

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>

Michel Leiris

**Boğa
Güreşinin
Aynası**

ÇEVİREN: ORÇUN TÜRKAY



Michel Leiris

1901'de Paris'te doğdu. Sorbonne Üniversitesi ile Ecole Pratique des Hautes Etudes Scientifiques et Religieuses'den mezun oldu. Gerçeküstücülerle yakınlık kurarken 1925 yılında ilk şiir kitabı *Simulacre*'ı yayımladı. 1920'lerin sonunda ilk romanı *Aurora*'yı yazdı. Yaşadığı ruhsal çöküntüden dolayı edebiyata bir süre ara verdi. 1931-1933 yıllarında Dakar-Djibouti seyahatine çıktı. Paris'e döndüğünde Musee de L'Homme'da çalışmaya başladı. 1939'da otobiyografik yapıtı *L'Âge d'homme* (*Erginlik Yaşı*, çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, 1995) yayımlandı. Kitabın 1946 tarihli ikinci baskısının girişine yazdığı "De la litterature consideree comme une tauromachie" (Boğa Güreşi Gözüyle Bakılan Yazın Üstüne) başlıklı yazısında, yazmak için gerekli olan cesareti matadorun cesaretiyle karşılaştırdı. 1948'de *La Regle du jeu* (Oyunun Kuralı) başlığı altında, çocukken yaşadığı aşağılanmalar, cinsel fanteziler ve ölüm üzerine derin düşüncelerden oluşan dört ciltlik bir başka otobiyografi yazmaya koyuldu. 1935-1970 yıllarında önde gelen araştırma merkezlerinden Centre national de la recherche scientifique'te (Ulusal Bilimsel Araştırma Merkezi) görev yaptı. 1992'de 1922-1989 yıllarını kapsayan güncesi yayımlandı. Antropoloji üzerine yazdığı denemeleri şu başlıklar altında yayımlandı: *L'Afrique fantôme* (1934), *Le Sacre dans la vie quotidienne* (1938) ve *Race et civilisation* (1951). 1990 yılında öldü.

Orçun Türkay

1976'da İstanbul'da doğdu. Saint-Joseph Lisesi ve İÜ Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirdi. Çeşitli yayınevlerine, kuruluşlara çevirmenlik ve editörlük yapıyor.



Kırmızı Kedi Yayınevi: 1356
Çağdaş Dünya Edebiyatı: 128

Özgün adı: *Miroir de la tauromachie*

Boğa Güreşinin Aynası
Michel Leiris
Çeviren: Orçun Türkay

© Éditions Fata Morgana, 1981
© Kırmızı Kedi Yayınevi, 2018
© Orçun Türkay, 2018

Yayın Yönetmeni: Enis Batur

Editör: Volkan Atmaca
Kapak Tasarımı: Cüneyt Çomoğlu
Sayfa Tasarımı: Efdal Basan

Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication de l'Institut français.

Bu eser, Institut français kurumunun yayına destek programından yararlanmıştır.

Kitapta yer alan "Bir Sanattan da Ötedir Boğa Güreşi" adlı bölümde Samih Rifat'ın *Gergedan* dergisinin Ekim 1987 tarihli 8. sayısında yayımlanan çevirisi kullanılmıştır.

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

Birinci Basım: Ocak 2021, İstanbul
ISBN: 978-605-298-764-3
Kırmızı Kedi Sertifika No: 40620

Baskı: Optimum Basım
Tevfikbey Mah. Dr. Ali Demir Cad. No: 51/1 34295
Küçükçekmece/İSTANBUL
T: 0212 463 71 25 Sertifika No: 41707

Kırmızı Kedi Yayınevi
kirmizikedi@kirmizikedi.com / www.kirmizikedi.com
facebook.com: kirmizikedi yayinevi / twitter.com: krmzikedikitap
instagram: kirmizikedi yayinevi
Ömer Avni Mah. Emektar Sok. No: 18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

Michel Leiris

BOĞA GÜREŞİNİN AYNASI

Çeviren: Orçun Türkay

DENEME



Colette Peignot'nun anısına

İçindekiler

Boğa Güreşleri 11

Boğa Güreşinin Aynası

Aydınlatıcı Bir Gösteri 19

Bir Spordan da Ötedir Boğa Güreşi 23

Bir Sanattan da Ötedir Boğa Güreşi 27

Aşk ve Boğa Güreşi 37

Ayna Yapıcılar 45

BOĞA GÜREŞLERİ

İşte *matador* ayakta duruyor, hem herkesin gözü önünde küçük düşme korkusuyla hem de bileğini saran şeritlerle birbirine yapışmış ayakları kusursuzca bitişik, kusmuk pembesi çorapların ve cicili bicili iskarpinlerin altında gizleniyor. Yalnız adamın kaskatılığı, kılıcın kaskatılığı. Ağır ağır açılan *muleta*¹ fazla açıkta duran çubuğu, çelik bir gözbebeğinden fırlayan masalsı huzmeyi gözkapığıyla örtüyor.

Matador: Kılıcını kavrayıp yazgısını boynuzlarından tutan bir Demokles.

Toro'nun² karşısındaki, kötücül bir aynanın karşısındaki *torero*³.

Pelerin hayvana seslenir (çağırır) ve onu savuşturur (yönünü değiştirir), tıpkı kurbanlık sungunun Tanrı'ya seslenip onu savuşturması gibi. Şişkin kumaş, güçlerin belli bir yöneme göre zincirinden boşanması. Fırtınanın askıda kalması için insanın kendine yeterince söz geçirebilmesi önemli.

Ötekini arenanın eksenini oluşturan görünmez çukura düşürmeye çalışırken bir biyel takımı gibi iç içe geçmiş *toro*'yla *torero*.

Bir çığlık gibi dik *torero*. Hemen yanında, soluk. Çevresinde, uğultu.

1 Matadorun güreşin son bölümünde boğayı yormak için kullandığı kırmızı pelerin. (ç.n.)

2 Boğa. (ç.n.)

3 Boğa güreşçisi. (ç.n.)

Toro, boynuzlu pelerin, sarsıyor koca kumaşı, tepesinde ters dönmüş kırmızı bir şemsiye olan bulut.

Matadorun bir füğün farklı anları gibi birbirine bağlanan geçişleri¹. Kıvrılırken, açılırken ve fırıl fırıl dönerken Santiago de Compostela'nın² ana altarına (geniş ahşap bir atlıkarınca – arena gibi) öykünen pelerin; katedral orgunu andırırcasına kabaran, omurganın ve gevrek boynuzların üstünde uçuşan, yerden kahverengi serpintiler toplayasıya eğilen içbükey pelerin. Kavurucu solukların anası.

Tanrıça'nın örtüsüne sarınmış *torero* tehlikeli alanı çiğniyor. Tehlikeyle, onu kuşatıp koruyan örtüyle donanmış.

"Ey benimle güreşen yaşlılık..." "Oyunlar oynadığım tüm parlak ve çukurlaşmış kumaşlar", bir *lidiador*³ olarak konuşsam.

"Fışkıımı yitirdim, diye inliyordu can çekişen adam. Bir daha asla at olamayacağım. Anı: doru bir elbise, öyle kaygan ki artık yalnızca baldırgan⁴!"

1 Fr. *passe*, İsp. *pase*. Kılıçla ve pelerinle yapılan, boğayı kışkırtmaya, şaşırtmaya yönelik oyunlar. (ç.n.)

2 1075 yılında VI. Alfonso'nun hükümdarlığı altında yapımına başlanıp yüzyıllar içinde romanesk, gotik, barok ve neoklasik tarzda eklemelerle (üzerinde Kıyamet'i simgeleyen 200 kadar figür bulunan göz alıcı girişi kapısı Gloria Portico gibi) birlikte günümüzdeki görkemli görünümüne kavuşan Santiago de Compostela Katedrali, 790 km'lik bir hac yolunun (Camino de Santiago) varış noktasıdır. Katedralin ana altarı ışıltılı parlayan tavan süslemeleriyle atlıkarıncayı andırır. (ed.n.)

3 Savaşçı, boğa güreşçisi. (ç.n.)

4 Fr. *robe alezane si lisse qui n'est plus que cilice*. *Si lisse* ile *cilice* aynı şekilde okunur. *Cilice* çile doldurmak için giyilen kıl gömlek ya da kuşak demektir. Genel olarak, acı veren, işkence eden şeyleri de tanımlar. (ç.n.)

Dalış ve dalgakıran, kılıç ve kısaç, *muleta* ve *tartura*¹. *Toro*, kılıcın mezarı.

Kılıç –*matador*’un barçağına² dek çiçek açmış kılıcı– omuz başının üstünde gözden yitiyor, dar bir korse giymiş genç bir kızın memelerinin arasına yerleştirdiği kırmızı bir gül gibi.

Büyünün doruk noktasında ansızın gelen sonuç: Az önce büyülenen, olduğu yere çivilendi. *Faena*³ fani.

Hedef yok, insanın çizgisi hayvanın çizgisiyle buluşuyor bir teğet çizerek. Teknik, plastik ve duygusal nitelik bir denk-le cengin K’sini oluşturur⁴.

Pelerinler, (bir yerlerde çırılçıplak bağırıp çağıran) Mainad-lardan⁵ koparılıp alınmış, şaraba banılmış elbiseler.

Bir göğüs geçişi: onu memelerin arasına koymak.

Don Juan, kılıcını koca kalçalı falcılara saplamaktan bıkn-ca boğa güreşinin örtüsünü aldı, bir tarikata girercesine – lal bir örtü, kumandanın yontusu ortaya çıktığı andaki tiyatro perdesi gibi.

1 Leiris burada da sesleri birbirine çok yakın sözcükler kullanıyor: *estocade* (kılıç darbesi) ve *estacade* (sıra sıra kazıklar, dalgakıran), *estoc* (kılıç) ve *étau* (men-gene, kısaç), *muleta* ve *molette* (dişli tekerlek, çark). *Tartura* “çıkırıkçı çarkı” anlamına gelir. (ç.n.)

2 Kılıç kabzasının siperi. (ç.n.)

3 Boğa güreşinde matadorun boğayla yalnız mücadele edip onu öldürdüğü üçüncü ve son bölüm. (ç.n.)

4 Aslında *cette rixe avec une nixe* (bir su perisiyle kavga) diyor. Ses benzerliğinden ötürü bu çeviriyi yeğledik. (ç.n.)

5 Dionysos’un maiyetindeki tanrısal Bakkhalar. Çıplak ya da ince tüle bürün-müş olarak tasvir edilirler. Kültü icra eden kadınlar kırlarda serserice gezen, çift borulu flüt ya da tef çalarak dans eden, pınarlardan su yerine süt ya da bal çeken bu nymphaların çilgınlıklarını taklit ederdi. (ed.n.)

Gevşek dudakların iki adım ötesinde kumaş şahlanıyor, kılıç ışıltıyor.

Gümbür gümbür *us*'larla, *ıs*'lerle, *um*'larla kilise Latincesi. Titreşimli son ekler, uyaklar gibi ya da geçiş dizisinden sonra, alkışların gürlemesini beklerken sergilenen duruş gibi.

Kam sistemiyle bir ötelenme hareketi yapan bir çerçeve, bir dönme hareketi ya da dairesel bir hareket yapan bir gözlemciye göre farklı bir eksen boyunca geri dönüşe yol açıyor. Gözlemci olması gerektiği gibi deneyimin parçası oluyor; bir girip bir çıkıyor, kütlesi çerçeveyi önce çekip sonra kendisine çarpacağı anda saptırıyor. Uzamla boğuşan görme duyusunun, O'nunla BEN'in, *torero*'yla *toro*'nun mide bulandırıcı dengeliği.

Ole'ler! İnsanla hayvanın sürtünme noktasının çevresine yayılan dalgalar, *toro*'nun yarasının çevresindeki ağırlı alanlar gibi.

Pelerin ortaya çıkışı: bir horozun ibiği ya da çığlığı, bir piramidin tepesine kurumaya bırakılmış çamaşır, bir yanardağ ağzı, kötü yaralanmış bir *toro*'nun iç karartıcı, sarkık, koca dili. Kumaşların büyüleyiciliği; sallanan mendiller, giyotin hizmetçilerinin gömlekleri, brandanın altındaki düşsel iskelet, bir rıhtımda bayat meyve kasalarını ve mühimmat kutularını örten çuval bezleri.

Arenanın düz çölünde, her geçiş kervanından sonra, *toro* deşilmiş bir etin vahasına (kaburga kemiklerinin palmyesinin altındaki serin birikinti) dönüyor. Şeker ve frenküzümü katmanı, pelerin baskıyan şekerlemesi.

Boynuzun aşındırmasıyla gitgide incelen kalça, gitgide yıpranan brokar. Caesar'ın Marcus Antonius'un sergilediği kanlı togası¹, sivri başlıklı kadının konisinde tatlı tatlı oynayan baş örtüsü, kendi omurlarının sütun azizinin uzattığı, man² toplamaya ya da yıldırım beslemeye yarayan kırmızı çuha.

Muleta elde (iyi ama dikdörtgen bir kumaş parçası nedir?), ayaklar yapışık (iyi ama iki ayağın bakışımı nedir?), kılıç çekilmiş (iyi ama bir kılıcın yataylığı nedir?), yumruklar sıkılı (iyi ama iki yumruğun yayının ahşabını kim gerer?), temelinde yıkıntıların büyüleyici çemberi olan zemine yapışıyor.

Bir hareketle *cuadrilla*'sını³ uzaklaştırıyor *toro*'nun karşısında yalnız kalmak için. Bir kalemde, *toro*'yla arasına giren sabit fikirlerin üstünü çiziyor. Sonrasında, kendisinin de üstünün çizilmesinden önce, söz konusu olan yalnızca *toro*'nun üstünü çizmek.

“Haç çizmek”, ölümcül çevrimin imgesi; sağın getirdiği ölüme karşılık bayrağın eğik bir dalgalanışıyla darbeyi uzaklaştırıyor sol. Kılıç omuz başının Simplon'una⁴ giriveriyor, aldatmaca bir kez daha koruyor ama bu kadarı tehdidi Demokles'in alnından silmeye yetmiyor. Mızrakların, mimiklerin, imalı gülümsemelerin ve savrulan düşüncelerin arasından görünen şey her zaman “ölüm”

1 Marcus Antonius, Caesar'ın cenazesinde yaptığı konuşmada ölünün üzerindeki togayı çıkarıp vücudundaki yaraları göstermiş ve yaralayanların isimlerini tek tek anarak onları kınamıştı. (ed.n.)

2 Kutsal Kitap'ta Tanrı'nın İsraililere çöl yolculuğunda gönderdiği yiyecek. Sözcük “Bu ne?” anlamına gelir. (ç.n.)

3 Matadorun takımı. (ç.n.)

4 Alpler'de bir dağ geçidi. (ç.n.)

Belki her şey beyaz badanalı bir duvara çivilenmiş kırmızı bir kumaş parçasıyla özetlenebilir: kemik hapishanesinin karşısında kavrulan kanın paçavrası.

BOĞA GÜREŞİNİN AYNASI

AYDINLATICI BİR GÖSTERİ

Nasıl ki Tanrı –Nikolaus von Cusa’ya¹ göre karşıtların çakışması (demek ki: kavşak, çizgilerin kesiştiği nokta, yörünge sapağı, her şeyin bulunduğu merkez ya da müphem alan)– patafiziksel² anlamda “sıfırla sonsuzun teğet noktası”³ olarak tanımlanabiliyorsa, evrenimizi oluşturan sayısız olgu arasında da, geometrik açıdan, *kendimizi dünyaya ve kendimize teğet hissettiğimiz yerler* olarak düşünebileceğimiz birtakım düğüm noktaları ya da kritik noktalar vardır.

Kimi görünüm, kimi olaylar, kimi nesneler, çok az rastlanan kimi durumlar karşımıza çıktıklarında ya da biz içlerine daldığımızda, gerçekten de bize şeylerin genel düzeninde, varlığımızın derinliklerindeki en mahrem, olağan koşullarda hiç ulaşamayacak denli gizli olmasa bile en karanlık noktalarla

1 Nikolaus von Cusa, *De la docte ignorance* (L. Mouliier’in çevirisi, Paris, 1930).

2 Alfred Jarry *Patafizikçi Doktor Faustroll’un Davranış ve Görüşleri* (1911) adlı kitabında gerçeklik üzerine genel kabul gören kavramları tiye almak için uydurduğu patafizik başlığı altında görünüşte bilimsel bir felsefe geliştirir. (ed.n.)

3 Alfred Jarry, *Gestes et opinions du Docteur Faustroll* (Paris, 1911): XLI, “De la surface de Dieu”

bağlantı kurmamızı sağlama işlevini üstlendiklerini hissettirirler. Sanki o görünümelerde, olaylarda, nesnelerde, durumlarda, bütünüyle derinliklerimizdeki yaşama özgü olan kimi öğeleri, içinden yükseldikleri bulanık karanlığa –eğrinin öteki kolu boyunca uzaklaşarak– geri dönmelerine izin vermeden önce, genelde dünyayla temasımızı sağlayan dümdüz yüzeye kısacık bir an için çıkarma gücü vardır.

Gevşemelerin izlediği bu gerilimlere, birbiri ardına sıralanan bu yakınlaşmalarla uzaklaşmalara, bir yükselip bir alçalan bu lunapark trenlerine yalnızca tutkusal (daha özel anlamda: cinsel) etkinlik tanıklık etmez. Tam anlamıyla dinsel¹ tüm işlemlerin özündeki kutsallaştırma ve kutsallıktan uzaklaştırma süreçlerinin alması, estetik açıdan ritim –ya da güçlü değerlerle zayıf değerlerin uç uca eklenişi–, spordan ya da oyundan (özellikle şans oyunlarından) alınan haz, kendimizi sonunda doymuş, hem kendimizle hem de çevremizdeki doğayla uyum içinde hissettiğimiz anın bir tür teğet görünümüne, demek ki yıldırım hızıyla geçip gidecek, parıltısını bir birlik ile bir ayrılığın, bir birikim ile bir harcamanın, tıpkı Nikolaus von Cusa’nın Tanrı’sı gibi, bir yandan kendini parçalarken bir yandan da tüm çizgileri ve tüm sapmaları kucakladığı ölçüde ancak mutlak kavşağında olmasına borçlu olacak kısa bir doruk noktası görünümüne bürünmesini isteyen bu heyecan verici dinamiğin farklı derecelerine ve oranlarına katkı sağlar.

Böyle bir amaç uğruna az çok bilinçli bir biçimde düzenlenmiş çeşitli olaylar arasında, şiddet içeren kimi gösteriler

1 Bkz. Marcel Mauss’un “Essai sur la nature et la fonction du sacrifice”te (*Mélanges d’histoire des religions*, Henri Hubert’le birlikte, Paris, 1909) ve bütün öğretisinde ileri sürdüğü, bizim bu incelemede özgürce yararlandığımız düşünceler.

–örneğin her şeyin önce düğümlenip sonra çözülmesi gereken bir krizin çevresinde döndüğü tragedya– çok önemli bir yer kaplar, belli bir yakınlık ya da belli bir gizli benzerlik sayesinde bize gerçekte kim olduğumuzu gösterdikleri yanılsamasına kapılmamıza yol açan o ayrıcalıklı olgular gibi, belki diğer tüm gösterilerden daha yoğun bir biçimde, temel deneyimleri ya da *aydınlanmaları* andırırlar.

Bu aydınlatıcı olgulara, renkli tepkimeleriyle, varlığımızın derinliklerindeki kıpır kıpır, anlaşılmaz burgaçlardan bazılarını gün ışığına çıkaran bir tür manevi kimyanın etmenlerine bizimki gibi bir dönemde gitgide daha az rastlanır; bizim dönemimiz ivedilik altında ezilmekte ve çarkları öyle bir dönmektedir ki insan mantıksal düşüncedeki aşırı büyümenin ya da daha kötüsü, az çok ustalıkla “gerçekçilik” damgası altına gizlenen dar görüşlü bir deneyciliğe teslim oluşun simgelediği kendinden kopuşa sanki her an daha çok boyun eğiyormuş gibidir.

Başka yüzyıllara ve başka kültürlerle bakıldığında, duygusal hareketlere doğal bir çıkış noktası sunan, insanların en azından bir süre, dünyayla bir anlaşma imzaladıklarını, birbirleriyle bir araya geldiklerini sanabilecekleri törenler, oyunlar, şenlikler gözlemlenir. Böylece, ateşin açığa çıkmak için kâh patlama yolunu seçmesine, kâh yararçı veya akılcı, dolayısıyla uygulamada ve düşüncede her türlü doğru eylem olasılığının aleyhine bir kılığa bürünmesine gerek kalmadan yükselmesini sağlayacak bir arınma gerçekleşebilir. Oysa günümüzde, uygarlıklarımızda, bu yeraltı kıpırdanmalarına ancak duruma göre ya da derin köklerin ortak coşkusuna dalıp gitmeyi bırakan, yumuşatılmış sanatsal yaratılarda tek tük ve parçalı çıkışlar uygun görülüyor. Bu da bir iç sıkıntısı, yaşamın içdiş edildiği duygusunu yaratıyor; öyle ki en korkunç durumlar bile, en azından varlığımızı topyekûn işin içine karıştırabildikleri için kimilerinin gözüne cazip görünebiliyor.

Şu durumda (şenlikle ilgili her konuda eşine az rastlanır bir yetersizlik sergilenirken), *corrida*¹ gibi –birçok açıdan antik tragedyanınkine benzer bir şemaya göre gelişen²– bir kurum özel bir değer kazanır; çünkü modern batı dünyamızda, gerek gerçek yaşam çerçevesinde gerekse bir dekorun aldatıcı görünüşü karşısında ya da bir antrenman sahasının şüphe götürmez zemininde, her türlü gösteriden yerine getirmesi beklenebilecek talepleri karşılayabilen tek kurum gibi görünmektedir.

Boğa güreşi sanatı, özellikle erotik etkinlikle ilişkileri açısından çözümlendiğinde, tahmin edebileceğiniz üzere, bir tür yakınlık ya da benzerlik duygusu yarattıkları ölçüde benliğimizin kimi karanlık yanlarını bize gösteren; duygusal güçlerini, duygularımızın önceden nesnelleştirilmiş, sanki baştan belirlenmiş görüntüsünü birer ayna gibi içlerinde gizlemelelerinden alan o aydınlatıcı olguların görünümüne bürünecektir.

1 Boğa güreşi. (ç.n.)

2 Boğa güreşini tam anlamıyla bir tragedya olarak gören anlayışı Ernest Hemingway *Death in the Afternoon*'da (New York ve Londra, 1932) etkili biçimde ifade etmiştir.

BİR SPORDAN DA ÖTEDİR BOĞA GÜREŞİ

Öncelikle, nedir “boğa güreşi”? İspanyol *corrida*’sı neden katılımcılarına büyük ölçüde benzer tehlikeler sunsalar da ölümle sona ermeyen öteki boğa oyunlarının hiçbirinin –Portekiz’dekinin, Provence’takinin, Les Landes’dakinin– göz koyamayacağı bir saygı uyandırır? Kısacası, boğa güreşini bir spordan farklı, spordan öte kılan şey nedir? Bir yandan, *corrida*’nın çekiciliği tümüyle insanların –özellikle öldürme işini üstlenen kişinin: *matador*’un– belirli bir kurala uyarak tehlikeli bir gösteri yapmasından kaynaklanıyor ol- saydı, bu içimizde akrobatın yaptıkları ya da yarış arabası- nın sert beton pistte son hızla gitmesi gibi tehlikeli herhangi bir sporda ya da alıştırma olmadığa kadar derin yankılar uyandırmasını açıklayamazdı. Buna karşın, her *corrida*’da, kendi içinde ve uygulamadaki ayrıntılarında ne kadar gös- terişli olursa olsun başka hiçbir ölüme meydan okuma giri- şiminde rastlanmayan bir ağırlığın olduğuna inanmak için İspanyol izleyicilerinin –derin bir uğultu halinde yükselen- *ole!* cığlığını duymak yeter. Dolayısıyla, belli kurallara göre ve ağır bir kaza tehlikesine karşı sergilenen her türlü fiziksel

beceriyle karşılaştırıldığında, *torero*'nun yetkinliğine özel bir değer kazandıran şey özünde "trajik" bir yanının olmasıdır: Gerçekleştirilen her eylem o yarı-tanrı hayvandan, boğadan başkası olmayan kahramanın herkesin gözü önünde ölümüne teknik ya da törensel bakımdan birer hazırlıktır.

Öte yandan, *corrida*'nın saygınlığı salt kan dökülmesine (boğaların atları, insanların boğaları öldürmesi) ve bu kanın kalabalık önünde dökülmesine dayansaydı, herhangi bir geleneğe ya da herhangi bir sahne düzenine göre, röntgenciler gibi hareket edip izleyici rolünü üstlenen üçüncü kişilerin tanık olduğu herhangi bir sadist eylemle arasındaki fark da anlaşılamazdı. Bununla birlikte, dökülen kanın oranı ve hayvanların çektiği acı, izleyicilerin aldığı hazzın ölçüsü olarak görülemez kesinlikle. Bu durumda şöyle düşünmek gerekir: Boğa güreşi basit bir oyun ya da bir beden alıştırması olmasa da kesinkes belli bir insan çabasını gerektirir ve spor *corrida*'ya büyük ölçüde karışır. Bu güçlükler olmasa, uygun bir yolla razı edilmiş ya da zararsız kılınmış bir özneye karşı kanlı bir istismardan başka ne kalır geriye?

Dolayısıyla, bu durumda boğa güreşinin gerçekten sportif bir öge içerdiğini ama özündeki trajik –işin ucunda ölüm olduğu ve bu ölüm töreni, yöneten kişinin yaşamını da her an tehdit ettiği için iki açıdan trajik– özellik nedeniyle aynı zamanda spordan öte bir şey olduğunu saptamak gerekir¹.

Geçerli herhangi bir estetik etkinlikte, yapıta yansıtılsın ya da yansıtılmasın, en azından simgesel anlamda trajik bir yanın olduğunu söyleyebileceğimiz ölçüde (gerçek sanatçı için, "sahici" olma, demek ki kendini bütünüyle yarattığı

1 Kuşkusuz tüm bunlar gerçek *corrida*'lar için, demek istediğim, insanların yeterince güçlü ve donanımlı bir hayvanla savaştığı *corrida*'lar için geçerlidir, yoksa sık sık gördüğümüz gibi, hayvanların uygulayıcılara ciddi bir sorun yaşatabilecek durumda olmadığı, gösteriden başka bir şey olmayan *corrida*'lar için değil.

şeye verme zorunluluğu, ayrıca ona göre başarılı bir sonuca ulaşmanın yaşamsal bir gereksinim olduğu düşüncesi – tıpkı darbeyi doğru indirip kılıcını derinlere sokan ve boynuzların arasına giren *matador* gibi), boğa güreşine bir biçimde açığa vurulan trajiğin son derece çarpıcı olduğu bir sanatla desteklenmiş bir spor olarak bakılabilir. Boğa güreşini iş edinenlerin birkaç yıldır benimsediği –tasfiyecilerce “yoz” olarak nitelenen, süsüyle püsüyle, tutumlardaki biçimsel güzellik arayışıyla, teknik etkinlikten yoksun hareketlerle, uzmanların *emocion*¹ dediği o kendine özgü ürperişi uyardırmaya yönelik tümüyle göz alıcı yordamlarla öne çıkan– tarz sıkı sıkıya estetik öğenin ağır basacağı bir boğa güreşi kavramının kabul edilmesini sağlayabilir. Öte yandan, “estetik *toreo*”² üstüne çok şey yazılıp çizilmiştir: Kimi güreş özetleri bu işi öyle bir noktaya vardırmıştır ki, okuduğunuzda yazarlarının koreografi gösterilerini anlatmaya çalıştığını sanabilirsiniz. Buna karşın, görünen o ki *corrida*, spor gösterilerinden olduğu kadar, tehlikeli koşullarda (bir yanardagın üstünde) yapılsa bile baleden de farklıdır ve ona özgü güzelliğin temeli, dinsel anlamlarını tamamıyla yitireli beri danslarımızın çoğunu oluşturan kısır bacak çevirme gösterilerinden bambaşka bir yerde aranmalıdır.

1 Heyecan. (ç.n.)

2 Boğa güreşi. (ç.n.)

BİR SANATTAN DA ÖTEDİR BOĞA GÜREŞİ¹

Yazgısal bir mühürle damgalı ve tüm spor türlerinden çok daha katı kurallara bağlı bir uğraş olan boğa güreşinin bir sanat olduğunu kesinlikle söyleyebiliriz. İlk bakışta bu güreş, insan-oyuncuların bir dizi duruşu ardı ardına ve olabildiğince ritmik bir biçimde sıralamasından, pelerinlerin romantik kıvrımlarını uyumla savurmalarından, *muleta*'yı (kılıçla birlikte ölüm aracı görevini yüklenen o kırmızı kumaşı) zarifçe kullanmalarından ve parıltılı "ışık giysileri" içinde (bu giysi, tragedya oyuncusunun maskesi ya da din adamının süsleri gibi, *torero*'yu başka bir dünyaya yerleştirir), kumaş oyunlarından yararlanarak boğayı, yaptıkları dansa katma çabalarından oluşuyormuş izlenimini verir. Öte yandan, bütünüyle ele alındığında, gerçek anlamda estetik kaygılar taşıyan uğraşlara örnek olmak üzere yaratılmış gibidir: oyunun genel kurgusu (güreş üç *tercios*'a bölünür ve her bölüm, kendi içinde bir bütün oluşturma yanısıra, ana dramın dengesinin kurulmasına katılır); hareketlerdeki tutumluluk; ritmin, teknik sorunlara "zarif

1 Samih Rifat'ın çevirdiği bu bölüm *Gergedan* dergisinin Ekim 1987 tarihli 8. sayısında yayımlanmıştır. (ed.n.)

çözümler” getirmedeki rahatlığın önemi; içtenlik kavramları, tüm eylemlerin ulaşılacak istenen amaca göre doğrulanması... Ve bir tehlike vardır her şeyin üstünde; hem yaratıcı için (her an kaybetmeyi göze almalıdır), hem de yapıt için (her an yitirilebilir; durmaksızın kurulur, bozulur, yeniden kurulur). Daha da ötesi, boğa güreşi, kafalarımızdaki güzellik kavramının te-dirgin edici bir görüntüsünü verebilir bize; çeşitli bileşkelerini eylem biçimine dönüştürerek ve bir tür ete kemiğe büründür-meyle. Yine de boğa güreşindeki bu güzellik görüntüsünü ana-liz edersek (“*convulsive*”¹ güzellikten söz edildiği gibi “*tauroma-chique*”² güzellikten de söz edilebilir), köklerinin estetik alanın dışında, yabancı bir alanda bulunduğunu hemen görürüz. Ve gerçek boğa güreşine sözcüğün dar anlamıyla bir spor ya da sa-nat uğraşı olarak bakılamaz; çünkü hiçbir sanat, hiçbir zaman, bu denli kesin ve hoyrat öğelerle sürdürmemiştir varlığını.

Bugüne dek, şiirsel bir güzellik ideali için yapılmış en aydınlatıcı –ya da dilerseniz en çok seçme olanağı veren diyelim– tanımı, ana çizgileriyle belirlenmiş bir biçimde, Baudelaire’in güncesinde buluyoruz: “Ateşli ve hüznü” gü-zelliği hem duyusal tatların hem de acının izlerini taşıyan bir kadın yüzünün betimlenmesidir bu. Zıtlıklardan doğan, ro-mantik ve kaba bir güzellik değildir söz konusu olan. Belli ki daha çok ideal, klasik bir güzelliktir (Baudelaire’in tüm yapıtı da bunu kanıtlamaya yöneliktir) ve bu güzellikte bir yarı, bir çatlak vardır; yüreğinde bulunması gereken acı ve yıkım

- 1 Gerçeküstücülerin güzellik için kullandıkları bir niteleme. “Kasılma” an-lamına gelen ve mecaz olarak “duyguların, tutkuların doğurduğu şiddetli hareket” ve “kargaşa” anlamlarını taşıyan *convulsion* sözcüğünden türüyor. “Kasılmalı” biçiminde çevrilebilir ama mecaz anlamlarına uzak kalınmış olur. (ç.n.)
- 2 Fransızca boğa güreşi anlamına gelen *tauromachie* sözcüğünden türetilmiş sı-fat. (ç.n.)

bu yarayı açarak sızmıştır içine. Çift öğeli bir güzellik kurgusudur bu ve Baudelaire bu kurgunun gerekliliğini başka bir yerde, başka bir biçimde bir kez daha vurgular: Sonsuza dek yaşayacak değişmez bir ögenin yanında, koşullara bağlı, alabildiğine değişken bir başka ögenin bulunması kesinlikle gereklidir ve bu “çağdaşlık” kişiyi “ilk günahıtan önceki tek kadınıninkine benzer, soyut ve tanımlanması zor bir güzelliğin boşluğuna” düşmekten korur. Bu iki betimlemeden de anlıyoruz ki, Baudelaire için, rastlantısal bir şeylerin (bir yıkımın ya da çağdaş yaşamın rastlantısal yanının) işe karışmasıyla, buz gibi durağanlığından sıyrılmadıkça güzelliğin var olması olanaksızdır; tıpkı cansız Tek’in, bir düşüş pahasına da olsa, somut Çoğul’a dönüşmesi gibi. Böylece zıtların durağan karışımı üstüne kurulu o yaygın güzellik kavramı kendiliğinden aşılmış olur; mademki içinde ilk günaha doğru itici güç rolünü oynayan bir öge bulunmalıdır, öyleyse güzeli oluşturan şey yalnızca zıt öğelerin yüz yüze getirilmesi değil, bu öğelerin çekişmesi, birinin ötekine etkin bir biçimde saldırması, bir talan, bir yara iziyle damgalamaya uğraşmasıdır. Güzel yalnızca odur ki, dünya üstü, ideal, uyumlu ve mantıklı bir düzenin varlığını düşündürür insana, ama aynı zamanda –bir günahın sürdüğü kara gibi– içinde o zehir damlasını, o küçük tutarsızlığı, tüm dizgeyi yoldan çıkaran kum tanesini barındırır. Ya da tersine, yalnızca bu zehir güzel olabilir, yeter ki bir ideal damlacığıyla ışınsın, aydınlansın. Bu nedenle, yalnızca kendi kendini yok edip sonra da yenileyen şeylerle birlikte var olabilen güzellik, kimi zaman bir fırtına korkusuyla kemirilen sessizlik görünümünde, kimi zamansa kayıtsız bir maske altında, içindeki boraya egemen olmaya çalışan, düzene girmiş bir çılgınlık biçiminde çıkar karşımıza. Her şey, her zaman, canlı güçler gibi hareket eden bu iki kutup arasında olup bitecektir; bir yanda ölümsüz güzelliğin plastik ve yüce

sağ ögesi, öte yanda acıyla, felaketle, günahla aynı safta duran karanlık *sol* öge. Çelişkilerimizi tek bir uyum içinde çözerken, iç yapımızın masalsı çevirilerini yaparak bizi kendi kendimiz konusunda aydınlatan ve bu aydınlatma ölçüsünde heyecan verici olan tüm nesneler gibi güzel de kuramsal olarak bir alevlenme, çiftanlamlı bir kavga, bir sarılışma ya da daha yerinde bir deyimle bir teğetleşme (düz çizgiyle eğrinin çiftleşmesi, kuralla kuraldışının evliliği) görüntüsünde çıkar karşımıza. Buna karşılık bu teğetleşmenin uygulamada hiçbir zaman ulaşılmayan ideal bir sınır olduğunu ve tüm estetik heyecanın –bu yaklaşık güzellik değerlendirmesinin– eninde sonunda bir boşluk, bir eksiklik duygusuna saplanıp kaldığını göreceğiz: zorunlu bir bitmemişlik, yararsız çabalarla doldurmaya çalıştığımız uçurum, felaketimize açılan yarıktır bu ve karanlık ögeyi en yüce biçimiyle simgeler.

Boğa güreşi kuşkusuz bir dizi çarpıcı zıtlık sunar bize; en yaygın tanımlarından biriyle romantik güzellik kavramının eksenini oluşturan zıtlıklara benzer zıtlıklar... Bağırsakları döken atların, kanlar içindeki boğanın (üstelik bu sonuncusu *soylu* bir kan, üst sınıftan bir hayvanın kanıdır ve nasıl ilkel dinlerde aybaşı kanıyla kurban kanına bütünüyle farklı şeyler olarak bakılıyorsa, boğanın kanı da atların soysuz kanıyla bir tutulamaz) utanç verici durumuna karşılık oyuncuların giysilerindeki şatafat; bu giysiler arasında *picador*’larla (zavallı beygirlere binmiş, ağır zırhlara bürünmüş bir tür çırak ya da amele) yaya güreşçilerin, en azından *matador*’ların zarifliği arasındaki zıtlık; “insanla hayvan arasındaki savaş” teması ve usun kaba gücü alt etmesi; kalabalığın kararsız dalgalanmaları karşısında olağanüstü yetenekli birey kavramı –bu durumda *matador*–; arenanın bile gün ışığıyla farklı biçimde aydınlanan iki bölüme, “güneş” ve “gölge” bölümlerine ayrılması... Buna karşılık boğa güreşinde, kopma derecesinde

gerilmiş bağ ya da yarı soğumuş lav benzeri karma bir güzellik kavramına bütünüyle paralel bir düzlemde basit bir zıtlar birlikteliğinden açıkça farklı bir başka görüntüyü, karşıtların birleşmesi görüntüsünü yakalamamız da olasıdır.

Corrida boyunca *torero*'nun yaptığı hareketlerin en heyecan vericisi –son kılıç darbesi bir yana bırakılırsa– kuşkusuz pelerin ya da *muleta*'nın yardımıyla ve kendine yanıt vermeye zorladığı boğayla birlikte gerçekleştirdiği “geçiş”lerdir. Kumaşın parıltısıyla kızdırılan hayvan saldırır; güreşçiye olabildiğince küçük bir hareketle bu saldırıyı geçirir ve boynuzlar etten bir hedefe ulaşmak yerine aldatıcı bir bez parçasıyla karşı karşıya kalırlar. Geçişin gerçekten başarılı sayılması için, başka koşullar yanında, çok “yakın” bir geçiş olması (boynuzların güreşçiye dokunurcasına yaklaşması) ve boğanın bütünüyle geçmesi (*torero* yeni bir saldırıya karşı hazırlanmak üzere duruşunu değiştirmeden önce boğanın başından kuyruğuna kadar tüm kütlesiyle önünden geçmesi) gereklidir. Uygulamada sonsuz sayıda geçiş biçimi vardır ve gözettikleri amaca, insanla boğanın karşılıklı konumlarına, *torero*'nun duruşuna (ayakta ya da diz çökmüş olabilir), aldatıcı kumaşı kullanımına ya da boğaya verdiği harekete göre çeşitlenirler. Ama genel olarak bir pelerin ya da *muleta* geçişinin teknik etkinliği ya da gösteri niteliği ne denli büyük olursa olsun, asıl önemli olan –ve *emocion*'u büyük ölçüde belirleyen– insanın hayvan karşısında kendini tehlikeye atma derecesi ve bu tehlikenin süresidir.

Sonuç olarak denebilir ki, boğa güreşi geçişlerinde *torero*, hesaplı devinimleri, bilgisi ve tekniğiyle, insanüstü geometrik güzelliği, seçkin örneği [*archetype*], Platoncu *idea*'yı simgeler. Ve bu bütünüyle ideal, zamandışı ve yalnızca yıldızların uyumuyla karşılaştırılabilecek güzellik, sürekli bir tehlikeyle dokunma, sürtünme ilişkisi içindedir: bir tür canavar ya da

yabancı cisim benzeri, her türlü kurala boş verip, Platoncu idealar gibi düzenle sıralanmış bir dizi kukayı devirip saldıran boğa felaketinin tehlikesiyle... Yine de, eğer geçiş bir teğetleşme ya da ardından hemen ayrılış gelen bir toplanma biçiminde çıkmasaydı karşımıza (boğanın *torero*'ya yaklaşması, sonra da kumaşın "çıkış" a yönelttiği hayvanla insanın ayrılması), burada yalnızca bir zıtlıktan, bir karşıtlıktan söz edilebilirdi. Oysa dokunma olayından, tam meydana geleceği sırada, boğanın yoluna küçük bir sapma vererek ya da küçük bir çekilmeyle kaçınılır; *torero* hafifçe kenara çekilir, gövdesinde küçük bir bükülme meydana gelir. Güzelliğinin soğuk geometrisi içinde bir tür bozulmadır bu; sanki boğanın kara büyüünden kaçınmak için onun bir parçasını kapmaktan ve kendi kişiliğine hafifçe karanlık bir şeyler işlemekten başka çare yokmuş gibi – sözcüklerle oynayarak söylersek: biçimini yitirme anlamında *dönme*¹ eylemiyle.

Sonuçta görülür ki her şey sanki ortada bir geometri ve bu geometriye yönelik başkaldırıları, saldırıları varmış gibi olup bitmektedir. *Torero*'nun kurallara bağlı tekniğiyle, plastiğiyle simgelediği uyuma karşılık boğa kötülüktür. İnsanın yaşamını maddesel olarak tehlikeye sokar ve bu tehlikenin elle tutulur biçimi olarak ortaya çıkar. Beklenen olayın mantığına göre (insanın karnının hayvan tarafından deşilmesi), *torero*'nun kaçınma hareketi bir kazadır, beklenmedik bir olaydır. Böylece, olaya bakış yönümüze göre *matador* ya bir *günaha yönelmiş melek* (gururuyla, tedbirsizliğiyle kendini tehlikeye atmakta ve tehlikeyle, bir çocuğun ateşle oynadığı gibi oynamaktadır) ya da bir *mucizeyle kurtulmuş kazazede* (üstüne felaketi çeken, sonra da gövdesinin

1 Fr. se *gauchir*. Çarpılmak. Fransızcada *gauche* hem sol hem de çarpık anlamına gelir. Leiris bu ikili anlamdan hareketle *torero*'nun "sola dönerek" çarpıldığını kastetmektedir. (ed.n.)

küçük bir hareketi ve talihin yardımıyla onu savuşturan kişi) görünümünde çıkar karşımıza. Şöyle ya da böyle *matador*, olağanüstü gücüyle –ya da kurnazlığıyla– sonuçtaki ezilmeden kurtulan bir İkaros ya da Don Juan rolünü oynamaktadır. Sürekli olarak içine daldığı kötülük alevleriyle renklenmekte ve onu Milton’un Şeytan’ına benzeten –Baudelaire’e göre erkek güzelliğinin kusursuz biçimidir bu– bir cehennem yansımasıyla süslenmektedir.

Geçiş eyleminin mekanizmasını ele aldığımızda, bu olayın tadını oluşturan ögenin, her şeyden önce tam teğetleşmeye –kaçınılmaz bir felaket olur bu– engel olan o küçük şaşma olduğunu görürüz: Her şey bu teğetleşme düşüncesine yönelir ama sonuçta her şey hedefin birazcık yakınına, birazcık berisine düşer. Bu yakına düşmenin ölçüsünü, güreşçi ne kadar yavaş hareket ederse o kadar iyi anlarız; seyircinin yüreğine –ritim dinginliğinin yanı sıra– yavaş filme alınmış bir kaza görüntüsünün ya da safra kabartan bir yumuşaklıkla sallanan bir geminin doğuracağı sıkıntılar damla damla akıtılmak istenmektedir sanki. Ve bu yakın düşme –bu küçük aralığın bir dudağı “beri”, bir dudağıysa “öte”dir– oyundan alınan tadın büyük bölümünü oluşturur. Müzikte uyumsuzluğun verdiği tada benzer bu tat; o da heyecan vericiliğini böyle bir kaymadan, böylesi bir şaşmadan alır ve geometrik normla o normun kırılması arasında yarı yolda, iki yabancı ögenin bileşiminden doğan melez bir karakter kazanır.

Boğa güreşindeki geçiş olayını, örneğin Les Landes yöresinde yapılan güreşlerdeki basit yana çekilme ya da kaçınmadan ayırt eden özellik, yalnızca hareketin ritmik yavaşlığı ve hayvanın alt edilmiş görünmesi değil, aynı zamanda boğanın bir aldatmaca ögesiyle –pelerin ya da *muleta*’yla– şaşırtılmasıdır. Ve ödül olarak, alıp götürmek istediği ruh yerine elinde

bir gölgeyle, kurbanının işe yaramaz benzeriyle kalan *aldatılmış şeytan* gibi kızdırılıp aldatılan boğanın önünde, insan yerine bir korkuluk, bir bez parçası bırakılır.

Bu “yerine bir başka şey koyma”lar dizisi (hedef-insanın yerine aldatıcı bir bez konması; kimi insan, kimi pelerin ya da *muleta* olan hedefin maddesel yer değiştirmesi; güreşçinin kenara çekilerek bir boşluk yaratması ve boğanın hemen bu boşluğu doldurması; bu olayın bize verdiği keskin –neredeyse acı– “mekânın gerçekliği” duygusu), benzer saklambaç oyunları ve aldatmacalar güreşin sonuna dek sürecektir. Sonunda boğa, kurban edilen hayvan, kurban olacağı sanılan insanın yerini alacak; sonunda yaşam insanda kalıp, birkaç dakika boyunca *torero*’nun üstünde dolaşan ölüm boğaya geri verildiğinde, kötülük büyüğü bu sonuncuya yönelmiş olacaktır. Ve bu yer değiştirmeler, eksen değiştirmeler, art arda tersyüz edilen durumlar dizisi, amacı gereği –insan yaşamının kurtarılması– gerçek ve etkili bir büyücülük düzeyine yükselen, soylu bir gözbağcılık gösterisine dönüşecektir. Bir sihirbazın örtüsü ya da para canlısı bir hokkabazın sırmaları gibi, *torero*’nun elinden de *muleta*’nın kırmızı kumaşı ya da pelerinin pembe-sarı kıvrımları sarkar. Ve oyun ne denli gerçek olursa olsun, işin içine bu parlak paçavraların ya da bu karanlık ve kuşkulu kıvrımlarla savrulan uzun paltonun simgelediği küçük bir şarlatanlık payı karışır. Bu şatafatlı görüntü ardındaki kirlenme, katıksız bir yüreklilik sanılabilecek şeyin içine sızan bu yozlaşma, olaya o çok gerekli tuzu, biberi katar; o çatlağı, güzelliğe can veren o küçük düşüşü sağlar.

Bütün bunlardan boğa güreşinin, güzelliğin baş koşulu olarak bir sapmanın, bir şaşmanın, bir uyumsuzluğun varlığını gerekli gören sanat türüne tipik bir örnek olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Kural işlevi gören ideal bir düzene karşı bir saldırı, çiğneme, aşma ya da günah olmadıkça, hiçbir estetik tat

alınması olasılığı yoktur bu sanat anlayışında. Buna karşılık salt bir düzen karşıtlığı da salt bir düzen kadar tatsız ve anlamsız bir soyutlamadır. Nasıl alttan alta sezilen ölüm yaşama renk verirse, günah ve uyumsuzluk (bu sonuncu da tohum halindeki bir yıkım olasılığını içinde taşır ve duyurur) kurala güzellik katar, onu donmuş biçiminden kurtarır, yöneldiğimiz ya da uzaklaştığımız bir çekim kutbu durumuna getirir. Nasıl yitirilen masumluğun ardından duyulan pişmanlık günaha tat ve koku verirse, karanlık ögenin çarpıcı bir biçimde çiçek açması için de (bir basınç gücü gibi etki yapacak) kural gereklidir; bir kaldırıcın iş görmesi için dayanma noktası ne kadar gerekliyse o kadar... Böylece o hayali teğetleşme noktasının iki yanında, eğrinin, biri yükselen biri de alçalan iki kolu belirir. (Bizim de ulaşmak istediğimiz bir sınırdır bu teğetleşme noktası; dünyayla ve kendimizle tam bir teğetleşme, varlığımızın “bütün”le kaynaşması... Ama sonunda, *torero* gibi biz de bu noktadan ve getireceği tam aydınlanmadan kaçınılırız; çünkü tam aydınlanma yalnızca ölüm anında meydana gelebilir.) Ve bu sürekli terazi hareketi, açık seçik görebildiğimizde büyüler bizi, başımızı döndürür. Çünkü besbelli tutkusal yaşamımızın derinliklerine tıpatıp uyan bir simgedir bu görüntü.

AŞK VE BOĞA GÜREŞİ

Dolayısıyla, bir spordan öte bir şey olan boğa güreşi, Apolloncu uyumun Dionysosçu güçlerin ayaklanmasıyla bozulduğu trajik bir sanattır¹. Şimdi karşımıza şu soru çıkıyor: Karanlık öğeyi açığa vuran bu çatlak nedir? Panik yaratan bir sanrının dalga dalga yükseldiği bu yarık nedir?

Sanat alanında “güzellik” kavramı, başka düşüncelerin arasında, kendini az çok dolaylı bir biçimde gösteren bir cinsel çekicilik düşüncesi içerirken², cinsel alanda da sanata rastlanır, her ne kadar söz konusu olan tam anlamıyla “erotizm” değilse de.

Erotizm dar anlamda bir “aşk sanatı”, bir dizi temel deneyimle düzenlenmesi gereken basit tensel aşkın bir tür estetikleştirilmesi olarak tanımlanabilir. Ama geniş anlamda, sözcüğün Hıristiyanlıktaki tanımıyla tüm “benlik işleri”ne³ katılır;

- 1 Yalnızca “Dionysosçu” ve “Apolloncu” karşıtlığı değil, Nietzsche’nin *Tragedyanın Doğuşu*’nda müzikle ilgili söylediği her şey, görünüşe göre, boğa güreşine de uyabilir.
- 2 Hiçbir ayırım, “güzel” bir kadından söz ederken de, “güzel” bir manzarayı ya da “güzel” bir resmi nitelerken kullanılan sıfatı kullandığımız gerçeğini değiştiremez.
- 3 Fr. *œuvres de la chair*. Kutsal Kitap’ın Türkçesinde “benliğin işleri” diye çevrilmiştir. Fransızca *chair* beden, ten, et anlamına gelir. (ç.n.)

hatta erotizmin ister (romantik anlamda ya da tersine açık saçık bir bağlamda kavranan) günah düşüncesi biçiminde, ister her türlü yarar düşüncesinin dışında ele alınan bir oyun, bir lüks, bir haz düşüncesi biçiminde, demek ki belli ölçüde estetik bir düşünce biçiminde, küçücük bile olsa müdahalesi olmaksızın cinsel uyarımın gerçekleşip gerçekleşemeyeceği sorgulanabilir.

Bu günah düşüncesinin –en azından aşırı ve gerekçesiz olduğu için belli ölçüde suçluluk içeren oyun düşüncesinin– (sonuçta tensel aşkın özel bir görünümünden çok en yoğun, en özgün biçimi olarak görünen) erotizm alanındaki etkisini çözümleyerek, belki –insanlığın bu denli derin bir katmanına nasıl bağlandığını ortaya çıkarabilirsek– görünüşte estetik alanda bu kadar önemli bir rol üstlenen yarılma ya da sapma kavramının kökünü bulabiliriz. Görünen o ki erotik etkinliklerle benzerlikleri içinde göz önüne alınan boğa güreşi geçişi ve genel anlamda *corrida* burada da bize kılavuzluk edebilir.

Corrida’nın büsbütün erotik bir havaya büründüğünü görmek için ne olguları saptırmaya gerek var, ne de simgesel bir yorumun potasında eritmeye. En dışsal ayrıntıları bile, dayanağı insanoğlu olduğunda genelde *cinsel çekicilik* adıyla anılan, aşkla ilgili şeylere özgü o güçlü ve anlaşılmaz çekim gücüyle donanmıştır. *Matador*’un (çoğunlukla çapkın ya da en azından öyle bilinen bir kişi) özel saygınlığı; (ateşböceklerinin ya da kuştüylerinin fosforuşmasını akla getiren) parıltılı giysisi; yaptığı işin büyük bölümünün koreografik oluşu (bedenini hareket ettirirken, gererken ya da eğerken sergilediği incelik, tarz çok ön plandadır). Özünde fallik boğa figürü (kimi meraklılar güreşten sonra onun erbezlerini yemeyi onur sayar). Geçiş dizisinde –yakın bir tür dansa bir araya gelen– insanla hayvanın dip dibe oluşu; gidiş geliş

ritmi (çiftleşme hareketlerinde olduğu gibi birbirini izleyen yakınlaşmalarla uzaklaşmalar)¹. Tüm bu kur gösterisinin son kılıç darbesi gibi bir sokma hareketiyle bitmesi (yerleşik ifadeye göre, kılıcın yaraya “parmaklar ıslanana dek” batırılması istenir).

Kalabalığa –gerçek bir orjideki, yansız ya da değil, izleyiciler kadar olmazsa olmaz üçüncü bir partner– bakıldığında, geçişe eşlik ederek ortalığa yayılan *ole*’ler (zevk işkencesinin pençesindeki bir kadının attığı çığlığa benzeyen, ağızdan değil de bütün bedenden çıkan bir çığlık). Tam olarak dışarıya asılan alev alev afişler (üstlerindeki azıcık kırmızı ve *Toros en Cádiz* türü sözcükler insanı bir fuhuş yuvasının alınlığından okunan ışıklı harf dizisi gibi kendine çeker).

Bütün olarak *corrida*’dan ve çevresinden erotik bir koku yükselse de (öyle ki *aficionado*² için *corrida*’ya gitmek biraz randevuya gitmek gibidir: aynı sabırsızlık, olup biteceklere ilişkin aynı kaygı –hiçbir şey öngörülemez: ne boğaların nasıl hareket edeceği, ne de *matador*’ların ne yapacağı, sonuçta hepsi, en büyükleri bile arada sırada telaşa kapılabilir ya da bir talihsizlikle karşılaşabilir–; kötü bir *corrida*’dan çıkışta, başarısız bir orjinin bıraktığı, düş kırıklığı yaratan pis duygunun hissedilmesi), onun tamamıyla cinsel yaşama sıkı sıkıya bağlı olduğu bilinen saldırganlık arzularına karşılık verdiğini anlamak için büyük bir psikolog olmaya gerek olmasa da aradaki ilişki en çok geçişte³ göze çarpar.

1 Henry de Montherlant, *Les bestiaires*’de (Paris, 1926), *torero* ile boğa arasındaki, farklı anlamlara çekilebilen ilişkiye etkili bir biçimde işaret etmiştir.

2 Hayran, meraklı. (ç.n.)

3 Bu sözcük “geçirme”nin argodaki anlamından hareketle bile anlaşılabilir ne-redeyse.

Gerek boğa güreşindeki geçişte gerek çiftleşmede, önce doluluğa doğru bir yükselişe (boğanın yaklaşması), sonra bir doruk noktasına (boğanın boynuzuyla, ayakları sımsıkı yere basan adamın karnını sıyırarak pelerinin içine dalması); en sonunda da iki oyuncunun ayrılmasına, yakın temastan sonra uzaklaşmasına, düşüşe, bölünmeye tanık olunur. Boğa iyi karşılık veriyorsa, insan da onu kışkırtmayı biliyorsa, birlikte birbirine bağlı geçiş dizisinin hareketli labirentine dalarlar (o sırada, sadece anında yenden bir araya gelmek üzere ayrılan iki rakip yavaş yavaş birbirini sarıp sarmalıyormuş gibi görünür), erotik baş dönmesini fazlasıyla andıran bir baş dönmesi ortaya çıkar. Sevişmede sondaki krizden önce olduğu gibi, bunun kesilmesinin kaygısıyla ve yine de sürmesinin verdiği hayranlık uyandıran coşkuyla bir srnceme yaşanır. Yineleme, tıpkı çiftleşme hareketlerinde olduğu gibi, her seferinde esrikliği arttırır: İnsan her an, daha bir saniye önce doruğa ulaştığını sandığı hazzın daha da büyüdüğünü hissederek biraz daha esrir. Uçma düşlerinde olduğu gibi kimi zaman kaygı veren, kimi zaman da tadına doyum olmayan gerçek baş dnmesindekine benzer bir *tehlikede oluş* duygusu vardır: Kışkırtılıp kıl payı kurtulunan bu tür bir kaza dizisi uzun süremez... Bununla birlikte, kötümser tahmin gerçekleşmez: İnsan hâlâ yaşar, boğa da yine çevresinde onu sarıp sarmalar. Birden by bozulur: Gitgide daha ısrarlı okşayışlardan sonra iki partner ayrılır, artık birbirlerine yabancılardır. İşte o anda kalabalık arasında bir alkış tufanı kopup her şeyi taçlandırır, zevkten sonra gelen gevşeme gibi; kuşkusuz, gerek yerleşik gerek en bayağı anlamda, alkış tufanından bir "yükün boşaltılması" olarak söz edilebilir – sinirsel gizilgcn ateşin düşmesi gibi azalması, bir yandan da ersuyu tezahürat olan bir boşalma.

Nasıl ki boğa güreşinde geçişin saygınlığı, insanla boynuzlarda yoğunlaşan dış tehlikenin yarı-teğetleşmesine, yarı-temasına bağlıysa, düşünen bir öznenin en azından kısa bir süre için tek bir canlının simgelediği dünyayla bedensel olarak birleştiğine inanabilmesi gibi sarsıcı bir olgu da sevgililerin kucaklaşmasına değer kazandırır. Boğa güreşinde bu dünya açık bir tehlikeyi temsil ederken –bu da ölüm tehdidi karşısında tam kaynaşmayı olanaksız kılar–, aşkta da benzer bir olanaksızlığa rastlanır; çünkü iki varlık ancak ölümden tam olarak birleşebilir, bunun için ayrılıp, bir saniye önce birlikte tırmandıkları alabildiğine sarp yamacın dönüştüğü bayırdan ağır ağır aşağı inmeden, tam doruk noktasında birbirlerinin içinde yok olup gitmeleri gerekir. Ölümcül kaynaşmadakinden başka türlü birleşmenin olanaksızlığı, ideal teğetleşme noktasına giden eğri ile sevgililerin izlediği, yönünden hafif sapmış eğri arasındaki bir yarığın, beride kalan bir payın varlığına denktir. Bu pay, doyuma ulaşmışken bile hâlâ canlı olunduğu ve göz kamaştırıcı özdeşlikten sonra, sevilen nesneye artık salt bir nesne olarak bakılabildiği için kişinin kendi yetersizliğini kabullenerek aşkın doluluğundan parçalanmaya geçmesine tek başına yetecek bir ilk çatlak biçimini açığa vurur.

Sonsuzluğun belki en çok umut bağlama eğiliminde olduğumuz yapıları sürekli olarak kemirip bozduğu doğrusa da, (dalga dalga vuran, tanrıbilimcilerinki gibi upuzun sakallı) bir sonsuz büyüktense bir sonsuz küçüktense söz etmek gerekir: bardağın taşması için gereken ama hep (kâh duyduğumuz kaygıdan, son anda duraksamamızdan, kâh bilinçli bir biçimde şeyleri ölçüp biçmemizden ve bu payı bırakmamızdan ötürü) eksik kalan damla; kum yığınlarımızda her zaman yokluğunu hissedeceğimiz tane; diziye her zaman eklenebilecek son sayı; iki öge arasında, “beri” ile “öte” arasında, aşılmaz bir uçurum yaratan incecik aralık.

Bütünüyle *corrida*'ya son noktayı koyacak kılıç darbesi, birbirine karışmış darbeleri, tırnaklama ve okşama oyunlarını sonuca bağlayan şiddetli bir sokma eyleminden de çok, sevişmeden sonraki iğrenme aşamasında sık sık tanık olduğumuz, partnere yönelik ya da kişinin kendisine dönük öldürme –daha basitçe söylesek: kötülük etme ya da etkin bir biçimde nefret etme– arzusunu karşılar. Bu kötcl arzu, cinsel ihtirasla doğrudan ilişkili saldırganlık dürtüsünün gecikmeli dışavurumu olması bir yana, çatlak, olanaksızlık payı fark edildiğinde duyumsanan düş kırıklığını, aldatılmışlık duygusunu yansıtır. Bu durumda, aşkın –tam kaynaşmanın olanaksızlığına o yarığın keşfinin yarattığı altüst oluş eklenince kolayca çığ gibi büyüyen– iflasına ancak kinci hareketin kendiliğinden tersine dönmesi süreci bir sınır çizebilir. Nasıl ki doluluk duygusundan düş kırıklığına geçiliyorsa, böylece açığa çıkan boşluk, eksiklik algısı ve bu tür bir örselenmişliğin katlanılmaz yanları da ancak yüreği parçalayacak yeni bir özlem uyandırabilir. Dolayısıyla, aşkın yetersizliğini anlamamız onu bozguna uğrattırken, umutsuzluğumuz aşkı yeniden ortaya çıkarır, öyle ki her doluluğun ister istemez bir parçalanmaya gebemiş gibi görünmesine karşın (örneğin: çatlayan olgun bir meyve; çocuklukta kendimizi fazlasıyla kaptırdığımız için hep gözyaşlarıyla, dalaşlarla ve çıgıllıklarla biten oyunlar; kırılan kadehlerin çatırtısıyla sona eren sarhoşluk; arzuladığımız şeyi elde ettiğimizde neredeyse hiç şaşmadan içine gömüldüğümüz sonsuz üzüntü), her duygusal parçalanma da açık bir yolu, yeni bir yolculuk ve soluk için ödenen bedeli andıracak, ayrıca boşluğumuzun –demek ki sonsuzluğumuzun– ölçüsü olarak, bir aydınlanma gibi görünecektir.

Nasıl ki her sanatsal yaratı, ister istemez, acının kusursuz güzelliğe el atışına işaret eden bu çatlağın varlığı üstüne

düşünmek zorundaysa, aşk sanatı ya da “erotizm” de cinsel etkinliğe bile bile bir uyumsuzluk, tutarsızlık etkisi yaratan, heyecanın çıkış noktası olan bir sol öge katmaya dayanır. Böyle –daha baştan çapraşık olmayan, sağla solun kesişme noktasına, tam yetersizliğin ortaya çıktığı, altüst oluşun başladığı yere konumlanmamış şeylerden hiçbirini tensel anlamda heyecan verici bulmayacak– bir tutkusal tutum doğrudan *romantik ironi*’yle bağlantılıdır, çünkü o da bir sınırla yetersizlik algısını, anında aşıp yeni bir coşku kaynağına dönüşen parçalanmayı temel alır; tıpkı topun sektiği bir duvar ya da boğanın insanın sıçrama tahtası olarak kullanıp, tezahüratı başlatacak akıl almaz incelikte bir manevra için yararlandığı beklenmedik bir hareketi gibi.

Erotizm, uçarılık özünde bir saptırma ya da kural çiğneme (en azından: sınırı aşarak aşırı gitme, gösteriş yapma) niyeti barındırırken, ne kadar basit olursa olsun, sevişmede de bu günahın asli izine, yerleşik çerçevelerden kopuşa rastlanır; ne de olsa en azından topluma uymayan saf çıplaklığa dalıp gidişi simgeler.

Erotizmi (yarı giyinik ve simgesel açıdan bir anlamda çıplak) insan bedeni merkezli –“atletik” dedikleri sporlarla ilgili eylemler gibi– başka etkinliklerden ayıran şey, sağla bir araya gelince *kutsallık* (demek ki: hem çoğunluğun üstünde hem çoğunluğun arasından sürülmüş olmanın, hem eşsiz hem kanun kaçağı, hem saygın hem dışlanmış olmanın yarattığı baş döndürücü dorukta, insanların ayrı tuttuğu ya da “tabulaştırdığı” şey) duygusuna patlak verdiren –en son kendinden geçişin yakıcılığı– sol ögenin varlığıdır; bu kıvılcım da, teğetleşmeyle arada artık yalnızca ufacık bir boşluk kaldığı anda, birdenbire iki doğanın –solla sağ– yoğun birleşmesini vurgular.

Ne kadar tehlikeli ve güç olursa olsun, hiçbir spor özünde bir yitim ya da o yitime bir meydan okuma olarak düşünülmediği

için, kutsal olmayanı kutsaldan ayıran sınırı aşamayacaktır. Bir sporda her şey esenlikli, her şey sağdır; sapma onda yalnızca aşağılık bir hile biçiminde, sol da bütünüyle fiziksel bir rastlantının ilkel görünümünde, bir temelden ve koşuldan çok, hiçe sayılan bir elverişsizlik olarak ortaya çıkar. Hiçbir boksör (dövüşte ne kadar sert olursa olsun, hareketleri biçimsel açıdan ne kadar güzel olursa olsun) alnını akademik defne tacı yerine fırtınalı bir aylayla sarılıyken göremeyecektir. Hiçbir yüzücü (içinde hareket ettiği dalgayla özetlenen dünyayla çok uyumlu olsa da, bilgisiyle kurtulduğu tehlike çok büyük olsa da) eylemi tamamıyla durumumuzdaki tamamlanmamışlığı (tam anlamıyla: sonsuzluğu) açığa vuran küçücük ama trajik çatlağa dayalı *torero*'nun, ozanın ya da âşığın yaklaştığı kadar yaklaşamayacaktır temel noktaya. Yalnızca cambaz –özellikle havada gösteri yapan, boşlukta hareket eden ve bedeni çevresinden soyutlanmış gibi duran, en azından ona yalnızca bir iple bağlı olan cambaz– kimi zaman, yaptığı işte bir dizi meydan okumayla atbaşı giden birtakım doğaüstü başarılar sergilediği ölçüde bu kutsal baş dönmesini uyandırır.

Dolayısıyla bu yarık sonunda tam olarak dinsel bir görünüm kazanır – bir örselenmişliğin, bir eksikliğin göstergesi, Akhilleus topuğu ya da zayıf nokta, çıplak deriyi ona bütün gerçekliğini kazandırarak kutsayan yoksunluk çatlağı.

AYNA YAPICILAR

Bize bütünüyle bir çarpılmaya ve somut bir yara olasılığına dayalı bir trajik sanat örneği sunan boğa güreşinden, yürek parçalayıcı belli bir doluluğun temel işlevini sevişme edimi kadar göz alıcı bir biçimde yansıtabilecek başka hiçbir şey olmaması ölçüsünde, her şeyin benzer bir yaranın merkezinde olup bittiği erotizme geldik. Ayrıca, karşıtlıklar arasında oynanan, birbirlerine saldırılarının –ya da birbirlerinin üstüne atılmalarının– etkin biçimiyle düşünülen saf oyundan bir çapraşıklık kavramına, sonra da sağın solla çakıştığı o göz kamaştırıcı noktanın en kusursuz ifadesi olarak *kutsallık* düşüncesine geçtik. Şimdi bu kutsallık düşüncesinin etkisini açıklamamız, ardından tüm bunların püf noktasının, Baudelaire’e göre güzelliğin temel koşulu olan bir *acı* durumu olduğunu göstermemiz gerekiyor.

Sanatta her şey yalnızca karşıtlıkların etkileşiminden oluşuyorken (geometrik güzellik ile sapma, güçlü değerler ile zayıf değerler, gevşemelerin izlediği gerilimler), boğa güreşi de erotizm gibi aynı hareketin kurallarına uyur.

Corrida kurban etmede olduğu gibi doruk noktasına yönelir bütünüyle: kanın dökülmesine. Aşkta arzulanan nesnenin

elde edilişinden ya da bir tragedyada kahramanın ölümünden sonra ortaya çıkana benzer bir gevşeme ancak ondan sonra yaşanabilir. Kurban etmede bu doruk noktası ya da gerili-min en üst düzeyi kurbanın öldürölme anıdır, onun arkasından gevşeme usulleri gelir: payına düşeni alan, artık geldiği yere dönebilecek, o anda bir tehdit olmaktan çıkan Tanrı'nın kutsallıktan arındırılması, uzaklaştırılması. Tanrı kötücöl bir davranış sergileyebilecekken artık iyicil olur, tabii ona yeni bir armağan gerekene dek.

Boğa güreşinde de benzer bir biçimde solun çağrıştırılmasına ve sonunda sağın yeniden yapılandırılmasına tanık olunur. Çeşitli geçişler boyunca mantıksal olarak *torero*'yu hedef alıyormuş gibi görünen bütün ölümü kılıç darbesi boğaya yönlendirir. Böylece boğa ölünce düzen yeniden kurulur, her şey yerli yerine oturur: sol öge sola, sağ öge sağa. Kötü cezalandırılmış, iyi ödüllendirilmiştir – bu (kazaları saymazsak) *corrida*'nın iyimser sonucudur. Sondaki kılıç darbesi sayesinde bela savuşturulur; bir süre boğanın yanında, yanardağın ağzından sarkmış bir Empedokles¹ gibi görünen *torero* artık kutsal olmayan dünyaya adım atmıştır; tezahüratlara gülümser ya da yuhalamaların karşısında eğilip bükölür, işinde iyi olduğu ölçüde sevimli görünen bir soytarıdan başka bir şey değildir artık. Kurban edilen hayvanlara gelince, her şey daha baştan dengeli bir biçimde paylaştırılmıştır: Boğaya kılıç darbesiyle gelen soylu ölüm, karınları deşilirken öylece duran atlara ise tüm iğrençliklerin yöneltildiği bir ayakyolu ya da günah keçisi rolü düşer².

1 Sokrates öncesi dönemde yaşayan Sicilyalı filozofun (MÖ 494-434) Etna yanardağına atlayarak intihar ettiğİ söylenir. (ed.n.)

2 Boğa güreşlerinin takviminde başka bir ayakyolu türü daha vardır: "*charlot-tade*" ya da gülünç boğa güreşİ. Bu gösterinin iğrençliğı savuşturma işlevi, tragedyada acıklı olaylar karşısında güldürünün –ya da parodinin– üstlendiğı işleve denktir.

Öte yandan, *corrida*'yı birbirini izleyen geçişler çerçevesinde incelediğimizde, gittikçe büyüyen bir kutsallaştırmanın yanı sıra kötücül öğenin geliştiğini görürüz, öyle ki ancak en sonda arı çatlak biçiminde kendini gösterir ve daha doğru dürüst biçimlenmemiş karşıtlar karmaşasının yerini çarpışıklık alır.

Üç bölümün ilki –boğanın taşkınlığının atlı adamların mızraklarıyla kırıldığı *tercio de varas*– çatışmanın hoyrat (neredeyse devler arası) biçimini simgeler. Daha pek ayırt edilemeyen rakipler arasında karmakarışık bir çarpışma: Kentauroslar¹ ile Tauros² karşı karşıya. Bu kapışmaların sonunda boğanın omuz başı çizik çizik, boynuzları da bugünlerde *picador*'ların binek hayvanlarına giydirilen, içi doldurulmuş edepli örtüye karşın bir atın karnını deşmeyi başardıysa kanlar içinde olur.

İkinci bölüm –hayvanın omuz başına üç çift şişin (bir ucunda zıpkın ucu biçiminde küçük bir demir parçası bulunan kâğıt kurdeleli çubuklar) birbiri ardına saplandığı *tercio de banderillas*– öğeleri daha belirgin ve daha şimdiden düzenli bir karşıtlığı ifade eder. En uygunu, şişlerin birbirine olabildiğince yakın saplanması, omuz başının her bir yanından bakışumlu bir biçimde sarkmasıdır; (pelerinsiz çalışan, hayvanı bedenleriyle kışkırtıp boynuzlarından ancak çalım atarak ya da kaçarak kurtulan) insanların gelecekteki kurbanı, at sungusunu aldıktan sonra tam olarak kutsayabilmek için taktıkları acımasız mücevherler gibi. Teknik açıdan, bu ikinci bölümün amacı mızrakların kıyasıya başlattığı işi bitirmektir: boğayı “ağırlaştırmak”, omuz başındaki kasları başını çok dik tutamayacağı, dolayısıyla *matador*'un kılıç darbesini istenen noktaya vurmasına izin verecek biçimde gevşetmek. Genelde bu süreç bir oyun gibi, hızlı ve canlı bir ritimde gelişir. Burada, baştaki kadar sert olmayan

1 Yarı insan yarı at şeklinde mitolojik yaratıklar. Dağlarda ve ormanlarda yaşar, çiğ etle beslenirlerdi. (ed.n.)

2 Boğa. (ed.n.)

mücadele epey açık seçik bir hale bürünür. Gelgelelim, artık volkanik güçlerin düzensiz kapışması yoksa da, üçüncü bölümde olduğu gibi tam anlamıyla bir boyun eğdirmeye, ayartmaya (yapmacık yöntemlerle yoldan çıkarmaya) rastlanmaz. İki başoyuncu mutlak bir sadelikle (pelerin ya da ikiyüzlü biçimde örtülü at olmadan) karşı karşıya konmuştur sanki; karışıkların birbirine saldırısının o kırmızı flanel parçası *muleta*'nın –yüreğinkini akla getiren– çarpıntısıyla ifade edildiği son bölümden önce boy ölçüşüyorlarmışçasına.

Üçüncü bölüm –*tercio muerte*– tam anlamıyla kurbanın öldürüldüğü bölümdür. “Ölüm aletleri”yle (kılıç ve *muleta*) donanmış katil, boğayı boyunduruğa vurur, geçişlerin dar ağına çeker, “hareketsiz kılabilmek”, demek ki dört ayağı yerde, başı aşağıda, öldürücü darbe için uygun konuma getirmek için ona boyun eğdirmeye çalışır. Bu son bölümde –ilkinde çalkantılı ve karışık, ikincisinde daha açık seçik ve daha düzenli olan– zıtlık son derece çapraşık bir biçime bürünür: iki rakibin kinle dolu dansı, insanın renkli kumaşı önünde harelendirerek hayvanı bir tür cenaze valsine sürüklemesi, tıpkı boğazlamayı düşündüğü küçük bir kıza şeker veren bir sadist gibi. Yarık da en parlak haliyle –*corrida*'nın ilk iki aşamasında gereksinime göre yapılan pelerin geçişlerini bir kenara koyarsak– yine burada gösterir kendini; bu sol öğenin yüce biçimidir, çünkü doğaötesi bir acıyla (hem çağrılan hem itilen teğetleşmeye ne denli yakın olunursa olunsun, berinin payı ne denli küçük olursa olsun, o ölümcül başarısızlığa ya da tam kaynaşmanın olanaksızlığına işaret eden acıyla) örtüşür; o yarık olmasaydı boynuzun mahvedeceği bögre ağzı bir karışık açık bakacak olanıne benzer hoyrat bir acıdan farklı bir şeydir bu. Kutsal da devreye girmek için yalnızca bu ânı kolluyormuşçasına, tam çatlağın kendini –bir meyveyi kemiren bir kurdun ya da çeliği kemiren gediğin incelikli biçimiyle– açık seçik gösterdiği saniyede kurban öldürülür.

Zaman içinde düzene etki edebilecek, derinlerde yatan belirlileyici öğeler konusunda herhangi bir önyargıya varmadan denebilir ki, *corrida*'da her şey, uğursuz ögenin aşama aşama billurlaştırılması, sonda en sinsi, en ince görünümüne (deneyimin bütünüyle tamamlanmasına engel olan hata, uzaklaşma) büründürülmesi söz konusuymuş gibi ve tragedya sona yaklaştığı ölçüde, her an kutsalın sahneye çıkışına daha elverişli görünen, yavaş yavaş arıtılan bir havada gelişmeliymiş gibi olup biter.

Herhangi bir simya süreciyle karşılaştırılabilecek bütün bu işlem boyunca sol gitgide belirginleşir: Başlangıçtaki hoyrat şiddetten (atların karnını deşen ve mızraklarla cezalandırılan boğa) şiş oyununun simgelediği (incelikli çevikliğin bütünüyle insanda, gücünse bütünüyle boğada olduğu) karşıtların apaçık ikileşimi aşamasına geçtikten sonra, her şeyin özünde bir sapkınlığa dayandığı *muleta* hareketlerinde tam anlamıyla uğursuz bir hale bürünür: yanardöner kumaşla boğanın ayartılması, yıkıma gittikçe yaklaşan *torero*'nun baştan çıkışı – bir anlamda (neredeyse ayırt edilemeyen bir kırıksık, her şeyiyle doğru yoldan derinlemesine ayrıldığını ele vermese gökçe bir güzelliğe dönüşecek) şeytanca bir güzelliği olan koca güneşin altında, kötülüğün sivri ve ikiyüzlü hurma yaprakları biçiminde açılması). Bu neredeyse Kabalacı *corrida* incelemesini –ya da açım-lamasını– daha ileri götürürsek, izleyicilerin *muleta* hareketleri sırasında *matador*'u sol elle yapılan, "doğal" olarak adlandırılan (genelde kendisi için en tehlikeli) geçişleri yapmaya itmek için sık sık attıkları çığlığa da simgesel bir anlam kazandırabiliriz: "Sol! Sol! *La izquierda! La izquierda!*" Çünkü genel olarak izleyicilerin gözü tam anlamıyla ancak, kılıç darbesi kutsal adaleti getiren bir yıldırım gibi inip sağı canlandırmadan önce *matador* "sol"un bütün payını üstlenirse –zehri neredeyse son ölümcül damlaya dek içerse– doyabilir.

Dolayısıyla, bir *corrida* izlerken talihin payı çok büyük olsa da, kusursuzca düzenlenmiş bir ayinle karşı karşıya kalırız: gitgide daha kesin bir yere konumlandırılan, demek ki birdenbire yok olarak yerini sağa bırakabileceği biçimde tanımlanıp geliştirilen solun ustalıklı işlenişi.

Dar anlamda erotizmde, özellikle de geniş anlamda aşkta bu geçerli değildir, onlarda da benzer öğeler devreye girer ama her zaman yabanıl (sürekli özlerini gizleyen örtülerden ötürü kalınlaşmış) bir halde, çünkü yaşama öylesine doğrudan kök salmışlardır ki, bu kadar büyük bir denetim altında tutulamazlar. Bu nedenle, çapraşıklığı ortaya koyan ama neredeyse anında sağıın sonuçta bütün solu kendi içinde eriteceği bir düğümü çözercesine geçersiz kılan *corrida*'daki ne o görkemli düzene ne de iyimser sonuca rastlanır onlarda.

Kuşkusuz, (ölümlülüğünüze, en derin acınıza gömülmüş durumda) ona doğru yöneldiğiniz, özlemini duyduğunuz ya da tersine alçaltmaktan haz aldığınız, kusursuz bir güzelliği olan bir şeye ilişkin en azından karmaşık bir düşünce olmaksızın herhangi bir erotik uyarım ortaya çıkamaz. Hristiyanlıktaki insanın ilk günahı ve kurtuluşu –sol ile sağ, felaket ile günahlardan arınma– mitine, tutku alanında, lekelediğiniz masumiyet ile sizi kirleten ya da kurtulduğunuz yüz karasının oluşturduğu ikili izlek karşılık gelir: ister kötülük iyiliğe saldırınsın, onu kemirip yozlaştırsın, isterse iyilik kötülüğü aydınlatınsın, ateşiyle kavurarak en büyük arılığa eriştirsin. Ama ikilik ne kadar gerekli olursa olsun her şey günahın karanlık yüzüne dayanır. Çünkü masumiyet bu kadar büyüleyici olmasını yalnızca bir vahayı andırmasına, mucize eseri korunmuş bir şey gibi, aynı zamanda sürekli tehdit altındaki bir şey gibi görünmesine borçludur.

Bu durumda, sevişmede, o son derece güzel ve masum şeyin (ilk kaynakların suyu, ilk gınahtan önceki yeryüzü

cenneti) doğrudan ya da karşıtlık yoluyla ileri sürülmesi; ayrıca o yarığın, o uçurumun, o kötülüğün kendini göstermesi, ya arzulanan nesneye tam anlamıyla *kötücül* bir şeyin katışması –veya erotik hareketlerle katıştırılması– ya da çiftleşme sırasında kendimizi kaptırdığımız üzüntünün (boşluk, örselenmişlik, eksiklik duygusu) sol öge, acı ögesi olarak bu günah, kötülük rolünü üstlenmesi gerekir.

Dolayısıyla, sonuçta günah, bozulma, uyumsuzluk, sıkıntı olan şey –bir ölçüde uğursuzluğun, daha geniş anlamda acının göstergesi olan her şey– ister istemez “müthiş”¹ kutsallık algısında devreye girer; bakıldığında bir sağ yüzün yanında bir sol yüzün varlığını açığa vuran, –tam ögelerden her birinin karşıt ögeye gömüldüğü anda ortaya çıkacak– kutsallığın aslında yalnızca en yoğun ve en parlıtlı ifadesi olabileceği çapraşıklığa işaret eden şey budur.

Belki de her şey sonunda bir ustura ağzı kadar dar bir eşiğin tehlikeli dolayında, ince bir girişim bölgesinde ya da tam olarak kutsallık alanını oluşturan psikolojik bir *no man’s land*²’de² olup bitmektedir: (olası bir küfrü ya da saygısızlığı önlemeye yönelik bir engelden başka bir anlamı olmayan) tabunun yükseldiği doruk, şeylerin –kutsal olmayana özgü yönsüzlükten, biçimsizlikten vazgeçerek– solda ve sağda toplanmasını sağlayan sınır.

Yaşadığımız durumun iç karartıcı yanlarını dengelemeye çalışırken başvurduğumuz ideal yansıtmaya bakıldığında, temeli ve gerçek etkin nedeni içimizdeki acı oluşturur, çünkü kendi acımız bizi böyle bir yansıtmaya iterken, o yansıtmayı

1 Hem korkutucu hem de şaşırtıcı anlamında, çünkü sizi kaygılandırırken, kafanızda canlandırıp “algıladığınızda” gözünüzü kamaştırır.

Yalnızca çapraşıklık mutlak bir bilgi duygusu yaratır, çünkü çapraşıklık noktasında eğrinin iki kolu da kucaklanır. Bu mutlak bilgi duygusunu bir yandan teğetleşmeye gerçek bir teğetleşme yanılmasına kapılacak *kadar yaklaştığınızda*, bir yandan da başarısızlığı algılayıp akla yatkın bir yarık bilgisini edindiğinizde yaşarsınız.

2 Sahipsiz bölge. (ç.n.)

sanki çok geçmeden baskın hale bürünüşünden ve düş kırıklığı yaratan sanrılı yapısından öç alıyormuşçasına yok etmeye de isteklendirir.

Tüm dinlerin yanıtlamaya çalıştığı temel soru, başta ölüm olmak üzere kötülüklerin nasıl etkisiz hale getirilebileceği, ayna yapıcılarının –demek ki estetik yaratıyla ya da başka herhangi bir yolla aydınlanmalarımızın bilinçli zanaatçılarına dönüşen kişilerin– ele alması gereken sorun daha çok o kötülükleri özümlemeye dayanır; burada kötülüklerin insanı yıkıma sürüklemesinin ya da yozlaştırmasının hiç önemi yoktur, yeter ki mitik anlamda coşkunluk tohumlarına dönüştürülebilsinler.

Ölümü kovmak ya da herhangi bir zamandan bağımsız, kusursuz bir yapının arkasına saklamak: Birçok felsefecinin ve din yapıcının yaşlılara özgü uğraşı budur işte. Ölümü yaşama katıştırmak, bir biçimde (boğayı tatlı tatlı pelerininin ya da *muleta*'sının kıvrımlarının arasına sokan *torero*'nun hareketi gibi) şehvetli kılmak da ayna yapıcılarının işi olmalıdır – ayna yapıcılar derken, bizi işkencesini ve alayını içinde taşıyan bir doluluğun düzeyine çıkardıkları için *insanın kendini dünyaya ve kendine teğet hissettiği yerler* olduklarına inanılabilecek o olgulardan kimilerini düzenlemeyi en öncelikli amaç edinmiş kişilerden söz ediyorum.

Bunu başarmalarının tek yolu, aynalarının (gösteri, erotik sahne düzenlemesi, şiir, sanat yapıtı) sırrını oluştururken kullandıkları alışıma, en şaşmaz ya da en tatlı güzelliğin içinden, geri dönüşü olmayan, kaçınılmaz biçimde *lekeli*, akıldışı, sefil bir şeyin filizlenmesini sağlayabilecek bir öge karıştırmalarıdır. Bir damla zehir içermeyen içki düşünülemez, çünkü sarhoşluk –ne kadar keyifli olursa olsun– gelecekte ölümün dünyasıyla birleşmemizi az çok andıran bir görüntüden başka bir şey olamaz.

Saint-Remy-de-Provence, Paris,
Ekim-Kasım 1937

Michel Leiris 1990 yılında yaşama veda ettiğinde, Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss *Liberation* gazetesindeki veda yazısında Leiris'in "tartışmasız yüzyılın en büyük yazarlarından biri" olduğunu ileri sürmüştü. Neydi peki onu bu kadar büyük yapan? "Gerçekçilik" damgasının altına gizlenen çağının dar görüşlü nesnelciliğine ve onun sürekli telkin ettiği kendinden kopuşa karşı edebiyatın içinden güçlü bir itiraz yükseltmesi değil mi? Anılarını, gözlemlerini, fantezilerini hatta itiraflarını yazdığı, otobiyografik deneme diyebileceğimiz türden yazılarında doğruyu kendi dışında değil ama daima içinde arayan Leiris için "çağının Montaigne'i" yakıştırmasını yapanlar çok da haksız sayılmaz.

Leiris, *L'Âge d'homme* (Erginlik Yaşı) kitabının 1946 tarihli baskısına yazdığı ünlü önsözde, tam da bu itirazını gerekçelendirmek üzere boğa güreşini, *toro* ile *torero*, yani boğa ile güreşçi arasındaki tehlikeli ilişkiyi ve uyandırdığı erotik çağrışımları betimlerken, yazma eylemini tekrar düşünmemizi sağlayacak bir sahicilik sorgulamasına girer. O önsöz başlangıçsa sorgunun vardığı zirve ve işte bu metin toplamıdır.

Kitabın içinde bulunan "Bir Sanattan da Ötedir Boğa Güreşi" adlı yazıyı yıllar önce Gergedan dergisi için titizlikle çeviren Samih Rifat'ı bu vesileyle saygıyla anıyoruz...



kirmizikedi.com
/kirmizikedyayinevi
/krmzikedikitap
/kirmizikedyayinevi

₺ 18

KDV muafiyeti uygulanmıştır

ISBN: 978-605-298-764-3

