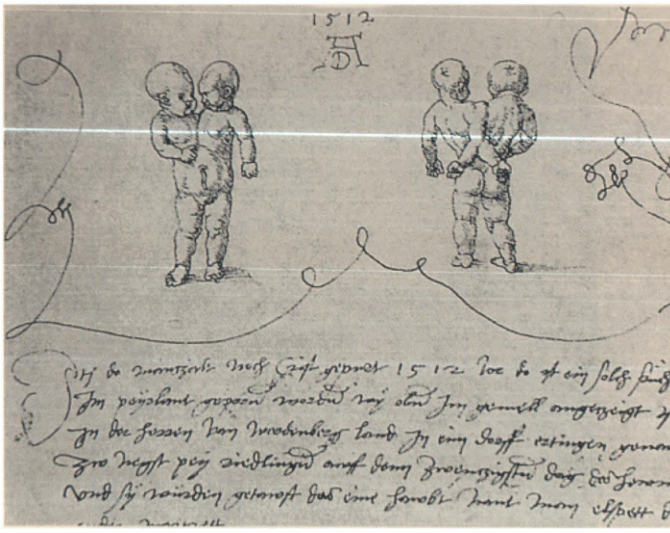
“Cinliler: Ecinni, kelime-i müvellide, cin tâifesi, cinni.”

(Ahmet Vefik Paşa, *Lehçe-i Osmani*, İst. 1306 sayfa 880)

“Ecinni: Cin taifesinden biri/Démon, esprit malfaisant.”

(Ali Seydi, *Resimli Yeni Türkçe Lügat*, İst., 1929, sayfa 278.)





Siyan İkizleri,  
Albrecht Dürer, 1512,  
desen, 15,8 x 20,8 cm.,  
Ashmolean Müzesi,  
Oxford.

## ACÂİBÂT:

Doğu'nun ve Batı'nın "Acaibü'l-mahlûkat"ına baktım yılların içinden geçerken. O uçsuz bucaksız katalogun içinde gerçek, gerçekçi, gerçekdışı – gözün gördüğü, imgelemin kurduğu binbir yaratıkla karşılaştım. Kimilerinin bakışları onların üzerinde daha sık konaklıyordu. Albrecht Dürer geliyor onların başında. Karmaşık her türlü *form*'a, ister doğadan gelsin, ister doğaüstünün bir ürünü olsun, dikkat kesilmiştir. Kendi çıplak gözüyle görmediği gergedanı bile, ona aktarılanların büyüüne kapılarak, bir gravüre kazımadan edememişti. Bir doğa hilkatinin, yapışık gövdeli doğmuş çocukların içinde yarattığı anafora karşı durmasını kim bekleyebilirdi? Yapışık ikizleri görmüş müydü, bilmiyorum. İki bitişik melek. Ortadan yarılmış, ayrılmaya davranmış masumiyet. Dürer'in o resmi, çocuk evreninin benim gözümden en tutarlı "tercüme"sidir. Saf, eldeğmemiş, kötülüğün dünyasına henüz ayak basmamış, dokunulmaz bir dünya okunur ya çocuklarda, çocuğun bir insan olduğu gerçeğini tersyüz eden bir bakıştır bu. Gövdelerden, ruhlardan, zihinlerden biri arı uca yönelirken, öbürü kem uca hareket eder: Daimon'un kronometresi aynı anda işlemeye koyulacaktır.

Yataktan Kalkarken,  
Balthus, 1975-78,  
tuval üzerine yağlıboya,  
166,3 x 157 cm.,  
Pierre Matisse Galerisi,  
New York.



### BALTHUS:

Kurcalanan, didiklenen çocuk, büyüklerin dünyasını karartmıştır: Erişkinlerin çoğu, çocukluklarını gömmüş, kendilerini yaralayabilecek anıları sise boğarak bir uzak cennet mitosuna bağlanmışlardır. Balthus'un, gencelme çağını önceleyen çocuğu bir erotik nesne katında işlemesinin çalkantılar doğurmasının ana nedeni, okur-yazarların bile Freud'un ışık tuttuğu bir alanı görmezlikten gelmelerinde, çocuğu cinsellikten yalıtmayı yeğlemelerinde aranabilir sanırım. Rilke'nin çocuk ressam kimliğinde selâmladığı Balthus, kedilerden kadın-çocuklara geçtiğinde püskürtülmüş. Tehlikeli bölge. Kentli töresinin, aktöresinin gözünü kırpmadan patolojinin (ya da: Suçun) bağlamına devrettiği bu sapkıda ressamın direndiğini biliyoruz. Eros'un, henüz yasaklarla kilitlenmemiş, çiçek gibi kendiliğinden açmaya hazırlanan körpe kimliğini *kirletmek* değildir ressamın tutkusu: Orada, kemikleşmeye yüz tutmuş, kasılıp kalmış bir bilinci önceleyen, oyna(ş)ma evresini tamamlayıp terketmemiş bir *erden dişi* figürü yaratmış, kıvancın dikenli tellerle delik deşik edilmediği bir çağa kendini kapatmıştır. Katia'nın, Rosie'nin tenine yürüyen renkleri en iyisi daındaki meyveler ile karşılaştırmak.



Prenses Marguerita'nın Portresi, Diego Velázquez, 1654, tuval üzerine yağlıboya, 70 x 58 cm., Louvre Müzesi, Paris.

## CÜCE:

Pär Lagerkvist'in dilimize de çevrilen muhteşem romanı "Cüce"yle Velázquez'in cüce portrelerini buluşturduğum bir metnimde dokunup geçmiştim: Çocuk ile Erişkin'in arasındaki mesafenin belirsizliğini kanıtlayan varlığıyla cüce tedirgin eder. Ona bakışımızı kısıtlayan, sınırlayan bir gerçeklik söz-konusudur 'biçim'inde: Çocuk *kadardır*, oysa *değildir*. Kendimizde bir merak, denetimimizden çıkacağından çekindiğimiz bir alay, farkedileceğinden ürktüğümüz bir acıma duygusu yakaladığımız için ona bizden biriymişçesine bakamayız: Cüce, ötekidir. Büyüğün rolüyle çocuğun rolünü cem ettiği, ikisini alışılmadık bir ortalamaya yerleştirdiği için ondan çekiniriz de. Velázquez, cüceye, yalnızca Saray'ın doğal üyesi olduğu için yaklaşmış olabilir mi? Bu sorunun yanıtına, ressamın çocuk portrelerinden geçerek ulaşmaya çalışmak daha kestirme bir yol olur. "Ínfante"lere bakalım: Lacancı ruh-çözümün "fente" (yarık) ile kurduğu bağlantılar bir yana, o küçük prensesler, çoktan bir kadına bürünmüş, kendilerine biçilmiş toplumsal rol gereği birdenbire büyümüş, giderek birer cüce görünümü kazanmış traji-komik çocuklar olarak görülemezler mi?



Claude Debussy ve  
kızı Chouchou.



### CHILDREN'S CORNER:

Geç baba olur Claude Debussy, kızı Chouchou'ya düşkünlüğü içine düştüğü bir yaratıcılık bunalımını atlatmasını sağlamıştır: 1906-1908 arası bestelediği, Mussorgski'nin "Çocuksuluklar"ından bir ölçüde tadını devşirdiği söylenen "Children's Corner"– dipsiz lirizmi, çocuğun dünyasına sokulurken notalara yüklediği kırılğan, sakınımlı anlam katsayılarıyla kanatlan bu ezgiler, iki peri arası bir söyleşi gerçekleştirirler. Debussy'nin girişimini, musikî tarihinin doğrudan çocuklara yönelmiş parçalarından ayırmak gerekir: Çocuk çalabilsin diye değil, çocuğa *varabilsin* diye atılmış kadife adımlar.

Yıllar sonra, yakın dostu Ravel de, bambaşka gerekçelerle (kıvılcımın kaynağı Colette'in "Kızım İçin Bale" önerisini, yazarı sevmediği için, "iyi de, kızım yok ki benim" diye tersyüz etmiştir) çocuğa bakar: "Çocuk ve Büyücülükler" (1925), bestecinin, onu kuşatan amansız dünyaya bakarak karamsar bir çerçevesini çizdiği yaralı, neredeyse kurtuluşsuz bir çocuk portresi çizmesiyle tamamlanır. Ravel'in gözünde, insafsız ve ütopyası kalmamış erişkinlerin içine çekip yutacağı cılız bir başkaldırıyı simgeler çocuk – çaresiz, büyüyecektir.



*Gilles de Rais'nin şatosu.*

## DAHĦÂK:

Doğu efsaneleri arasında, beslenmek için her gün iki çocuğun beynini yiyen bu amansız hükümdarın öyküsü kadar karanlık bir örneğe rastlanmaz dense yeridir. Çocuğun etinden, teninden yararlanma güdüsü, bize ne denli çizgidişi gözükürse gözüksün, kimi ünlü örnekler anımsanacak olursa, yalnızca karabasanların düzlemine aitmişçesine ele alınacak konu değildir: XVI. yüzyıla damgasını vurmuş Gilles de Rais olayı, yaklaşık dört yüzyıl sonra ışığa çıkarılan belgeler eşliğinde, Dahhâk efsanesinin Batılı bir versiyonuyla karşıkarşıya olmadığımızı, *düz* gerçeğin inanılması güç duvarına çarptığımızı kanıtlamıştı: Gilles de Rais, simsiyah bir sisin içinden fırlayan o beysoylu, şatosunun çevresindeki köylerden kaçtırdığı çocukları her bakımdan *tüketen*, sapkınlığın doruğuna taht kurmuş bir “çocukobur”du. “Ogre” imgesi, belki bundan, Cheissex’den Tournier’ye pek çok Avrupalı yazarın imgelemine tırmalamış, özellikle Tournier’ye en tehlikeli sayfalarını yazdırmıştır. Bir de, aynı bağlamda, Pasolini’nin Gilles de Rais ile Sade’ı faşizm bağlamında yeniden okumayı denediği filmi “Salo ya da Sodome’nin 120 günü”nü unutmamak gerekiyor – ötesi için, bakınız: Satürn.

Aşkın ve Zamanın Alegorisi,  
Agnolo Bronzino, 1545-46, tuval  
üzerine yağlıboya, 146 x 116,2 cm.,  
National Gallery, Londra.



### EROS:

Yunan mitolojyasında onun, Latinlerde Cupidon'un bir çocuk olarak imgenlenmesi büsbütün nedensiz miydi? Şairlerin, sanatçıların oklarıyla yaralamasının ötesinde bir *kötücülük* yüklemekten kaçındıkları çocuğun, kimi neden hedef seçtiği anlaşılmaırmış.

Erotizm çerçevesinde, çağımızın en önemli düşünürü saymakta bir sakınca görmediğim, Aşk ile Ölüm arasına bir sırat köprüsü çeken Bataille, "Uğultulu Tepeler"le ilgili benzersiz okuma denemesinde dikkat çekmiştir: Catherine Earnshaw ile Heathcliff'in *som* tutkuları çocukluklarında hiçbir toplumsal yaptırımın gölgesinin henüz duygularını biçimlendirmedeği bir dönemde başladığı için, der Bataille, kül olasıya sürmüştür. Yazıldığı tarihten bu yana marazî aşk statüsünün en üst katına yerleştirilegelmiş bu yapıt, çocuktaki duygu yatırımının *mutlak* cephesini aydınlatır. Büyüklerin dünyasına geçildiği anda, biçilen yeni roller gereği çözülen düğümün iplerinden bir tek düğüm *daha* yapılabilir: Geri dönmeyen, döndürülemeyen zaman tekerleği hızla rotundan fırlayacaktır.



Duvardibi,  
Neşet Günal,  
1972-73, tuval üzerine  
yağlıboya,  
245 x 152 cm.

## FAKİR:

Çocuğun ekonomi-politikası herkesin zayıf noktası: Fakir doğmak, erişkini şöyle ya da böyle etkileyen, biçimleyen bir ana etmen. Eşitliğe diklenen Ford bile, doğarken fakirliğe yazgılı olunmasını içine sindiremiyor. Çocuk imgeleri arasında, dolayısıyla, en ürperticisi, çaresizi ve çaresiz bırakanı: Sefâletin içindeki, eşliğindeki masumiyet.

Türk edebiyatında, çocuk edebiyatında enikonu geniş yer tutar fakir çocuk – yazarımız, sık sık onu ayırıp ayrıca işlemiştir. Türk resminde aynı imge, çocuğu tuvaline en çok taşıyan Turgut Zaim’de değil de Neşet Günal’ın kırsal kesim panoramalarında ağırlığını duyurur. Bozkırın ortasında, tarladaki korkuluğun dibinde, evinin önünde, yapayalnız ya da bir kalabalığın içinde yalnız: Gamlı, ürkek, kırılıgandır Neşet Günal’ın seçtiği çocuklar. Pırtık giysilerinin içinde çoktan kaybolmuşlardır. Yüzlerinden, bakışlarından analarından babalarından devraldıkları karşılıksız sorular eksik olmaz. O çocuklara henüz Daimon dokunmamıştır: Yaşamlarını unufak eden Deccali tanımazlar bile.

Umut 1, Gustav Klimt,  
1903, tuval üzerine  
yağlıboya, 181 x 67 cm.,  
Ottawa Ulusal Sanat  
Müzesi Ottawa.



### GEBE:

Cim karnında nokta, çocuk, doğmadan, yer-yüzünü görmeden önce varolur – Bilim dünyasının katettiği mesafeler bize son yıllarda iyiden iyiye kesin veriler sunar oldu: Ceninin büyüme, gelişme süreci üzerine. Çok iyi bilemiyoruz hâlâ: Rahimde yaşadıklarımız, doğduktan sonraki yaşamımızın ne oranda belirleyicisi?

Gene de, nereden bakılsa, “doğum” kelimesi tökezletiyor beni: Neden, rahimden çıkmadıkça doğmuş sayılmıyor insanoğlu? Neden, Hayat, iki tılsımlı gecenin içine sıkıştırılmak, gömülme istenmiş?

Gustave Klimt’in gebesi, benim *durumun estetiğine* ilişkin duygu ve düşüncelerimi temsil eden bir yapıt: O görünümünden derin haz alıyor olmamda herhangi bir sapkınlık belirtisi okumuyorum kesinkes; tam tersine, İnsan’ın Doğ’a’yla pek az koşulda örtüştüğü oranda burada örtüşebildiğine duyduğum inanç tam.

Karanlıkta son günler. Rahmin açılmaya hazırlandığı, içindeki canı kendi canından söküp atmaya durduğu zaman kesiti. Bir erkeğin en büyük olamazı bu – dişi yanı hafifsenemeyecek şairin de:

“Erkeğim ben, bir daha doğuramam seni”.





Endymion'un Uykusu,  
Gleyre, 1826,  
tuval üzerine yağlıboya,  
198 x 261 cm.,  
Louvre Müzesi, Paris.

## HADIM:

Çocuğun sesini erişkine ertelemek: Bu tehlikeli düş, Avrupa sahnelerine yürüyen kanın gerekçesi olmuş, "castrat" sesi birkaç yüzyıl boyunca kristali çatlatan kimliğiyle bestecilerin imgelemine süslemiştir.

Neredeyse bir pop-opera niteliğiyle öne çıkan "Farinelli", geçtiğimiz yıllarda, hadım edilmiş şarkıcıların trajedisini geniş kitlelere anımsattı. Balzac'ın yetkin uzun öyküsü "Sarrasine" çoktan unutulmuş, Barthes'ın dev çözümlemesi "S/Z" bir avuç meraklıya ancak ulaşabilmişti. Hadımlar dünyasının, o özel ve ayrıksı altın kafes kuşlarının dramatik örgüsü bütün derinliğiyle bu yapıtlarda kuşatılmıştı oysa.

Sesin özelliklerini koruma uğruna husyelerin ezilmesi, hayaların burulması, çocuk dünyasına yapılmış vandal müdahalelerin başında geliyor. Hadım etme operasyonunun rizikoları yüksek düzeydeydi o dönemde; 'kuş'ların çoğu ölüyor, kalanlarsa yaşayan ölü statüsüne hak kazanıyorlardı.

O sesler kayboldular.

Gökyüzünde billûr zerreler.

*Jean Genet'in gençliği...*



### ISLAHEVİ:

Normal/Anormal, Sosyal/Asosyal ayrımı, XVIII. yüzyıldan başlayarak, tıbbın ve hukukun elele vererek tanımladıkları bir "çizgi" tanımlı yarattı: Patolojiyi, suçu, ehlileştirmeyi gerektiren sapmaları belirleyen toplumsal mekanizma, 'çizgidişi'na çıkan çocuğu, genci de mengineye almakta gecikmedi.

İslahevinin dizginlediği, erittiği, *sildiği* milyonlarca bireyin ardından bize eksiksiz bir sessizlik kalmıştır. Sonra, Jean Genet çıktı ortaya: Sığıntı, ıslahevinin ıslah olmaz çocuğu, hırsız, mahpus, eşcinsel, dördörtlük bir yazı adamı: 'Bölge'nin ahlâkını, etiğini öylecene tanıma, öğrenme olanağımız oldu. Yaşadığı evde, mutfaktan almak varken reçel çalmak durumunda olmanın içnedenleri aydınlandı.

Bir çağ, çocuğun *suçlu* doğabileceğine inanmıştır. Aynı çağ, suçlunun suçlu kalmaya yazgılı olduğundan da şüphe duymamıştır.

Erişkinlerin *istediği* çocuk *kimdi*, aslında? Hangi efendi-köle denklemine uyması beklenmişti? Sartre'ın dediği gibi, yaşamayı başarsalar bile, onların herbirinde bir "şehit" mi okumalıydık?



Maesta Madonna'sı,  
Giotto, 1310, 325 x 204  
cm., Uffizi, Floransa.

## İSA:

Yeryüzü tarihinin, en çok resmedilmiş 'yüz'ü: Bez, tahta, kâğıt, taş, mermer, altın ya da sim – üzerine geçirilmediği madde olmasa gerek.

Gene de yüzünü tanımıyoruz. En çok hangisidir: Grünewald'ınki mi, Giotto'nun ya da Robert Combas'nınki mi?

Yeryüzü tarihinin, sanırım, en çok imgelenmiş çocuk yüzü de İsa'nındır: Dürer'in çalışmalarından Meksika manastırlarının anonim ressamlarına uzanan dipsiz bir katalog. Gene de yüzünü tanımıyoruz. Şurası gerçek: Her yenidoğanın yüzünde, o ilk, ön yüzde, bir yalvaç eldeğmemişliği bekliyor.

Kendi, kişisel, daracık İsa resimleri antologyamı yapacak olsaydım (ki neden yapayım, diyor bir içses, neden olmasın, diyor öbürü), erişkin İsa'yı Grünewald'dan, Colmar'da sisli bir gün kapısına dayandığım kiliseden seçer alırdım.

Çocuk-İsa? Avrupa resminden herhalde Giotto'nunkini: Yaşlı, görmüş geçirmiş, bütün yaşayacaklarını şimdiden körpe yüzüne toplamış bir çocuk.

Onda, seçilmiş olmaktan yılmış bir ifade öne çıkmaz mı?



İbrahim'in Kurbanı,  
Rembrandt van Rijn,  
1635, tuval üzerine  
yağlıboya, 193,5 x 133  
cm., Hermitage Müzesi,  
St. Petersburg.



### KURBAN:

“Ve Tanrı İbrahim’i denedi ve ona dedi, İshak’ı, biricik ve sevgili oğlunu al ve onu Moria diyarına götür ve ona orada, sana göstereceğim dağda, yakılan kurban olarak sun”.

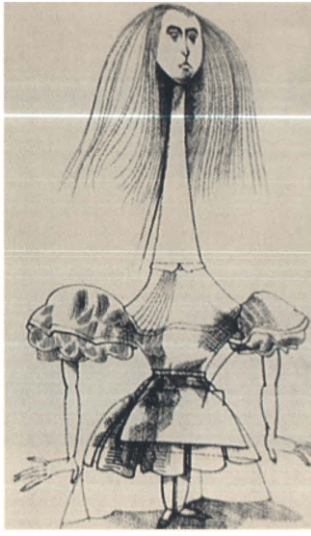
Her yetişkinde, her ‘ata’da çocuk katli gizilgücü (bkz. vi-ce versa: Uçurtma) olduğunun bir kanıtı mıdır, iki bin yıldır âdemoğlunun bilincinden eksik olmayan bu gergin sınav? İşte, Kierkegaard’ın “Korku ve Titreme”de kurduğu etik estetik denklemlerine iliştilirilebilecek kaygılı bir soru.

Tektanrılı dinlere çoktanrılı inanışlardan miras kalmış kurban sorunu, yeryüzünden gökyüzüne (ya da yeryüzünden yeraltına) gönderilmiş bir esirgenme ünlemidir. Aztek âyinlerine, Okyanusya ritüellerine, Asya ve Afrika’nın sungu seçimlerine bakınca, çocuğun seçkin bir armağan olduğunu görüyoruz.

Kendini armağan etme gözüpekliği olmadıkça, canına en yakın parçayı gözden çıkarma eşiği.

Her İbrahim’in içinde taşla yatırabileceği bir İshak yaşıyorsa,

her İshak’ın bir İbrahim karabasanı taşımasından doğal ne olur?



Uzun Boyunlu Alice,  
Ralph Steadman, 1967.

### LEWIS CARROLL:

“Ben çok kız çocuğuna âşık oldum, onlarda hem çocuk hem de hanım tadı var. Çünkü onlar herşeyin yabancısı. Hiçbirşeyi yorumlayamıyorlar. Asıl aşk onlarda. Bir kız çocuğu gördüm, memelerini duvara sürtmekten haz duyuyordu. Badanalı duvara! Hem de çırılçıplak!”.

Bu sözleri, XIX. yüzyılın sonunda Lewis Carroll söylemek, söyleyebilmek isterdi sanırım – XX. yüzyılın sonunda Fazıl Hüsnü Dağlarca söylüyor, söyleyebiliyor (nasıl olsa kimsenin ne dediğini dinlemediğini bildiği için).

Lewis’in Alice’e yaklaşımını yorumlamak önce narin bir optik istiyor: Eros çocuksa, çocukla öyle oynanır. Ardından yılgı verici optik denenebilir: Bir ölçüde Ralph Steadman’ın, neredeyse ölçsüzlükle Hans Bellmer’in yaptığı gibi. Onların Alice’leri, *daimon*’u görünmeyen bir küçük kızın *arka yüzüne* geçişi simgeler – hele Bellmer’de, kasırganın tam çekirdeğindedir.

Lewis Carroll’ın Alice’ini, özgün Alice’i yeğlerim kendi payıma: İkisinin birlikte oynadıkları oyun daha cüretkâr, yakıcı değil midir?

Venüs, Kır Tanrısı ve  
Melekler, Nicolas Poussin,  
tuval üzerine yağlıboya, 72 x  
56 cm., Hermitage Müzesi,  
St. Petersburg.



### MELEK:

Bütün canalcı işlevleri erişkin yaştan melekleri mi üstlenir? Denilebilir ki, meleğin yaşı yoktur, saat onun için çalışmaz – bu sav, meleklerin birçoğunun çocuk biçiminde, yaşında olmasıyla çelişiyor apaçık.

Bir kez daha arı, saf, temiz olanın figürüyle karşıkarişiyayız: Çocuğun bozulmamışlığı meleği biçimler. Batı resminde, hemen hep gökyüzüne, gökyüzüne geçiş sürecine eklemli olarak devreye giriyor çocuk-melekler: Kirlenmiş, kirletilmiş bir dünyadan öteye, arınacağı öteki dünyaya geçişin kılavuzları. Avuçiçi kadar birer kanat, ayakları yeryüzüne değmeyen, boşlukta süzölen ışık kaynakları.

Benim görebildiğim, rastlayabildiğim kadariyla, Nicolas Poussin'in resimlerinde kimlikleri enikonu başkalaşmıştır oysa: Işığın ve gölgenin büyük ustası, tablolarına sık konuk ettiği "putti"lerini yeryüzüne indirmekle yetinmez, bu çocuk-meleklere insanlık durumundan soyutlamamayı da yeğler: Tarafgir, kavgacı, hakkoruyucu meleklerin ayakları yere basmıştır onda.

Meleklerle nicedir yeniden dönölür oldu: Wenders'in sinemasından, Orhan Pamuk'tan, kimi şairlerden kanat sesleri geliyor gene.

Bir de, "Angélique" var sahi – meleksi çok-genç-kız: Ingres'in o tablosunu gördünüz mü?



Uyanan Duygular,  
Jean-Honoré Fragonard,  
1767-1771, tuval üzerine  
yağlıboya, 38 x 45 cm.,  
Louvre Müzesi, Paris.

## NİNNİ:

Uyku: Çocuğun diyarı. İçinden çıkıp geldiği karanlığı mı aramaktadır, bilmiyoruz. Bütün bildiğimiz: Uykusu azalan erişkinden, uykusu hepten azalan yaşlıdan çok daha fazla düş âlemine çekildiği.

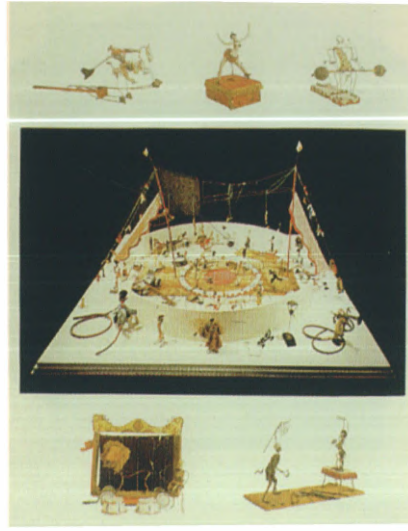
“Dandini”nin çocukları güldüren bir maskara türü olduğunu çok geç öğrendim ben: Meğer ninni, çocuğu güleceği bir dünyaya çağırırımış. Ninni depoları dolu bir kültürden geliyoruz. Çocuğa seslenen tekerlemeli şiir, büyüğe uzanan şiir karşısında mağrur olmalı: Uyumak, uyanık tutmaya çalışmaktan anlamlı. Mallarmé’nin “Nursery Ryhmes”ını düşünüyorum da, ne alıştırmadır!

Uykuya geçince, *orada*, tam ne oluyor? Bunu da bilmiyoruz. Bir dönem ‘uyku’ üzerinde çalıştım ben; hipnoza, anesteziye varasıya eşeledim; beyhûde: Kendi uykumu biraz daha anlamayı başaramadım.

Çocuk, bundan, erişkinden akıllı: Bir de uykuyu anlamak mı, ona gidiyor, onda yitip gidiyor, belki bir tek orada kendisinden esirgeneni buluyor.

İçim çekiliyor, diyoruz.

Nereye?



*Sirk, Alexander Calder,  
1926-31, karışık teknik,  
137,2 x 239,4 x 239,4 cm.,  
Whitney Müzesi,  
New York.*

### OYUN:

Çocuklar ve deliler: Yalnız onlar safkan oyuncular. Öteki-lerin oyunbozanlığı koydukları oyun kurallarına kilitli biraz da: Bu kadar, öyle oynanmaz. Gerçek oyun, sınırların öcüsü.

Erişkinler tanıyoruz, içlerindeki çocukluğu korumuşlar be-reket. Biri, Alexander Calder. Onu, dehşet ciddi bir ifadeyle, Guggenheim'da "Sirk"ini yeniden kurduğunda, fotoğrafın-dan tanıyorum: O sirk-yapıt, benim gözümde, çağımızın en derin işlerinin başında geliyor.

Öbürü, Bruno Munari. Ölümsüz çocuk. "İşe Yaramaz Ma-kinalar"ından "Okunaksız Kitaplar"ına, değdiği her maddeye tılsımlı bir neşe bulaştırmış bir başka çağdaşımız.

Oyun, çocuğun ciddiyetinin ölçüsüzleştiği bir alandır. Bü-yüklerin çarptığı gülünçlükten eser yoktur orada. Başlar, baş-ladıklarını bırakır, sıkılır, yeniden kapılırlar. Bu seremoniyi yasaklayacak bir yaşam bekler onları: Erişkinler aslında oyun-dan bir bok anlamamışlardır.

Oynamak, insanoğlunun *tek* etkinliği olamaz, kalamaz mıydı?

Sen ve sen: İkinizden biri kalasıya, rus ruleti oynayabilir miyediniz? Bunu engelleyecek *kadar* önemli olan ne?



Ölü Anne,  
Egon Schiele, 1910,  
ahşap panel üzerine  
yağlıboya ve karakalem,  
32,4 x 25,8 cm.,  
Özel koleksiyon.

## ÖLÜM:

Musikî tarihinin düğüm-sorularından biri: Nasıl olmuştur da, kızının ölümünden iki yıl önce, "Çocuk Ölümü Şarkıları"nı bestelemiştir Mahler?

Çocuğun ölümü izleği şairleri de çelmiştir: Mallarmé'nin "Anatole'ün Mezarı"ndan Sezai Karakoç'un "Balkon"una:

"Çocuk düşerse ölür çünkü balkon

Ölümün cesur körfezidir evlerde".

Daha amansız, sanırım, çocuğun doğarken ölüme yol açması. Ana adayı iki korkuya kenetlenir: Çocuğunu ölü doğurmak, can verirken can vermek.

Egon Schiele, bir dizi tablosunda, ölümü bu boyutuyla çerçevelemişti. Ölümle doğumun içiçeliğinin yarattığı paradoks duygusu, o tablolarla gene de yerliyerine oturur: Geliniyorsa, gidilecektir.

Her iki gövde de kendi özgül karanlıklarına tutukludur Schiele'nin resimlerinde: Onlarda, birbakıma, yüzerler. Biri, doğal olarak, farkında bile değildir ölü bir gövdede bulunduğunu. Öbürünü, sanki doğaötesinden gelen bir ışık uyarır: Sonsuz bir yılgıyla Hayat'a bakar, açılmamış sesiyle seslenir.

Doğum: Ölüme açılmış, kapanacak bir parantez.

Angélique, Jean Auguste  
Dominique Ingres, 1859,  
tuval üzerine yağlıboya,  
97 x 75 cm., São Paulo  
Müzesi, São Paulo.



### PERİ:

Bruno Bettelheim, bize peri masallarını sarmalayan dünyanın alt tabakalarını gösterdiğinden bu yana, imgelem depomuzda perilerimizi gizlediğimiz, örttüğümüz bölgelere dikkatle bakabiliyoruz.

*Kimdir perilerim? Çocuk mu, çocuk-kadın mı, kadın-çocuk mu tutuyor ışığını bana, karanlığımda büzüştüğüm an?*

Dokunuyor ve dağıtıyor içimi dağılayan siyah ateşi. Dokunuyor ve açıyor yolu, karaduygu sisini yokederek.

İn mi, cin mi, peki? Hüsrev Hatemî, İslâmın “iyi cin”lerini gösterir bir kitabında, onlarla tanışmamızı sağlar, şakacılıklarını aydınlatır. Lorca, öteki cine eğilmiştir: Ele avuca sığmaz, gerekçesi ve nedenleri belirsiz, açıklaması olanaksız bir yaratıcılık cini: Sizde “duende” var mı?

Kimse başkasının cinini, perisini tanıyamaz gerçekte. Bir seferinde kendimizinkine rastlarsak, onu her durumunda ayırdedebiliriz. Benim perim bir “şey”dir, demiştim: Yüzünü gördüğüm olur, pek ender. Arkamdan çıkagelsin, beklerim. Sesini duyarsam, dönüp bakmam. Neyin, kimin, hangi notanın biçimini almıştır bilemem, bilmek istemem.





Dişi Kurt, *Romulus ve Remus*, İ.Ö. 500 (ikizler, 16 yy.da eklenmiş), bronz, yükseklik: 83 cm., Palazzo dei Conservatori, Roma.

## ROMULUS:

Dünya tarihinin kilit-önem taşıyan çocuklarının önünde gelir. İkizi Remus'un ölümüne göz yuman, kendisini besleyen dişi kurttan koparak büyük bir imparatorluğu, bulunduğu ırmağın kıyısına kuran Romulus.

Tiber'e bir köprüden, aşağı inip kıyısından bakın. Sesi belli belirsiz duyulur. Herkes gibi doğmadığı için, herkes gibi ölmemiştir: Onu, efsane bu ya, ince hafif bir bulut çekip almıştır yeryüzünden.

Bu ilk-çocuk imgesi, soykütüğünün dibini göremeyen her kavim, her insan topluluğu için vazgeçilmesi güç bir kaynaktır. Georges Dumézil, Hint-Avrupa kültürlerinin beşiğine gittikçe, aynı temanın çeşitlemeleriyle karşılaşmıştır ya, ikizler de bunlardan biri.

Tek bir gövdenin, gerçekliğin *yarılması* mı – bir kez daha?

Yeniden, Dürer'in resmine mi gönderiyor bizi, çiftin tekleri?

Romulus, yenmiş. Birşeyi yıkarak başka şeyi kurmuş. Ağzında kan var.

Remus, *istememiş*. İstememek ne kadar zordur. Başlayabilse, herşey oradan başlayabilirdi. Oysa Remus, kendini doruktan aşağıya bırakmayı yeğlemiş.

İnsan: "İki oğuldan biri benim".



Çocuklarını Yiyen Satürn,  
Francisco de Goya, 1821-23,  
tuval üzerine yağlıboya,  
146 x 83 cm., Prado Müzesi,  
Madrid.



### SATÜRN:

Gökyüzündeki 'siyah güneş', yeryüzündeki insanların en eski, en köklü korkusu. Onu, önce, Zeus'un babası Kronos olarak tanıyoruz: Zaman. Sonra, Araplar bakıyor yüzüne: Zühal, bizi kendimizdeki gamlı canavardan koru. Sonra sonra Ortaçağ, çocuklarını yiyerek *dinen* bu en-uzak-tanrıyı orağıyla iç-diş eden bir dönem.

Klibansky/Panofsky/Saxl, bana kalırsa Sanat Tarihi'nin opus magnumu niteliğini taşıyan "Satürn ve Melankoli"de, Doğu ve Batının bütün temel metinlerini, ikonografisini kazınmışlardır: Çekirdeğimizde durduğu için gökyüzünün en dibinde simgelediğimiz bir ana korkunun tarihi.

O gün bugün bir eğretileninin tarihi de yatıyor çocuklarını yiyen Satürn'de: Yorumcular, hangi kolektif cinnete eğilseler, bu imgeye başvuruyorlar. Demek bir efsane değil Satürn.

Melankoli, başka. Öfkenin, taşkınlığın bir adım berisinde *duruyor* kara safralı. Dürer'in yorumlarla delik deşik edilmekten yorgun düşmeyen "Melancholia I"ine dikkat: O uzağa bakan, sert ama havai kara duygulu, "buraya geometri bilmeyen giremez" demiyor mu?

Ya yanibaşındaki melek-çocuk: O *ne* yazıyor olabilir ki?



Mia Farrow,  
*Roman Polanski'nin*  
*Rosemary'nin Bebeği*  
filminde, 1968.

## ŞEYTAN:

Kuzey efsanelerinin hayli yaygın olanlarından biri, Şeytan'ın yeni doğan çocukları kendi yavrularıyla değiştirdiği, kötülüğü yeryüzüne böylece yaydığı inancına dayanıyor. Son çeyrek yüzyılın yalnızca ticarî sinemasına dadanmış bir fikir değildir bu: Roman Polanski, gerilimli anlatımındaki ustalık bir yana, tarikat ilişkilerinden beslenen bir ciddiyetle "Rosemary's Baby"yi gerçekleştirmemiş miydi?

Şeytanın çocuğa girmesi, çocuğu *alması* kadar Şeytan'a çocuğun sunulması, dünyanın pek çok folkloruna yuva kurmuş bir saplantı.

Ademoğlu, yeryüzünden eksik olmayan kötülüğün kaynağının *dışında* bulunmadığını anlayalı beri, kazısına çocuktan başlıyor: *Kötü doğuluyor* olabilir mi? Yoksa, "toplum etobur çiçektir" misâli, *kötü olunuyor* mu?

Çocuklara bakmayı gerektiren bir sorgulama alanı. Genetik süreç ne oranda bağlayıcı, bu sorunun yanıtına ramak kaldı.

Şeytan, insanın ta kendisiyse, çocuk ya da erişkin kılığında görünmesi ne değiştirecek.

Ben şeytan doğdum, demiş midir kimse?

Ben şeytandan doğdum?

Oedipus ve Sfenks,  
Gustave Moreau, 1864,  
tuval üzerine yağlıboya,  
206,4 x 104,8 cm.,  
Metropolitan Müzesi,  
New York.



### TU QUOQUE, FİLİ:

Oğul oğulu (Habil ve Kabil), baba oğulu (İbrahim ve İshak) öldürebiliyorsa oğul babayı neden öldürmesin? Kutsal yazılar bütün denklemleri doğruluyor.

“Sen de mi, oğlum?” – Senatonun basamaklarında duyulan bu son sözü insanlık iki bin yıldır unutmaya yanaşmıyorsa, hatırlanması bir yanı olmalı.

Freud, “Dostoyevski’de Baba Katli” sorununu deşerken, korku-nefret kutuplarına bağlar iki ucu, en eski hikâyeye döner oradan: Oedipus’a.

Ruhçözümün mantığı bize uygun düşsün düşmesin, çocuk ile ebeveynin kızgın alanını Hayat durmadan önümüze sürer. Çocuk, çoğu kez akıllı uslu bir ortalama ilişkinin konusu ve öznesi olmakla kalmaz, aşırılığın bir cephesine ya da diğerine yürür ya da çağrılır.

Yaşamımıza yön veren tutkuların genellikle sınırlarına gitmeye yanaşmayız.

Sınırlardan birine yaklaşmak, öbürlerinin kişiyi kısıktırak tutmasına da yol açabilir.

Bir çocukta kurban, ötekinde cellât.

## UÇURTMA:

Baba Dedalus'un oğul İkarus'a gerçekten doğru söylediği kesin mi? Kendi payıma, usta öğrencisini kıskandığı için öldürmeyi göze alan Dedalus'a, o konuda da kesin bir güven duygusuyla yaklaşamıyorum.

Denir ki, babasının bütün uyarılarına karşın, kanatları gövdesine yapıştıran balmumunun yükseldikçe, güneşe yaklaştıkça eriyeceği gerçeğini hiçe saymayı yeğlemiştir oğul.

Bir şairin dediği gibi, dünya tarihinin "en yakışıklı ölümü" müdür İkarus'un ki?

Öteki şairin dediği gibi, yoksa, aslolan "tunc karar" da uçmayı başarmak mıdır?

Brueghel'in, resmediliş açısı nedeniyle apayrı bir yorum gerektiren ünlü "İkarus'un Düşüşü" tablosu akla geliyor hemen.

Oysa, kapsamlı ikonografisi olan bir mitologya kesiti bu – özellikle de Dedalus'un çalkantılı yaşamöyküsü nedeniyle.

Oğulun kararının yakışıklılığı tartışılmaz, bir noktadan sonra: İkarus, o karardan ibarettir.

En hülyalı uçurtma, ipini koparıp gökyüzünün dibine giden değil midir?

Gökyüzünün sonunu *isteyen*, düştüğü denizin sonunu, oradaki aynayı gören İkarus da öyledir.



İkaros ve Daidolos,  
Ashmolean müzesi,  
Oxford.

*Dr. Barnardo'nun  
Yetimler Evi'nde kalan  
bir çocuğun kayıt fişi,  
Thomas Barnes ve Roderick  
Jolmstone, 1874-1883,  
Barnardo Arşivi, Londra.*



## ÜVEY:

Gündelik yaşamda sık rastladığımız, yadırgamayı aklımızdan geçirmedüğümüz bir kelime, bir durum.

Üveyin ne *olmadığına* bakana kadar: Asıl, sahici, tam, katıksız, katışıksız olmayan, aidiyet açısından bir yabancılık katmanı içeren bu kavram kendiliğinden mesafe doğurur, getirir. Gizleyenleri, gizlenenleri görürüz: Yaralamasa bile, incittiği göze çarpar. Bir boşluğun, eksikin, eksikliğin işaretidir.

Basmakalıp, düpedüz şematik algılanışında, “üvey” kötü değilse bile iğreti davranışların odağıdır: Ne yazık ki, genelgeçer olduğu ölçüde doğru bir gerçekliktir bu. Gene de, özel durumların yüzdesi de düşük sayılamaz: Üvey çocuğunu, anasını babasını, sahicisine yeğleyenlere rastlanır.

Üvey kategorisine yapıtında geniş yer açan bir yazar, Mario Vargas Llosa, hayli sapkın bir gizilgüç okur açtığı alanda: Yunan tragedyalarına pes ettirebilecek kıvılcımlar doğurur üvey ilişkilerden.

Ne olursa olsun, bir kazanım gibi görünen üveylik koşulu, özünde bir kayıba dayanır. İçerdiği boşluk öteki-dolguyla kapanamayacaktır.



Vaftiz Töreni,  
Bernice Sims,  
tuval üzerine  
akrilik, 40 x 50 cm.

## VAFTİZ:

Bizler için derinlemesine bir anlam taşımayan bir tören biçimi, bütün Batı uygarlığının bilinçaltına kaskatı yerleşmiştir: Vaftiz edilen çocuk, kutsanışının izlerini vicdanının üst ya da alt tabakalarından kovmayı hiçbir vakit başaramaz: En koyu tanrıtanımazların bile, ironiyle de olsa, hayatlarını birbakıma mühürleyen o ânı yadetmeden yapamadıkları bilinen gerçek.

Vaftiz töreni, Batı resim sanatının gözde konuları arasında yer alır. Özellikle, Kilise ile Devlet'in buluşmasına önayak olan özel törenler, bir yandan da tarihsel belge niteliği taşırlar.

Soylu sınıfın, yönetici hanedanların yenidoğanları iki büyük gücü şatafatlı bir atmosferin ortasında yanyana getiren, anlaşmayı pekiştiren birer aracı olduklarının henüz farkında değildirler.

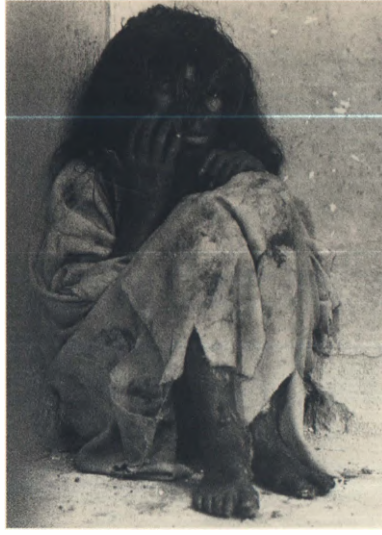
Mumlar yakılır, koro yerini alır, beysoylular sıralara yerleşir, Kutsal Aile adına töreni götürecek ruhban sınıfının önde gelenleri görkemli giysileriyle yerlerini alırlar –

ressam, arkada bir yerde, sehpasının önünde gözlerini kısar,

çocuk Tanrı'sına sunulmuştur.



*François Truffaut'nun  
Yaban Çocuk filminden  
sahne, 1970.*



### **YABAN-ÇOCUK:**

Truffaut'nun "L'Enfant Sauvage"ı, bilinçaltında bir piçin muhasebesine dayanıyordu şüphesiz; gelgelelim, bir yandan da, belgesel yanı ağır basan bir perspektiften besleniyordu filmin öyküsü.

Kasper Hauser vâkâsından başlayarak, Avrupa'nın bilim ve felsefe dünyasını uğraştıran epey örneklerle karşılaşılmıştı: Doğaya terkedilen, tansıksı biçimde hayatta ve belli bir yaşa gelesiyse toplumun bütünüyle dışında yaşamak zorunda kalan insanın evrimi gizlerini koruyordu.

"Yaban-çocuk" bir mitosu büyütebilir, tam tersine Rousseau'dan bu yana yüceltildiği görülen doğaya dönüş ütopyasını zedeleyebilirdi.

Truffaut'nun filmi, sorunu düğüm halinde sunar, çözümü askıda tutarak finaline ulaşır: Hemcinslerini tanımayan insan, başka bir kategoriye ait mi sayılmalıdır, bu noktada bile kesin bir yanıt sunmaz yönetmen.

Yaban dünya, yabanıl yaşam ola ki bir seçenek olarak görülemeyecektir.

Ya toplumsal yaşam: Bunca özürlü bir hayat insanının geri-dönüşsüz koşulu mudur?



### **ZAZIE:**

Afacan, yumurcak, kopil, piç, fırlama... İlle de bir 'model çocuk' seçilecekse, ben Zazie'yi göstermek isterim: İşi gücü başkalarının kafasını ütülemek olan o piçkurusu, değil mi ki astronot olmayı sırf Merihlilerin canını sıkmak için aklından geçirmektedir. Günbatımı, dolunay, kelebek, gelincik kadar geçici bir şey çocuk – ne olduğunu anlayacak ölçüde vakit bulamadan sona eren bir çağ.

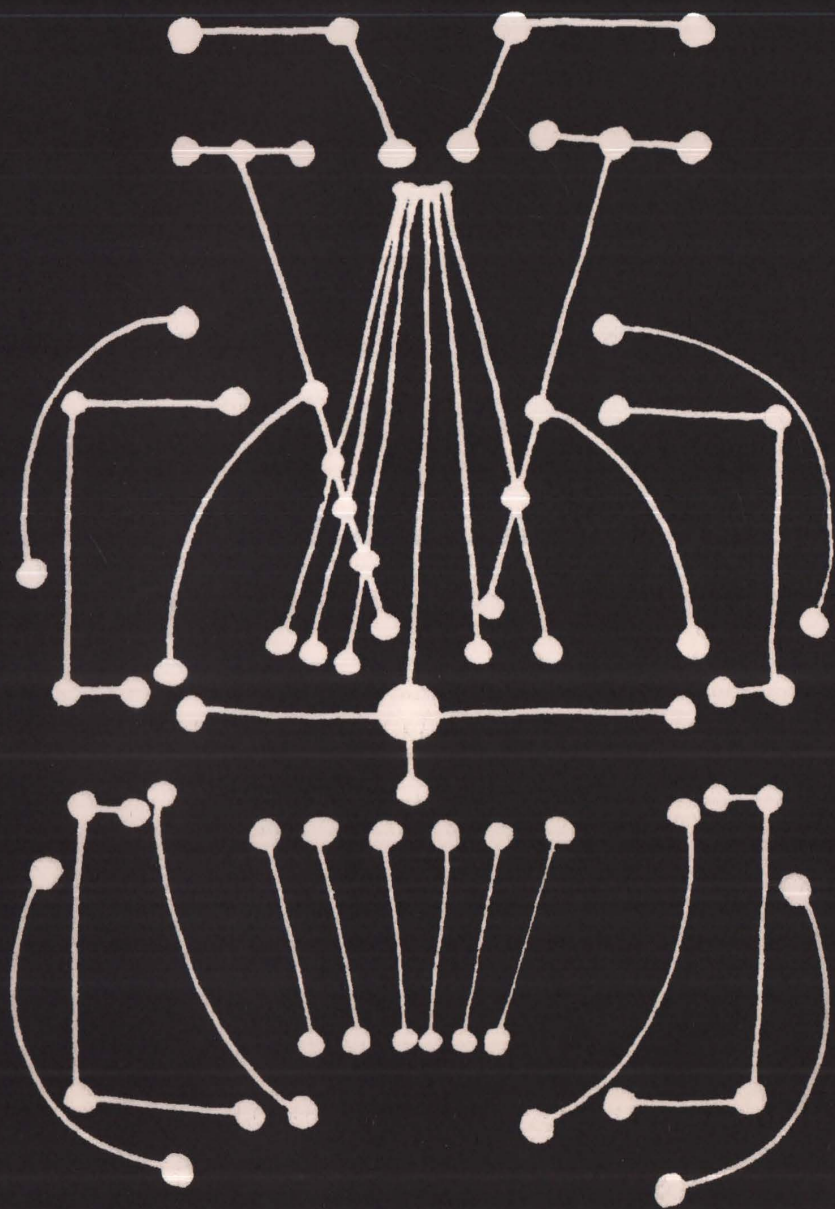
George Crumb'un, Lorca'nın şiirlerinden çıkarak yaptığı "Ancient Voices of Children"ını dinliyorum şimdi. Garip, ürpertici, uzak ezgiler.

Çocuğun en kötü yanı, Hayat'ın bizimle birlikte bitmeyeceğini göstermesi.

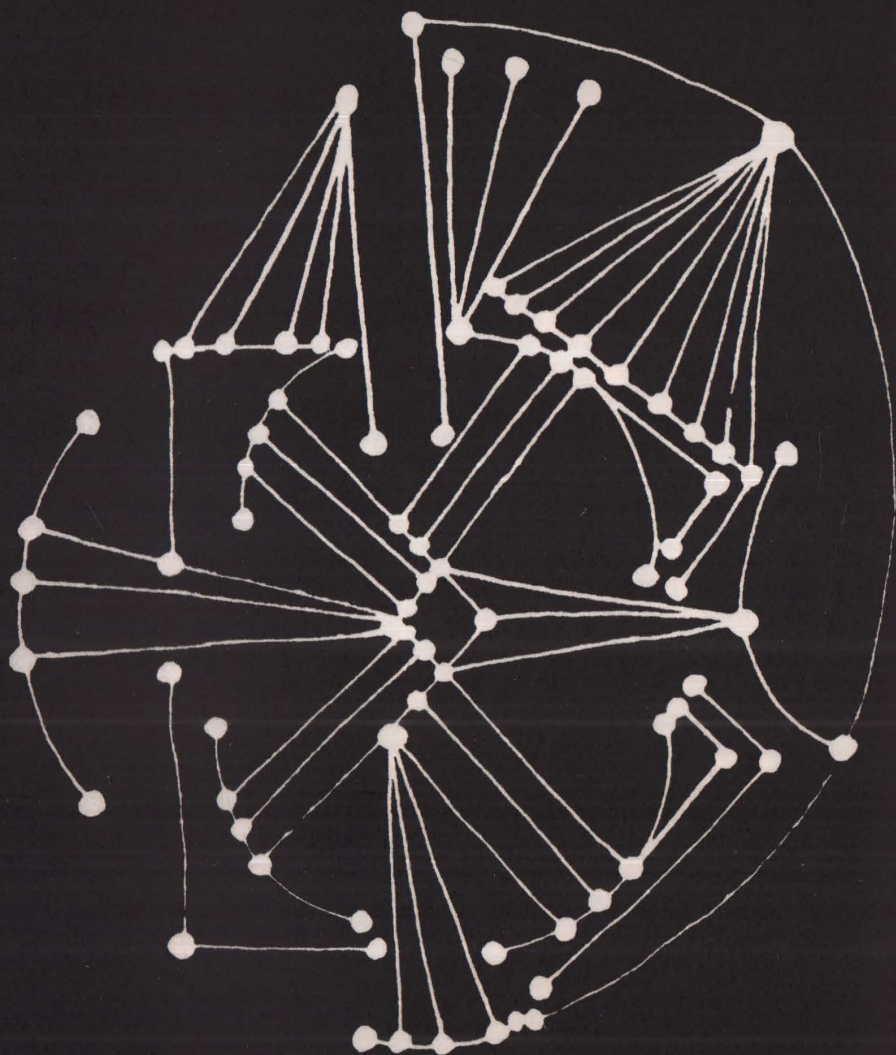




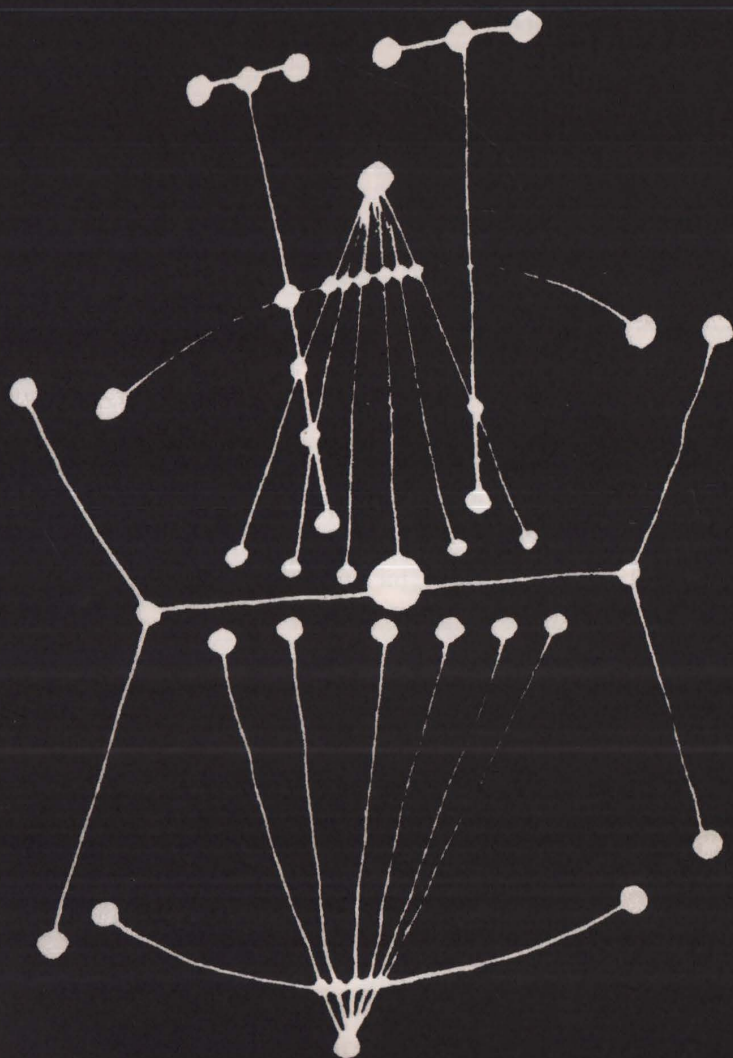
**FRENHOFEROLMAK**



Yüzünüzdeki telâşlı ifadeden, gözlerinizdeki gizlemeyi başaramadığınız korkulu ışıktan okuyorum, bilmediğimi, anlamadığımı, durumumun farkında olmadığımı sanıyorsunuz. Tasalanmayın dostum; çıldırmış, eşğin öteki tarafına geçip orada takılıp kalmış değilim; belki geçtiğimi, yavaş yavaş beni oraya sürükleyeceğini kestirdiğim bir suyun akışına kendimi bıraktığımı kabul edebilirim, hepsi bu ama: Geçtiysem bile kalmadım, döndüm, vazgeçin bana ‘ben deli değilim’ diyen bir deliymişim gibi bakmaktan, hem unutmayın: “Hokka’baz”ın, “Şâkûlden İnhiraf”ın, çok daha önce “Ayna”nın yazarıyım, yazarıydım ben: Olmak nedir, geçmek nedir anlamaya çalışmış biri; gerçekten de aynanın öteki yakasında kalmış olsaydım bu kadar ölçülü akıl yürütebilir miydim karşınızda, önce dinleyin, sonra lütfen karar verin öyleyse, hiç değilse siz, beni sahiden izlemek istemiş bir avuç insandan biri olduğunuzu biliyorum, bunu esirgemeyin benden, bırakın dostumuz Thomas Bernhard’ın blok monologlarını çağrıştıran bir söyleni kurayım boşlukta, alın onu ötekilere götürün, paylaşın onlarla, gerek kiyorsa çarpışın, gerek duymayacaksanız susun, ama ne olur, birşeyin arkasında bir başka şey varsa, birşey daha varsa, olabilecekse, onu görmezlikten gelmeyin. Vaktim dar, teşhis edildiğimin bilincindeyim, yıllardır teşhis

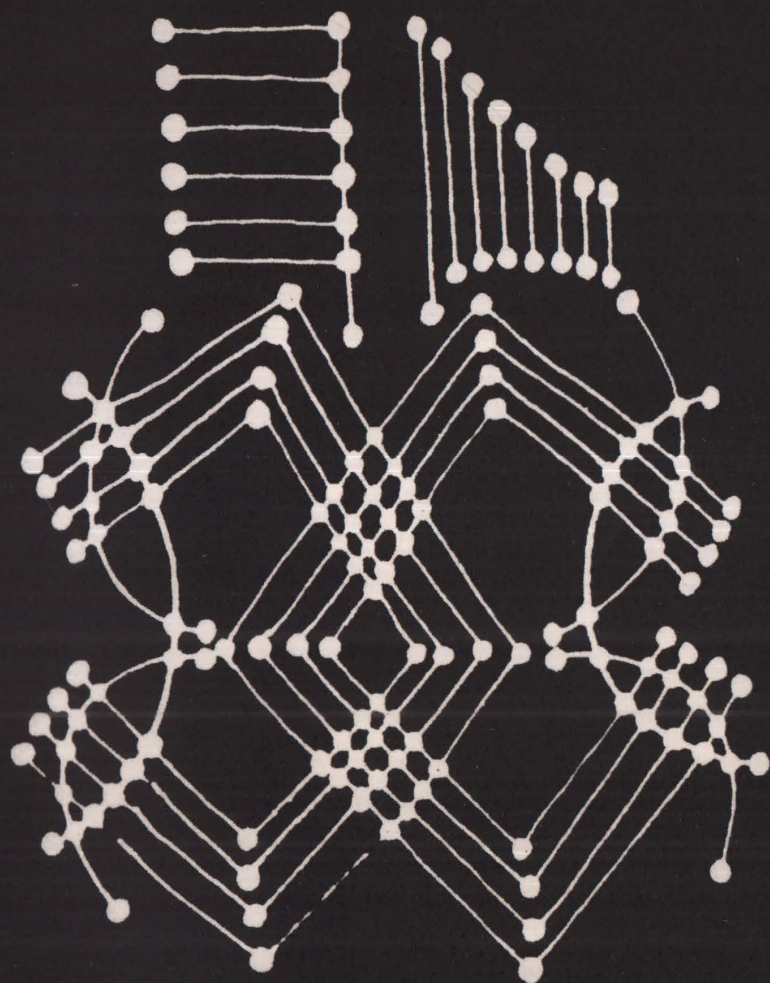


edilmemi sağlayacak o kadar doğru ve yanlış biriktirdim ki ortalıkta başka türlü beklenemezdi, durmadan yanılğalarımı tutanlar onlardan bir tek pay alacak kadar ekşi ve küçük insanlardı, doğrular varken, oysa doğrular dediğimiz nedir ki, onları tutmak çok kolaymış gibi sözediyorum her birinden, toplam hallerinden, aldırmanın bu sahte alçakgönüllülük bende bir burnubüyüklik işaretlemeye çalışanlara karşı alınmış anlamsız, gülünç bir önlem, bir küçüklenmedir, ortada ne büyülenecek, ne de küçüklenecek şey var zaten: Çaresizce çırpınışlardan gayri bir çözüm yolu bulabilseydik, elimizde cetveller, ağırlıklar dolaşıp durur muyduk, durmazdık. Neyse, kalan vaktimin azlığını düşünerek, tıpkı o öfkeli Avusturyalı dostum gibi tekrarlarla sabit fikirlerimi kuşatmaktan caymalıyım şimdi, bir ân önce konuya girmeliyim, sonsuz sayıda parantez açarak bir roman çatısı kurmak değil zaten amacım, bunu yapmak olsaydı yapardım, ben yazmak değil de, hiç olmazsa bir kereliğine yapmak istedim: Hareketim aslında bütün anlamsal sınırsızlığını içinde taşıyor, yazmak da hareket etmektir gerçi, resim ya da beste yapmak hareket etmektir, ortaya çıkanın hareketsiz olduğunu düşünenler hepten yanılanlardır, ama hareketin çıplak hali başka. İşte şu anda, hareketimin sonrasında, hareketin etrafına kurduğum şu söz yığını: Harfler, heceler, sözcükler, sözdiziminin eklemleri, kemikleri boşlukta yuvarlanıyor, konuşuyorsam hareket ediyorum demektir, yazacak olursam, siz tutup söylediklerimi, ama oldukları gibi, yazacak olursanız hareket oluşacak demektir. Gene de birbaşına, kendi başına, çırılçıplak hareket başka. Bende hep bu hareket adamına özlem gizlenmiştir. Gelgelelim korkum, korkularım öylesine ağır bastı ki, çünkü en sıkı hareketler ölüme ayarlı olanlardır, insan benim gibi

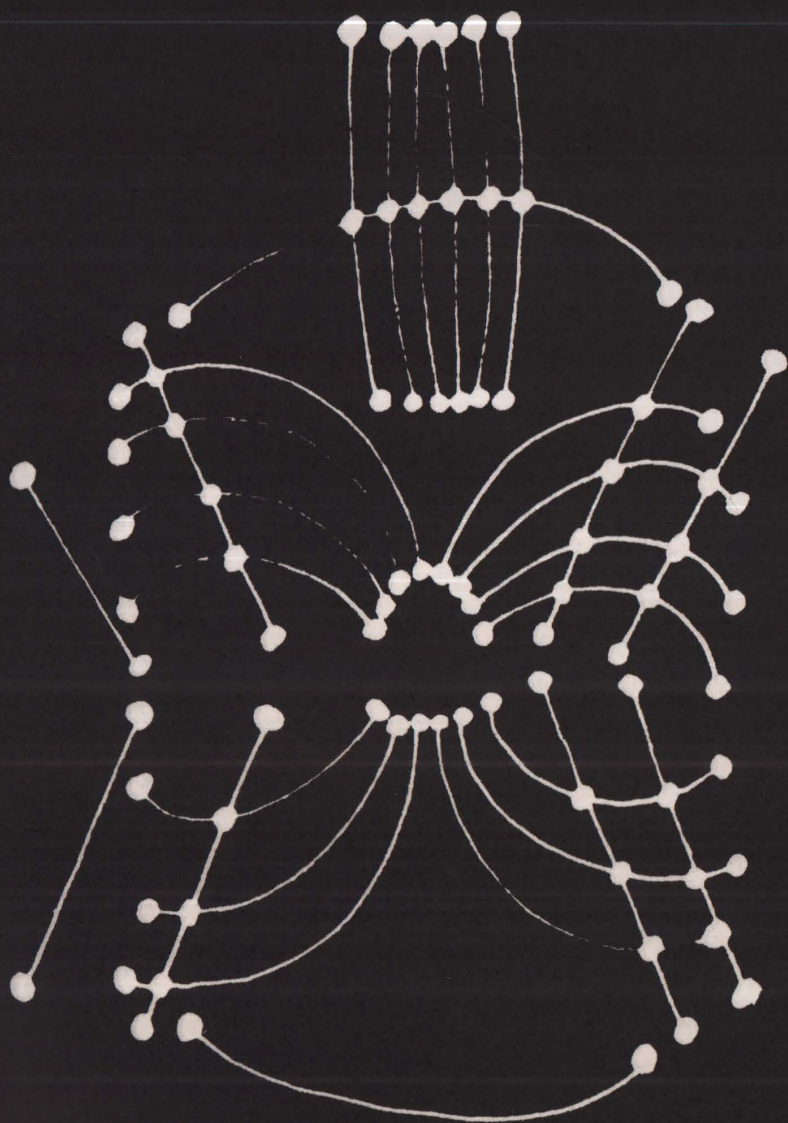


zayıf, çok zayıf olduğunda devekuşu kesiliyor, düşünün ki öleceğini bile bile ölümden korkması birinin, delilikse, asıl delilik oradadır, korkum, korkularım beni en emniyetli hareket biçimi saydığım çözüme götürdü: Kendimi her türlü tehlikeden yalıtarak beyaz kâğıtların içine çökmüş buldum, rahatladım. Korku orada da gelip buldu beni, üstelik parçalanıp hayatın değişik yönlerine dağılacağına, böylece biraz olsun gücünü yitireceğine tek bir odakta kendini topladı. Bir yapıt kurmaya başladım yirmibeş yıl önce, bittiğinde, bitime yaklaştığımda yetkin, erittiğim zamanın bir tür karşılığı, değeri olsun dilediğim dördörtlülük bir yapının düşünüyordum. Gençtim, doğuştan çelimsiz, büyürken yaralanmış, trapezin üstünde nasıl durabileceğini kestirme güçlüğü çeken biri. Kendime doğru öyle hareket ettim. İçimdeki korkusuz korkak da öyle hareket etmiş, çok sonra kavradım: Gözüpekliğim utancımı örtmek için kısıadevre yaratmış olabilirdi. Kâğıtların bana yüklediği korkuyu da parçalamam gerektiğini masabaşına geçince öğrendim: Düşünü kurduğum Yapıt beni ezmesin diye onu paramparça kurmak, ne olursa olsun bütünlük tasasından kopmamak beni bazı duvarlara vurdu. Gerisin geri dönmeyi kendime yediremedim, kendimi terketmeyi göze alamadım, beni akıllamaz bir çılgınlık saydığınızı bildiğim, bir tür cinnet davranışı olarak nitelediğiniz eyleme fevrî duygular değil, düşüncelerin yoğurduğu, hazırladığı, ağır ağır oluşmuş, oturmuş duygular getirdi: Gıdip bir şişe sülfürik asidi Cézanne'ın "Sainte-Victoire Dağı"na boca ettiysem, davranışımı şüphesiz öteki 'tablo sapıkları'nınki ile bir tutmak herkes gibi sizin de hakkınız. Benim de, bunca zamandır sizde birikmiş bir hakkım var, onun için bana kulak vermenizi diledim, onları, yani öteki tablo sapıklarını da

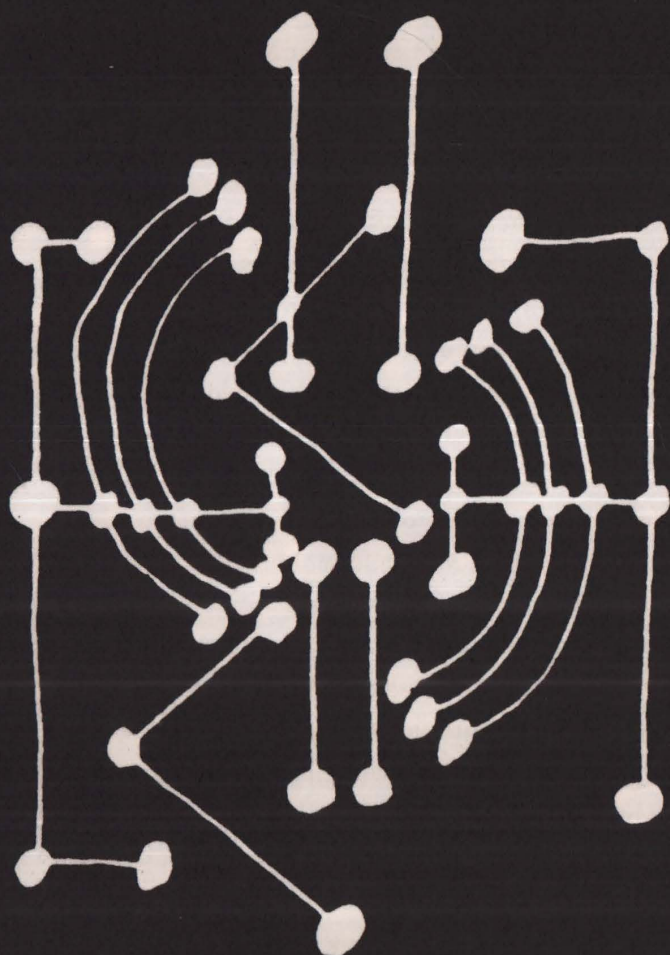




bağlayabilecek, ama bu seferki sapık ben olduğuma göre, daha taşkın bir açıklama getirebilecek bir edim sözkonusu: Dünya zalim, kimse özünde sınamak istemiyor külçeleştir-diği soyut ahlâkı, ötekine vurup geçiyor damgayı, biliyor musunuz beni de bu korkutmuyor işte: Davranışım da ne, neler okunabileceği en ufak korku birimini harekete geçir-miyor içimde, yaşıyor olsaydı, diyorum, Cézanne yapıtını tahrip etme gerekçemi önemserdi. Aktarıldığına göre doğ-ru olsa gerek: Balzac'ın "Meçhûl Başyapıt"ını okuyup bitir-diğinde "Frenhofer benim" demiş. Herbir tablosunun üze-rinde inanılmaz ölçüde çalışan, onları asla tamamlayama-yan, onun için de bir kısmını yok eden, bir kısmının da kar-sısına geçip ağlayan birinden sözediyorum size, anlıyor musunuz? Bir de, "Sainte-Victoire Dağı"na sülfürik asit döküp onu yok eden bir sapığa kin kusanlara bakın: Çoğu, hayatı boyunca tek bir Cézanne'ın karşısında durmamıştır; duranların çoğu biriki dakikadan fazla kalmamıştır her-hangi bir tablosunun önünde. Bir insanlık değerini yoketti-ğim için benim infazıma katılmayı gönülden isteyecek bu güruh insanlık değerini nereden biliyor olabilir? Onlar ki her türlü değeri yok etmek için sayısız kılıf yaratmışlardır: Ağaçları, hayvanları, hattâ insanları kurban etme yolunda-ki seferberliklerini düşünün. Bir sanat yapıtının değerini nasıl saptadıklarını gördüm ben, başkaları da görmüştü Van Gogh'un nasıl intihar edildiğini, 'Ayciçekleri'nin kaç milyon dolar karşılığında duvar değiştirdiğini. Yapıt, dedi-ğimiz ân aynı kelimeyi, kavramı kullandığımız için elimi dilimi saatlarca yıkamak geliyor içimden: Uçurumun farklı kenarlarındayız, dostum – bunu söyletirler mi kişiye? Bunu olsun söyletirler mi? Şimdi söyleme hakkım doğdu işte. Yazdıklarımla hak kazanamazdım buna, farkındaydım,

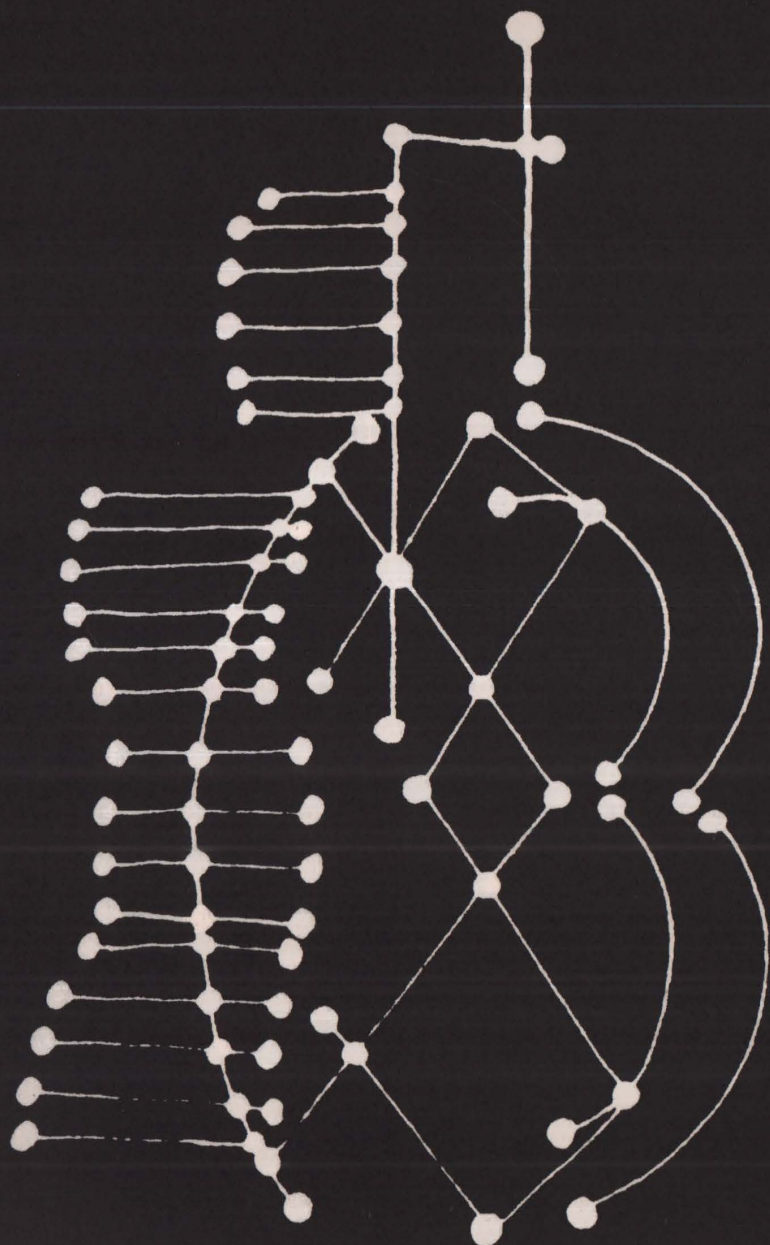


yapılması düşünölemeyecek olanı yaptım onun için, meraktan ölüyorlardır: Erostratos'luk için değilse, neden Cézanne'ın yapıtını yok etmiş olabilir bu adam, öteki tablo sapıklarıyla tamütamına çıkışıyor mudur gerekçeleri? Anlasalar, anlamış, kavramış görünseler bile onlara anlata-mazsınız sizi, beni, ötekileri tahrip kararına götüren yolda aklımızdan geçenleri, onlara geçmez bu, bu sancıyı geçire-mezsınız: Öyle yoğun bir ilişkidir ki yaşanan, onca yoğun-luğa pek az bünye katlanır, kimse gidip kayıtsız kaldığı bir yapıtı, bir insanı yoketmeye çalışmaz, Lafcadio'ya bakma-yın siz, "acte gratuit" kavramı, o nedensiz edim felsefesi neden güdüktür biliyor musunuz, yapılması gerekirken ya-zıldığı için, Gide'de o güç ne arar ayrıca, karanlık odasında, içi kararmış, iki karanlık birleşmiş, bir edimden, eylemden, hareket ediyor adam, gerçekten teğet gerçeklerden biri, hiç tanımadığınız bir adamı hiçbir gerekçeniz yokken, öylesi-ne, varoluşun sıfırlanmış atmosfer özellikleri adına trenden aşağı iteceksiniz, iyi de, yapmadıkça, bunu yapamadıkça bir yaratma durumu yok ki ortada, bir yoketme durumu yok ki. İşte gene başladım geniş kavisler çizerek yol alma-ya, beni izlediğinize, izlemiş olduğunuza göre biliyorsa-nuzdur, bir cümlede gidilebilecek bir mesafeye, büyük do-lantılarla giderim öteden beri, oysa bir tek cümlede gidile-meyecek hiçbir mesafe, söylenemeyecek hiçbirşey yoktur, gel gör ki o cümleyi bulmak, öğelerini arayıp peşpeşe geti-rip kurmak inanılmaz ölçüde zordur, bir cümleyi onun için sayısız başka cümleyle kuşatarak ilerlenir genellikle. İki ayrı örnek vereceğim size şimdi, bu yüzyılda kurulmuş iki cümle, içinde yaşadığımız çağın Sanat'a bakışını veren kutup sözler bunlar, birbirilerine hiç benzememelerinin herhangi bir önemi de yok ayrıca, bir önerme bir



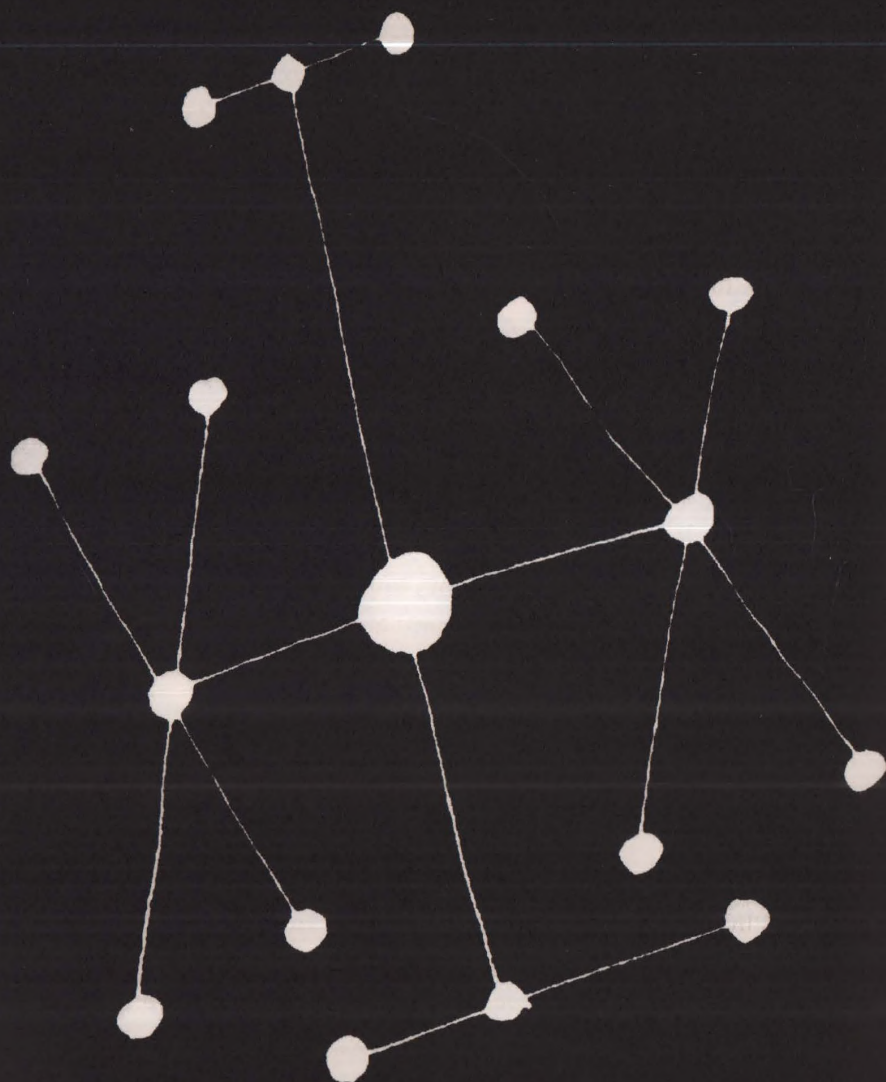
başkasından daha doğru olabilir türünden bir önerme doğru olabilir mi zaten, bir üçüncü, dördüncü cümle de bulup ekleyebilirsiniz, ben bu iki cümlenin arasını doldurarak yaklaşıyorum gerçeğe, yaratma gerçekliğine, bir seçim topu topu bu. Sanat dememe de bakmayın, ayrıca, bir yaştan sonra durmadan geri dönüp bakmak zorunda kaldığımı farketmişsinizdir, çağdaşlığın şaşkınlığından, şaşılığında biraz olsun sıyrılıyordum öylece. Sanat diyorsam, eskilerin *Ars* ile karşıladığı, *İş* ile özdeşleştirdiği bir alana bağlı kalıyorum, bakın örneğin Hipokrates de o kavramı kullanıyor, Ortaçağ adamı da. Bilir misiniz, orta yaşı geçip Venedik'e bir daha gittiğinde *sanatçı* tanımıyla, kullanımıyla karşılaşılıyor Dürer, o âna dek kendini bir iş-çi, bir zanaat adamı olarak görmüş hep. Doğal bu: Baba mesleğini benimsemiş, bileğinin kırık olduğunu gören babası da uygun bulmuş bu seçimi, tıpkı bir marangoz gibi o da kendisinden ne bekleniyor, isteniyorsa onu yapıyor, araya da kendisinden kimsenin istemediği şeyler yapıyor, biraz canı istediği için, biraz da beğenip çarşıda alanlar olur umuduyla. Bütün çağların en büyük iş-çi'lerinden, ustalarından biri, Sanat kavramını öğrenmeden ölse de olurdu herhalde. Lévi-Strauss'un sözlüklerinde sanat sözcüğü yer almayan, zorlandıklarında bir parça şaşırarak 'biz herşeyi elimizden geldiği kadar yaparız' diyen ilk-el kavim üyeleri gibi. Bir kavis daha çiziyorum, artık gülümsemiyorsunuz söyleni akışı kırıldığı halde, bu kavislerin belki de hiçbir yolun dümdüz olmadığını gösterdiğini, aslında tek bir cümlenin içinde saklambaç oynadığımı düşünüyorsunuz. Ama hayır, dostum, benimkisi, hiç değilse burada şu ân, saklanmak sayılmaz, düşünürün dediği gibi, ola ki, bir mendilin katlanma yerlerinde kalmış, istemeden örtünmüş birkaç ayrıntıyı



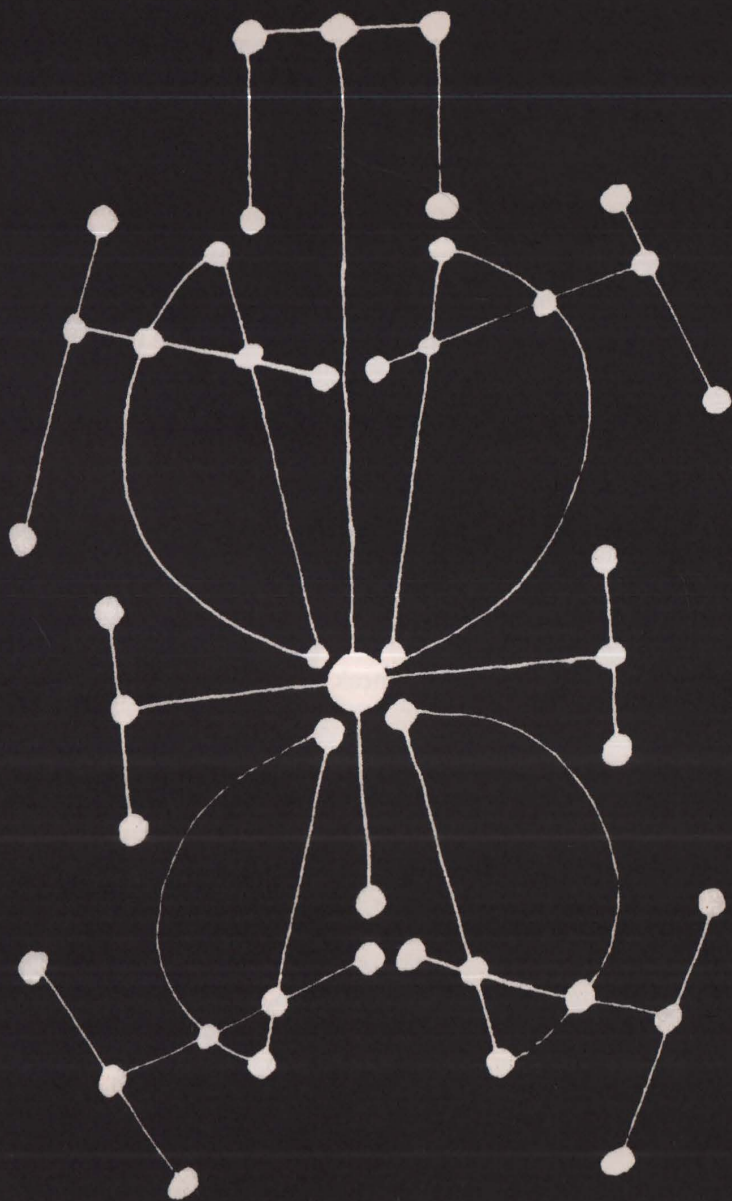


katyerlerinden söküp çıkarmaya çalışmaktır. Gelin demin sözünü ettiğim cümlelere dönelim, fazla uzaklaşmadan. Sanatın kutun, kutsalın alanından çıkınca “saltıklar iblisi”nin alanına girmiş bir uğraş olduğunu söylemiş Malraux. Birinden çıktığı için mi öbürüne girmiş, öbürüne girdiği için mi berikinden çıkmış, yeni bir tavuk yumurta öyküsü daha işte. Beş kıtaya beş vakte bakmış birinden gelen bu sözün ağırlığı karşısında dikkat kesilmezsek olmaz. Gelgelelim, doğru da olsa bazı sözler, bu doğruluğun hiçbir yararı yoktur artık. Saltığın, öz saltıklığın aranışı gerçekten ibliscil bir sapma mıdır peki? Bunu aramak, bunu anlamak için iş’in yapıldığı yere, işliğe uzun uzun baktım ben. Kendi işliğimin duvarları üstüme kapanacak oldu, çıkıp başka işliklere yaklaşmaya biraz da ondan yöneldim. Geçenlerde Venedik’te, Peggy Guggenheim’in müze evinde küçümen, dehşet verici önemde, çoğu ziyaretçinin kısaca konaklayıp bir ân önce koleksiyonun büyük yapıtlarını görme telâşıyla terkettiği bir yan sergi vardı: Picasso’nun biriki tablosuyla, pek çok çizimi, deseni ve illüstrasyonu yanyana getirilmişti. Kafamda çoktan çiçek açmış kararım, iki koridora sığdırılmış bu canalcı küratör çalışmasıyla başbaşa kaldığımda, Picasso’nun “Meçhûl Başyapıt” illüstrasyonlarını içeren vitrine gömülmüş Ambroise Vollard baskısı kitaba bakıp bir ân “işe acaba buradan mı başlamalıyım?” diye içimden geçirdiğimi size itiraf etmek isterim. Yıllardır besliyordum *Frenhoferolmak* sorununu, koşulunu, zihnimde, ona açılan bütün yollardan neredeyse geçtiğimi sanıyordum, ama merkezdeki bir öge, işliğin duvarları arasında örülmüş yapayalnızlık duvarı var ya, saltıklık iblisi, Daimon’u orada doğup büyüyordu, bunu o iki koridorun duvarları arasında düşünürken apaçık anladım. Küratöre övgü

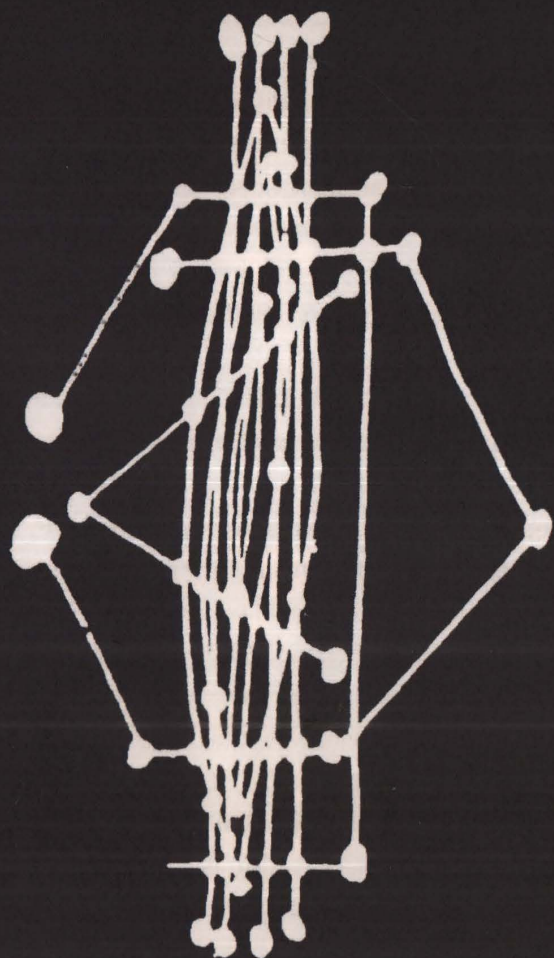




döşendiğimde, sözlerimde bir ironi payı olduğu kanısına kapıldığınızı gözlerinizden geçen parlıktan okudum, herhalde yanılmadım. Öyle değil oysa: İyi bir küratör, boşlukların arasını doldurarak ortada yüzen sorunu tutan, bağlantılar kurup onu bir uzayda tutuklayabilen kişidir – “Ressam ve Atölyesi”, değme savlı, büyük bütçeli, patırtı dolu sergiye faka bastıran bir bireşim ortaya koymuştu. Duvardaki tablo, desen ve illüstrasyonlara eşlik eden pano veriyordu bağlamı: Yüzyıllardır, atölyesinin, atölyedeki varlığının resmini yapmıştı ressam: Velázquez’den Courbet’ye, Matisse’den Picasso’ya ağır bir panorama getiriyordu atölyedeki otoportreler. Dört duvarın biriki örnekte dışına, çoğunda içine gömülmüş bir dünya: Sehпасını, paletini, boyalarını, modelini, hattâ perisi kıldığı modelini, hattâ dünyasını dolduran, doldursun istediğı bütün insanları (Courbet’nin yapıtını düşünün) topladığı bir dünya: Acı verici, tıkabasa yalnızlıkla ancak doldurabildiğı bir kozmos. Şimdi de bir soru işareti geçiyor gözlerinizden: Ağır, kendinden emin bir soru işareti: İş yalnızlık gerektirdiğı için ışık yalnızlık uzamı olarak kapanmıyor mu, diye soruyorsunuz sessizce. Beni kendi paradokslarıma çarpmaya kalkışmayın lütfen dostum, unutmayın ki bu kan içindeki adam onlara çarpmaktan geri durmadığı için bu halde-dir. Biliyorum: Yaratma uğraşının ân gelip amansız boyutuyla saltık-olan ile yüzleştirdiğı her iş-çi, iş’i nedeniyle işliğinde kavrulma eşiğine gelir. Benim sorum, sorunum bir adım ötesini bağlıyor burada: Kendisinde başlayan kendisinde biten bir yalnızlık mıdır bu, yoksa öteki’nden, ötekilerin aynalarından katsayısız çoğalarak geri döndüğü için mi öldürücü bir gerçeklik kazanır? Gözümle gördüm: “Cehennem başkalarıdır” sözünü kıymetli bir biblo,

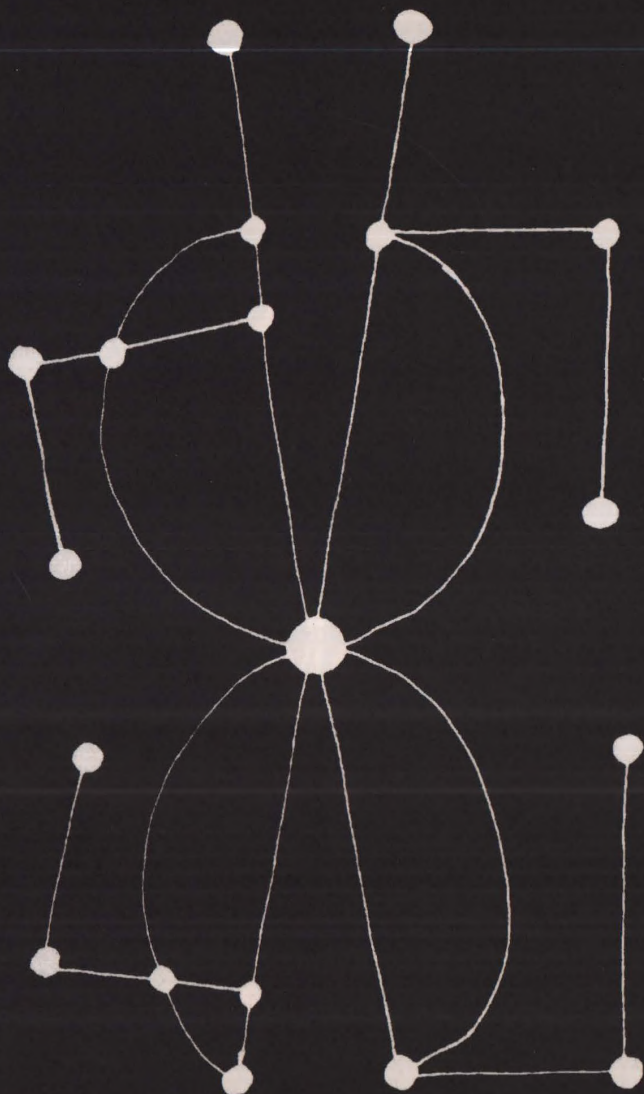


parlak bir ss eşyası sananlar kol geziyor dışarıda: Atölye-  
nin, işliğin, yazı odasının duvarlarını saydam, sizi çıplaklı-  
ęınızda çaresiz kılan en çok budur: Verdiğinizi alamamış-  
lardır, hiç alınmamış olsanız bir derece, alınmışsınızdır, ne  
yapalım ki verdiğiniz gibi alamamışsınızdır: Yalnızlığınızın  
bir de size başkaları tarafından çevrilmiş bir namlusu olsun  
– buna da dayanabilir miydiniz? Dayananlar, direnenler ol-  
duğunu biliyoruz. Dayanamayanları koyacak yer bulamı-  
yorlar bugün, eşik atlayanlar için özel efsane teknikleri ge-  
liştiriliyor, beni harekete geçiren budur. “Meçhûl  
Başyapıt”ı okuduğunda, “Frenhofer benim” demiş miydi  
Picasso: Böyle bir kayda rastlamadım hiçbir yerde. 1926’da  
başlamış metni resimleme çalışmalarına. 1935’te taşınmış  
Grand Augustins sokağındaki 7 numaralı eve: Yirmi yıl iş-  
liği olacak binaya. Dış duvarındaki mermer levhanın s-  
tnde ne yazdığını bilirsiniz: “Pablo Picasso 1935-1955 yıl-  
ları arasında bu atölyede çalıştı. Bina, aynı zamanda, Bal-  
zac’ın ‘Meçhûl Başyapıt’ kitabındaki olayların geçtiği yer  
olarak gösterilmiştir” Ben mi herşeyi birbirine bağlıyo-  
rum, diye düşünmüşümdür öteden beri, yoksa herşey  
birbirine zaten bağlı mıdır? Basmakalıp imgeyi tanırırsınız:  
Suçlunun cürüm noktasına dönmeden edemeyişi. Koskoca  
Paris’te işlik olarak seçecek başka yer bulamamış olması  
Picasso’nun; Balzac’ın başyapıtına ıldırasya bağladığı,  
işlerini ve kendisini yoketme hizasına taşıdığı meknı  
bulması nasıl bir seçimdir seimse, nasıl bir raslantı  
raslantıysa? “Frenhofer benim” dememiş olsa gerektir,  
bunu büyük olasılıkla kendisinden önce Balzac’ın düşün-  
mş, Czanne’nın söylemiş olduğu ona aktarılmıştır.  
Her yaratıcı, yaşamının bir noktasında, birkaç noktasında  
Frenhofer olmuştur – Balzac’ın kahramanının adını



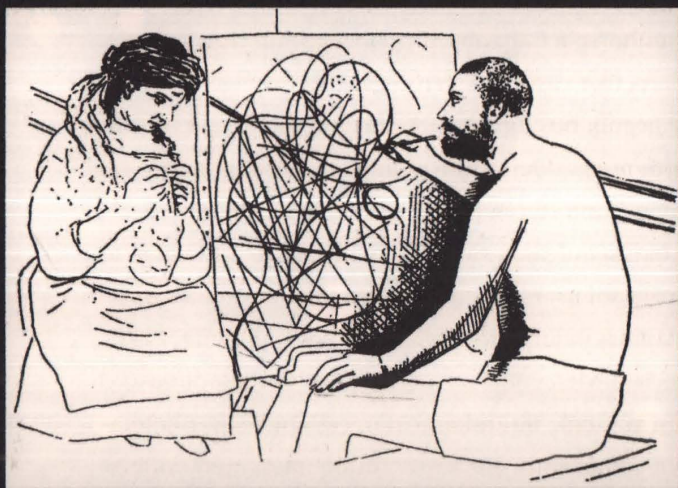
duymamış olsa bile: Frenhoferoluş, bir başkasına, kurmaca ya da sahici bir figüre benzeyiş, onunla örtüşme ya da özdeşleşiş değil, kişinin kendindeki çıkmazı keşfidir. O duvara, ışığın duvarında simgeleştirdiğim o yalnızlık kuyusunun dibine yaklaşmak, değmek, çarpmak saltık-olanla didişme sürecinde yaşanan bir sınır-durum. Darmadağın olanları bilirsiniz – kaybolanları, yıldırım yemişe dönenleri. Boşuboşuna yıldırım inmiş bir ağaca benzetmez kendini Swift. Bir top mermisinin sağ elini, salim elini, yazan elini dirsek hizasından yok edişini aynı eğretilenlikle boşuboşuna buluşturmamıştır Cendrars. Şu var ki, Balzac'ın kahramanı için geridönüş yolu kapanmıştır: Frenhofer, ağır ağır yolun sonuna gitmiş, aynadaki bozgunla karşılaştırıldığında, oraya gelinceye sıkıştığında bir ân için duvarı görmezlikten gelecek gücü toplayabilmiş, o ân geçip gidince de herşeyi yok edecek bir ateş yakmaktan başka umarı kalmamıştır. Biliyor musunuz dostum, o bölümü sayısız kez okudum ben, kaç okur benim kadar oradaki kelimelerin üstünden bunca ısrarla geçmiştir, merak ederim hâlâ. Frenhofer'in başyapıtını *canlandırmak*: Balzac'ın büyüklüğü biraz da bunun olanaksızlığını göstermiş olmasından geçer. Öyküye dönüp bakın evinize döndüğünüzde: Yıllar yılı üzerinde çalıştığı, başyapıtını barındıran bezin üzerinde Frenhofer'in *ne gördüğünü* düşünmeye çalışın – şüphesiz, genç Poussin'le arkadaşının bezde *hiçbirşey* görmediklerini, daha doğrusu *hiçbirşeyi* gördüklerini unutmaksızın. Bezde ne olduğunu bize iki ayrı açıdan verir Balzac, anımsayın: İki genç ressamın gördükleri doğrudur. Yetkinliğe, saltık-olana yaklaşma denemesinde ileri gitmiş, öteye geçmiştir Frenhofer, *herşeyi* içeren bir yapıta ulaşmıştır. Taşkınlık mı dersiniz, aşkınlık mı, hepsi ve hiçbirisi orada içiçe geçer:



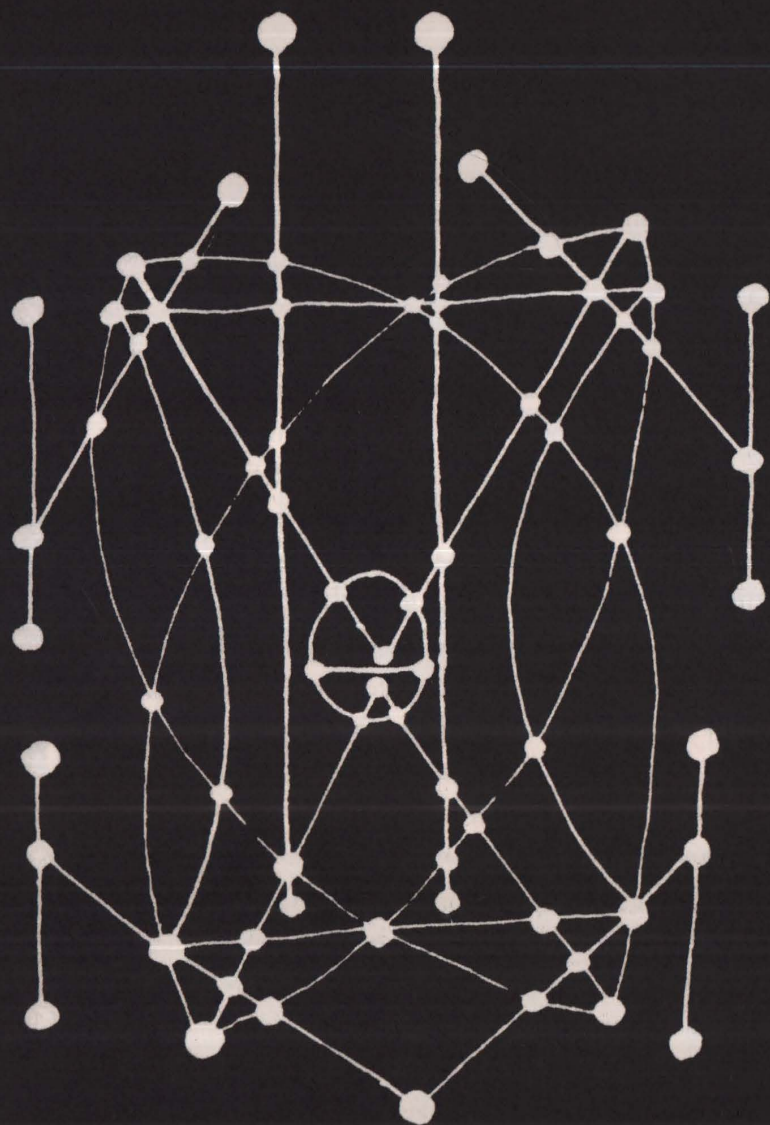


Frenhofer'ın başyapıtındaki meçhûl işte bu iki gerçekliğin çakışmasından oluşur. Frenhofer'in gördüğü de doğrudur: Kafasındaki şey'in karşısındaki şey'den farklı olması ne değiştirir ki: Yapıt, zihin perdesinde durur. O yapıtı canlandırmaya kalkışmış olması, Picasso'nun Balzac'ın öyküsünden hiçbirşey anlamadığını kanıtlar. Bir dâhî hakkında nasıl böyle konuştuğumu merak ediyorsunuz, hemen söyleyeyim: Picasso'nun eliyle, imgeleмиyle ulaştığı üstün sonuç karşısında benim dilim tutulur hep; bu, onun düpedüz ham kaldığı düzlemdeki durumunu görmezlikten gelebiliriz anlamını taşımaz. Flaubert'in, bir yapıtını illüstre ettirmek için kendisini ayartmaya çalışan yayıncıya söyledikleriyle karşılaşmış mıydınız: "İllüstrasyon karşı-yazınsaldır. Benim göstermemek için canım çıkmıştır, siz kapıdan ilk giren ahmağın bunu desen haline getirmesini istiyorsunuz" Zalimdir bizim ayı, ama safkan haklıdır. Bülent Erkmen'le tartışmamızı anımsarsanız, Kafka'nın yayıncısına altını çizerek 'aman sakın kapakta hamamböceği kullanmayı aklınızdan geçirmeyin' yollu bir uyarıda bulunmuş olması, o gün bugün pek çok akıl fukarasının, çılglığına sağır kalmasını engelleyememiştir. Bir ressamın bir metinden yola çıkan resimler yapmasına kısıtlamalar, kurallar getirmeye çalıştığımı sanmayın dostum, ne savcıyım ne yargıç, ben. Bu konuya girecek olsam, bu seferki kavis bizi gerçekten başka alanlara fırlatır – öfkem de, dinginliğim de izin vermiyor böylesi savruluşlara şimdi. Picasso'nun "Meçhûl Başyapıt" için yaptığı illüstrasyonlar, üstelik, o bahtsız, ressamın kalın bir okur olduğunu gösteren örnek dışında çok etkileyici geliyor bana: Noktaların arasını dolduran çizgilerle yapılmış figürler herkesin içindeki ressamı çağıran, adlandıran, herkesi kendi işinde varolabileceği Frenhoferoluş çizgisini

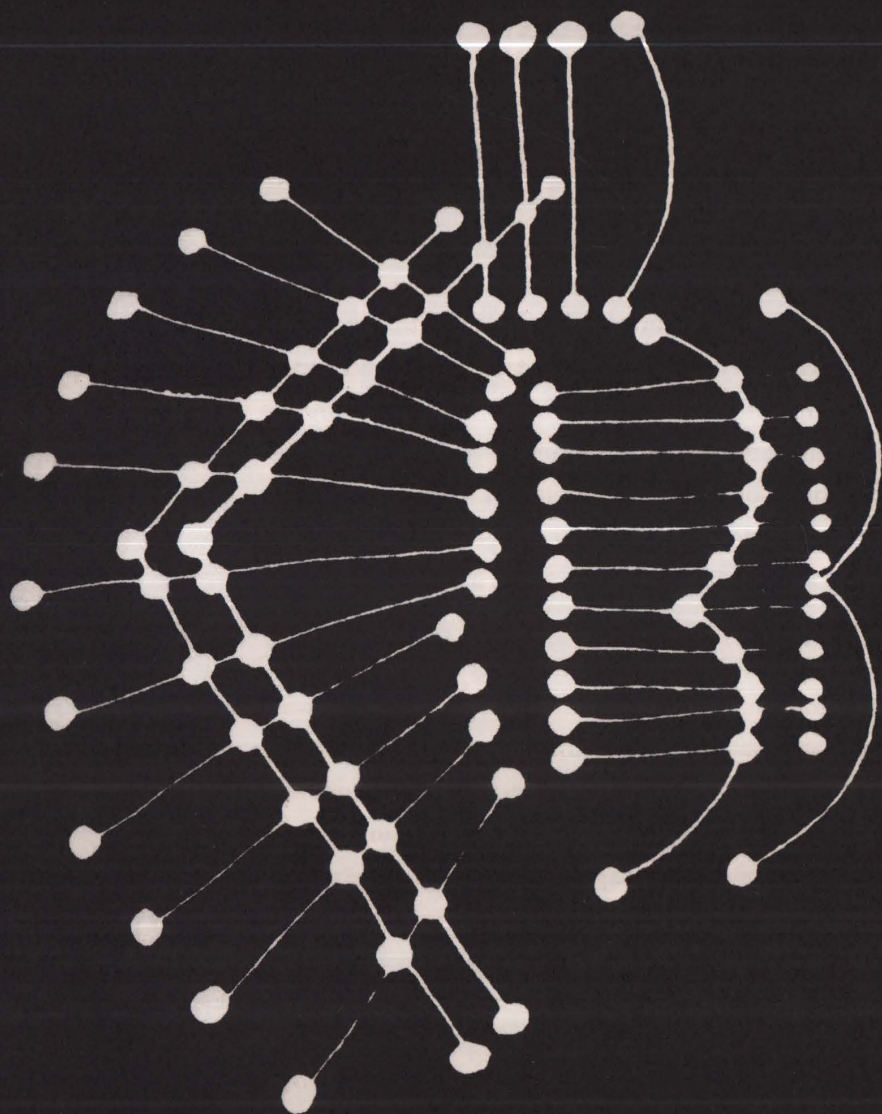




gösteren işler. Kaçıyor, kaçınıyor muyum durmadan sorup uzaklaştığım yanıtından sorunun: “Frenhofer benim” demiş miydi, ne dersiniz, Picasso? Bize Frenhofer olduğunu, daha doğrusu *Frenhoferoluşunu* göstermiştir. Clouzot’un ürpertici güzellikteki filmini düşünüyorum da, ressamla yönetmenin kısaca söyledikleri bir ara-sekansta Picasso’nun büyük, boş bir bez üzerinde rizikoya, kendi sözünü tekrarlırsak *tehlike*’ye yönelik kararını, kararlılığını ifade etmesiyle başlıyordu bir sonraki bölüm: Kamera önünde bir başyapıt denemesine girişmişti yaşlı ressam, yanılmıyorsa Frenhofer’e Balzac’ın biçtiği yaşıyordu tam, açıkçası bir kere daha öke yanını göstereceğine, gözümüzün önünde, önüne geçtiği boş, bomboş, beyaz, bembeyaz bir uzamda başyapıtı meçhûlden koparıp gerçekleştireceğine eminim. El fırçayı kavradı, göz(ler) beze dikildi, çizgiden çizgiye, biçimden biçimlenişine, bir renkten ötekine üstüste geçti kompozisyonlar, soluğumu tutmuş, yaratılmak üzere olan başyapıtın yanına dek birlikte gidişimizin tanığı olmuştum ki birden -sanki- tersyüz olmaya başladı sergüzeştin akış mantığı, bu defa, göz(ler) önünde çözülmeye, bozulmaya, mayasının nedense tutmadığını göstermeye başladı yapıt – Picasso’nun voice off sesi duyuldu: “Olmadı, başaramadım, bu resmi yırtıp atacağız” Dünya sanat tarihinde biricik bir andır o, Clouzot’nun filmini görmüş müydünüz? Büyük bir sinema ustası, büyük bir ressamın sıfırdan başlayıp sıfırda noktalandığı bir başyapıtı tahrip etmeden önceki bütün aşamaları görüntü üstüne görüntü bindirerek, ne yazık ki olanakların kısıtlılığı nedeniyle o süreci birebir veremeksizin sunmuştu. Şüphe yok ki, ne ilk Frenhoferoluşu’ydu Picasso’nun bu, ne de sonuncusu olmuştur: Onun gerçekte Frenhofer olmadığını anlamakta

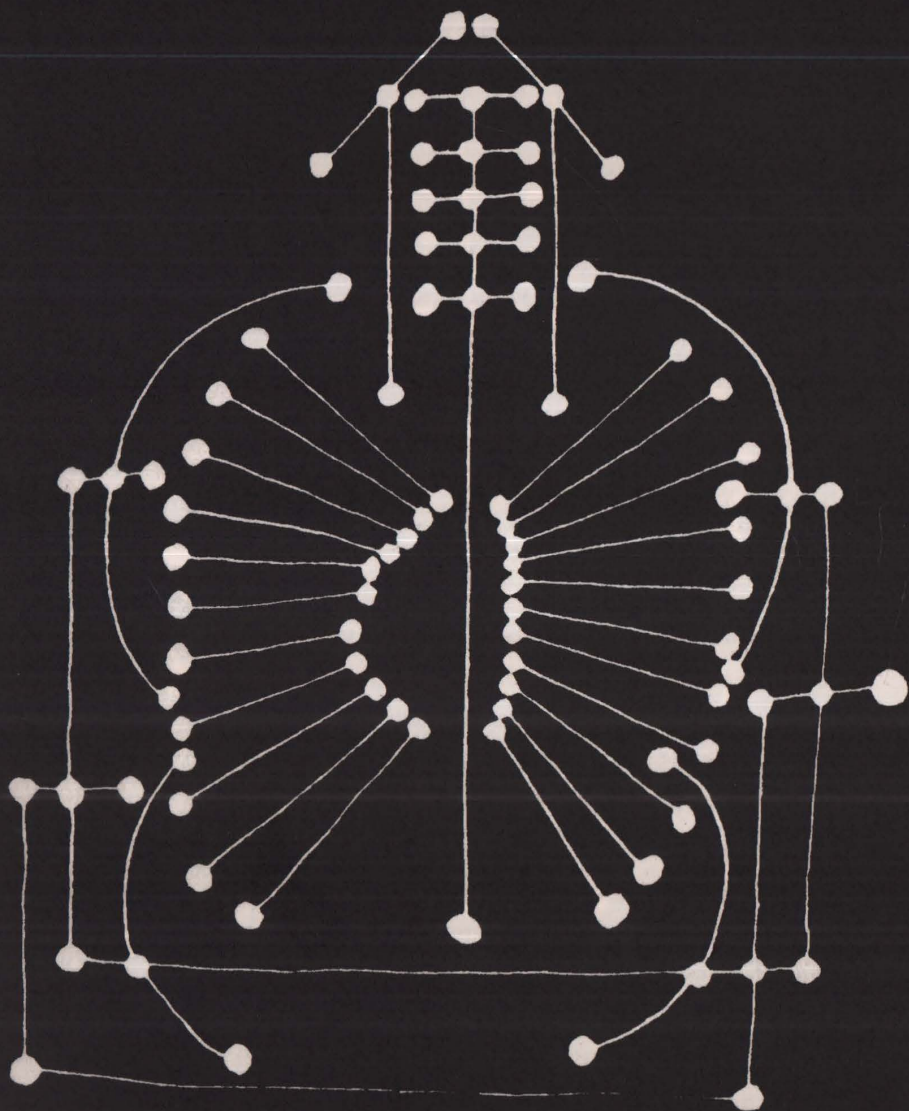


gecikmedik, yönetmene yönelen sesini sözünü duyduk yeneden: “Şimdi, bu resmi nasıl yapmam gerektiğini kavradım” – oracıkta, bomboş, bembeyaz bir bezin önüne oturup, nereye gittiğinden, başyapıta nasıl gittiğinden bütünüyle emin başladı, sürdürdü, tamamladı onu. Gençliğimden beri pek çok müzeye girdim çıktım ben. Sanat ve zanaat, folklor ve bilim, kitaplar ve ezgiler, simgeler ve düzayak anlamlar: Salonlar, binalar, depolar hıncahınc bu bir açıdan bakıldığında yüceltilmiş şeyler dünyasının bir başka açıdan nasıl horlandığını, aşağılandığını gösteren kanıtlarla dolu gibi geldi hep bana. Kimi durumlarda apaçık sırtıyordu bu: Berlin’de, Anadolu’dan, Mezopotamya’dan koparılıp götürülmüş taşlara, sütunlara, kapılara bakarken öfkelenedim bile, şaşırdım. Louvre’un eski uygarlık salonlarında da öyle. Biliyorsunuz, ulusallık saplantısı yoktur burada, bunlar ötekilere değil berikilere aittir mantığıyla söylemiyorum söylediklerimi, tam tersine, ne bu salonlara ne öbür salonlara ait olabilirdi o taşlar, sütunlar, kapılar – yer değiştirmeye ân gelip başlamış herşey bugün kaybolmuşluk koşuluna kazılıdır. Büyük devletlerin büyük kurumlarının büyük bütçelerini incerseniz, orada rakamların mürekkeple değil de cakayla yazıldığını görürsünüz. Kutsalın yerini alan Sanat, onu yapanların elinden çekip alındıktan sonra onu *isteyenlere* nasıl gidiyor, iyice yaklaşıp bakın dostum. Büyük müzelerden birinin kapısından girip ucuna gidin, içinizi tiksinti kaplayacaktır. Bir de o müzenin f odasındaki sayısız dolap ve çekmecede duran, bekleyen bir o kadar yapıtı ekleyin bilânçoya: Sıkıntıdan, külçe gibi üzerinize çökecek yaratı kâbusundan ölmezseniz hemen çıkıp kusun oracığa. Üstüste, yanyana, içiçe geçen yapıtların karmaşasının zihninizdeki karşılığıdır, borudan ters yönde



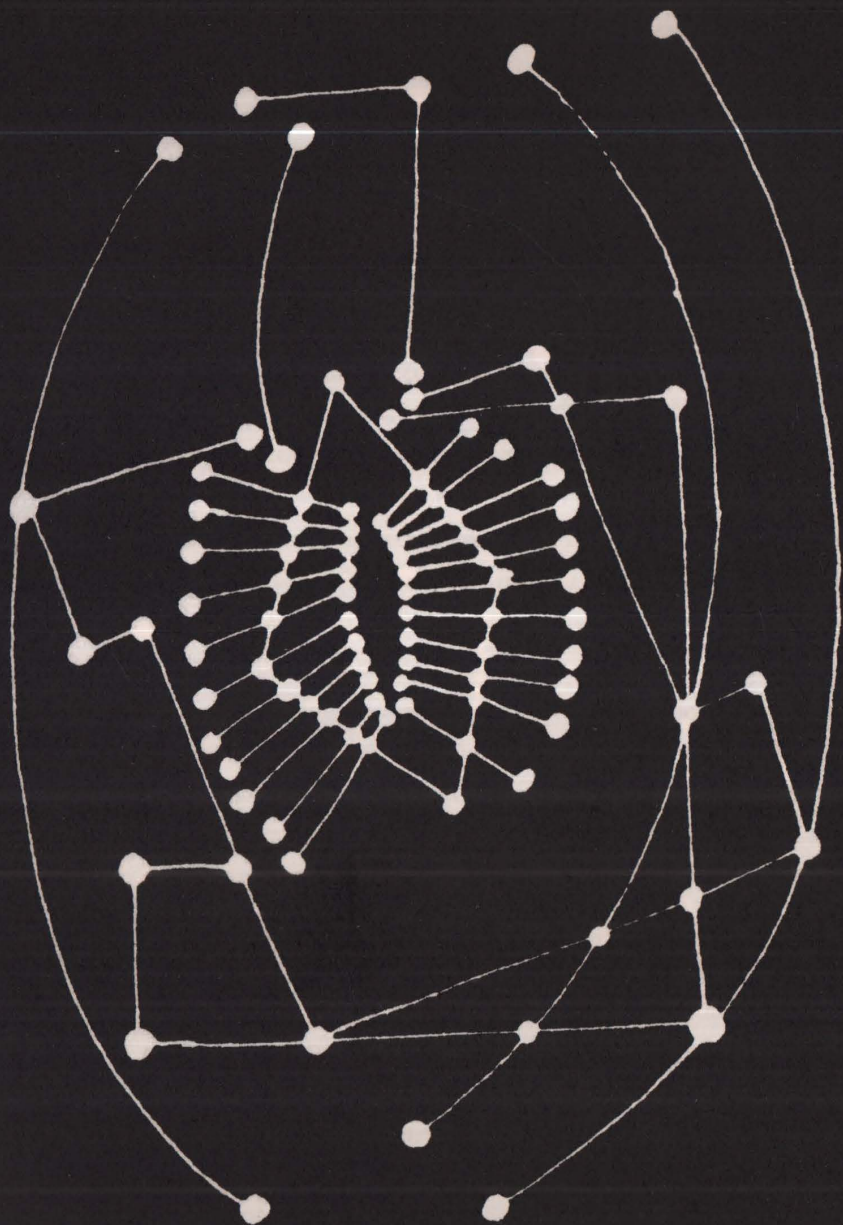
ilerleyip çıkan bulamaç. Sanatın kutsallığı şimdi bu bedeli ödetiyor bize: Hiçbirşeyi göremez hale geldik şu görüntü imparatorluğunun yükseliş çağında. Benjamin'in çoğaltım konusunda yazdığı yetkin satırlar, özgünlerin üstümüze yığıldığı, yıkıldığı, devrildiği ve devredildiği bir dönemde acımızı katmerleştiriyor. Kutsallıkmış! Bırakın Tanrı aşkına, içimizi dışımızı kaplayan Erk dünyası, yaratı dünyasını çoktan teneke altın tabakalarıyla kapladı, zaten altının neden önemli olduğunu binlerce yıldır kimse anlayamamıştır. Sanatçılar, yaratı dünyasının insanları bu gidişe diklenemezler miydi? Arkamızda kısa bir dikleniş tarihi yattığını siz de biliyor olmalısınız: Duchamp'ın tarağı, Tzara'nın kalabalığın üzerine işeyişi, Arif'in resim sattı diye Abidin'i yerin dibine sokuşu, bir kereliğine bir anlığına gerçekleştiren ve değiş-tokuş edilemeyen işler, Beuys'un "Para" konusunda yaptığı tartışmalar: Kısa, hüznü dolu bir anekdot tarihi. Onlar da kutsallaştırıldılar hemen, bunu galiba en çok kendileri istedi. Malraux'nun cümlesinin karşısına bir başka cümle daha koyacağımdan söz etmiştim ya size, işte: Erik Satie'nin bile isteye "Sanat: Kafamın Sinkağı" diye çevireceğim, bir özneyle bir yüklem arası tek bir fiilden oluşan kıpkısa şamarıdır bu: "L'Art m'emmerde" Bu cümlemin içten, sahici olup olmadığı konusunda şüphe duymak için Satie'yi tanımamış, anlayamamış olmak yeterlidir bana kalırsa. Yıllar sonra Praglı romancının dem vuracağı dayanılmaz hafiflik asıl onun harcıdır, Sanat'ın küçük bir çocuğun oynayışı oyalanışı olduğu, başka birşey olmadığı ayan beyân ortadadır, bu hafiflik yaratmanın kutsallığını zedelemek bir yana, ona bu özellikli boyutu sağlayan tek etmen değil midir? İfadenizdeki duraklama gölgesi, bu sefer de anlamadığınızı, dahası anlamamış gibi gözükmeyi



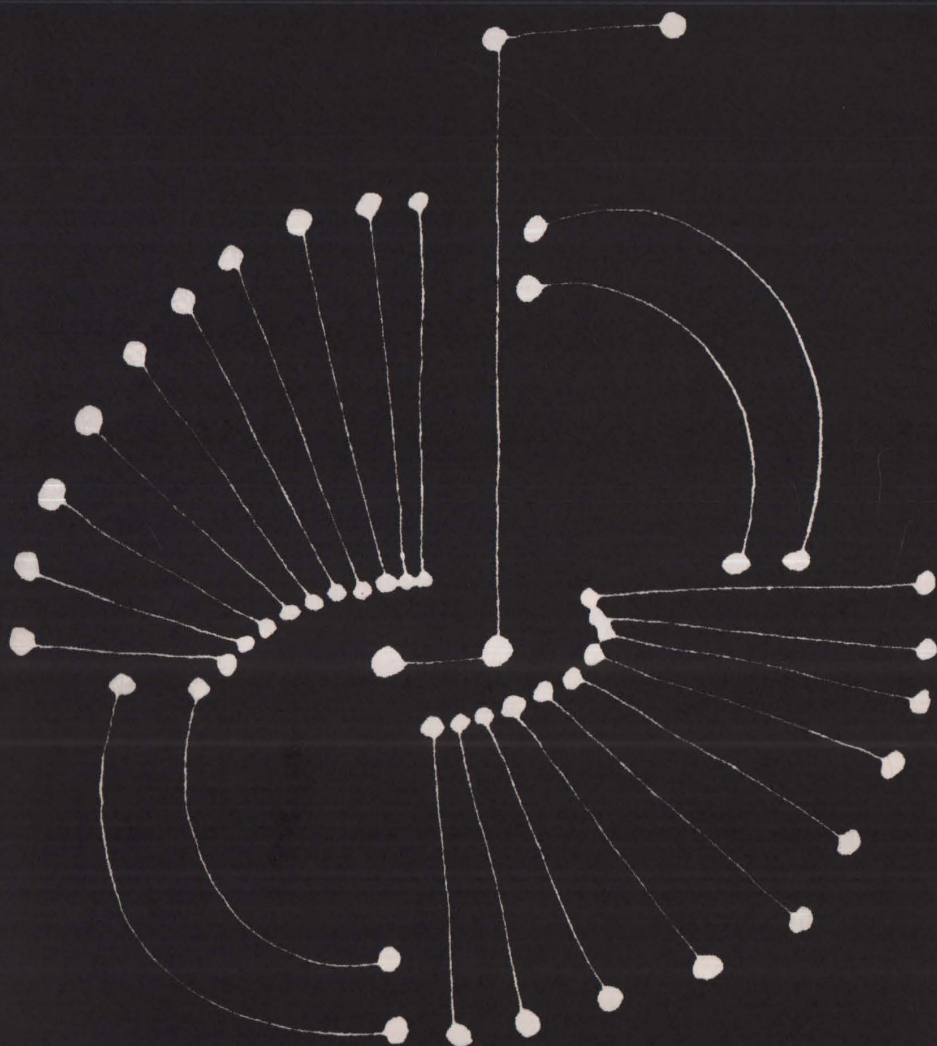


yeğlediğinizi, gerçekte yargılarımı paylaşmadığınızı gösteriyor bana. İyi de, dostum, sizi ikna etmek için kurmuyorum ki bu söyleniyi ben: İnsanları yazdıklarımla, söylediklerimle ikna edemeyeceğimi öğreneli yıllar oldu, elimden başka bir iş gelmediği için, buna kendimi ikna edebildiğim için ayakta kalabildim, masama oturabildim düne kadar, ama herşey değişti bugün: Yaptığım, yapmış olduğum, bir seferliğine de olsa herkesi, el mahkûm, ikna edecek: Kafamı sinkaf edenden kalkıp herkese sinkaf çekebildiğimi görerek “Frenhofer benim” demiş oluyorum. Trajiğin tekrarı diyebilirsiniz. Frenhoferolmak bir şeyin tekrarı değil, onun ete kemiğe bürünüşüdür. Herkesin içinde kendi, başkasınınkine benzemeyen Frenhofer’i bekler. Balzac’ın bir kahramanı olarak tezahür edesiye yok muydu o varlık, sanıyorsunuz: Kurmacayla gerçek arasında dipsiz bir hayatı olmuştur, duvara dayanış imgesinin, birkaç yıl önce Jacques Rivette’in “La Belle Noiseuse”ünü izlediğimde yerliyerine oturdu herşey zihin perdemde: Tahrip eşiği, yaratma eşiği ile çakışıyor. Bize unutturuldu bu, unutmamız istendi. Yazılı bir kâğıda, nota kâğıdına, boyalı beze, işlenmiş tahtaya ya da bronzla, sahneye ya da ekrana bakın, bir anlığına – onun arkasında, bir yapıtın küçük bir kesitinde, böyle olması istenmiş bir hayatın, bir dünyanın, öyle olsun istenmiş bir hali okunur. Adorno’nun “Auschwitz’den sonra Sanat mümkün müdür?” sorusuna sık sık bakıp kasıldığımı farkettiyseniz, bize İnsan-olma hizamızı kaybettiren harcamızda, çirkeğimizin en içinde bir noktada, cim karnında nokta olduğumuz andan başlayarak merkezimizde yerini aramış, bulmuş, almış, kaçınamadığımız bir yoketme güdüsüye, işin içinden çıkmak uğruna keskin seçimler yapmamız zorunludur: Bizim kutsal alanımız, yaratma ediminin kut

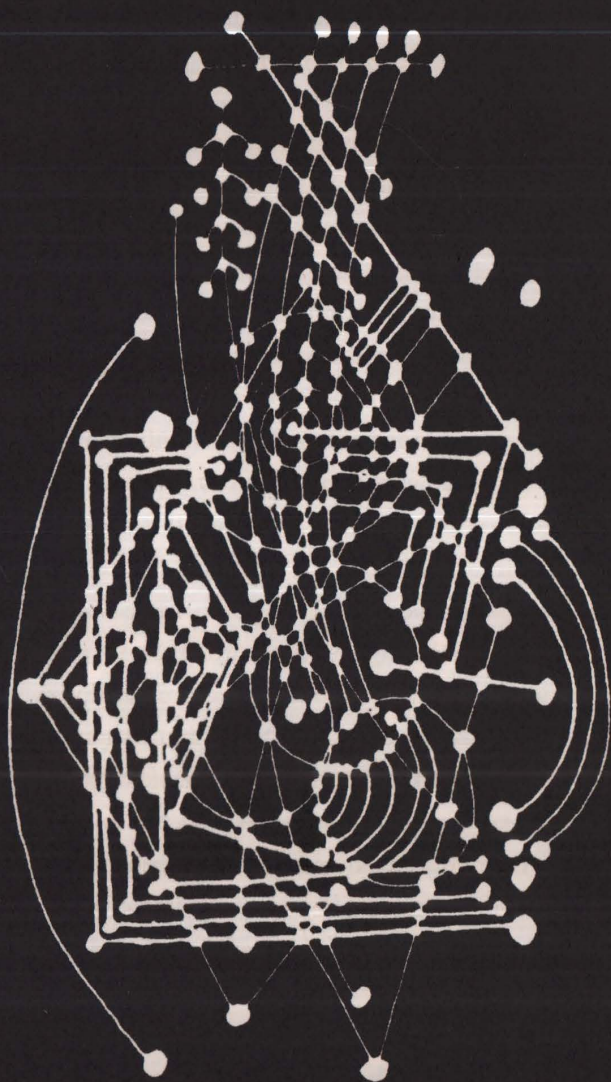




boyutundan almayacaksa biçimini, yoketmenin boyutunu kutsallaştıralım. Binlerce yıllık tarihimiz, özünde, On Emir'in sultasında geçti. "Beni gösterme" diyen, bize zaten gözükmemişti, onu görmeye çalışmamız nasıl hazindir. "Öldürmeyeceksin!" buyruğu, bize bizdeki tahrip duygusunu durmadan hatırlatma amacını taşıyor olmasaydı, her çağda kan kokar mıydı yeryüzü? Kendimi, yarattıklarımı, başkalarını, başkalarının yarattıklarını – hiçbirşeyi hiçbir zaman yok etmeyeceğime dair inancım kalmadığı için harekete geçtim. Bir acıyı dengi bir acıyla dindirmek kaçamak bir davranışsa, kaçmak bir yol olabilir de. İşte, üstüme çöken Hayat'ın enkazı olarak otoportrem: Onu ötekilerin tahrip iştahına çoktandır sunmuştum. Yeterince çiğnemediklerinden emin olduklarına emin miyim peki? En ufak şüphem olsaydı, jestimin beni bıçak altında kurban kılacak sonucundan o daha bir fikir aşamasına gelmezden önce soyunurdum. Başımı uzatıyorum oysa, herkesin içinde semiren, bıçağını bilemekten hiç geri durmayan cellâda. Onların hangi kertede haklı olduklarını bilemezsiniz. Bunu anlayabilmek için, Cézanne'ın üstüne asit şişesini boca edişimi izleyen dakika içinde linç güdüsüne kapılanları görmeniz gerekirdi. Baş kim çekiyordu biliyor musunuz, benim çılgın eylemimden topu topu birkaç dakika önce, yanındaki kocasına "adamin adını neden bazan Monet, bazan da Manet diye yazıyorlar?" diye soran eşel, bayağı kadını bana tırnaklarını, pençelerini geçirmeye kararlı topluluğun en öndeki üyesi. Lütfen, sanat yapıtının kutsallığını, dokunulmazlığını anlamak için allameicihan olmak şart değildir demeye kalkışmayın. Elimdeki şişeye gözü takılınca ricat eden o insanlar kendi yüzlerinin daha değerli olduğunu hatırlamak için en ufak rötar yapmadılar, yanlarından

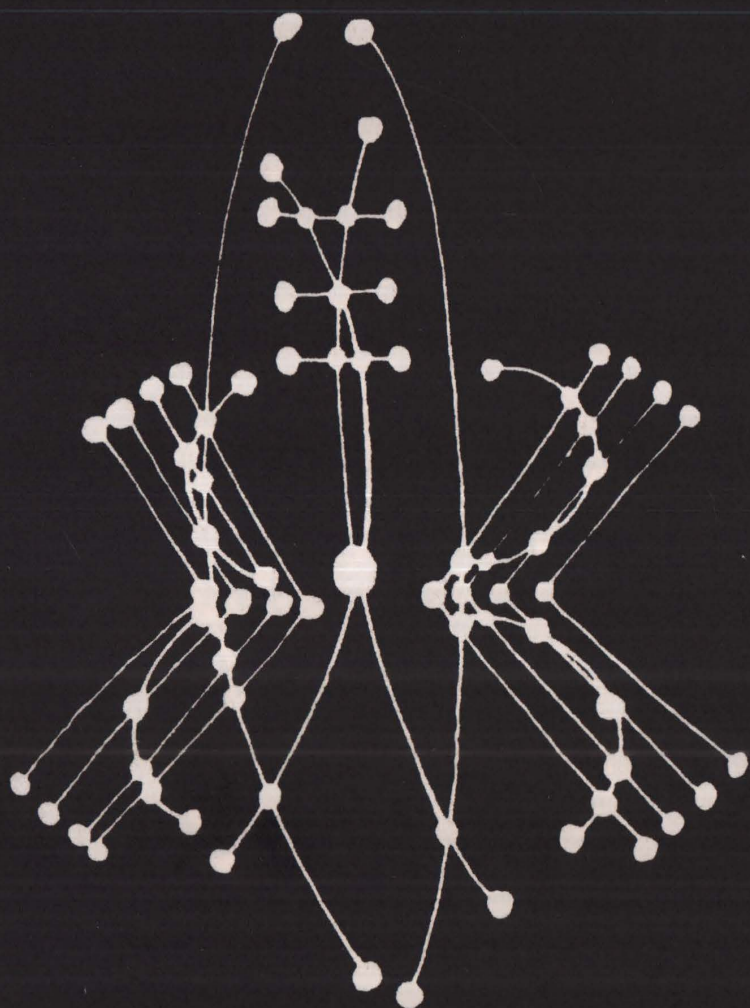


geçip elimi kolumu sallayarak dışarı çıktım, nehrin kıyısına indim. Tahribin ekonomi-politikası hakkında düşünme fırsatınız olmuş muydu, şimdi olacaktır. Uzağa gitmeyin, buna gerek yok çünkü, kendi çağımıza, eninde sonunda ait olduğunuz çağa göz atmakla yetinebilirsiniz. İktidarların sayısız yapıtı, yaratıcıyı yokedişini izleyen, destekleyen, onaylayan bu ikiyüzlü cenin-bireyler değil miydi sanıyorsunuz? İşkence odalarını, toplama kamplarını, “çalışma” kamplarını, mezarlıkları, tımarhaneleri, hapisaneleri dolduran ve sürüp giden bu düzeni bambaşka bir gezegenden inmiş canlılar mı işletiyor? Evet dostum, düpedüz anlamıyla bir işletmeden söz ediyorum ben: Çarkları teker teker dönen, maşallah saat gibi çalışan bir kuruluş söz konusu, öyle elini yıkamakla geçecek lekeler değildir, bazı lekeler ki Lady Macbeth’in elindeki görünmez kan lekeleri gibidir, seslerinden kurtulamazsınız kolay kolay. Bedeli nasıl ölçeceğiz. Bir yolu var, ben denedim, size de öneririm, bu önerimi alıp başkalarına da iletmenizi diliyorum, onun için size içimdeki kasırgayı kusmak istedim: Yanımdan ayrılınca Müze’ye dönün, orada üstüste yığılmış, yanyana sıkıştırılmış yapıtların herbirine dikkatle bakın – herbirine, onların estetik değerlerini bir ân için kenara bırakarak, dördüncü boyutlarındaki yalnızlığı ölçmek amacıyla karşılarında durup bakın: Bakın, buna vaktiniz yetecek midir? Boy ölçüşebilecek misiniz? Sonra da benim tahrip kararım: Ölçün, terazinizin sarhoşluğunu engellemeye bakalım gücünüz elverecek mi? Dahası var, asıl sınav, hiçbir duyarlı bünyenin hastalanmadan atlatamayacağı, sarakaya alıp işin içinden kurtuluşunun kapısını bulamayacağı sınav bundan sonra gelecektir: Müze’de, bir de yapıtlara değil, onları izleyenlere kulak kesilerek gezinmeyi deneyin, hemen vazgeçip



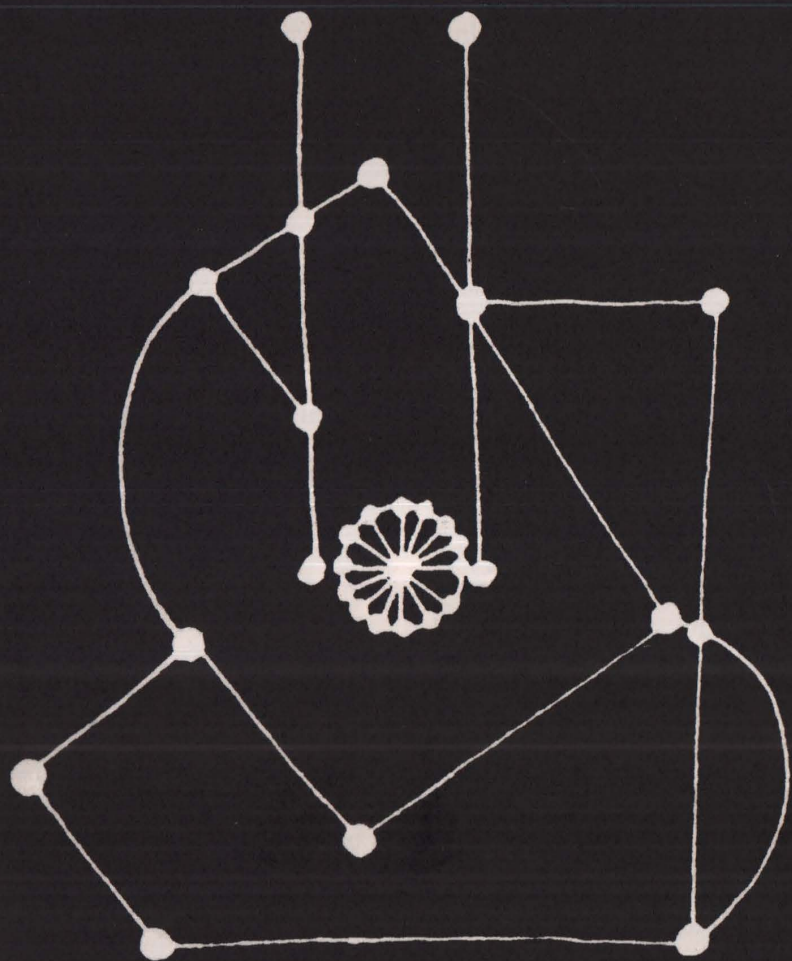
kaçmayın ama, sabredin, dikkatle dinleyin havada dolaşan kelimeleri, cümle parçalarını, paragrafları, kurum kurum kasılarak konuşan *özne*'lerin fiillerini saptayın. Yıllarca yaptım bunu ben. Büyüklü küçüklü bütün müzelerin, sergi salonlarının içini her gün dolduran bu anlamsız anlam akımlarının orada biriktirdiği kem enerji toplamı insanın gövdesini nasıl çarpar, beynine elektroşok etkisinden ağır bir darp nasıl vurur, bilirim. O yapıtların artık yaralanmayacağı kesindir, onlarda yaralanan bizden başkası değildir. Bir yapının herşeye tahammül edecek biçimde yaratıldığı tuhaf bir sanıya dayanıyor: Sanatçı, kendi yapıtını tahrip etme gücünü ya da kararlılığını göstermediği sürece, onu insanlara açmış demektir. Bu gülünç inanç, adına iletişim dedikleri bir köçekten, gerçekte aslı astarı olmayan bir kavramdan kaynaklanır. Siz Cézanne'ın milyonlarca moronu düşündüğü için hiçbir tablosunu bitiremediğine inanıyor musunuz? Aklım erdiğinden beri bunu duydum: Sanatçı, beğenilmek için secdeye kapanan, beni lütfen seviniz diye ağlaşan, melekler katından ölümsüzlük beratı insin diye gece gündüz inleyen zayıf, zavallı, hasta, özel, hafif kaçık, hafif soytarı, enikonu rahatsız bünyeli bir yaratık. Acılar, olanaksızlıklar, sefâlet içinde yaratacağını yaratıp bir kireç çukuruna atılması doğal: Onu bengi utku bekliyor, hepimiz sırayla meçhûl başyapıtın önünden geçecek, adını kapital harflerle yazacağız – arada “o” yerine “a” mı yazılmış diye soracak etkafalılar çıksa bile aramızdan. Şimdi denklem bozuldu tabii, Müzeler sanayicilerden fazla para kazanan sanatçılar yarattılar: Şatolarda yaşıyor, Rolls-Royce kullanıyor, mezar taşlarını som altından ısmarlıyorlar. Bunu henüz herkes bilmiyor. Öğrendiklerinde, Kiefer'in ya da Harring'in yapıtlarını tahrip etmeye kalkışacaklardır. Kimse ebedî





denklemin tersyüz olması karşısında kayıtsız kalmaz, intikam saati nasıl olsa çalacaktır. Bu kadar ironiyi bana fazla bulmayın, yeni bir çağ bekliyor bizi ve bu çağın özgül boyutlarını tahmin etmek güç değil, ironimi içinde yaşayamayacağım bir geleceğe borçlu oluşum onu daha da büyütüyor. Hegel “Sanat öldü” diyeli bir yüzyılı geçti, bir ölüm duyurusu da ben neden yapmayayım. Ayrıca sanatın ölümü bu kez farklı bir biçim kazanabilir gibi geliyor bana: İnsanların yaşamak için besin, enerji, sığınak bulamayacakları bu kürede Müzelerin ayakta kalabileceğine inanmak için safdil olmak gerekir. Bıçak kemiğe dayandığında yağmaya girişeceklerdir. Sanmayın ki Vermeer’in ya da Picasso’nun yapıtlarıdır talana konu olacak olanlar: Hayır, altından ya da elmastan, nakite hemen ve tartışmasız dönüşebilecek müze parçalarıdır hedef seçecekleri. Bir ucundan sallanan ya da yere düşmüş ve parçalanmış başyapıtların arasında cardonlar dolaşacak, ortalığı ağ kaplayacaktır. Acemi bir bilimkurgu filminin dermeçatma sahnelerine bakarmışçasına bakın siz monoloğumu kateden söz yumağına, belki torunlarınızdan biri karşımdaki aymaz ve kendinden emin duruşunuzun altındaki çaresizliği okur da ileride, sizi ayakta tutan sofı iyimserliği için birkaç damla gözyaşı ayırır. Vakit geçiyor dostum, ne geçmesi, vakit tamam, birazdan bulacaklardır bu ini, çılgınlığıma erişeceklerdir. Biliyorum, bundan böyle benim için huzur dar bir hücrenin beyaz duvarlarında yazılı duracaktır, artık tıp ilerledi, bu durumdakileri lobotomiyle ya da elektroşoklarla hizaya getirmekten nedense utanır oldu insanlar. Hücre: Cella. Nerede okuduğumu unuttum, görmüş geçirmiş bir yazar söylüyordu, hücreler buğday, şarap ve defineler için düşünülmüş önce; düş ve dua odaları diyordu. Bense, bir yerde beklemek





gerekir, diyorum. Göreceğim düş kalmadı, yakaracak kimsem yok, heyhat bütün kitapları gördüm, tenimi kateden gam ile yıkandım, tertemizim. Çıkıp gidin lütfen buradan, alın götürün söylediklerimi ulaşabileceği yere ulaştırın: Bana hâlâ kulak veren bir avuç insan var, bana her zaman kulak verecek bir avuç insan olacağına inanıyorum, cümlelerimden tek bir cümle kurulabilir, sımsıkı bir cümle, onu alın ve koruyun, saklayın ama gömmeyin: Onu büyük bir taştan yonttum ben, unutmayın.

1988-1996;

1997.

*Başkalaşım*lar XI-XX, yazılışları açısından yer yer ilk ciltteki metinlerle kesişen, gene de ezici çoğunluğu 1990-2000 arasında yazılmış denemelerden derlenen bir desteyi okura sunuyor.

Daha önce ele aldığı bazı izlekleri genişletiyor burada Enis Batur; bazı yeni izleklerle ana gövdeyi açıyor: “Yazar-Oyun” ilişkisi, “Başyapıt” ya da “Tahrip” gibi konular; “Yürümek”, “Makaslamak”, “Saklamak” gibi fiiller tepelere ve kuytulara götürüyor yazarı. “Perec Kullanım Kılavuzu” bir romanın ötesine uzanan düzorantılı, sağlamalı, tutarlı temelleri olan bir yapı inşasına dönüşüyor.

Aramaktan geri durmayan, kaybolmaktan ürkmeyen, yaratıcılık sorunlarını evrensel düzlemde işlemekten vazgeçmeyen bir bakış açısı kuruyor yazar: Birbirine mesafeli iki ağaç arasında sabırla örülen, dokunan, avına hazırlanan bir ağ.



[www.kirmizikedikitap.com](http://www.kirmizikedikitap.com)  
[www.facebook.com/kirmizikedikitap](https://www.facebook.com/kirmizikedikitap)  
[twitter.com/krmzikedikitap](https://twitter.com/krmzikedikitap)  
[instagram.com/kirmizikediyayinevi](https://www.instagram.com/kirmizikediyayinevi)



₺ 38 9 786059 658553